

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

RODRIGO ALMEIDA BASTOS

A maravilhosa fábrica de virtudes:

**o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica,
Minas Gerais (1711-1822)**

São Paulo
2009

RODRIGO ALMEIDA BASTOS

**A maravilhosa fábrica de virtudes:
o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica,
Minas Gerais (1711-1822)**

Tese apresentada ao Núcleo de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino

São Paulo
2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: rodrigobastos.arq@gmail.com

B327m Bastos, Rodrigo Almeida
A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711 - 1822) / Rodrigo Almeida Bastos
437 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - FAUUSP.
Orientador: Mário Henrique Simão D'Agostino

1.Edifícios religiosos – Ouro Preto (MG) 2.Arquitetura - Brasil I.Título

CDU 726(815)O93

FOLHA DE APROVAÇÃO

Rodrigo Almeida Bastos

**A maravilhosa fábrica de virtudes:
o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**

Tese apresentada ao Núcleo de Pós-graduação
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, como requisito para
a obtenção do grau de Doutor

Área de concentração: História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À memória de Edgar Graeff

AGRADECIMENTOS

Ao Maique, pela orientação dedicada, presente e exemplar, exigente e amiga; pela confiança e companheirismo nos desafios, pelo trabalho compartilhado sempre em alegria.

Aos professores membros da banca de qualificação, Beatriz Bueno e João Adolfo Hansen, em suas valiosas observações, e aos demais professores, Caio Boschi e Marcos Tognon, que a eles se juntaram na banca final. Aos vários estudiosos e amigos que, direta ou indiretamente, proporcionaram possibilidades, sugeriram ou discutiram conosco aspectos interessantes à tese: Selma Miranda, Deusa Boaventura, Carlos Brandão, Luciano Migliacio, Guiomar de Grammont, Marcos Hill, Elisa Freixo, Sérgio Alcides, Ana Paula Giardini, Amilcar Torrão, Daniela Viana, Marta Sollero, Joana Melo, Camila Santiago, Magno Melo, Daniele Caetano, Fernanda Moraes, João Pinto Furtado, Frederico Toffani, Paola Dias, Patrícia Pereira, Álvaro Drummond, Dulcyene Ribeiro. Ao caro prof. Johnny Mafra, pelas aulas, orientação e acompanhamento nas traduções latinas.

Ao prof. Dr. Rafael Moreira, orientador do doutorado sanduíche no Departamento de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa; à querida amiga Giuseppina Raggi e outras caras interlocuções em Portugal: Vitor Serrão, Luis de Moura Sobral, Miguel de Farias, Margarida Callado, Eduardo Oliveira, Paulo Tremoceiro. Aos amigos conquistados além-mar, Cristiana Lara, Margarida Morgado, Ana Rita, Maria Teresa Horta, Bernardo e Francine, Cátia e Salvador Maciel, Graça e Porfírio, Luis Ortiz e sua-minha casa.

À Moema, Ju, Lúcia e mais funcionários da Biblioteca da EAUFMG, fonte de amizade e tantos documentos importantes. Aos funcionários dos arquivos e bibliotecas pesquisados no Brasil e no exterior; aos irmãos e funcionários das Ordens terceiras de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, de Ouro Preto, com carinho especial à Dona Sinhá. Ao “Caju” e ao Padre Simões, da Paróquia do Pilar. Ao historiador e amigo Herinaldo Oliveira. À Luciana Assunção, Adelma dos Santos, Fabiani Moreira e Monsenhor Flávio Rodrigues, do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

À Lena e ao Ricardo, do Pouso Chico Rei, pela acomodação sempre amiga e divertida. Aos funcionários e alunos da Puc-Minas, Fumec e IFAC/UFOP. Em nome da Cristina, secretária da Pós-graduação, sempre tão disponível, competente e gentil, agradeço aos funcionários da Universidade de São Paulo. Às amigas Malu Viana, Natália Salvador e Luciana Beatriz, que se prontificaram em revisar a tese. À Fernanda, pelo apoio em tantos momentos

importantes; à Maria Luiza, sempre confiante. À Carol Vaz, pelo estímulo. Ao Robson Godinho, pela amizade, diagramação e tratamento das imagens. À Marina, pela sempre agradável companhia em Ouro Preto.

À FAPESP, pela bolsa de doutorado entre agosto de 2005 e março de 2009, e à CAPES, pela bolsa de doutorado sanduíche em Portugal entre março e julho de 2008.

À minha família, pelo amor que é tudo.

“E se nós ornamos com tantos ornatos as Cazas particulares dos moradores, com quanta mais razão o devemos fazer ás Cazas de Deos, e dos seus Santos? E tomara eu que por nenhum modo nelle se consentissem couzas q' não fossem as mais perfeitas que pudessem ser, e que toda a pessoa que entrasse nellas ficasse dizendo logo: Isto parece Caza de Deos”

Matheus do Couto, *Tractado de Architectura*, Lisboa [1631]

RESUMO

A tese é destinada a demonstrar que o decoro foi um preceito fundamental para a fábrica da arquitetura religiosa em Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto, entre 1711 e 1822. É resultado de uma pesquisa mais abrangente, dedicada a compreender a fábrica artística na capitania de Minas Gerais a partir das doutrinas e preceitos exatamente contemporâneos à sua construção. Em detrimento, portanto, de categorias anacrônicas pós-iluministas e românticas, como evolução, progresso, originalidade etc., pretende-se reconstituir a história desses conjuntos arquitetônicos ao mesmo tempo em que se procura investigar e reconstituir também historicamente os preceitos do seu presente, como o decoro, a decência, a comodidade, a perfeição, a maravilha, a elegância, a discrição, o engenho, a agudeza, a sutileza, o asseio, a formosura etc. O exame das obras, das fontes documentais primárias e também dos tratados artísticos e teológicos vigentes no período evidencia uma aplicação habitual e generalizada desses preceitos, que importa muito compreender historicamente. À luz do decoro, essa reconstituição tem se mostrado extremamente profícua. Concernente a um regime mimético que caracterizava não apenas as *artes* ainda hoje reconhecidas pelo termo, mas todo o aparato teatral das práticas de representação correspondentes à *razão de estado católica* e à *sociedade de corte*, o decoro ocupava um papel central naquele tempo; em especial na invenção, disposição e ornamentação da arquitetura religiosa, onde se investiam os maiores esforços e cabedais. Representação permanente das virtudes cristãs, personagens e eventos das Sagradas Escrituras e do dogma católico, a fábrica da arquitetura era destinada não apenas a encenar decorosamente as matérias da fé, como também a conduzir virtuosamente o fiel na sua própria edificação cristã rumo à salvação. Foram analisados os seguintes templos: a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar e as Capelas das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis.

Palavras-chave: Decoro, Arquitetura Religiosa, Arquitetura Brasileira, Ouro Preto, Minas Gerais, Século XVIII

ABSTRACT

This thesis aims to demonstrate that decorum was a fundamental precept to the religious architecture fabric in Vila Rica, a town currently named Ouro Preto. It is the result of broader research based on precepts which are contemporary with the architectural complex studied. Instead of using anachronic post-enlightenment or post-romantic categories, such as evolution, progress, originality etc., we intend to reconstruct the history of these architectural complexes and at the same time investigate and reconstruct historically precepts of the time, such as decorum, decency, perfection, wonder, elegance, discretion, skill, wit, ingenuousness, subtlety, beauty etc. The examination of the architectural works and primary sources, as well as artistic and theological treaties in force at the time have shown a frequent and widespread employment of these precepts, which must be understood historically. In the light of decorum, such reconstruction has proved to be extremely fruitful. Decorum concerns not only a rhetorical-mimetic regime which characterizes what is currently referred to as "art", but also the entire theatrical apparatus of representation practices which correspond to court society and to the Catholic "raison d'État". At that historical period it had a central role in the invention, disposition and ornamentation of religious architecture and the greatest efforts and fortunes, both private and official. The fabric of architecture, which consisted of permanent representation of Christian virtues, characters and events of the *Holly Bible* and Catholic dogma, was meant to decorously portray matters of faith, as well as to guide the believer virtuously in his own path of Christian edification towards salvation. The following churches were studied: *Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar* and *Capelas das Ordens Terceiras do Monte do Carmo* and *São Francisco de Assis*.

Keywords: Decorum, Religious Architecture, Brazilian Architecture, Ouro Preto, Minas Gerais, 18th century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Obs. 1: Todas as ilustrações são fotos do autor, exceto naquelas em que há referência de fonte

Obs. 2: A numeração recomeça a cada capítulo

CAPÍTULO 1 – O DECORO

- Figura 1 Frontispício de *De Imaginibus sacris, et profanis* (1594), do Cardeal Paleoti. *Biblioteca Romana Sarti, Accademia di San Lucca*, Roma
- Figura 2 *Eliezer e Rebeca* (1648), Nicolas Poussin, *Museu do Louvre*, Paris
- Figura 3 *Eliezer e Rebeca* (c. 1655-7), Carlo Maratti
- Figura 4 *Eliezer e Rebeca* (c. 1670), Murillo, *Museu do Prado*, Madri
- Figura 5 *Eliezer e Rebeca* (c. 1767-8), Goya
- Figura 6 *Eliezer e Rebeca* (c. 1800), Francesco Maggiotto, BNP, Lisboa
- Figura 7 *Eliezer e Rebeca* (c. 1768-9), arrematação de João de Carvalhais, Forro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica
- Figura 8 Alegoria ou “definição ilustrada” de “Desiderio verso Iddio”, *Iconologia* (1611), Cesare Ripa, p. 116
- Figura 9 Conformação (*conformatio*) do afeto Veneração (“*La veneration*”). Le Brun. *Expressions dês Passions de l’Ame*, 1727
- Figura 10 Os Gêneros ou Ordens de Colunas, segundo Vignola
- Figura 11 Nave da Igreja dos jesuítas, *Il Gesù*, Roma, séculos XVI e XVII
- Figura 12 Vista do forro da nave de *Il Gesù*
- Figura 13 “Planta da Cap.^amor, e sanchrestia da Igr.^a Matriz de St.^o Antonio da Caza Branca do Bispado de Mariana. O Archyteto das Ordens Rodr.^o Franco”
- Figura 14 “Espaçado q’ mostra atravessada a Capella mor d.^a vendose huá janela qlhehade dar Luz, eocoredor q busca a sanchrestia”. Rodrigo Franco
- Figura 15 “Retábulo p.^a a Capela Mor da Igr.^a Matriz de St.^o Ant.^o da Caza Branca do Bispado de Mariana tirado em petipé dobrado daplanta dad.^a Cap.^a Mor”. Rodrigo Franco
- Figura 16 Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, atual Glaura
- Figura 17 Lateral da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, atual Glaura
- Figura 18 “Vista exterior do lado da Cap.^a Mor da Igr.^a Matriz de St.^o Ant.^o da Caza branca do Bispado de Mariana emqse mostra taobem ajanella + qdaLuz a Sanchrestia”. Rodrigo Franco
- Figura 19 Detalhe exterior da transição entre os corpos da nave e da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Casa Branca. Destaque para a humilde cachorrada que arremata as paredes da capela-mor, em contraste com a cimalha da nave em cantaria

- Figura 20 Detalhe da parte final da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, arrematada em “cachorrada” de madeira

CAPÍTULO 2 – O DECORO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR

- Figura 1 Planta da Igreja do Pilar
- Figura 2 Vista da nave da Igreja do Pilar em direção à capela-mor
- Figura 3 Vista da nave da Igreja do Pilar a partir da tribuna do Evangelho. Destaque para pilas compósitas colossais, corredores de tribunas e correspondência formal entre os retábulos laterais da nave
- Figura 3A Vista da nave da Igreja do Pilar a partir da tribuna do Evangelho. Destaque para a correspondência formal entre retábulos laterais
- Figura 4 Parte do forro da nave e “pé-direito” da Epístola
- Figura 5 Painel central do forro da nave, o cordeiro crucificado
- Figura 6 Painel com a “Adoração Eucarística”, acima da tarja do arco-cruzeiro
- Figura 7 Tarja do arco-cruzeiro. Nossa Senhora do Pilar com o menino, a pomba do Espírito santo e a custódia do Santíssimo Sacramento
- Figura 8 Tarja do arco-cruzeiro, detalhe das junções ou ligaduras do *tríptico*
- Figura 9 Detalhe da “Linha de Ferro”, saindo da cornija, que liga as duas “bandas” da talha que conforma a nave
- Figura 10 Paredes de adobe que reforçam a estrutura de talha da nave
- Figura 11 Barriga das paredes laterais da Sé de Mariana
- Figura 12 Planta oval no *Livro Quinto de Arquitetura, Delli Tempii*, de Sebastiano Serlio, fl. 204v.
- Figura 13 Vista exterior e também da nave da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Porto, arquiteto Nicolau Nasoni
- Figura 14 Planta e vista aérea da Capela do Rosário, Vila Rica
- Figura 15 Correspondência formal entre retábulos laterais da nave
- Figura 16 Capitel compósito e entablamento da nave. Atentar para as virtudes de simetria e articulação formal entre as partes ornamentais
- Figura 17 Caravela Eucarística, da *Psalmodia Eucharistica* (1631) de Melchior Prieto
- Figura 18 Forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Computação gráfica de Robson Godinho, sobre fotos do autor)
- Figura 18.1 Adoração Eucarística
- Figura 18.2 Jael
- Figura 18.3 Eliezer e Rebeca
- Figura 18.4 Abraão e o sacrifício de Isaac
- Figura 18.5 Rainha Ester
- Figura 18.6 Pastora Raquel
- Figura 18.7 Judite e a cabeça de Holofernes

- Figura 18.8 José e a mulher de Putifar
- Figura 18..9 Lot e suas filhas
- Figura 18.10 Sulamita, *Cântico dos cânticos*
- Figura 18.11 Figura não identificada
- Figura 18.12 Figura não identificada
- Figura 18.13 Elias
- Figura 18.14 Jessé
- Figura 18.15 Cordeiro crucificado
- Figura 19 Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
- Figura 20 Painel da Santa Ceia, forro da capela-mor
- Figura 21 Vista da capela-mor, lado do Evangelho
- Figura 22 Painéis da capela-mor
- Figura 22.1 São Mateus
- Figura 22.2 São Marcos
- Figura 22.3 São Lucas
- Figura 22.4 São João
- Figura 22.5 Vinha
- Figura 22.6 Espigas de trigo
- Figura 23 Vista da parede da capela-mor, lado da Epístola
- Figura 24 Detalhe da parede da capela-mor, lado do Evangelho, e parte do retábulo, com destaque para as colunas salomônicas no primeiro registro lateral
- Figura 25 Parte da parede da capela-mor, lado da Epístola, com destaque para a disposição das Virtudes, acima do entablamento
- Figura 25.1 Fé
- Figura 25.2 Esperança
- Figura 25.3 Caridade
- Figura 25.4 Prudência
- Figura 25.5 Justiça
- Figura 25.6 Fortaleza
- Figura 25.7 Temperança
- Figura 25.8 Fama
- Figura 26 Simulação de imagem da capela-mor com o zimbório. (Computação gráfica de Robson Godinho, sobre foto do autor)
- Figura 27 Simulação de imagem externa da Igreja do Pilar com o zimbório acima do telhado da capela-mor. (Computação gráfica de Robson Godinho, sobre foto do autor)
- Figura 28 Retábulo-mor
- Figura 29 Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo, Portugal
- Figura 30 Nave e capela-mor da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo
- Figura 31 Retábulo-mor, abóbada e parte do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo

- Figura 32 Vista interna da abóbada e zimbório oitavado, com as quatro aberturas intercaladas a quatro paredes. Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo
- Figura 33 Vista externa do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo
- Figura 34 Vista detalhada do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo
- Figura 35 Zimbório no teto abobadado da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Monserrate, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro
- Figura 36 Capela-mor da Igreja do Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro
- Figura 37 Charola octogonal da Igreja do Convento de Cristo, Tomar, Portugal
- Figura 38 Imagens da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia, Portugal. Vistas lateral, do belíssimo adro avarandado circular, da cúpula e do zimbório oitavados
- Figura 39 Sacrário com imagem do Cristo Ressurreto, retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica
- Figura 40 *Tabernaculum octangolare*. Andrea Pozzo, *Perspective in architecture and painting*, 1989. Figura 60
- Figura 41 Retábulo da Ordem Terceira na Igreja de São Francisco de Assis, Évora
- Figura 42 Detalhe ornamental do retábulo da Ordem Terceira na Igreja de São Francisco de Assis, Évora

CAPÍTULO 3 – O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

- Figura 1 Planta, elevação e frontispício da Capela do Carmo
- Figura 2 Vista da sacristia da Capela do Carmo, onde se divisa a parede posterior, com duas aberturas laterais, dois bancos de jacarandá e o lavatório em pedra-sabão ao centro
- Figura 2A Detalhe da Figura 2. Vista da sacristia da Capela do Carmo. Destaque para a “represa” acima do lavabo
- Figura 3 Vista da sacristia da Capela do Carmo, onde se divisa a parede anterior, com o armário sobre um degrau, o belíssimo oratório e dois espelhos ricamente emoldurados
- Figura 4 Vista da parede lateral da capela-mor, lado do Evangelho. Atenção para a tribuna, a rica ornamentação arquitetônica do arco-cruzeiro e a barra de azulejos decorados
- Figura 5 Chanfrado que antecede o arco-cruzeiro e a passagem da nave para a capela-mor, lado da Epístola. Atenção para as portas-sacadas rasgadas por inteiro em correspondência com as portas dos corredores do nível inferior
- Figura 6 Porta do presbitério da capela-mor, com detalhe da verga
- Figura 7 Oratório da sacristia
- Figura 8 Represa das “engras” da sacristia
- Figura 9 Painel oval central no forro da sacristia

- Figura 10 Detalhe do painel central no forro da sacristia
- Figura 11 Lavabo da sacristia
- Figura 12 Detalhe do frontispício da Igreja Matriz de São João, Barão de Cocais, Minas Gerais.
Nicho e imagem de São João Batista
- Figura 13 Frontispício da Capela do Carmo de São João del Rei e detalhe da portada
- Figura 13A Detalhe da Figura 13. Anjo acima da ombreira direita da portada apresenta tarja com a inscrição referente ao *Decor Carmeli*
- Figura 14 Igreja do Carmo, Calábria, Itália. Atenção para a inscrição “*Decor Carmeli*” que decora o friso da fachada
- Figura 15 Detalhe de painel do forro da sacristia da Capela do Carmo, Vila Rica. A visão que teve Elias da “nuvenzinha” que prenunciava Maria
- Figura 16 “Aspecto de Ouro Preto em 1821”, a partir das “cabeças”, na estrada de quem chegava de São Paulo
- Figura 17 Vista geral do Arraial de Pilar, com a Capela do Carmo altaneira em relação a todas as demais edificações
- Figura 18 Vista lateral da Capela do Carmo e frente da Casa de Câmara e cadeia. Destaque para a elevação da Capela, com altos muramentos, em relação às construções vizinhas
- Figura 19 Vista da Capela do Carmo a partir da Praça Tiradentes
- Figura 20 Vista Frontal da Capela do Carmo. Destaque para a eminência da implantação
- Figura 21 Imitação do emblema de São João da Cruz: “Subida al Monte Carmelo”, gravura de Diego Astor, 1618
- Figura 22 Ruínas da Igreja do Convento do Carmo, Lisboa
- Figura 23 Parte posterior da Igreja do Carmo de Lisboa vista do Castelo de São Jorge
- Figura 24 Detalhe do desenho da Fig. 16, em que se divisa a rua que dá acesso ao Largo da Capela do Carmo, e também a deflexão da escada em relação ao eixo axial do edifício
- Figura 25 Vista do alto da torre sineira do lado do Evangelho, em que se divisa a articulação entre a escadaria da Capela do Carmo e a rua que dá acesso ao largo
- Figura 26 Vista Frontal da Capela do Carmo. Destaque para a eminência da implantação e a deflexão da escada em relação ao eixo axial do edifício
- Figura 27 Capela de Santa Efigênia do alto da cruz, Vila Rica
- Figura 28 Desenho, do autor, para evidenciar a diferença entre a implantação efetiva da capela e a implantação que teria acontecido não fosse doado o terreno da Capela de Santa Quitéria à Ordem terceira do Carmo
- Figura 29 Frontispício da Capela do Carmo
- Figura 29A Detalhe da Figura 29. Entablamento e capitéis do frontispício da Capela do Carmo
- Figura 30 Curvas e contracurvas do frontispício
- Figura 31 Portada da Capela do Carmo
- Figura 31A Detalhe da Figura 31. Brasão carmelita

Figura 31B	Detalhe da Figura 31. Fragmentos de frontão e ornatos que arrematam a ombreira da portada
Figura 32	Frontispício da Capela do Carmo, Sabará, com detalhe dos anjos e brasão da portada
Figura 33	Frontispício da Capela do Carmo, Mariana, com detalhe dos anjos e brasão da portada
Figura 34	Portada do Conjunto do Carmo, Guimarães
Figura 35	Frontispício da Capela de São Francisco, Mariana
Figura 36	Detalhe do Frontispício do Carmo, empena da frontaria e represas
Figura 37	Capela do Rosário, Vila Rica
Figura 38	Detalhe do Frontão da Capela do Rosário
Figura 39	Foto aérea da Capela e Largo do Rosário, Vila Rica
Figura 40	“Redondeza” da Capela do Rosário
Figura 41	Sutilidade de desenho e giro das ombreiras e ornatos da portada do Carmo
Figura 42	Giro sutil dos quartelões e represas da empena da frontaria
Figura 43	Detalhe dos capitéis das pilastras das torres e frontispício
Figura 44	Ao centro, Ordem ou Gênero “Romano” de Scamozzi.
Figura 45	Articulação inconveniente dos capitéis nas laterais do corpo da Capela do Carmo
Figura 46	Cruz do acrotério da Capela do Carmo
Figura 47	Detalhe dos ornatos que imitam uvas na cruz do acrotério
Figura 48	Alegoria do Monte do Carmo na empena da frontaria da Capela do Carmo, Vila Rica
Figura 49	Alegoria do Monte do Carmo na empena da frontaria da Capela do Carmo, Sabará
Figura 50	Pintura no forro da nave da Capela do Carmo, Ângelo Clerici, primeira década de 1900
Figura 51	Pinturas de Ângelo Clerici no forro da capela-mor, Capela do Carmo
Figura 52	Paravento, colunas e arcos do coro da Capela do Carmo
Figura 53	Vista geral dos altares da nave, lado do Evangelho
Figura 54	Vista geral dos altares da nave, lado da Epístola
Figura 55	Seqüência de altares da nave, lado da Epístola
Figura 56	Seqüência de altares da nave, lado do Evangelho
Figura 57	Detalhe das colunas e capitéis dos arcos do coro
Figura 58	Detalhe do risco do altar na parede do consistório da Capela do Carmo
Figura 59	Púlpito do lado do Evangelho
Figura 60	Púlpito do lado da Epístola
Figura 61	Detalhe do púlpito do lado da Epístola
Figura 62	Detalhe de porta-sacada e balaustrada da tribuna da capela-mor aberta no chanfro em direção à nave
Figura 63	Painel de azulejos na barra da capela-mor, <i>Entrega da Regra de Santo Alberto</i>
Figura 64	Painel de azulejos na barra da capela-mor, <i>Entrega do escapulário a São Simão Stock</i>
Figura 65	Painel de azulejos na barra da capela-mor, <i>São João da Cruz</i>

- Figura 66 Detalhe do painel de azulejos na barra da capela-mor. Arrebatamento de Santo Elias na carruagem de fogo
- Figura 67 Detalhe do painel de azulejos na barra da capela-mor. Entrega, pelo Cristo-menino, do coração flamejante e traspassado a Santa Tereza
- Figura 68 Capela-mor do Carmo, Vila Rica
- Figura 69 Retábulo-mor, Capela do Carmo, Vila Rica
- Figura 70 Forro da nave da Capela do Carmo de Sabará. Arrebatamento de Santo Elias
- Figura 71 Forro da capela-mor do Carmo de Sabará. Entrega do escapulário a São Simão Stock
- Figura 72 Risco para retábulo, de D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha, com anotações laterais do arquiteto Manoel Caetano de Souza
- Figura 73 “Desenho do Borrão p.^a Retábulo da CapelaMór de N. Snr.^a da Asumção da Vila de Almada”, pelo “Arquiteto da Ordens Militares” Manoel Caetano de Souza
- Figura 74 Arco-cruzeiro, tarja e capela-mor
- Figura 75 Pilastras, capitéis e entablamento do arco-cruzeiro

CAPÍTULO 4 – O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

- Figura 1 Planta, elevações e vista da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica
- Figura 2 Painéis de papas que decoram a capela-mor
- Figura 3 Vista panorâmica do Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Orientação variada das capelas
- Figura 4 Vista da capela com a Serra e o pico do Itacolomy
- Figura 5 Planta da Capela de São Francisco
- Figura 6 Vista externa das varandas acima dos corredores que levam à sacristia
- Figura 7 Varandas da Igreja do Senhor da Pedra, Óbidos, Portugal. Risco do arquiteto das Ordens Militares, Rodrigo Franco
- Figura 8 Risco em elevação da capela-mor de São Francisco, atribuído ao Aleijadinho. Destaque para iluminação zenital e sombreamento. Museu da Inconfidência, Ouro Preto
- Figura 9 Vistas, interna e externa, dos dois óculos da parede lateral da capela-mor
- Figura 10 Vistas do pequeno zimbório e do camarim do retábulo-mor da Capela do Carmo, Vila Rica
- Figura 11 Vistas dos púlpitos da Capela de São Francisco de Assis nas ilhargas do arco-cruzeiro
- Figura 12 Juntouro ou “artificiosa ligadura” das pedras dos púlpitos da Capela de São Francisco para garantir solidarização das peças
- Figura 13 Vista frontal do espectador ao adentrar o adro da capela
- Figura 14 Pilastras no voluteio das torres sineiras

- Figura 15 Vista externa, com destaque para distinção de pilastras e contra-pilastras (colunas) do frontispício
- Figura 16 Detalhe do pedestal da coluna ou contra-pilastra do frontispício
- Figura 17 Empena do frontão
- Figura 18 Acrotério e Cruz de Lorena, ladeada com as esferas flamejantes
- Figura 19 Esferas com 4 flamas
- Figura 20 Alegoria da “Divindade”, Cesare Ripa, *Iconologia* (1611)
- Figura 21 Frontispício da Igreja da Graça, Évora, Portugal
- Figura 22 Detalhe da esfera flamejante no frontispício da Igreja da Graça, Évora
- Figura 23 Detalhe da fachada da Igreja da Misericórdia, Leiria, Portugal
- Figura 24 Detalhe de ornato com 4 flamas no arremate da fachada da Igreja da Misericórdia de Leiria
- Figura 25 “Figura LVI” do *Livro Quarto de Arquitetura* de Sebastiano Serlio
- Figura 26 Detalhe do coroamento do retábulo-mor da Capela de São Francisco. Deus-Pai porta o globo encimado pela Cruz
- Figura 27 Vista e detalhe da fachada da Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa, com destaque para a ausência de capitel nas pilastras da torre sineira
- Figura 27A Detalhe da torre sineira de São Vicente de Fora, Lisboa
- Figura 28 Torre sineira de São Francisco, com destaque para a ausência de capitel nas pilastras acima da cimalha real
- Figura 29 Janelas correspondentes da sacristia e consistório da Capela de São Francisco
- Figura 30 Forro da nave da Capela de São Francisco, com destaque para fingimento da cimalha real
- Figura 31 Óculo cegado do frontispício da Capela de São Francisco, com escultura em baixo-relevo em pedra-sabão do recebimento dos estigmas pelo Santo
- Figura 32 Recebimento dos estigmas pelo Santo, Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*, Fig. CXXXII
- Figura 33 Recebimento dos estigmas pelo Santo, retábulo da ante-sacristia da Igreja conventual de São Francisco em Guimarães (Séc. XVII)
- Figura 34 Recebimento dos estigmas pelo Santo, pintura em tela de Vieira Portuense, coro da Igreja conventual de São Francisco em Guimarães (séc. XVIII)
- Figura 35 Recebimento dos estigmas pelo Santo, Giotto, *Museu do Louvre*
- Figura 36 Risco da Capela de São Francisco de São João del Rei, atribuído ao Aleijadinho. *Museu da Inconfidência*, Ouro Preto
- Figura 37 Frontispício da Capela de São Francisco de Assis
- Figura 38 Detalhe da ombreira e entablamento interrompido da portada
- Figura 39 Detalhe do capitel da ombreira da portada
- Figura 40 Capitel coríntio, Vignola. *Regla de las cinco ordenes de Jacome de Vignola*, 1593, fl. XXV
- Figura 41 Sutileza de desenho na inflexão das molduras da portada

- Figura 42 Sutilidade de desenho na inflexão das molduras da portada
- Figura 43 Portada e conjunto escultórico, visão do espectador já quase a alcançar a porta principal
- Figura 44 Conjunto escultórico em pedra-sabão do frontispício
- Figura 45 Detalhe das asas nos brasões alegóricos, Vila Rica
- Figura 46 Asas na moldura dos janelões da capela-mor da Igreja de São Martinho do Mosteiro Beneditino de Tibães, Braga, Portugal
- Figura 47 Atlante do Aleijadinho no arco do coro da Capela do Carmo de Sabará
- Figura 48 Atlante de Frei Vilaça no arco do coro da Igreja de Santa Maria do Pombeiro, Portugal
- Figura 49 Detalhe do brasão da portada da Capela de São Francisco, com destaque para a cruz de espinhos e os braços entrecruzados do Cristo e do Santo
- Figura 50 Detalhe ornamental da porta do sacrário da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica, com destaque para engenhosa representação dos estigmas
- Figura 51 Detalhe de coluna do frontispício em cantaria de itacolomy
- Figura 52 Vista frontal do frontispício
- Figura 53 Vista lateral das paredes côncavas que fazem articulação entre as torres e o frontispício
- Figura 54 Detalhe de capitel de pilastras na torre sineira
- Figura 55 Detalhe do frontispício
- Figura 56 Capitel jônico, Scamozzi
- Figura 57 Detalhe de capitéis nas engras
- Figura 58 Detalhe de capitel e entablamento nas colunas do frontispício
- Figura 59 Detalhe de capitel jônico, Vignola.
- Figura 60 Igreja de São João de Latrão, Valladolid, Espanha.
- Figura 61 Igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, Guimarães
- Figura 62 “Alçado Extrior dehum lado da Igr.^a deN. Sr.^a do Socorro do Sertão debaixo no Arcebispado da Baya no qual se mostra hua das portaz travessas, janellaz q dão Luz à Igr.^a, Lado Extrior da Capella Mor, Sanchrestia, evista da Torre de Figura Redonda na forma daplanta”. Risco do Arquiteto das Ordens Militares, Rodrigo Franco
- Figura 63 Simulação do frontispício avançado da Capela de São Francisco, sem as torres.
(Computação gráfica de Robson Godinho, sobre foto do autor)
- Figura 64 Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Viana do Castelo, Portugal
- Figura 65 Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Guimarães, Portugal
- Figura 66 Igreja conventual de São Francisco de Assis, Viana do Castelo, Portugal
- Figura 67 Igreja de São Lázaro, Porto, Portugal
- Figura 68 Frontispício avançado da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz, Vila Rica
(Computação gráfica de Robson Godinho, sobre foto do autor)
- Figura 68A Frontispício integral da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz, Vila Rica
- Figura 69 *Vanitas vanitatum*, emblema pintado por Ataíde no forro do nártex da Capela de São Francisco, Vila Rica

- Figura 70 *Vanitas vanitatum*, detalhe
- Figura 71 Anjos que ladeiam o emblema da *vanitas*, com destaque para portarem atributos de penitência
- Figura 72 *Vanitas* na Capela dos ossos, Igreja de São Francisco de Assis, Évora, Portugal
- Figura 73 Pintura de São Francisco de Assis na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao nártex, lado do Evangelho, à altura do coro
- Figura 74 Pintura de Santa Margarida de Cortona na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao nártex, lado da Epístola, à altura do coro
- Figura 75 Pintura de São Pedro arrependido na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao arco-cruzeiro, lado da Epístola
- Figura 76 Escultura de São Pedro arrependido, Frei Agostinho da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora do Monserrate, Salvador, Bahia
- Figura 77 Pintura de Maria Madalena Penitente na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao arco-cruzeiro, lado do Evangelho
- Figura 78 Madalena, Ticiano
- Figura 79 Frontal do altar-mor da Capela de São Francisco
- Figura 80 Vista da nave da Capela de São Francisco, de frente para o coro
- Figura 81 Nossa Senhora dos Anjos. Pintura do forro abobadado da nave da Capela de São Francisco de Assis. Mestre Ataíde
- Figura 82 Detalhe do Forro da nave, com destaque para disposição dos doutores da Igreja nos pendentes da abóbada
- Figura 83 *Êxtase de São Francisco de Assis*: Nossa Senhora dos Anjos. Bernardino Santini, (c. 1650). Basílica de São Francisco de Assis, Arezzo.
- Figura 84 *Êxtase de São Francisco de Assis*, Gerard Seghers (c. 1650), Museu do Louvre
- Figura 85 Brasão das armas franciscanas, arco-cruzeiro
- Figura 86 Púlpito na Ilharga do arco-cruzeiro, lado da Epístola
- Figura 87 Detalhe do entablamento do arco-cruzeiro
- Figura 88 Detalhe lateral do capitel do arco-cruzeiro
- Figura 89 Vista do espectador ao se aproximar do púlpito da Epístola
- Figura 90 Vista frontal do púlpito da Epístola, de quem está no púlpito do Evangelho
- Figura 91 Painel central do púlpito da Epístola, refendido em pedra-sabão pelo Aleijadinho, representando o momento em que Jonas se atira ao mar ajudado pelos tripulantes da embarcação
- Figura 92 Painel central do púlpito de Evangelho, refendido em pedra-sabão pelo Aleijadinho, representando Cristo a pregar na barca
- Figura 93 Vista lateral da parede da capela-mor de São Francisco de Assis, Vila Rica
- Figura 94 Painel de madeira na barra da capela-mor, pintura de Ataíde representando a morte de Abraão
- Figura 95 Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência

- Figura 96 Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência
- Figura 97 Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência
- Figura 98 Detalhe do Sacrifício de Isaac em painel da barra da capela-mor de São Francisco de Assis, Mestre Ataíde
- Figura 99 Detalhe do Sacrifício de Isaac na Bíblia de Demarne
- Figura 100 Sacrifício de Isaac. Um dos 15 painéis do forro da nave da Igreja Matriz do Pilar, Vila Rica. Arrematação de João de Carvalhais
- Figura 101 Risco em elevação da capela-mor de São Francisco de Assis, com destaque para delineamento da abóbada do forro em dois tramos. Atribuído ao Aleijadinho. Museu da Inconfidência, Ouro Preto
- Figura 102 Vista oblíqua da capela-mor, lado do Evangelho, em que se vê a fábrica da abóbada em apenas um tramo e painel pintado com o recebimento da Indulgência da Porciúncula
- Figura 103 Vista oblíqua da capela-mor, lado da Epístola, em que se vê a fábrica da abóbada em apenas um tramo e painel pintado com o recebimento da regra pelo Santo
- Figura 104 Vista do coroamento do retábulo e forro da capela-mor, com medalhões contendo quatro santos da Ordem
- Figura 105 Vista do forro da capela-mor, com molduras, anjos, *rocailles* e o anjo porta-flores ao centro
- Figura 106 Detalhe do forro da capela-mor, anjo com o “balaio” de flores
- Figura 107 Alegoria da “Abondanza”, Cesare Ripa, *Iconologia* (1611)
- Figura 108 Coroamento escultórico do retábulo-mor, figuras da Trindade e da Senhora, mais abaixo
- Figura 109 Retábulo-mor
- Figura 110 Detalhe da coluna caprichosa do retábulo-mor
- Figura 111 *Altare capriccioso*, Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. v. 2, Roma, 1737. Figuras 75 e 76
- Figura 112 Detalhe do capitel da coluna caprichosa do retábulo-mor
- Figura 113 Detalhe do coroamento do sacrário
- Figura 114 Vista da abóbada do nicho do camarim, retábulo-mor
- Figura 115 Vista da parede lateral do nicho do camarim, retábulo-mor
- Figura 116 Detalhe de ornamentação floral pintada nas paredes do camarim
- Figura 117 Painel dourado do frontal do altar-mor, com destaque para iconografia remissiva à Ressurreição de Cristo, quando as mulheres foram levar óleos para embalsamar o corpo

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BRASIL

AEAM	Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana
APM	Arquivo Público Mineiro
CARMO	Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo
CECO	Arquivo do Centro de Estudos do Ciclo do Ouro. Casa dos Contos, Ouro Preto
CMOP	Câmara Municipal de Ouro Preto
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IAC	Instituto de Artes e Cultura
IFAC	Instituto de Filosofia Artes e Cultura
RAPM	Revista do Arquivo Público Mineiro
PILAR	Arquivo Paróquia de Nossa Senhora do Pilar
SÃO FRANCISCO	Ordem terceira de São Francisco de Assis
SC	Seção Colonial
Sm.º St.º	Irmandade do Santíssimo Sacramento
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
USP	Universidade de São Paulo

PORUGAL

ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
AHU	Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa
AOTSFA	Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ponte de Lima
BAG	Biblioteca de Arte Gulbenkian, Lisboa
BMP	Biblioteca Municipal do Porto
BNA	Biblioteca Nacional da Ajuda, Lisboa
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa
BUC	Biblioteca da Universidade de Coimbra
MR	Ministério do Reino
TT	Torre do Tombo

ITÁLIA

BANSL	<i>Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca</i> , Roma
-------	---

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
CAP. 1 O DECORO	34
1.1 Preceitos fundamentais	39
1.2 O decoro e a arquitetura religiosa	51
1.3 Decoro e caráter	69
1.4 O decoro nas fontes eclesiásticas luso-brasileiras	79
CAP. 2 O DECORO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR	102
2.1 A engenhosa invenção da <i>Nave Eucarística</i>	109
2.2 A fábrica da capela-mor e seu zimbório	152
2.2.1 A demolição do zimbório	168
2.2.2 O risco de José Fernandes Pinto Alpoim	172
2.2.3 Engenho e simbolismo	185
2.3 Decoro, elegância e simetrias do retábulo-mor	193
2.4 Asseio, decência e “ <i>mor decor</i> ” de pinturas e douramentos	199
CAP. 3 O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO	206
3.1 <i>Decor Carmeli</i>	220
3.2 A implantação “decente” da Capela – conveniente, cômoda, alta e vistosa	231
3.3 A perfeição carmelita como beleza decorosamente exornada nas imitações da vida e da arquitetura	241
3.4 A Arquitetura interior: correspondência, formosura e majestade do corpo; clareza, riqueza e brilhantismo da Senhora do Carmo	264
3.5 A distinção da capela-mor	278
CAP. 4 O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS	297
4.1 A invenção de uma implantação decente, com “melhor área” e “melhor vista”	311
4.2 Sutilezas de risco, planta e <i>condições</i>	323
4.3 O frontispício e os efeitos da “nova portada”	342
4.4 Teatro da penitência e do desengano	366
CONCLUSÃO	406
REFERÊNCIAS	411

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Já muito se escreveu sobre as igrejas e capelas da antiga capitania de Minas Gerais, especialmente as de Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto. Poucas povoações fundadas no período colonial foram tão reconhecidas e dentre as várias causas do elogio se destaca a qualidade da arquitetura religiosa implantada em seu corpo urbano. Em lugares eminentes e vistosos, uma quantidade especial de igrejas e capelas se dispôs num sítio “não muito acomodado”¹, mas admirável, pela teatralidade natural e oportuna.

O reconhecimento dessa conveniência espetacular de fábricas e circunstâncias é também antigo, e já naquele tempo se tratou e bem convinha elogiar virtudes do engenho construtivo. Para ser fiel à *forma mentis*² do período, ou ao conjunto de doutrinas e valores que fundamentava o pensamento e as práticas artísticas, pode-se dizer que Vila Rica sempre foi *espelho de preceitos* – centro confluente, mas também difusor, de representações, pressupostos, modelos e costumes artísticos. Especialmente nas igrejas e capelas de irmandades – edifícios destinados a persuadir e a “edificar os fiéis” na virtude –, interessavam muito a maravilha e o esplendor da aparência, a eficácia da beleza e a adequação dos usos e representações, e veremos como a doutrina do decoro foi decisiva para a materialização desses efeitos e proveitos.

A historiografia de sua arquitetura poderia também espelhar essa relevância. Todavia, no importante conjunto de estudos, livros e artigos escritos nos últimos 150 anos sobre a arquitetura religiosa de Ouro Preto, um aspecto é dominante: as categorias utilizadas para o tratamento da arquitetura e, em geral, das demais artes são de um tempo posterior às suas fábricas. São categorias caudatárias, portanto, mais das ideologias modernas que as produziram, nos séculos XIX e XX – como a “originalidade” do autor e da obra, a “evolução” das formas, “volumes” e “partidos arquitetônicos”, a “autonomia” da arte, o “progresso” e a

¹ A expressão é de Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, Governador da capitania, no Termo de ereção da Vila em 08 de julho de 1711. Cf. APM SC 06, fl. 20-21. “Termo da erecção de V.^a Rica”. Vila Rica, 08/07/1711. Todos os documentos da tese foram pesquisados e transcritos pelo autor, salvo referência. Manteve-se a grafia de época por fidelidade ao registro.

² Hansen adverte que essa *forma mentis* era aristotélica e neo-escolástica, adaptada às circunstâncias coloniais. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*: pressupostos da representação colonial. Separata de Veredas 3-/: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, dez. 2000, p. 75.

“decadência” dos estilos, a “libertação” das regras e costumes –, do que das circunstâncias, procedimentos, preceitos e finalidades que efetivamente fundamentaram as práticas artísticas daquele tempo. Até mesmo os estudos de caráter historiográfico em geral preferem se ancorar nas categorias modernas da arquitetura e da história da arte, sobretudo nas classificações dedutivas do “barroco” e corolários, e simpatizam mais, portanto, com as circunstâncias pós-iluministas, idealistas e românticas que as justificam do que com as representações da antiga *sociedade de corte*³ que se quer compreender.

Para além do que implica o uso dessas e outras categorias anacrônicas, um outro aspecto problematiza sobremodo a historiografia da arquitetura do século XVIII em Minas Gerais. Orientada e alimentada pelo importante SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, e por contribuições de estudiosos como Germain Bazin, durante praticamente todo o século XX a arquitetura dessas igrejas foi objeto de uma compreensão que se tornou responsável pela legitimação de uma suposta identidade nacional que teria aflorado teluricamente com as primeiras manifestações mestiças de uma arte então considerada como genuinamente original – o tão propalado “Barroco mineiro” –, presumidamente destacada e diferente de tudo o que havia sido construído nas outras capitâncias, nas demais colônias e também na metrópole portuguesa. Os mitos decorrentes dessa visão ainda povoam o senso comum, sobretudo quando o foco recai – e quase sempre recai – sobre os dois maiores personagens, até aqui, dessa história, o Mestre Ataíde e o infeliz Aleijadinho – objetos de dezenas de estudos mais ou menos repetitivos, salvo algumas exceções. Com maior

³ Com Norbert Elias, pode-se definir a “sociedade de corte” como uma estrutura complexa subordinada ao rei, composta por pessoas, conselheiros e servidores que mantinham mais ou menos rígida uma ordem hierárquica e eficaz para a conservação e o aumento do reino. As posições e as relações entre os vários estamentos dentro da corte e nas várias ramificações de seu “corpo” estavam fundadas e evidenciadas em inúmeras cessões de prestígio e honra administradas prudentemente pelo monarca – não sem alguma tensão e disputa internas, eventualmente até estimuladas – como forma de manutenção de seu poder, da concórdia e da integridade da monarquia. A organização desse corpo monárquico e social se fundamentava numa minuciosa e útil *etiqueta*, que recomendava lugares, gestos, palavras e atitudes convenientes à dignidade e à função que cada membro desempenhava. Num organismo assim hierarquizado, em que se cultivavam, por necessidade, valores como a eloqüência e a persuasão, a urbanidade e a discrição, a dissimulação (*honesta*) e as agudezas, o decoro regia praticamente todos os atos e representações, a composição das artes e da arquitetura, os protocolos e as cerimônias que teatralizavam todos os diferentes “aspectos exteriores da vida”. Como resume Norbert Elias: “A diferenciação dos aspectos exteriores da vida para vincar a diferenciação social, a representação da posição social pela forma, não são características apenas das habitações mas de todos os aspectos da organização da vida de corte. A sensibilidade do homem desta época pelas relações entre a posição social e a organização de todos os aspectos visíveis do seu campo de actividade, incluindo os próprios movimentos do corpo, é simultaneamente o produto e a expressão da sua posição social. Aquilo que nos parece hoje ‘luxo’ é na realidade, como já salientou Max Weber, uma necessidade, numa sociedade assim estruturada”. Cf. ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 38. (Nova História, 19).

gravidade, esses mitos e noções persistem, seja em vários escritos ainda recentes, seja no discurso que sustenta exposições locais, nacionais e internacionais que elogiam o heroísmo ingente de uma inventada, e incoerente, inconfidênciaria mineira artística mestiça.

Na contramão das apropriações anacrônicas e dessas construções teóricas seculares, o objetivo da presente tese é demonstrar que o decoro foi um dos preceitos mais importantes para a fábrica da arquitetura religiosa em Vila Rica, e constitui uma chave bastante privilegiada para o seu entendimento. Desenvolvê-la pressupõe, para além do desempenho do argumento em si, a defesa também de uma proposta metodológica que se apresenta como alternativa ou contribuição ao modo como se pode compreender a arquitetura e o processo de formação dessas povoações⁴. Assim, para deslindar a história desses objetos, acredo ser bastante proveitoso, e preferível, tentar reconstituir também historicamente alguns dos preceitos exatamente contemporâneos à sua fábrica. Além do decoro – doutrina capital da ética e das artes daquele tempo, *lei suprema da conveniência e da adequação* –, evidenciam-se, nas fontes documentais primárias de Minas Gerais, nos tratados artísticos e mais escritos do período, um número significativo de categorias obliteradas pela modernidade dos dois últimos séculos, e praticamente alijadas da historiografia. São categorias e preceitos antigos como a decência, a conveniência, a correspondência, o costume, a adequação, a comodidade, a formosura, a elegância, a discrição, a verossimilhança, a agudeza, o engenho, a sutileza, a graça, a perfeição, o asseio, o esplendor, a maravilha e outros mais, que podem nos proporcionar uma compreensão mais apropriada dos princípios, meios, formas e finalidades dessa arquitetura. Suas matérias acompanham, assim, a tese do decoro, ajudando a desempenhá-la; no que estarião, então, minimamente desenvolvidas no corpo do texto ou em notas explicativas, embora demandassem teses específicas. Essas categorias e preceitos perderam sua operacionalidade no século XIX, quando a imitação e a normativa poético-retórica das artes passaram a ser consideradas inadequadas ao *gênio romântico*; ao mesmo tempo em que as novas categorias modernas da originalidade, da criatividade, da subjetividade e da espontaneidade assumiam a função, anacrônica e comprometedora, de interpretar as artes do chamado *antigo regime*. Entretanto, guiado pelo decoro, é possível reconstituir o *corpus* doutrinário que sustentava todo esse arsenal de preceitos, regras e costumes antigos,

⁴ Desenvolvi uma tese análoga na *Dissertação de Mestrado*, com o objetivo de comprovar a consideração do decoro na implantação de “novas povoações” em Minas Gerais na primeira metade do séc. XVIII. Cf. BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

e, conseqüentemente, reconstruir melhor a história desses *corpos decorosos de arquitetura*.

É preciso esclarecer de imediato a metáfora, porque ela ajuda a situar o entendimento, a justificar o método e as perspectivas da pesquisa, prenunciando doutrinas e conceitos competentes. A *tópica do corpo* foi utilizada naquele tempo não apenas para definir adequadamente a organização política, eclesiástica e social – o “corpo místico” da Igreja e do Estado –, mas também a conveniência e o decoro das obras de arte e arquitetura. Nos escritos que fundamentaram o poder e a *razão de estado católica*⁵, nas regulações eclesiásticas e jurídicas, nos tratados de retórica e poética, de arte e de arquitetura, nos próprios documentos que evidenciam os procedimentos e preceitos da fábrica artística, a tópica do corpo bem proporcionado, ordenado e decoroso foi o modelo excelente de conveniência, utilidade e aparência, tornando-se um costume generalizado para referência às fábricas arquitetônicas: o “corpo da igreja”, o “corpo da capela”, o “corpo do retábulo”, os “corpos de arquitetura”⁶ etc.

A invenção do *tópos* é grega⁷, que a assimilação cristã tratou de autorizar mediante

⁵ Denomina-se *razão de estado católica* o conjunto de doutrinas que influiu no aumento e na conservação das monarquias católicas, através, sobretudo, de uma ética fundada na moral e nas virtudes católicas, em resposta às formulações políticas de Maquiavel, baseadas no artifício e na força do poder; consideradas, no Portugal dos séculos XVII e XVIII, como tirânicas e contrárias à lei de Deus. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Razão de estado*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 135-156; e uma das principais obras que fundamentaram esse pensamento nos estados católicos: BOTERO, João. *Da razão de estado*. Coordenação e introdução de Luís Reis Torgal. Tradução de Raffaella Longbardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1992; e também ALBUQUERQUE, Martim de. *A sombra de Maquiavel e a ética tradicional portuguesa*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Instituto Histórico infante Dom Henrique, 1974; sobretudo o cap. 2: Maquiavelismo e antimachiavelismo em Portugal dos fins do século XVI aos fins do século XVII, p. 65-111. Entre várias citações coevas à *razão de estado católica*, Albuquerque ativa a importante “definição cristã” de Fernando Alvia de Castro, contrapONENTE à doutrina maquiavélica: “é, no princípio cristão e bom, um discurso sábio, uma disposição e uma execução ajustada à lei divina, e à razão natural, com que, quanto alcança o saber humano, se disponham as coisas para se conseguir bons sucessos, mas justos, tocantes ao Príncipe e seus estados”. *Idem, Ibidem*, p. 91.

⁶ Demais organizações teológicas e político-sociais também eram referidas habitualmente em seu “corpo” ordenado e representativo: como o “corpo da irmandade”, o “corpo capitular”, “corpo de mesa”, “corpo de câmara”. Era esta a expressão com que se definia a apresentação decorosa dos oficiais das câmaras em festas, cortejos e celebrações, “trajados e ornamentados de acordo com a posição de mando dentro da hierarquia social”, com as varas e insígnias adequadas às suas posições e à digna representação que efetuavam do poder reinante presente na colônia. Sobre o caráter político das festas religiosas promovidas em Vila Rica, cf. SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A vila em ricas festas: celebrações promovidas pela câmara de Vila Rica – 1711-1744*. Belo Horizonte: C/Arte; FACE-FUMEC, 2003, p. 66-70.

⁷ A tópica é recorrente nos autores antigos. No *Fedro*, Platão idealizou que “todo discurso deve ser formado como um ser vivo e ter seu organismo próprio; não deve faltar-lhe a cabeça nem os pés, e tanto os órgãos centrais como os externos devem estar dispostos de maneira que se ajustem uns aos outros, e também ao conjunto”. PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro.

a doutrinação de um modelo adequado e sublime – o próprio corpo de Cristo –, referido ainda nos tempos apostólicos por São Paulo, na primeira epístola aos coríntios⁸. Num longo processo que incluiu doutores da Igreja, autoridades eclesiásticas e complexas circunstâncias político-teológicas, como a instituição da festa de *Corpus Christi*, em 1264, a doutrina do *corpo místico* foi enfim dogmatizada como “doutrina corporativa” da Igreja Romana pelo Papa Bonifácio VIII, na bula *Unam Sanctam*, de 1302⁹. Kantorowicz¹⁰ também demonstrou como a expressão *Corpus Mysticum* havia sido assimilada inicialmente como a *Eucaristia*, a “hóstia consagrada”, enquanto a Igreja e também a sociedade cristã continuavam a ser conhecidas como *Corpus Christi*, “em harmonia com a terminologia de São Paulo”. Impelida pelo debate, a partir do século XI, acerca da *transubstanciação* (a transformação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo), e também por questões doutrinárias dos séculos XII e XIII, como a necessidade da Igreja em difundir a presença efetiva, e não apenas mística, do Cristo na Eucaristia, ocorre uma gradativa mudança no sentido dos termos. O termo paulino *Corpus Christi* assimila objetivamente a hóstia sagrada, ao passo que a noção de *Corpus Mysticum* passa gradualmente a designar a sociedade cristã unida no sacramento do altar. A doutrina foi discutida por São Tomás de Aquino, especialmente na terceira parte da *Summa theologica*, no tratado relativo à *Encarnação*, Questão VIII¹¹, reelaborada pelos teólogos da chamada

Fedro, 1999, p. 168. Para Aristóteles, a beleza de qualquer coisa “composta de partes” depende de sua “extensão” e de sua “ordem”. ARISTÓTELES, Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*; tradução de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1997, p. 27. Na introdução à *Arte Poética*, Horácio introduziu a unidade do poema como disposição adequada e coerente das partes de um corpo, desfeita a qual não se poderia conter o riso. Cf. HORÁCIO. Arte poética; epistola ad Pisones. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. §1-9, p. 55.

⁸ São Paulo utilizou a doutrina do *Corpus Christi* em várias epístolas. A passagem mais consagrada é I Cor, 12: 12-30: “Porque, como o corpo é um todo tendo muitos membros, e todos os membros do corpo, embora muitos, formam um só corpo, assim também é Cristo. Em um só espírito fomos batizados todos nós, para formar um só corpo, judeus ou gregos, escravos ou livres, e todos fomos impregnados do mesmo Espírito. Assim o corpo não consiste em um só membro, mas em muitos [...].” O jesuíta neo-escolástico Francisco Suarez se apropriou da doutrina no *De Incarnatione*, Q. VIII, Disp. XXIII, apregoando que a “união moral e a ordem que a realiza faz da caótica reunião de homens um ‘corpo místico’”, cf. GALLEGOS ROCAFULL, Jose M. *La doctrina política del P. Francisco Suarez*. México: Editorial Jus, 1948, p. 35.

⁹ “Una, santa, católica e apostólica: esta é a Igreja que devemos crer e professar já que é isso o que a ensina (*sic*) a fé. Nesta Igreja cremos com firmeza e com simplicidade testemunhamos. Fora dela não há salvação, nem remissão dos pecados [...] Ela representa o único corpo místico, cuja cabeça é Cristo e Deus é a cabeça de Cristo [...].” Cf. BULA UNAM SANCTAM. Bonifácio VIII (18/11/1302). Disponível em: <<http://www.paroquias.org/documentos/index.php?vsec=BUL&vid=13>>. Acesso em: 19 jul. 2007.

¹⁰ Cf. KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*; um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 125-130 *passim*.

¹¹ Cf. AQUINAS, Thomas. *The summa theologica of saint Thomas Aquinas*. Chicago: Encyclopaedia Britannica; Willian Benton, 1952. 2 v. Part III, Q. VIII. Com João de Salisbury, Isaac de Stela e Tomás de Aquino (nos escritos deste se consolida teologicamente a expressão “*corpus ecclesiae mysticum*”), a

segunda ou neo-escolástica, como o jesuíta Francisco Suarez, cujos escritos, entre outros, fundamentaram as doutrinas teológicas nos estados católicos.

A metáfora do corpo era “substancialista”, como no geral – salienta João Adolfo Hansen – era o caráter das representações dos séculos XVII e XVIII¹², ao pressupor que Deus era o “princípio e o fim de todas as coisas”¹³ e que Cristo era, por sua “divina bondade”, o modelo especial de corpo, o homem mais perfeito então vivido¹⁴. Na arquitetura, a doutrina justificou, por exemplo, a partir do século XVI, como se lê no tratado de Pietro Cataneo, *I quattro primi libri di architettura*, o argumento de que a planta das igrejas paroquiais deveria, justamente em nome do “decoro da religião cristã”, imitar a cruz latina – sob signo da qual o filho de Deus morreu gloriosamente para dar aos homens “o reino dos céus”¹⁵.

Nas capelas de Minas Gerais – templos que apresentam geralmente a planta retangular, destituída de braços ou transepto –, o costume que autorizou a perfeição cristã da forma preservou uma alusão retórica à parte correspondente do corpo da igreja, no costume de se denominar de “cruzeiro” o arco construtivo – sempre bem ornado – que separa a nave e a capela-mor, onde comumente se dispunham os braços da cruz. Não mais dependente da imitação estrita e figural da forma, preservou-se, contudo, a idéia de que os atributos proporcionais das partes e do todo que qualificavam a perfeição do corpo de Cristo ainda haveriam de se representar, por sua memória e seu decoro. Desenvolver os modelos de plantas de igrejas entre os séculos XVI e XVIII foge ao escopo da investigação, mas importa reconhecer, entretanto, que na segunda metade do século XVI não havia consenso entre os arquitetos, clérigos e tratadistas, e vários tipos de planta – circular, cruz latina, retangular, poligonal, elipses e ovais – compunham repertório disponível ao engenho inventivo dos artífices e arquitetos. Os tratados faziam referência constante a essas tópicas da arquitetura,

metáfora do corpo místico de Cristo foi definitivamente consagrada a designar a Igreja em um “sentido espiritual”, mas também a Igreja como “organismo administrativo” e “social”. Cf. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 125-130 *passim*.

¹² Cf. HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*, p. 78-79.

¹³ Cf. HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELLI Percival (Org.). *Arte sacra colonial: barroco, memória viva*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, p. 189. Sobre a tópica do corpo como fundamento da organização e da representação seis e setecentistas, cf., sobretudo, p. 186-189.

¹⁴ Cf. CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri d'architettura*. Veneza, 1554, L. III, Capitolo primo: “Come il principal tempio della città, volendo servare il decoro della religione Cristiana, si convenga fare à crociera & a similitudine di un bem proporzionato corpo humano, col suo disegno”, fl. 36. Todas as traduções são do autor, salvo referência.

¹⁵ *Idem, Ibidem*, fl. 36.

elogiando as invenções mais aplaudidas. É o eloquente exemplo do tratado do frei Laurêncio de San Nicolas, apresentado na corte de Madri em 1631¹⁶, muito imitado em Portugal para além do período da *União Ibérica* (1580-1640)¹⁷. No final do capítulo XXII, dedicado à “perfeição da planta”, frei Laurêncio comentou a variedade das plantas de templos: redondas, ovais, em cruz, poligonais etc.¹⁸ Na introdução desse mesmo capítulo, ele elogiou o “engenho” do arquiteto, aptidão pela qual, tendo-a quanto mais discreta e sutil, “formará conceitos mais sutis e delicados”. O engenho habilita o arquiteto a formar plantas “mais avantajadas”, uma virtude qualitativa. O frei escusou-se de oferecer uma “regra universal” para as plantas, pela “variedade que inventam os engenhos cada dia”, mas sintetizou com a autoridade da tópica o que deveria estar indubitavelmente satisfeito na invenção: a composição da traça deve ser tal que não seja “outra coisa senão um corpo perfeitamente formado, com tal proporção que todo ele seja uma perfeita formosura contínua, deleitável à vista”¹⁹. Em Lisboa, no mesmo ano de 1631, o arquiteto Matheus do Couto lia o seu tratado na *Aula de Arquitectura do Paço da Ribeira*. Também nele, em várias passagens, a tópica do corpo decoroso e bem proporcionado autoriza os preceitos da arte, como na explicação da “coluna toscana”: “[...] será razão darlhe esta medida tirada do corpo humano, como são todas as medidas famozas; ao qual no principio lhe davão 6. comprim.tºs [comprimentos] do pé; & assi porq a base e capitel tenhão semelhança com o pé, e cabeça do d.º corpo humano”²⁰.

A titulação da tese pela antiga alcunha “Vila Rica” sinaliza o recorte objetivo e temporal da pesquisa – algumas das fábricas mais relevantes construídas entre a ereção da vila

¹⁶ O tratado teve duas edições em Madri ainda na década de 1630, em 1633 e 1639, a primeira por Juan de Sanchez. Cf. MORENO GARBAYO, Justa. *La imprenta em Madrid (1620-1650); materiales para su estudio y inventario*. Madrid: Arco/Libros, 1999. 2 v.

¹⁷ O tratado de frei Laurêncio foi bastante citado pelo frei Ignácio da Piedade Vasconcelos, em seu *Artefactos symmetriacos*, de 1733. No verbete “Tratados de arquitectura”, Rafael Moreira aludiu à filiação da autoridade, atentando para o fato de que é no tratado de Fr. Ignácio que se encontra, a primeira vez em Portugal, uma edição “ilustrada por belas gravuras a teoria das ordens”. MOREIRA, Rafael. Tratados de Arquitectura. In: *DICIONÁRIO DE ARTE BARROCA EM PORTUGAL*. (José F. Pereira, dir.; Paulo Pereira, coord.). Lisboa: Presença, 1989, p. 492-493.

¹⁸ SAN NICOLAS, Fray Laurencio. Arte y uso de architectura; dirigid ao Sm.º Patriarcha S. Joseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S. Nicolas, Agustino descalço, Maestro de obras. S. I., s.f. [1639]. (Edición facsimilar. Valencia: Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1981.) fl. 29-29v. Disponível em: <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2008.

¹⁹ *Idem, Ibidem*, fl. 29-29v.

²⁰ MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o mestre Matheus do Couto...* [1631]. L. I, Cap. 7.º, “Sobre a Coluna Toscana”, fl. 7-8. (Manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946).

e o soerguimento da “cidade imperial”²¹. Embora muitos desses edifícios tenham sido intermitentemente construídos até o século XX, nas freqüentes reformas empreendidas pelas irmandades, mas também já em restaurações recentes, concentrou-se no período crucial de suas ereções, ou seja, no século XVIII e no primeiro quartel do século XIX. Ainda nesse tempo, parte da ornamentação das capelas era concluída, e as práticas de representação conservavam-se subordinadas a um regime mimético de invenção e ornamentação; devedoras dos costumes, portanto, das regras e lugares-comuns ainda autorizados.

O exame da documentação primária, principalmente os livros de irmandades e mais documentos avulsos, torna-se procedimento fundamental ao método. Além deles, urge pesquisar outros escritos coevos, ou vigentes, alguns deles indisponíveis no Brasil, como principalmente os tratados e manuscritos de arquitetura lidos, emulados e redigidos em Portugal a partir do século XVI; a jurisprudência eclesiástica que regrou insistente o decoro das igrejas e demais lugares sacros, e também vários outros gêneros letrados, como os epistolários eclesiásticos e artísticos, os processos de aprovação de obras e reformas de igrejas na *Mesa de Consciência e Ordens da Coroa*, as descrições encomiásticas de fábricas e efemérides etc. Com a análise dessas fontes, torna-se possível recuperar, com as limitações que implica toda indagação histórica, os sentidos desses termos, preceitos e costumes tão caros à *forma mentis* que sustentou a construção e também o uso desses conjuntos arquitetônicos e urbanos.

A arquitetura religiosa de Minas Gerais já foi mais estudada. Para não me delongar em intermináveis citações que retrocedem ao séc. XIX, no rastro da família Vasconcellos e outras importantes gerações de estudiosos, na década de 1950, Paulo Santos publicou *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, e Carlos Del Negro apresentou, logo depois, um importante estudo sobre a *Escultura ornamental barroca do Brasil*. Em meados do século XX, e também nos anos de 1970 e 1980, eram mais freqüentes os congressos específicos, as publicações do *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e também da importante *Revista Barroco*, fundada por Affonso Ávila em 1969 e que teve 19 volumosas edições até 2007, mais esparsas nos dois últimos decênios. Aparentemente, estudava-se e se publicava mais sobre o tema, e geralmente se seguiam as postulações classificatórias da história da arte.

²¹ Vila Rica recebeu o título de “Imperial Cidade de Ouro Preto” em 1823. Agradeço a sugestão do uso da alcunha à professora Beatriz Bueno.

Nos últimos anos, outras teses tiveram como objeto a arquitetura religiosa de Minas Gerais. Em 2002, Jaelson Trindade procurou estudar as “circunstâncias sociais” de sua produção artística²². Em 2003, Selma Melo Miranda defendeu tema sobre as capelas mineiras construídas até meados do século XIX²³, e Myriam de Oliveira publicou sua tese de doutorado, defendida em 1990 pela Universidade de Louvain, inicialmente dedicada ao “Rococó religioso” em Minas Gerais mas estendida em livro para todo o universo nacional²⁴; em 2006, André Dangelo concluiu análise de alguns aspectos que ele denomina de “cultura arquitetônica” nas Minas Gerais do século XVIII²⁵. Não se desenvolve o decoro nesses trabalhos. Em Portugal, também 2006, a tese de Carlos Ruão, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulada *O Eupalinos moderno*, prometia contribuições significativas sobre o tema do decoro na arquitetura portuguesa entre os séculos XVI e XVII, pois nomeava, inclusive, o primeiro de seus três volumes: “*Da ordinatio ao decorum*”²⁶. Mas o desenvolvimento do preceito privilegiou, em quatro páginas, a discussão da correção moral das imagens, embora a tese objetivasse a arquitetura.

Em 2008, Guiomar de Grammont publicou um importante estudo sobre o Aleijadinho²⁷, no qual procura rever e criticar as construções ideológicas do maior mito do chamado *Barroco mineiro*. O livro é resultado de sua tese de doutorado, orientada pelo prof. Dr. João Adolfo Hansen (FFLCH-USP), e apresenta significativa contribuição à temática. Algumas polêmicas são antigas, mas já se vislumbra um campo intelectual mais receptivo à revisão dos grandes mitos. Um dos fatores decisivos para essa importante abertura é sem dúvida o trabalho que

²² TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. Tese (Doutorado em História social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

²³ MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira no séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

²⁴ OLIVEIRA, Myriam de Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²⁵ DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obra e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

²⁶ RUÃO, Carlos. *O Eupalinos moderno*; teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal (1550-1640). Tese (Doutorado em Letras)-Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006, v. I; 5.1.2. A imagética tridentina e a teoria do “decorum”, p. 341-344. (Disponível na Biblioteca da Universidade de Coimbra - BUC).

²⁷ GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

desenvolve há anos o professor João Adolfo Hansen. Dedicando-se fundamentalmente às *Belas Letras*, Hansen sinaliza uma geral e necessária revisão historiográfica das artes do período colonial, sustentada justamente pela reconstituição histórica dos condicionamentos materiais de época, dentro da qual este trabalho se vê modestamente inserido.

A tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro se revêem alguns dos principais aspectos da doutrina do decoro no período competente. Nos três capítulos seguintes, examina-se o decoro em três dos templos mais significativos de Vila Rica: a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar e as capelas das Ordens terceiras de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, respectivamente. Além de constituírem exemplos eloquentes das práticas e preceitos do período, sua documentação primária se encontra disponível e bem conservada. A análise da arquitetura e de documentos primários inéditos a ela relativos proporcionou aberturas surpreendentes. A principal delas foi a reconstituição da história, até então desconhecida, do zimbório da capela-mor da Igreja do Pilar, demolido em 1770, bem como a identificação do provável inventor do risco e também da obra que lhe teria servido de modelo, em Portugal. Mas fundamental foi sempre a interpretação decorosa dos templos: o reconhecimento das imitações e agudezas da arte, a reconstituição das iconografias e sentidos das partes e do todo, orientados sempre pela *luz da conveniência*. A análise desses *corpos de arquitetura* é indissociável da compreensão das demais práticas artísticas nela acomodadas, pintura, talha, escultura etc., porque torna a conveniá-las no fundamento mesmo que as justificava – a *perfeição* de todo o corpo. As representações se integravam e adquiriam sua razão de ser nos lugares próprios e adequados da arquitetura, contribuindo cada parte ao desempenho do teatro sacro como um todo.

CAPÍTULO 1

O DECORO

Capítulo 1

O DECORO

Quae culpa, sive injuria, violatioque decori, si in rebus profanis admitteretur, esset utique reprehendenda, sed multo magis reprehendenda est, quoties in sacra, & divina peccatur.

Aquela falta, ou prejuízo e violação do decoro, se admitida nas coisas profanas, seria de qualquer modo condenável, muito mais condenável é se se peca tantas vezes contra as coisas sagradas e divinas.

*Federico Borromeu
De pictura sacra libri duo (1625)*

Na Visita pastoral de 24 de março de 1743 à Vila do Carmo, futura cidade de Mariana, D. Frei João da Cruz, bispo da Diocese do Rio de Janeiro (que então regulava sobre a capitania de Minas Gerais), além de exortar o vigário a mover os povos, com doutrina e exemplo, à paz e necessária união, destinou recomendações bastante persuasivas aos moradores da vila. Sob a recompensa de se libertarem “dos castigos merecidos por seus pecados”, porque o Senhor haveria de lhes dirigir “os olhos de sua Divina Misericórdia”, deveria a comunidade leiga, irmandades e mais moradores, zelar e se aplicar “às obras da sua Igreja”, de modo que se pudesse “fazer nella com decência e magestade os ofícios divinos”, e tivessem “lugar decente os ornamentos”. As recomendações estavam especialmente destinadas, informa o documento, “aqueles cuja piedade se aplica ao decoro e serviço da casa do Senhor”¹.

¹ “Recomendamos tão bem muito aos Irmaos do Santíssimo Sacramento mais Irmandades da dita Villa como tão bem aos seus moradores especialmente aqueles cuja piedade se aplica ao decoro e serviço da caza do Senhor que se apliquem às obras de sua Igreja para que se conclua de sorte que se possão fazer nella com decência e magestade os ofícios Divinos e tenhão lugar decente os ornamentos que por falta de sachristia e caixões estão todos damnificados, o que esperamos com o seu zelo, para que se não diga que não querendo continuar com as obras que tenhão feito, para não continuarem com as obras de sua Igreja que sendo a caza de Deos ou lugar de refugio deve ter o primeiro cuidado de todos para que o mesmo Senhor ponha nelles os olhos de sua Divina Misericórdia e os livre dos castigos merecidos por seus peccados”. Visita pastoral do Frei João da Cruz à Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Vila do Carmo, 24/03/1743. Esta visita pastoral foi transcrita na edição organizada pelo Monsenhor RODRIGUES, Flávio Carneiro (organização, paleografia e tradução dos textos latinos). *As visitas pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*. In: *Cadernos históricos do Arquivo Eclesiástico de Mariana*. Mariana: AEAM, n. 1, 1998, p. 63-70. (grifo nosso). A cópia utilizada para edição está situada no Livro P-15, AEAM, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição. Os dois números correspondentes às Visitas pastorais me foram gentilmente oferecidos pelo Monsenhor Flávio, a quem agradeço.

Os leigos participavam ativamente das fábricas de igrejas paroquiais e capelas, comovidos pela devoção e persuadidos da promessa de uma salvação misericordiosa. A alguns deles tocava a responsabilidade oficial de zelar pelo “decoro e serviço da Casa do Senhor”, e isso certamente implicava a direção das numerosas confrarias leigas que se multiplicaram em Minas já no início dos setecentos. Os documentos arquivados, os vários publicados e também estudos, de maior ou menor pretensão, permitem conhecer vários aspectos, ainda não esgotados, do processo de efetivação material dos lugares sacros na capitania de Minas Gerais, que não possuiu ordens primeiras nem segundas mas apenas irmandades leigas, confrarias e ordens terceiras. Além da efetiva acomodação, conservação e aumento das povoações, os leigos participavam ativamente dessa importante *fábrica eclesiástica*²: desde a ereção de matrizes (ao redor das quais, inclusive, poderiam surgir e se consolidar novos lugares e povoações), a acomodação de altares laterais nas igrejas paroquiais, até erguerem finalmente suas próprias capelas; participavam também da administração mesma das construções (contratos, arrematações, ajustes e pagamentos), da doação de esmolas e dízimos competentes aos vastos recursos requeridos pelas obras e, obviamente, da própria execução oficiosa das partes do corpo de arquitetura.

No documento acima citado, o *visitador* conclama ao zelo e conclusão da “fábrica de sua Igreja” os moradores, “especialmente aqueles cuja piedade se aplica ao decoro e serviço da casa do Senhor”. Não é demais insistir na citação. A *piedade* aqui destacada possui sentidos pouco considerados na atualidade. Refere-se, esta piedade, não diretamente à benevolência condolente ou à compaixão altruísta, sentidos também pertinentes, mas antes ao próprio sentimento religioso – crença de fé, cumprimento devotado aos deveres religiosos, “virtude moral”

² O termo “fábrica” exige apontamentos. Raphael Bluteau registra o primeiro sentido geral como “estrutura, construção, composição”, radicando-o no sentido latino do termo *fabrica*. Fábrica é também o próprio “Edifício”. O exemplo de Bluteau é retirado do tratado “A arte militar”, de Vasconcelos: “O architecto, primeyro elege a traça da Fabrica, que há de fazer”. Fábrica também pode ser a “casa ou oficina em que se fabricam alguns gêneros”; ou ainda a própria “arte” ou “artiffício”, “lavor” ou “feitio”, com que se fabricam engenhos ou obras. No gênero eclesiástico, pode-se tratar especificamente da “fábrica da sacristia” ou da “fábrica da igreja”, constituindo essas a “renda” que se recebe para, e se gasta, com a conservação, reparo ou aumento dos templos, e também com a preparação do “culto divino”, celebrações e festas. Nos documentos eclesiásticos – especialmente no “Livro da Fábrica”, que era utilizado para anotação regular de receitas e despesas afins – aparece a figura do “fabriqueiro”, o responsável pela administração dessas rendas, termo também registrado por BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...* Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, v. 4. Fabrica; Fabriqueiro, p. 3-4. Assim fundamentado, utilizo a expressão *fábrica eclesiástica* como o conjunto de atividades e processos demandados para a ereção, construção e conservação de templos. Em algumas passagens, utilizo também o termo *fábrica* para designar o próprio edifício, como autorizado por Bluteau.

com que se tem “devoção e respeito a Deus e às coisas sagradas”³. Estes sentidos foram decisivos para a Igreja Católica após o Concílio de Trento (1545-1563) em sua luta inflamada pela reafirmação da “virtuosa” fé católica contra o luteranismo, o calvinismo, o maquiavelismo e outras “heresias”⁴.

Piedade, decoro e esplendor. No documento, o sentimento religioso dos especialmente aptos deveria ser responsável pela observância e aplicação do decoro na conclusão das obras da Igreja, numa semelhança muito interessante de causa e efeito com o que pensou, no final do século XVI, o Bispo de Milão, Carlos Borromeu (1538-1584), o mais importante preceptor eclesiástico a estender as regulações tridentinas à arquitetura e à ornamentação de edifícios religiosos, igrejas e capelas. Na edição *princeps* de 1577 do importante tratado que objetivava instruir a fábrica e a ornamentação eclesiástica – *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* –, Carlos Borromeu justificou sua confecção com argumentos, principalmente, de *piedade e decoro*. Fundamentado na excelência dessas virtudes, nos decretos tridentinos e nos costumes mais adequados, “oportunos e apropriados” para o “uso e ornato das igrejas”, que ele mesmo houvera visto ou aprendido com arquitetos, Borromeu propôs que se devesse atender, prover e zelar pelo “esplendor” das “edificações eclesiásticas”. Para tanto, seria sempre oportuno aconselhar-se com arquitetos e mestres que escreveram sobre a arte, bem como “imitar” a “piedade e religião antiga dos fiéis”. “Excitada desde os tempos apostólicos”, essa antiga piedade, ética e pateticamente exemplar, “brilhou magnificamente” (*praeclare eluxit*) nas construções de basílicas, templos religiosos e nos “admiráveis aparatos sacros”, em número e preciosidade, em Roma, Jerusalém, Constantinopla e Milão, e é por isso que devoria, e muito, ser “inflamada” novamente⁵. Em ambos os discursos, no tratado de 1577 e na

³ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 6, Piedade, p. 500.

⁴ Várias são as discussões que envolvem o reconhecimento de denominações adequadas para os processos pelos quais passou a Igreja Católica Apostólica Romana a partir da primeira metade do século XVI. Alguns autores advogam ter existido uma “reforma” católica, nascida dentro do seio da própria Igreja e com intenções reformadoras, ainda no final do século XV e início do XVI; mas também outro movimento, este sim, reacionário às teses e aos ataques protestantes, que se convencionou chamar de “contra-reforma”. Necessário notar que alguns desses termos surgiram em contextos críticos e científicos protestantes, no século XVIII e XIX; problemáticos, portanto, quando se trata de historiografia. Cf. o verbete “*Controriforma*”, no *Dizionario di Storiografia*. Disponível em: <<http://www.pbmistoria.it/dizionario/storiografia/lemmi/085.htm>>. Acesso em: 01 out. 2006. Preferível é ter como referência de crítica e análise o que era proposto pelos doutrinadores que buscavam discutir os cânones, atuações e doutrinas da Igreja, bem como o que foi deflagrado após o Saque de Roma, em 1527, e também a partir do Concílio de Trento (1545-1563) e seus decretos. Cf. também o estudo de ROSA, Asor. *La cultura della controriforma*. Roma/ Bari: Laterza, 1981.

⁵ “Ex decreto, in concilio provinciali III per nos edito, has et fabricae et supellectilis ecclesiasticae instructiones in lucem damus; in quibus sane cum de sacris aedibus, cappellis, altaribus, oratoriis, baptisteriis, sacrariis, ceterisque id generis extruendis, tum de vestibus etiam sacris, ornamentis, vasibus alioque

Visita pastoral à Vila do Carmo, de 1743, a piedade está relacionada a arquiteturas decorosas. No tratado, a piedade seria responsável pelo elogio ao esplendor maravilhoso remanescente dos antigos templos e basílicas⁶, uma das tópicas mais utilizadas por clérigos e artistas para legitimar o aparato majestoso dos lugares de culto católicos⁷; na Visita pastoral, deveria re-

*ecclesiastico apparatu confiendo, ea potissimum praescripsimus, quae provinciae nostrae ecclesiastum frequentiori usui et ornatui opportuna atque accommodata vidimus. [...] Cum enim in provinciali illa synodo de coepiscoporum nostrorum consilio opus hoc nostra cura conficiendum statuerimus, illud tantum spectavimus, ut et aedificii et ornatus et apparatus ecclesiastici norma et forma certa, cum rationibusque patrum convenienti, per nos commostrata, provinciales nostras eo de genere constitutiones ac decreta in executionis usum induci sedulo curaremus; et ecclesiarum simul omnium, praecipueque parochialium, splendori et cultui in posterum prospiceremus. [...] Ad cetera vero, multa illa quidam, quae ab architectonicae artis scriptoribus sapienter, copiose utiliterque tractata, ad augustissimam eam sacrarum basilicarum et ad ecclesiasticae omnis aedificationibus splendorem pertinent, ut peritorum architectorum consilium adhiberi oportere censemus, sic in iis ipsis antiquam illam, ab apostolicis usque temporibus excitatam, fidelium pietatem ac religionem, quae in iis aedium sacrarum extunctionibus, in admirandoque sacrae suppellectilis apparatu praecclare eluxit, imitandam proponimus". BORROMEU, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (*Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, 1577). Introdução, tradução e notas de Bulmaro Reyes Coria; nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. Cidade do México, Universidade Nacional Autônoma do México / Imprensa Universitária, 1985, p. 1-4.*

⁶ O “esplendor” das antigas basílicas romanas constituía uma finalidade também política, coerente com os propósitos do imperador Constantino. A melhor fonte são os estudos de Richard Krautheimer, nos quais se encontram uma rica referência documental e uma acurada análise das circunstâncias que envolviam as construções. As análises se fundamentaram também em pesquisas arqueológicas, nos fragmentos encontrados de mármores, afrescos e revestimentos de ouro, materiais e ornatos capazes de conferir esplendor e decoro às basílicas. Krautheimer salientou como o “esplendor do império” era caro ao Imperador e sua figura política “divinizada”, de modo que as “basílicas públicas de Roma e das grandes cidades de província não poderiam deixar de respeitar o esplendor do Império e de seu soberano divinizado”. Segundo os costumes dos templos pagãos, as basílicas eram construídas com o mesmo “vocabulário formal” desses templos, servindo como instrumento adequado de propaganda política. Sob o “influxo do culto imperial”, até o início do século IV praticamente já haviam “desaparecido as distinções entre as basílicas sacras e profanas”. Cf. KRAUTHEIMER, Richard. La basilica constantiniana. In: _____. *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993, p. 3-39; especialmente p. 9; 12 et seq., e também KRAUTHEIMER, Richard. *Tre capitali cristiane; topografia e politica*. Torino: Giulio Einaudi, 1987. Ao tratar especificamente das basílicas cristãs eretas para o culto da nova religião do Império, Constantino evidenciava uma política de propaganda fundamentada no esplendor e no decoro dos templos. As igrejas de maior prestígio, “particularmente aquelas de fundação imperial”, deveriam ser “imponentes e esplendorosas através de materiais preciosos e de ricas decorações”. Numa carta enviada entre 325-326 ao Bispo Macario, de Jerusalém, Constantino recomendou que a basílica a ser construída sobre o Gólgota (Santo Sepulcro) demandasse os “fundos públicos”, fornecidos pelo governo da província ou pelo próprio “tesouro” do Imperador, de tal modo que ela “superasse em esplendor os mais nobres edifícios de qualquer outra cidade e resultasse na mais bela basílica existente”. Como será uma tópica também no período pós-tridentino, economias deveriam ser conseguidas durante a construção da estrutura do edifício, de modo a “poderem ser empregadas, com maior vantagem às finalidades da propaganda política, para aumentar o fausto da decoração e dos ornatos”. Cf. KRAUTHEIMER. *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, p. 19; 21-22.

⁷ A legitimidade do *cultus externus* foi *palavra de ordem* de doutores, clérigos e artistas imbuídos de catolicismo, contra a justificação protestante das doutrinas da *Imanência de Deus*, da *Sola Fede* e da *Sola Scriptura*, que redundavam na simplicidade dos lugares de culto. Autores reformados como Lutero, Calvino, Melanchton, Flacio, Ospiniano e outros *centuriatores* multiplicaram os argumentos contra os católicos, e obtiveram respostas duras e diretas de autores como Luigi Lippomano (*Confirmatione*,

dundar em decência e majestade de ofícios, lugares e ornatos, na exata matriz que viria a ser, dois anos depois, a Catedral do Bispado da capitania; donde deveria então manar, para as demais paróquias, as regulações e exames responsáveis pelo “decoro das Casas do Senhor”.

Pode-se perceber o imbricado feixe de relações que existia entre os termos e sentidos da Visita pastoral. Um trecho de documentação aparentemente simples, como esse, em que a semântica atual dos termos pode ocultar considerações pertinentes, guarda matérias de complexa fundamentação e abrangência; e não apenas religiosa, mas também artística, como se pode antever, decisivas para o aperfeiçoamento das práticas que materializavam a arte religiosa na colônia. Irrevogável, pois, indagar: o que representava, em Minas Gerais no século XVIII, o decoro da casa de Deus? No que consistia esse preceito tão relacionado às obras da Igreja? No que consistiam suas postulações artísticas e teológicas, de sorte que se pudessem fazer, com “decência e majestade”, os ofícios divinos e tivessem “lugar decente os ornamentos”?

1.1 Preceitos fundamentais

O decoro representou, desde a antiguidade até o advento do chamado “romantismo” – quando a normativa poético-retórica das artes foi considerada inadequada a uma pretensa manifestação subjetiva e autêntica do artista – um dos preceitos mais importantes não apenas da arquitetura, mas de todas as artes, as belas letras, poesia e retórica, pintura, escultura, música, teatro etc. Apesar das diversas compreensões de que foi objeto na história, o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é *adequado* e *conveniente*, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução

1553), Pietro Canisio (*De Maria Vergine*, 1577), Alberto Pio (*De sanctorum cultu et reliquiarum venerazione*, 1531) e Roberto Bellarmino (*Disputationes*, 1593-1597). Esses e outros escritos formaram, direta ou indiretamente, o pano de fundo e a base doutrinária de escritos artísticos que fundamentaram e justificaram, com nuances, o “esplendor” e a “maravilha” das “fábricas magníficas”, como os de Pietro Cataneo (*I quattro primi libri di architettura*, 1554), Pellegrino Pellegrini Tibaldi (1527-1596, *Trattato L’architettura*), Palladio (*I quattro libri dell’architettura*, 1570), e sobretudo o *Instructiones*, de Carlos Borromeu. Vale lembrar, também com Shofield, que o esplendor das igrejas e os ornatos luxuosos foram legitimados, na Sessão de 17 de setembro de 1562 do Concílio de Trento, como causas eficazes e necessárias à elevação do fiel para a meditação das coisas divinas. Cf. SHOFIELD, Richard. *Architettura, dottrina e magnificenza nell’architettura ecclesiastica dell’età di Carlo e Federico Borromeo*. In: RESPISHTI, Francesco; SCHOFIELD, Richard. *Architettura e controriforma; i dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Electa, 2004. p. 125-250.

característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários⁸.

Difundido na arquitetura por Vitrúvio, século I a.C, e sua interminável leva de êmulos e imitadores a partir do século XV, Alberti, Palladio, Serlio, Cataneo, Scamozzi e também portugueses, Antônio Rodrigues, Francisco de Holanda, Lavanha, Matheus do Couto, Ignácio da Piedade Vasconcelos, Luiz Gonzaga e outros, o decoro conservou a matéria primordial da adequação e da conveniência. Adquiriu nuances, é claro, nas contribuições e circunstâncias particulares de pensadores, arquitetos e artistas que sobre ele, ou através dele, escreveram: finalidades políticas e teológicas da arte, variações do gosto, costumes locais etc., mas manteve sempre, em seu cerne, a *lei suprema da conveniência*. Apesar desse sentido *lato* e abrangente, alguns estudiosos modernos compreenderam o decoro sob aspectos eminentemente morais e pragmáticos, pejorativamente até, comprometendo a importância de sua análise na melhor compreensão da arte situada entre os séculos XVI e XVIII. Ademais, como advertiu Eugenio Battisti, uma má fama imputada à chamada “Contra-reforma”, acusada de haver tolhido o melhor da arte humanista proveniente do século XV em nome de uma *decência moral* (lugar-comum historiográfico que também exige cuidado)⁹, acabou motivando um “escasso interesse por esses preceitos”¹⁰ – dentre eles, notavelmente, o decoro –, que fundamentaram a discussão e a fábrica das artes não apenas a partir do século XVI, mas desde a antiguidade greco-latina.

⁸ Cunhada ainda na antiguidade, por Quintiliano (*Institutio Oratoria*), uma divisão didática facilita o tratamento objetivo do preceito. Há um *decoro interno*, correspondente à acomodação das partes convenientes entre si e ao todo da obra, que deve estar sempre orientada à satisfação da finalidade essencial requerida pelo *decoro externo*: a consideração do tempo e do lugar na eficácia final da obra, quando esta proporciona a recepção e o desempenho apropriados à sua destinação. Ambos são interdependentes. O *decoro interno* está submetido necessariamente à satisfação do *decoro externo* – a conveniência última –, sinalizando sempre a devida acomodação das partes. Cf. HANSEN, João Adolfo. Decoro/Verossimilhança. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP. Notas de Aula, [19--?], p. 1 (mimeo); e também CAMARERO, Antonio. *La teoria ético estética del decoro en la antigüedad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2000, p. 10.

⁹ O termo “decência” terminou adquirindo uma conotação bastante moralizada pela crítica e também pela historiografia das artes desse tempo. Embora tenha havido, sim, após o Concílio de Trento, um processo complexo, determinado a resguardar a arte religiosa de tudo o que fosse profano e impudico, inadequado ao lugar “sagrado” das representações, o termo decência permanece sendo utilizado, na documentação e nos escritos coevos, com uma acepção maior de adequação e conveniência. Na maioria das vezes, aparece como o termo mais apropriado para guardar e fazer guardar o que fosse adequado e decoroso em relação às matérias da religião. O éntimo dos termos decoro e decência é o mesmo: o particípio “*decens*”, que designa o que é “conveniente”, “adequado”, “apropriado”. Cf. BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente*; 2.3. Decência e Dignidade.

¹⁰ Cf. BATTISTI, Eugenio. El concepto de imitación en el cinquecento italiano. In: _____. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 148.

Em sua gênese antiga, o *decoro* (*τὸ πρεπόν*, para os gregos, assimilado pelos latinos em vários termos: *decor*, *decus*, *decorum*, *decorus*, *decens*, *aptum*, *dignum*, *accommodatum*), designava “o conveniente”, “o que convém”, o “decente”, o “adequado”, “apto”, “digno”, “acomodado”¹¹. Entre os gregos, *prépon* não estava restrito apenas ao âmbito das artes, estendendo-se ao conjunto mais abrangente da ética e da poética¹²; compreendia, portanto, uma orientação artística, mas também ético-política, destinada a guiar o homem em sua integração ao belo e ao bem (*kalokagathía*) – virtudes sobre as quais deveriam repousar as finalidades e os meios das ações e produções humanas¹³.

Distinção e esplendor. Assimilado junto à observação atenta da natureza – modelo excelente de harmonia, conveniência, esplendor e ordem das imitações humanas –, o preceito radicou dois atributos fundamentais da *forma bela e adequada*: a *distinção* e o *esplendor*. Na distinção, o todo e cada uma das partes que pertencem a alguém ou algo, objeto ou obra, discurso ou edifício, e que é decoroso, faz com que esse objeto ou ser se apresente com aparência tal que o distinga de outro análogo do gênero, por manifestar aparentemente o que lhe é devido, característico, digno e adequado, oportuno e circunstante. Um velho, uma mulher, um jovem, por exemplo, possuem atributos genéricos distintos, e decididamente distintivos, que evidenciam dignidade, virtudes, temperamento e caráter, bem como suas circunstâncias e acidentes, por exemplo, idade ou pátria, que também fazem com que suas características próprias, atitudes, vestimenta, comportamento e manifestação de afetos, se evidenciem com clareza distintiva. As figuras da pintura e da escultura, bem como os corpos de arquitetura, também deveriam se distinguir por suas aparências, consolidando a união entre o *decoro* e a evidenciação do caráter (*éthos*)¹⁴. Um templo não se confunde, ou não se poderia confundir, com um palácio, assim como as figuras da pintura e da escultura que representam afetos, alegorias, virtudes, personificações ou personagens. A distinção resultaria dos efeitos advindos

¹¹ Cf. CAMARERO, *op. cit.*, p. 9.

¹² Cícero destacou, no *Orator*, a importância do *decorum*, e também a dificuldade em se guardá-lo, seja na vida, na poesia, na retórica etc. Sem a sua observância, se cometem muitos erros, aditou o rétor. Cícero recorreu às primícias gregas do *prépon*, fundamentando-o no labor sempre necessariamente conveniente do orador: a correção do discurso, conceitos e palavras, do caráter, do estilo, dos gestos, das posturas, das entonações, a atenção às circunstâncias, enfim, a prudência aplicada em todos os aspectos relativos à *actio oradore*. Cf. CICERONE, *L'orator*. (A cura di Giannicola Barone, testo originale a fronte). Milano: Oscar Mondadori, 1998. 21, 70-74, p. 48-53. (Classici greci e latini, 111).

¹³ Cf. JAEGER *apud* CAMARERO, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ Cf. D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Arquitetura, retórica e decoro na antiguidade: a expressão do caráter. *Desígnio*; revista de história da arquitetura e do urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Annablume, n. 5, p. 111-134, mar. 2006.

de suas proporções, gestos, atributos, artifícios e ornamentos, que decorosamente deveriam caracterizá-los “do modo que por si se dão a conhecer”¹⁵. A conveniência dessa manifestação proporcional, característica e correta entre partes e todo, dimensão, quantidades, lugares e ornamentação apropriados, deveria ser de tal dignidade, perfeição e pertinência em relação a aquele que o manifesta que o resultado aparente e sensível, visual ou auditivo, manifestado pelo *decoroso*, produziria efeitos de graça, brilho, beleza e formosura – esplendor, enfim.

Esse conluio perfeito e virtuoso de conveniências entre as partes e o todo que redundam em efeitos de graça, beleza e esplendor foi consagrado nos principais tratados de arquitetura. No tratado *De re aedificatoria* (1452), mais especificamente no Livro VI, dedicado à beleza, Leon Battista Alberti a exaltou como sendo um “resultado de grande valor e quase divino”. À guisa de uma excelência aristotélica regulada pelo meio-termo conveniente entre excesso e falta, Alberti defendeu a beleza ser uma espécie de “harmonia entre todos os membros, na unidade de que fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se possa ajuntar, retirar ou mudar nada sem que haja prejuízo”¹⁶.

¹⁵ Na “Descrição da engenhosa máquina” fabricada por João Antonio Belline de Pádua para a “memória dos séculos do sempre magnífico Rei”, D. João V, em 1737, o autor condensou a referência discursiva às figuras da “América” e da “África” – contando, é certo, com a memória partilhada da recepção que conhecia os atributos apropriados e distintivos de cada uma delas – relatando apenas que elas estavam “adornadas do modo que por si se dão a conhecer”. Cf. PADUA, João A. B. de. *DESCRIPÇAM DA ENGENHOSA MAQUINA* em que para memoria dos seculos se colloca a marmorea estatua do sempre magnifico Rei, e Senhor nosso D. João V. Inventada e delineada por João Antonio Belline de Padua, escultor, e Arquitecto. Lisboa Occidental, na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha nossa Senhora, Anno 1737. *Revista do IFAC*, Ouro preto, UFOP, n. 2, dez. 1995, p. 51. A “Descripçam” foi objeto de análise do professor João Adolfo Hansen, no artigo: *Teatro da memória: monumento barroco e retórica* (p. 40-54), que prepara, por assim dizer, a reedição fac-similar do referido texto. Num artigo dedicado ao dito “barroco”, Eugenio Battisti ressaltou a qualidade distintiva da beleza, reconhecendo-lhe o decoro: “A ‘idea’ se prestava a similares transformismos. Bellori reconhece expressamente que variava em cada caso: ‘aos casos distintos se lhes aplicam formas distintas’, posto que a ‘beleza (não é) senão aquilo que faz as coisas tal e como são, segundo a perfeita natureza’ [sic]. Sobre este conceito, Testa reconhece como bela inclusive [a representação de] uma anciã que se dedica aos serviços domésticos. Cf. BATTISTI, Eugenio. Barroco y compromiso. In: _____. *Renacimiento y barroco*, p. 181.

¹⁶ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)*. Trad. de Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo, 1989. 2 v. (A cura di Renato Bonelli e Paolo Portoguesi), L. VI, Cap. II, p. 446. A definição de Alberti sobre a beleza encontra respaldo no desenvolvimento de Aristóteles à noção de meio-termo apresentado no livro segundo da *Ética a Nicômano*, no comentário do estagirita à excelência (*aretê*) das obras de arte: “Sendo assim, um mestre em qualquer arte evita o excesso e a falta, buscando e preferindo o meio-termo – o meio-termo não em relação ao próprio objeto, mas em relação a nós. Se é assim, então, que toda arte perfaz satisfatoriamente a sua função, procurando o meio-termo e julgando suas obras segundo este padrão (por isto se afirma com freqüência que nada se pode acrescentar ou tirar às boas obras de arte, querendo significar que o excesso e a falta destroem a excelência das obras de arte, ao passo que o meio-termo a preserva, e os bons artistas, como dizemos, esforçam-se por isto em seu trabalho), e se, além disto, a excelência, da mesma forma que a natureza, é mais exigente e melhor que qualquer arte, então a excelência deve ter a qualidade de atingir o meio-termo”. Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. L. II, 6, p. 144.

Visando a salvaguarda do decoro do corpo de arquitetura, adiante no mesmo livro Alberti conciliou, além da graça, da elegância e da beleza, outros valores e virtudes igualmente fundamentais, por assim dizer *intrínsecos* à arquitetura, como a necessidade, a prática conveniência e a comodidade:

Tudo deve estar disposto por ordem, número, tamanho, disposição, forma, atentando-se para a natureza, para a prática conveniência, às específicas funções do edifício; de modo que cada parte do edifício resulte a nós indispensável, funcional e em bela harmonia com todas as outras. Porque se a subdivisão responder exatamente a todos esses requisitos, no edifício a graça e a elegância da ornamentação encontrarão seus lugares apropriados e serão situados na melhor luz; se, de outro modo, isso não acontecer, a construção certamente perderá todo o seu decoro. O corpo todo deve estar portanto configurado e definido de modo a conciliar necessidade e comodidade [...] e principalmente que cada parte esteja distribuída do melhor modo e no ponto exato e na ordem, lugar, articulação, posição, configuração que lhe for competente¹⁷.

O *esplendor conveniente, a formosura útil, a beleza adequada*. Reunindo esses atributos essenciais de beleza, distinção e esplendor – concentrados na famosa expressão de Hípias: o “esplendor conveniente”¹⁸ –, assomado ainda a outros valores de conveniência prática, comodidade, aptidão e utilidade¹⁹, o decoro foi um dos preceitos que regulou fundamentalmente,

¹⁷ ALBERTI, L’Architettura, L. VI, Cap. V, p. 468. No mesmo livro VI, Alberti legou à beleza aquele atributo de *distinção característica*, ao escrever que a “beleza verdadeira e própria é uma qualidade intrínseca e quase natural que investe a estrutura inteira do organismo que se diz belo [...]. *Idem*, *Ibidem*, L. VI, Cap. II, p. 448.

¹⁸ Cf. CAMARERO, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ O rol dos pensadores que reconheceram as relações e utilizaram a tópica ético-retórica da *conveniência* e da *beleza*, da *aptidão* e do *ornato*, é numeroso. Contento-me em inserir aqui, introduzidos que estamos no pensamento aristotélico, dois nomes fundamentais em chave platônica. No diálogo *Hípias Maior*, em meio à discussão da beleza aparente dos corpos e da idéia do belo em si, Platão enalteceu as virtudes da conveniência. Uma colher de madeira há de ser considerada mais bela do que outra feita de ouro, porque a primeira é mais adequada à *arte da culinária*, finalidade para a qual é feita a colher. Cf. PLATÃO. Hípias maior. In: *Diálogos*, Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1980, 290c/291e. No *Górgias* – um dos primeiros escritos sobre a arte da retórica e seus usos – um dos argumentos de Sócrates em contraposição a Polo parte da constatação de que as figuras e as cores são belas porque nos causam prazer, e que sua utilidade provém justamente do fato de satisfazermos a isso. Cf. PLATÃO. Górgias. In: _____. *Diálogos*, 474e, p. 147. Santo Agostinho chegou a escrever um tratado, intitulado *De pulchro et apto* (“Sobre o belo e o adequado”) infelizmente incógnito. Pelo título e pelas referências feitas a ele pelo próprio autor nas suas *Confissões*, depreende-se a relação direta entre proporção, aptidão, beleza e conveniência das partes e do todo: “Eu notara e via que nos mesmos corpos se devia distinguir a beleza proveniente da união das suas partes – o todo – e a resultante da sua apta acomodação a alguma coisa, como, por exemplo, a parte de um corpo ao seu todo, ou o calçado ao pé, e outras semelhantes. Essas considerações borbulhavam no meu espírito desde o fundo do coração. Escrevi, por isso, os tratados *De pulchro et apto*, creio que em dois ou três livros”. SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996. L. IV, 13, p. 112. Uma outra relação, agora de diferença, entre o belo (*pulchrum*) e o adequado, *apto*

durante séculos, o pensamento, a análise e a fábrica artística. E mais do que isso, assumiu também a sua própria atribuição adjetiva. Como se pode acompanhar nos vocabulários antigos, em língua latina ou vulgar, e também no uso que fizeram dele os tratadistas de arte e arquitetura, o decoro constituiu não apenas a regra ou o meio eficaz, mas também a própria qualificação ou o fim a ser alcançado – a *beleza adequada*.

Em meados do século XVII, Baltazar Gracián definiu esta *beleza adequada* nos termos de uma *formosura útil*, num momento chave em que estavam sendo reconsideradas as doutrinas da invenção e da elocução. Na discussão sobre a *essência da agudeza*, Gracián elogiou a relevância do ornato, ressaltando os laços entre juízo e engenho, e para tanto se serviu do exemplo esclarecedor da arquitetura, arte em que se evidenciavam nitidamente as relações entre eficácia e beleza, firmeza, comodidade e esplendor. A sentença é lapidar:

Não se contenta o engenho apenas com a verdade, como o juízo, mas aspira à formosura. Pouco seria em arquitetura assegurar firmeza, se não atendesse ao ornato²⁰.

Alguns anos depois de Gracián haver reafirmado, no exemplo didático da arquitetura, o conluio entre firmeza e formosura, a definição do verbete “formosura” apresentada por Raphael Bluteau no *Vocabulário português e latino* (1712), dedicado ao rei de Portugal, D. João V, repousa essencialmente na idéia daquele *esplendor conveniente*, decoroso – beleza das partes e do todo em que se ajustam as conveniências constitutivas da natureza própria, distintiva, de um objeto ou ser. O exemplo dado pelo jesuíta foi a tromba do elefante, uma das partes do corpo do animal que, transplantada em qualquer outro – no rosto de um homem, por exemplo – seria inconveniente e “monstruosa”, mas que no elefante se ajusta tão bem, distintiva

(*aptum*), no pensamento de Santo Agostinho, é desenvolvida por GINZBURG, Carlo. Estilo; Inclusão e exclusão. In: _____. *Olhos de Madeira*; nove reflexões sobre a distância. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 139-175. Ginzburg mostra como a idéia de Santo Agostinho desenvolvida numa carta endereçada a um oficial romano é fundamentada na noção de adequação desenvolvida por Cícero, no *De oratore*, que por sua vez estabeleceu, na esteira de Aristóteles, e com larga difusão posterior, uma doutrina dos gêneros e dos estilos adequados segundo a matéria, as circunstâncias de tempo e lugar etc.

²⁰ “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato”. GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Discurso II, p. 32. Cf. também o prólogo de Gilberto Prado Galán, p. 11, que comenta esta passagem do tratado; e especialmente HANSEN, João Adolfo. *Juízo e engenho em preceptivas do século XVII*. DLCV-FFLCH/USP, São Paulo, [19--?]. (mimeo). (Texto gentilmente cedido pelo autor). Seria interessante empreender um estudo que procurasse analisar as virtudes da arquitetura como exemplo didático utilizado pelos preceptistas da retórica e da poética para desenvolver preceitos.

e utilmente, efetivando formosura. Esta seria, ilustrou Bluteau, uma perfeição que resulta da *symmetria* (a antiga – harmonia e correspondência de proporções entre as partes e o todo²¹). Segundo Aristóteles, na discussão ética das várias espécies de virtude ou excelência (*aretê*), Bluteau defendeu a “fermosura” compreender tanto as coisas corpóreas como as incorpóreas, porque “até a virtude, que he toda espiritual tambem tem proporção, comparação, & comensuração”. Finalmente, complementa,

consiste a excellencia da fermosura na proporção das partes, que realmente, ou mentalmente constituem huma cousa na esphera de sua propria natureza, porque o que num objecto he deformidade, em outro objecto he fermosura [...] & assi a tromba do Elephante, que no rosto humano seria monstruosidade, no focinho do Elephante he formosura, porque he parte conveniente, propria, & constitutiva do corpo do ditto animal [...] com que o Author das armonias da natureza os quiz distinguir dos nossos²².

A “fermosura” também comparece na definição do decoro que um português, o jesuíta Luiz Gonzaga, um contemporâneo de Raphael Bluteau e responsável pela formação intelectual do rei D. João V, apresenta para a arquitetura:

Apparencia, decoro, e fermosura daplanta, ou praça, se equivoca tambem m.to com Eurithmia [...], porem tem sua diferença; porq a Eurithmia so trata do decoro da boa destribuição das suas partes, emqt.º [enquanto] ao Lugar qham de ter no risco (entre si). Mas o Decoro he apropiado das partes da praça per ordem ao Sítio, q se tem escolhido – por ordem ao – Costume Comq se dispoem, e per ordem (aauthoridade) anatureza do (com) q se faz [...] Sirva [?] de exemplo uma praça q se manda fazer, o engenheyro, busca este sítio, e Lugar da Fortificação a onde possa ser conveniente, (descuberto o Sítio

²¹ Em 1673, na tradução “corrigida” que apresentou do tratado de Vitrúvio, Perrault apresentou uma outra noção de simetria, a “*simmetrie*”, francesa, pela qual os lados de um objeto se equivalem um ao outro, tomado como referência um eixo de espelhamento. Bluteau conhecia a referência. Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 7, *Symmetria*, p. 812-813.

²² Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 4, *Fermosura*, p. 82-83. Bluteau define assim o decoro: “O que é digno de qualquer pessoa, & do lugar que tem, & taõ proporcionado com o seu estado, que nem excede as suas forças, nem seja inferior á sua calidade [qualidade]. [...] Em alguns lugares diz *condecoria*. *Idem*, v. 3, “decoro”, p. 29, (grifo do autor). Um século mais tarde, no *Dicionário da Lingua Portuguesa* de Antonio Moraes Silva, de 1813, obra bem menos pretensiosa do que a de Bluteau, o termo aparece com um tratamento mais simples, mantendo todavia a relação de “conveniência” entre características interiores, ações, e aparência exterior: “Decóro. s. m. Honra, respeito devido a alguém por seu nascimento, ou dignidade [...]. A conveniência das ações, e outras exterioridades com o carácter da pessoa. [...] Decóro. adj. Conforme ao decóro, honroso, decente [...].” Cf. SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionario da lingua portugueza recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado* (1813). Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1927. Decóro, p. 517. O termo “decoro” não aparece no *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram...* (1798/9), de Joaquim de Santa Rosa de Viterbo. E seria óbvio supor, pois o termo não perdeu o uso. Cf. VITERBO, Joaquim de Santa Rosa. *Elucidário de palavras, termos e frases que em Portugal se usaram e que hoje regularmente se ignoram*: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nos se conservam (1798/9). Porto/Lisboa: Civilização, 1962/66.

o fortifica pello costume, ou Methodo Lusitano seguindo os seos preceytos, mais Conforme a natureza da praça, q se pertende fazer. E esta planta tira a determinado Sitio com determinado methodo, q tem sua certa natureza [...] Se chama decoro da planta, ou planta decorosa.) busca este o sitio mais apto p.^a o fim q se pertende, dispoem as partes da praça seguindo hum Costume, ou methodo de fortificar, e segundo este vay dando a cada uma das partes, oque elles per Sua natureza pedem Como escarpa ao muro, contraescarpa ao fosso &a. e a planta, q representa tudo isto se diz decorosa²³.

O costume. A definição do decoro em Gonzaga “pressupõe o costume”, como bem sinalizou João Adolfo Hansen ao explicar didaticamente o preceito – o que “ocorre sempre e deve ser repetido [...] o que ocorre frequentemente e pode ou não ser representado”²⁴. No decoro da arquitetura, compunham também as prescrições do *costume* o uso dos materiais, técnicas e procedimentos apropriados, ficando a cargo do engenho a adequação desses aspectos e circunstâncias às especificidades da fábrica; como quando, por exemplo, o sargento-mor e engenheiro do Rio de Janeiro, José Fernandes Pinto Alpoim, teve que “subir às Minas” para examinar com que materiais seria mais adequado, correto e proveitoso, construir o Palácio dos Governadores de Vila Rica. Terminou riscando o edifício, em 1741, e também a nova capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, mas isto é assunto para o próximo capítulo.

O decoro da arquitetura de Gonzaga pressupunha essa imitação por ordem aos costumes, às regras e também à natureza ou ao sítio de implantação que se deveria escolher “onde possa ser conveniente”, “mais apto para o fim que se pretende”. Além de ser preceito, o decoro era também, continua Gonzaga, uma “propriedade” das partes do edifício “por ordem” a esses fatores, condicionada à “natureza” (qualidades, caráter) de cada uma delas especificamente e em relação ao conjunto da obra. O modelo da emulação é Vitrúvio, em cujo tratado o decoro é definido como o *aspecto correto ou perfeito* da obra, qualidade a ser alcançada pela utilização de elementos apropriados em conformidade aos três fatores – regra, costume e natureza,

²³ GONZAGA, Luis. *Tratado da Architec[t]ura*. [Exame] Militar. [17--?]. (BNA, Código “E”, 46-VIII-23), fl. 40. “Praças” são as “Vilas e Cidades”, segundo comentário de BUENO, *op. cit.*, p. 440, sobre a terminologia apresentada no tratado de Serrão Pimentel. Bluteau também a traz, no início do séc. XVIII, no sentido com o qual a entendemos hoje: “Praça. Lugar publico, plano & espaçoso, nas Cidades, Villas, &c. Praça onde se compra, & vende [...]. BLUTEAU. Praça. *op. cit.*, v. 6, Praça, p. 665-666.

²⁴ “DECORO: Grego *prépon*; latino *aptum*; *decens*; *quid decet*; *accommodatum*; *decorum*. O decoro é uma conveniência. Pressupõe o *costume*, prescrições anônimas e coletivas que julgam se a obra está adequada ao assunto, à situação etc. O decoro pressupõe o que é *natural* (o que ocorre sempre e deve ser repetido); e o que é *habitual* (que ocorre *frequentemente e pode ou não ser representado*). Cf. HANSEN, João Adolfo. *Decoro/Verossimilhança*, p. 1 (grifos do autor).

basicamente os mesmos arrolados por Gonzaga:

O decoro [*decor*] consiste na perfeição formal de uma obra, efetivado ao se utilizar com competência elementos justos e apropriados. Realiza-o seguindo uma regra – em grego *thematismoi* – ou segundo um costume ou conforme a natureza²⁵.

Acima de tudo, o costume pressupunha a imitação dos modelos autorizados do gênero, o uso correto e apropriado das plantas e gêneros de arquitetura reconhecidos, e dos demais *lugares comuns* e *especiais* da arte, requisitos com que se guardar nas fábricas o decoro. A caracterização das tópicas da arquitetura também se acomoda na distinção desenvolvida por Aristóteles acerca dos tipos de *lugares* da invenção retórica. Aristóteles classificou os *tópoi* em dois tipos: os “comuns” e os “especiais”. Os lugares ditos “comuns” serviriam à produção de conceitos, metáforas e entimemas de qualquer discurso, independente do gênero, da ciência ou do assunto; lugares, por exemplo, que poderiam servir, eficazmente, aos discursos da Física e da Ética, como a tópica de “mais” e de “menos”²⁶. Já os lugares “especiais”, ou “próprios”, derivavam das próprias ciências e dos gêneros de discurso, classificados genericamente em Deliberativo, Judiciário e Demonstrativo. Os lugares especiais seriam mais numerosos, adiou Aristóteles, porque relativos às próprias matérias de que faziam parte, podendo contribuir mais facilmente para a invenção ou escolha de premissas, probabilidades, sinais e exemplos adequados à persuasão.

A *doutrina dos lugares* se aplica bem à arquitetura desse tempo. A própria autoridade da doutrina se consolidou no artifício de ordenar as partes do discurso tendo em vista os lugares proporcionados pela arquitetura. A relação é evidente na anedota do orador Simônides de Cós, especialmente comentada por Francis Yates em *A arte da memória*²⁷. Nos lugares de um edifício hipotético, o orador colocaria imagens diretamente referentes aos *tópoi* do discurso (conceitos, exemplos etc.), numa disposição facilitada pela ordenação necessariamente lógica da arquitetura, tecendo entre eles uma relação apta a, além de aprimorar a memória favorecida pela natureza, facilitar uma rápida recuperação da memória artificial que inventou e reteve as

²⁵ VITRUVIO. *De Architectura*. Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi, 1997. 2 v., (a cura di Pierre Gros), L. I, § 5, p. 28-29.

²⁶ Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2005. L. I, 1358a, p. 102-103.

²⁷ Cf. YATES, Francis. *El arte de la memoria*. Trad. de Ignacio Gomez de Llaño. Madrid: Taurus, 1974. Cap. 1. Las tres fuentes latinas del arte clásica de la memoria, p. 13-41.

analogias entre os *lugares*²⁸. Por ocasiões da *actio*, um discurso político a ser proferido de improviso na Ágora ou no Fórum, de um oportuno encômio (como o de Simônides), ou, mais tarde, já no contexto da retórica eclesiástica ou da *ratio studiorum* jesuítica, de uma *disputatio* acerca de uma questão dogmática ou teológica²⁹, o orador poderia, refazendo ordenadamente a memória dos lugares proporcionados pela *arquitetura mental do discurso*, recuperar os lugares da oração nela colocados convenientemente.

A homologia dos preceitos desse tempo³⁰ nos permite pensar, então, em *tópicas* ou *lugares* da arquitetura, a serem classificados como *comuns* e *especiais*. Os *lugares comuns* seriam imitados e reinventados nos vários gêneros da arte (militar, religiosa e civil). Compô-lo-iam, por exemplo, as cinco Ordens habituais da arquitetura (toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita), os costumes de plantas e fachadas, portas, pórticos e arcos triunfais, a centralidade de cúpulas, abóbadas e zimbórios, a solenidade de percursos e caminhos axiais etc. Correspondentes a cada um daqueles gêneros, haveria lugares ou *tópicas especiais*, ou *próprias*, como, por exemplo, na arquitetura militar, as plantas poligonais de cidades e fortificações, baluartes e ameias, o arsenal de artifícios e engenhos para defesa e ataque das praças etc.; ou as *tópicas* fundamentalmente especiais da arquitetura religiosa: o altar e o retábulo como representações de Cristo, lugar simbólico do banquete eucarístico, a planta em

²⁸ “A memória artificial constitui-se de lugares e imagens. Chamo lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abarcá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes. Já as imagens são determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar. Por exemplo, se queremos guardar na memória um cavalo, um leão ou uma águia, será preciso dispor suas imagens em lugares determinados”. *RETÓRICA A HERÉNIO*. Trad. e intr. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. L. III, § 29, p. 183.

²⁹ Cf. BARTHES, Roland. *La retorica antica; alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*. Milano: Bompiani, 2000, p. 42-43; 47-48; 74-82.

³⁰ O professor João Adolfo Hansen vem defendendo há alguns anos a homologia entre os procedimentos e preceitos das diversas artes, pintura, escultura, retórica, poesia, arquitetura etc. Vale ressaltar que se fala, aqui, em relações de homologia, e não de identidade ou igualdade. Cf. sobretudo HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política, p. 180-189, e também HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver: pressupostos da representação colonial*, donde cito (p. 76): “Para reconstituir os sistemas que regulavam as representações discursivas e plásticas no século XVII, é útil estabelecer homologias entre elas e outras práticas letradas e não-letradas não-ficcionais, contemporâneas e anteriores, como os discursos das Câmaras municipais, atas e cartas, regimentos de Governadores; ordens-régias [...]; tratados de Direito Canônico e textos apologéticos, como a *Ragion di Stato*, de Giovanni Botero, ou a *Defensio Fidei*, de Francisco Suarez, os “espelhos de príncipe” e inúmeros outros. As homologias funcionam como unidades de tópicas hierárquicas representadas em registros discursivos e plásticos diversos. Por meio das homologias estabelecidas entre os vários discursos e as representações plásticas, os vários meios materiais e institucionais e os vários modelos aplicados, é possível definir uma *forma mentis* específica do absolutismo católico português do século XVII. Ela é aristotélica e neo-escocista, devendo ter suas operações especificadas na colônia, onde evidentemente sofre adaptações”.

cruz latina, remissiva ao trono triunfal de Deus etc. O que os tratados de arquitetura daquele tempo mais fazem, ao recolher, ilustrar e comentar inumeráveis exemplos de plantas antigas, frontispícios, portas, ordens e ornatos, proporções e usos, é repropor, continuamente, a autoridade desses usos, costumes e lugares – *comuns e especiais* – da arquitetura, oferecendo, por vezes, emulações engenhosas que poderiam proporcionar novas autoridades.

Seria uma finalidade do engenho escolher ou inventar decorosamente esses *lugares* ou *tópicas* da arquitetura, adequando-as às circunstâncias específicas e finalidades da fábrica. O conceito de engenho está presente em todos os tratados de arquitetura desse tempo, e obviamente também nos de pintura, retórica, poética etc.; seja diretamente, em definições formais, ou indiretamente, aplicado no tratamento das matérias específicas da arte.

De um modo geral, o engenho era uma capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha³¹. Quanto mais surpreendente a relação entre as matérias, quanto mais distantes os conceitos aproximados, quanto mais difícil o desempenho em desvelar as correspondências da forma, mais aguda a obra e engenhoso o seu artífice. Na arquitetura, além de auxiliar na invenção ou escolha das tópicas mais apropriadas da arte, o engenho do arquiteto deveria analisar com perspicácia as circunstâncias relativas ao edifício: o sítio de implantação, os materiais e costumes construtivos, o caráter requerido, os usos e destinações etc., para proporcionar, então, com versatilidade, os aspectos da fábrica, planta, elevação, disposição de cômodos e ornatos, com todas as virtudes capazes de satisfazer as finalidades da obra. O engenho poderia ainda variar ou emular esses *lugares* já autorizados, proporcionando efeitos de novidade e maravilha à discrição da recepção que os reconhecia.

É essa “agudeza do engenho” que o frei Ignácio da Piedade Vasconcelos afirma existir nos portugueses, não inferior a que adorna os artífices das demais “nações”. A excelência legitima a redação sistemática do tratado, como se vê no Prólogo de seus *Artefactos Symmetríacos* – tratado dedicado em 1734 à Sereníssima Rainha D. Marianna de Áustria³². A faculdade

³¹ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Juízo e engenho em preceptivas poéticas do século XVIII*.

³² “Leitor curioso, quem quer que sejas, ou bem, ou mal intencionado, confessote, que nenhuma outra cousa me obrigou a sahir com este Livro à publica luz do Mundo, mais que o amor da Patria, para a

é elogiada também por Emanuele Tesauro em seu importante tratado *Il cannocchiale aristotelico*, de 1670. Consideravam-se “engenheiros” os arquitetos assim denominados pela engenhosidade e sutileza de suas obras – evidentes pela coerência da invenção, pela graça e delicadeza das *metáforas pétreas* ou talhadas, bem como pela precisão de suas armas militares:

O engenho natural é uma maravilhosa força do intelecto, que comprehende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. [...] entre os antigos filósofos, alguns chamaram o engenho partícula da mente divina e outros, dom enviado por Deus aos seus prediletos. [...] Mas porque alguns fazem com que a glória do engenho preceda todos os bens da fortuna, digo que os homens mais engenhosos obtêm da natureza maior aptidão para as agudezas; aliás tanto vale o termo “arguto” quanto “engenhoso”. Isso transparece muito claramente na pintura e na escultura: pois os que sabem imitar perfeitamente a simetria dos corpos naturais são chamados peritos artesãos; mas somente aqueles que pintam agudamente são chamados engenhosos. [...] Nenhuma pintura, portanto nenhuma escultura, merece o glorioso título de engenhosa se não for aguda e o mesmo digo eu da arquitetura, cujos estudosos são chamados engenheiros por causa da sutileza de suas engenhosas obras. Isso aparece em tantos caprichos [bizzarrie] de ornatos vagamente gracejantes nas fachadas de suntuosos edifícios: capitéis folheados, arabescos de frisos, tríglifos, métopas, mascarões, cariatídes, modilhões, todos ele metáforas de pedra e símbolos mudos que acrescentam delicadeza à obra e mistério à delicadeza. Não menos agudamente são fabricadas as armas de ataque e defesa na arquitetura militar. Dragões sibilantes em trajetórias aéreas, insígnias; tartarugas animadas por corpos humanos com escamas de escudos, aríetes arremetendo muros com retorcidos cornos de bronze, porcos-espinhos, escorpiões, lírios, cegonhas: todos metáforas engenhosas, mas cruéis e mortais. Mas isso é nada em comparação com algumas agudezas dos no-

commua utilidade da nação Portugueza; porque sabendo, que todas as naçoens estrangeiras tem dado ao prelo volumes das principaes materias de que este trata, (ainda que naõ tantos, como os que há de outras) insinuando aquelles pelas regras mais conformes, que pertencem a semelhantes Artes, nelas sahiraõ com as doutrinas dos Mestres, que escreveraõ, admiraveis Artifices. *E porque tambem vejo, que naõ sendo os nossos Portuguezes na agudeza do engenho inferiores aos mais, para artificarem com toda a perfeiçao as obras, que se lhe offerecerem*, tendo livros na lingua materna, por onde façaõ estudo da perfeita Symmetria dos corpos humanos, das medidas Geometricas, e das proporçoes mais bem ajustadas, me determiney zeloso, a pôr por obra aquillo, a que outros estariaõ mais obrigados pelas suas publicas profissoens; e como a força do meu genio me arrastou sempre o gosto à inclinaçao destas Artes, razaõ tivera eu para ser hum dos mais queixosos contra o descuido dos nossos naturaeas, pois não achava, para estudar estas materias, livro algum Portuguez, que dellas tratasse com fundamento, e diffusaõ”. VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade. *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeiçao das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura.* Com certos fundamentos, e regras infallíveis para a Symmetria dos corpos humanos, Escultura, e Pintura dos Deoses fabulosos, e noticia de suas propriedades, para as cinco ordens de Architectura, e suas figuras geometricas, e para alguns novos, e curiosissimos Artefactos de grandes utilidades. Offerecidos á Sereníssima Senhora D. Marianna de Austria, Rainha de Portugal, Repartidos neste volume em quatro livros, pelo Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos, Conego secular de S. Joam Euangelista, neste Reyno de Portugal, e Prégador nesta Congregação, natural de Santarem. Dados Á estampa pelo Reverendissimo Padre Antonio da Anunciaçam da Costa, Conego da mesma Congregaçao. Lisboa Occidental, na officina de Joseph Antonio da Silva, Impressor da Academia Real. MDCCXXXIII. Com todas as licenças necessaria. “Prologo a quem ler”, fl. [i] (grifo nosso). (BNP cota BA 237v. Microfilme F. 1945)

bres arquitetos, que enciumaram a natureza. Tal foi a do pôrtico Olímpio, o qual, devendo ser consagrado às sete artes liberais, foi harmonizado com tal engenho que, se tivesse declamado um poema, o próprio poema voltaria a ti a partir daquelas gargantas marmóreas [...].³³

1.2 O decoro e a arquitetura religiosa

Con quanto tenha sido sempre um preceito nuclear das artes, no gênero específico da arte religiosa, e principalmente após o Concílio de Trento, o decoro assumiu uma responsabilidade sobrelevada, movida pelas controvérsias dogmáticas deflagradas com a reforma protestante. Por parte da Igreja católica, era preciso defender especialmente dois aspectos: 1º) a legitimidade do uso e veneração das imagens, e 2º) a magnificência e o aparato exterior dos templos. Para ambos os problemas, o decoro foi, indubitavelmente, uma das grandes autoridades de que se valeram clérigos, doutores, artistas e arquitetos. O preceito deveria constituir, pois, para o estudioso, crítico ou historiador das artes desse tempo, uma categoria praticamente irrevogável. Todavia, a historiografia do preceito não tem considerado com justiça essa importância. Salvo raríssimas exceções, os anacronismos e a ausência de distanciamento histórico o têm contemplado como um vilão moralizante das artes após o século XVI.

Na segunda metade desse século, intensificadas as reações católicas contra o avanço do protestantismo, a doutrina do decoro foi utilizada com freqüência para legitimar a decência dos lugares sagrados ou então para reclamar a falta dela, sobretudo nas imagens religiosas. A última sessão do Concílio de Trento, em 3 de dezembro de 1563, resultada no Decreto de n.º XXV, determinou uma série de regulações efetivas, sobretudo quanto às imagens, escultura e pintura, alvos recorrentes dos ataques protestantes contra a idolatria. Não seria permitida licença alguma que pudesse comprometer o decoro relativo à dignidade santa e honorífica que as imagens representavam, licença alguma que insinuasse falta de correspondência – praticamente literal – com as Sagradas Escrituras ou que movessem os fiéis a apetites e paixões inadequados à contrição de fé: torpeza, obscenidade, nudez inconveniente, lascívia. Resguardada a decência da arte religiosa, a estrita verossimilhança das imagens e o esplendor conveniente da arquitetura (com ordem, aptidão, honestidade e ornato “correspondentes à casa de Deus”), o Decreto assegurava eficácia importantes. Deste modo a arte satisfeita,

³³ TESAURO, Emanuele. “Argúcias Humanas” (Excerto de *Il cannocchiale aristotelico*, 1670). Trad. de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, n. 4, dez. 1997, p. 4. Três eram os tipos de engenho: o natural, o exercitado e o furioso.

estariam colocados “diante dos olhos dos fiéis” os “milagres que Deus efetuou através dos santos” e outros exemplos capazes de conduzir (*movere*) os homens a ordenar suas vidas conforme santificada imitação, e pudessem ser “excitados”, aí sim, à “adoração, ao amor de Deus e a cultivar a piedade”³⁴.

As críticas lançadas a artistas consagrados no final do século XVI, como Michelangelo, Caravaggio, Ticiano, Veronese e outros, que supostamente teriam contrafeito algumas dessas determinações, ou inserido licenças consideradas inadequadas, adquiriram destaque na historiografia das artes. Não preciso reativar aqui essas polêmicas, dada a profusão de trabalhos sobre elas publicados³⁵. Limo-me a identificar que o decoro, por operar no cerne argumentativo dessas polêmicas, ainda no século XVI, terminou pejorativamente compreendido, por parte da crítica e da historiografia posterior, como um preceito moralizante da arte; e que teria prejudicado, ou comprometido, segundo vários estudiosos, um processo digníssimo da chamada *Arte humanista ocidental* iniciado no dito “Renascimento”.

Veja-se a introdução que fez o historiador Rensselaer Lee do capítulo V, sobre “O decoro”, em seu famoso estudo sobre a teoria humanística do *ut pictura poesis* na pintura:

Por último, derivada de Horácio e muito relacionada com a sua definição da finalidade da poesia, temos essa idéia de decoro, que domina tantas páginas tediosas da crítica dos séculos XVI e XVII, e que, pelo menos em parte, contribuiu para a expressão artificiosa e formulária de um Le Brun [...]. A respeito do decoro, (ou conveniência), palavra-chave na história da crítica, se advertia ao pintor que, em sua arte, cada idade, cada sexo, cada tipo humano devia exibir seu caráter representativo, e que tinha que ser escrupuloso em dar a cada uma de suas figuras o físico, gesto, porte e expressão facial adequados³⁶.

³⁴ Cf. SACROSANTO, ECUMÉNICO Y GENERAL- CONCILIO DE TRENTO, SESION XXV (que es la ix y última celebrada en tiempo del sumo pontífice pío iv, principiada el día 3, y acabada en el 4 de diciembre de 1563). Decreto sobre el Purgatorio. La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Disponible em: <<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento13.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2006.

³⁵ Cf. sobretudo BLUNT, Anthony. O Concílio de Trento e a arte religiosa. In: _____. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 142-181; LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982; MÁLE, Emile. *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle; étude sur l'iconographie apres le Concile de Trente*. Italie-France-Espagne-Flandres. Paris: Librarie Armand Colin, 1951; BATTISTI, Eugenio. El conceto de imitación en el cinquecento italiano. In: _____. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Catedra. 1990. p. 124-150; DE MAIO, Romeo. *Michelangelo e la controriforma*. Firenze: Sansoni, 1990.

³⁶ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*, p. 63. (grifo nosso).

Assim, “pelo menos em parte”, permite o historiador, o preceito contribuiu para ter existido a teoria de um Le Brun. Rensselaer Lee introduz um entendimento bastante pejorativo do preceito, pelo qual “essa idéia de decoro” teria tornado “tediosas” tantas páginas da crítica dos séculos XVI e XVII. Lee se refere aqui às polêmicas presentes nos textos críticos de autores como Paleoti, Dolce, Gilio da Fabriano e outros, nos quais o decoro foi utilizado como argumento ajuizador da correção e da decência das pinturas religiosas dispostas em lugares sacros. Seria preciso considerar melhor as circunstâncias da controvérsia sobre a idolatria, no século XVI, a fim de compreender o alcance das polêmicas coevas contra a indecência das imagens. Mas não é o que aparece em Lee. A sua crítica contra o preceito é de tal modo incisiva que ele confessa se surpreender que um artista como Leonardo (Da Vinci), que ele admira nitidamente, tenha aconselhado os pintores a “observar o decoro”. Conclui, mais uma vez negativamente, Rensselaer Lee: “não é fácil associar as implicações de conveniência e formalidade que sugere o termo [decoro] com o agudo interesse de Leonardo pela infinita variedade da natureza”³⁷; descurando a matéria primordial do preceito que considerava justamente a possibilidade, ou já a excelência, de se poder representar toda essa infinita variedade, os objetos e os seres, em sua correta, característica e admirável distinção.

É preciso ressalvar que aqueles textos críticos do séc. XVI, de Paleoti³⁸, Gilio e outros (FIG. 1), polemistas da decência ou estrita adequação da arte religiosa, representam um aspecto importante da assimilação do decoro. Não abarcam, todavia, a abrangência e a totalidade do desenvolvimento que o preceito teve em sua história, inclusive nos próprios séculos XVI e XVII. O teor moralizante do decoro, segundo Lee, já estaria presente em alguns versos da *Arte poética* de Horácio, e teria sido fundamental para a formalização das críticas no final do século XVI. Além de servir à “representação adequada dos aspectos típicos da vida humana”, o decoro também significaria “conformidade com o decente e apropriado em relação ao

³⁷ LEE, *op. cit.*, p. 65. As críticas também são duramente lançadas a Horácio, cuja “notável influência” teria – segundo Lee – “o funesto resultado de encaminhar a teoria aristotélica da imitação pela via do formalismo ou do didatismo”. *Idem, Ibidem*, p. 63.

³⁸ PALEOTI. *De imaginibvs sacris et profanibvs. Illvstriss. et Reverendiss. D. D. Gabrielis Palaeoti Cardinalis. Libri Qvinque. Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur. Ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex Christiana Disciplina restituendas, proponuntur. Ad usum quidam Ecclesia suae Bononiensis scripti, caeterum bono omnium Ecclesiarum nunc primum Latine editi. Cum Pontif. Max & Caesar. Maiest. Gratia e Priuilegio. Ingolstadii, Ex Officina Typographica Davidis Sartorii Anno M.D.XCIV.* (Exemplar pertencente atualmente à *Biblioteca Romana Sarti*, da *Accademia di San Lucca*, Roma, Colloc. A-296.-r-. O frontispício tem anotação lateral do antigo proprietário, “Sanctus Benedictus”, que informa haver recebido o volume do próprio autor, Gabriele Paleoti, em Roma, 2 de maio de 1596, ano mesmo da Publicação).

gosto, e sobretudo em relação à moralidade e à religião³⁹. Ao comentar Gilio da Fabriano, um dos críticos mais severos do *Juízo final* de Michelangelo, na Capela Sistina, Lee resume a concepção do crítico: o decoro se identificaria, então, “não apenas com o correto sentido de reverência que se deve aos mistérios da fé, mas também com a estrita observância da verdade narrada na Escritura”⁴⁰.

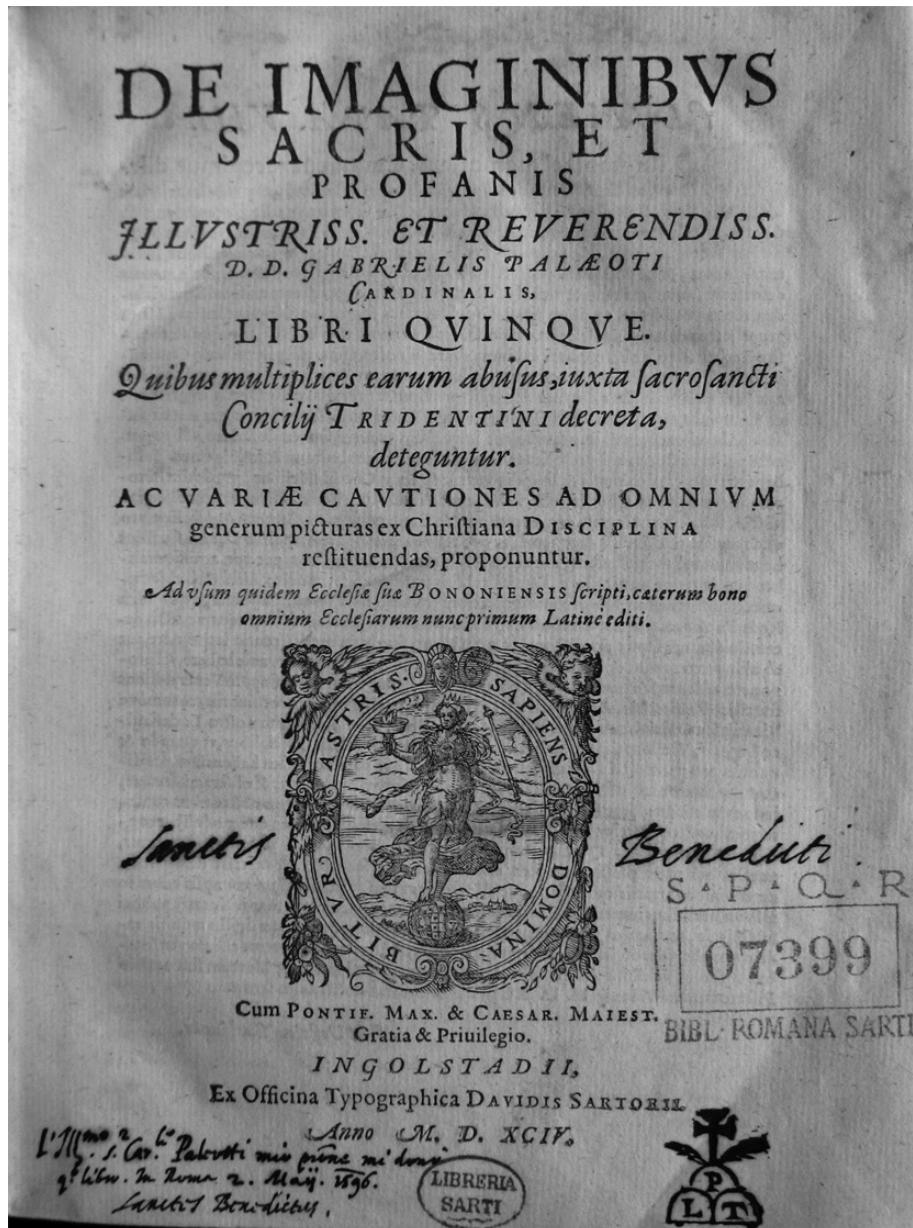


Figura 1 – Frontispício de *De Imaginibus sacris, et profanis* (1594), do Cardeal Palesti. Biblioteca Romana Sarti, Accademia di San Lucca, Roma. (Todas as fotos são do autor, salvo referência de fonte)

³⁹ Cf. LEE, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰ LEE, *op. cit.*, p. 68. É neste sentido de conformidade irrevogável aos textos, sobretudo às sagradas escrituras, no caso da arte religiosa, que Lee justifica um dos argumentos do capítulo seguinte, sobre o “pintor erudito”, para quem, portanto, conhecer os textos e as escrituras, “beneficiaria o decoro”. *Idem, ibidem*, p. 70.

A segunda parte da introdução de Lee ao capítulo sobre o decoro, supracitada em destaque, apresenta outra consequência interessante para a história do preceito, presente não apenas em seu texto, mas também no de outros estudiosos e comentaristas. Ao se consagrar prioritariamente a idéia, aconselhada, sim, pelo decoro, que determinado físico, gesto, porte e expressão facial adequados correspondem a certos tipos humanos, parece ter sido dedicada ao preceito uma compreensão de teor privilegiadamente figurativo, pragmático e didático, aplicada sobretudo à pintura e à escultura como advertência à correção iconográfica das imagens e cenas históricas. Contribuía também para isso a vetusta consagração do decoro como preceito excelente da retórica e da poética, bem como a insistente comparação entre pintura e poesia, estimulada pela própria *Poética* de Horácio⁴¹ e bastante acirrada, também com o sentido emulativo dos *paragoni*, do século XV até o final do século XVIII⁴². Assim, e isto nos interessa bastante, a consideração crítico-historiográfica do decoro na arquitetura parece ter ficado prejudicada, ou pelo menos secundária, diante das recorrentes e polêmicas discussões morais e pragmáticas acerca do preceito, ou da falta dele, na pintura e na escultura, notadamente a religiosa.

As definições do preceito privilegiadamente dedicadas à correção iconográfica e figurativa aparecem também nos comentários que apresentam publicações recentes de tratados de arquitetura antigos. A compreensão histórica da doutrina tem sido prejudicada, assim, em sua orientação mais abrangente e primordial, ou seja, a de requerer a materialização de uma beleza adequada e conveniente, em vários aspectos evidente, tendo em vista a recepção também cômoda e útil das várias partes da obra em relação ao todo, proporções, matéria, assunto, circunstâncias, uso etc. Reconhecer essa definição mais abrangente é indispensável, vale ressaltar, para o tratamento da arquitetura. Bem certo que a terminação prática dessa orientação geral do decoro – uma sorte de luz, beleza ou formosura, esplendor conveniente que agrada, instrui e comove por ser digno e característico daquilo que acomoda e representa em aparência – acabaria culminando, normativamente, na correção objetiva das formas, proporções e figuras. Mas sem a consideração histórica de uma compreensão mais abran-

⁴¹ A origem da comparação entre poesia e pintura, ainda sem o peso da competitiva *aemulatio* retórica (consagrada, entre outros, nos escritos de Leonardo), é atribuída por Plutarco a Simônides de Cós, no *De Glória Atheniensium*. Teria sido deste ilustre orador grego a famosa sentença: “A pintura é poesia muda; a poesia uma pintura falante”. Cf. YATES, Francis. *El arte de la memoria*, p. 13-41.

⁴² Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: *Mimesis*, tradução, enargéia e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING, *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 7-72, bem como a própria obra de Lessing, que procura situar rigorosamente os limites da histórica comparação. O estudo é enriquecido pelas notas de Seligmann-Silva, num apanhado problematizado das discussões em torno do tema.

gente, a doutrina se resume a um conjunto de regras formais e iconográficas para aplicação estritamente direta e positiva. Além de restringir o seu entendimento, esta aplicação de tipos e fórmulas preestabelecidas compromete também, por consequência, sua consideração crítica e historiográfica a artes não estritamente figurativas. Um exemplo claro é mesmo a arquitetura (e também a música), em que caracteres, artifícios, efeitos e afetos se manifestam, para além dos ornatos figurativos nela dispostos, através de proporções, elementos e conceitos não figurativos, como a “magnificência”, a “grandeza”, a “riqueza”, a “majestade” etc., freqüentes nas *condições*⁴³ redigidas para a fábrica da arquitetura religiosa em Minas Gerais.

Veja-se por exemplo o comentário de Elena Isabel Estrada de Gerlero ao decoro na *Nota preliminar* da edição castelhana do tratado de arquitetura e ornamentação de Carlos Borromeu, sem dúvida a fonte eclesiástica mais importante do período para o decoro da arte. Elena adverte que duas “teorias” contidas no decreto de Trento foram “de vital importância para o desenvolvimento da arte pós-tridentina”, o decoro e a decência:

pela primeira [decoro] se entende a aplicação de uma iconografia tradicionalmente autorizada, para a clara identificação das imagens e cenas históriadas, sem intromissão do supérfluo, além de um estrito rigor no tratamento dos diversos temas em relação à sua localização dentro do recinto sagrado; pela segunda [decência], a eliminação de todo vestígio do profano, ou seja, todas aquelas reminiscências da arte greco-romana que poderiam redundar, não apenas em falsas interpretações, mas em transgressões conscientes ou inconscientes, por parte do espectador⁴⁴.

O decoro ficou resumido à aplicação correta, justa e rigorosa de uma iconografia autorizada aplicada às imagens e cenas. Adiante, dentro da mesma *Nota*, Elena quis ampliar a definição⁴⁵, ao reconhecer aspectos eminentemente arquitetônicos que satisfariam ao decoro do templo religioso, como por exemplo: a necessidade – que teria sido muito importante, salienta

⁴³ “Condições”, ou “apontamentos”, constituíam verdadeiros *memoriais de construção* da época. Acompanhavam sempre os “riscos”, nome que se dava aos desenhos inventados para a execução das fábricas. Nas *condições*, especificavam-se materiais, técnicas, proporções, procedimentos, preceitos, prazos de execução das obras e pagamentos. O arrematante das obras recebia os *riscos e condições*, e através desses se lavravam escrituras de obrigação que procuravam assegurar direitos e deveres de ambas as partes.

⁴⁴ ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. Nota preliminar. In: BORROMEU, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, p. XIX-XX.

⁴⁵ Lee também tentou ampliar a definição de decoro, no capítulo exatamente posterior ao dedicado ao próprio decoro, relativo ao “pintor erudito”. Assim, escreve, “entendido amplamente” [o decoro seria uma] observância de certa propriedade no tratamento de qualquer tema sério ou nobre, em benefício da verdade representativa e, num sentido ou outro, da decência e das boas maneiras”. A culminação-repousa na verossimilhança, entendida por Lee como uma “verdade representativa”, mas a ampliação do entendimento não é tão abrangente assim. Cf. LEE, *op. cit.*, p. 73-74.

Elena, no chamado “barroco” – de haver outras capelas nas laterais da igreja, além de outros aspectos, de teor sempre prático, didático, objetivo, como a existência de degraus e balaústres que serviriam à separação e à distinção hierárquica entre lugares do templo:

O decoro encontra expressão adequada, dentro da igreja mesma, na forma em que se acentua a separação do clero e dos fiéis, não apenas através do uso de balaústres e cancelas entre as capelas e a nave [evitando-se que entrassem cães], mas também na diferença de alturas no pavimento das mesmas, de modo que a altura deste na capela-mor estará também diretamente em relação com a dignidade da igreja: seja ela episcopal, colegial ou paroquial.

Elena procura ampliar a definição, anteriormente figurativa e iconográfica, para aspectos formais, elementares e espaciais também da arquitetura, mantendo, todavia, a praticidade de sua satisfação, conforme teria desenvolvido o próprio Borromeu em seu tratado. Essa definição, por assim dizer, didática, prática, resumida, convém ao decoro, mas não o abarca totalmente. Por outro lado, também poderia ser útil pensar que esses aspectos objetivos, construtivos, formais, presentes no senso comum ou recomendados nos tratados de arquitetura – um degrau, por exemplo, que, como se viu, deveria distinguir convenientemente o nível da capela-mor dos outros lugares da igreja – constituíssem legítimos atributos decorosos de beleza. O degrau, então, seria também uma espécie de ornamento, decorosamente belo e adequado, por representar uma distinção hierárquica que convenientemente evidenciava a dignidade de um membro ou lugar em relação ao corpo todo da arquitetura⁴⁶.

Todavia, o preceito representa mais do que objetivamente se revela aí, em alguns tratados e em algumas discussões de época, talvez porque aspectos importantes dessa compreensão,

⁴⁶ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. L. I: X. *De Cappella Maiori*, p. 15: “Seu pavimento [da capela-mor] se construa mais alto que o piso da Igreja, segundo a situação do lugar e igualmente segundo o tipo de Igreja; se for paroquial, no mínimo oito polegadas mais alto, ou um codo, no máximo; se for colegial ou catedral, ou insigne paroquial, certamente, que esta altura não seja menor que um codo [...]” [un codo=42 cm]; p. 16: “Para a subida à capela mor se façam degraus com mármore ou pedra sólida [...] e os mesmos em número ímpar, quer dizer, em três ou cinco ou mais, em proporção à altura. Que a altura de cada uma delas não seja maior que oito polegadas, que a largura não seja menor que dezesseis, mas não maior que um codo”; A distância dos degraus também deveria observar “o decoro”, como se lê na regulação do altar-mor: *De Altari maiori*, p. 17: “[...] que o plano e os degraus da capela sejam ou se repartam de tal sorte que sobressaindo da capela mesmo e por fora algo proeminentes com decoro, ofereçam forma de octógono ou hexágono”; um dos artigos foi dedicado exclusivamente aos “degraus do altar mor” – *De gradibus altaris maioris* – que deveriam ser feitos “com decoro segundo a magnitude do espaço”; os degraus do corpo do altar-mor deveriam ser “confeccionados decorosamente” (*decore confectis*), de modo a assegurar, também através de outros adornos religiosos, como anjos e outras sustentações, a firmeza (*firmitudinem*) do tabernáculo. Cf. *De tabernaculo sanctissimae eucharistiae*, p. 19; “o pavimento das capelas menores [laterais] deve[ia] construir-se oito polegadas mais alto que o solo da igreja”, resultando em no mínimo “um degrau para subida à capela”. Cf. XIV: *De capellis et altaribus minoribus*, p. 24-25.

abrangente e geral, cunhada ainda na antiguidade e consolidada na longa e descontínua duração da retórica das artes, estivessem presentes no senso comum dos que os liam. Um argumento interessante para a confirmação dessa hipótese pode ser verificado na análise da própria redação do tratado de Carlos Borromeu, importante a mais por ter sido o único que estendeu quase que literalmente as regulações tridentinas à arquitetura⁴⁷. Embora o preceito justifique e opere em toda a redação do tratado, não é definido, tampouco didaticamente, em nenhuma passagem do texto.

A ausência de uma definição formal pode evidenciar que Borromeu estava consciente de que seria compreendido ao se referir simplesmente ao *decoro* ou ao modo decoroso com que deveriam ser concebidas, implantadas, dispostas e ornadas as igrejas e capelas. Ao se examinar o tratado na sua redação *princeps*, procurando analisar o uso do termo e seus cognatos latinos na orientação de operações artísticas decorosas, chega-se à conclusão de que Carlos Borromeu utilizou o termo, na grande maioria das vezes, com a função de adjunto adverbial, advérbio ou adjetivo. Concentrando-me estritamente no uso dos termos “*decor*”, “*decorum*” e suas declinações, fiz uma estatística de seus usos, o que esclarece bem a hipótese acima. Na imensa maioria das vezes, os termos aparecem no caso ablativo (vinte e duas vezes – 84.6 %), algumas poucas no genitivo ou no dativo (duas vezes – 7.6 %) e no acusativo (uma vez – 3.8 %), e nunca no nominativo (este com o qual ele poderia estar sujeito a uma definição formal). Ora, o caso ablativo, na língua latina, denota uma função adverbial qualificativa – constituindo mecanismos de expressão de lugar, tempo e, principalmente, para a nossa questão, de modo ou *instrumento* com os quais são realizadas as ações⁴⁸. Exemplifico com algumas passagens⁴⁹:

- “... extrinsecus pingatur aut sculpatur decore religioseque imago beatissi-

⁴⁷ Além das regulações de outros concílios da Igreja, como os de *Cartagine*, *Vaison* e *Agde*, Carlos Borromeu localizou suas fontes principalmente em Santo Ambrósio, São Jerônimo, São Crisóstomo, Paulino da Nola, Baronio e Paleotti. Cf. SHOFIELD, Richard. *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, p. 125-250.

⁴⁸ Cf. MAFRA, Johnny José. *Minerva*; lições de morfossintaxe latina. Belo Horizonte: Puc-Minas, edição do autor, 2006, p. 43; 109-113 (Texto gentilmente cedido pelo autor).

⁴⁹ Muitas vezes, a referência ao decoro no tratado de Carlos Borromeu acontece sem o uso do termo direto específico – *decor*. Ela acontece também através de termos cognatos – *aptum*, *decens*, *dignum*, *accommodatum* etc. –; também através do verbo da ação (*decere*, *convenire*), modos indicativo e passivo, e participios; quando o sentido dos argumentos indica conveniência e adequação de usos e proporções ou quando o autor regula disposições e técnicas adequadas. Para uma análise, por assim dizer, sintática, e para a seleção de exemplos, priorizei passagens em que aparece o termo “*decor*”, já que suas ocorrências, didaticamente ilustrativas, seriam suficientes para uma amostragem estatística bem delimitada.

mae Mariae Virginis".

- "... por fora, se pinte ou se esculpa com decoro e religiosamente a imagem da beatíssima virgem Maria...". (p. 8: *decore* – ablativo singular de *decor*)

- "Cappella haec fornicata sit; musivo praeterea opere, aut alia illustri picturae structuraeve specie, pro ecclesiae, quae aedificatur, ratione ac dignitate, decore ornata"

- "Que esta capela [mor] seja abobadada; e além disso ornada com decoro através de obra de mosaico ou outra imagem de pintura ou estrutura ilustre, conforme a conveniência e a dignidade da igreja que é edificada".

(p. 15: *ratione, dignitate, decore* – três ablativos seguidos para qualificar convenientemente a fábrica e a ornamentação da capela-mor, o lugar de mais alta hierarquia da igreja)

- "...ubi decore pro spatii ratione fieri possit."

- "...onde se possa fazer com decoro conforme a razão [proporção] do espaço."

(p. 17: *decore* – ablativo)

- "Sub ipso autem cappellae maioris fornicato arcu, in omnia ecclesia, praesertim parochiali, crucis et Christi Domini in ea affixi imago, ligno aliove generie, pie decoreque expressa, proponatur apteque coloetur."

- "Além disso, sob o mesmo arco abobadado da capela-mor, em toda igreja, principalmente paroquial, que se exponha e se coloque convenientemente (*apte*) a imagem da cruz e de Cristo Senhor nela fixado, expressa com piedade e decoro, em madeira de qualquer gênero".

(p. 18: *pie decoreque* – ablativos)

- "... decore confectis..."

- "... feito com decoro..."

(p. 19: *decore* – ablativo)

- "... capella et altare decore apteque exaedificari possit..."

- "... a capela e o altar possam ser construídos com decoro e aptidão..."

(p. 21: *decore apteque* – ablativos)

Os termos aparecem sempre como qualificadores das ações e operações construtivas. As passagens relativas ao tabernáculo da Santíssima Eucaristia (*De tabernaculo sanctissimae eucharistiae* – p.18-20) são as mais detalhadas e recomendadas em termos de decoro, dignidade, preciosidade e veneração. Praticamente todo o texto é uma redação contínua de modos e qualidades decorosas, veneráveis, dignas, acomodadas, pias, polidas, aptas, religiosas, preciosas etc., termos todos, estes, que comparecem justificando e qualificando um dos lugares mais importantes na hierarquia arquitetônica e simbólica da igreja.

O decoro teve outro tipo de abordagem no tratado de Federico Borromeu (1564-1631), citado na epígrafe deste capítulo. O preceito é formalmente definido, e constitui o próprio título e o assunto integral do primeiro capítulo do tratado *De pictura sacra libri duo*, de 1625⁵⁰. Este foi

⁵⁰ No tratado de Carlos Borromeu o termo mais utilizado é *decor, oris*, 3^a declinação, com ablativos

dividido em duas partes, conforme enuncia no proêmio: *Libri argumentum, et ordo* (Argumento do livro e disposição). Na primeira, o sobrinho de Carlos Borromeu trata dos preceitos competentes à arte da pintura, dentro da qual, é superlativamente importante, o decoro; na segunda parte, ele o aplica, orientando o modo com que os “pintores e escultores sacros” pudessem ser ensinados a “exprimir os mistérios de nossa fé e imagens de santos”. Esses artistas deveriam sempre observar o “decreto do sacro concílio tridentino, em que foi ordenado aos bispos traduzir para o povo os mistérios da fé e as histórias sacras não apenas em palavra, mas em imagem”⁵¹. O decoro é desenvolvido, então, em várias páginas do primeiro capítulo, tanto nos sentidos da matéria quanto na importância em fundamentar a fábrica da arte religiosa pós-tridentina⁵². Para autorizar o uso, Federico exaltou a dignidade com que os antigos o teceram, quando então já se tornara o “primeiro e mais importante preceito” (*primum potissimumque praeceptum*) do engenho artístico:

Nos costumes dos homens, e acima de tudo no que agrada a contemplação dos sentidos, procura-se principalmente aquilo que se chama decoro. Um certo esplendor e luz, ou beleza que existe em cada movimento e ação, com cujo esplendor e formosura a alma iluminada se renova; e ainda um encanto e deleite, como que inerente a todas as coisas, as quais com alguma beleza e graça feitas, desse modo levado pela arte e inserido nas imagens dessas mesmas coisas pelas artes de tinta e pedra que de um modo ou de outro representa imitando as ações humanas. Em nada a beleza dessas difere daquela beleza natural e viva [...]. Foi o primeiro e mais importante preceito dessas nobilíssimas artes antigas [...]⁵³.

Segundo Federico, o decoro não apenas pressupõe, como já se disse, mas também faz parte do costume dos homens; é um habito, por assim dizer, inerente ou natural; é meio, mas também finalidade, em tudo o que se faz para agradar os sentidos. O idealizador da importante *Pinacoteca Ambrosiana de Milão*⁵⁴ ativou sinônimos importantes que consagraram o sentido

singular e plural, respectivamente, *decore*, *decoribus*. Já no de Federico, o termo é *decorum*, *i.* 2^a declinação, ablativos *decoro*, *decorum*.

⁵¹ BORROMEU, Federico. *De pictura sacra libri duo*, p. 3-4. O trecho é quase que literalmente uma cópia do Decreto n. XXV do Concílio Tridentino.

⁵² Na interessante seleção de trechos de tratados do chamado “Barroco”, o trecho selecionado do tratado de Federico Borromeu foi justamente aquele em que havia a apropriação do mesmo para uma discussão moralizante da decência, não sendo comentado o primeiro capítulo dedicado ao termo, que o desenvolve de forma bem mais abrangente. Cf. BORROMEO, Federico. Tratado de la pintura sagrada. In: *Barroco en Europa*. (org. Fernandez Arenas, José e Bassegoda i Hugas, Bonaventura). Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 146-151. (Fuentes y documentos para la historia del arte).

⁵³ BORROMEU, Federico. *De pictura sacra libri duo*, p. 4-5.

⁵⁴ A *Pinacoteca Ambrosiana* desempenhou uma função especial no programa pós-tridentino de reforma das artes elaborado por Federico Borromeu, uma resposta única ao chamamento do Concílio de Trento para o “uso das imagens”. A coleção de obras começou em 1593, mas o evento fundamental foi a funda-

atributivo do preceito. Assim, o decoro aparece como uma espécie de maravilha, luz, esplendor e formosura, qualidade inerente a todas as coisas feitas com graça e beleza, o que proporciona encanto e deleite.

Um preceito passível de interpretação. Não quero afirmar, contudo, que o decoro possuía uma compreensão única, uniforme, abrangente e conclusiva em todos os tratadistas, clérigos e artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII; seria ingenuidade supô-lo⁵⁵. Os termos e categorias afins se adaptavam semanticamente às circunstâncias de tempo e lugar, conformados às finalidades da arte, ao discernimento e ao gosto. Na sua consideração, o decoro era um preceito passível de juízo e interpretação, sob muitas aberturas e ênfases também circunstanciais; variações que compreendiam inclusive o próprio tratamento prático que o artista dava a um tema tendo em mente o que fosse mais conveniente segundo gênero, estilo, caráter, disposição da obra em relação ao lugar etc.⁵⁶ Assim, por mais paradoxal que possa parecer, sob dois juízos diversos, uma mesma obra poderia ser defendida ou acusada, de guardar ou de quebrar o decoro.

Um exemplo dessa propriedade, por assim dizer, hermenêutica do conceito é ativado por Rensselaer Lee, no rápido comentário à defesa que Le Brun fez do quadro de Nicolas Poussin, *Eliezer e Rebeca* (1648), hoje no *Museu do Louvre*. O pintor havia sido acusado por Philippe de Champaigne de haver “transgredido a verdade” da “narração bíblica”⁵⁷, um juízo diretamente relacionado à verossimilhança⁵⁸ e ao decoro. Na pintura, Poussin figura o en-

ção, em 1607, da *Biblioteca Ambrosiana*, uma livraria que não era exclusiva de um príncipe ou prelado mas aberta ao público. Borromeu doou sua coleção particular de quadros, desenhos e estampas em 28 abr. 1618, colocada em separado da Biblioteca, num espaço projetado pelo arquiteto Fabio Mangone. Nascia a Pinacoteca. Federico foi o primeiro cardeal protetor da importante *Academia de São Lucas*, idealizada em 1593 por Federico Zucari. Cf. RAVASI, Gianfranco. *La Pinacoteca Ambrosiana* (intr.). In: ROSSI, Marco; Rovetta, Alessandro. *La pinacoteca Ambrosiana*. Milano: Electa, 1998, p. 7-19.

⁵⁵ Battisti adverte como até mesmo o próprio movimento denominado “Contra-reforma” não foi unitário em regiões da Itália. Cf. BATTISTI, *El concepto de imitación en el cinquecento italiano*, p. 148-149.

⁵⁶ Vale lembrar, aqui, de uma prescrição básica do preceito, assinalada pelo professor João Adolfo Hansen em suas “Notas de aula” apresentadas nos cursos da USP e na especialização em Cultura e Arte Barroca do IFAC/UFOP: “O decoro é diferencial”, ou seja, “aplicável segundo o gênero da obra e a circunstância de sua recepção”. Cf. HANSEN, João Adolfo. Decoro/Verossimilhança, p. 2 (grifo do autor).

⁵⁷ Cf. LEE, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ Freqüentemente aplicada nos âmbitos da poética e da retórica, da pintura e da escultura, a verossimilhança costuma ser entendida como o que seja *semelhante à verdade*. Porém, seria melhor comprehendê-la relativa ao *provável*, ao *plausível*, ao *coerente*, na esteira da retórica aristotélica, adequando-se não à suposta verdade empírica dos fatos, mas antes à opinião consagrada sobre o assunto ou ao mais provável de se suceder. A noção tornou-se problemática devida ao costume de se traduzir o termo grego “*eikós*”, o “provável”, por “*veri similis*” – ao pé da letra, o que é “semelhante à verdade”. Como

contro de Eliezer, servo de Abraão, com Rebeca, futura mulher de Isaac (FIG. 2). A “verdade” das Escrituras (Genesis, 24) narra a missão confiada por Abraão a Eliezer: encontrar, na terra de seus parentes, uma esposa digna do seu filho. O servo partiu com riquezas várias e uma comitiva de dez camelos, até que chegaram ao lugar do encontro. Nas escrituras, Eliezer deixou a comitiva descansando junto a um poço, próximo à cidade de Nacor, onde as mulheres iam diariamente buscar água. Ali ele esperava encontrá-la. Na composição, no entanto, não aparece nenhum camelo, motivo da acusação, e Le Brun defendeu Poussin sustentando que ele havia demonstrado, por isso, “grande discernimento”, pois

ao prescindir do que era irrelevante do ponto de vista dramático, havia centrando a atenção do espectador no tema principal, o que não teria sido possível com um montão de molestos camelos distraindo a vista. Ademais, uma caravana inteira de camelos em tal tema havia sugerido uma mescla do cômico com o grave, tão injustificada como uma mescla de modos contrários em música. Por conseguinte, Poussin, ao suprimir os camelos, não só não havia violado a verdade em nenhum aspecto importante, como seu quadro havia ganhado em unidade e decoro.



Figura 2 – *Eliezer e Rebeca* (1648), Nicolas Poussin, Museu do Louvre, Paris

Lee não acrescenta mais qualquer elemento à discussão, mas será útil prosseguir um pouco mais na análise do quadro e das Escrituras. A questão dos camelos não era tão simples, ex-

salientaram Plebe e Emanuele, a responsabilidade pelo paradoxo coube à tradução latina da *Rhetorica ad Herennium*. Cf. PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. *Manual de Retórica*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 23.

cluí-los ou não, por motivos de decoro, eloquência ou estilo; e nesse assunto é curioso notar a comparação estilística de Le Brun com a unidade modal na música e o caráter dela advindo. Conforme as Escrituras, antes de chegar à terra natal de Abraão, onde haveria de encontrar a mulher, Eliezer pede a Deus em oração que lhe ajude com um sinal a identificá-la. Aí está a questão mais importante, na qual estão incluídos os animais; e que exigiu a interpretação do artista, levando-o, segundo Le Brun, a privilegiar a dramaticidade do encontro humano em detrimento das sutilezas “verídicas” da história. O sinal que Eliezer pede ao Deus de Abraão, como confirmação de Sua bondade e evidência de estar correta a escolha, seria a mulher se dispor a fornecer água não apenas para saciar a sede dele, Eliezer, mas também a de todos os dez camelos. Este seria o sinal, amplificado no discurso das Escrituras – saciar a sede de toda a comitiva! –, o que aumentaria, proporcionalmente, a grandeza e a dignidade da mulher destinada a Isaac. Eis porque penso, contrariando Le Brun, que a figuração dos animais parecia decorosamente importante; necessária, até, do ponto de vista histórico e retórico, um *sinal irrefutável* da presença divina na história bíblica que representava a pintura. A figuração representaria não só o respeito à *narratio* bíblica, ou, segundo Lee, ao conceito teológico de “verdade” contida nas Sagradas Escrituras, mas até mais do que isso: a evidente e reveladora confirmação da intervenção divina na providencial escolha da mulher decisiva para o destino do povo hebreu. Ademais, o pintor não precisaria inserir toda a comitiva de camelos, como argumentou Le Brun, a comprometer o gênero, o caráter ou a gravidade da pintura. Para sugerir sua presença verossímil e decorosa, bastaria insinuar a presença dos animais ou de apenas um deles, entre os elementos da composição. O *tropo* pictórico, aqui, seria a “metáfora da parte pelo todo”, como engenhosamente fez Timantes ao retratar o monstruoso Cíclope, tópica do artifício comentado e consagrado por Emanuele Tesauro, Leon Battista Alberti, Plínio, o Velho, e outros. O ilustre pintor da antiguidade delineou apenas o pé do monstruoso ser, ao lado de deuses sátiros que proporcionavam comparações com o tamanho de seu dedo polegar. Qualquer um que visse o quadro não veria o gigante em toda a sua grandeza retratado, mas poderia ter uma idéia de seu tamanho ao comparar uma parte de seu corpo, o dedo, proporcionada matematicamente ao pé e ao todo do corpo, com um elemento de medida conhecida, um tirso de quatro palmos que carregava um dos deuses sátiros⁵⁹. No tema que nos interessa,

⁵⁹ O artifício é comentado ao final do Livro primeiro de ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De Pictura*, 1436). Campinas: Unicamp, 1989. L. I, § 18, p. 88; originalmente em PLÍNIO. *Historia Naturalis*, XXXV. Tesauro também comentou o engenhoso artifício de Timantes, anunciando-o como uma “metáfora da parte pelo todo” (“*Metafora dalla parte dell tutto*”). O pequeno sátiro possuía um tirso com o qual proporcionava o tamanho do dedo polegar do pé do gigante. “Se il pollice è lungo quanto um Tirso; Che sarà tutto il corpo? Al certo, se il piede è lungo la settima parte del corpo: & il pollice è la settima parte del piede: forza è Che quel corpo fosse quaranta-nove tarsi. Et essendo il Tirso quattro palmi: tutto il corpo si estendeva cento-novantasei palmi”. Cf. TESAURO, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico o sai*

assim o fizeram Carlo Maratti (c. 1655-7), Murilo (c. 1670), na composição em exposição no *Museu do Prado*; Goya (c. 1767-1768), coleção particular, e Francesco Maggiotto (c. 1800), em gravura pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa (FIG. 3-6); ou também, para adiantar a engenhosidade dos objetos estudados na tese, justamente o mestre pintor dos painéis figurativos do forro da Igreja Matriz do Pilar, em Vila Rica, arrematação de João de Carvalhais (c. 1768-9) (FIG. 7). Esses painéis e sua relação com o teatro arquitetônico da Matriz serão comentados no próximo capítulo, mas convém oportunamente destacar aqui como o pintor figurou Rebeca no encontro com Eliezer. Tenha sido ou não imitação de algum modelo, a figuração é eloquente. Sem que tenha sido quebrado o decoro ou a gravidade da representação, além de aparecer um dos grandes animais, Rebeca está literalmente montada sobre o dito camelo, em pose lateral. Mesmo assim, ela guarda o gesto sóbrio e decente, com a mão esquerda reclinada sobre o peito. Eliezer se dirige a ela, em movimento de braços e atitude de quem anuncia algo grave, já o sabemos.



Figura 3 – *Eliezer e Rebeca* (c. 1655-7), Carlo Maratti. Fonte: <<http://www.bible-art.info/Rebecca.htm>>

dell'Arguta, et ingeniosa Elocutione, Che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbólica. Esaminata co' principii Del divino Aristotelite. Dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de' Santi Maurizio & Lazaro. 5 ed. Torino, Zavatta, 1670, p. 83. O artifício é comentado por HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, n. 4, 2000, p. 322.



Figura 4 – *Eliezer e Rebeca* (c. 1670), Murillo, Museu do Prado, Madri. Fonte: <<http://www.art-wallpaper.com/Wallpapers/Murillo+Bartolom%C3%A9+1670+1>>



Figura 5 - *Eliezer e Rebeca* (c. 1767-8), Goya, col. particular. Fonte: <<http://www.flit.vt.edu/Culture-Civ/Spanish/Taller/200pm/Taller2/etapa1.html>>



Figura 6 - *Eliezer e Rebeca* (c. 1800), Francesco Maggiotto, BNP, Lisboa. Fonte: <<http://purl.pt/12003/1/>>

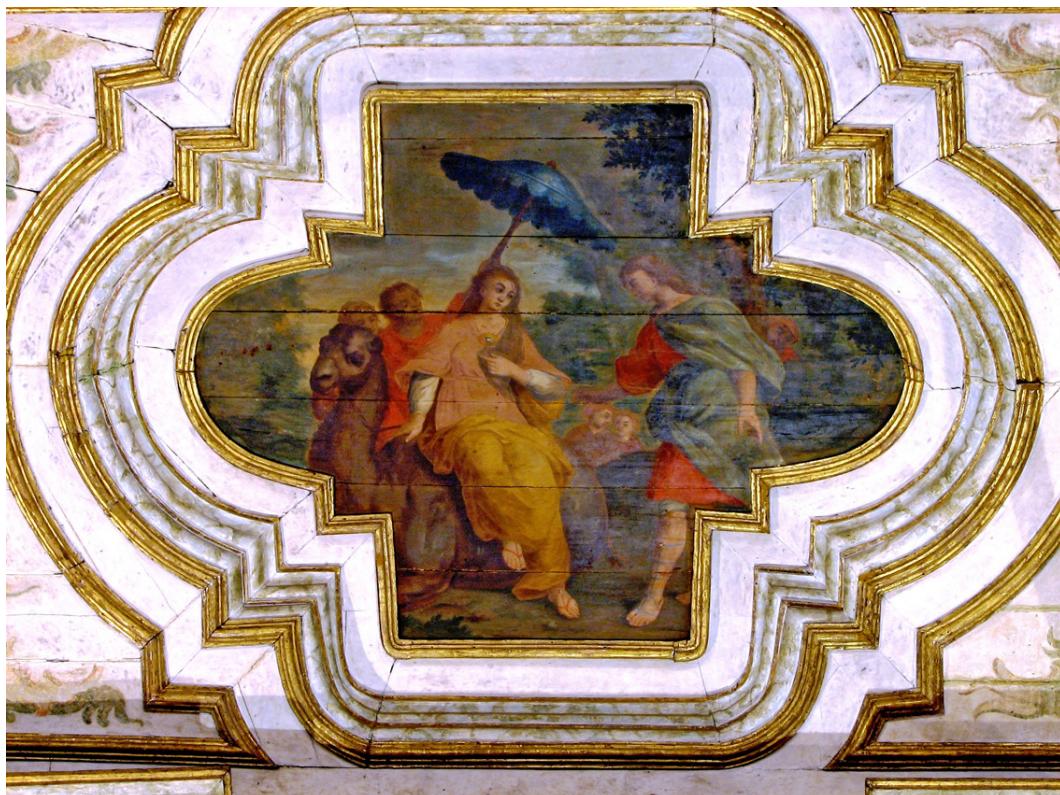


Figura 7 – *Eliezer e Rebeca* (c. 1768-9), arrematação de João de Carvalhais, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica

Voltemos ao quadro de Poussin. O encontro dos dois, dramático na figuração do quadro, como advogou Le Brun, está no centro da composição, isento de animais. Outras mulheres que buscavam água, em gestual ordinário ou bem menos digno da mulher responsável pela descendência de Isaac e Abraão, parecem observar o encontro, a notar que algo de aparentemente extraordinário se conforma ali. Muitas delas reconduzem o foco do olhar também do espectador, dirigido ao centro da composição. Uma delas, à direita, observa a cena central e dispõe seu corpo bem grosseiramente⁶⁰, apoiando o cotovelo direito sobre o cântaro junto ao poço, em pose de insinuação provocante ou quase masculina, evidenciando com acento, pelo contraste ético entre seus gestos, a beleza e a sublime graça de Rebeca. Ela se distingua das demais mulheres por essas qualidades e também por sua dignidade casta. É o que nos informa São Jerônimo, na *Vulgata*, ao se valer dos adjetivos *pulchra* e *decora* (*decorus, a, um*), ambos devidamente amplificados, para enaltecer as virtudes da mulher que era “excessivamente bela, graciosa e virgem, e nenhum homem a tivera conhecido” – “*puella decora nimis virgoque pulcherrima et incognita viro*”⁶¹. A mão direita de Rebeca se recosta suavemente ao peito (como está também a mão esquerda de Rebeca na pintura de Vila Rica) numa dupla insinuação de disposição para as coisas divinas e também de aparente surpresa, pela revelação da profética e virtuosa submissão a que irá se subjugar, considerados os costumes de gênero judaicos. Pode não ser uma referência alegórica direta, mas a iconografia cristã tradicionalmente incorporou a declinação de uma das mãos sobre o peito como sinal daquela celeste disposição da alma e dos afetos, como se pode verificar em alegorias do então muito conhecido *Iconologia*, de Cesare Ripa (1593; 1611)⁶² (FIG. 8), ou então no tratado sobre as *Expressions dês Passions de l'Ame*, do próprio Le Brun⁶³ (FIG. 9). A mão esquerda de Rebeca

⁶⁰ Além de compor tratados de pintura e retórica, a postura e a manifestação de gestos era algo que interessava ao decoro da representação social. Ao analisar os gestos das pinturas, Michael Baxandall demonstrou como nelas estavam patentes essas convenções do costume, sobretudo para mulheres. Exemplo disso é um tratado publicado em Veneza em 1471, em que se tratava, desde o título, do “decoro das mulheres” – *Decor puellarum*. Conforme as várias circunstâncias, idade, lugar e dignidade, as prescrições eram precisas: “Caso estiverdes em pé ou andando, vossa mão direita deve sempre se apoiar sobre a vossa esquerda, à vossa frente, no nível de vossa cintura”. Cf BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Trad. de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 70.

⁶¹ Genesis 24:16.

⁶² Cf. as iconografias de Cesare Ripa para “*Amore verso Iddio*” (p. 21), “*Desiderio verso Iddio*” (p. 116), e também “*Pietà*” (p. 426); RIPA, Cesare. *Iconologia o vero Descrittione d’Imagini delle Virtù, Virtii, Affetti, passione humane, Corpi Celesti, Mondo e sue parti*. Padova: Pietro Paolo Tozzi/ Pasquati, 1611. Disponível em: <http://www.bivionline.it/it/1611IconologiaTOC_authors.html>. Acesso em: 05 dez. 2006. No dicionário das artes de Pasquinelli, a mão imposta sobre o peito representa submissão, aceitação respeitosa, interioridade, sentimento religioso intenso e sincero. Cf. PASQUINELLI, Barbara. *Guide des arts; le geste et l'expression*. Trad. de Claire Mulkai. Paris: Hazan. 2006, p. 44-46.

⁶³ Alcançou notoriedade o tratado escrito por Le Brun – “*premier peintre du Roy*”, Luis XIV –, sobre a



Figura 9 – Conformação (*conformatio*) do afeto “Veneração”, Charles Le Brun, *Expressions dês Passions de l’Ame*, 1727. Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/>>



Figura 8 – Alegoria ou “definição ilustrada” de “Desiderio verso Iddio”, *Iconologia* (1611), Cesare Ripa, p. 116. Fonte: <http://www.bivionline.it/1611iconologiaTOC_authors.html>

ergue sutilmente o manto azul de seu vestido, e o cântaro dela, como digno atributo o mais formoso entre todos os que aparecem no quadro, repousa ao pé dos dois. O vasilhame não passa de instrumento, agora, do que realmente importa, mais um dos elementos sinais da revelação.

Para Le Brun, o quadro ganhou em “unidade” e “decoro” porque foi observada a dignidade do tratamento do tema e enfatizada a dramaticidade do encontro humano. A presença “cômica” de camelos seria desproporcional à gravidade religiosa, conforme a argumentação do importante pintor que dominava como poucos a representação de afetos na pintura. Parece ficar evidente, nesse curto desenvolvimento, como, segundo as várias finalidades e circunstâncias, o caráter, a eloquência e os efeitos da recepção, a interpretação dos preceitos poderia variar na concepção e também no juízo de uma obra. Sem a menor pretensão de corrigir ou emendar a invenção do quadro de Poussin, a defesa que fiz da presença, ou de uma possível, e conveniente, insinuação de camelos na composição, ilustra como o argumento decoroso de

correta expressão das paixões da alma, objeto de suas conferências em 1688 na Academia Francesa – “*Expressions dês Passions de l’Ame*”. A edição de 1727 encontra-se disponível no site da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148;bpt6k8496x>>. Acesso em: 25 jul. 2007.

Le Brun poderia ter sido contrariado, também adequadamente, com argumentos de decoro.

1.3 Decoro e caráter

A relação entre decoro e caráter foi problematizada ainda na antiguidade. Comparece na definição apresentada por Vitrúvio justamente para o preceito, e tomou proporções interessantes a partir do século XVI. Regulado pelo *decor*, um dos seis preceitos fundamentais da arquitetura definidos no primeiro dos *Dez livros de Arquitetura* (*Ordinatio, Dispositio, Eurythmia, Symmetria, Decor, Distributio*), o caráter da arquitetura depende necessariamente dos elementos e proporções que conformam o aspecto de seu corpo. Os exemplos utilizados por Vitrúvio são da arquitetura religiosa. Conforme o *éthos* da divindade, o aspecto do templo deve convir:

O decoro [*decor*] consiste na perfeição formal de uma obra, efetivado ao se utilizar com competência elementos justos e apropriados. Realiza-o seguindo uma regra – em grego *thematismoi* – ou segundo um costume ou conforme a natureza. Seguir-se-á uma regra quando forem erguidos edifícios a céu aberto, privados de teto, em honra de Júpiter Fulminante, do Céu, do Sol e da Lua; de fato as manifestações destas divindades são visíveis aos nossos olhos a céu aberto e à luz do sol. A Minerva, a Marte e Hércules devem ser dedicados templos dóricos, porque, conforme seu caráter viril, em honra destes deuses convém que se ergam edifícios privados de ornamentos. Em honra de Vênus, de Flora, de Prosérpina [...] templos construídos segundo a ordem coríntia evidenciarão guardar as características apropriadas, porque, conforme a delicadeza destas divindades, obras com certa graça, floridas e ornadas com folhas e volutas acentuam o caráter decoroso que lhes convém. [...]⁶⁴

Vitrúvio prossegue na explicação do preceito, sendo que, dos seis princípios fundamentais supracitados, o *decor* é contemplado, de longe, com a maior e mais minuciosa definição. Ao exemplificar o segundo dos três modos (*statione, consuetudine, natura*), com que se perfaz (*perficere*) o decoro⁶⁵, ou seja, segundo o “costume” (*consuetudo*), Vitrúvio exalta a necessá-

⁶⁴ VITRUVIO. *De Architectura*, L. I, § 5, p. 28-29.

⁶⁵ O uso do verbo *perficere* por Vitrúvio ilumina os sentidos de “aperfeiçoamento” e também de estar resguardado o “aspecto correto [perfeito, emendado] da obra” (“*emendatus operis aspectus*”), quando então “é perfeito” (“*Is perficitur*”) – como conjugação da voz passiva ou particípio passado (*perfectus*) do verbo *perficere*, ou seja, o que se apresenta terminantemente feito e acabado, “perfeito”, portanto, além da conotação adjetiva – o decoro: “**Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece temathismos dicitur, seu consuetudine aut natura**”. Cf. VITRUVIO. *De Architectura*. L. I, § 5. (grifo nosso). Para uma análise radical do verbo *perficere*, cf. SARAIVA, Antonio. *Dicionário latino português*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000. (ed. fac-símile de 1927), p. 870-871: “*Perficio, is, feci, factum, ficere* (de *per* + *facio*): Fazer inteiramente, acabar, terminar, perfazer; fabricar (com arte) [...] aperfeiçoar”, etc. Frequentemente, o verbo é traduzido por termos que, embora gramaticalmente coerentes, deixam perder sentidos bastante aportunos para o aprofundamento dos conceitos na arquitetura. Por exemplo, a boa tradução do *De Architectura*, efetiva-

ria correspondência entre o interior do edifício e seu vestíbulo:

O decoro é expresso através do costume quando para edifícios de interiores suntuosos [*magnificis*] forem construídos também vestíbulos convenientes e elegantes. Porque se interiores de aspecto elegante tiverem ingressos humildes e desonestos não se respeitou o decoro⁶⁶.

O preceito da correspondência entre as partes interna e externa de um edifício foi uma questão importante para a arquitetura religiosa, principalmente a partir do século XVI. Vários arquitetos e tratadistas também consideraram o problema, mais polêmico no âmbito religioso por envolver questões de índole ética mas também simbólica, culminantes ambas na conformação do aspecto mais adequado da arquitetura.

Assim como autorizara Vitrúvio, o costume de se dedicar gêneros convenientes ao caráter da divindade foi assimilado, obviamente, pelos autores cristãos, quando vincularam o gênero, o caráter das ordens à destinação, virtude e orago das igrejas. Matheus do Couto, tratadista português do século XVII, definiu assim a conveniência das Ordens: “Sobre a *Coluna Toscana* [...] Esta Coluna hé a mais humilde de molduras q há [...]. A obra Toscana toda hé forte, e senão deve por senão debaixo de todas as ordens, quando as haja, húa sobre a outra. [...] Este genero Toscano, temos dito q' he o mais firme e forte, e assi foi necessario hevello p.^a se accommodar nas Fortalezas, muralhas, Portas da cidade, e nas fabricas nobres, onde haja de haver outros generos” (p. 7-10); “*Da ordem Dorica*”. Os antigos dedicarão este genero Dorico, à Jupiter, Marte, Hercules, eaalguas outras deidades Robustas. Porem Serlio quer q' esta obra depois q' N. Sôr [Nosso Senhor] veyo ao Mundo se dedique aquelles Santos que padecerão pela sua Fé”. (p. 10); “*Da ordem Ionica*”, “[...] E quando se houver de edificar Templo, havendo de ser á Santo, que seja aquelle q' participe de vida robusta, e branda. E havendo de ser á Santa, q seja aquella que o veyo a ser depois de Matrona” (p. 14-15); “*Da ordem Corinthia*”, “Este genero Corinthio foy inventado em hua Cidade chamada Corinثho, no Poloponeso, he mais rica e ornada q' as outras, e as colunas mais sahidas, e estriadas [...]. Esta Ordem quer

da por Antonio Corso e Elisa Romano, que utilizo aqui, apresenta para o dito verbo o termo “*realizzata*” (a concordância de gênero feminino é com a tradução do termo latino “*decor*” pelo italiano “*convenienza*”). A tradução certamente se justifica pela finalidade da obra, destinada à divulgação do tratado no meio disciplinar da Arquitetura. Todavia, exige do leitor a consciência do contexto retórico em que o tratado se insere, a fim de não permitir que os substantivos “realidade”, “realismo”, bem como seus derivados, gerem entendimentos estranhos ao contexto.

⁶⁶ VITRUVIO. *De Architectura*, L. I, § 6, p. 28-31. Continuando a explicar a perfeição pelo “costume”, Vitrúvio afirma a necessidade de se ter os devidos ornamentos mantidos em seus gêneros originais, não sendo aconselhável transportar elementos de um gênero a outro, o que comprometeria o decoro.

Serlio, e com muita razão, q' pois o Capitel foy dirivado de húa Virgem [...] q' se edifice á Virgem N Sr.^a e havendo de ser a Santos, ou Santas, q seja áquelles q guardarão, e tiverão vida virginal. E havendo de ser em Edificios, seja em Mostr.^os [mosteiros] q guardem esta virtude. E sendo em edificios de particulares, seja aquellas pessoas de vida honesta e casta" (p. 19-20); "Da Ordem Composita. A Ordem Composta foy invenção dos Antigos Romanos; alguns lhe chamavão Latina, e outros Italica. Esta Ordem compuzerão da Ionica, e Corinthia, meterão no Capitel as voltas do iônico com os ovos, eo mais tomarão do Capitel Corinthio. Nesta Ordem poderemos variar, eainda q' Vitr.^o não trata della, contudo chegandonos sempre aos seus textos; havendose de fazer as Ordês todas juntas em algúia fabrica; a primr.^a eade fundam.tº há de ser a Toscana por mais solida: a2.^a a Dorica; a 3.^a a Ionica: a 4.^a a Corinthia:a 5.^a esta Composta; de modo q' esta hade ser sobre todas; epoderemos enriquecer os seus membros de obra de talha, mais q' os das Ordens passadas" (p. 22-23)⁶⁷ (FIG. 10).

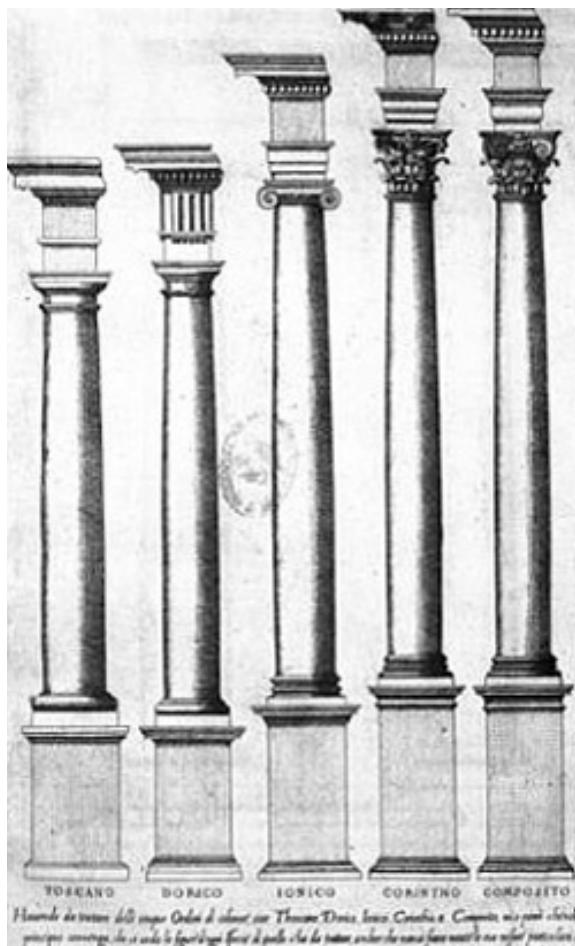


Figura 10 – Os Gêneros ou Ordens de Colunas, segundo Vignola. Fonte: <http://www.jornallivre.com.br/images_enviadas/arquitetura-do-renascimento_col.jpg>.

Cristianizados, esses gêneros de arquitetura adequados aos caracteres e oragos constituem um bom parâmetro para o juízo decoroso da arquitetura religiosa pós-tridentina, mas não chegam a representar uma regra infalível da invenção. Por exemplo, a capela franciscana de Mariana apresenta pilastras muito simples na fachada, com capitéis que se afeiçoam ao gênero dórico, enquanto a mesma devoção, em Vila Rica, emulou capitéis jônicos. O que demonstra que outros fatores circunstanciavam a eleição de modelos e proporções, e não apenas o caráter absoluto do gênero, como definiram os tratadistas.

A conveniência dos “Aparatos de Glória”. Um exemplo ilustra bem todas essas discussões. Delongada a fábrica entre a primeira metade do século XVI até principalmente a segunda

⁶⁷ Cf. MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura* [1631], L. II, Cap. 10º, p. 38, p. 7-23 *passim* (grifo nosso).

metade do século XVII, quando se executaram as decorações em estuque e as pinturas dos forros, a Igreja maior dos jesuítas – *Il Gesù* – terminou autorizada como um dos modelos mais importantes para a arquitetura religiosa dos séculos XVII e XVIII (FIG. 11 e 12).



Figura 11 – Nave da Igreja dos jesuítas, *Il Gesù*, Roma, séculos XVI e XVII



Figura 12 – Vista do forro da nave de *II Gesù*

Procurando alcançar os resultados mais convenientes, os padres da companhia e os artistas envolvidos na construção e na ornamentação do templo dialogaram, então, durante decênios, em termos de conformidade, decoro e adequação. Dentre outros assuntos, como qual planta e fachada seriam as mais adequadas, a acomodação de capelas e altares laterais, a conveniência de forro de teto liso na nave em detrimento do abobadado (para se assegurar efeitos acústicos eficazes para a прédica⁶⁸), falou-se também em “conformidade” da arquitetu-

⁶⁸ Apesar das recomendações adequadas à прédica, que sinalizavam a comodidade e a aptidão de forros de teto lisos, um dos principais “mecenas” de *II Gesù*, Alessandro Farnese, requereu do início ao fim uma cobertura abobadada; provavelmente, segundo Giovanni Sale, pela sintonia de suas idéias com

ra ao “*modo nostro*”⁶⁹ (jesuítas) de construir, em conformidade à piedade, à missão e à razão de ser dos jesuítas – tudo para a “maior Glória de Deus” (*ad maiorem Gloriam Dei*). O padre jesuítas Pietro Pirri esclarece que os jesuítas começaram a falar de um *modo nostro* ao final dos tempos de Santo Ignácio, significando com isso “um tipo especial de igrejas e de habitações concebidas em relação aos objetivos, usos e ministérios particulares da Companhia”, de modo que se “adequassem perfeitamente ao escopo aos quais deveriam servir”⁷⁰. O principal arquiteto responsável por essa fábrica era Giovani Tristano, porque, à exceção dele, declaravam, não havia quem soubesse ordenar as coisas ao *modo jesuítico*⁷¹. Um dos efeitos de tal compreensão pode ser aferido pelo fato de que, após 1580, quando foi chamado a Roma para diversas fábricas, outro arquiteto, o padre Giuseppe Valeriani, estaria empenhado na composição de uma espécie de “manual próprio da arquitetura jesuítica”. Esta obra, infelizmente inacabada e incógnita, seria muito útil à Companhia na construção e ornamentação decorosa de templos e altares, conforme os costumes dos jesuítas⁷².

Inicialmente, o caráter dos templos jesuítas deveria representar uma honrosa simplicidade, honesta e conveniente ao decoro da Companhia. Com as intenções reformistas, intensificadas tanto pela luta contra o avanço do protestantismo quanto pelas repercussões do saque de Roma, em 1527, e também, já na segunda metade do século XVI, pelas regulações do Con-

um “decoro à antiga”. Cf. SALE, Giovanne. *Pauperismo Architettonico e architettura gesuitica; dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma; saggio introduttivo* di Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book. 2001, p. 86. No mesmo estudo, ao comentar a fundação da igreja, Sale discute a participação do cardeal Alessandro Farnese e de como, apesar de sua importância no processo, com ele também as obras caminharam lentas, “sobretudo – cita Sale – porque o cardeal possuía as suas idéias acerca da ‘grandeza’ e do ‘decoro’ da obra, e além disso da orientação da igreja no contexto urbano. Ele desejava orientar perfeitamente o edifício em harmonia com o desenvolvimento da praça defronte”. *Idem, Ibidem*, p. 60.

⁶⁹ Desenvolvendo o “*modo nostro*” de construir (dos jesuítas), Giovanne Sale adverte que a expressão não se refere tanto a um estilo formal (“partido formal” é a expressão utilizada por Sale), mas antes a aspectos de ordem funcional e organizacional, econômica e construtiva que a companhia desempenhava na fábrica de um edifício. Em nota a este parágrafo, no momento em que escrevia sobre estilo formal, Sale reclamou sobre o decoro, dizendo que os jesuítas o consideravam, subordinado, todavia, a uma exigência de “sobriedade”: “Anche se ciò no si significa indifferenza dei gesuiti verso questioni di decoro nella costruzione degli edifici, ma semplicemente che questo aspetto deve essere sottoposto alla regola della sobrietà, che si addice a poverti che hanno scelto di vivere in povertà”. Cf. SALE, Giovanne. *Pauperismo Architettonico e architettura gesuitica*, p. 42, nota 42.

⁷⁰ Cf. PIRRI, Pietro. *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*. Roma: Institutum historicum S. J., 1955. Appendice di documenti, p. 160.

⁷¹ Cf. PIRRI, *op. cit.*, p. 214.

⁷² O título da obra era “*Librum da ea arte (architetturae) conscribeat, quem Societati magno usui ad tempa altariaque, nostra consuetudine, decore exornanda*”. Cf. PIRRI, *op. cit.*, p. 42; p. 160-161.

cílio de Trento⁷³, as discussões da Companhia incorporaram outros argumentos, igualmente decorosos, de conformidade e conveniência. Pelo menos em Roma, as igrejas dos Jesuítas deveriam dar a parecer não apenas o caráter e a dignidade da Companhia, comitente da obra, mas também, ou necessariamente, o esplendor e a majestade de Deus e da Santíssima Trindade, sua razão primeira e última. Assim se deu tanto com *Il Gesù*⁷⁴, aperfeiçoada, entre outros, por Gaulli, quanto com a *Capella di Sant'Ignazio*, ornamentada em sua nave pelo famoso teto em perspectiva de Andrea Pozzo. Como seria possível conciliar o rigor e a simplicidade da *Companhia de Jesus*, o compromisso de resignação, a impermanência da vida missionária, catequizadora e mendicante, a solicitude e o despreendimento material determinantes de sua formação, com a suntuosidade, a magnificência e a riqueza requeridas para os novos templos pós-tridentinos?

É uma hipótese, apenas, mas me parece pertinente reconhecer aqui que se ajuizou entre duas interpretações do decoro, igualmente competentes. Uma delas visava um decoro de conformidade à ordem comitente da obra; a outra, um decoro de conformidade à representação triunfal, maravilhosa e eloquente de Deus, bem adequada esta às finalidades propagandistas tridentinas – universalidade, autoridade e dignidade eternas da Igreja Romana, magnificência, esplendor, aparato e glória – aspectos que os novos templos deveriam proporcionar. Embora a moderação dos juízos tenha resultado na suntuosidade interior do templo, no caso paradigmático de *Il Gesù*, a imprescindível necessidade de se manifestar a dignidade e o caráter humilde da Companhia também foi satisfeita. E isto ficou a cargo não da simplicidade ou da humildade decorativa, mas de um estrito e rigoroso programa iconográfico apto a evidenciar não apenas a história da Companhia e seu caráter, como também passagens relevantes da vida de Jesus Cristo; modelo ético de vida santificada, imitado e decantado não apenas, mas principalmente, pelos jesuítas⁷⁵. Ordenando e magnificando esses discursos das imagens,

⁷³ Quem comenta essas causas das transformações no contexto católico e jesuítico é ACKERMAN, James. *La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea*. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (org.). *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano: Electa, 1992, p. 20. (Documenti di architettura).

⁷⁴ A planta de *Il Gesù* se caracteriza por uma nave única, com capelas laterais em toda extensão da nave. O transepto é alargado e culmina também em duas capelas de maiores proporções que as laterais da nave, insinuando sutilmente os braços da cruz. A capela-mor possui arremate em forma de ábside. O cruzamento entre nave e transepto é coroado por uma majestosa cúpula, cujo tambor e pendentes estão ricamente adornados e pintados. Ordens duplas de pilastras coríntias colossais estruturam toda a nave, arrematadas por um entablamento monumental que se desenvolve da portada ao transepto.

⁷⁵ Sobre a rica iconografia ornamental de *Il Gesù*, forros e altares, cf. especialmente o estudo de HIBBARD, Howard. *Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù*. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (org.), *op cit.*, p. 30-43.

das pinturas, alegorias e esculturas, a arquitetura do edifício resultou numa riqueza conjuntural conveniente à revelação de um reino em tudo sublime; eloquente e afetivo o bastante para comover, por meios efetivamente materiais, os sentidos exteriores tão caros às finalidades agonísticas, teológicas e retóricas das reformas religiosas, e também ao caráter sensível e patético dos *Exercícios* inacianos.

Alguns documentos da Companhia publicados evidenciam a pertinência da hipótese. Num dos sermões de Gian Paolo Oliva – Superior Geral da Companhia a partir de 1664 e amigo particular de Gian Lorenzo Bernini –, encontram-se passagens reveladoras desse pensamento em que o caráter dos templos deveria ser orientado, rica e suntuosamente⁷⁶, em direção a adequada correspondência à glória, à magnificência e “ao infinito mérito da Trindade”:

Estas [as igrejas], como unicamente dedicadas a Deus, não podem, de qualquer modo, ou com a majestade ou com a riqueza, assim de muros como de ornato, conformar-se ao infinito mérito da Trindade. Onde nelas tanto Ignácio, nosso Pai, quanto Nós todos, seus Filhinhos, **procuramos corresponder à grandeza da eterna Onipotência com aqueles aparatos de Glórias, que podemos maiores**⁷⁷.

A primeira parte da citação repete uma tópica já utilizada pelo arquiteto Pietro Cataneo para justificar a devida conveniência da riqueza e da magnificência proporcionada à “honra de Deus”. O modelo a ser imitado, autorizadíssimo na teologia e na arte cristã, é o Templo de Salomão:

Tudo aquilo que foi dito [sobre a riqueza, grandeza e ornato do Templo de Salomão] seja para a confusão daqueles que dizem que os muitos gastos e riquezas dos templos estão sem proveito e perdidos, não considerando que aquilo que se faz em honra de Deus não se pode fazer tão magnífico e perfeito quanto seria conveniente⁷⁸.

⁷⁶ Francis Haskell comenta um tratado de 1611 – *La peinture spirituelle* –, dedicado ao padre Claudio Acquaviva pelo jesuíta francês Louis Richeome, no qual fica evidente como, no início do século XVI, pelo menos parte dos jesuítas “atacava com energia qualquer tentativa de criar efeitos de esplendores ricos e suntuosos”. Cf. HASKELL, Francis. *Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco*. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (org.), *op cit.*, p. 46.

⁷⁷ “[...] Queste, come unicamente dedicate à Dio, non possono in alcun modo, ò con la maestà ò con la ricchezza si de’ muri come dell’arredo, conformarsi all’infinito merito dela Trinità. Onde in esse tanto Ignatio nostro Padre, quanto tutti Noi suoi Figliuoli procuriamo di correspondere con quegli apparati di Glorie, che possiamo maggiori”. OLIVA, Gian Paolo. *Sermoni domestici. Parte prima*. Appendice. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (org.), *op cit.*, p. 51. (grifo nosso).

⁷⁸ CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri d’architettura*. L. III, Capitolo primo: “Come il principal tempio della città, volendo servare il decoro della religione Cristiana, si convenga fare à crociera & a similitudine di un bem proporzionato corpo humano, col suo disegno”, fl. 36 v.

O referido trecho está na parte final do primeiro capítulo do *Livro terceiro* de Cataneo, dedicado a desenvolver a forma e as qualidades de um templo em que se quisesse “observar o decoro da religião cristã”, aspecto já comentado na introdução. O título do capítulo esclarece: “*Como o principal templo da cidade, devendo-se observar o decoro da religião cristã, convém ser feito à forma de cruz e à similitude de um corpo humano bem proporcionado, com o seu desenho*”. Na primeira parte, Cataneo se dedica a justificar e autorizar o símbolo da cruz latina para a planta, recorrendo inclusive a exemplos pagãos; na segunda, discorre sobre vários elementos, partes e ornatos do Templo de Salomão, ilustrando-o com elogios à grandeza da fábrica, ao esplendor das proporções e ao uso de materiais nobilíssimos, como o ouro, a prata e pedras preciosas⁷⁹. No segundo capítulo, Cataneo continua a desenvolver aspectos, eleições e juízos capazes de aperfeiçoar e servir ao decoro das igrejas, argumentos importantes para a compreensão das tópicas que autorizaram a distinção característica entre o interior e o exterior desses edifícios. O argumento está aplicado aos templos dedicados a Jesus, estendido aos dos demais santos por analogia. Então, assim como a alma é superior e mais rica do que o corpo – até mesmo em Cristo, o corpo humano mais perfeito então vivido –, não apenas uma única ordem seria apta a efetivar o caráter conveniente às várias partes do corpo do edifício:

Esta parte de fora [o frontispício] é feita da mais forte, robusta e durável ordem, tendendo ao Dórico, que não é o seu interior, o que é muito conveniente, porque quanto às partes exteriores, Jesus Cristo nosso redentor, ao qual, como se diz, se deve dedicar o principal templo da cidade, quis se mostrar puro e simples em seu nascimento assim como ainda na vida, e depois na morte foi mais do que qualquer outro constante e forte. Sendo portanto o interior desse templo de ordem Coríntia, se demonstra muito mais nobre do que a parte de fora, que é Dórica, assim ainda sem comparação foi mais nobre a alma e a divindade, parte interior de Jesus Cristo, que o corpo, sua parte exterior [...] ainda a alma de cada santo, e assim de cada bom cristão, é muito mais nobre que o corpo. Poder-se-ia fazer o seu interior de ordem Jônica, e ainda da Compósita, que cada uma destas, por ser mais nobre que a Dórica, ficaria bem dispor. É de se considerar ainda que as colunas ou pilastras ou membros semelhantes exteriores de qualquer templo, ou outra fábrica, será bem se for possível fazer com maior grossura do que os de seu interior, porque é melhor para a confirmação daquilo que foi dito, **servirá ao decoro** e ainda porque se conservarão por mais tempo⁸⁰.

Se em Vitrúvio a definição do decoro implicava, entre outras coisas, uma relação de correspondência entre o interior e o exterior do edifício, a compreensão cristã de fundo platônico sobre a nobreza da alma em relação à corruptibilidade do corpo levou Cataneo a justificar a

⁷⁹ Cf. CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri d'architettura*, L. III, Capitolo primo, fl. 35v-36v.

⁸⁰ CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri d'architettura*, L. III, Capitolo secondo, fl. 38. (grifo nosso).

permanência e a robustez dos membros exteriores em comparação ao maior requinte e nobreza daqueles dispostos no interior. O juízo serviria não apenas – atestava a autoridade de um Molanus⁸¹ –, à confirmação do argumento que defende a riqueza, a magnificência e a perfeição do edifício, como também, numa apropriação retórica de efeitos visuais, ao decoro do templo. Pois se o decoro é a conveniência da imitação, o templo como representação do corpo de Cristo haveria de corresponder à compreensão ético-retórica de suas partes e virtudes. Com aquela interessante expressão – “aparatos de glória” –, Gian Paolo Oliva resume de modo bastante eloquente a rica elocução dos templos, com os quais, podendo ainda maiores, os jesuítas procuravam corresponder decorosamente à grandeza da onipotência divina. Oliva escreveu serem as Igrejas dedicadas unicamente a Deus, daí, talvez, porque a busca por uma conformação não apenas relativa ao *éthos* da Companhia. Sim, as lições e exemplos de vida de Jesus inspiravam simplicidade, humildade e modéstia, modelos do comportamento jesuítico, mas a sua meritíssima glória é eterna e infinita, magnífica, assim como a Igreja Romana pretendia e precisava persuadir. Ao comentar esta passagem do sermão de Oliva, Haskell alertou para o fato de que a simplicidade e a austeridade eram “essenciais nas residências dos Jesuítas”, mas “não nas Igrejas”. No mesmo sermão, Oliva contribui para esta hipótese, citando virtuosas características habituais, ou propriamente habitacionais, de “modéstia”, “mendicidade”, “isenção de ornamentos” etc., adequadas – escreve Oliva – à *nossa medida (nostra misura)*. Logo após a passagem supracitada em destaque, o sermão de Oliva é claro em definir que elas, sim, as residências, eram dedicadas aos jesuítas, “não a Cristo”⁸².

O exemplo instiga notar como as noções de decoro, caráter, perfeição, aparato, comodidade, correspondência, conformidade etc., e também as interpretações delas, inerentes a uma discussão retórica mais abrangente relativa ao gosto e aos estilos adequados ao gênero, implicaram eleições arquitetônicas e decorativas decisivas para a compreensão da arquitetura religiosa pós-tridentina. Ademais, o processo por que passou os jesuítas é modelar, e permite estabelecer analogias com o que se deu também nas outras ordens, franciscana, carmelita etc., que sempre requisitaram as mesmas virtudes de simplicidade e humildade. Os “aparatos de glória” de Oliva sintetizam bem os princípios, os meios e os fins de uma poética artística inflamada por uma política teológica fortemente controversa, persuasiva e propagandista; uma

⁸¹ Segundo Molanus – primeiro autor católico a redigir um tratado de teologia prática, o *Theologiae practicae compendium* (1585) –, a igreja deveria estar “estar decorada com os mais preciosos tesouros que existissem”. Apud WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, p. 29.

⁸² OLIVA, Gian Paolo. *Sermoni domestici. Parte prima*. Appendice. In: HASSELL, Francis. *Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco*, p. 51.

retórica da arquitetura religiosa que, difundida a todos os membros do *corpo místico* da Igreja e dos Estados católicos imperialistas, como Portugal, adaptaram-se a circunstâncias locais como estratégia de conquista e afirmação da fé.

1.4 O decoro nas fontes eclesiásticas luso-brasileiras

A jurisprudência católica produzida entre os séculos XVI e XVIII foi um dos meios mais efetivos com que se tocar essas finalidades. Entre tantas matérias específicas, ela regulava sobre aspectos fundamentais da aparência e da conservação de igrejas, tudo em nome do decoro e da decência da Casa do Senhor. Sob a autoridade ética e artística desses preceitos, procurava-se garantir a dignidade devida ao templo, não sendo permitido na arquitetura religiosa nada que compromettesse a representação e o caráter de um lugar sagrado, a estar sempre decente, limpo e perfeito.

Regulações desse tipo, como as *Constituições Sinodais e Provinciais*, estiveram subordinadas ao *Direito Canônico* e, após 1563, estritamente conformadas aos decretos do *Sagrado Concílio Tridentino*; confirmam, em muitas passagens relativas à fábrica eclesiástica, a principal normativa arquitetônica descendente do Concílio, as autorizadíssimas *Instrucciones* de Carlos Borromeu.

Apesar de logo terem sido aprovados pela Coroa portuguesa⁸³, não foi fácil aplicar imediatamente em Portugal os decretos tridentinos. Houve resistência interna nos Bispados por-

⁸³ O Breve “*Sacri Tridentini Concilii*” foi dirigido a D. Sebastião pelo sumo pontífice, acompanhado de um exemplar dos decretos do concílio. Em 3 de junho de 1564, foi emitida a Bula “*Benedictus Deus*”, pelo Papa Pio IV, que confirmava todas as matérias conciliares e decretava seu cumprimento. Em Portugal, vária legislação foi redigida com fins a efetivar os decretos: “20 de Junho de 1564: alvará régio que concede ao impressor Francisco Correia o privilégio de imprimir e vender em Portugal os textos do concílio de Trento, tanto em latim como em português; 29 de Agosto de 1564: carta patente do cardeal D. Henrique estabelecendo que fosse dado conhecimento aos fiéis, em todo o reino, das determinações conciliares, para tal efeito impressas em Português; 12 de Setembro de 1564: alvará de D. Sebastião (ainda sob a regência do cardeal D. Henrique), ordenando às justiças régias que dessem todo o favor e ajuda ao cumprimento dos decretos do concílio tridentino; 13 de Setembro de 1564: carta do regente (cardeal D. Henrique) a todos os prelados do reino e império comunicando a recepção dos decretos conciliares e recomendando a sua publicação, logo que tivessem em seu poder a versão portuguesa”. Cf. VALLE, Teresa Leonor M. Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, n. 5, nov. 2003, p. 329-330. Sobre aceitação dos decretos tridentinos, e a posterior publicação de várias constituições sinodais que os difundiam, cf. também GONÇALVES, Flávio. A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa. In: _____. *História da arte, iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990, p. 111-114. (Artes e Artistas).

tugueses e, para vencer este desafio, foi decisiva a participação de Frei Bartolomeu dos Mártires, Arcebispo e Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, alcunhado como o “Borromeu português”⁸⁴. O renomado Frei participou ativamente do *Concílio* e, para além de ter sido reconhecido durante as reuniões em Trento como um dos mais brilhantes conciliantes (elogiado na ocasião pelas virtudes da eloquência e da prudência), era amigo pessoal de Carlos Borromeu. O santo milanês teria sido um imitador de Frei Bartolomeu dos Mártires, como confessou em carta de 1565: “[...] tenho-vos continuamente diante dos meus olhos, e tomei como modelo da minha vida, virtuosa e louvável sob todos os aspectos”. Conforme a biografia do santo, Carlos Borromeu tinha sempre em mãos o *Stymulus pastorum*, uma das obras mais significativas escritas pelo Arcebispo bracarense⁸⁵.

Fr. Bartolomeu cultivava as virtudes artísticas. Para além das obras reformadas ou levantadas pelo Frei, como a *Igreja e o Colégio de São Paulo*, em Braga, ou o *Convento da Ordem de São Domingos*, em Viana do Castelo, onde está sepultado, Frei Bartolomeu esperava que durante o Concílio de Trento fossem ajuizados preceitos excelentes não apenas para reformar a doutrina, mas também a fábrica artística e edilícia. Ficou entusiasmado com os resultados das últimas reuniões do Concílio, dentre as quais aquela que decretou a famosa normativa a respeito das imagens:

Efectivamente chegou a hora da misericórdia e o Senhor derramou os seus tesouros sobre o Concílio. Pois, nas três últimas sessões, celebradas de 15 de julho a 4 de Dezembro, promulgaram-se mais e melhores decretos de reforma do que se haviam publicado durante todo o resto do Concílio. Por isso, o Concílio encerrou-se a 4 de dezembro por entre uma indescritível alegria e concórdia⁸⁶.

⁸⁴ Agradeço as referências sobre *Frei Bartolomeu dos Mártires* feitas por Vitor Serrão e Caio Boschi. Bartolomeu dos Mártires nasceu em maio de 1514, filho de Maria Correa e Domingos Fernandes, na comarca de São Vicente, Lisboa, durante o reinado de D. Manuel, e faleceu em 1590. Tomou o hábito de São Domingos, e foi lente de Artes, Teologia e Gramática. Estudou no Colégio de Artes de S. Domingos de Lisboa, onde também foi graduado Mestre. Foi pregador apostólico. Tomou a divisa “*ardere et lucere*”, de João 5: 35, como lema de vida, com o que Cristo significou as obrigações do verdadeiro pregador evangélico. Foi Prior do Convento de S. Domingos em Benfica, Arcebispo de Braga e Primaz das Espanhas, a principal figura portuguesa no Concílio de Trento. Celebrou sínodos em Braga logo após o Concílio, como Borromeu em Milão, o maior modelo de aplicação dos decretos tridentinos. Cf. *VITA DI SAN CARLO BORROMEO*. Prete Cardinale del titolo di Santa Maria Prassede Arcivescovo di Milano. Scritta dal Dottore Gio. Pietro Giussano Nobile Milanese. Et dalla Congregatione dellli Oblati di S. Ambrogio dedicata alla santità di N. S. Papa Paolo Quinto. In Roma Nella Stamperia della Camera Apostolica. 1610. Com Privilegi, & Autorità de' SS. Superiori. Libro Secondo, Cap. VI, “Dal progresso nel governo della sua Chiesa”, p. 73; e também Libro Primo, Cap. VIII, “Di quello, ch'egli fece dopo la conchiusione del sacro Concilio, e de suoi progesi nella vita spirituale”, e também ROLO, Raul de Almeida. *Venerável D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*; o arcebispo santo. Torres Novas: Almondina, 1957.

⁸⁵ Cf. ROLO, Raul de Almeida. *Venerável D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*; o arcebispo santo, p. 18-19.

⁸⁶ BARTOLOMEU DE MARTYR. Collecta. In: *Opera Omnia* (ed. Inguimbert), II, 437, apud ROLO, Raul

Um pouco antes, ainda no último ano do Concílio, mais precisamente em 20 de fevereiro de 1563, Frei Bartolomeu redigiu de Trento uma carta bastante interessante endereçada ao Vigário do Convento de São Domingos de Viana, o D. Fr. Jerônimo Borges, pela qual se verifica o discurso ponderado sobre as “habilidades para o edifício de pedra e cal”. Frei Bartolomeu elogiou o “engenho” de Frei Jerônimo, e fez alusão ao engenho edificativo como *Dom Divino*, ou *Natural*, o primeiro dos três tipos definidos por Emanuele Tesauro:

Vossa Reverência até agora não me quis fazer caridade de me mandar novas suas e de Viana [da *Foz do Lima*, atual *Viana do Castelo*]. Por isso justo é que eu comece, pois sou o que ganhei em Vossa Reverência vir pera essa terra, com saber certo quanto há-de-ganhar as almas dessa comarca com sua doutrina e conversação. E, além dos interesses no edifício espiritual, que é o principal, dizem-me que também Vossa Reverência tem particular habilidade pera o edifício de pedra e cal. E por particular mercê de Deus tenho que os princípios dessa casa se entregassem a pessoa que, juntamente com o espírito e zelo de Deus, tenha engenho pera obras, porque daqui nacerá que o espírito de Deus temperará o engenho edificativo e não permitirá que seja supérfluo, mas que se edifique u[m]a casa que em algú[m]a maneira cheire à santa probreza [...]⁸⁷.

Fr. Bartolomeu foi um dos Arcebispos mais empenhados em acionar de pronto os decretos tridentinos, mas, como se disse, encontrou resistência em Portugal⁸⁸. O próprio Papa Pio V foi levado a escrever uma Carta endereçada ao Cardeal lusitano, D. Henrique, em 29 de maio de 1570, em que nela conferia livres poderes a Fr. Bartolomeu para, apesar das insubordinações locais, “proceder à execução do Concílio de Trento e urgir o cumprimento das suas sentenças”:

Soubemos, com amargura de alma, que os nossos, aliás, amados filhos, Decano, Cónegos e Capítulo e outros beneficiados e clérigos da Igreja e cidade de Braga, em parte para impedirem a execução dos decretos do Concílio de Trento, em parte para se eximirem às penas e correcção dos seus excessos, não se envergonharam de recusar o nosso Venerável Irmão Bartolomeu, Arcebispo de Braga [...] Mandamos anular e destruir essas disposições e pelas presentes letras apostólicas estatuímos e mandamos que pessoa alguma eclesiástica de qualquer estado, grau ou condição, ou Cabido, comunidade ou Colegiada que seja, da cidade e diocese de Braga [...], possa alegar ou re-

de Almeida. O papado e os papas na doutrina e na vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires. Separata de *Didaskalia*, vol. XI, 1981, p. 270.

⁸⁷ SOUSA, (Frei) Luís de. *A Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires* [1619]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. L. II, Cap. XIV, “Que contem úa carta que o Arcebispo escreveu ao vigário do seu Convento novo de Santa Cruz de Viana”, Trento, 20 fev. 1563, p. 205-207.

⁸⁸ Já nas primeiras visitas que desempenhou em sua Diocese, a mando do Sagrado Concílio para reforma das condutas e dos costumes, Fr. Bartolomeu encontrou contenda.

cusar o Arcebispo como suspeito e eximir-se à sua jurisdição, de forma que, não obstante todas as recusas e suspeitas, ele possa livre e licitamente, por si ou pelos seus oficiais, proceder à execução do Concílio de Trento e urgir o cumprimento das suas sentenças⁸⁹.

O âmbito, e também a ambição, dos poderes eclesiásticos era delicado, e o labor de caráter militante contra as resistências internas da Igreja portuguesa foi fundamental para conduzir a consolidação das regras novamente estabelecidas⁹⁰. Nas matérias da fábrica religiosa, elas seriam mais evidentes, entretanto, na redação e na aplicação das novas *Constituições Sindicais*, publicadas ainda no século XVI mas também depois, em várias Dioceses⁹¹, assim como nas *Visitas Pastorais* que cotidianamente examinavam sua efetividade. Os procedimentos eram determinados pelo concílio tridentino.

São inúmeras as *Constituições* publicadas na coroa, mas vamos nos ater à que nos foi mais próxima, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, repetidamente citada nas *Visitas Pastorais* da capitania de Minas Gerais⁹². Celebradas em 1707, as *Constituições Primeiras* foram compiladas e acomodadas à colônia por Sebastião Monteiro da Vide, quinto arcebispo

⁸⁹ Carta do Papa Pio V ao Cardeal D. Henrique, em 29 de maio de 1570, *apud* ROLO, Raul de Almeida. O papado e os papas na doutrina e na vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires, p. 275.

⁹⁰ Cf. ROLO, Raul. *Bartolomeu dos Mártires, obra social e educativa*. Porto: Biblioteca Verdade e Vida, 1979. Dificuldades foram generalizadas, para o próprio Papa Pio V e Carlos Borromeu, em Milão. Sobre as dificuldades encontradas por Fr. Bartolomeu não apenas em Braga, mas em “todo o Reino”, cf. também o expoente e coeve relato do Fr. Luis de Sousa, seu biógrafo: “Não se pode crer as marulhadas de litígios, de queixas, de dúvidas e controvérsias que por todo o Reino se moveram contra o Arcebispo. Por cada igreja destas em que entrava ganhava um enemigo (*sic*) no que a tinha à sua conta, e muitos enemigos nos parentes e aliados deste. Logo seguiam protestos, requerimentos e demandas pera diante dos conservadores de cada Ordem. Ele desabafadamente respondia e acudia a tudo; e quando de fora se lhe tinha lástima, não faltando quem cuidava que estaria afogado com a máquina de tantos negócios, vivia em tanto repouso que de nenhum de seus acostumados exercícios perdia úa hora [...]. In: SOUSA, Frei Luís de. *A vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires* [1619]. Cap. VIII, “Das grandes contradições e contendas que se levantaram contra o Arcebispo por rezão destas visitas, e como se houve nelas”, p. 351-355.

⁹¹ Cf. GONÇALVES, Flávio. A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa, p. 111-114. Logo em 1565, aconteceram Sínodos em Évora, Abrantes, Lamego e Lisboa; no ano seguinte em Braga e assim por diante.

⁹² Leia-se esta recomendação, dentre as inúmeras, feita em 1781 pelo Visitador da capitania, Fr. Domingos da Encarnação Pontevel: “Emfim (*sic*) que todos os Parochos e por consequencia os mais que, executando Cura de Almas, substituem por elles nas suas respectivas Capellas e Aplicaçõens, estudem e meditem de continuo e com o maior cuidado o Livro das Const(ituiçõens) da Bahia,/ tão respeitaveis pela universal prática e aceitação dos Bispados Ultramarinos e deste nosso que por ellas se tem regido e queremos e mandamos que se reja/ para nelle observarem e aprenderem destintam.te o como devem haver no seu Officio as obrigaçõens que devem intimar a seus Parochianos e Applicados e as penas em que incorrerraõ sendo transgressores”. Cf. RODRIGUES, Flávio Carneiro. *As Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*. In: *Cadernos históricos do Arquivo Eclesiástico de Mariana*, n. 1, “Visita Pastoral de Dom Fr. Domingos da Incarnação Pontevel à Freguezia da Borda do Campo, 20 de outubro de 1781”, p. 160.

da Bahia a partir de 1702, outrora iniciado na *Companhia de Jesus* e capitão durante a *Guerra de Restauração*⁹³. Em muitas passagens, essas constituições imitam literalmente as Constituições dos Sínodos portugueses, celebrados na metrópole sobretudo na segunda metade do século XVII, aos quais farei correspondência.

Conforme as *Constituições*, todo empenho de edificação ou reforma de igrejas deveria ser noticiado antes ao Bispado, que concederia “licença especial” para a fábrica. A consagração para o rito demandava ainda uma nova permissão, condicionada ao fato de estarem, os altares, em forma “conveniente”, e com o “necessário para se poder dizer missa neles”⁹⁴. As visitas deveriam se manter freqüentes a partir de então, destinadas à confirmação constante da decência das igrejas, adros, lugares e “ornatos delas”, bem como da postura decorosa dos fiéis em relação à Igreja e suas partes, sobretudo os altares.

Capítulo especial foi dedicado ao sítio conveniente para ereção das Igrejas paroquiais, o que de fato acabou sendo estendido, por autoridade e costume, às capelas. Esta e outras passagens das *Constituições Primeiras* da Bahia seguem *ipsis litteris* várias passagens das Constituições do Bispado do Porto, editadas em 1690.

Conforme o direito Canonico, as Igrejas se devem fundar, e edificar em lugares decentes, e accommodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja Parochial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente, livre da humidade, e desviado, quanto for possivel, de lugares immundos, e sordidos, e de casas particulares, e de outras paredes, em distancia que possão andar as Procissões ao redor dellas, e que se faça em tal proporção, que não sómente seja capaz dos freguezes todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer ás festas, e se edifique em lugar povoado, onde estiver o maior numero de freguezes. E quando se houver de fazer, será com licença nossa: e feita vistoria, iremos primeiro, ou outra pessoa de nosso mando, levantar Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capella mayor, e demarcará o âmbito da Igreja, e adro della⁹⁵.

⁹³ Cf. FERREIRA, Ildefonso Xavier. Prólogo. In: *CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA*, feitas e ordenadas pelo illustríssimo, e reverendíssimo senhor Sebastião Monteiro da Vide, bispo do dito arcebispado, e do conselho de sua magestade: propostas e aceitas em o synodo diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Tipographia 2 de Dezembro/ Antonio Louzada Antunes, 1853, p. XV-XVI.

⁹⁴ *CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA*, L. 4, XVI: “Das Igrejas, Capellas, e Mosteiros. Que neste Arcebispado se não edifice Igreja, Capella, ou Mosteiro sem licença nossa”, § 683-686, p. 251-252 (grifo nosso).

⁹⁵ *CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA*, L. 4, XVII, “Da Edificação, e reparação das Igrejas Parochiae”, § 687-689, p. 252-253. Cf. também *CONSTITUIÇÕES SYNODAES DO BISPADO DO PORTO*, novamente feitas, e ordenadas pelo lustríssimo, e reverendíssimo senhor Dom Joam de Sousa Bispo do dito Bispado, do Conselho de Sua Magestade, e seu Sumilher de Cortina. Propostas e aceitas em o Synodo diecesano, que o dito Senhor celebrou em 18 de Mayo do Anno de 1687. De Mandado do mesmo Senhor Bispo Impressas na cidade do Porto, em o Anno de 1690. Por

A elevação do terreno e da edificação, como preconizava Borromeu, obedecia a uma intenção de “majestade” e destaque visual. Mas, nas *Constituições*, para além destes, a elevação era uma garantia de que a igreja não fosse implantada em lugares “úmidos” e “sórdidos”, arriscada a sofrer “indecências”. Dever-se-ia guardar o decoro, a decência do lugar onde havia de se implantar a casa de Deus. A elevação era uma *propriedade condigna*, estendida aos elementos sagrados e ornatos mais eloquentes. Nenhuma imagem ou cruz poderia ser colocada “no chão, aonde [sic] se lhe possão por os pés, nem também debaixo de alguma janela, nem aos pés das paredes em lugares immundos, e indecentes”⁹⁶.

A orientação do edifício era clara: “de modo que o Sacerdote no Altar fique com o rosto no Oriente, e não podendo ser, fique para o Meio dia [Sul], mas nunca para o Norte, nem para o Ocidente”⁹⁷ – uma regra importante mas que escritos da arquitetura, o costume de edificar e também as circunstâncias de sítios urbanos proporcionavam variação na invenção. Veremos isto na análise da implantação da capela de São Francisco de Assis, capítulo 4º. O mesmo título XVII nominava as partes principais do templo: uma capela maior, cruzeiro, pias batismais de pedra, armários para os santos óleos, pias de água benta, um púlpito, sinos, confessionários, sacristia e, ainda no “âmbito”⁹⁸ da igreja e seu adro, a construção de “cemitérios capazes”⁹⁹. A “demarcação” da igreja – momento importante da implantação

Joseph Ferreyra Impressor da Universidade de Coimbra. Livro Quarto, Título I Da Edificação, & reparação das Igrejas, Ermidas, & Mosteiros, Constituições I e II, p. 361-363. Essas regras reposam em várias passagens das *Instrucciones de BORROMEO*, op. cit., 1. *De situ Ecclesiae*, p. 4-6.

⁹⁶ CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, L. 4, XXI, “Que a Imagem da Cruz se não pinte, nem levante em lugares indecentes; e que as imagens envelhecidas se reformem”, § 702, p. 257.

⁹⁷ CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, L. 4, XVII, “Da Edificação, e reparação das Igrejas Parochiaes”, § 688, p. 253.

⁹⁸ A delimitação do âmbito pio, ou sagrado, composto também pelo adro, casas paroquiais e pelo cemitério, era de importância fundamental. Representava implicações significativas, sob albergue do qual se poderia gozar de imunidade ou reversão de punições delituosas. Dantes seculares, poderiam recair mais brandas sob o Direito Canônico. Cf. CODIGO PHILIPPINO ou ordenações e leis do reino de Portugal. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870. L. II, V, p. 424-426, e também CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, L. 4, XXXII-XXXVI, § 747-773, p. 270-277.

⁹⁹ A construção de cemitérios externos às igrejas, nos adros, vai se transformar num costume em Minas apenas a partir do século XIX. Conforme carta régia de 14 de janeiro de 1801, ficavam proibidos os sepultamentos nas “campas” sob os pavimentos internos das igrejas. Cf. XAVIER DA VEIGA, José Pedro. *Efemérides Mineiras*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998, v. 1 e 2, “14 de janeiro de 1801”, p. 145.

– deveria envolver necessariamente pessoas eclesiásticas, o Provisor ou Vigário geral (o que é difícil precisar se efetivamente acontecia), e seus “Autos” deveriam ser guardados nos cartórios do Arcebispado e das Igrejas. O título XIX do mesmo Livro 4 vigorava a estratégia proselitista da Igreja, na excitação dos afetos piedosos, um lugar-comum do tratado de Carlos Borromeu, recomendando, ainda, materiais nobres e de melhor solidez, como a pedra e a cal:

[...] louvavel edificarem-se capellas em honra, e louvor de Deos nosso Senhor, da Virgem Senhora Nossa, e dos Santos, porque com isso se exercita, e affervora a devoção dos fiéis, e se segue a utilidade de haver nas grandes e dilitadas Parochias lugares decentes, em que commodamente se possa celebrar; como convém muito que se edifiquem com tal consideração [...] e que se obrigão a fazel-a (*sic*) de pedra, e cal, e não somente de madeira, ou de barro¹⁰⁰.

Era estritamente proibido tê-las indecentes, arruinadas, imperfeitas. Por isso, ficava recomendado também não edificá-las em lugares ermos, onde não houvesse quem pudesse zelar. Caso houvesse alguma danificada ou arruinada, sem que houvesse pessoas ou recursos para repará-las, os visitadores deveriam relatar ao Bispo, que mandaria derribar e profanar¹⁰¹, mudando-se as imagens para a igreja paroquial do lugar. Títulos seguintes ainda resguardavam diretrizes decorosas para os paramentos da missa, para os lugares de guarda deles, armários e mais móveis, e vários capítulos comentavam a “reverência” e a “compostura” devida com que as pessoas se apresentassem nas igrejas e lugares sagrados¹⁰².

¹⁰⁰ CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, L. 4, XIX, “Da Edificação das Capellas, ou Ermidas, e o que se fará com as que estiverem damnificadas”, § 692, p. 254.

¹⁰¹ Algumas Constituições Sinodais mandavam colocar uma cruz no lugar da igreja derribada. É o caso, por exemplo, das CONSTITUIÇÕES SYNODAIS DO BISPADO DO PORTO, Livro Quarto, Titulo I, Constituiçam II: Da edificaçam, & reparaçam das Igrejas Parochiais, p. 363, e também das CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO ARCEBISPADO DE BRAGA, ordenadas pello III.mº S.ºr Arcebispo D. Sebastião de Matose Señor no Anno de 1639. E mandadas emprimir a primeira vez pelo III.mº Senhor D. Joaõ de Sovsa Arsibispo e S.ºr de Braga Primas das Espanhas Em Ianeyro de 1697. Titulo XXV: Constituição I: Que se naõ funde Mosteiro, Igreja, nê Ermida, nem se diga nellas Missa sem nossa especial licença, p. 316.

¹⁰² Cf. CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, L. 4, XXVII, “Da reverencia devida ás Igrejas, e lugares sagrados”, § 728-730, p. 264-265; XXVIII, “Que nas igrejas se não assentem em cadeiras de espaldas, ou tamboretes, nem os leigos estejão sentados na capella-mór em quanto se fazem os officios divinos”, § 731-737, p. 265-267; XXIX, “Que nas igrejas e seus adros se não façam feiras, mercados, contratos, ou escrituras, nem acto algum de jurisdição secular”, § 738-741, p. 267-268; XXX, “Que nas Igrejas se não façam farças, e jogos profanos; nem se coma, beba, durma, baile, ou façam novenas”, § 742-745, p. 268-269. Cf. também CONSTITUIÇÕES SYNODAIS DO ARCEBISPADO DE LISBOA, novamente feitas no Synodo Diocesano, que a Se Metropolitana de Lisboa o Illustíssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Rodrigo da Cunha Arcebispo da mesma Cidade, do Conselho de Estado de S. Magestade, em os 30 dias de Mayo do anno de 1640; concordadas com o Sagrado Concilio Tridentino, e com o Direito Canonico, e com as Constituiçōens antigas, e Extravagantes pri-

Os parágrafos seguintes eram dedicados às Santas Imagens, “Christo Senhor nosso, a sagrada Cruz, a Virgem Maria e os outros santos”. Concentravam aquele objetivo primordial tridentino de remeter à recordação dos mistérios narrados nas Escrituras, recomendando que guardassem a “honestidade”, a “decência” e a “conformidade” com os textos sagrados. Assim,

que se pintem retabulos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempçao, por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memória muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe, e se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e tambem em procurar, que não haja nesta materia abusos, superstições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta (*sic*). Pelo que mandamos, que nas Igrejas, Capellas, ou Ermidas de nosso Arcebispado não haja em retabulo, Altar, ou fóra dele Imagem que não seja das sobreditas, e que sejão decentes, e se conformem com os mysterios, vida, e originaes que representão. E mandamos, que as Imagens de vulto se façao daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente¹⁰³.

Nessa matéria, as Constituições Sinodais de Lisboa alertavam explicitamente para que “na compostura dos rostos, proporçaõ, e honestidade dos corpos, & decencia dos vestidos, & toucados, se guarde o decóro que convem”. Em Lisboa, era necessário aprovar primeiro o “modelo” ou a “traça” com que se faria a imagem, e que fosse feita por um “bom oficial”, perito que domine a imitação e “faça bem conforme ao modelo”¹⁰⁴.

Dando ação cotidiana a essas Constituições, as *Visitas Pastorais* foram a *policia eclesiástica*

meiras, segundas deste Arcebispado; Accrescentadas nesta segunda impressão com hum copioso repertorio; e dedicadas a Imperatriz dos Anjos, Maria Santissima, com o especioso e amavel Titulo da Madre de Deos, por mãos de hum parocho seu devoto. Lisboa Oriental, Na officina de Filipe de Souza Villela. MDCCXXXVII [1737]. Titulo Vigesimoquinto, Constituição IX, “De como se deve estar nas Igrejas”, p. 324-325; Constituição X, “Que nenhûa pessoa, assim Ecclesiastica, como secular, mande levar às Igrejas cadeiras de espaldas para assentarem nellas aos Officios Divinos”, p. 326-328; Constituição XIII, “Que se não coma, nem beba, nem baile nas Igrejas, nem nas Ermidas, p. 329-330. Os mesmos capítulos compunham as Constituições do século XVI. Ver por exemplo as *CONSTITUIÇÕES DO ARCEBISPADO DE BRAGA* [1538]. Lisboa, por Germão Galharde, 30 de maio de 1538. [BNP cota F. 3102]: Constituições: viii, “Do que ham de gardar os que se acolhem aas (*sic*) igrejas: ho tempo que nellas ham destar”, fl. LI-LII; ix, “Que nam façam audiências seculares nas igrejas nem corram touros nos adros dellas”, fl. LIII-LIII; x, “Que nam comã nem bebam nem bailê nas igrejas nem façam jogos nem representações nellas nê nos adros, fl. LIII; xii, “Que se nã encostê aos altares: nem ponham nelles cousa algúia nem os leigos estê [estejam] no coro”, fl. LV.

¹⁰³ *CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA*, L. 4, XX, “Das Santas Imagens”; § 696-701, p. 256-257. O texto reedita quase literalmente o Decreto XXV do Concílio Tridentino.

¹⁰⁴ *CONSTITUIÇÕES SYNODAIS DO ARCEBISPADO DE LISBOA*, Titulo Vigesimoquinto, Constituição VI, “Das Imagês, & pinturas das Igrejas”, p. 322.

do decoro e da decência. Nota-se claramente que foi esta a maior finalidade delas, o que certamente contribuiu para consolidar o costume de inventar, fazer e se conservar templos decorosos em Portugal e nas colônias.

As *Visitas Pastorais* da capitania de Minas Gerais são bastante acessíveis nos Livros das Irmandades, e dezenas destes estão guardados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). Em Paróquias diversas, os textos e as recomendações são muito semelhantes, quando não praticamente os mesmos, o que evidencia dois aspectos: 1º) a autoridade do modelo que ordenava o rito das visitas – *Ordo ad visitandas Parochias* –, presente no Pontifical Romano dos Papas Clemente 8º e Urbano 8º, de 1726¹⁰⁵, e também das Constituições que as regulavam; e 2º) o lugar-comum dos elogios e dos vitupérios, as recomendações e exortações, as mesmas faltas e defeitos, bem como a recorrente aplicação das punições, remédios e emendas adequados, vários deles impetrados sob multa revertida para a *Fábrica da Igreja* ou até mesmo a pena de excomunhão *ipso facto incurrenda*.

Eram várias as matérias relatadas nas *Visitas*. Elogiou-se muito o zelo com as coisas divinas, o prudente e dedicado pastoreio dos sacerdotes, a diligência na aplicação dos sacramentos, a cura com que se empenhavam na fatura e no decoro da Casa do Senhor, a adequada conservação dela etc. Examinava-se e provia-se no “espiritual” e também no “temporal”. Examinavam-se a decência dos altares e retábulos, pedras de ara, santos óleos, pia batismal, imagens, sacristia, armários, paramentos etc. Recomendava-se com freqüência a constância dos Sacramentos, a devida veneração do Santíssimo, a presença dos ornamentos das quatro cores em todas as igrejas e capelas, o aperfeiçoamento da *Oração mental*, o decoro e a correção de sacerdotes e pregadores (para edificar com o exemplo) etc. Mais freqüentes eram o vitupério dos vícios e a correção das faltas, desde a mancebia e o concubinato, a desordem para com o assento dos batismos, óbitos e casamentos, o desvio clerical de oblações, ofertas e esmolas, o descuido com a administração do viático sacramental e com a extrema-unção, as atitudes indecorosas das gentes em relação à Igreja, como a entrada de “palanquins” para dentro dela, a postura indecente para com os altares (que “representam Cristo”), sobrepondo-lhes braços, chapéus e espadins. Procurava-se corrigir no material a fábrica da Igreja, reclamando-se principalmente do estado de indecência e da ruína de várias partes, desde o

¹⁰⁵ Cf. GONÇALVES, Flávio Carneiro, *op cit.*, p. 9-25. “Ritual litúrgico das Visitas”, e também “*Ordo ad visitandas Parochias*” – texto completo em latim e tradução do Pontifical Romano.

pavimento das campas das sepulturas até a *cabeça da capela-mor*¹⁰⁶, a ausência de alfaias convenientes, a inconveniência de retábulos, véus e docéis, a incomodidade nos lugares do rito etc.

Num desses livros de *Visitas Pastorais*, da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Mariana, nomeado com o título de “P-15” pelo *Arquivo Eclesiástico*, foi copiada uma *Carta Encíclica* do Papa Clemente XIV, escrita em 1769, primeiro ano de seu pontificado, que resume bem os objetivos do pastoreio diocesano, efetivos através dessas visitas e mais procedimentos de *Cura*. Ao lado da “promoção do culto”, da “extirpação dos vícios” e do “cultivo das virtudes”, era igualmente destacável, e fundamental, a “amplificação do decoro das Casas de Deus”. Sobre estas tarefas, aduziu o sumo pontífice, se devia meditar, bem como obrar continuamente; deveriam ser essas as “cobiças” de todos, concorrendo tudo para a maior glória de todo o *Corpo místico* da Igreja, de que eram membros importantes:

Carta Encyclica do Sumo Pontifice Clemente XIV (1705-1774) [escrita no ínicio do pontificado, 1769]

Exhorto vos veneraveis Irmaõs, Parochos, Primazes, Arcebisplos, Bispos [...] Reconhecemos com o maior jubilo do nosso animo, q' vós Sois os nossos Auxiliadores [...] **Sois as partes mais principais do mesmo Corpo (da Igreja, e a sua cabeça é Xpo-Cristo)** que dimanando de Sua cabeça mystica e difundindo sobre todos os membros com hua propensaõ de animo tão conforme à sua dignidade [...] Portanto sejão estas unicam.te as Riquezas; q' procurais: ganhares p.^a Jezu Christo [?] com o sangue de Jezu Christo : esta seja a vossa verdadr.^a, e solida gloria: empregareis Sempre o vosso trabalho fiel, e Solicito em promover o culto, amplificar o decoro da Caza de D.s [Deus], extirpar os vicios, e cultivar as virtudes. **Isto deveis meditar; isto deveis fazer continuamente; esta deve ser a vossa ambição, esta a vossa cobiça** [...] Assim vos pedimos, e Rogamos o mais, q' podemos, q' encaminhay os Povos entregues á vossa Fidelid.e, para q' cumpraõ dignamente fé, pied.e e humild.e aquellas Santas orações,

¹⁰⁶ Foi o caso por exemplo da Matriz de Nossa Senhora da Piedade, da Borda do Campo, atual Barbacena: “Recomendo ao Reverendo Par.^º p.a que com a sua prudencia faça com os seus Parochianos concluam as obras da Igreja, que se acha indecente, para nela se continuarem os Officios Divinos, concorrendo todos com as suas esmolas e fazer adiantar os Requerimentos que tem perante Sua Mag.de Fidelissima, para mandar concorrer como necessario para as obras da Capella-mor por estar inteiramente arruinada [...]”), “Visita Pastoral do Dr. Francisco Xavier da Rua à Matriz de N. Sr.^a da Piedade, da Borda do Campo, em 21 de Junho de 1773”. In: RODRIGUES, Flávio Carneiro. As *Visitas Pastorais* do século XVIII no Bispado de Mariana, n.1, p. 148. Na mesma Matriz, em 1781, outro visitador reclamou de coisas mais, com estilo decisivo: “Recomendamos da mesma forma ao R.do Par.^º que empenhe todas as suas forças e zelo para compor os estragos da Igreja, fazendo que se faça de novo e se assoalhe até a porta da Igreja, convidando a todos os seus Parochianos para concorrerem com o que lhes for possivel para a obra de tanto agrado de Deos, pois a indecencia com que se acha a Igreja he escandalo de todos os que entrão nella e argumento de pouco zelo e piedade que tem os moradores desta Freguezia da Caza do Senhor, sendo certo que o corpo da Igreja deve ser reparado a ispenças do povo”. “Visita Pastoral de Dom Fr. Domingos da Incarnação Pontevel à freguezia dea Borda do Campo, 20 de outubro de 1781”, *Idem, Ibidem*, p. 155.

e os inflamais tanto com os vossos avizos, e Conselhos como com o vosso exemplo, p.^a procurarem assim os bens da propria salvaçāo, como da utilid.e publica do Christianismo. E em testemunho do nosso amor p.^a convosco, Veneraveis Irmaōs, vos damos amantíssimamente a vós, e aos apovos Fieis das vossas Igrejas a Bençaō Apostolica. Dada em Roma em Santa Maria Maior aos 12 de Dezbr.^º a 1769 no anno primeiro do nosso Pontificado¹⁰⁷.

Em 10 de outubro de 1757, o visitador Dr. Jozé dos Santos, Cônego Penitenciário da Sé de Mariana, esteve em Casa Branca, atual *Gaura*, distrito de Ouro Preto. O segundo capítulo da visitação é todo dedicado a dispor sobre o estado ruinoso da Matriz. Um raio “caio pela torre abaixo”, e, segundo o relato, “circulou por toda a igreja e a deteriorou de sorte que causa lástima ver o estado em que chegou até destruir os esteios principais da mesma igreja”. Considerada a pobreza dos fregueses, o visitador recomendou que, com a maior brevidade possível, o pároco colado, o Dr. Alano Pires Vergueiro, recorresse à liberalidade de Sua Majestade Fidelíssima. O Grão-mestre da Ordem da Cavalaria de Nossa Senhor Jesus Cristo, e por isso padroeiro da Igreja, certamente se dignaria a dar esmolas que ajudassem os irmãos na reforma da edificação e também na aquisição de novos paramentos¹⁰⁸.

Em 23 de julho de 1764, portanto quase sete anos depois, outra visita, desta vez desempenhada pelo Dr. Francisco Ribeiro da Silva, louvou o zelo e o cuidado do pároco de então, o Dr. Manuel Pires Vergueiro, na tarefa de bom pastor e também “no bom exemplo com que tem concorrido para a nova e distinta Fábrica da Igreja”. Da mesma sorte, elogiou o “zello e christandade de seus Freguezes pela despesa e zello distinto com que tem fabricado a sua custa tam singular Igreja nova”. Como era comum na retórica teológica daquele tempo, acrescentou que com isso os moradores poderiam esperar de Deus “a graça final para entrarem como justos na eternidade”¹⁰⁹.

Foi possível pesquisar e encontrar todo o processo que tramitou na *Mesa de Consciência e Ordens* a respeito da reconstrução da nova Igreja de Casa Branca, e por sorte também as plantas se encontram conservadas no *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, Lisboa. São

¹⁰⁷ *Carta Encyclica do Sumo Pontifice Clemente XIV*, copiada no Livro P-15, AEAM, fl. 82-85v (grifo nosso).

¹⁰⁸ Cf. “Tombo Casa Branca-Gaura”, 10 de Outubro de 1757, in: RODRIGUES, Flávio Carneiro. *As Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*, n. 2, p. 109.

¹⁰⁹ “Tombo Casa Branca-Gaura”, 23 de Julho de 1764. In: RODRIGUES, Flávio Carneiro. *As Visitas Pastorais do século XVIII no Bispado de Mariana*, n.2, p. 121.

documentos de grande interesse, pois além de revelar os procedimentos internos dessas “diligências” (e pude fotocopiar várias delas, para outras paróquias de Minas¹¹⁰), são permanentemente argumentados em razão dos preceitos que tanto nos interessam. Foram feitas muitas “consultas” aos deputados da Mesa, ao Bispo de Mariana, ao Provedor da Fazenda Real em Minas, bem como ao então Arquiteto das Ordens Militares, *Rodrigo Franco*¹¹¹, que, além de riscar várias plantas para a nova obra da capela-mor, teve que justificar minuciosamente suas eleições em correspondência às proporções da Igreja e da povoação.

A súplica foi feita pelo segundo dos párocos citados, o Dr. Manuel Pires Vergueiro, Bacharel formado nos Sagrados Cânones pela Universidade de Coimbra, Vigário colado na Igreja Matriz de Casa Branca. Foi documentada em Lisboa no ano de 1758, e vinha redigida com toda a justificativa apta a receber mercê. Era preciso fazer a obra “com toda a perfeição que se deve a Deus”, e, a exemplo de outras Igrejas “menos necessitadas”, argumentou, com “grandeza e liberalidade” Sua Majestade seria servido mandar provisão para a devida reconstrução da capela-mor, retáculo e sacristia:

Sr.

Diz o P.e Manoel Pires Vergueiro, Bacharel formado nos sagrados canones pela univercid.e de Coimbra, vigr.^o collado na lgr.^a Matriz de St.^o Ant.^oda Caza branca, com.c^a de V.^a Rica, Bisp.d^o de Marianna, q'. caindo na sua Igreja hum Rayo em vinte e hum deoutr.^o proxime passado, ficou a lgr.^a mt.^o aRuinada por Ser de madeira, em.t^o antiga; de cujo ficou acap.^a mōr [capela-mor], e Sanchristia m.^o mais aRuinada do q'. estava, e o Retabalo da dita Capp.^a m.t^o damnificado; e vendo o supp.e este sucesso, convocou em hum dia os seos freguezes, e lhe prepôz Se queriaõ Se consertasse a lgr.^a, ou Sefizesse depedaria, e todos uniformem.te convieraõ Se Reedificasse depedra; e no mesmo dia os Irmaõs do Santissimo Sacram.t^o estando em Meza fizeraõ termo no l.^o da dita Irmand.e com desp.^o do Dr. Ouv.^r de V.^a Rica, de se naõ fazer Semana St.^a do Rendim.t^o damesma Irmand.e- emq.t^o Se naõ finalizas-

¹¹⁰ Casa Branca é o exemplo mais eloquente. Os outros processos serão eventualmente citados, não trabalhados aqui por concisão. Os processos estão situados na Torre do Tombo, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Além dos documentos que fazem referência a essas “diligências” de construção, reforma, aumento e conservação de matrizes, participa desse “maço” uma grande parte de documentos avulsos sobre processos de nomeação de dignidades em paróquias de Minas Gerais. Agradeço a indicação desse fundo ao historiador Álvaro Antunes. Também agradeço aos professores Beatriz Bueno e João Adolfo Hansen que, na banca de qualificação, recomendaram com ênfase a pesquisa aos fundos da Torre do Tombo.

¹¹¹ O arquiteto Rodrigo Franco riscou e acompanhou obras importantes em Portugal, como a *Igreja do Senhor da Pedra*, em Óbidos. Foi arquiteto da *Mitra* e das Igrejas do Patriarcado. Ingressou nas Ordens Militares como “ajudante” de Custódio Vieira, e assumiu oficialmente o cargo em 1744, por impedimento do próprio Custódio, como nos informa SOUSA VITERBO, Francisco de. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Academia das Sciencias de Lisboa, 1922. v. I, p. 372-373. Cirilo Volkmar Machado deu notícia de que Rodrigo Franco, ao lado de Negreiros e José Sanches da Silva, foram “medidores” dos empreiteiros da *Casa das Obras*, em Lisboa. *Idem*, *Ibidem*, p. 372-373.

se aobra, cujo termo assinaraõ todos os mor.es [moradores], obrigandose por elle assim se observar, e logo os d.^os mor.es naõ obst.e asua m.t^a pobreza, ajustaraõ officiais de pedreiro, e cuidaraõ com m.t^o fervor, ezelo no aRancam. t^o da pedra p.^a o corpo da Igr.^a, como consta do Docum.t^o, q.^o. junto offerece; e como aCapp.^a môr, Retabalo, e Sanchristia pertence aVMag.e a sua Reedificaõ, pela razaõ de Ser S.r dos dozimos, q.^o por dir.t^o Divino foraõ instituidos p.^a Reedificaõ dos Sagrados Templos, e congrua Sustentaõ dos Seus Ministros, e pella razaõ de ser V. Mag.e S.r Donatr.^o das Igrejas destas Minnas. Portanto S. aVMag.e em attenção ao Referido, seja serv.^o m.dar passar Provizaõ em q.^o ordemne ao Prov.^or de Sua real Faz.d^a de V.^a Rica dé ao Supp.e toda a despeza q.^o for preciza fazerse com a Reedificaõ da dita Capp.^a môr, Retabalo, e Sanchristia, p.^a q.^o fique com toda a perfeiçaõ q. se deve a D.s, assim como VMag.e q.e com summa Liberalid.e, e grandeza o tem feito am.t^as Igr.^as, m.t^o menos necessitadas doq.^o esta./ RM.ce¹¹²

Sua Majestade consultou o Provedor da Fazenda Real em Minas, que confirmou a veracidade dos fatos e demandas relatados¹¹³. O mesmo informou que os fregueses já haviam ajustado por 6 mil cruzados toda a reconstrução de pedra até o arco-cruzeiro, cientes de que, como costume, a capela-mor e a sacristia tocariam à Fazenda Real. O provedor fez alusão à ordem régia de 02 de abril de 1739, ainda sob o reinado de D. João V, em que se mandava fazer “planta proporcionada à necessidade”. Era este o texto da ordem:

[...] Fuy servido determinar por Rezoluçaõ de dous de Março deste prezente anno em Consulta do meu Concelho Ultramarino q.^o os freguezes se naõ intrometaõ a Reedificar ou amplear as ditas Igrejas Parochiais, sem primeiro vos darem conta e ao Provedor da fazenda q.^o mandaraõ fazer planta proporcionada a necessidade evitando superfluidades, com cominaçaõ q.^o para as obras q.^o se fizerem sem preceder a dita dilligencia naõ mandarey concorrer com a parte q.^o toca á fazenda Real [...].¹¹⁴

Em Casa Branca, especialmente a nova planta da capela-mor deveria ser feita atendendo-se à “comodidade” com que se achava reedificado o corpo da Igreja; evitando-se, todavia, “superfluidades”, termo fundamental da ordem régia. Os suplicantes deveriam solicitar a tal “planta proporcionada” à Fazenda Real, e o preceito era fazer “correspondência” entre a capela-mor e a Igreja.

¹¹² ANTT, Mesa de Consciênciæ e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos). (grifo nosso).

¹¹³ Também foi consultado o Bispo de Mariana, D. Fr. Manoel da Cruz, que tudo confirmou e também relembrou o costume de Sua Majestade em contribuir com a construção das capelas-mores das Igrejas que possuíam vigários colados. *Ibidem*. Mariana, 24 de março de 1759.

¹¹⁴ Cf. APM SC 18, f. 99. Lisboa, 02/04/1739. (grifo nosso).

[...] De certo me consta q' os mesmos Freguezes ajustaraõ esta [a igreja] de pedra the o arco cruzeiro por seis mil cruzados fora as obras de carpintr.^o; e inda q' pl.^a Real ordé junta por cert.^{am} [certidão] devera oSupt.e Requerer a Fazd.^a Real a planta, p.^a esta se dar em forma de se evitaré superfluid.es; **at-tendendo a comod.e; comq se acha Rematado o Corpo da Igr.^a; aq deve corresponder a Cap.^a mórl**, e taõ bé aq' o Sup.te ignoraria a d^a ordé, me parresse estar nos tr.^{os} deVMag.de lhe mandar fazer a Cap.^a mórl correspondente ao Corpo da d.^a Igr.^a Rematandosse a vista da planta q' deve apresentar;

VMag.e resolverá oq' form mais do seo Real agrado. V^a Rica 20 de Abril de 1759.

Provedor da Faz.d^a Real das Minas Geraes Silverio Teixeira¹¹⁵

À vista desta informação, o Rei D. José I mandou que o mesmo Provedor voltasse a lhe informar, já com as plantas, o quanto importaria aos cofres da Fazenda a reconstrução da capela, segundo os costumes e custos do país¹¹⁶. Examinadas as plantas, o provedor cogitou da quantia de 28 mil cruzados: 23 mil para o grosso da obra e 5 mil para o douramento¹¹⁷.

Ao lado dessa nova informação vinda do Provedor da Fazenda, foi anotado o comentário – muito importante a todo o processo – de um dos deputados da mesa, difícil discernir quem fosse, causado pelo exorbitante orçamento apresentado. Discutiram-se, então, a *correspondência, a decência e a proporcionalidade* das obras. O deputado argumentou que Sua Majestade, que recebia os dízimos, tinha a obrigação, sim, de fazer a capela-mor, mas jamais subordinada ao “arbítrio” ou ao “capricho” dos fregueses, que haviam se metido a construir,

¹¹⁵ ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos). (grifo nosso).

¹¹⁶ “[...] Hey por bem ordenarvos, me torneiz a informar, á vista da planta da Capp.^a mórl, Retabolo, e Sanchrestia, oq' poderá importár aSua despeza: Oq' farei com vosso parecer, que com esta me invia-reis em Carta fechada[...] aos vinte, edous deJulho de milSettecentos e Sessenta annos”. *Ibidem*.

¹¹⁷ “Senhor/ Foi VMag.e servido pella Real Ordem de vinte e dous de Julho do anno passado, ordenarme torne a informar com omeu paresser, avista da planta da capela Mor, Retabolo e Sanchristia da igreja Matriz deS. Ant.^o daCaza Branca do Bispado de Marianna, Sobre oq' poderá importar toda adespeza das Refferidas obras. Para dar Cumprim.tº ao que VMag.e me ordena, **mandei fazer planta da Referida Capella mor, q' Com Respondesse ao Corpo principal da mesma Igreja Retabolo e Sanchristia, por profeçores praticos**, q' satisfeito mos apresentaraõ, eavista dehua, eoutra planta, entrando na m.^a prezença aexaminar aq' quantia poderia chegar toda a despeza daReferida obra, uniformem.te aSentaraõ q' poderia chegar aq.tia de vinte etrez mil Cruzados, feito tudo naforma daplanta, e condições, q' p.^a o dito efecto Se fizeraõ, declarando mais q' o douram.tº da Tribuna, de q' necessariam.te Seperciza, poderia chegar aCinco mil cruzados, vindo tudo a importar a obra de vinte eoito mil cruzados, nesta Comformid.e he o meo paresser, q' em attenção as plantas das Referidas obras, e suas Condições, eoq' a experiencia mostra Segd.^o o estado do Pais, q' se deve por empraça Rematandose aq.m por menos ofizer, naõ excedendo aq.tia aSima Referida, emque me persuado Ser Rematará per m.tº menor quantia. o que ponho naprezença deVMag.e. V^aR.^a a 6 de Fevr.^o de 1761/ Prv.dor daFaz.d^a Real Silverio Teixeira”. *Ibidem* (grifo nosso).

por desproporcionada “piedade”, um “templo magnífico”. Salientou o deputado que não carecia tanto, pois “bastava” que fosse “decente”, porque ali servia a ordem de 1739:

Em 20 de Abril de 1759 informou o Prov.^ºr da Faz.d^a q’ os Freguezes tinham arrematado o corpo da Ig.^a aos M.es pedreiros por seis mil cruzados, alem da obra de Carpintr.^º q’ naõ seria m.tº g.de; agora está inclinado a q’ V.Mag.e dê 28 mil cruzados p.^a a Capella mor, e ornato interior dela regulandose pela planta q aqui vem (?) e a mim me parece demasiada. S. Mag.e q’ percebe os dizimos deve mandar fazer a Capella mor, **mas naõ tem obrigaçao de a mandar fazer a arbitrio dos Freguezes, nem regularse pelo seu capricho: basta que a faça decente, e se naõ for proporcionada ao Corpo da Ig.^a La se avenham (?) os Freguezes q’ a fizeram sem planta, porq’ p.^a aqui serve a ordem de 2 de Abril de 1739.** Pelo q’ assento, q’ dando S. Mag. de Seiz mil cruzados de esmola p.^a a Capela mor tem satisfeito: alias todos dias aparecem com este exemplo Reqt.as (?) p.^a se fazerem Capellas mores proporcionadas a inconsiderada pied.e dos povos q’ se metem a fabricar sem ordem templos magnificos”.

Haja vista o dez.^ºr PRoc.^ºr g.al das ordenz. Meza 30 de julho de 1761¹¹⁸.

À continuação desse comentário, dá seu parecer o deputado “Castro”, que já havia sido favorável aos irmãos¹¹⁹, antes, porém, do orçamento apresentado. Assim, o *Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens*, na pessoa do Deputado “Castro”, achou superlativa a quantia, e recomendou que se consultasse Sua Majestade antes sobre o quanto ele poderia gastar de seus cofres. Isto porque, foi enfaticamente declarado: à Fazenda Real tocava a obrigação de fazer uma capela “decente”, nada mais que isso, mesmo que proporcioná-la ou correspondê-la ao restante do corpo da Igreja, já feita, implicasse mais aos cofres da fazenda.

Taõ bem me parece grande o orçam.tº q’ fáz o Proc.^ºr da Real Faz.d^a da fabrica da Capella Mór. e nestes termos dicera Se consultasse aS.Mag.e p.^a q’ o mesmo S.r.p.la Sua Regia Pied.e mande assistir com a quantia q’ poderá gastarse na fabrica dehúa Cappela mórla decente q he ao q’ está obrigado e naõ apropocionala com o corpo da Igr.^a feito p.lº livre, e imprudente arbitrio dos Freguezes.

Castro [Assinatura]¹²⁰

¹¹⁸ ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos). (grifo nosso).

¹¹⁹ “Como aVMag.e p.lº percepçao dos Dizimos do Ultramar toca a fabrica das Cappellas mores naõ posso acomodarme aq’ se pratique com o Supp.e e freguezes o rigor da Provizaõ de 2 de Abril de 1739 expedida p.^º Cons. do Ultramar tanto p.lº ignor.^a q’ della selhes prezume como por q’ informa o Proc.^ºr da Fazd.^a naõ ampliaraõ o corpo da Igr.^a q’ fazem á Sua custa enestes tr.^ºs (?) informasse outra vez o Proc.^ºr da fazenda a vista da planta da Capella Mor Retabulo, e Sacristia o q’ poderá importar aSua despesa, p.^a que o Supp.e experim.te da Regia pied.e deVMag.e a mesma graça comq’ tem deferido aoutros. Castro”. *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*. (grifo nosso).

A seguir, no processo, se encontra o parecer do arquiteto responsável pelos riscos, Rodrigo Franco, que recorreu, entre outros preceitos, à tópica da maior “autoridade dos templos”. Argumentava o arquiteto que já havia “livrado” o risco vindo de Minas Gerais de muitas superfluidades, como eram os “ornatos aéreos” e “relevos de talha”, além de “muita escultura mal aplicada” (FIG. 13-15). Além de justificar que houvera feito tudo “baixo das regras da Arquitetura sólida”, o arquiteto recomendou que se determinasse a obra a oficiais peritos e um engenheiro. Chegou a cogitar da coroa enviar de Portugal um retábulo de pedra, a ser montado em Casa Branca por um mestre português que também cruzaria o Atlântico com os tais desígnios:

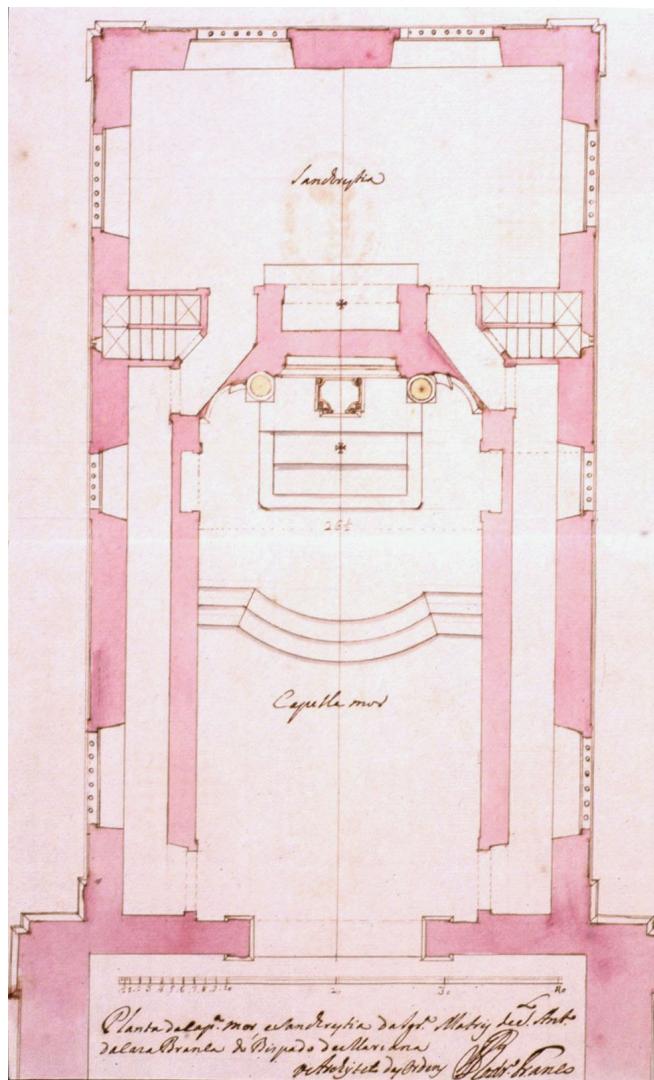


Figura 13 – “Planta da Cap.ªmor, e sanchrestia da Igr.ª Matriz de St.º Antonio da Caza Branca do Bispado de Mariana. O Archyteto das Ordens Rodr.º Franco”. Fonte: ANTT-PT-TT-MR/1/15.

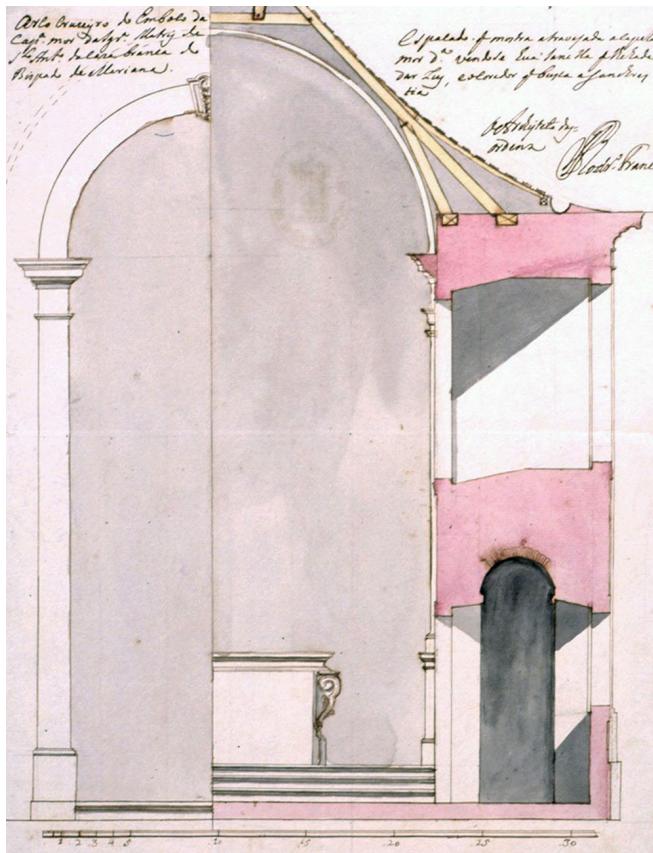


Figura 14 – “Espaçado q’ mostra atravessada a Capella mor d.ª vendose huá janela qlhehade dar Luz, eoco redor q busca a sanchrestia”. Rodrigo Franco. Fonte: ANTT- PT-TT-MR/1/16



Figura 15 – “Retábulo p.ª a Capela Mor da Igr.ª Matriz de St. Ant.º da Caza Branca do Bispado de Mariana tirado em petipé dobrado daplanta dad.ª Cap.ª Mor”. Rodrigo Franco. Fonte: ANTT- PT-TT-MR/1/17

Fiz, como VMag.e me mandou nodesp.º de 1º de Agosto deste ano, a planta, e mais riscos competentes p.ª aCap.ª mor, Retabulo, e Sanchrestia da Igr.ª Matris de St. Ant.º da Caza branca do Bispado de Mariana, oqual remeto, e nasua trassa eporjecto q’ Segi [seguí] a porporcioney aoCorpo da Igr.ª q’ Sediz estar já feito pelos freguezes; tao bem quartey e reformey a m.tª obra [também cortei e reformei a obra excessiva], pois no Retabullo só o risquey com os preceytos das medidas e de baixo das regras daArchitectura Solida ficando assim Libre da Montiplicidade de Ornatos Aérios q’ trazia oque de lá vinha riscado, tratando de m.tºs Relevados detalha, e dem.tª escultura mal apilcada. tao bem me rezolvly afazer depoiz dos riscos fora, hum Orsam.tº do q’ poderaõ emportar as obras pelos ditos riscos trasados eachey q’calculando por p.tes han de chegar ao todo a 10 ou 12, mil cruzados, nestes tr.ºs era deparecer 2.º VMag.e me manda q’ informe, q’ esta soma total a mandaçe V.Mag.e dar por húa vez só m.te ao povo oufreguezes dad.ª Parochya p.ª estes com elles fazerem as d.ºs obras sujeitandose porem aqué handem por tudo, e em tudo executar ad.ª planta, emais riscos Competentes; pois naõ hé justo q’ façaõ idefício publico, e de tanta auturidade como hum templo o qual dis resp.º aVMag.e por discrusos [discursos], e arbitrioz Aerios despesas ignorantes assim noespeculativo, como no partico modo deideficar, e Serecomende ao Parocho Suprintenda as d.ºs obras ebusqué algum m.e [mestre] perito daquelles sitios, ou Sevalha de Algum Engenheyro q.e dé auerdadr.ª intilig.ª apl.ªs plantas eas faça bem executar E (?) naõ paressa aVMag.e tao bem melembro deqaqui se lavraõ m.tºs obras depedra etalha p.aquellas p.tes [partes] eSepode aqui fazer desta o Retabulo, uarco Cruzeiro ealqua pedr.ª outra da d.ª Cap.ª mor, eneste meyo tempo alegarseá mestre q’ daqui avá

sentar, efaca Comprefeyçao executar omais Oq seguro aVMage q este parecer naõ hade hiplicar [implicar?] mayor despesa doq' aq' Orsso antes se tira certezas de melhor execuãõ, ep^a qualquer da q' se lhe ouver de dar detudo darey apontam.tºs einstrusois assim do acerto Comq' Sedeve Servir aVMage q' em tudo mandara oq' for serv.^o Lx.^a 20 de 8br.^o de 1761. OArchitecto das Ordens Rodr.^o Franco.”¹²¹

Ao lado desta informação do Arquiteto, assim como fizera antes, aquele mesmo deputado da Mesa (que reclamou do orçamento inicial) anotou duras reprimendas. Confirmava o seu primeiro parecer, autorizado na vigência da Ordem régia de 1739, que, pelo que ele indica, se queria sempre “transgredir” nas Minas.

Estou peloq' respondi, sem me fazer força, nem no corpo dalgr.^a já edificado sem planta, nem Licença pelos Fregueses: nem a nova planta doArchitecto, q' com ela se conforma porq' deste modo nunca tera execuãõ a resolução de 2 de Abril de 739 todas as vezes q' a quiserem transgredir¹²².

Estive em Casa Branca para verificar o que de tudo tinha resultado e, pelo que se vê, e os pareceres indiciam, não deve ter chegado a Casa Branca o tão disputado auxílio fazendário. É uma hipótese provável. Nada se vê, nenhum vestígio, do que poderia ter sido obrado consoante aos riscos de Rodrigo. Para além das incongruências de planta, e também da talha do retábulo, no Risco do arquiteto as paredes externas da capela-mor são arrematadas, na transição para o telhado, por uma elegante cimalha, que inclusive intercepta caprichosamente a verga da janela superior, responsável pela iluminação da capela (FIG. 16-20). Na Matriz, todavia, e ao contrário do que se verifica também nas paredes externas do corpo da Igreja, arrematado nobremente em cimalha real, os telhados da capela-mor se assentam numa cachorrada¹²³ de caibros bem humilde, muito comum nas habitações mais simples daquele tempo, mas evidentemente desproporcionada ao decoro da cabeça de uma Igreja Matriz. No *risco* do arquiteto, porém, as paredes da capela-mor são arrematadas também por uma cimalha (FIG. 18).

¹²¹ ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos).

¹²² ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos).

¹²³ Cachorrada é o nome que se dá ao conjunto alinhado de caibros ou vigotas salientes do telhado (chamados “cachorros”) que sustentam as ripas ou caibros para distribuição das telhas.



Figura 16 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, atual Glaura



Figura 17 – Lateral da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, atual Glaura

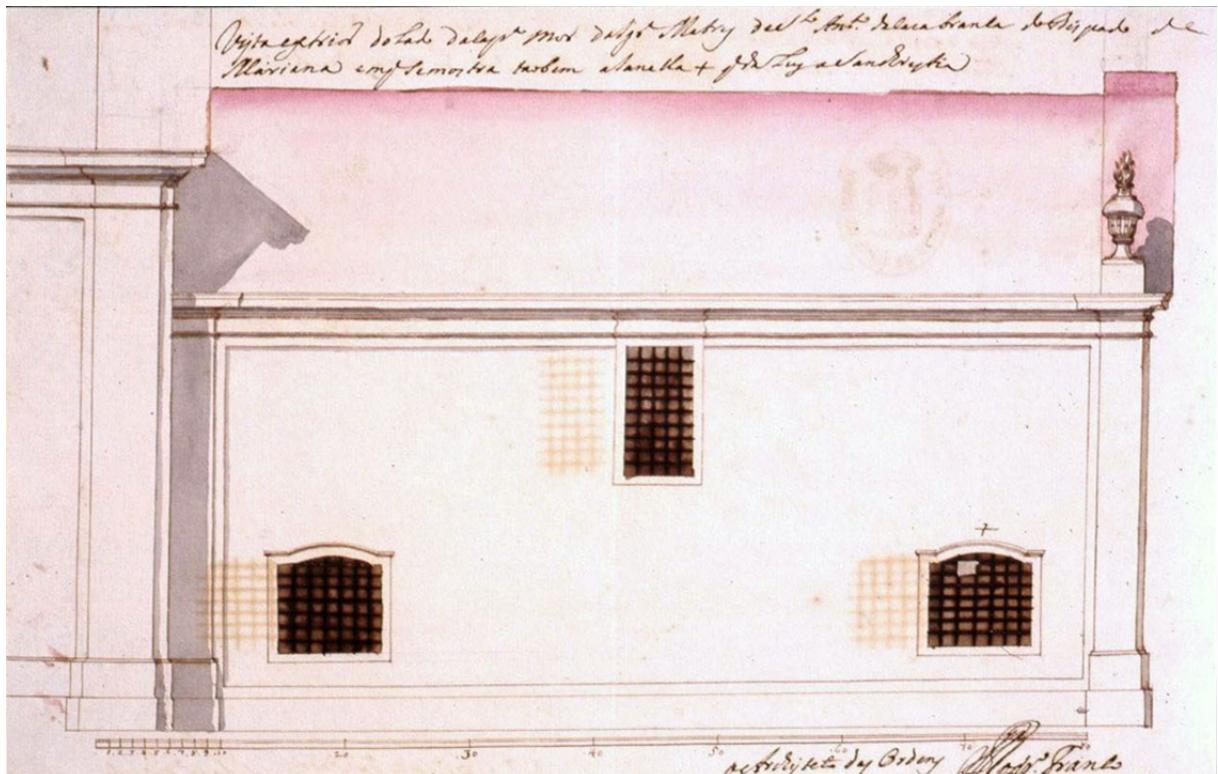


Figura 18 – “Vista exterior do lado da Cap.^a Mor da Igr.^a Matriz de St.º Ant.^º daCaza branca do Bispado de Mariana emqse mostra taobem aJanella + qdaLuz a Sanchrestia”. Rodrigo Franco. Fonte: ANTT-TT-MR/1/14



Figura 19 – Detalhe exterior da transição entre os corpos da nave e da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Casa Branca. Destaque para a humilde cachorrada que arremata as paredes da capela-mor, em contraste com a cimalha da nave em cantaria



Figura 20 – Lateral da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Casa Branca, atual Glauma

Se foi isso mesmo o que aconteceu, a polêmica levantada pela Mesa em nome da *decência que bastasse*, e contra a “magnificência” ou a “superfluidade” desproporcionada, acabou tendo um efeito contrário à finalidade, pois terminou em indecência efetiva para a Igreja. Este não foi o único processo condenado a padecer com as polêmicas de fausto desmedido em Minas. Nas diligências relativas à *Matriz de Boa Viagem de Itabira*, os termos chegaram a ser mais duros. Os irmãos já estavam fazendo o corpo e a capela-mor, tudo pela mesma pedra, com a intenção de tornar “correspondentes” o corpo da igreja e a capela-mor, mas faltavam recursos para orná-la com decência e perfeição, com painéis, douramentos etc., e então recorreram à Sua Majestade. Acrescentaram que era devido fazer-se com “asseio” a nova igreja, e para tanto contavam com a “Liberalidade” do Rei. Argumento ainda mais persuasivo ressaltava na idéia de que os Templos erigidos vinham sendo “publicados”¹²⁴ com notória “grandeza” e “ornato”, pelos quais “resplandecia” o “zelo” de Sua Majestade:

¹²⁴ A noção de “público”, nesse tempo, é outra. Não é o livre espaço moderno da manifestação do indivíduo e das instituições, mas sim um lugar da encenação interessada dos valores e princípios que regem e sustentam o “bem comum” do *corpo místico*. É nesse sentido que se argumentou os templos grandiosos e bem ornados serem eficaz “publicação” do “zelo” de Sua Majestade. O argumento pretendia persuadir os conselhos ultramarinos do proveito em a Fazenda Real continuar a investir pesadamente na fábrica religiosa que também interessava aos fregueses. Sobre um melhor entendimento dessa e outras noções coevas, cf. sobretudo os textos de HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*: pressupostos da representação colonial, e também HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política.

Senhor// Diz o P.e Manoel Ribr.^º Soares Vigr.^º collado dafreg.^a deN. Sr.^a da BoaViagem da Itaubira, Com.c^a de Villa Rica Bispad.^º de Marianna, e mais freg.^as; q. estes tem feito algreja Matriz depedra, forrada de Madeira, à sua Custa, enocorpo della, quatro Altares decentem.te Ornados, Com Retablos de talha, edouradoz, edepróximo andaõ cuidando napintura do mesmo corpo dalgr.^a; **efizéraõ aCapp.^a.mor damesma pedra, correspondente ao mesmo Corpo, tudo Comgravíssimo dispendio deSuaz fazendas,** nad.^a Capp.^a mór Concervaõ Sacrario onde depositaõ OSm.^º Sacram.t^º; eveneraõ namesma collocáda N. Sr.^a da Boa Viagem, Orago damesma Matriz; **e como aTribuna, q.nella Seáchá hé mt.^º velha, eCurta, por ter sido da Capp.^a Reformada, e por hisso mt.^º piquena, e está indecente, ornada Com painéis Rottos, e Com imperfeição; ehé necessr.^º nova Tribuna p.^a igualar Com a Capp.^a Mór, esse [e se] poderem fazer os Officioz Devinos Com o devido Acatam.t^º [acatamento]; e decencia; ecarese deSanchrestia, eornamentos das Corez deq' uza algr.^a naz funções porq' osq' há Saõ mt^º velhos, e Rottos; e os Supp.tes naõ tem posses p.^a fazerem adita Tribuna, Sanchrestia, eornam.t^ºs; talha, edouram.t^º da Tribuna, por Serem pobres amayor parte dos freg.ez, eterem fallecido osq' más podiaõ fomentar asdespezas, q' trazem Semelhantez obras; porq' no Paí[s] das Minnas falhando as Lavouras, ecançando asterras das Rosas [roças], Cessaõ az conveniencias dos Mineiros e Rosseiroz; Razaõ porque Recorrem ágrandeza de V. Mag.e; que uzando de sua piedade Sedigne mandár Concorrer p.^a o Asseio dad.^a Capp.^a. Mor, EaSua Tribuna, Samchristia, Eornam.t^ºs p.^a se fazerem oz Off.^ºs Devinos Com aquella decencia, q'. merecem, noq' interessa m.t^º avazaõ publica da Religiao, ezello della, emq'. V. Mag.de mt.^º resplandece, e estaõ publicando os Templos, q'. Com a Liberál maõ deV. Mag.de Setem erigido, e ornado Com taõ notoria grandeza./ P. aV. Mag.de sedigne pella Sua innata piedade, atenda ájusta Cauza expressada./ E Re.M.ce¹²⁵**

O processo tinha todos os pareceres cabíveis, inclusive a aprovação do Bispo de Mariana e a consulta do Desembargador Procurador da Fazenda do Ultramar, de 07 de abril de 1762. Ao lado deste, anotou-se com outra letra, e rubrica ao final, o seguinte, com que se procurava resguardar a correspondência entre a qualidade e a grandeza da povoação e da Igreja:

Ainda q' p.^a o culto divino toda adecencia seja divida [devida], com todo [contudo] Se deve attender aqualid.e da povoação p.^a correspond.te a ella ser aobra, p.lo q' me parece q' se deve ordemnar o prov.^ºr daFaz.d^a; p.^a q' faz. dº [fazendo] o Risco daobra necessr.^ap.^a aCap.^a.mor, e sanchristia ponha á Lanços [...]¹²⁶

A consulta ao Desembargador Procurador geral das Ordens foi assinada em 19 de dezembro de 1770, e possui as mesmas aprovações. Ao lado dela, uma outra anotação rubricada por um deputado da Mesa declarou que nos edifícios da Conquistas costumava ser “tão sério o excesso”, que, ultrapassando a medida do necessário, e sem regulação, chegava a ser “luxo”,

¹²⁵ ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a construção da Igreja de Boa Viagem de Itabira. (Documentos avulsos). (grifo nosso).

¹²⁶ *Ibidem.*

ou “vão”, o que só deveria ser promovido, então, pela “devoção”, ou seja, sem apoio da Fazenda Real.

[...] [nos] edifícios das Igrejas das Conquistas costuma ser tam serio o excesso, q passando [o necessario?], e sem regulado (?), chega a ser Luxo, ou vam [falta parte do papel], o q só devia ser promovido pela devoção [...]¹²⁷.

O cerne dessa polêmica não era novo no século XVIII. A discussão sobre o decoro dividido entre o aparato esplendoroso das Igrejas e a humildade cristã foi recorrente na arquitetura pós-tridentina, como vimos nas seções anteriores. Se, no campo das imagens, as polêmicas repousaram na problemática questão da decência e da idolatria, alvo dos ataques protestantes, na arquitetura o problema análogo era o decoro e a legitimidade do aparato exterior – matéria, também, de controvérsia reformada. A idéia foi amplamente debatida em termos de decoro e conveniência, amparada por várias passagens da Bíblia que ora autorizavam a virtude da humildade e da pobreza, ora o esplendor devido a Deus e sua glória. Em Minas Gerais, participavam mais algumas circunstâncias específicas, como o auxílio padroeiro da coroa e a regulação de um temperamento correspondente entre a povoação e as proporções e ornatos da Igreja Matriz. Por mais que os deputados reclamassem uma *decência que bastasse*, interessava muito à própria coroa a pompa e o aparato das igrejas, efeitos eficazes da arquitetura. É exatamente isso que levou os irmãos a argumentarem que não só a decência mas também a grandeza do aparato tornavam “pública” e “resplandecente” as imagens da Igreja e do zeloso rei.

¹²⁷ ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca (Atual Glaura) (Documentos avulsos).

CAPÍTULO 2

O DECORO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR

CAPÍTULO 2

O DECORO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR

Sim; que os Templos do Santíssimo Sacramento são os mais fortes muros, são as mais inexpugnáveis fortalezas das Cidades e dos Reinos. Edifice-se, leve-se por diante esta fábrica que ela será os mais fortes muros de Lisboa; ela será a mais inexpugnável fortaleza de Portugal.

Padre Antônio Vieira, Sermão do Santíssimo Sacramento
Igreja de Santa Engrácia, 1645

Ainda não há estudos que tenham se dedicado a desenvolver a importância capitular das igrejas matrizes na autorização das práticas e costumes das artes luso-brasileiras na capitania de Minas Gerais. Embora muitos estudos as tenham investigado sob vários aspectos, históricos, autorais, formais e estilísticos, as capelas de irmandades leigas predominam como objeto quando a finalidade da pesquisa é a compreensão das artes ou, mais especificamente, da arquitetura. Dentre os motivos possíveis, atuou certamente aquele mito a sustentar que foi nas capelas da segunda metade do XVIII em que o dito “barroco mineiro” se destacou e se “evoluiu” “original”, em relação à arte portuguesa e demais partes da colônia. Some-se a isso a menor quantidade de documentos remanescentes dos primeiros assentamentos mineradores, das primeiras ereções de igrejas, em relação ao que há da segunda metade do século XVIII, quando se multiplicam o número de irmandades leigas e capelas. Ademais, o Bispado de Mariana se instalou definitivamente na capitania apenas no final de 1748, com a chegada o Bispo D. Frei Manoel da Cruz¹. Muito se escreveu sobre a história do novo Bispado, lançan-

¹ A criação das dioceses de São Paulo e Mariana, separadas da do Rio de Janeiro, foi proposta pelo rei D. João V em 23 de abril de 1745, quando Mariana foi elevada à condição de cidade. Cf. APM SC 86, f. 33. “Criação da cidade de Mariana”. Lisboa, 23/04/1745. A confirmação de Roma foi assinada pelo Papa Bento XIV em 6 de dezembro do mesmo ano, pela carta apostólica (*motu proprio*) *Candor lucis aeternae*. Um pouco antes de sua chegada a Mariana, cuja viagem demorou cerca de quinze meses desde o Maranhão, D. Fr. Manoel da Cruz nomeou o vigário da comarca de Sabará, Dr. Lourenço José de Queirós Coimbra, para, “em seu nome, empregar-se nas primeiras medidas e ações implantadoras da diocese”. Cf. BOSCHI, Caio César. “Se não põe logo no princípio tudo em boa ordem, tudo para o futuro serão desordens”. *Oficina do Inconfidência*. Ouro Preto, Ano 4, n. 3, dez. 2004, p. 186; 193. Referenciando-se nas fontes documentais, principalmente no código “copiador” das cartas particulares do próprio Bispo, escritas entre 1739 e 1762, Boschi comentou as várias querelas entre D. Fr. Manoel e seu corpo capitular, dignidades, cabido e mais ministros. Apesar de representar a idéia de um corpo uno e coeso, a Igreja, em Portugal – em vários tempos e lugares –, deu evidências de muitas dissensões, disputas e jogos de poder e interesse. Conforme José Pedro Paiva, *apud* BOSCHI, *ibidem*, p. 195-196, a Igreja portuguesa “era um corpo pluricelular, encerrando diversos grupos e indivíduos com

do luz a um período que se caracteriza, sobretudo, pela eloquência arquitetônica das capelas. Mas as diligências dedicadas às matrizes não diminuíram na segunda metade do século XVIII. Os vários processos que tramitaram pela *Mesa de Consciência e Ordens* durante os reinados de Dom José I (1750-1777) e Dona Maria I (1777-1792), arquivados atualmente na *Torre do Tombo* e comentados no capítulo primeiro, dão uma clara e respeitável medida do que foi a fábrica de capelas-mores de igrejas matrizes, ornamentação e douramento delas.

É sobre as *pedras fundamentais* dessas primeiras igrejas que inicialmente se assentaram e se autorizaram os costumes da arte, tópicas, preceitos e artifícios difundidos na capitania. A afirmação se revigora na assertiva do vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, que em 1790 registrou os *fatos notáveis* da fábrica artística na capitania. Após comentar sucintamente as duas matrizes de Vila Rica e a Sé de Mariana, o oficial se valeu de uma tópica de emulação para dizer que se deve encontrar, nessas igrejas, “os primeiros modelos em que a arte excede a matéria”². Já no início do povoamento, os costumes da arquitetura luso-brasileira, fonte letrada ou não, foram adequadas às circunstâncias materiais, finalidades e costumes do “país”, termo com que na época geralmente se denominava um lugar ou região com características e circunstâncias comuns, éticas, materiais, administrativas. Assim, nos “países” do litoral, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo etc., ordens religiosas primeiras e segundas protagonizaram as primeiras fábricas e o processo de difusão artística, imbuídas das missões inerentes ao regime das ordens monásticas: conquista e representação eclesiástica, cateque-se, conversão do gentio, redução índia, formação seminarista etc., finalidades diversas daquelas encontradas logo no início do século XVIII em Minas Gerais – que se caracterizou em possuir apenas irmandades leigas e ordens terceiras. Seria possível proporcionar a eficiência das igrejas paroquiais em Minas Gerais àquela desempenhada pelas ordens religiosas regulares no litoral, pelo menos no que concerne às matérias da arte? A resposta a esta pergunta demanda estudos específicos e comparativos muito extensos, quanto aguace a questão, e comprove a necessidade de esforços coletivos de pesquisa.

Nos primeiros anos do século XVIII, algumas capelas foram reconhecidas como matrizes em

uma cultura heteróclita, uma formação moral e religiosa muito diferenciada, uma origem social profundamente diversificada e que competiam entre si por recursos”.

² A referência é feita logo no início do “registro”, conforme citação parcial de Rodrigo Brêtas na biografia do Aleijadinho. O documento, infelizmente, é incógnito em sua fonte primária. Cf. SILVA, Joaquim José da. *Registro de fatos notáveis apud BRETAS*, Rodrigo. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa... In: VEIGA, JOSÉ Pedro Xavier da. *Efemérides mineiras*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. “18 de novembro de 1814”, v. 3 e 4, p. 996.

vários lugares da capitania, quando então começaram a ser reformadas com a finalidade de amplificar sua capacidade, seu ornato e seu decoro. Desse período, se dá notícia também dos processos fundamentais à sua *conservação e aumento*, com a ereção de várias Paróquias canônicas. Em 12 de fevereiro de 1724, foram reconhecidas as primeiras devidamente coladas; outorgadas, portanto, entre outras mercês padroeiras, com o auxílio côngruo da coroa³. Durante grande parte do século XVIII, na primeira metade em especial, muito do fervor piedoso das populações mineradoras foi destinado às matrizes. As irmandades, numerosas já nesta primeira metade do século, como se pode verificar nos estudos de Caio Boschi⁴ e Fritz Teixeira de Salles⁵, em boa parte efetivavam suas práticas e ofícios nos altares laterais erigidos nessas igrejas. Era um momento crucial de construção ética e física da permanência, que implicava um asseio maior das construções, elegância e ornato, especialmente das religiosas.

As igrejas matrizes foram fundamentais para a acomodação e a crescente permanência das povoações, arraiais, lugares e primeiras vilas erguidas a partir de 1711. Embora se deva cogitar da instabilidade inerente ao processo minerador e, portanto, do caráter eventualmente provisório das primeiras catas e descobrimentos, a permanência dos povos e das povoações passou a ser conveniente logo no início do século XVIII. A estabilidade do povoamento se justificava não apenas em proveito da coroa, mas também dos colonos. Da coroa, porque a permanência das vilas e lugares de seus termos proporcionava maior coesão às conquistas, domínio e representação metropolitana nos lugares e caminhos, condições mais eficazes

³ Cf. AHU, Caixa 5, doc. 9, “Decreto de D. João V, concedendo a ereção de outras igrejas em Minas, alem das que já existiam, e ordenando o pagamento aos vigários”, Lisboa, 12/02/1724: “Sendome prezente, que alem das treze Igrejas, que o Cabbido do Rio de Janeiro sede vacante juntamente com o Governador das Minas gerais apontaraõ para Vigararias colladas no destricto das mesmas Minas há nelle outras Igrejas, que pello sitio, rendimento, e numero de freguezes meressem igualmente ser erectas em Vigairarias: Hey por bem ordenar, que a ditta ereçaõ se faça na forma do mapa junto assignado pello Secretario de Estado, e que as vinte Igrejas nelle expressadas sejaõ erectas em vigairarias com a natureza, e qualidade de Beneficios manuais, e amoviveis ao meu arbítrio, posto que sejaõ dadas em titulo collativo: e a cada hum dos Vigarios se pagaraõ em cada anno pella minha fazenda duzentos milrs [mil réis] de Congrua na forma das minhas ordens; e aos mais Parochos das outras Igrejas, que naõ seraõ colladas, mas curatos annuaes, a pagarão os Freguezes, segundo a taxa arbitrada pello Cabido, e o estillo observado nos mais Curatos do mesmo Bispado; e com este baixa a copia do Decreto, que fui servido mandar à Mesa da Consciencia, e Ordens assignada pello dito Secretario de estado o Conselho Ultramarino o tenha assim entendido para passar as ordens necessarias na parte, que lhe toca. Lisboa Occidental a doze de Fevereiro de Mil setecentos, e vinte, e quatro”. Agradeço o envio de uma cópia fac-símile deste documento ao historiador Herinaldo Alves. As fontes documentais primárias utilizadas na tese foram transcritas pelo próprio autor, à exceção das que estão devidamente referenciadas.

⁴ BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder; irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

⁵ SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. 2^a ed., São Paulo: Perspectiva/Museu da Inconfidência, 2007.

para a arrecadação de tributos como aqueles relativos ao quinto do ouro ou à passagem de cargas e mantimentos⁶; e também dos colonos, porque, além do sucesso nas lavras, interessava igualmente a consolidação do comércio⁷ e da agropecuária⁸, além das benesses e mercês correspondentes à participação oficial em corpos de hierarquia religiosa, política e militar.

No cerne desse processo eminentemente proselitista, colonizador e católico, as igrejas paroquiais cumpriram um sacro-ofício fundamental. Agregaram os povos e as primeiras irmandades, integrando-os piedosamente ao *corpo místico* da Igreja e do Estado católico português. E não é por acaso que as matrizes eram, conforme regra e estilo (*costume*), erigidas, conservadas e aumentadas peremptoriamente pelas irmandades do Santíssimo Sacramento. Distinta entre as mais, a dita confraria representava a *Eucaristia* – a “ação de graças” pelo sacrifício redentor do cordeiro de Deus, corpo e sangue de Jesus Cristo – sacramento o mais alto dentre os sete fixados pela Igreja na Sessão VII do Concílio de Trento⁹. Além da integração

⁶ Sobre as indústrias e engenhos, o comércio e a tributação de mantimentos e produtos em terras mineiras, cf. o imprescindível ANTONIL, João André. *Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas, com varias notícias curiosas do modo de fazer o Assucar; plantar & beneficiar o Tabaco; tirar Ouro das Minas, & descubrir as de prata; E dos grandes emolumentos, que esta Conquista da America Meridional dá ao Reyno de Portugal...* (1711). Separata do *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, n. 166-171, 1963, p. 73-81.

⁷ Na satisfação do “comércio”, a ereção de *Vila Rica* é o melhor exemplo. Determinado pelo rei que se instalasse a “nova povoação” no arraial de Nossa Senhora do Pilar, a prudência do então governador, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, fez com que, apesar dele declarar que “não achava o sítio muito acomodado”, se inventasse a dita vila na união do referido arraial com o de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Isto porque este, também se declarou, era “o sítio de maiores conveniências que os povos tinham achado para ao comércio”. Cf. APM SC 06, f. 20-21. “Termo da erecção de V.^a Rica”. Vila Rica, 08/07/1711. Na análise da ereção de Vila Rica, auento a hipótese de que, nessa ajuizada união dos dois arraiais em proveito da vila, o governador também previra – além de prevenir a articulação da ordem real com as “conveniências” populares do “comércio” – a hierárquica e estratégica situação de edifícios político-administrativos (palácio dos governadores e câmara) no cume do Morro de Santa Quitéria, que então dividia, mas passou a unir, os dois arraais. Lembremo-nos que Albuquerque fora designado à capitania também para pacificar a chamada “Revolta dos emboabas”, enfurecida entre 1707 e 1709. O bem comum, a permanência e também o decoro das povoações dependiam da “paz”, do “sossego” e da “concórdia” entre os povos, o que tornava capital a intervenção ajuizada de Antônio de Albuquerque. Sobre as implicações, por assim dizer, urbanísticas de sua atuação, cf. BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente*, op. cit., especialmente a parte: “O decoro na ereção das primeiras vilas, a invenção da permanência”, p. 78-113. Salomão de Vasconcellos publicou os primeiros aforamentos de Vila Rica após 1712, e o número de “vendas” e “lojas” em Antônio Dias efetivamente se destacava. Cf. VASCONCELLOS, Salomão de. Como nasceu Ouro Preto, sua formação cadastral desde 1712. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 171-232, 1995.

⁸Cf. sobretudo FONSECA, Cláudia Damasceno. *Pouvoirs, villes et territoires: genèse et représentations des espaces urbains dans le Minas Gerais (Brésil), XVIIIe – début du XIXe siècle*. Tese (Doctorat en Histoire et Civilisations)-École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2001.

⁹A dita sessão foi celebrada a 3 de março de 1547, e canonizou os sete sacramentos: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, extrema-unção, ordem e matrimônio; nos quais e pelos quais, conforme a doutrina tomista, se encerraria a graça. Cf. O SACROSANTO, e *Ecumênico Concílio de Trento*, em

hierárquica ao *corpo místico* do reino, as irmandades sediadas nas matrizes proporcionavam comodidades corporativas e assistenciais muito aptas a aumentar a “paz” e o “sossego”, valores de que dependiam a subordinação, a concórdia e o bem comum da república católica. Sempre destinado a conduzir pela idéia da salvação, o discurso teológico amplificava um outro tipo de permanência, ou solidez – a da fé. Persuadida desta, misteriosa e sublime, animava-se aquela, material e ordinária, dos povos e povoações, pelas disposições e efeitos, éticos e patéticos¹⁰, que a retórica das artes poderia proporcionar com eficácia.

Desta feita, integrada ao exercício sacro das liturgias, festas e celebrações, ordenava-se a participação eloquente da arte religiosa. A persuasão finalizava o controle permanente dos ânimos, e para isso atuou, deleitosa e didaticamente, o *theatrum sacrum*¹¹ das artes proporcionado pela arquitetura – um corpo de fábricas artísticas destinadas a representar, mas também a edificar, virtudes. O teatro teológico das igrejas matrizes merece um capítulo especial no exame do decoro da arquitetura religiosa de Minas Gerais. Além dos usos e esplendores inerentes à representação paroquial do sagrado, as matrizes se distinguiam das capelas não apenas pela sua ética matricial e coletiva. Diferentemente das capelas, sedes de irmandades específicas, nas matrizes se conveniavam – nem sempre harmonizados –, fervores, afetos

latim e portuguez. Dedica e consagra aos Excell., e Ver. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reyrend. Lisboa. Na officina de Francisco Luis Ameno, MDCCXXXI, com Licença da Real Mesa Censoria e Privilegio Real. Sessão VII, p. 173-175. Disponível para acesso à digitalização da edição fac-simile arquivada na Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://purl.pt/360/1/sc-7006-p-sc-7006-p_item1/P1.html>.

¹⁰ Regrada por caracteres e afetos, João Adolfo Hansen alerta para o fato de que naquele tempo não havia “nenhuma noção de subjetividade psicológica, como a conhecemos hoje”. O “pacto de sujeição” estabelecido como “*quasi alienatio* da comunidade, que transfere o poder para o rei, definia as três faculdades que então constituíam o humano – *memória, vontade, intelecto* – como súditas ou subordinadas”. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*, p. 87. (grifo do autor).

¹¹Pela expressão latina “*theatrum sacrum*”, entenda-se como os jesuítas a conceberam no século XVI, ou seja, a permanente encenação dos valores, fundamentos e preceitos defendidos pela Igreja através de várias práticas de representação artística, sermões, pintura, arquitetura, poesia, retórica, escultura, talha etc. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Artes seiscentistas e teologia política*, p. 181, donde cito: “Pela noção de ‘teatro’, que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de ‘pôr em cena’, de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contra-reformista, antimaquiavélica e antiluterana. E pelo termo ‘sacro’, propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na Bíblia ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português.” Cf. também PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento; a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 1994. Daniele Caetano assim intitulou sua dissertação de mestrado sobre a Igreja do Pilar. CAETANO, Daniele Nunes. *Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Theatrum Sacrum*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)-Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1999.

piedosos e decors de várias confrarias cujos caracteres eram bem diversos, e eventualmente “rebeldes”, para usar um termo ao tempo referido. Os interesses muitas vezes eram conflituosos, gerando murmurações muito importantes para o entendimento sistemático da ética e da retórica artística colonial. De uma preceptiva precípua, por exemplo, de decoro, harmonia e esplendor majestosos, é possível perceber que havia limites em se manter efetivamente a correspondência e a conveniência entre os diversos retábulos componentes de um corpo artístico cuja harmonia deveria representar virtudes de coesão do corpo religioso e político¹². Perfeição, segurança, comodidade e decência eram regras muito reclamadas na documentação, utilizadas para assegurar o decoro de todo e qualquer templo. Todavia, alguns efeitos e virtudes privilegiavam hierarquias e decors específicos. É o caso da Catedral de Mariana, sede do Bispado, ou da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica, Matriz da povoação que “encabeçava”, politicamente, as demais da capitania. Ver-se-á como, nesta igreja, a participação ativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento foi decisiva para a definição de vários aspectos fundamentais de seu corpo arquitetônico. Além de se empenhar ordinariamente no zelo administrativo da fábrica, na contratação de oficiais de reconhecido louvor e cabedal, os irmãos atuaram no próprio ajuizamento de matérias da arte freqüentemente debatidas nas reuniões da mesa. A diligência com que se fabricou e se procurou conservar as várias partes e elementos do templo evidencia discrição da mesa condizente à excelsa distinção do templo, especializado na invenção e elocução de formas e iconografias decorosas ao teatro essencialmente eucarístico daquela matriz.

¹² O exemplo mais eloquente dessas querelas entre irmandades a respeito da ornamentação das matrizes pode ser observado no exame da documentação da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro. Embora não os desenvolva, Bazin publicou documentos registrados nas folhas 63, 64 e 65 do Livro de termos da Irmandade do Santíssimo, datados de 1747, em que esta e a irmandade de São Miguel e Almas discutiam arduamente a respeito não apenas da “correspondência” ou não entre os altares, como também da decência devida de alguns elementos da Igreja. A irmandade de São Miguel havia inclusive “lançado” o arco-cruzeiro “abaixo” do arco da sua capela, o que seria inadmissível por quebra de decoro e hierarquia. Ademais, a irmandade do Santíssimo não poderia permitir que São Miguel “talhasse” no arco em seu “antigo estado”. Para dirimir prudentemente a querela, foram chamados os louvados Francisco de Barros (pela Irmandade do Santíssimo) e Manuel Francisco Lisboa (pela Irmandade de São Miguel). Além de declarar que pilares e ornatos se deveriam fazer todos na “melhor perfeição”, os louvados estabeleceram uma série de preceitos ornamentais, ressalvando o respeito às virtudes de hierarquia e correspondência “porque essa he a melhor reforma digo forma em que se pode executarse melhor a obra para perfeição da d.^a Igreja por ser a couza mais principal que se observa [...]. Cf. a documentação publicada em BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956, v. 2, p. 57-59.

2.1 A engenhosa invenção da Nave Eucarística

Em poucos templos de Minas Gerais a conveniência entre a *invenção* e a *ornamentação*¹³ da arquitetura é tão vívida, e decisiva, como na Igreja do Pilar de Ouro Preto. A outras matrizes compete ilustrar igual finalidade do aparato – Cachoeira do Campo, Antônio Dias, Sabará, São João del Rei, essa última dedicada também à Senhora do Pilar –, mas em nenhuma delas o modo de efetivação da eloquência arquitetônica é tão engenhoso. Na grande maioria das igrejas e capelas, os ornatos eram geralmente aplicados sobre as paredes e forros da construção, e o lugar-comum das plantas era quase sempre a figura retangular, eventualmente facetada em seus cantos, com altares laterais adossados paralelamente ao eixo axial do edifício. Assim, a *ornamentação* costumava vestir com panos de talha o corpo da arquitetura, aparelhando de retábulos, imagens e pinturas suas partes. Na igreja do Pilar, no entanto, mais do que cobrir de ornato as superfícies de taipa ou madeira, a talha em figura poligonal reformou com “novidade”¹⁴ o corpo interno da nave – invenção do engenhoso Mestre Antonio

¹³ Para ser coerente com a terminologia e os preceitos de época, presentes nos documentos e nos tratados artísticos, uso os termos “*invenção*” e “*ornamentação*” tendo em vista os sentidos do regime retórico que orientava as práticas de representação dos séculos XVII e XVIII. Assim, *invenção* e *ornamentação* corresponderiam à primeira e à terceira etapas do processo compositivo de uma obra. A *invenção* era a escolha ou a descoberta da matéria, do tema ou da forma; na arquitetura, cabia sobretudo à eleição da planta ou das *Ordens* das colunas. A *ornamentação*, por sua vez, correspondia à *elocução* retórica, ou seja, ao processo de aparelhar a obra com ornatos, figuras, imagens e tropos, os ornamentos, enfim, que ultimavam a aparência e o estilo adequado ao gênero. Entre a *invenção* (*inventio*) e a *ornamentação* (*elocutio*), uma segunda etapa, a *disposição* (*dispositio*), era destinada à colocação das partes da obra em seus lugares convenientes, visando sempre os efeitos e as finalidades do seu todo.

¹⁴ Novidade. O termo é adequado e pede esclarecimentos. Na segunda metade do século XVII, Tesauro entende por “novidade” o efeito causado pelo engenho que inventa maravilhas na emulação de um lugar-comum. A novidade é desenvolvida, então, no tratamento da “imitação”, o “último exercício” do engenho, que pressupõe uma “sagacidade” como capacidade de criar, a partir de uma metáfora dada [forma ou conceito], uma nova, transplantando-a em diferentes categorias [aristotélicas]. Valendo-se da imagem das flores, Tesauro explica que a novidade seria inventar, dentro de uma mesma espécie, um “indivíduo” diferente. A partir da tópica “*prata rident*”, Tesauro oferece então uma série extensa de “novidades”, geradas pela imitação aguda. “Ademais, a cada parto agudo é necessária a novidade; sem a qual a maravilha se esvai: e com a maravilha a graça, e o aplauso” (*Oltreche, ad ogni parto arguto è necessaria la Novità; senza cui la maraviglia dileguia: & con la maraviglia la gratia, & l'applauso*). Cf. TE-SAURO, Emanuele. *Il canocchiale aristotelico*, p. 115 et seq. A palavra “novidade” foi usada no livro de termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz, no ajuste que se fez com a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar a respeito de obras na capela-mor e de quantas partes do pagamento tocaria a cada uma. A Irmandade do Santíssimo era a *administradora das obras da igreja*, e ficou determinado, então, que se, durante as obras, houvesse alguma “novidade”, a mesa informaria a outra irmandade. Nessa matéria, geralmente, as “novidades” eram relativas a mudanças de risco ou acréscimos de partes e ornatos que, obviamente, acarretariam em ajustes dos pagamentos: “[...] enocazo q. haja nad.^a obra alguma novid.e Se daará della p.te a Irmand.e deN. Sr.^a do Pillar; e p.^a otelhado, econcerto de pardez, e Repoques eobras meudas q. precisas forém Será obrigada ad.^a Irm.d.e comcorrer com aterça p.te da dezpeza q. Sefizer [...]. Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o. Filme 11, vol. 224, fl. 52. “Tr.^o q’ fazem os Irmaõs q’ Servem na menza deN. Sr.^a do Pillar Padroeira de V.^aRica aos Irmaõz da menzada Irmand.e do Sm.^o Sacram.t^o damesma Matriz q’ Servem opezz.te anno de 1746”. Vila Rica, 12/04/1746.

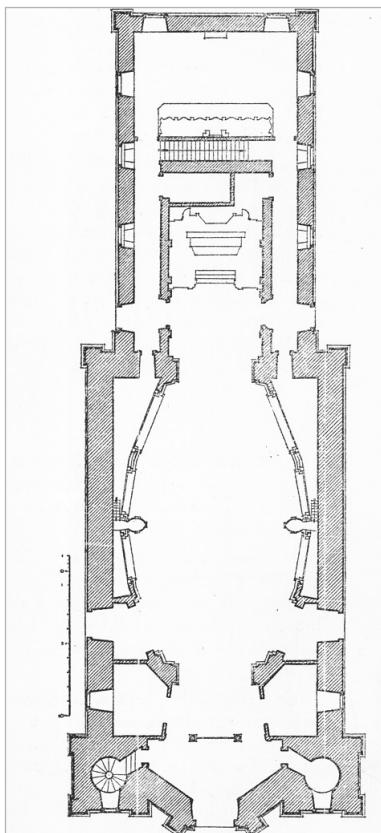


Fig. 85 — Planta da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
(Levantamento do Autor)

21. Cf. Otto Schubert, "Geschichte des Barock in Spanien".
22. Cf. Marquês de Lozoya, o. cit., voi. IV,

Figura 1 – Planta da Igreja do Pilar. Fonte: SANTOS, Paulo. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa de Ouro Preto*, p. 142.

da Silva. Assim, como uma *máquina engenhosa*, pés direitos, retábulos laterais, púlpitos, tribunas, cimalha real e forro apainelado foram integrados, e ricamente decorados, numa planta por dentro de outra; ou melhor, como se registrou em 1751, quando estava praticamente perfeita a fábrica e sua armação: uma “*figura ovada por dentro*¹⁵ de outra (FIG. 1 e FIG. 2).

Vila Rica ocupava a “cabeça das povoações” de Minas Gerais, de que resultaram representações dignamente elevadas, em estilo e posição. Coerente com a hierarquia desse teatro teológico, político e retórico, ressaltava-se justamente o caráter grandioso e magnífico da matriz. E não se trata de exaltar grandezas de medidas ou capacidades, porque nela essas qualidades são bastante habituais e até mais modestas, em relação a outras matrizes, a de Catas Altas, por exemplo, ou mesmo a Capela da Ordem terceira do Carmo, em Ouro Preto, sua filial paroquial. As virtudes mais eloquentes de Pilar – a justiça de sua magnificência, a conveniência das partes, a artifiosa ligação das peças, a continuidade das estruturas e decorações, a maravilha do seu todo – resultaram da invenção, da disposição e da ornamentação de seu interior, conformado num importe nitidamente mais asseado¹⁶ de aparato

¹⁵ BREVE DESCRIÇÃO ou funebre narração do Sumptuosos Funeral e triste espetáculo Que em Villa Rica de Ouro Preto Cabeça de todas as das Minas Celebra o Senado Dela à gloriosa memória do Sereníssimo Rey D. João o Quinto Sendo assistentes a elle o Ouvidor geral e o Senado da mesma no dia 7 de Janeiro de 1751, documento encontrado na Biblioteca Nacional de Lisboa pelo Pesquisador José Manuel Tedim. O documento foi transscrito em TEDIM, José Manuel. Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto. *Revista Barroco*, n. 17, Belo Horizonte, 1996, p. 245. (grifo nosso).

¹⁶ O termo “asseio” significa, no século XVIII, elegância, primor, esmero – para o qual Bluteau atualiza dois substantivos latinos: “*cultus*”, “*elegantia*”. “Asseado” é aquilo que está “bem ornado”, “bem concertado”, feito com esmero e cuidado, elegante. Cf. BLUTEAU, op. cit., v. 1, Aceado, Aceo, p. 75-76. Muito frequente nos documentos referentes à arte e à arquitetura religiosa do século XVIII, o “asseio” costuma ser interpretado como uma condição exclusiva de limpeza e higiene. Aqui, é preciso cuidado. Inclusive o termo “limpeza”, vale ressaltar, também aparece nos documentos, quando o sentido é exatamente a depuração das sujidades. Aparecerá, por exemplo, nas Constituições do Arcebispado da Bahia, a regular alguma das condições para a sacristia. A compreensão do “asseio” como categoria requerente de limpeza pode decorrer de sua acepção moderna, que remonta ao vigor do pensamento higienista do século XIX e que permanece durante o século XX.

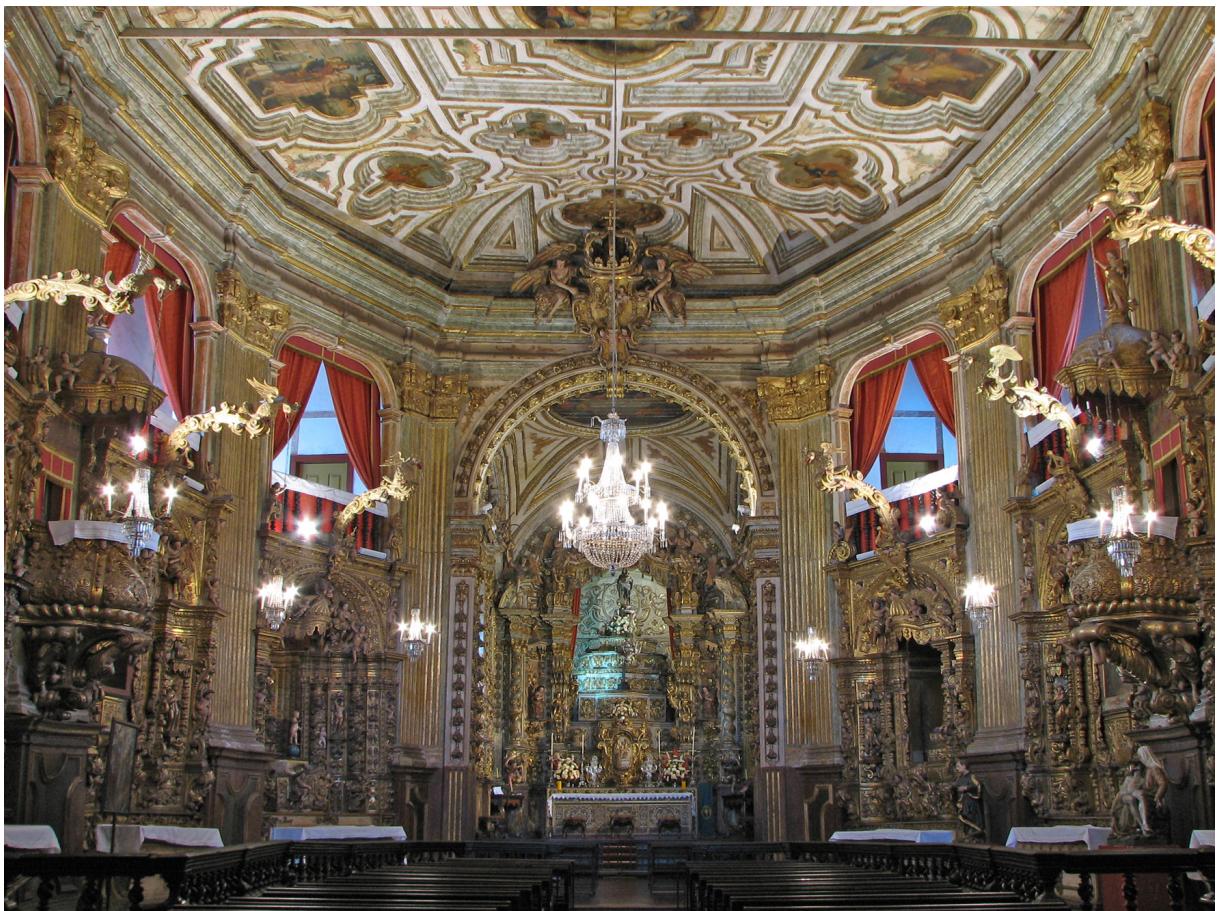


Figura 2 - Vista da nave da Igreja do Pilar em direção à capela-mor

e encenação, de modo a guardar, amplificar e evidenciar o decoro de tão elevado membro na hierarquia do corpo místico do reino português. A Matriz do Pilar constituía o teatro religioso adequado não apenas para as cerimônias ordinárias de culto paroquial, representação capitular do povo e da povoação, como para as celebrações políticas, posse de governadores e comemoração de efemérides reais, numa reafirmação constante, já em si persuasiva, da união entre Igreja e Estado em Portugal¹⁷.

¹⁷ Além do famoso Triunfo Eucarístico, de 1733, e da celebração das exequias reais de D. João V, em 1751, habitualmente a igreja do Pilar sediava a posse dos governadores da capitania.

Além das sutilezas da ornamentação, a invenção da talha poligonal e sua disposição adequada amplificaram o decoro da Igreja no efeito de encerrar com maravilha¹⁸ e perfeição¹⁹ o corpo da nave. Cumpria-se, assim, com eficácia, a finalidade de integrar, mover e edificar o fiel setecentista literalmente em meio ao teatro sacro de virtudes várias, artísticas e católicas. Encenadas pela matéria arquitetônica e seus ornatos, as virtudes do edifício concorriam para o *bem comum* do reino; louvavam, entre outros valores teológicos, discursos e representações, a ordem e a hierarquia, colunas de sustentação do pacto de sujeição. Ademais, a eficácia da persuasão conformava, simpaticamente, afetos de fé, piedade, veneração, concórdia e subordinação pacífica ao mesmo tempo em que reafirmava, metaforicamente, a providência divina atuante no desígnio triunfal da monarquia católica e na “inteligência” dos artistas a ela dedicados²⁰.

¹⁸ A “maravilha” é uma categoria fundamental para esse mundo dito “barroco”. Constituía uma das finalidades das artes desse tempo, condensada na máxima de Giambattista Marino: “É do artista o fim a maravilha”. Como salientou Snyder na análise de *Il cannocchiale aristotelico*, de Tesauro, sobretudo da passagem (“*la novità [...] genera maraviglia; la maraviglia, diletto, il diletto, applauso*”): “o sinal visível do sucesso da metáfora e da novidade é a maravilha, e o sinal visível do prazer é o aplauso”. Cf. SNYDER, Jon R. *L'estetica del barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005, p. 113. Snyder ainda acrescenta que a “maravilha” em *Il cannocchiale aristotelico* possui um duplo desenvolvimento. O efeito adviria da recepção do efeito mas também do reconhecimento, por parte da recepção, da agudeza de engenho inerente ao ato da invenção maravilhosa. Cf. *Idem*, *Ibidem*, p. 126. Assomado a tudo isso, no caráter específico da arte religiosa desse tempo, o efeito da maravilha tornava decorosas e verossímeis as espécies dignas de evidenciar a magnífica glória da *Igreja Triunfante* e os esplendores prometidos para a vida eterna.

¹⁹ Pelo que nos interessa aqui, a noção de “perfeição”, naquele tempo, assimila dois sentidos básicos; para além do místico, ou seja, a *perfeição espiritual* como fim de todo cristão. A *perfeição* é uma excelência ou primor de execução, mas também a condição acabada, totalmente feita, da obra, em suas partes. Este sentido, extremamente presente na documentação referente à fatura das artes, ativa a interpretação do étimo latino (*perfectus*) de que derivou o termo vulgar, e que quer dizer exatamente isso: “Acabado, terminado, concluído, consummado, completo”. Cf. SARAIVA, Antonio F. R. *Dicionário latino português*. 11^a ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000. *Perfectus*, p. 870. Cf. também BLUTEAU, *op. cit.*, Perfeição, v. 6, p. 419. Levar “até a última perfeição”, portanto, expressão muito comum na documentação coeva, queria dizer fazer bem feito e com todas as partes previamente acordadas nas condições ou escrituras de arrematação de obras. Um exemplo bastante interessante para ilustrar esse entendimento advém da denominação, ainda antiga, dada às “capelas imperfeitas” do Mosteiro da Batalha, em Portugal, octógono funerário começado a ser erguido no século XV por D. Duarte para satisfazer ao testamento de D. João I. Receberam a alcunha por terem ficado justamente inacabadas. Na introdução ao estudo sobre a arquitetura e a escultura de Mafra, José Fernandes Pereira justificou o termo “Perfeição” ser o equivalente setecentista português para a noção de “Belo”. Além do contexto do século XVIII lusitano, o estudioso se fiou nas definições presentes no *Vocabulário de Raphael Bluteau*. Cf. PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura e escultura de Mafra; Retórica da perfeição*. Lisboa: Presença, 1994, p. 15. Cf. também, *supra*, Cap. 1, p. 69, nota 65.

²⁰ A tópica letrada da *inteligência dos artífices* também foi aplicada em documentos relativos às armações destinadas à fábrica do Pilar; a qualificar, sobretudo, o mestre Francisco Xavier de Brito, em quem estavam depositadas as maiores esperanças de capacidade e engenho. Em 19 de dezembro de 1750, quando foi acordado pela Câmara do Senado de Vila Rica que se fizessem todos os preparativos para o funeral em memória da morte gloriosa do rei: “[...] Acordaraõ emmandar fazer o Risco para sefazer huá Escia [Exequia] nalgrejaMatriz doOuropreto.cujo Riscoseria omelhor quese poderáfazer, pordever ser adita Escia feita, comtoda amagnificencia devida, equeseria ornada comtoda agrandeza queater-rapermittir para o funeral do falecimento donosso soberano, eMuyto alto epoderosoRey o Senhor Dom

O efeito geral de quem adentrava a igreja era o de uma composição perfeita (acabada e correta), apta a tomar de assalto as disposições da alma e a conduzir o fiel ao espetáculo sacramental mais importante a ser participado na Eucaristia. Os retábulos laterais tomaram, um a um, os panos do polígono que revestiu e conformou agudamente a nave (FIG. 3). *Pilastras colossais*²¹ caneladas caracterizam ricamente o seu interior, ou, como decorosamente quis Pietro Cataneo, a “alma” do templo²². As pilastras definem a divisão entre as faces do polígono e também as proporções do pé-direito em talha, ordenando o ritmo e as simetrias de todo o corpo. Seus fustes se erguem de vigorosos pedestais de madeira almofadada, culminando em capitéis compósitos que sustentam a cimalha real muito ressaltada que emoldura o forro apainelado, ou artesado, ornado de pinturas com eventos e personagens das Sagradas Escrituras (FIG. 4).

Joaõ oquinto. Acordaraõ emque aplantado Risco paraadita Escia etodaaexecuão dele thé autima perfeyçao, e decencia, como paracazo semelhante sepreciza, o fizesce eexecutasce Joaõ deSouza Costa, eFrancisco Xavier de Brito, porseconhescer nestes intelligencia, e capacidade para tudo bem comprirem [...]. APM CMOP 27, fot. 688. Vila Rica, 19/12/1750.

²¹ A ordem é “colossal” porque submete dois níveis de pavimentos, o relativo ao pé direito dos altares e o segundo, das tribunas. Conforme o estudo de Luciana Profumo, a tópica das ordens colossais ou “gigantes” muito imitadas no século XVI (e além dele) deriva, por um lado, da “reelaboração da estrutura do arco triunfal donde uma única ordem caracteriza o conjunto [...]”, e, por outro, das variações inseridas ao palácio bramantesco do palácio de uma só ordem”. Cf. PROFUMO, Luciana Müller. *El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600*. Tradução de José Luis Checa. Madrid: Cátedra, 1985, p. 90.

²² A legitimidade da ordem mais rica no interior da Igreja de Nossa Senhora do Pilar ainda poderia se autorizar na compreensão de Sebastiano Serlio e Matheus do Couto, porque as folhas do capitel coríntio, da qual descende o capitel compósito, ou romano, foram inventadas, ainda na antiguidade, sobre a honra lapidária de uma virgem. Cf. SERLIO, Sebastiano. *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono, lè antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*. L. III, Cap. VIII, De l'ordine corintio e de gli ornamenti svoi. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100038j>>. Acesso em: 12 ago. 2007. E Matheus do Couto, na imitação autorizada do próprio Serlio: “Esta ordem quer Serlio, e com muita razão, q’ pois o Capitel foy dirivado de hua Virgem (como adianta diremos) q’ se edifique a Virgem N. Sr.^a ehavendo de ser a Santos, ou santas, q’ seja aquelles que guardarão, e tiverão vida virginal.” Cf. COUTO, Matheus. *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 11, Da Ordem Corinthia, p. 20.



Figura 3 - Vista da nave da Igreja do Pilar a partir da tribuna do Evangelho. Destaque para pilastras compósitas colossais, corredores de tribunas e correspondência formal entre os retábulos laterais da nave



Figura 4 - Parte do forro da nave e “pé-direito” da Epístola

Há uma ordem alegórica na disposição dessas pinturas. No centro delas, ressalta-se maior e triunfante o único dos painéis em que a moldura em “redondos” e “filetes” é saliente para baixo, em direção ao espectador, e não para dentro da espessura do forro (FIG. 5), num nítido artifício apto a evidenciar a hierarquia e a matéria principal do *theatrum sacrum* com que co-mover eficazmente os afetos da recepção. Neste grande painel central, está figurado o *Agnus Dei*, o sacrifício do cordeiro entregue pelo Pai à crucificação – a chave para a compreensão da iconografia eucarística da Igreja.



Figura 5 - Painel central do forro da nave, o cordeiro crucificado

Adiante, outro painel é igualmente remissivo ao Santíssimo Sacramento, situado também no eixo central do forro, à “boca” da capela-mor e logo acima do arco-cruzeiro. Trata-se de uma *Adoração Eucarística*, figurada através de uma custódia gloriosa ao centro, cercada de anjos adoradores (FIG. 6)²³. Abaixo deste painel, está disposta a tarja que identifica o orago (FIG. 7).

²³ O oficial de pintura contratado para fabricar o painel, Jozé Rodrigues da Silva, possuía um modelo adequado para a figuração, e o termo lhe fez referência de imitação, ressaltando, como de costume, que a pintura deveria ser levada até a “melhor perfeição”: “Tr.º que faz esta Irmand.e com Jozé Roiz Sylva para fazer o paynel daboca da Tribuna pela quantia de 110\$000 / Aos vinte enove dias do mês de outubro de mil e Settecentos e Sincoenta equatro annos nesta casa do Concistorio da Matris do ouro preto, estando o Provedor da Irmandade do Santissimo Sacramento da d.^a Matriz Joaõ de Souza Lisboa com o Escrivaõ dad.^a Matris Miguel Lopes de Araujo, eoprocurador de Joaõ Pinto de Miranda com o Thizr.^o Manoel Mor.^a Frr.^a por todos juntos foy junto com Com (sic) Joaõ Roiz da S.^a que fizeci o Paynel da boca da tribuna pella quantia decente e dez mil rs de Seu trabalho e tintas as quaes Seraõ finas das melhorez que houverem e Será apinturahuá Custodia Com o Sacramento emhuá Gloria com Anjos e Serafinos tudo na melhor profeiçaõ e amitaçaõ [e à imitação] de hum q' tem od.^o Jozé Roiz epara o d.^o



Figura 6 – Painel com a “Adoração Eucarística”, acima da tarja do arco-cruzeiro



Figura 7 – Tarja do arco-cruzeiro. Nossa Senhora do Pilar com o menino, a pomba do Espírito santo e a custódia do Santíssimo Sacramento

Paynel dara a Lona esta Irmand.e, e por estarmos justos eContratados fizemos este tr.^o ‘ todos aSina-
mos com o dito Jozé Roiz em esta V.^a Rica, eeu M.el Mor.^a Thizr.^o desta Irmand.e e Escrivaõ eLeito para
este acto que o Escrevy eaSigney.[Assinaturas de Joaõ de Souza Lx.^a; Miguel Lopes de Ar.^o; Manoel
Mor.^a Frr.^a, Jozé Roiz Silva e Joaõ Pinto de Mir.da].” Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, v. 224, fl. 89.
“Tr.^o que faz esta Irmand.e com Jozé Roiz Sylva para fazer o paynel daboca da Tribuna pela quantia de
110\$000”. Vila Rica, 09/10/1754.



Figura 8 – Tarja do arco-cruzeiro, detalhe das junções ou ligaduras do “tríptico”

A Senhora do Pilar tem à mão direita uma custódia com a hóstia consagrada, e na mão esquerda o menino, relevado num escorço muito gracioso de pernas e de braços que seguram a pomba do Espírito Santo (FIG. 8). No centro do Pilar, uma referência alegórica autorizadíssima ao corpo místico do Estado Católico Português – a cruz-maltina²⁴. A estruturação da peça se fez em três partes de madeira, como fosse um tríptico, prudentemente unidas por junções verticais que isentam as figuras das emendas

do material; o que deve ter sido, verossimilmente se supõe, objetivo do entalhador²⁵, que estruturou a peça deste modo a fim de ressalvar a integridade e a decência da representação figurativa principal.

Facultado pela vista e pelo entendimento, o espectador empírico setecentista poderia descobrir discretamente essas relações; facilitado pela memória coletiva das espécies da ornamentação, formas e matérias atualizadas continuamente pelo costume e pela emulação das representações sacras nas várias igrejas e capelas conhecidas. Além de se maravilhar com os efeitos, poderia o entendimento discreto²⁶ refazer a coerência dos procedimentos artísticos

²⁴ É engenhosa esta figuração da Senhora do Pilar, por condensar numa só iconografia aspectos que tanto remetem à autoridade santa dos relatos da visão de São Tiago como também à Eucaristia que predomina na Matriz de Vila Rica. Assim, a imagem porta os elementos mais habituais da *conformatio*, o momento da aparição da Santa a São Tiago, então rodeada de anjos e a segurar o menino, numa alusão de que Cristo indicara o lugar para a construção do templo a ele dedicado, próximo a Saragoça. Cf. CARVALHO, Rosário. O programa artístico da Ermida do Rei Salvador do Mundo em Castelo de Vide. *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n. 2, p. 145-180, 2003. Todavia, a Senhora traz na mão direita uma custódia, reafirmando a evocação eucarística da Matriz. Na Biblioteca Municipal do Porto, encontrei uma pequena gravura da Senhora do Pilar também com uma custódia à mão.

²⁵ Agradeço a Erson Bastos, meu pai, por me chamar a atenção para este detalhe das junções entre as peças, quando comentava consigo uma foto da tarja de Pilar.

²⁶ Os extremos da recepção nesse tempo são caracterizados pelo “discreto”, que além de apreciar sabia discernir os artifícios e sentidos da representação, e pelo “néscio”, que até podia se maravilhar com os efeitos, sem contudo discerni-los. O *discreto* “define a excelência humana da racionalidade de corte”, em que estão associados valores como o “gênio”, uma “disposição natural”, o “engenho”, “capacidade intelectual da fantasia aliada ao juízo”, a “prudência”, a “agudeza”, a “dissimulação honesta”,

penetrando a sutileza do engenho e do artifício, identificando as analogias que articulavam as partes e os detalhes ornamentais à perfeição da ordem teatral e às finalidades retóricas da encenação; assim também se deveriam notar, pois, a excelência da execução, sempre requerida nas condições de fábrica, o ajuste das proporções, os caracteres adequados ao gênero sublime, divino e elevado, da representação – numa só expressão: o decoro da arquitetura.

De fato, essa ordem satisfeita de valores e virtudes da igreja foi discernida e louvada pela descrição coetânea, como empenhada na *ekphrasis* da armação da arquitetura e do *castrum doloris* memorável às exéquias de Dom João V²⁷, celebradas em janeiro de 1751, mais de seis meses depois da morte física do rei²⁸. A todos, descreveu o anônimo, os efeitos da aparência deveriam “suspender a vista”, deleite ao qual poderia se adunar, “igualmente”, a “satisfação do entendimento”²⁹, o juízo discreto capaz de avaliar o artifício e a conveniência entre as par-

artifício católico de “ocultação da verdade”, uma arte de fingir conforme a ocasião, visando um bem. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Discreto/ Néscio*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP. Notas de Aula, [19--?].

²⁷ Cf. *BREVE DESCRIÇÃO ou funebre narração...*, p. 245. *Ekphrasis* é uma “técnica” ou “gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas”. Foi muito usado para descrevê-las, como acrescenta Hansen: “muitos textos desse gênero, principalmente os de Filóstrato e Luciano, foram retomados por autores como Alberti e Vasari, Blaise de Vigenères, Roger de Piles, que os imitaram ou prescreveram como matéria a ser imitada por pintores e escultores”. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP. [19--?]. 26 p. Várias advertências ressaltam no conhecimento do gênero e suas categorias antigas. Talvez a principal delas – interessa muito ao historiador das artes daquele tempo –, seja saber que os discursos de tal gênero, elogios, descrições, retratos etc., assim como outros de outros gêneros, como as perspectivas de cidades (que, sabemos, apresentam vários elementos factualmente inexistentes nelas), buscavam imitar e se adaptar ao “verossímil”, e não ao “verdadeiro”, conforme as finalidades do discurso e seus destinatários. Assim, as *ekphrasis* ou descrições coevas das obras de arte e arquitetura deveriam ser lidas, ou vistas, como discursos epidíticos verossímeis, e não como documentos irrestritamente comprometidos com a verdade empírica dos fatos.

²⁸ A gloriosa morte da *persona physica* de Dom João V foi celebrada memorável em outros lugares da capitania. Foi recitado um discurso em Mariana, e outro monumento se ergueu em São João del Rei. Além de reiterar a efemeridade da vida, nesse tempo, as exéquias tinham um sentido precípua de celebração dos atos virtuosos do rei em vida. A morte de sua pessoa física era uma oportunidade cumular de exaltação da perpetuidade de sua memória virtuosa e indelével. Ernst Kantorowicz demonstrou como a figura pública do rei, cabeça do corpo político, possuía um caráter imortal, em distinção à sua pessoa física, mortal. A perpetuidade da “cabeça” tinha como perspectiva a perpetuidade de todo o corpo político, ou místico, assegurando a continuidade da dinastia. Cf. KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*, cap. 7, *O rei nunca morre*, p. 193 et seq. João Adolfo Hansen sublinhou, com o mesmo Kantorowicz, que o modelo teológico-político atualizado nessa analogia era o da “dupla pessoa de Cristo, ao mesmo tempo homem e Deus”, que conferia autoridade e legitimidade à jurisprudência das monarquias. Cf. HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política, p. 186. Sobre a potência que tinham as representações dedicadas a efetivar a presença “ausente” dos reis em Portugal, cf. MEGIANI, Ana Paula Torres. *O rei ausente*; festa e cultura política nas visitas dos Felipes a Portugal (1581-1619). São Paulo: Alameda, 2005.

²⁹ “Adornou-se em primeiro lugar o frontespício exterior da mesma Igreja de panos negros dispostos com certos noz e festoens feytos com admirável artificio entre claro e escuro que suspendendo a vista satisfazia igualmente o entendimento”. Cf. *BREVE DESCRIÇÃO ou funebre narração...*, p. 245.

tes. Aditou, ainda, o autor da *Descripção*, que o templo se encontrava “adornado todo com suma perfeição”³⁰, excelência providente de efeitos e afetos.

O elogio à *satisfação da vista e do entendimento* constituía uma tópica retórica muito comum nos discursos de gênero demonstrativo, ou epidítico, que faziam descrições encomiásticas das artes, efemérides e espetáculos, argumento com o qual se articulavam, na recepção, os prazeres do *delectare* aos juízos do *docere*. Na descrição da Igreja do Pilar, por duas vezes, o anônimo das exéquias se serviu da tópica, e há que se notar que se memorava, ali, a “gloriosa” morte de um rei “divino”, alegórico “Sol” das ciências e das artes, “piedoso”, “magnânimo” e “sereníssimo” D. João V. Nos estados onde a racionalidade católica justificava uma ética baseada nas virtudes – Portugal, por excelência –, a maravilha do artifício possuía também conotações teológico-políticas. O engenho espetacular das artes dava a ver mais do que o arranjo arguto, adequado e admirável de formas e conceitos. Com a maravilha dos efeitos, se evidenciava também a presença de Deus no mundo, “Causa luminosa”³¹ de tudo o que existe, princípio e fim das coisas, especialmente da arte religiosa. Assim, as formas da arte materializam dispositivos capazes de produzir metáforas da “presença” brilhante e invisível do Ser Uno, “rastros fugidios da presença”³², como ensina Adolfo Hansen. Para além das matérias sacras e decentes, a luminosidade aguda e adequada do ornato espelhava, como um análogo artístico da sindérese³³, a luz da graça inata infundida por Deus na mente do artista em juízo das prudências e decors da representação. Nas exéquias do mesmo D. João V, celebradas na formosa Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, o autor da descrição, ciente do efeito que fazia o encômio dos preceitos, fez questão de declarar o “decoro” com que se havia executado a armação da igreja, algo digno de se ver como também de ler, na *descrição*:

[...] Daremos por tanto ao publico huma succinta e individual Relaçāo do modo com que se celebrou na mesma Igreja esta acçāo funebre devida à memoravel piedade da quelle Augusto Monarcha, e ao universal sentimento que deixou a sua falta; e exporemos algumas couzas concernentes à mesma Funçāo, **attendendo justamente a naõ occultar o decoro, comque se**

³⁰ Cf. *BREVE DESCRIÇÃO ou funebre narração...*, p. 245.

³¹ Cf. HANSEN, *Ler & ver*, p. 85.

³² *Idem, Ibidem*, p. 86.

³³ A *sindérese* “é a ‘centelha de consciência’ da luz da Graça que aconselha o Bem. Por ela, o homem sabe que faz o mal mesmo quando se abandona à paixão”. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Corpo Político/Lei. Ouro Preto*, IFAC/UFOP. Notas de Aula, [19--?], p. 2, e também HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP. [19--?], p. 17-18. A discussão da *Sindérese* é levada a cabo por São Tomás de Aquino. *Summa theologica*. Parte I, Q. 79, Art. 12; e também Parte II, Q. 94, Art. 1. (Referências nesse texto de Hansen).

executou, e a satisfazer o desejo dos Eruditos, a quem não será ingrata esta noticia, digna pelo Objecto de perpetuarse nos Annaes da Fama³⁴.

As reformas que aumentaram e aperfeiçoaram a Igreja do Pilar se concentraram na primeira metade do século XVIII. Desde o seu início, o então modesto templo sempre foi a sede da freguesia, elevada à condição de paróquia colada apenas em 1724. Despesas com a fábrica da Igreja foram documentadas pelo menos desde 1712, com as quais se identifica, também, o gradativo aumento dos bens e paramentos relatados anualmente nos inventários³⁵ da Irmandade do Santíssimo. Em 26 de novembro de 1712, pouco mais de um ano após a ereção de Vila Rica, dada em 8 de julho de 1711, D. João V concedeu parte dos tributos arrecadados em proveito do “ajuste” da Matriz. Assim, para “cada barril de aguardente ou melado produzido nos engenhos da vila”, seria destinada “meia pataca de ouro”, para que com tanto fossem se “ajustando as obras da Igreja Matriz, que os moradores tem principiado”³⁶.

Durante a década de 1720 e sobretudo ao aproximar-se da virada para a década de 1730, se intensificam as reformas mais significativas, quando teria finalmente impulso a fábrica apta a torná-la efetivamente “grande”, “solene”, “rica” e “perfeita” – virtudes com as quais se referiam, muitas vezes, os irmãos do Santíssimo, ao caráter necessário e conveniente da “nova igreja”. Em 1729, documentou-se circunstância curiosa advinda dessas obras. A torre do sino

³⁴ EXEQUIAS FEITAS EM ROMA A MAGESTADE FIDELISSIMA do Senhor Rey Dom Joaõ V por ordem do fidelíssimo Senhor Rey Dom Jozé I. Seu Filho, e Sucessor. Em Roma MDCCCLII. Na Officina de Angelo Rotilj, e Felippe Bacchelli impressor das línguas orientais. Com licença dos superiores. (BNP cota H.G. 1265A.), fl. IV (grifo nosso). Para execução da fábrica, foi destinado “o insigne Portuguez Manoel Rodriguez dos Santos, que em Roma e Napoles tem granjeado applauzos de perfeito Architecto, merecidos pelas suas admiraveis fabricas. Havendo pois o dito Architecto de entrar à premeditada incumbencia, inventou a dispoziçao do Mauzoleo com aquella symetria da arte, que, quanto podessem decretar os preceitos desta, qualificassem o Soberano objecto da idea”. Após a descrição da fábrica, passou-se a tratar dos ornatos fúnebres e emblemas correspondentes. As inscrições das tarjas, riquíssimas, davam notícias de feitos universais, as possessões lusitanas nos quatro cantos do mundo, as vitórias contra gentios, buscando expressar a grandeza do Rei para com os bons feitos políticos e religiosos, a abertura de catedrais, grandes fábricas como o aqueduto das águas livres de Lisboa ou o convento de Mafra, os casamentos reais, o acordo de Utrecht etc. *Idem, Ibidem*, fl. V-XVIII.

³⁵ Entre as décadas de 1710 e 1750, os inventários de fábrica da Irmandade, e seus paramentos, dão notícia de um variado e já distinto corpo de ornamentos. São cortinas, pálios e vários panos de veludo, damasco e carmesim, lampadários, lanternas, candelabros, tocheiros, livros vários, de canto, de cantochão, missais, capas de aspergir, dalmáticas, pedras de ara, estolas, cortinas de sacrário, panos de púlpito, véus de tafetá, custódias, frontais, turíbulos, navetas, âmbulas de prata, castiçais, relicários, cálices, campainhas de prata, imagens, armários, estantes, mesas, bancos, tamboretes com ou sem capa de damasco, um órgão, lavatórios de prata, sudários e verônicas, purificadores, sitiais de damasco, alvas de cambraia, com ou sem renda, candeeiro de trevas, andores, evangelhos, baús e cofres de prata, círios de prata, “bixeiros” para o trono, archotes, “panos de papagaios”, penachos etc.

³⁶ Parte do tributo serviria também à construção “da Camara, e Cadeia, [de] que necessitáo”. Cf. APM, SC 3, fl. 3v. 26/11/1712.

da irmandade havia sido demolida, para a provisória acomodação do qual se levantaram, “na rua”, dois paus “muito baixos, e tão baixos q[ue] do chão se costuma tocar”³⁷. A ocasião acaba permitindo, relata o documento, que “de noite os negros, mullatos e mais semelhante gente o tocão com grande forsa, sem aver necessidade para isso, nem selhe poder estorvar, com Risco de se quebrar, e Cauzar grande prejuizo a Irmandade na factura de outro”³⁸. O fato é que o provedor e mais oficiais determinaram, então, que se mudasse o lugar do sino para onde apenas fosse tocado e repicado “pello irmão, q tivesse essa incumbencia”, em ato das “funções da irmandade”: “festas das irmandades desta Matris, em q estivesse o Santíssimo Sacramento exposto”, “Ave Marias” ou “sinais pelos nossos irmãos defuntos”. Assentaram, então, que se “mudasse o sino para parte onde do coro da Igreja [ainda em construção] se pode desse tocar, ficando o Campanario mais alto, q o telhado da d.^a Igreja”³⁹.

Além de aparecer nos contratos, apontamentos, condições e louvações da fábrica, como prescrições decorosas da ética e da arte, os irmãos aliavam as virtudes de “grandeza” e “aparato” do templo nas petições de auxílio enviadas à câmara da vila, ao governador e à coroa. Afinal, as instituições seriam privilegiadamente representadas no dileto edifício. Diretamente responsáveis, e interessados, pelo “decoro da Casa de Deus”, os irmãos do *Santíssimo* dominavam a prática retórica de inventar e escolher, para tanto, os melhores argumentos. Um eloquente registro dessas argumentações e sua respectiva concessão de mercê foi feito em 30 de maio de 1730, quando, em “corpo de câmara”, os vereadores prometeram concordar em contribuir para o “aperfeiçoamento”⁴⁰ da matriz. Como de costume, as determinações finalizavam a “devida decência” dos “ofícios divinos”, não se autonomizando, jamais, da aparência, os devidos usos e comodidades da arquitetura, que naquela se capacitavam, inclusive. Não deixou de se registrar, também, oportunamente, que a fábrica traria efeitos muito significativos para “toda a república”. Assim, em proveito da “conservação e extensão das conquistas e interesses régios, e do público”, e em ação comum de “sustentar” a fé e a piedade, os “templos” foram declarados alegoricamente o “mais firme e fixo fundamento, como colunas que são das repúblicas pias e cristãs, e almas delas”. A tópica era comum no mundo católico, em muitos usos e variações. As “colunas” eram ícones habituais da solidez da fé, amplificadas na siné-

³⁷ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 8v-9. “Termo sobre a mudansa do Sino e por quem se devia tocar”. Vila Rica, 13/12/1729.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cf. APM CMOP 06, fot. 1177, “Rezisto de hua premessa feita pelos officiaes da Camara desta Villa p.^a a factura da nova Igreja Matriz de N. Sr.^a do Pilar desta Villa”.

do que exemplar do templo – edifício sustentado, em idéia e matéria, por colunas de pedra e piedade. No mundo português, em especial, o arquiteto Matheus do Couto elogiou a virtude dos templos, na parte do *Tractado de Architectura* justamente dedicada a expor o decoro das ordens e sua adequação aos diversos caracteres das igrejas – uma adequação cristã da definição vitruviana para o *decor*, já emulada antes, no século XVI, por Sebastiano Serlio e Pietro Cataneo. Afirmou, então, o preclaro lente da *Aula de Arquitectura* de Lisboa – “arquiteto das inquisições deste Reino”⁴¹ – que os templos eram “a mayor honra, autoridade e, grandeza, e ornato, q um lugar, Villa, ou Cidade tem”, dentro das repúblicas cristãs⁴².

De imediato, os irmãos aplicaram a retórica e imitadíssima tópica da *ruína*⁴³ dos templos, sempre referida na murmurção do corpo social da capitania ao reclamar das carestias que impediam dignificar devidamente os edifícios mais representativos da república. As esmolas dos fiéis, por mais devotas, não eram capazes de ajustar os numerosos e dispendiosos “jornais” dos oficiais construtores, e também os “materiais caríssimos”. Assim, sem a “ajuda do braço superior” da coroa, seria “impossível aperfeiçoar a obra da dita igreja”, além do quê já haviam “principiado formando-lhe alicerces de extraordinária grandeza, a fim de a fazerem mais durável e grande do que estava a antiga”. A grandeza da Igreja se proporcionava, então, ao “aumento” que prometiam os povos e o país; congruência tornada imprescindível, alguns anos depois, na ordem régia de 1739, que exigiu a confecção “ordenada” e “regular” de “plan-

⁴¹ Assim se autorizava o arquiteto no frontispício do *Livro das plantas e monteas de todas as Fábricas das Inquisições deste Reino e India, ordenado por mandado do Illustríssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Castro Bispo Inquisidor Geral e do Conselho de Estado de Sua Majestade. Anno Domini 1634.* Por Matheus do Couto, Architecto das Inquisições deste Reino. (ANTT, cota: PT-TT-TSO/CG/470).

⁴² Cf. MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o mestre Matheus do Couto...*, L. II, Cap. 10º, p. 38. A tópica dos templos como *principais ornamentos da cidade* se encontra também em Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 7, 3. “Con quanto ingenio, cuidado, y industria, se aya de constituyr y adornar el tēplo, a que dioses, en que lugar, y quales templos. Cap. III. En toda la arte de edificar nin-guna cosa ay en que mayor necessidad aya de ingenio, cuidado, industria, y diligencia que en el hazer y adornar el templo. *Dexo aparte que el templo bien hecho y bien adornado es ciertamente el mayor y mas principal ornamento dela ciudad, porque es cierto que el templo es la casa de los dioses, y si a los reyes y grādes varones adornamos casas em q' hospedallos, y se las aparejamos delicadissimamēte, que haremos a los dioses immortales?*”. Cf. ALBERTO, Leon Baptista. *Los dez libros de architectura de Leon Baptista Alberto*. Traduzidos de Latin en Romance [por Francisco Loçano]. Dirigidos al muy illustre Señor Iuan Fernandez de Espinosa, Thesorero general de Su Magestad y consejo de Hazienda. Con Privilegio. En casa de Alonso Gomez Impressor de Su Magestad: Anno de 1582. L. 7, Cap. 3, fl. 195. (grifo nosso). Disponível em: <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>. Acesso em: fev. 2007). Fonte primordial para Alberti, Bluteau também utiliza a autoridade de Cícero para validar a compreensão da tópica a respeito do ornamento das repúblicas. Cf. BLUTEAU. *op. cit.*, v. 6, Ornamento, p. 123.

⁴³ Sobre os entendimentos, naquele tempo, do termo “ruína”, e que não coincidem com a noção romântica e moderna que temos desde o século XIX, cf. Cap. 3, p. 294, nota 153.

tas proporcionadas à povoação” em todas as paróquias de Minas Gerais⁴⁴.

Ao fim do registro dos vereadores, foram resumidos os efeitos distintivos da Igreja: “grandezza”, “aparato” e “solenidade”, “para nela melhor se poderem celebrar as funções da república”. Interessa percorrer a extensão do registro feito em nome da “mais que precisa fábrica”, “obra tão necessária e piíssima”:

Rezisto de hua premissa feita pelos officiaes da Camara desta Villa p.^a a factura da nova Igreja Matriz de N. Sr.^a do Pilar desta Villa

M.tº nobres senhores do Senado

Diz o Prov.dor e mais officiaes e Irmaos da Meza, e Irmand.e do S. S.mo Sacram.tº da Igr.^a Matris de N. Sr.^a do Pilar desta Villa Rica do Ouro preto, que por estar pequena, aRuinada, com termos de Cahir a d.^a Igr.^a acordaram uniformem.te todos os seus freguezes Com autoridade do Prelado, e do Parocho, em demolila p.^a erigirem outra de novo com mais capacidade e Sigurança como com effeito atinha principiado formandolhe alicerçes de extraordinaria grandeza afim de a fazerem mais duravel e grande do que estava a antiga em Razaõ de serem mais numerozo[s] e ate podem hirem sempre augmentandoçe as Minas e espicialm.e [especialmente] esta Villa como Cabessa dellas na coal de dia em dia se estabellecem, e vaõ multiplicando as familias com cazas q.’ edificam e fazem nossa [?] sendo tudo em concervaçaõ e extenção da conquista e interesces Regios, e do publico, e particular a que os templos servem de mais firme e fixo fundam.^º como colunas q.’ Saõ das Res publiques piaz e chistañz, e almas dellas o culto Divino e Serviço de Deos Nossa S.r e por q.’ p.^a a Continuaçaõ da ja começada, e mais q.’ preziza fabrica naõ bastaõ todas as esmolas dos fiéis, e de pessoas particulares q.’ se tem prometido, e tirado nem as dos Spp.tes [suplicantes] juntam.te Com ellas por ser os pagam.tºs que se devem fazer aos Rematantes Repetidos, e gran.des e naõ poder suprir a toda adevoçaõ e Zello do povo, e sem ajuda de brasco [braço] Superior será impossivel aprefeisoar a obra da d.^a Igr.^a p.^a com a devida descencia Se Celebrarem nella os officios Divinos em Razaõ de serem os Materiaes Cariscimos, e os jornaes dos obreiros percizam.te violentos por grand.ez atendendo ao estado da terra onde tudo entra de fora, e athe as Madeyras vem de distancias grandez com m.tº custo e despezas e alem do Referido he este o unico templo q.’ como mais antigo da Villa Serve, e Sirvio sempre de Matris onde Se Selebram as festas de Corpo de Deos e Padroeiro da terra, e todas as mais q.’ no [discursso?] do anno tem obrigaçaõ de Celebrar o Publico, a que deve assistir [...]

Em Corpo de Camara este nobre Senado sendo tambem a em q.’ se dá e deu sempre posse eentrada aos Ex.mºs Governadores de Provincia, e a em q.’ Sua Mag.de q.’ Deos G.de manda por isso fazer [amicalm.te?] as Suas Custas [...] e liberaes ofertas, ou Donativos pelo Seu Superhintend.e g.^al da Caza da moeda, aSim na funçaõ da festa de Corpus christi, como na da Imaculada Conceiçaõ da Sr.^a no q.’ tudo, e sempre foi perferida por Matris a d.^a Igr.^a de Ouro preto por cujos Respeitos se faz digna de q.’ o publico da V.^a q.’ toda Reprezenta este grande senado comcorra tambem p.^a aSua facçaõ, Com algúa esmola avantejada, pois Sem ella naõ poderá ter fim nem subsistencia a obra [...] taõ Necessar.^a e piissima p.^a nella melhor se poderem Celebrar as

⁴⁴ Cf., supra, 1.4 O decoro nas fontes eclesiásticas luso-brasileiras.

funçōens da Republica com a devida Solenid.e aparato egrandeza; e Receberá merce.

Havendo Sua Mag.de q.' Deos g.de [guarde] por bem, prometem doze mil cruzados das Rendas do Concelho p.^a a d.^a Igr.^a Matriz de N. Sr.^a do Pillar de ouro preto V.^a Rica em Camara de trinta de Mayo de mil e sete sentos e trinta⁴⁵.

Nos três anos seguintes, as obras devem ter se acelerado. Em 04 de janeiro de 1731, foi assinada uma petição ao Bispo do Rio de Janeiro para que se pudesse “trasladar” e “acomodar” o “Santíssimo” e outras “imagens” nas capelas do Rosário e São José, filiais mais próximas⁴⁶. A intenção era demolir a capela-mor para poder se erguer a nova, obviamente mais digna, proporcionada à nova construção que se fazia. Assim, D. Fr. Antonio Guadalupe expediu a provisão quatro dias depois, ressaltando que a trasladação se deveria fazer em “procissão” na “forma costumada”, “com toda aquella decencia devida”⁴⁷. Transcorridos aproximadamente dois anos e quatro meses, em 24 de maio de 1733, o Santíssimo foi trazido de volta à Matriz, com decência e aparato sobremodo requintados, na famosa procissão do *Triunpho Eucarístico*, descrita por Simão Ferreira Machado. Foram vários dias de festa, comemorações e récitas, e a nova igreja recebeu a bênção. O templo dependia ainda da decoração interior, mas por certo já estava cômodo e decente o bastante para reter definitivamente o Santíssimo.

Logo após o *Triunpho*, a obra sofreu com mais de um ano de paralisação, e não parece ter sido por motivo de repouso das festividades áureas. É o que indica um termo da Irmandade do Santíssimo, de 3 de junho de 1734, em que se reclamou da “falta de Manoel Frz Pontes p.^a a obrigação de todas as condiçōis da escriptura p.^a a administração da obra da Igr.^{a”}⁴⁸. Relatou o escrivão que o administrador foi “chamado tantas vezes, estando a dita obra Retida a mais de hú anno por Sua Culpa, e com o Risco e prejuízo gr.de [grande]”. Assim, assentaram uniformemente por tornar “M.el Frz Pontes escluido da d.^a administração, com protesto de mais se não admitir nem se lhe satisfazer cousa algúia”⁴⁹. No mesmo dia foi lavrado o termo de contrato do “novo administrador”⁵⁰, João Fernandez de Oliveira, e o documento comprova

⁴⁵ APM CMOP 06, fot. 1177-1178.

⁴⁶ Cf. CONSTRUÇÃO DA MATRIZ DE OURO PRETO. RAPM, Belo Horizonte, ano 7, 1902, p. 987.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 988.

⁴⁸ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fls. 16-16v. [Termo de exclusão de Manoel Fernandez Pontes da administração da Obra da Matriz]. Vila Rica, 03/06/1734.

⁴⁹ *Idem*, *Ibidem*.

⁵⁰ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fls. 17-17v. “Tr.^o [trecho carcomido] asentou em Meza de

a preocupação da irmandade em assegurar, acima de tudo, a *perfeição da obra*. Se o antigo administrador, Manoel Fernandez Pontes, faltou com o decoro devido ao cargo, do que lhe rendeu ser “expulso da administração da obra”⁵¹, poderia ter também faltado em relação às matérias práticas, igualmente decorosas, de seu ofício. Assim, antes de confiar ao novo administrador as suas “obrigações” construtivas, seria empreendida uma avaliação da obra com “oficiais peritos como louvados”, e que eles, “em suas consciências”, examinassem se ela estava até então “feita com segurança” ou se tinha algum “defeito”. Para as “partes” eventualmente desditosas, foi proposto “se atalharem e [se] emmendarem á Custa de q.m [quem] for”, para só depois, então, “qd.º não haja na d.ª obra defeitos, continuar o Rematante a obra q. lhe faltar à sua obrigação”⁵².

O grosso das obras que tocavam ao novo administrador, e também as mais refinadas, de asseio interno, destinadas a outras arrematações e contratos, se concentraram nos quinze anos seguintes, restando praticamente por fazer apenas a pintura e o douramento do corpo da igreja. Em dois anos, registros indicam João Oliveira ter cumprido bem com as suas obrigações, estando certamente liberada a incorporação interna da igreja. Em 24 de abril de 1736, na entrega da mesa aos novos administradores da irmandade (Provedor: Capitão Domingos Lourenço de Sampayo, Escrivão: Antonio Gil de Araújo, Procurador: Jozé Lopes Ribeiro, e o Tesoureiro: Simão da Rocha Pereira), foi no ato assinada a obrigação dos novos mesários em satisfazer os pagamentos a João Fernandez de Oliveira pelo “repto que se lhe dever da primer.^a ezcretura”, a Antonio Ramoz da Cruz “o que se lhe reztar daz gradez da Igr.^a, como também a Antonio Francisco Pombal “de asoalhar a dita Igr.^a e corredorez e concerto daz cazaz do Santíssimo”⁵³.

Diretamente relativos ao aperfeiçoamento interno da fábrica, foram vários os termos assina-

³ de Junho p.^a eff.^º [para efeito] de se meter administrador novo á obra e Se m.dar [mandar] ver a festa por off.es [oficiais]”. Vila Rica, 3 de junho de 1734.

⁵¹ *Ibidem*, fl. 17.

⁵² *Ibidem*. Curiosamente, o novo administrador aparece em documento mais antigo da irmandade. Segundo pesquisas apresentadas por DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca do Brasil*; portadas de igrejas de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 1961, p. 53, João Fernandes de Oliveira teria assinado, em primeiro de abril de 1731, uma obrigação para “fazer a obra da nova igreja”. Ou não teve efeito ou o dito arrematante logo foi substituído por Manoel Pontes. No registro de fatos notáveis de 1790, o vereador de Mariana declarou ter sido, a “matriz de Ouro Preto, arrematada por João Francisco de Oliveira pelos anos de 1720”, apud BRETAS, Rodrigo. “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa...”. In: VEIGA, *Efe-mérides mineiras*, “18 de novembro de 1814”, v. 3 e 4, p. 996.

⁵³ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 22 v. “Termo da entrega a nova Meza”. Vila Rica, 24/04/1736.

dos por este *corpo de mesa*, sediado entre os abris de 1736 e 1737. E não seria este um caso isolado a ilustrar a diligência exemplar das mesas da Irmandade do Santíssimo no “Serviço do Deus”. Trinta anos depois, a mesa do biênio 1767-1768 foi convidada pelos irmãos a permanecer com os mesmos cargos no biênio seguinte, porque com muito “zelo” e “devoção” haviam se aplicado na fábrica e “ornato” do templo⁵⁴, sobretudo na fatura da pintura e douramento dele, como veremos adiante.

Cinco dias depois da posse daquela mesa, em 29 de abril de 1736, foi assentado por ela que se deveria, além de reformar o “compromisso” para o “bom Regimen” da irmandade, “fazer o forro desta Igreja apainelada conforme oRisco q em meza seapresentar, e por ella for aprovado p.^a se proceder nafatura delle”⁵⁵. A reunião que determinou esta aprovação aconteceu depois de apenas seis dias, em 05 de maio de 1736, e incita a pensar se já não estavam sendo feitos esses riscos antes do termo anterior; alertados que poderiam estar, da iminente arrematação, oficiais de sopesada inteligência. O documento notifica claramente a apresentação de “vários riscos”, a apontar que houve ajuizamento de conveniência para aprovação daquele que finalmente “se acha asignado nascostas pellos mesmos irmãos p.^a por elle se fazer aobra do forro”⁵⁶. Não se nomeou na ocasião o feitor do risco, mas como se vê no termo de declaração de entrega da obra, de 24 de outubro de 1737⁵⁷, foi escolhido aquele ideado pelo Mestre “Antonio da Silva”, dessa vez presente. Ao final, como de estilo, assentou-se dedicar a obra a “q.m [quem] mais barato a fizer”⁵⁸.

⁵⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 128v-129. “Termo emque comveyo amesa que Se- fez em 2 de abril de 1768, em ficarem os mesmos oficiaes por devoçaõ”. Vila Rica, 02/04/1768: “Ea- tendendo os irmaons votantes, que no dito acto seachavam, que o Provedor, emais oficiais damesma Irmandade Setinhaõ empregado contanto zelo no Serviço de Deoz, e do tempo, tendo determinado e Rematado em utilidade, e ornato domesmo Templo hua grande pintura dele, reconhecendo no seu Zelo hum espirito de devoçaõ, e que este naõ afroxaria com a despeza deSerem Segunda vez Reeleitos; determinaram os Referidos que ficasse novamente Reeleitos para Servirem outro anno para melhor se completar, eacabar aobra de pintura visto q os ditos eleytos por sua propria devoçaõ ezelo da mes- ma Igreja queriaõ exercer os mesmos Cargos [...]”.

⁵⁵ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 23. “Termo em q se detreminou em meza [...] p.^a a Re- formação do Compromiço e forro da igreja”. Vila Rica, 29/04/1736.

⁵⁶ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 23 v. “Termo q se fez do Risco q se aprovou em meza do forro da Igreja”. Vila Rica, 05/05/1736. O escrivão se equivocou na primeira linha do documento, datando-o no mês de abril, e a correção se fez no arremate do termo.

⁵⁷ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28. “Termo dedeclaracão quefizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja”. Vila Rica, 24/10/1737.

⁵⁸ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 23 v. “Termo q se fez do Risco q se aprovou em meza do forro da Igreja”. Vila Rica, 05/05/1736.

No termo seguinte, assinado ao mesmo dia 05 de maio, inculcou-se uma resolução fundamental e muito eloquente para confirmar o zelo e a prudência dos irmãos para a fatura decorosa da igreja. Convieram uniformemente arrematar-se de uma só vez toda a fabricação interna da nave, “forro”, “cimalha” e “pé direitos”, por ser a “arrematação destes mais cômoda à obra sendo junta”. Assim,

[Cabeçalho ilegível]

Aos cinco dias domes demaio de mil e Setecentos e trinta e seis nesta Matris de Nosa Sr.^a do Pilar de Villa Rica douro preto no Comcistorio della estando o provedor emais oficiais e Irmaos da Irmandade doSanticimo Sacram.tº ahí por todos uniformemente foy convindo e Aceito seaRematace o forro pello Risco, na forma espreçada no termo em fr.te [frente] eoutrosim seaRematace a Simalha havendo q.m a fizece junto com o forro, como tambem os pes direitos emculcando aaRemataçaõ destes mais comodo aobra sendo junta e de como assim o aprovaraõ e convieraõ aSinaraõ comigo escrivaõ q oescrevi e aSigney

[Assinaturas]⁵⁹

O uso do verbo “inculcar” (no gerúndio: “emculcando”) indica, segundo os usos que lhe deu Bluteau em 1712⁶⁰, pelo menos duas interpretações: 1º) que alguém havia insistido “repetidamente” na “comodidade” da arrematação conjunta, ou 2º) que ela havia sido ajuizada durante a reunião da mesa com o elogio consciente das vantagens. A inteligência mais apta a persuadir de tal proveito era certamente o oficial do risco, Antonio da Silva, sabedor das circunstâncias que, acomodadas num só prumo diretor, facultariam aperfeiçoar com asseio a execução de sua invenção. Todavia, seu nome não foi citado pelo escrivão nem sua assinatura consta no final do termo. Ou Antonio da Silva recomendara anteriormente a comodidade da conjuntura ou a resolveram propriamente os irmãos. Também seria possível pensar na diligência de outros oficiais, que poderiam ter aconselhado a irmandade. O adjetivo “cômodo” pode parecer, conforme a prevalência de sentido atual, que se queria apenas facilitar os serviços de construção. Nesse tempo, contudo, e principalmente na matéria em questão – a composição e execução dos corpos artísticos – o termo exige mais apuro na interpretação. Por certo que a arrematação conjunta facilitaria a construção, mas os proveitos advindos ultrapassavam a utilidade circunstante de se administrar de uma só vez a execução da talha. No regime retórico, o termo “cômodo” adjetivava mais do que o proveito, ocasião ou utilidade prática, como se

⁵⁹ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 24. (?). Vila Rica, 05/05/1736.

⁶⁰ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, Enculcar, Inculcar, v. 2 e 4, respectivamente, p. 99 e p. 99, por coincidência.

encontra em Bluteau⁶¹, concernindo também ao que está, será ou foi, acomodado, adequado, favoravelmente à plena satisfação de seus fins. O termo corresponde ao adjetivo latino *commodus*, que designa o que está “conveniente”, “bem disposto” e em “boa ordem”, além do que é “vantajoso”, “útil” e “benévolos”⁶². A formação do adjetivo se dá pela união das partículas *cum* + *modus*, ou seja, o que está feito “com medida”, com comedimento, e a qualificação corresponde ao substantivo latino *commoditas*, de importante autoridade nos tratados de retórica e arquitetura; por exemplo no *De re aedificatoria*, de Alberti⁶³. Na música, o termo designa também o caráter modal, e portanto o *modo*, diretamente relacionado à proporção de efeitos e afetos conforme o ritmo, o grau de gravidade ou agudeza dos timbres de voz e instrumentos⁶⁴.

A arrematação tocou ao mestre que já havia “assoalhado” a igreja – Antônio Francisco Pombal, segundo termo de 11 de maio de 1737⁶⁵. O termo especificou as matérias da arrematação, requerendo que a obra se fizesse conforme “espreçada no Risco e perfil e com diçõins [...] pello preço de doze mil cruzados”. A obra de todo o conjunto começou pelo forro, ou seja, de cima para baixo. A razão do procedimento, aparentemente contrário ao soerguimento habitual de uma obra, se encontrava, penso, no artifício apto a proporcionar uma boa *ligação das partes*⁶⁶, resultando tanto em segurança como em perfeição. Para efeito de comprovação, os

⁶¹ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, *Commodo, Commodidade*, v. 2, p. 404-405.

⁶² Cf. SARAIVA, Antonio. *Dicionário latino português. Commodus*, p. 255.

⁶³ Segundo Werner Szambien, a noção de “comodidade” é uma das mais ricas e variadas dentre os princípios da arquitetura. No decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII a interpretação do termo oscila, por assim dizer, entre as propriedades compositivas e as satisfações utilitárias. Cf. SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique – 1450-1480*. Paris: Picard, 1986. *Commodité*, p. 85.

⁶⁴ Cf. CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*; um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva. 2004 (Estudos).

⁶⁵ CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 25. “Termo de a Remataçāo q se faz da obra desta Hirmandade do Santíssimo do forro cimalha epes direitos”. Vila Rica, 11/05/1736.

⁶⁶ Na famosa *Descripçam* do Monumento ereto para a memória de todos os tempos, de D. João V, o inventor da *ekphrasis* usou uma categoria interessante para elogiar as virtudes da arquitetura. Ao final do comentário sobre alguns ornatos de uma das partes do monumento, o autor concluiu escrevendo que eles estavam “sustidos de artificiozas ligaduras”. Cito: “No mais alto da frente do dito pedestal estão colocadas as Reaes Armas deste Reino, com a figura da Fama, que as coroa, e a do valor com dardos, e frechas, que as defendem, e seu necessário ornamento: Idéa toda naõ tedioza para a vista, e ao pé da escrita em uma virada pelle de Leam a seguinte letra: *Vivere facta sinant tibi, princeps, Nestoris annos: hic populo evenient omnia fausta tuo*. Sendo a compostura dos lados de sima abaixo palmas, louros, e trofeos, como cahindo, sustidos de artificiozas ligaduras”. Cf. PADUA, João Antonio Belline de. *Descripçam da Engenhosa Maquina*, que para memoria dos seculos se colloca a marmorea estatua so sempre Magnifico Rei, e Senhor nosso D. Joaõ V. Inventada, e delineada por Joaõ Antonio Belline de Padua, Escultor e Arquitecto. In: HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, n. 2. Ouro Preto, dez. 1995, p. 53. A passagem parece informar que as ditas “artificiosas ligaduras” seriam artifícios materiais necessários a “suster” os ornatos, como desempenham na

documentos apenas tocam os procedimentos, os preceitos e as partes do corpo, sem justificar a ordem. Ora, as paredes externas e o telhado se encontravam prontos, e o maior desafio à fábrica seria justamente adequar a estrutura vertical dos pés-direitos em talha com o forro horizontal, cuja articulação formal seria efetivada, como de costume, pela cimalha. Assim, era uma solução de lógica construtiva que se impunha, requerendo começar-se a articulação das partes justamente no seu ponto mais delicado e crucial – onde evidenciar-se-ia a correção de todo o empenho. Se a obra fosse iniciada pelo rés dos pés-direitos, no ato de marcá-los e assentá-los primeiramente ao chão, qualquer desalinho anterior ou subsequente de prumos ou rumos da construção resultaria em desarmonia ou imperfeição nas ligações da talha. Qualquer defeito ou assimetria na estrutura já acabada do telhado e suas *cambotas*, onde se arremataria o forro, resultaria em problema de articulação com os pés direitos, e o defeito se tornaria visível, um erro ou vício de representação imperdoável. Assim, e buscando minimizar qualquer defeito aparente ou permanente, se realizaram antes vistorias para verificar as condições das “tesouras” do telhado, “cambotas” e “oliveis” do “engradamento do forro”⁶⁷. Quatro das tesouras estavam danificadas, para correção e fortalecimento das quais a irmandade se ajustou com o próprio Pombal⁶⁸, a quem judicialmente não tocavam esses *remédios*.

arquitetura os juntouros, matações, grampos, argamassas, peças e matérias que solidarizam as partes da fábrica. Teriam a finalidade precípua de garantir segurança e coesão estrutural às partes do corpo; algo similar ao que, na *dispositio* dos textos (comentou comigo Hansen em conversa informal sobre o assunto), atuam as conjunções, a fim de conferir conexão entre as partes mais interessantes do discurso. De fato, no Sermão da Sexagésima, Vieira salientou o defeito dos sermões de partes desconexas: “Que diferente é o estilo violento e tirânico que hoje se usa? Ver vir os tristes Passos da Escritura, como que vem ao martírio; uns vêm acarretados, outros vêm arrastados, outros vêm estirados, outros vêm torcidos, outros vêm despedaçados; só atados não vêm”. Cf. VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Hedra, 2003. Sermão da Sexagésima, V, p. 39. O termo “ligadura”, em BLUTEAU, *op. cit.*, v. 5, p 124, também corrobora essa compreensão. Porém, numa outra passagem da mesma *Descripçam*, o autor comenta novamente a virtude de estarem “ligadas” as peças do monumento, mas desta vez se refere nitidamente à ligação entre as peças ornamentais, protagonistas do discurso plástico monumental: “Formozea o dito obelisco, ou agulha sua altura em proporcionada distancia com os seguintes ornamentos; clavas de Hercules, Palmas, e louros tudo ligado, e della está pendendo uma medalha com a letra: *Ad superos*” (PADUA, *op. cit.*, p. 54). Essa aplicação do preceito aos aspectos mais aparentes encontra espelho também no âmbito da povoação, pois se encontram várias referências documentais relativas à virtude de se haver “continuidade” dos arruamentos, continuidade entre as “casas de morada”, “concerto” e “retificação” de “alinhamientos” etc. Assim, pode-se compreender que *artifícios de ligação* ou *artificiosas ligaduras* poderiam satisfazer tanto as necessidades mais estruturantes da fábrica, servidão de solidez e segurança, quanto os aspectos visuais e elocutivos, desempenho de ornato – qualidades devidamente elogiadas pelos coevos. Comentarei esses aspectos também na análise das capelas.

⁶⁷ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 26 v. “Termo do q declararaõ os Louvados davestoria q’ se fes aobra doforro e tpetto da Igreja”. Vila Rica, 08/02/1737.

⁶⁸ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 29. “Termo do q declararaõ os Louvados davestoria q’ se fes aobra doforro e tpetto da Igreja”. Vila Rica, 30/04/1737. À fl. 30 do mesmo livro, se lavrou “termo de vestoria” e aprovação da obra de correção das tesouras, com o qual se conveio estarem as tesouras “seguras tanto pelo obramento como pela coalidade e gross.^a [grossura]”. *Ibidem*, fl. 30. Vila Rica, 08/05/1737.

A saúde do telhado era prévia condição para o cumprimento de sua obrigação, mas melhor seria, ajuizou a irmandade, se assegurar da emenda com o próprio arrematante das futuras obras. Na mesma vistoria, se resolveu mudar os “olivéis” do “engradamento do forro”, mas as “cambotas” – estrutura de madeira na qual se atavam os painéis de forros e abóbadas – não se achavam “com emperfeição algúia”.

A tal vistoria objetivava ressalvar a *segurança* e também a *perfeição* da obra, dois dos preceitos mais repetidos nas condições e termos de obras setecentistas. A segurança garantia a conservação decente da obra, da qual dependia, também, logicamente, a sua comodidade e a sua perfeição – os preceitos eram interdependentes. A realização da vistoria havia sido determinada ainda em 19 de agosto de 1736, quando se resolveu fazer com que entrassem como louvados “M.el Franc.^º Lx.^a, João Dias tteixr.^a eAnt.^º da Silva p.^a q estes declarem SeSiacha aobra Sem aminima emperfeiçaõ ttanto de taboad o Ser deley como da manufatura”⁶⁹. Apesar de em 02 de fevereiro de 1737 se encontrar o termo em que parece ter-se registrado a predita louvação. Manoel Francisco Lisboa foi impedido por alguma razão⁷⁰, e o próprio Antonio da Silva, o oficial do risco, encontrava-se em “Furquim”, circunstâncias pelas quais foram nomeados “Henrique Riber.^º, Joaõ dias tteixer.^a, Joaõ Carv.^º e Ant.^º Ramos da Crus”. Curiosamente, os irmãos se preocuparam em justificar o lançamento de louvados para essa vistoria através de um argumento de caráter teológico. Costumeiro era registrar-se que eles deveriam examinar a obra pelo que “entenderem em suas consciências”, tudo sob o “juramento” do Evangelho, mas rara foi a justificativa do costume. Declararam, então, os irmãos, que sob as consciências deles, louvados, que entendiam da matéria, os irmãos literalmente “salvariam” as suas, “pelo não entenderem”⁷¹. Como que aconselhada pela sindérese, a prudência habitual possuiu um efeito retórico, ou artístico, ressaltada no juízo avaliador da perfeição da fábrica.

Foi determinado, então, “sefizesse vistoria aobra dalgreja doforro, as madeiras, eascambotas se podem com a obra, as tizouras do teto Seceacha alguá, com daneficaçāo, e aobra sece

⁶⁹ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 27 v. “Termo q’ se fez de varias detreminaçōins”. Vila Rica, 19/08/1736.

⁷⁰ Germain Bazin sustenta que esse “impedimento” era devido ao grau de parentesco familiar entre Manuel Francisco Lisboa e Antônio Francisco Pombal: “Entre os três louvados designados para esta função um foi recusado como sendo suspeito, o que não chega a surpreender, pois era o irmão do arrematante, Manuel Francisco Lisboa”. BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 79.

⁷¹ Assim, ficou previsto que eles “debaixo do juramento digaõ oq emtenderem em Suas Conciencias em q salvamos as nossas pello naõ entendermos”. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28v. “Termo q se faz davestoria daobra e varias detreminaçōins”. Vila Rica, 02/02/1737.

continua pello risco e perfil comq Se arematou tudo judicialmt.e⁷². É provável que essa louvação tenha demorado a acontecer porque, conforme inclusive insinua o trecho acima citado e confirmou um outro termo assinado em 21 de outubro de 1736, foi colocada em questão não apenas a *segurança* da fábrica, mas também a *perfeição* do risco. Conforme este termo de 21 de outubro, o risco padecia de defeitos, para remédio dos quais foram feitas, certamente, algumas emendas. Ficou registrado, então, que o rematante Pombal havia “apontado [...] alguns erros” no risco, e por isso os oficiais e irmãos da irmandade “convieraõ e ratificaraõ o termo porq se arrematou a obra q se achava a fl. 24 deste [livro] cem (sic) q se continuace pello Risco e perfil q. se lhe deu noacto da arrematação”⁷³. Portanto, os valores, termos e condições da arrematação foram ratificados, i.e., confirmados, com a condição expressa de que o arrematante, não só por ter apontado os erros, como certamente pelo discurso, cabedal e condição de rematante, “suprisse” os ditos erros com invenção “debaixo do mesmo preceito”, mantendo-se também as suas “obrigações” de “escritura e condições”⁷⁴. Com essa determinação de outubro de 1736, não está claro porque, na louvação posterior, de fevereiro de 1737, ainda foi colocada em julgamento a continuação da obra pelo risco.

Dentre as várias resoluções que objetivaram garantir especialmente a “segurança” da fábrica, duas delas se destacam pelo artifício. A primeira foi documentada, e se trata da inserção de uma “linha de ferro” entre as duas “bandas” da talha; a segunda, a fatura *oculta* de uma parede de adobe atrás da primeira linha de pilastras dos pés-direitos, a contar do arco-cruzeiro (FIG 4, 9 e 10).

⁷² *Ibidem*.

⁷³ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28. “Termo q se faz de Ratificação do ttermo porq se aRematou aobra q se acha a fl. 24 deste”. Vila Rica, 21/10/1736.

⁷⁴ *Ibidem*.



Figura 4 – Parte do forro da nave e “pé-direito” da Epístola. Atentar para a “linha de ferro”



Figura 9 – Detalhe do capitel e da “linha de ferro”, saindo da cornija, que liga as duas “bandas” da talha que conforma a nave



Figura 10 – Paredes de adobe que reforçam a estrutura de talha da nave





Figura 11 – Barriga das paredes laterais da Sé de Mariana. Foto: Robson Godinho

O primeiro artifício foi determinado em 30 de junho de 1737⁷⁵, e buscava prevenir a deformação da talha; evitar sua abertura com o empuxo horizontal proveniente do peso-próprio da estrutura e das descargas do telhado e do forro. Um problema de deformação semelhante ocorreu, por exemplo, na Sé de Mariana, evidente pela observação da *barriga* que fazem para fora os alinhamentos das cimalhas das paredes laterais (FIG. 11). O artifício de *Pilar* se destaca pela prudência, aplicado, obviamente, no centro da nave, no ponto de maior desvão entre as suas laterais. Ficou determinado, ainda, que a *artificiosa ligadura* seria dirigida por “mestres que entend[i]am os melhores meios da segurança”⁷⁶.

A pequena parede de adobe foi erguida na parte da talha mais distante da parede externa e, portanto, na que recebe maior empuxo horizontal das cargas referentes ao piso das tribunas situadas no segundo pavimento, logo acima dos altares. A parede de adobe vigora a

inércia da estrutura de madeira e também contribui para anular esse empuxo horizontal, que poderia deformar a linha vertical da pilastra para o centro do templo. A parede não se vê da nave, sendo possível observá-la apenas no exame do costado de toda a estrutura, entre a talha e as paredes externas, onde se aprofundam os altares laterais. O conjunto vertical se arma com esteios duplos de madeira, seção retangular apenas desbastada, situados anteriormente ao pano da pilastra, entremeados com a pequena parede. O artifício confere estabilidade lateral aos esteios, dirimindo a possibilidade de flambagem. Diminui-se, assim, a possibilidade de deformação por esforço de momento fletor ou fadiga da estrutura, e se ressalva a decência

⁷⁵ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 30 v. “Termo do q seRezolveo, em meza de 30 de junho, d.^º abaixo”. Vila Rica, 30/06/1737.

⁷⁶ Aos trinta dias do mês de Junho demil Setecentos etrintaesete annos, na Igreja Matriz de nossa Sr.^a do Pilar desta Vila do Ouro Preto [...] concordaraõ que comtodo ocuidado Se fizecem continuar as obras do forro da Igreja, pés direitos e o mais que [resta?] da escritura feita pellos aRematantes dela e que p.^a melhor Segurança dad.^a Igreja Se manda ce fazer huma linha deferro que de huma a outra Banda a fortificace p.^a o que se pediram as linhas, ou aRobas de ferro que alguns devotos quizecem doar eomais Secompraçe p.^a com toda a brevid.e se por na d.^a Igreja a tal Linha por direcção de Mestres que entendaõ os milhorez meyos da Segurança p.^a que he aplicada. Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 30 v. “Termo do q seRezolveo, em meza de 30 de junho, d.^º abaixo”. Vila Rica, 30/06/1737.

de sua perfeição aparente.

Antonio da Silva foi louvado e especialmente “ouvido” na entrega da obra, o que indica que a idéia do risco permanecia apesar das prováveis emendas sugeridas por Pombal que deveriam estar, ademais, “debaixo do mesmo preceito”. Difícil precisar a referência. A qual “preceito” se referia o termo? Na sumária descrição que o vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, deu ao seu interior em 1790, registrou-se que o templo

passa por um dos edifícios mais belos, regulares e antigos da comarca [...] construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas da ordem coríntia, que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Scamozzi.⁷⁷

Tratam-se, entretanto, de capitéis da ordem compósita, e não coríntia, ainda que citados sob a autoridade de Scamozzi. Os capitéis das pilastras possuem todos os elementos habituais da ordem (FIG. 9 e 16): duas faixas de folhas de acanto, baixa e alta, entremeadas umas às outras na colocação, volutas bem proporcionadas com listel de saliência uniforme, linha de óvulos logo abaixo do ábaco com a cimalha de arremate e um delicado arranjo de folhas pendentes no centro do coroamento do capitel, com lineamento semelhante às que figuram as *chambranles* muito imitadas na ornamentação de ombreiras e ilhargas da arquitetura religiosa setecentista. Está claro que a citação foi feita para autorizar o discurso, mas o vereador se confundiu na referência às colunas.

Outra questão problematizada pelos comentadores é a dúvida se teria ou não Antonio da Silva feito o risco também dos pés-direitos e da cimalha⁷⁸, hipótese que parece ser confirmada positivamente pelo fato de não haver no mesmo livro de termos documento algum que se refira à aprovação de outro risco relativo. Ademais, arrematou-se tudo de uma vez, como vimos, e a louvação final registrou que uma “sacada” – ou seja, uma tribuna que era parte constitutiva dos pés-direitos – apresentava uma “moldura que a não tem a obra nem o Risco”⁷⁹. Ora, se foi possível aferir na louvação que a “moldura” da sacada não correspondia ao risco, parece

⁷⁷ Cf. SILVA, Joaquim José da. *Registro de fatos notáveis* apud BRETAS, Rodrigo. “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa...”. In: VEIGA, JOSÉ Pedro Xavier da. *Efemérides mineiras*, “18 de novembro de 1814”, v. 3 e 4, p. 996.

⁷⁸ “O adjudicatário dessa obra em madeira foi Antônio Francisco Pombal em 1736 e o autor do risco, o oficial Antônio da Silva, se não de toda ela, ao menos do fôrro”. Cf. DEL NEGRO, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁹ CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 35. “Termo dedeclaracão que fizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja”. Vila Rica, 24/10/1737.

simples aduzir que nesse havia, sim, figura de pés-direitos e sacadas. Daí, é mais que provável supor que o risco de Antonio da Silva assimilava não apenas a parte horizontal do forro, mas todo o forrado de talha da nave poligonal. Estava a fábrica “boa no obrado” e feita em “madeira de lei”, o que constituía uma das “obrigações” do arrematante:

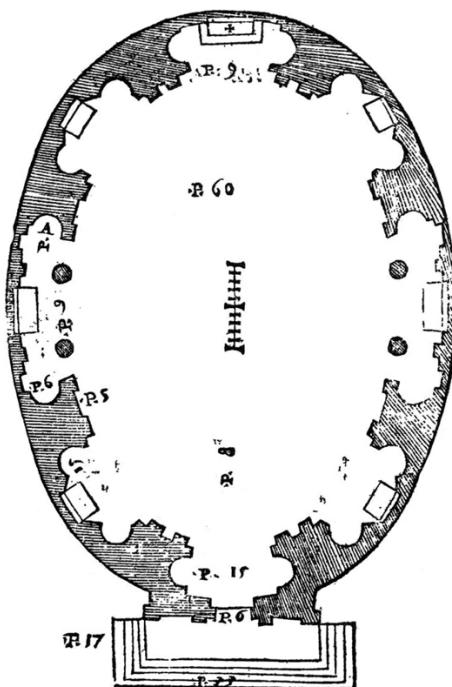


Figura 12 – Planta oval no Livro Quinto de Arquitetura, *Delli Tempii*, de Sebastiano Serlio, fl. 204v. Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/>>.

Termo dedeclaracão quefizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja

Aos vinte equatro dias do mês de outubro de mil setecentos e trinta e sete annos nesta Igreja Matris de Nossa Sr.^a do Pilar de V^a Rica do ouro Preto e na casa do Consistorio da Irmd.e do SSmº e Sendo ahi presentes o Provedor Procurador e mais off.es de mesa da Irmd.e do SSm.^o adjuntos os Louvadoz declarados no termo em fronte; eSendo pellos d.^os Louvados ouvido Antonio da S.^a official que fez e deo o Risco da obra Rematada.

Uniforme.mte epor todos d.^o julgado debaxo de Suas consciéncias afirmando com juram.to dos q' elles pelo exzame ebriguação que fizeraõ no forro do teto da Igreja, estava este conforme o risco por que foi Rematada a obra com declaração deq Só lhe acabarão huma sacada que Se mostra no pRefle da muldura que a não tem a obra nem oRisco aaponta que outroSy estava a mesma obra sem deminissaõ do d.^o Risco nem pela Repartição e toda boa no obrado emadr.^a comque se devia fazer Serem as da obrig.^am e deley, e desta forma ouverão a d.^a vestoria por feita na forma [?] a dar Suas concienças e decomo aSim o diceraõ e detreminaõ aSinaraõ comigo escrivaõ dad.^a Irmd.e q' o escrevi e aSigney.⁸⁰

As virtudes de risco e execução ficaram notórias, efetivando aquela perfeição aprimorada que é a Igreja do Pilar. A nave é “novidade” pela invenção, no sentido que deu Tesauro ao termo, tendo o risco emulado adequadamente a tópica das plantas ovais ou poligonais difundidas desde o século XVI, por exemplo, no *Livro Quinto de Arquitetura*, de Sebastiano Serlio⁸¹, dedicado aos templos (FIG. 12). O tipo foi bastante imitado na Itália, por Bernini, Guarini e Borromini, conquanto também em Portugal, pela ilustre planta de Nicolau Nasoni para a Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Porto (FIG. 13), e outros exemplos na colônia luso-brasileira, especialmente no Rio de Janeiro: a Igreja do Outeiro da Glória e a Igreja de São Pedro dos

⁸⁰ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 35.

⁸¹ SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*; dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto et hora di nvovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella Città, & in villa et un indice copiosissimo Raccolto per via di considerationi da M. Gio Domenico Scamozzi. In Venetia MDLXXXIII (1584). Presso Francesco de Franceschi Senese. Libro Quinto Delli Tempii, fólios. 204, 204v [planta oval], 205 e 208 [octogonal]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>.

Clérigos, esta demolida em 1944 para a abertura da Avenida Presidente Vargas⁸². Estes três exemplos luso-brasileiros antecedem em poucos anos o risco da talha de Pilar, fabricados todos os quatro na década de 1730. A igreja de São Pedro no Porto foi encomendada a Nasoni a partir de 1731; a igreja de Nossa Senhora da Glória foi terminada em 1739; São Pedro do Rio de Janeiro teve o lançamento da pedra fundamental em 1733, pelo Bispo D. Antonio de Guadalupe, e segundo a notícia que se tem foi terminada em cinco anos⁸³. Em Minas Gerais, dois exemplos ilustres se sucedem ao de Pilar: as capelas do Rosário em Vila Rica (FIG. 14) e São Pedro em Mariana.



Figura 13 – Vista exterior e também da nave da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Porto, Nicolau Nasoni

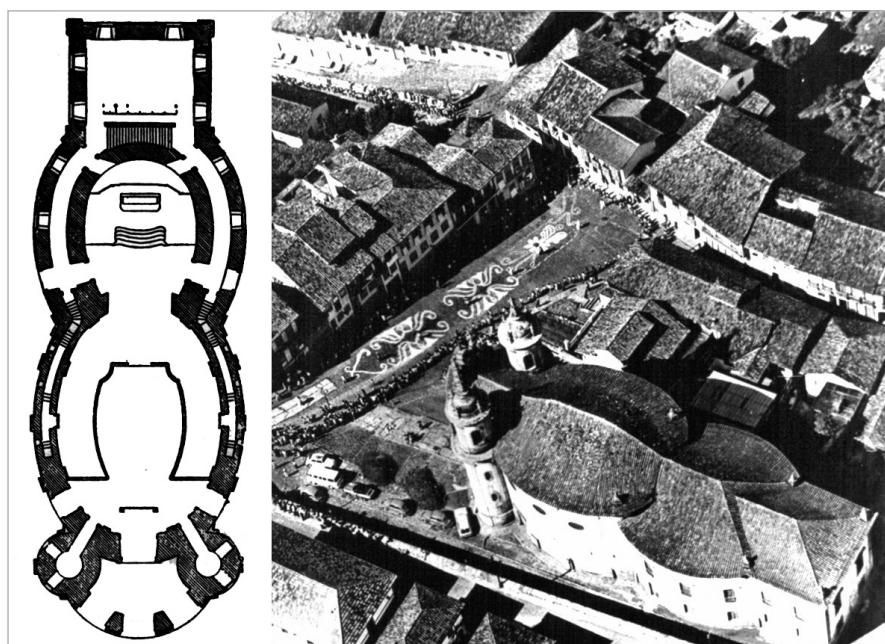


Figura 14 – Planta e vista aérea da Capela do Rosário, Vila Rica. Fontes respectivas: SANTOS, Paulo. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa de Ouro Preto*, p. 143; e Acervo de fotografias do IFAC/UFOP

⁸² Cf. PEREIRA, André Luis Tavares. *A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII*. Tese. (Doutorado em História)-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 2006, p. 167-177.

⁸³ *Idem, Ibidem.*

Em Pilar, a disposição ordena com engenho e sutileza as hierarquias, valorizando não apenas o costume dos lugares habituais de um templo católico, como, sobretudo, as preeminências da iconografia eucarística que reitera as finalidades sacrifical e redentora do culto. Todas as partes da arquitetura são decentemente integradas ao corpo total do edifício, procurando resguardar-se a virtude de continuidade e ligação entre elas. A disposição de elementos estruturantes e vãos é toda ela servidão de efeito e finalidades. A ornamentação se integrou com artifícios e ornatos que requintaram o caráter e o estilo sublimes, a contar, ainda, com a circunstância cômoda de se haver especializado tudo com adequação de gosto e elementos correspondentes, inclusive nos retábulos laterais, que guardam entre si uma notória semelhança (FIG. 3A). Divertem-se um pouco os altares extremos do lado do Evangelho, pois são os únicos estruturados por colunas torsas, enquanto os demais o são apenas por meio de quartelões com conjuntos duplos de volutas nas três faces livres aparentes, com rostos de anjinhos imediatamente abaixo dos capitéis. Todos estes são também compósitos, nas colunas e quartelões de todos os altares, embora se possa identificar, num exame mais atento deles, diferenças de proporção e versatilidade no desenho dos elementos e na junção entre as peças.



Figura 3A – Vista da nave da Igreja do Pilar a partir da tribuna do Evangelho. Destaque para a correspondência formal entre retábulos laterais

Os retábulos são arrematados sempre em arquivolta a coroar como uma auréola o dossel do camarim, com artifício de desenho a simular uma pequena meia-cúpula para dentro, que valoriza, pelo efeito contrastante do aprofundamento, a centralidade proeminente do dossel. As cúpulas estão profusamente ornadas de figuras de anjos, querubins e pássaros, apoiados no próprio dossel e entablamentos⁸⁴. Acima do coroamento desses retábulos, do dossel e da arquivolta, o pano do polígono estende a estrutura retabular com quartelões arrematados por um novo entablamento colocado aos pés do parapeito das tribunas, ligando as estruturas que continuam se elevando pelas ilhargas que definem seus vãos. Ainda nos retábulos, todos os frisos e faixas são bem decorados, e as cimalhas apresentam dentículos em todos os movimentos de sua extensão. Acima desses entablamentos de arremate, anjos de adoração se assentam sobre entablamentos interrompidos. Coroas arrematam os florões de todos os altares, e sobre eles se suspende o suporte dos lampadários, sustentados por um grande pássaro que se costuma ver ora como águia ora como fênix. Os dois púlpitos foram arrematados pelo mesmo mestre construtor, abaixo um preceito de “correspondência” para todo o conjunto, preceito que foi declarado nos termos da irmandade⁸⁵. O preceito da *correspondência* não aparece só aqui, como, pode-se dizer, em praticamente todas as obras fabricadas naquele tempo⁸⁶. Três

⁸⁴ No último altar do evangelho, mais próximo à porta de entrada, dedicado a Santo Antônio, a figura que centraliza o conjunto de esculturas é a própria figura de Jesus em esplendor. De todos os altares, este é o único em que a linha do entablamento difere por estar mais baixa.

⁸⁵ “Comvieraõ outro Sy emque Semandace fazer hum pulpito detalha comRespondente ao outro que da mesma Si acha feito namesma Igreja e porLogo Seachar prez.te que havia feito ooutro com elle se ajustou fazereste segundo por presso equantia detrezentos eSincoenta mil rs [...]. Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fls. 33-33v. “Termo que Se fez em meza em que [todos?] convieraõ na aprovaçao do novo Compromisso efactura dehú pulpito”. Vila Rica, 08/09/1737.

⁸⁶ A “correspondência” está na base da *forma mentis* seis e setecentista. Vale lembrar que, nesse tempo, é genericamente virtuosa a operação que estabelece “correspondência” entre idéias, figuras, imagens ou conceitos. O procedimento é nuclear para a produção da metáfora, como diz Tesauro: é a “mãe de todas agudezas”. Na divisão proposta por Baltazar Gracián, a *Agudeza de correspondência e proporção* é o primeiro tipo comentado, consistindo numa harmônica e agradável correspondência que dizem entre si os termos com o sujeito. Gracián realça que mais ainda interessante do que estabelecer harmonias é realçar as correspondências – “prodígio é sutilizar”. Exemplifica com os versos de Quevedo, na voz de Apolo sobre Dafne: “Ya todo mi bien perdi,/ ya se acabaron mis bienes;/ pues hoy corriendo tras ti,/ aun mi corazón, que tienes,/ alas te da contra mi”. As asas do coração amante contribuíram para a fuga do ser amado. GRACIÁN, Baltazar. *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso IV, De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción, p. 42-53. No caso das artes visuais e da arquitetura, além do estabelecimento de relações simpáticas entre proporções e elementos, o efeito era também facilmente estabelecido pela imitação ou pela semelhança direta entre partes da arquitetura, pela similitude formal de elementos e ornatos. Com maior “mistério” e “dificuldade”, todavia, a correspondência também poderia estar inerente às metáforas visuais que davam corpo a essas artes, na complexidade dos programas alegóricos que poderiam ou não ser desempenhados pela recepção. Como citado nesse documento referente aos púlpitos da Igreja do Pilar, na vasta e variada documentação coeva aparece repetidamente a solicitação pela “correspondência” ou pela “respondência” entre as partes da fábrica. Também muito comum é o uso de expressões como “dizer com”, ou “condizer”, referindo-se a partes de uma mesma fábrica que necessariamente deveriam estar correspondentes.



Figura 15 – Correspondência formal entre retábulos laterais da nave

atlantes são distribuídos na bacia, e o tambor possui uma estrutura convencional, com desenho elegante, quartelões e acabamento em cimalha com folhas de acanto, festões de flores e anjos.

Exatamente acima e em correspondência proporcional aos retábulos laterais, o vão de cada uma das tribunas permite iluminação natural que penetra pela fenestração das paredes externas, entre si, também, correspondentes (FIG. 15). O vão dessas tribunas é recortado pela balaustrada e definido, no arremate superior, por arcos abatidos delicadamente concordados com a linha reta inferior da arquitrave do entablamento ou “cimalha”, como chamada na documentação coeva da igreja. No exato meio do vão,

uma aduela de fecho decorativa dialoga com as impostas de que nascem os arcos, situadas estas um pouco abaixo do astragalo que embasa os capitéis compósitos das pilastras colossais. A angulação obtusa entre os panos verticais do polígono naval proporcionou um desafio de engenho ao risco e à execução das peças, exigindo que se adequassem os vários alinhamentos e suas deflexões. A *agudeza euclidiana* do desenho⁸⁷ resolveu a circunstância concordando as faces de pilastras, capitéis e cimalhas paralelamente aos alinhamentos dos panos. A deflexão acontece muito sutilmente, tendo como centro de giro o eixo vertical das pilastras, tornando notórias as virtudes de adequação e articulação entre as várias partes do corpo da arquitetura (FIG. 16). Todas as peças estruturais receberam fingimentos de mármore azul-esverdeado, e alguns de seus filetes, todas as caneluras e todos os capitéis receberam precioso douramento. A cor designada pelas condições era a curiosa “pérola assombrada”,

Nesse e nos outros capítulos, serão várias as referências formais e documentais.

⁸⁷ A geometria é um dos fundamentos do engenho arquitetônico; o instrumento que efetiva a materialidade da arquitetura em relação às circunstâncias de sítio, proporção, comodidade e conveniência entre as partes do corpo da arquitetura. Constituía a base das *Aulas de arquitetura e engenharia militar* na metrópole e na colônia, presente em praticamente todos os escritos de arquitetura desse tempo, desde os seus fundamentos de linha, reta e plano. Cf. BUENO, Beatriz. *Desenho e desígnio*.

que deveria ser um matiz predominantemente perolado com adequados fingimentos de *sombra*, mas a modificação para o azul foi autorizada na louvação de entrega da pintura da Igreja, por justamente estabelecer *correspondência* de efeitos graciosos. Literalmente: para “condizer com o teto, e ser mais vistoso” para a igreja⁸⁸.

Para valorizar a concordante angulação dos panos e o asseio do risco, deu-se corpo a um delicado ressalto em todas as peças, no fuste das pilastras, nos capitéis (que adquirem, assim, volutas duplas ressaltadas, muito próximas⁸⁹), e em todo o desenvolvimento da cimalha real. A adequação com o teto apainelado é admirável. Para além das correspondências evidentes de

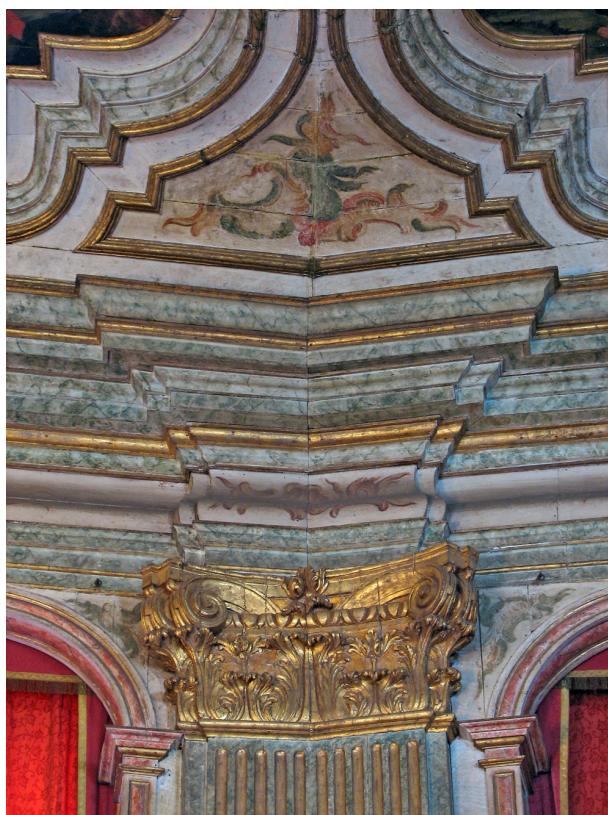


Figura 16 – Capitel compósito e entablamento da nave. Atentar para as virtudes de simetria e articulação formal entre as partes ornamentais

policromia, fingimento, douramento e ressalto entre os pés direitos e o forro, o que em si já aprimora a perfeição e o decoro, um detalhe de desenho artificiou com eficácia especial a relação entre as partes. A projeção do escalonamento que se ressalta da cimalha, bem acima da pilastra, se abre gradativamente enquanto ascende por ela, e alcança o último filete concordando exatamente em medida com a face do primeiro painel pintado que se encontra logo acima, já no forro (FIG. 16). O dito painel se afunila em direção ao centro do forro, assim como o ressalto se afunila para baixo rumo ao capitel, evidenciando com preciosidade a contínua e artifiosa ligação entre as partes; mais do que isso, amplificava-se o efeito de

⁸⁸ “[...] enoque Respeita a Simalha Real dizer acondição seria cor de perola a Sombrada, e estar fingida de pedra azul, e outra cor, Responderão os ditos Louvados estava fingida de pedra azul para condizer com o teto, e ser mais vistozo [...]. Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 130. “Termo que faz do teto da igreja no que respeita a pintura de Louvação, e emtrega”. Vila Rica, 27/02/1769.

⁸⁹ Bazin definiu como “duplas” as pilastras da nave de Pilar. Todavia, são pilastras únicas, com ressaltos. Pilastras efetivamente duplas são encontradas, por exemplo, em *Il Gesù*, Roma. Cf. BAZIN, *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 79: “Em 1736, pensou-se na decoração arquitetônica interior do corpo da igreja, cujo grosso da obra já estava, portanto, concluído. Este *décor*, executado em madeira, consiste em um decágono dividido por altas pilastras duplas de ordem compósita”. (grifo do autor). Em todo o livro, Germain Bazin utiliza o termo “décor” conforme os sentidos na língua francesa, ou seja, como o conjunto da “decoração”, sem qualquer remissão à doutrina do decoro. Tanto que na edição brasileira o termo foi mantido no original francês “décor”.

articulação de todo o corpo interno. A pintura em “brutesco”⁹⁰ desse painel é decorativa que o baste, composta de folheados e *rocallles*, a exemplo da que orna o friso do entablamento logo acima do capitel. O painel serve de amparo decorativo à composição dos outros painéis mais importantes que acomodam as pinturas bíblicas e alegóricas do forro, enquanto as pilastras sustentam a estrutura poligonal que serve à acomodação dos retábulos laterais.

Muito já se comentou sobre os efeitos visuais das plantas ovais ou poligonais de igrejas pós-tridentinas, inclusive de Pilar. Geralmente se alude a uma dinâmica dita “barroca” das formas curvas e poligonais, à “influência” “borromínica”⁹¹ sobre a planta e ao movimento infinito das visadas que deveriam girar entre altares e ornatos sem se definir num ponto. Essas categorias são usadas como se uma contemplação autônoma e desinteressada das formas, dos vazios e dos volumes compusesse os modos da recepção e da finalidade dessa arte que, de outro modo, no seu tempo, era julgada sobretudo pela eficácia de sua encenação. Assim, quero propor uma outra interpretação para a arquitetura e a ornamentação da Igreja do Pilar, que tente aliar a retórica dos efeitos advindos de sua causa material e o engenhoso programa eucarístico que se deveria encenar, inclusive por meio da *actio litúrgica*, na distinta Matriz.

Os documentos responsáveis pela fábrica da matriz são terminados pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. A confraria era, como por costume, a “administradora das obras da Igreja”⁹², e reclamava bastante, inclusive, como tal, em vários termos, da ausência de representantes das outras irmandades em algumas reuniões destinadas a proporcionar, por exemplo, o con-

⁹⁰ A palavra, análoga ao *grotesco*, foi utilizada num termo da irmandade do Santíssimo para designar pinturas decorativas sem referência icônica feitas no teto apainelado da nave. Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 130. “Termo que faz doteto dalgreja no que Respeita a pintura de Louvação e emtrega”. Vila Rica, 27/02/1769. Vitor Serrão publicou importante estudo acerca da assimilação dos grotescos italianos em Portugal e da consolidação do “brutesco” em solo português, já denominado pela corrupção do termo castelhano. Segundo Serrão, o gosto por esses motivos decorativos toma, no século XVII, um “valor essencial para a acentuação dos efeitos triunfantes da festa litúrgica, com que a ideologia da contra-reforma tridentina procurou moldar os espaços interiores das igrejas”, uma leitura que se adapta bem à decoração da Matriz do Pilar. Vitor Serrão cita os exemplos mineiros das Matrizes de Tiradentes e de Cachoeira do Campo, mas não toca na Igreja do Pilar. Cf. SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 94 (p. 93-126).

⁹¹ John Bury denominou de “borromínicas” algumas das igrejas de Minas que possuem plantas ovais ou arranjos formais remissivos às obras do arquiteto italiano. Cf. BURY, John. As igrejas borromínicas do Brasil Colonial. In: _____. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991, p. 103-135.

⁹² Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 89. “Termo por onde a mesa detremina Se comprem 120 castiçais de Estanho p.^a servirem em o Trono da Cap.^a Mor em as festevid.es q’ nelle Se expuser o Sm.^º Sacramento, na forma abaixo declarada”. Vila Rica, 03/06/1759.

serto ou a fatura de várias partes do edifício⁹³, da “talha do frontespício”⁹⁴ ou da “torre do sino”⁹⁵, que também acomodava outras confrarias. O programa iconográfico hierarquicamente dominante na igreja é concernente ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, valorizado que foi, sobretudo, nas representações dispostas no eixo central do edifício. Na capela-mor, via de regra, a Eucaristia era a idéia consagrada, inclusive nas capelas de irmandades e ordens terceiras, a receber figurações e atributos relativos ao sacrifício. Em outras Igrejas de Minas Gerais, a nave ou a capela-mor são geralmente ornadas com representações do orago que a denomina, como na Catedral de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana. Como comentou Emile Mâle, “resulta estranho se o painel central não nos mostra o titular padroeiro ou a Senhora se elevando a Deus em meio à luz”⁹⁶. No forro ornado em painéis da nave do Pilar, no entanto, e contrafazendo propositadamente o costume, não é a Senhora titular que centraliza a composição⁹⁷; embora ela esteja agudamente revelada pela iconografia de vários painéis. O centro de seu forro está ocupado pelo cordeiro assentado sobre a cruz, glorioso entre festões de nuvens e cabeças de anjos (FIG. 5).

⁹³ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 50-50v-51. “Termo de concordatta e ajuste q’ fizeraõ os Irmaõs actuais q’ Serven nesteprez.te anno nas Irmandades do Santissimo Sacramento, e denossa Sr.^a do pillar desta Matris do ouro preto”. Vila Rica, 24/02/1746. O termo reclama das irmandades que faltam às suas responsabilidades fabris, chamando-as de “irmandades, e confrarias rebeldes”, comentando que não se conseguia a presença, nas reuniões, de procuradores ou juízes de nenhuma dessas irmandades.

⁹⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 48v. “Termo q’ fazem os off.es da Irmd.e de N. Sr.^a do Pillar a Irmd.e do Santiçimo Sacram.tº da p.e q’ lhe toqua pagar do ajuste q’ fizemos d.^a atalha do fronte Espicio daporta Principal”. Vila Rica, 10/10/1745.

⁹⁵ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 113-113v. “Termo que faz estalrmd.e do SSm.^º Sacram.tº de ajustes que Se fez p.^a o Conserto do idesmanchaõ nas torres desta Matriz a Cuja Satisfacão Somos nos ditos Irmaos da Meza quedeprezt.e Servimos Com osq’ Servem (?) na Irm.de de Nossa Sr.^a do Pillar (?) confrarias”. Vila Rica, 23/07/1758.

⁹⁶ “Cuando la iglesia aparece cubierta por um plafón de casetones, resulta extraño que el panel central no nos muestre a la Virgen o al santo titular elevándose hacia Dios en la luz”, cf. MÂLE, Emile. *El arte religioso da la contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 190.

⁹⁷ *Nossa Senhora* é um aspecto central da *devotio* pós-tridentina, nas tantas espécies pelas quais se difundiu, questão capitular da controvérsia católica em oposição aos ataques protestantes. Assim como a defesa da Virgem, a iconografia pós-tridentina armou-se literalmente de argumentos teológicos e retóricos (artísticos) para defender-se das teses protestantes: o martírio, as hierarquias celestes, a autoridade de São Pedro apóstolo e primeiro papa, etc. Depois de Mâle, vários autores reanimaram as mesmas temáticas em contextos específicos, como por exemplo CHECA CREMADES, Fernando; MIGUEL MORAN, José. *El barroco*. Madrid: Istmo, 2001; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco*.

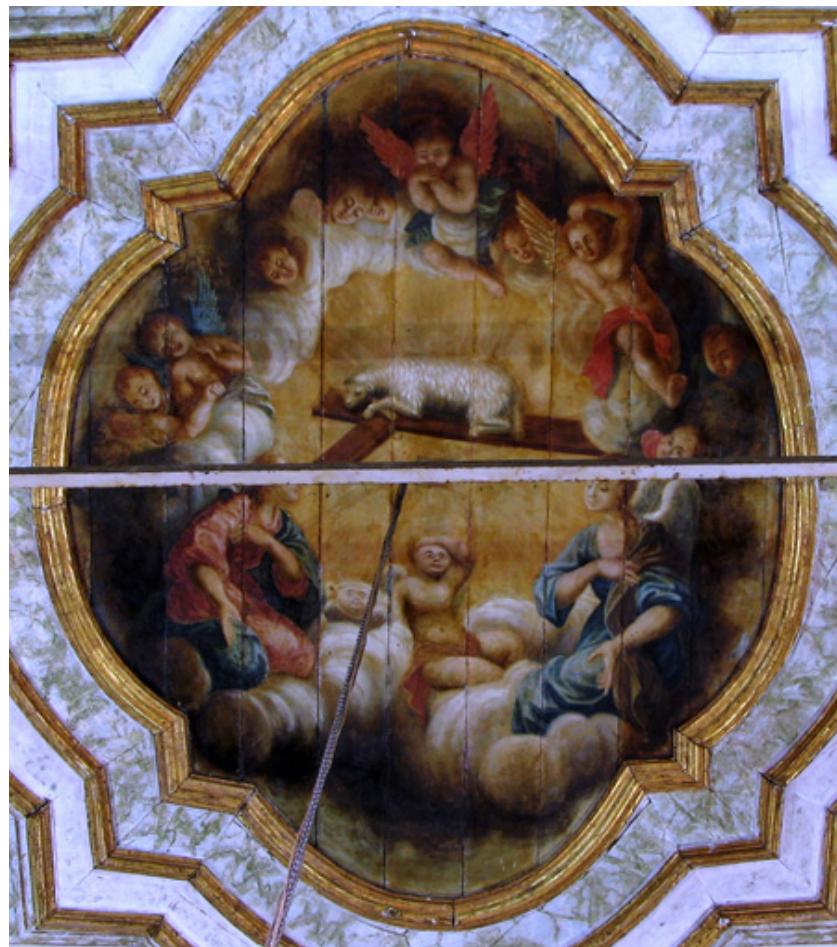


Figura 5 – Painel central do forro da nave, o cordeiro crucificado

Mais do que ceder apenas a efeitos deleitosos de maravilhamento pela invenção aguda da “figura ovada por dentro”, a Igreja do Pilar, seja pela perfeição simbólica da forma naval, seja pela dignidade oficial de sua representação, parece condensar em si elocuções que se adaptam a uma idéia mais sutil, extremamente condizente com a matéria principal e o caráter da representação. Assim, creio bastante verossímil supor que a nave da Igreja do Pilar participa agudamente da tópica pós-tridentina da *Nave Eucarística da Igreja*, barco místico que conduz a República católica e seus fiéis para o fim divino da salvação, uma encenação bastante eloquente e persuasiva das virtudes e benesses do Santíssimo Sacramento. Como destacaram estudiosos como Santiago Sebastián e João Adolfo Hansen⁹⁸, o lugar-comum autorizadíssimo

⁹⁸ Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco*, p. 166. Ao comentar o poema *Ad republikam*, de Horálio, Hansen desenvolveu a tópica numa obra dedicada à compreensão da alegoria e suas aplicações, cf. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 27-54. (Primeira edição em São Paulo: Atual, 1986) Hansen também comentou a dita alegoria no prefácio à obra de PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, p. 19, alertando que sua aplicação se adunava à idéia de que a razão de estado católica oferecia uma espécie de “condução segura” ao “navio da República por mares de sedição e precipícios de tirania”.

da nave da república – desde Platão, na *República*⁹⁹, passando pelo poema *Ad Republicam*, de Horálio, entre outros¹⁰⁰ – constituiu matéria muito adequada à emulação cristã, bastante repetida e adaptada a representar a condução do corpo místico da Igreja e do Estado católicos em meio ao oceano mundano de heresias, tiranias e pecados¹⁰¹. Assim, para além da forma e do aparato cristianamente cênicos, o eixo axial da Igreja acomoda as várias representações eucarísticas que culminam no sacrifício glorioso do altar-mor. A adequação das tópicas incluiu a própria colocação do cordeiro no exato centro da nave, no lugar excelsa da metáfora, assentado sobre o *mastro principal* da embarcação que – tanto em representações comuns da alegoria, como na gravura da “caravela eucarística” de Melchior Prieto¹⁰², Madri, 1622 (FIG. 17), quanto também na nave da Igreja de Ouro Preto – é a cruz do sacrifício. Na alegoria emblemática de Prieto, a nave, o mastro central e o cordeiro estão figurados como representação pictórica, além de outros elementos remissivos ao sacramento da Eucaristia, como a distribuição da hóstia, uma parte da liturgia missal. Na alegoria arquitetônica da Matriz, lugar por

⁹⁹ Cf. PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian. 5ª edição. L. VI, 487e-489e. Nesta passagem de Platão, o uso da metáfora teve a finalidade de demonstrar como as cidades estariam a sofrer calamidades antes de os filósofos assumirem seu governo. O filósofo desenvolve então a tópica com a imagem de que os marinheiros todos hão de se debater na tentativa inépcia de tomar-lhe o leme, sem sequer se darem conta de que o piloto perfeitamente apto a fazê-la há de estar preocupado com “o ano, as estações, o céu, os astros, os ventos e tudo o que diz respeito à sua arte, se quer de facto ser comandante do navio, a fim de o governar”.

¹⁰⁰ Em nota à tradução de Platão, Maria Helena da Rocha Pereira destacou a “numerosa ascendência” dessa idéia da “nau do Estado”, identificando-lhe um “ponto de partida em Arquíloco (fr. 56 Diehl)”. *Idem*, *Ibidem*, nota 4, p. 274.

¹⁰¹ A representação de uma “nave” como metáfora da Igreja estava muito autorizada na primeira construção humana revelada por Deus em prol da salvação – a Arca de Noé (Gênesis 6-9), e também nas epístolas de Pedro (I Pe 3: 19-22; II Pe 2: 5-8). Ele se refere em ambas ao Dilúvio, autorizando, desde os tempos apostólicos, a analogia entre a Igreja e a Nave que salva os justos das tentações e do pecado mundano – uma metáfora essencial da Igreja Católica e especialmente para a Matriz do Pilar, que atualizava seus sentidos na iconografia teatral de sua *Nave Eucarística*. Reeditada por Santo Agostinho, a imagem alegórica da Arca de Noé foi também comparada à tópica do “corpo humano” de Cristo e da Igreja. Assim, a Arca é “[...] uma figura da Cidade de Deus vivendo como peregrina neste século, isto é, da Igreja salva pela madeiro (*sic*) em que foi suspenso ‘o mediador entre Deus e os homens – o Homem Jesus Cristo’. As medidas do seu comprimento, da sua altura e da sua largura significam o corpo humano em cuja plenitude foi anunciado que ele viria [...] o comprimento do corpo humano desde a cabeça até os pés, vale efectivamente seis vezes a sua largura que vai de um ao outro lado, e dez vezes a sua altura medida das costas ao ventre”. Cf. SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*, L. XV, Cap. XXVI. O que Santo Agostinho viu, no séc. IV, como simplesmente o “século”, i. e., o mundano, na temporalidade dos séculos XVI, XVII e XVIII estava circunstanciado sobretudo à “heresia” protestante.

¹⁰² A gravura foi fabricada por Alardo de Popma, e constitui a quinta estampa, após o frontispício, da famosa obra de Prieto. Cf. PRIETO, Melchior. *Psalmodia Evcharistica cōpuesta por El M. R.dº P. M. Fr. Melchior Prieto Burgese*, Vicario G.º del Orde de Nr.º Senora de la Merced Redemp.º de captiuos en todas las Provincias del Piru. Dirigida a La Excelentissima Señora mi Señora Dona Ana de Borja, Princesa del Esquilache Condesa de Mayalde Virreyna que fue del Piru. En Madrid, por Luis Sanchez Impresor. Com Privilegio real, Año de 1622. Disponível para consulta nos “Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla”: <http://fondosdigitales.us.es/books/digitalbook_view?oid_page=245460>. Acesso em: 03 set. 2007.

excelência do culto e da liturgia, o lugar mesmo da distribuição da hóstia, a *nave eucarística* é oportunamente conformada pela própria nave da Igreja em talha poligonal, enquanto o mastro e o cordeiro foram encenados no painel mais elevado e central de seu forro.

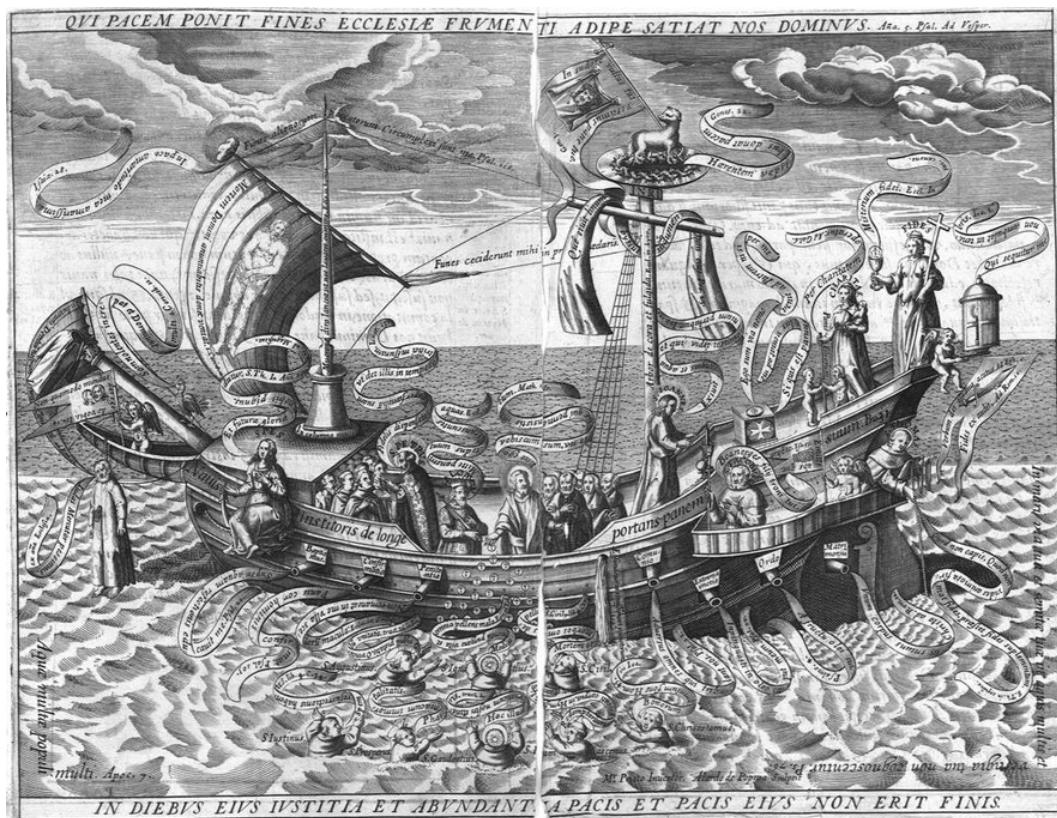


Figura 17 – Caravela Eucarística. *Psalmodia Eucharistica* (1631) de Melchior Prieto. Fonte: <http://fondosdigitales.us.es/books/digitalbook_view?oid_page=245460>



Figura 17 – Caravela Eucarística (Detalhe). *Psalmodia Eucharistica* (1631) de Melchior Prieto. Fonte: <http://fondosdigitales.us.es/books/digitalbook_view?oid_page=245460>

O aparato da tópica se sustentava, segundo Santiago Sebastián¹⁰³, nas palavras tomadas de empréstimo ao ofício do *Corpus Christi*: “É como a nave do mercador, que de longe traz o pão” (Provérbios 31:14). Pérez Morera¹⁰⁴ nos recorda que esta passagem foi comumente interpretada como a própria prefiguração de Maria, *metáfora da nave* em que veio “encarnado” o futuro Pão da Eucaristia. E acrescenta que ela também foi entendida como a prefiguração da vinda de São Tiago de Jerusalém para a Espanha, a cuja lenda depende o nascimento da devoção à Senhora do Pilar. Com efeito, tudo indicia e revigora a oportuna atualização da alegoria na Matriz do Pilar de Ouro Preto.

Mas há mais agudezas decorosas condensadas nessa arquitetura, praticamente desconsideradas, até hoje, pela historiografia. Trata-se do magnífico forro da nave, cuja iconografia prepara, virtuosamente, tanto a alegoria eucarística do cordeiro como a devoção mariana que intitula o templo (FIG. 18). Desta feita, acompanhando o cordeiro central (FIG. 18.15), foram dispostos painéis pintados com dois tipos básicos de prefiguração alegórico-teológica¹⁰⁵: 1º) a de Cristo redentor e 2º) a de Nossa Senhora virtuosa, representação da Igreja Católica, uma prefiguração muito adequada à ornamentação de uma Igreja que tinha como padroeira a *Senhora do Pilar*. Para o primeiro tipo de prefiguração, comparece a autorizadíssima tópica do sacrifício de Isaac (FIG. 18.4), e também a grande virtude de José (filho de Jacó, que foi vendido por seus onze irmãos), resistindo à armadilha tentadora da mulher de Putifar, o gene-

¹⁰³ Os “canhões” da caravela são os sete sacramentos da Igreja; a tripulação são as virtudes teologais (fé, esperança e caridade), e os apóstolos são os vicários modelares que ajudam a distribuir o pão sagrado. Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco*, p. 166.

¹⁰⁴ Cf. PÉREZ MORERA, Jesús. La carabela eucarística de la Iglesia. *Cuadernos de Arte e Iconografía* Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Tomo II-4, 1989. (Edição dedicada às Atas do Primer Coloquio de Iconografia. Disponível em: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0411.html#>>. Acesso em: 15 out. 2008.

¹⁰⁵ Para uma conceituação abrangente e profícua da noção de “alegoria”, cf. o importante estudo de HANSEN, João Adolfo. *Alegoria; construção e interpretação da metáfora*. Segundo o professor Hansen, definem-se basicamente dois tipos de alegorias: uma é a alegoria criativa ou retórica, recorrente nos textos poéticos e discursos retóricos; outra é a alegoria interpretativa, teológica, ou hermenêutica. A primeira é uma “alegoria como expressão”, chamada também “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações”; a segunda é uma “alegoria como interpretação”, ou “alegoria dos teólogos”, utilizada pelos teólogos e padres não como modalidade de expressão, mas antes como “interpretação religiosa de textos sagrados”. Neste tipo de alegoria, os discursos religiosos, quaisquer que fossem os gêneros: poema sacro, sermões etc. davam corpo a matérias de cunho sempre interessante ao dogma católico, imitando e emulando lugares-comuns das passagens bíblicas e das teologias dos doutores, repetindo, via de regra, o Velho Testamento como tipo e o Novo Testamento como protótipo. Ou seja, o que acontece no Velho prefigura o Novo como testemunho, como testamento de que Deus atua continuamente na história providenciando os desígnios de seu projeto divino. Assim, testemunhos de acontecimentos gloriosos e vitoriosos dos reinos católicos e da Igreja romana confirmariam, como num oráculo divino, acontecimentos narrados na Escritura; autorizando, de um modo sagrado, o domínio dos impérios interessados.

ral egípcio¹⁰⁶ (FIG. 18.8). Os dois painéis estão exatamente simétricos no forro, um de cada lado do cordeiro crucificado. Na prefiguração do segundo tipo, mais numerosa, há pinturas de mulheres virtuosas do antigo Testamento – várias “donzelas-guerreiras”¹⁰⁷ que perfazem o prenúncio de Maria. Assim, comparecem no forro a pastora Raquel, segunda mulher de Jacó¹⁰⁸ (FIG. 18.6); Judit, com a cabeça do general Holofernes (FIG. 18.7); a rainha Ester, no momento da acusação do rei Assuero (FIG. 18.5); a formosa Rebeca, sendo anunciada por Eliezer, servo de Abraão, como a futura mulher de Isaac (FIG. 18.3); Jael, que assassinou o rei Sísara¹⁰⁹ (FIG. 18.2), e Sulamita, a bela esposa do *Cântico dos Cânticos* (cuja ornamen-tação, aqui, acompanha sobretudo a descrição em Ct. 1: 9-11) (FIG. 18.10). Na reunião icono-gráfica de todas elas, ressaltam as virtudes de *graça*, *beleza* e *pureza*, e também de *fortaleza*, sobretudo no combate aos perseguidores dos judeus do Antigo Testamento, uma prefiguração da batalha pela defesa católica da devoção mariana contra as “heresias” protestantes – enfim, o oceano de pecados e heresias sobre o qual navega a nave eucarística de Pilar. Nos quatro painéis menores que acompanham o Cordeiro, há quatro figuras masculinas. Duas anciãs, próximas à portada, remetem a dois patriarcas fundamentais: Elias, do lado da Epístola, pre-cursor da devoção mariana, empunhando a espada de fogo (FIG. 18.13), alusão ao massacre dos profetas de Baal¹¹⁰; e Jessé, do outro, pelo que se indica com o atributo, um ramo em que

¹⁰⁶ A prefiguração de Cristo em José, o estimado filho de Jacó, é atestada na simulação de sua morte, artifício dos irmãos, que banharam o seu manto em sangue de um cordeiro antes de vendê-lo como es-cravo (*Genesis* 37). Sobre o episódio com a mulher de Putifar, cf. *Genesis* 39. Essas duas pinturas que prefiguram Cristo no forro da Igreja – os sacrifícios de José e de Isaac – imitam gravuras do arquiteto Demarne, presentes na famosa Bíblia ilustrada que algumas décadas depois será útil ao Mestre Ataíde na imitação dos painéis da capela-mor de São Francisco de Assis – a vida de Abraão. Na década de 1940, Hannah Levy identificou a imitação. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revisa-do do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.8, p. 7-65, 1944.

¹⁰⁷ A expressão é usada por GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. In: *Dialogia*. v. 1, Out. 2002, p. 21-25. Disponível em: <http://www.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/viewFile/817/697>. Acesso em: 15 out. 2008. Sobre a mesma temática, cf. também BORNAY, Erika. *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco; imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁰⁸ A pastora Raquel compõe o primeiro painel do forro, próximo à porta de entrada e simetricamente colocada em relação ao altar-mor. Há uma razão coerente. Além de ser a figura, por excelência, da pastora, Raquel foi a segunda esposa de Jacó, cujo famoso sonho da escada para o céu (*Genesis* 28: 11-22) prefigura justamente o altar cristão. A pedra sobre a qual se deitou Jacó, na ocasião do sonho, simboliza a *pedra de ara* no simbolismo litúrgico.

¹⁰⁹ Jael, mulher de Heber, assassinou o rei Sísara com um prego martelado em sua fronte. São exata-mente estes os atributos da pintura no forro de Pilar. No Velho Testamento (*Juízes* 5: 24), dentro ao texto bíblico do *Cântico de Débora*, foi exaltada a virtude guerreira da mulher. Os termos aplicados a Jael prefiguram a expressão, usada por Isabel na visitação, do messiânico rebento de Maria: “Bendita és tu entre as mulheres”. Débora era “ama” de Rebeca (*Genesis* 35:8), e deve ser por isso que as duas figurações (de Jael, decantada por Débora, e também de Rebeca) estão uma ao lado da outra, antece-didas pela figuração de Isaac, o esposo de Rebeca, num alinhamento de lógica familiar.

¹¹⁰ Elias é considerado o grande patriarca dos carmelitas, e também o precursor da devoção à Virgem,



Figura 18 – Forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
As imagens ampliadas, ao lado, correspondem à geometria de disposição no forro e foram giradas
para facilitar a observação do leitor.
(Computação gráfica e montagem de Robson Godinho, sobre fotos do autor).



Figura 18.10 – Sulamita, Cântico dos Cânticos



Figura 18.1 – Adoração Eucarística



Figura 18.2 – Jael



Figura 18.9 – Lot e suas filhas



Figura 18.8 – José e a mulher de Putifar



Figura 18.11 – Figura masculina não identificada



Figura 18.11 – Figura masculina não identificada



Figura 18.15 – Cordeiro crucificado



Figura 18.14 – Jessé



Figura 18.13 – Elias



Figura 18.7 – Judite e a cabeça de Holofernes



Figura 18.6 – Pastora Raquel



Figura 18.5 – Rainha Ester

despontou a “flor do rebento”¹¹¹ (FIG. 18.14). As duas figuras mais jovens, próximas ao arco-cruzeiro, oferecem hipóteses, mas não possuem atributos que me permitam, por ora, uma identificação segura.

Voltemos à alegoria da *Nave Eucarística*. Não quero afirmar que a invenção interna da Matriz do Pilar tenha sido uma imitação direta da gravura que Alardo de Popma entalhou para a obra de Melchior Prieto, ou de qualquer outra representação correspondente a esta metáfora eucarística. Prefiro supor que a sua invenção tenha assimilado e atualizado a memória e o costume que reconheciam a tópica, as formas, os lugares e as hierarquias adequados à encenação do discurso teológico¹¹². Tudo isso condensado e correspondente à finalidade de uma matriz eminentemente eucarística – representação capitular do sacramento principal da Igreja, “coluna” “piíssima” da “república cristã” situada na “cabeça” das povoações, como acertaram os irmãos e os vereadores de Vila Rica no registro da promessa de auxílio material para a fábrica em 1729. Anualmente, esses mesmos vereadores e irmãos do Santíssimo também se uniam para preparar a festa de *Corpus Christi*, uma das celebrações mais importantes do calendário religioso setecentista na colônia e em outras partes do reino. A armação da festa deveria se dar necessariamente decente, solene e aparatoso, com toda a hierarquia aparente de corpos, estamentos e valores aptos a celebrar a presença viva de Deus na Eucaristia, uma persuasão para a qual também contribuía, através do asseio e da pompa, o teatro da Matriz. É o que nos ensina Hansen, no prefácio à obra de Alcir Pécora, *Teatro do sacramento*. Hansen demonstrou, ao introduzir o sentido especular da pompa nos discursos de Vieira, que a agudeza e o aparato do *theatrum sacram* repunham a “autoridade natural da hierarquia abalada por Lutero quando recusou o ritual visível”¹¹³. Analogamente, a mesma finalidade repousava na espécie decorosa e luminar do templo, na agudeza e na pompa do teatro sacro da arquitetura, artifícios de afirmação da hierarquia pelos quais se deveria “entrever”, proporcionalmente, “o

por tê-la visto nove séculos antes (III Reis 17: 22-23). Tem sua imagem no retábulo-mor da capela do Carmo em Vila Rica, com mesma espada de fogo de Pilar. Esses e outros aspectos da devoção serão desenvolvidos no próximo capítulo, relativo ao *decoro do carmelo*. Na Basílica da Estrela, em Lisboa, há uma imagem de um Moisés que, além das tábuas da lei, empunha uma espada semelhante à esta de Pilar, o que poderia lançar incertezas à identificação.

¹¹¹ (Cf. Isaías 11). A pintura não permite identificar com facilidade a existência ou não de uma pequena flor no alto do ramo que segura o homem, mas a verossimilhança é profícua. Agradeço o lançamento desta hipótese à pesquisadora e amiga Daniela Viana Leal, na ocasião de uma agradável conversa na Matriz de Ouro Preto.

¹¹² Sobre a memória coletiva do imaginário não estar centrado num local ou região, Cf. HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória, monumento barroco e retórica, p. 3.

¹¹³ HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, p. 20.

absoluto poder do Bem”¹¹⁴.

A encenação eucarística está presente em todos os templos, sobretudo em suas capelas-morres; é parte *substancial* da representação litúrgica, mas em nenhum outro da capitania, como na Matriz do Pilar, a materialização dessa veneração é tão engenhosa e dominante. A presença efetiva de Cristo na Eucaristia foi um tema recorrente e dileto da iconografia pós-tridentina, assunto um dos mais controversos da *disputatio* entre católicos e protestantes¹¹⁵. Para além da *quaestio* e suas repercussões dogmáticas, ou para até mesmo legitimar os argumentos católicos, também a arte se autorizava no “modelo da eucaristia”, é o que demonstrou João Adolfo Hansen em outro estudo¹¹⁶. A natureza, a arte e a história “participavam” proporcionalmente de Deus como efeitos de sua “Causa luminosa” e primeira, luz que orientava a prudência no desígnio das ações (*reta ratio agibilium*) ou o *disegno interno* decoroso das fábricas e faturas, correspondentes à *reta ratio factibilium*. A participação era pensada nos moldes da analogia tomista, uma relação de proporção entre os efeitos e sua *Causa primeira*. Ordenada e decente, portanto, e somente assim, a adequação persuasiva dos efeitos evidenciava a participação divina como luz da graça nos atos da invenção e da disposição¹¹⁷. Assim, se era possível a participação do Ser, que por caridade se deixava entrever como rastro de presença e luz nas espécies encenadas pelos acidentes da forma, poderia se falar então em “perfeição”

¹¹⁴ Cf. HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, p. 20.

¹¹⁵ Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco*, p. 172-173. Num artigo contundente sobre a doutrina, o costume e a agudeza nas representações da Anunciação em Igrejas Portuguesas, Luis de Moura Sobral comentou não apenas o predomínio da doutrina da Eucaristia logo após os relativos decretos publicados pelo Concílio de Trento, que já em 1564 foram “adoptados” em Portugal pelo “jovem” Rei D. Sebastião, mas também, embora de passagem, como o decoro constituía um preceito fundamental para a fatura e o entendimento da correção e da agudeza de suas representações, sobretudo naquelas em que se sobreponham as conformações da Anunciação, da Encarnação e da Eucaristia. Cf. SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Estampa, 1996, p. 119-130.

¹¹⁶ Cf. HANSEN. *Ler & ver*, p. 87. Cf. também PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, especialmente os dois primeiros capítulos: 4º de *uma trindade perfeita*, p. 69-108; e *Razão do mistério*, p. 109-136, em que na p. 112 oferece uma síntese: “Quanto à oratória de Antonio Vieira (e a ação que ela busca exercer), ela se organiza em torno desse *tópos* sacramental de que a presença real de Cristo na Eucaristia fornece o modelo. O modelo, sim, porque, quando o Padre Antonio Vieira insiste tantas vezes em afirmar que ‘o sacramento do corpo e do sangue de Cristo é o mais levantado de todos os sacramentos’, o que ele faz todo o tempo é ressaltar a idéia de que o sacramento desbordaria do plano litúrgico, em que tem sua forma acabada e canônica, para indicar, sobretudo, o que seria um modo próprio de manifestação do divino em meio humano”.

¹¹⁷ No prefácio à obra de Alcir Pécora, Hansen comenta como, para Vieira, a ordem cultíssima e ladrilhar dos discursos dominicanos, hiperacumulados de divisões e definições dialéticas dos argumentos por disposição extensa de elementos simétricos e opostos, por mais que pareçam estar repletos do efeito, evidenciam, pela perda da persuasão “no intervalo da dúvida”, o afastar-se “da Luz da sua Causa”. Cf. HANSEN. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, p. 35-36.

da arte, ainda que por espelhos que tentassem especular o “Invisível”¹¹⁸. É também por meio desse sentido místico, sob autorização do qual se procurava assegurar a eficácia das matérias efetivamente técnicas e formais, perfazimento final e adequado das proporções e efeitos necessários, que se pode entender, naquele tempo, a “perfeição” das fábricas. E muito se escreveu, requerendo-a, repetidamente, nos documentos, termos e condições que orientavam a fábrica da arquitetura e suas jurisprudências, uma comunhão de virtudes capazes de sinalizar com maravilha, eficácia e decoro, a participação divina nos atos e nas faturas dos homens.

Por tudo o que sinalizam as doutrinas teológicas e artísticas que orientaram sua prudência e seu engenho, penso ser bastante útil cogitar da *Nave Eucarística* da Igreja do Pilar. A hipótese é reforçada pelas iconografias do teto que prefiguram adequadamente a Senhora (“Nave” em que veio “encarnado” o Messias) e o próprio Sacramento redentor de Cristo. Pode ser útil lembrar que, para os católicos desse mundo dito “barroco”, os sentidos da vida e da morte se adunavam no supremo mistério do sacramento¹¹⁹. Ao comungar da hóstia consagrada, o fiel aceitava a crença no pacto da nova aliança e no desígnio providencial da monarquia, que estava autorizada por outro pacto também místico, o de sujeição (*pactum subjectionis*), definido pela neo-escolástica de Francisco Suarez como uma *quase alienatio*¹²⁰. Através da mesma comunhão, simbolizada pela expiação do cordeiro de Deus, atado ao mastro central da nave de Pilar, se perdoavam os pecados do homem, e o fiel se preparava para a salvação *pos mortem*, o “alimento” da vida eterna proporcionado pelo corpo e pelo sangue do Ungido. Este *Teatro do Sacramento* – tomo de empréstimo o título da obra de Pécora – estava metaoricamente ancorado nas inúmeras referências alegóricas que se acumulavam decorosamente pela iconografia naval, e a finalidade de todos os efeitos era Deus presente e exposto, encenado e

¹¹⁸ Recordo o título e as matérias do poema editado em 1714 pelo poeta português CUNHA, Troillo de Vasconcellos. *Espelho do invisivel, em que se expoem a Deos, hum, e trino, no throno da eternidade, as divinas ideas, christo & a virgem, o ceo & a terra: poema sacro*. Lisboa, na officina de Joseph Lopes Ferreira, 1714. (BNP cota L. 2063 V.). Há também um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹¹⁹ Este aspecto sumular da teologia neo-escolástica (e, por conseguinte, da razão de estado católica) é muito bem desenvolvido por Pécora na análise de várias passagens dos sermões de Vieira. Empresto a citação ao Sermão de São João Batista, de 1644: “E como Cristo amava tão extremamente os homens, e via que, morrendo na cruz, se acabava a matéria a suas finezas, que fez? Inventou milagrosamente no Sacramento um modo de morrer sem acabar, para morrendo, poder dar a vida, e, não acabando, poder repetir a morte. Esta é a vantagem que leva Cristo o amor que nos mostrou no Sacramento ao amor que nos mostrou na cruz. Na cruz, morreu uma vez, no Sacramento morre cada dia; na cruz deu a vida, no Sacramento perpetuou a morte”. VIEIRA, Antonio. Sermão de São João Batista (1644), apud PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, p. 90. O assunto é desenvolvido em praticamente todo o primeiro capítulo do livro: “4º de uma trindade perfeita”, p. 69-107, com destaque para p. 90-93.

¹²⁰ Cf. GALLEGOS ROCAFULL, Jose M. *La doctrina política del P. Francisco Suarez*, e também HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política, p. 185.

participado, *Causa primeira*, mas também o *Fim*, de tudo o que existe. A graça e a adoração eucarísticas eram afetivamente ativadas tanto pelas matérias luminosas da teologia, motivos de esperança, piedade e fé, quanto pelas matérias engenhosas das artes acomodadas no templo, objetos de deleite, ensinamento e comoção. Ambas as matérias estavam intimamente ligadas pela legitimação autorizada das doutrinas e pelo modelo eucarístico que justificou a invenção da Igreja à luz da participação divina como causa dos efeitos da encenação artística. Tudo deveria se amplificar na destinação cumular dessa arquitetura, ou seja, na *actio litúrgica* do sacrifício da missa. Eventualmente musicada, cantada e predicada, esse sacrifício expunha, louvava e oferecia eficazmente em cena e ceia o Sacramento do Deus vivo.

Até então permanecemos na nave, mas o ápice de todo esse *theatrum sacrum* estava exposto na capela-mor, a cabeça do corpo da Igreja. Para além das matérias habituais do lugar, amplificadas em decoro, ornato e maravilha para condizer com a posição hierárquica do edifício, o membro principal da igreja estava coroado com um zimbório, o único do tipo construído em Minas Gerais no século XVIII. Mais essa “novidade” da arquitetura do Pilar correspondia e potencializava os efeitos proporcionados por todas aquelas eleições simbólicas e formais referentes à salvação prometida na Eucaristia. É o que veremos a seguir. O zimbório foi infelizmente demolido em agosto de 1770, mas as fontes documentais primárias inéditas permitiram reconstituir praticamente na íntegra a sua curta e significativa história, e cogitar, inclusive, do provável inventor do risco.

2.2 A fábrica da capela-mor e seu zimbório

Em 30 de abril de 1739, a nova mesa da irmandade resolveu ajustar “toda a obra que falta fazer nesta Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto”. Seria feito um rol com o restante da obra, e lançada a arrematação:

Termo p.^a o Ajuste detoda aoBbra q' falta p.^a fazer nesta lgr.^a Matriz de N. Sr.^a
do Pillar do Ouro Preto

Aos trinta dias domes de Abril demil eSetecentos e trinta e nove an.^os nesta
lgr.^a de N. Snr.^a do Pillar do ouro preto estando em meza o Provedor emais
Ir.^os eofficiais da d.^a meza da Irmandade do Santissimo Sacram.tº da d.^a lgr.^a
Acordaram todos uniformem.te aque Seprocedesse aRemataçam de todo o
resto da obra q' falta p.^a a lgr.^a de que se dá Rol p.^a q.m ouver de Rematar e
decomo todos assim o disseram equerem se fez este tr.^o q' aSignaram comi-
go o escrivaõ da d.^a Irmandade Antº Gómez de Souza q' oSobe escrevi ea

Signey¹²¹

Destacavam-se, nesse “resto da obra”, a fábrica e a ornamentação da capela-mor e seu retábulo. Por ser o lugar culminante do templo, o mais subido na ordem dos lugares sacros, à capela mor e seu retábulo foram dedicados zelo e prudência diligentes. Os mesmos preceitos que operaram na nave também foram considerados aqui, aplicados, há que se ver, com ênfase e argumentos renovadamente adequados. As obras continuaram nas mãos de Antônio Francisco Pombal, pois em termo de entrega da Mesa, assinado em 30 de abril de 1740, foi noticiada a “escriptura” de obrigação do arrematante com “a nova obra da Igreja”, feita com o tabelião Bento Araujo Pereira¹²².

A disposição é habitual (FIG. 19). O arco-cruzeiro liga a capela à nave, e o nível do altar, erguido em cinco degraus, é antecedido por um pequeno presbitério em que se abrem duas portas laterais com acesso aos corredores para a sacristia. As quatro faces do cômodo são arrematadas por arcos perfeitamente simétricos: o cruzeiro, o que arremata a volta do retábulo-mor, e os dois arcos que culminam as paredes laterais. Sobre esses quatro arcos, se levantam os elegantes pendentes do barrete, tendo ao centro o *tondo* da *Santa Ceia* (FIG. 20). A pintura substituiu o vazio deixado pela retirada do zimbório, mas voltaremos a isso oportunamente. Nas paredes laterais, foi rica a talha aplicada (FIG. 21). Painéis de madeira formam um fundo uniforme sobre o qual se aplicou um requintado repertório decorativo dourado, guirlandas de flores, medalhões, anjos e querubins, conchas e numerosas *chambranles* verticais que caracterizam a decoração, inclusive nas ilhargas do arco-cruzeiro. Afora esses elementos, *bizzarrias* e “*brutescos*” que enriquecem a pompa e o aparato da glória eucarística, há as figurações, muito comuns, das quatro estações (tópicas da vida), colocadas na barra das paredes laterais, e dos quatro evangelistas, dois em cada lado, um pouco acima da barra. Há também duas telas bem delgadas, colocadas no centro entre as duas sacadas abertas na tribuna superior, a representar, de um lado, a videira, e do outro, o trigo, remissivos ao vinho e ao pão da Eucaristia (FIG. 22).

¹²¹ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 38. “Termo p.^a o Ajuste detoda aoBbra q’ falta p.^a fazer nesta Igr.^a Matriz de N. Sr.^a do Pillar do Ouro Preto”. Vila Rica, 30/04/1739.

¹²² CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 38. “Termo de Entrega quefazem os Officiais que aca-barão aos novos Eleitoz”. Vila Rica, 30/04/1740.



Figura 19 – Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar



Figura 20 – Painel da *Santa Ceia*, centro do forro da capela-mor



Figura 21 – Vista da capela-mor, lado do Evangelho



Figura 22 – Painéis da capela-mor



Figura 23 – Vista da parede da capela-mor, lado da Epístola

Toda elocução está organizada em painéis geométricos de medidas várias, predominantemente retangulares, dispostos conforme linhas horizontais e verticais definidas por pilastras e cornijas. A matriz dessa geometrização é efetivada por outra camada de talha aplicada no meio dessas paredes laterais. A talha ressaltada conforma uma espécie de fachada arquitetônica interna mais saliente em relação ao fundo, também entalhado (FIG. 23). Sua distinção se amplifica pelo fingimento de mármore azul-esverdeado aplicado em suas arquitraves e cornijas, e também nas guarnições das varandas das tribunas. Esta *fachada interna* divide em panos bem proporcionados a superfície da parede, nos quais foram aplicados



Figura 24 – Detalhe da parede da capela-mor, lado do Evangelho, e parte do retábulo, com destaque para as colunas salomônicas no primeiro registro lateral

os acidentes da decoração. A correspondência com a espécie da talha aplicada na nave é muito discreta e sutil, efetivada pelo caráter de pompa, pela cor do fingimento e pelo artifício similar do acrescentamento. O mesmo fingimento também foi aplicado nos entablamentos do arco-cruzeiro e do retábulo-mor, aperfeiçoando a correspondência entre as partes do corpo interno da Igreja; e também no fuste das colunas salomônicas que estruturaram o pé-direito do retábulo-mor, em seus dois terços superiores, já que o terço inferior foi decorosamente estriado e dourado, como o desenho muito autorizado¹²³ que fizera Bernini para as quatro colunas de sustentação do baldaquino de São Pedro (FIG. 24). Sobre a cornija de co-roamento dessa fachada interna, que engenhosamente emoldura as aberturas de tribunas e as

portas laterais, foram assentadas oito personificações alegóricas, as virtudes teologais e cardeais, acrescidas da figura da *Fama*, muito imitada nos teatros sacros da monarquia lusitana, com o “pertence” característico da trombeta (FIG. 25; 25.1 até 25.8).



Figura 25 – Parte da parede da capela-mor, lado da Epístola, com destaque para a disposição das Virtudes, acima do entablamento

¹²³ Cf. HILL, Marcos. A coluna salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental. *Revista Barroco*, n. 17, Belo Horizonte, p. 231-236, 1996.



Figura 25.1 – Fé



Figura 25.2 – Esperança



Figura 25.3 – Caridade



Figura 25.4 – Prudência



Figura 25.5 – Justiça



Figura 25.6 – Fortaleza

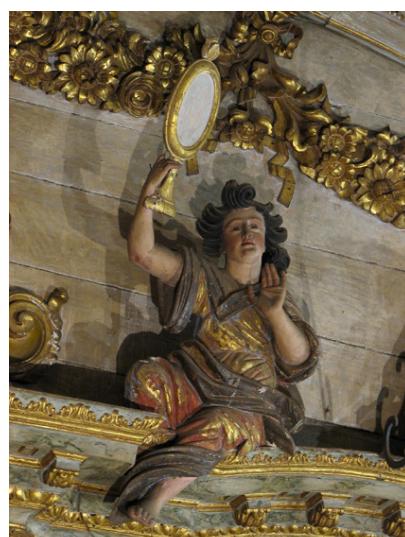


Figura 25.7 – Temperança



Figura 25.8 – Fama

As oito virtudes estão comodamente dispostas sobre o entablamento, tendo as pernas caídas sobre a cornija, num movimento que dissimula o esforço de disposição do corpo com discreta *sprezzatura*¹²⁴. Estudiosos já acreditaram que algumas dessas figuras vieram da armação do *Castrum doloris* de D. João V, hipótese de que eu discordo a partir da descrição que se tem delas na *ecfrasis* encomiástica de 1751¹²⁵. Nesta descrição, se tem notícia de quatro virtudes, “em que mais resplandeceo o defuncto Rey, fingindo todas mármore branco”¹²⁶: *Fé, Justiça, Prudência e Caridade*. As virtudes de Pilar, no entanto, estão todas *encarnadas*, ou seja, pintadas com cromatismos correspondentes à imitação de corpos e panejamentos, com distinção entre elas. A encarnação poderia ter sido feita posteriormente, mas não é apenas essa a divergência. A documentação indica que a figura da *Fé* se encontrava “em acto devoto olhando para hua Cruz que tinha na mão direita, com a qual se dava a conhecer a viva fé que professou o Serenissimo Rey defuncto, e procurou dilatar por todos os seos dominios”. Já na mão esquerda, continua a descrição, “se figurava um livro, pendendo da mesma hua tarja em que se lia: ‘Dabitur (?) die Fidei doum electum’”. Entretanto, a mão esquerda da *Fé* que está na capela se reclina sobre o peito, em *conformatio* afetiva de veneração. Voltando ao documento, a *Prudência*, “com a divisa das Cobras na mão [direita]” deveria ter, na esquerda, uma “pequena tarja, em que se lia: ‘prudentiam tuam (?)’”. Em Pilar, uma cobra apenas está na mão esquerda, e não na direita, com disposição de dedos adequada a segurá-la, e não há sinais de que tenha havido tarja. Para a *Caridade*, o documento descrevia uma “chama ardente que na mão se via e os olhos no Ceo significando o amor com que o Serenissimo Rey defuncto se

¹²⁴ Muito desenvolvida no tratado *O cortesão (Il cortegiano)*, de Baldassare Castiglione, como virtude cortesã capaz de enovelar o esforço técnico do artifício na dissimulação de uma naturalidade “displacente” ao produzir gestos, invenções e efeitos, a *sprezzatura*, além de ser uma qualidade das representações, capaz de evidenciar com eficácia os movimentos “naturais” da alma, era uma qualidade muito requerida aos cantores ditos “barrocos”, que deveriam encobrir a técnica do artifício ao cantar melodias repletas de ornamento, cromatismos e coloraturas. Cf. CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Trad. de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Livro Primeiro, XXVI, p. 41-43, e Livro Segundo, XLIX, p. 138-139. Agradeço a informação relativa ao canto à amiga Letícia Bertelli. Num tratado sobre *poesia e pintura*, Manuel Pires de Almeida emulou a tópica, ao tratar da terceira das “condições” necessárias a pintores e poetas: “Deve a diligência ser tão disfarçada que não mostre artifício”, pois deixa de ser arte se aparece: “*desinet ars esse, si apareat*”. A citação latina atualizava Quintiliano, *Institutio Oratoria*, L. IV, 2, 127. Cf. ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. Transcrição e introdução de Adma Muhana. Tradução do latim de João Angelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002, p. 130-131.

¹²⁵ Marcos Hill comentou a hipótese aventada para a identidade das figuras num debate entre ele e o historiador José Manuel Tedim, durante o II Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte, Ouro Preto, 1992. A hipótese foi levantada justamente a partir do documento que contém a *ecfrasis* das exéquias de D. João V em Ouro Preto, já comentado no início deste capítulo. Cf. HILL, Marcos. Francisco Xavier de Brito: um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal. *Revista do IFAC/UFOP*, Ouro Preto, n. 3, dez. 1996, p. 50 (nota 15).

¹²⁶ Cf. *BREVE DESCRIÇÃO...* In: TEDIM, José Manuel. Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto, p. 249.

prostrou para com Deos na observânciā da sua Ley", além da presença de um pelicano aos seus pés. Na capela do Pilar, entretanto, a *Caridade* possui o olhar raso, horizontal, dirigido à mão direita, levemente soerguida, que até poderia comportar uma chama, todavia ausente. Assim, defendo serem outras as imagens, inventadas em acordo com as demais virtudes da capela-mor, e especialmente para a sua ornamentação.

Na face direita da capela, uma virtude empunha um espelho. Estudiosos acreditam que se tenha então figurado por duas vezes a prudência, pois na face direita, junto às virtudes teológicas, está a figura com a serpente, representação muito comum da *Prudência*, autorizada por Ripa no comentário ao Evangelho de São Mateus¹²⁷. Na face esquerda, no entanto, o atributo da terceira virtude, o espelho, não diria respeito à *Prudência* duas vezes esculpida, e sim à *Temperança*, pois é desta também um atributo, embora menos usual¹²⁸.

Em 02 de agosto de 1741, lavrou-se um termo¹²⁹ pelo qual se determinou um "acrescentamento da Capela-mor" conforme o "novo risco que para ela deu o Sargento-Mor novo engenheiro". A arrematação tocou mais uma vez a Antônio Francisco Pombal:

Termo q' Se fes em meza p.^a Seacrecentar a Capela mor pelo novo Risco q'
p.^a ella deu o Sarg.tº Mor novo emgenheyro

Aos dois dias domes de Agosto de mil e Setecentos ecorentae hú annos nessa Igr.^a Matris de N. Sr.^a do Pillar do Ouro Preto estando em meza oescrivaõ por vez do P.dor emais off.es e Irmaõs ajustaraõ uniformem.te a fazerce oacrescentam.tº dacapela mor pello novo Risco q' p.^a ella deu oSargent Mor emgenheyro eajustamos todos em q' sedese a dita obra aAntonio Fran.cº Pombal p.^a este afazer pelo d.^o Risco e feyta ella pagarcelhe os acrecimos

¹²⁷ "Eu vos envio como ovelhas no meio de lobos. Sede, pois, prudentes como as serpentes, mas simples como as pombas". (Mateus 10:16). O conselho era dirigido por Cristo aos discípulos. Ripa citou a passagem: RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (1593). cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti M. D.XCIII Con Privilegio Et con Licenza de' Superiori, p. 224. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvInfo.php>>. Acesso em: 18 fev. 2007.

¹²⁸ Cf. PILLARD-VERNEUIL, Maurice. *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*. Trad. de Almudena Alfaro. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1998, p. 206-207.

¹²⁹ Os termos de entrega de mesa de abril de 1739 e abril de 1740 possuem referências a uma escritura de obrigação feita com Pombal para a "nova obra da igreja". O termo de 1739 foi lavrado no mesmo dia, provavelmente na mesma reunião, em que se decidiu arrematar todo o resto da fábrica. Não é segura, portanto, a afirmação de que os termos dessas entregas se refiram à nova obra da capela mor, podendo a lembrança da obrigação de pagamento ao rematante se referir a saldos devedores ainda das obras da nave. Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o. Filme 11, vol. 224, fl. 40. "Termo de entrega que fazem os officiais que acabaraõ aos novos Eleitos". Vila Rica, 30/04/1740; e também o termo à fl. 37: "Termo de Entrega que fazem os officiais que acabaraõ aos novos eleitos". Vila Rica, 30/04/1739.

daobrigaõ q' tem pagandocelhe todo o perjuizo q' tiver das madeyras q' tinha lavrado para forar [forrar?] a dita capela pela obrigaçao q' tinha feyto p.^a oq' Semeterão dois Louvados porparte da meza e od.^o Pombal meterá outros dois pela avaliar oacreximo e perjuizo q' teve nas ditas madeyras q' lavrado tinha e de como assim uniformem.te seajustou fis este termo q' aSigney como Escrivaõ da Irm.de¹³⁰

Como fica claro, Antonio Francisco Pombal havia ajustado e feito obrigação da obra antes dos acréscimos implicados pelo “novo risco” do “sargento mor novo engenheiro”. Além de pagar pelos acréscimos que ele teria no desempenho da obra previamente ajustada, um detalhe parece ser muito importante. Pombal já havia lavrado madeiras para “forrar a dita capela pela obrigaçao que tinha feito”, mas, com o novo risco, essas madeiras não iriam mais servir, pelo que então elas seriam avaliadas, e pagas, para sanar seu “prejuízo”. Alguma coisa no forro da capela havia mudado significativamente, com esse novo risco do engenheiro, para determinar a inutilidade das madeiras cortadas conforme a primeira obrigação. Pombal faliu antes de terminar a obra, e por isso foi feito um ajuste entre ele, arrematante, e o mestre Antônio dos Santos Portugal, para que este levasse a obra até a “última perfeição”¹³¹. O ajuste entre Pombal e Portugal teve como objeto o que faltava da obra como um todo, e não apenas a capela-mor, pois dentre os vários recibos assinados por Portugal e os termos relatados pelo escrivão da Irmandade¹³², há referências a pequenas obras feitas, por exemplo, no consistório. O valor total dos recibos assinados por Portugal constitui a exata soma ajustada, 339 oitavas de ouro mais alguns quebrados em vinténs que não conferem, e que significavam pouco diante do valor total em oitavas. Outro detalhe importante de todo esse movimento fabril é que em nenhum momento, até aqui, se fala na construção do zimbório, arrematado que foi, como veremos, um pouco mais à frente, com as obras de talha e carpintaria fina da capela-mor. A hipótese mais provável, penso eu, obedece a uma razão de engenho construtivo. Previsto pelo risco a se erguer no meio da abóbada, a posição da boca do zimbório (nível e marcação) teria que concordar com o lançamento dos arcos e pendentes precisamente definidos pela construção do retábulo e do forro da capela integrados, obras ainda a se executar pelo entalhador arrematante, numa precisão de detalhes, encaixes e medidas que teria que ser levada em conta

¹³⁰ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 41. “Termo q’ Se fes em meza p.^a Seacrecentar a Capela mor pelo novo Risco q’ p.^a ella deu o Sarg.tº Mor novo emgenheyro”. Vila Rica, 02/08/1741.

¹³¹ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 75. “Termo de quitação e desobriga que da Antonio Franc.^o Pombal como aRematante da obra a que Se obrigou por huma escritura passada na nota e Cartorio que em que Servio de escrivaõ Bento de Ar.^o Per.^a a Irmandade so Santissimo Sacramento da Irg.^a (sic) de N. Snr.^a do Pilar douro preto”, fl. 74v – 76. Vila Rica, 08/12/1744.

¹³² Os recibos foram situados às folhas 78 e 79v do mesmo volume 224 da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar.

a fim da perfeição. Assim, ficava difícil, para Pombal, ou seu substituto, Portugal, deixar o zimbório, por assim dizer, pendurado, à espera do delicado arremate do forro com o elemento; ao passo que tudo seria mais simples para o arrematante da carpintaria e talha da capela (e construtivamente coerente), que correria as linhas e os prumos aptos a marcar a justa interseção das peças. Outra condição documental corrobora essa hipótese. Como veremos, no momento decisivo para a construção do zimbório, que ainda seria modificado por louvados, chegou a ser feito um “modelo” em madeira, uma maquete, em escala reduzida, para orientar a construção¹³³. No documento que faz referência a esse modelo, se falou na estrutura de madeira que sustentaria ambos, a abóbada do forro e o zimbório – ou seja, eles estavam bem cientes da necessidade em se fazer tudo conjuntamente. Ademais, o zimbório foi feito mesmo em madeira, na continuidade material e aparente da superfície que forrava a abóbada do teto. O tal “sargento-mor novo engenheiro” do risco, como veremos, acredito ser José Fernandes Pinto Alpoim, mas chegaremos ainda a outros documentos igualmente competentes. Outro nome já foi sugerido. Na citação que fez a esse documento, Carlos Del Negro concluiu pelo nome de “Pedro Gomes Chaves”¹³⁴. Del Negro concluiu por ele baseado, provavelmente, no fato deste nome aparecer no *Registro de fatos notáveis* escrito pelo vereador de Mariana, Joaquim José da Silva. Neste registro, o vereador aliás não afirmava, mas conjecturava “talvez” ser de Pedro Gomes Chaves o risco da Igreja (c. 1712), e não do bem posterior acrescentamento da capela-mor, de 1741¹³⁵. A edição de *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, de Germain Bazin, chegou ao cúmulo de apresentar, literalmente, o nome “Pedro Gomes Chaves” entre as aspas da citação que fez do suposto documento. Assim está: “1741, 2 de agosto – Decidiu-se ampliar a capela-mor (isto é, demolir a antiga e construir outra maior), o que seria realizado ‘pelo novo risco que para ela deu o sargento-Mor novo, engenheiro Pedro Gomes Chaves’”¹³⁶. Costuma-se dizer que Bazin recebeu as transcrições dos documentos de Minas Gerais dos funcionários do SPHAN, que efetivamente os pesquisaram, mas não

¹³³ Procurei por alguma parte remanescente do zimbório, e também desta maquete, na Igreja e também no Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Segundo informações do Padre Simões, Pároco de Pilar, foram levadas para o Museu, algumas décadas atrás, peças de madeira dos depósitos da Igreja. A busca não ofereceu nenhum sucesso.

¹³⁴ Cf. DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barrôca no Brasil*, p. 54.

¹³⁵ Cf. o *Registro de fatos notáveis*, um sumário das fábricas artísticas e arquitetônicas da capitania escrita em 1790 pelo vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, conforme BRETAS, Rodrigo. “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa...”. In: VEIGA, *Efemérides mineiras*, “18 de novembro de 1814”, v. 3 e 4, p. 996 et seq.

¹³⁶ Cf. BAZIN, Germain, *Arquitetura religiosa barrôca no Brasil*, p. 78-79. (grifo nosso). Como se lê pelo encadeamento das palavras, Bazin inseriu o nome no título mesmo do documento, e cita para ele o mesmo fólio “41” do livro da Irmandade, onde efetivamente não se vê nome algum do engenheiro.

interessa agora o mérito. Para além da severa crítica a esta inserção de um nome na suposta citação do documento, há que se acrescentar que nele não há nenhuma denominação para o tal “novo engenheiro”. Terá em outro, como veremos adiante, para “Fernandes Pinto Alpoim”. Além do mais, era pouco provável o “novo engenheiro” ter sido Pedro Gomes Chaves, chegado que foi, a Minas Gerais, havia pelo menos 30 anos, ainda em 1711, conforme um documento em que foi dada ordem para que o dito engenheiro fizesse “um mappa de todas estas terras”¹³⁷. Assim, é até verossímil supor que o risco da Igreja do Pilar tenha sido mesmo de Pedro Gomes Chaves, que estava em Vila Rica em 1711, mas não do “acrescentamento da capela-mor”, documentado em agosto de 1741. Encontrei outros documentos da presença do importante engenheiro Gomes Chaves em Minas Gerais até 1715, pois estava neste ano “repartindo terras” e “acomodando moradores”, na vila de Pitangui, procedimentos muito eficazes ao aumento e formação das povoações¹³⁸. Seria muito estranho alcunhar ainda como “novo engenheiro” um oficial chegado ao *país* havia tanto tempo. Pedro Gomes Chaves foi enviado para a colônia conforme consulta de 11 de junho de 1709, votado em “primeiro lugar para o posto de engenheiro da dita praça [da Bahia]”, a fim de não apenas “ensinar na Aulla publica aos que quizerem aprender”, mas também ir “a toda a parte onde for necessário”¹³⁹. Como se sabe, havia uma “Aulla publica” de arquitetura nessa praça a partir de 1696; e no Rio de Janeiro a partir de 1699. Beatriz Bueno¹⁴⁰ registra a presença de Chaves no Rio de Janeiro, entre 1709 e 1711, como lente desta aula pública, mesmo cargo que ocupará, durante o tempo que nos interessa, entre 1739 e 1765, José Fernandes Pinto Alpoim, que foi nomeado em 1738 mas chegou ao Rio no ano seguinte.

As fábricas da talha e também do zimbório da capela-mor foram arrematadas conjuntamente em 13 de abril de 1746¹⁴¹, por Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso, confor-

¹³⁷ Cf. APM SC 03, fl.3. Lisboa[?], 05 de julho de 1711.

¹³⁸ Cf. BASTOS, Rodrigo Almeida. *A Arte do urbanismo conveniente*, “4. Constituição, conservação e aumento do decoro das povoações”, e também BASTOS, Rodrigo Almeida. Lacunas da historiografia da arquitetura desenvolvida no Brasil no século XVIII. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Minas*. Belo Horizonte, p. 51-60, dez. 2004.

¹³⁹ Cf. SOUSA VITERBO, Francisco de. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Academia das Sciencias de Lisboa, 1922, v.1, Chaves (Pedro Gomes), p. 210. (grifo nosso).

¹⁴⁰ Cf. BUENO. *Desenho e desígnio*, p. 277; 498-559 (especialmente a p. 504).

¹⁴¹ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 53. “Termo da aRamatação que fizeraõ as Irmandades do S.mº Sacram.tº desta Matris e ade N. Snar. do Pillar como Padroeyra desta mesma Matriz da obra detalha daCapela Mor ezimborio”. Vila Rica, 13/04/1746. Não neste, mas em outros termos, aparece a figura de Antonio Henriques Cardoso como “sócio” de Brito na fatura.

me risco e condições assinados pelos procuradores das irmandades do Santíssimo e do Pilar. O início das obras delongou-se um pouco, e, como se vê num termo de 01 de julho de 1749, foi ponderada uma modificação na construção do zimbório. Além dos arrematantes, foram nomeados dois excellentíssimos louvados, Manuel Francisco Lisboa e Ventura Alves Carneiro (que arrematou, um pouco depois, em 19 de maio de 1750, a reforma do arco-cruzeiro¹⁴²), para que juntos “assentassem” vários aspectos fundamentais a respeito da “forma” e da “segurança” do zimbório, “grandeza, altura e largura”¹⁴³. Apesar da arrematação ter sido aprovada com as condições e Risco para o zimbório em “figura oitavada e com quatro janelas” que se alternavam com outros “quatro vãos” “tapados com parede”, se chegou à conclusão que a “área” da capela era “pequena”, e se assim fosse feito o zimbório não ficaria a “capela maior com tão boa Lei”. Fica evidente aqui que se julgava o resultado final da obra com preceitos (ou “leis”) de simetria antiga – boa relação entre as proporções e partes do corpo com seu todo –, exemplar na bendita perfeição do corpo humano¹⁴⁴. Determinou-se, então, fazê-lo em “figura sextavada”, “com seis luzes sem impedimento de parede alguma”¹⁴⁵. Como a segurança também era, além da perfeição, uma das preocupações dos irmãos e dos construtores, um “modelo” em escala reduzida, certamente de madeira, estava sendo engenhado por um dos louvados, Ventura Alves Carneiro, pelo qual se seguiria a armação do madeiramento do barrete da capela mor, ou seja, de sua abóbada. O documento rezava ainda alguns detalhes da forma, como por exemplo a “bola do dito zimbório” – isto é, o vão circular –, que deveria ser feita do mesmo tamanho que se via no modelo: 16 palmos (3,5 m, aproximadamente a largura do painel da *Santa Ceia*). A abóbada que cobria o zimbório internamente sairia a prumo da cimalha que “guarnecia” o zimbório, fazendo a volta redonda a partir desse alinhamento.

Ornamentando, pelo lado de fora, a estrutura do zimbório, seriam construídas seis “culunas

¹⁴² O termo de arrematação está assinado à folha 62v do Volume 224, Filme 11, CECO-PILAR-Sm.^º St.^º. Em 09 de abril de 1752, Ventura pediu ajustes no preço da arrematação, *ibidem*, fl. 67v. Na mesma data, foi assinado o termo de louvação da dita obra, tendo como examinadores Manuel Francisco Lisboa e Ignácio Pinto Lima. *Ibidem*, fl. 68.

¹⁴³ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 60v-61. “Termo que se fes em Meza a Resp.^º dao-bra do Zimborio daCappella mor”. Vila Rica, 01/06/1749.

¹⁴⁴ Vários tratados portugueses de pintura, escultura e arquitetura desenvolvem a “simetria” como qualidade das relações entre as partes de um corpo, natural ou fabricado. Cf. p. ex., os *Artefactos symmetriacos*, do Padre Ignácio da Piedade Vasconcelos, o *Tractado de Architectura*, de Matheus do Couto, a *Arte da Pintura*, de Philipe Nunes, ou ainda o *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda. Todos esses tratados se encontram disponíveis, em versão manuscrita ou publicação posterior, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. O modelo fundamental de todos é Vitrúvio, *De Architectura*, sempre muito imitado.

¹⁴⁵ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 60v-61.

dequoartelas”, os famosos “quartelões”, que em resumo são pilastras encorpadas de volutas salientes. No risco da figura oitavada, eram previstas quatro colunas, a mesma quantidade de janelas. Esses pilares *aquartelados* e “seus ornatos” seriam intercalados pelas quatro aberturas, até se fechar o perímetro do cilindro ou prisma poligonal que se sobressaltaria acima dos telhados da capela-mor – elemento singular na arquitetura religiosa da capitania. Com a mudança do risco, no entanto, e em número correspondente as “seis luzes”, se assentou a idéia de não se retirar uma “coluna”, a restarem três, também intercaladas com paredes, mas em se acrescentarem duas, resultando em seis colunas de quartelas em cada um dos cunhais do elemento. Pela parte de fora, a abóbada seria “escapulada”¹⁴⁶, com seis “pirâmides” acima das pilastras, a mesma ornamentação do risco inicial. Os arrematantes pediram acréscimo do valor ajustado pelo Risco previamente aprovado, porque esse acréscimo de ornatos, de 4 para 6 membros ornados, demandaria mais empenho e material. Vale a pena transcrever todo o documento:

Termo que se fez em Meza a Resp.^º daobra do zimborio daCapella mor

Ao primr.^º dia do mes de junho demil, e Sete centos, e quarenta, e nove annos estando em Meza o Provedor, emais off.es da Irm.de do Sm.^º Sacram.tº desta Matriz de N.^a Sr.^a do Pillar desta V.^a Manoel Roíz Coelho, o then.e [tenente] Juaõ de Serqr.^a Domingos deSá Roíz e João Soares de Caru.^º, e por p.e [parte] da Irm.de de N. Sr.^a do Pillar o Procurador della Manoel da Costa Pontijo pellosmais off.es estarem empeditos por p.e das ditas irmandades Seachou tam bem Manoel Fr.cº Lx.^a, e ventura Alz Carn.rº, e os Rematantes da obra de talha da Capella mor Fran.cº Xavier de Brito, e Antonio Henriques Cardozo para SeaSentar o Como se deve fazer a obra do zimborio da Capella Mayor no que Respeita aSeguranssa, e forma delle, grandeza, altura, eLargura, ea-Centaraõ noque Se Segue, que **sem embargo de estar detreminado pela aprovação do Risco Ser aSua Figura otavada, e com quatro Janellas, e os quatro vanos ficavão tapadoz de parede,** eatendendosse aSer a ária [área] pequena, a naõ ficar aCapella Mayor Com tam boa Ley Se **detremiou aSer aSua figura Sextavada, ficando o d.^º zimborio comSeiz Luzes Sem empedim.tº de parede alguma**, eAcentarão mais que a Seguranssa do Barrete da Cappela Mayor do Seu madeiram.tº Seobservara na forma do modello, que tem feito Ventura Alz Carn.rº, e com toda a mais Sigurança que se lhe puder fazer, e a bola do d.^º zimborio Se fará do mesmo tamanho, que se acha no d.^º modello, queSão dezaceis palmos [aproximadamente 3,5 m], ea-

¹⁴⁶ Dá-se o nome de “escapo” ao meio-bocel, ou seja, ao filete ou moldura cuja seção é formada com a espessura cheia de um quarto de círculo, que faz a ligação entre dois elementos da construção, por exemplo, entre a base e a superfície de um cunhal, ou pilastra. Se, neste caso, a abóbada seria “escapulada” a “cobrir” “toda a sacada da cimalha” (ou seja, o seu ressalto), como prossegue o documento, pode significar que entre as pilastras quarteladas das faces do zimbório e a volta da abóbada que lhe cobria externamente estava prevista uma cimalha, o que seria extremamente verossímil quanto ao costume da forma. O acabamento “escapulado”, além de conferir ornato, efetivaria uma transição mais segura entre a parede do zimbório e a sua abóbada exterior, porque essa “escápula” deveria ter também a função de proteger de infiltração o encaixe entre as paredes e a superfície curva da abóbada no exterior.

abobeda que cobre ozimbório pella p.e dedentroSera a prumo à Sacada que tiver aSacada digo aSimalha (*sic*) que guarneçe ozimborio pella p.e dedentro, edesse prumo pegara avolta Redonda; aábobada pella p.e de fora Sera ffeita escapullada a lheCubrir toda aSacada daSimalha, e tera Seis piramadas em-Sima dosSeis pillares na forma, que mostra o Risco.

E porque os Rematantes Requereraõ, **que porque visto estava detremindado pelo Risco, que jáse lhe tinha aprovado Levar quatro culunas de-quartelas**, eagora [?] mais delas por Ser Sextavado contados os seus ornatos pertencentes as duas culunas Selhe divia pagar, eSeaSentou, que Selhe pagaria oSeu Vallor; e de como aSim se ajustou, edetreminou fiz este termo emque todos aSignaraõ Comigo Escr.^am Joaõ deSerq.r^a Escr.^am que o fiz escrever, ea Signey¹⁴⁷

Em 08 de junho de 1750¹⁴⁸, foram determinados mais alguns ajustes relativos ao zimbório. Os arrematantes já haviam preparado, conforme o risco, os “quatro” painéis para orná-lo, mas eles não serviriam mais por causa da modificação. Assim, a pedido deles, que também haviam alargado um pouco mais do que pedia a volta do zimbório, foi declarado se avaliasse por louvados que entendessem da matéria o reajuste da arrematação. A obra foi entregue finalmente em 20 de janeiro de 1754¹⁴⁹, por Domingos de Sá Rodriguez, fiador de Xavier de Brito, que havia falecido em 24 de dezembro de 1751¹⁵⁰. Entre esta data, pelo menos, e a entrega da obra, em janeiro de 1754, Xavier de Brito não trabalhou mais no zimbório, mas seria prematuro, ou preconceituoso, afirmar que se deveu a isto a série de problemas que o levaram à demolição. No primeiro exame, realizado por peritos, documento citado a seguir, os louvados declararam que, apesar das infiltrações, o zimbório não apresentava, no quesito “segurança”, “danificação alguma”. Com a análise das *condições*, e também com a observação de outras obras do gênero, foi possível intervir em fotografias atuais da Igreja do Pilar, interna e externa, a fim de esboçar os efeitos e aspectos mais gerais da forma, ilustrações bastante razoáveis do que teria sido proporcionado pelo elemento sextavado ainda erguido (FIG. 26 e 27).

¹⁴⁷ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 60v-61. (grifo nosso).

¹⁴⁸ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 63v. “Respt.^º a talha”. Vila Rica, 08/06/1750.

¹⁴⁹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 71v. “Termo de entrega daobra da tribuna, Zimborio e toda a mais obra deTalha eEscultura detoda aCapella mor aqual entrega faz oAlferes Dom.^ºs de Sá Roiz fiador do arrematante Fran.cº X.er deBrito falecido”. Vila Rica, 20/01/1754.

¹⁵⁰ Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. vol. I. BRITO, Francisco Xavier de, p. 129.



Figura 26 – Simulação de imagem da capela-mor com o zimbório. (Computação gráfica de Robson Godinho)



Figura 27 - Simulação de imagem externa da Igreja do Pilar com o zimbório acima do telhado da capela-mor. (Computação gráfica de Robson Godinho)

2.2.1 A demolição do zimbório

Logo um ano e meio após a entrega da obra, foram documentados os primeiros problemas do zimbório, conforme termo assinado pela mesa em 06 de julho de 1755. Era necessário verificar se o dito iria “durar anos”, e ser capaz de “velar as agoaz p.^a se dourar a capella mor”¹⁵¹. Foi quando também se iniciou a inglória missão, que durou cerca de quinze anos, de preservá-lo da demolição, já declarada necessária neste primeiro exame, realizado dois dias depois. Participou dele um dos responsáveis pela modificação da forma, o mestre Manuel Francisco Lisboa:

[...] como consta do termo retro, Defery o Juram.t° dos St.ºs Evang.ºs aos M.es Carpinteiro M.el Fran.cº Lx.º, Ignacio Pinto, Ant.º Alz. de Ar.º, e Cus-
tudio Alz. de Ar.º, debaixo do qual, e de Suas Conciencias Ihes encarreguey
o Exame q' deviaõ fazer em o zimborio de Madr.º q' se acha sobre o telhado
da Capella Mor dad.º Matriz, e se este hé Duravel, ou poderá Cauzar damno
ouperjuizo ad.º Capella Mor, aonde por elle chove qd.º [quando] as agoas
Saõ m.tºs [muitas], E Se ad.º Capella Mor e tribuna se podem dourar ficando
como está em Seu lugar o d.º Zimborio, E feito por elles od.º Exame, declara-
raõ todos debayxo do d.º Juram.tº q' od.º Zimborio Selhe naõ vedarem agoa
oq naõ hé façil, Se naõ pode conçervar, nem Sepode dourar a Capella Mor,
Enq q' Respt.º a Seguransa do do.º Zimborio noestado emq Seacha, Se acha
Sem damnificaõ alguma, Sem emb.º [embargo] q' cevedar as agoas hé
dificultoso oq' Senaõ pode evitar Só Sim botando abaixo, E de como assim
declararaõ, fiz este tr.º, q' todos a Signaraõ Comigo Domingos Moraes Escri-
vaõ da Irmand.e [...]¹⁵²

Dois dias depois, em 10 de julho de 1755, chegou a ser feito um termo de “reparo dos telhados” e também “desfeita” do zimbório “visto Selhe não poderem evitar as agoas q’ por elle decem a Capella Mor”. Pois se nem com as “diligências necessárias” seria possível atalhar as graves ameaças, se resolveu que “neste caso Se demulice o d.º zimborio”¹⁵³. Sem efeito. Quatro meses depois, em 09 de novembro de 1755, a mesa assinou um termo pelo qual se resolia o “conserto do Zimborio da Capela Mor”, além de se fazerem “dellig.ºs [diligências] para se evitarem as agoaz q’ por elle entraõ emd.º Cap.º Mor”¹⁵⁴.

¹⁵¹ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 97. “Termo que fez ameza desta Irmandade do Santíssimo Sacram.tº em 4 oficiais decarpinttr.º para exzaminarem Se o zimborio dacapella mor Se acha m.rce de durar annos e velar as agoaz p.º se dourar acapellamor”. Vila Rica, 06/07/1755.

¹⁵² Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 97v-98. “T.rº de Juramento deferido por mim ezcri-vaõ da Irmand.e do Sm.º Sacram.tº aos off.es Carpintr.ºs declarados no tr.º Retro”. Vila Rica, 08/07/1755.

¹⁵³ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 98v-99. “Termo feito em Meza g.l [geral] da Irmd.e do SSm.º Sacramento desta Matriz prezentes os officiais da Irmd.e de N. Sr.º do Pilar Sobre a fatura dos telhados da Capella Mor e desfeita do Zimborio”. Vila Rica, 10/07/1755. Uma curiosidade que evi-
dencia a importância da resolução deste termo. De todo esse livro da Irmandade do Santíssimo, este é o documento que contém mais assinaturas, distribuídas em três folhas.

¹⁵⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 100v. “Termo por onde a Meza detremina Se con-

As diligências devem ter sido proveitosas, mas não definitivas, porque demorou um tempo e os irmãos tiveram que tentar remediar a “ruína” que ameaçava novamente. Assim, quinze anos depois, em 14 de janeiro de 1770, em meio, pois, a um período de chuvas certamente forte, quando então ficou insustentável a conservação do elemento, se lavrou um novo termo de demolição, a ser feita “com toda a brevidade”. As madeiras que “estribavam” os pés direitos do zimbório, ou seja, que sustentavam sua estrutura vertical, estavam “podres e indignas de reparo”. Chegou a ser cogitada a colocação, na base, de uma “trempe de ferro”, a funcionar como uma grelha estrutural:

Termo q' Se fez p.^a Se demolir o Zimborio q' Se acha nesta capellamor desta Matriz de N. Sr.^a do Pillar do ouro preto, p.^a cujo fim Se fez Meza Redonda comvoquando os oficiais emais Irmaõs desta Irmd.^a, como tambem Sr.^a do Pillar e as mais IRmd.as q' Se achaõ nesta Matriz com aSestençia do fabriqur.^o

Aos catorze dias do mês de Janr.^o de mil eSete Sentos eSetenta neste concistorio dad.^a Irmd.^a do Samtissimo sacramt.^o enella se fez Meza redonda em q' Seachou o Irmaõ Provedor, Thezr.^o e porcurador e Senaõ achou o Escrivaõ p.r estar no R.^o de Janr.^o, e o Escriva de N. Sr.^a do Pillar Ignacio Joze Lopez eos mais Irmaos damais Irmandades abaixo aSinados eestando todos juntos em Meza, porpós o IRmaõ Procurador q' as Instancias do R. Vigr.^o desta Matriz SeREqueria esta Meza p.^a nella botarem sobre o Zimborio q' Se acha na capela mor Se Seavia de conservar ou demulir pela grd.e Ruina q' esta ameaSando o q' Sendo ouvido por todos uniformem.te determinaraõ q' Se chamase Mestres q' intendese dad.^a obra p.^a a q' afose Exzaminar eviSe Se tinha Ruinha (*sic*) Se aq' tinha Se se podia Reparar de Sorte q' Se podese conServar, eaSentaraõ todos uniformem.te Se chamase os m.es [mestres] Seguintes por Serem pereticos [práticos?] na d.^a arte q' Saõ Costodio Alz. deAr.^o Elias X.er daS.^a os coais foraõ chamados evindo a esta meza Selhe emcarregou foSever e Exzaminar o Zimborio q' Se acha na capella mor desta Matriz Se Se achava com alqua Ruinha (*sic*), eaque lhe achase Sepoderia Remediar; o q' com efeito foraõ ver e Exzaminaraõ miudam.te [miudamente] evieraõ aesta meza ediseraõ o Seguinteq' Exzaminando miudam.te as madr. as [madeiras] emq Se estribaõ os pez direitos do Zimborio os acharaõ todos podres emdignos [indignos] deReparo, q' Só comedespeza mui grave por cauza da Segurança por çer precisa fazer huá trempe de ferro em q' se poSSa sustentar od.^o Zimborio alem da mais despeza q' Se ade fazer abeneficio da mesma obra, eq' naõ hera façil vedarle as ágoas da chuva q' de contino estaõ cahindo por elle abaix, q' he acauza da Ruinha (*sic*) com q' Seacha od.^o Zimborio, epor aSim Intenderem emSuas conciencias o declararaõ nest termo emq' aSinaõ edeclararaõ q' Sedevia fazer otirallo com toda averb.e [brevidade?] por estar cometendo Ruina.

Custodio Alz. de Ar.^o
Elias Xavier da Silva [assinaturas]

çerte ozimborio da Cap.^a Mor, e Sefaça dellig.^as p.^a Seevitarem as agoaz q' por elle entraõ em d.^a Cap.^a Mor". Vila Rica, 09/11/1755.

E logo no mesmo dia mes ano estando lnda em Meza esperando q' Se fizese od.º Exzame e (?) a determinação de q' achavaõ depois defeito vieraõ e diseraõ o q' consta do termo aSima q' ouvido por elles, Se aSentou, uniformem. te, por voto de todos q' Se demolise od.º zimborio com toda a verb.e [previdade?] q' fose poçivel pella grd.e Ruina q' estava cometendo, eq p.ª aluz q' se carese p.ª a capella mor se fara com melhor comodidade [comodidade?], q' for posivel, eq' ad.ª obra sedeve por empraça a ver q.m mais barato a fizer ou por ajuste particular dandose aq.m mais barato a fizer em utilid.e da dita Irmd.e debaixo das condisois q. Se haõ de fazer, e q' p.ª a despeza desta obra Se aplicará o masame q' Se acha neste zimborio, eno cazo q' esta naõ chegue o q' faltar se Reaterá por todos as Irmd.es a Saber tres partes sera Repartida pella Irmd.e do Santicimo Sacram.tº digo huá pagara alrmd.e do Santimo (*sic*) Sacram.tº outra a Irmd.e do Pilar e outra pagara a fabrica ea-coarta parte pagaraõ as mais Irmandades em igual parte por se pagar esta despeza, por Se partir em coattro partes na forma declarado, eq' pagara Snr.º do Pilar naforma dotermo q' tem feito nesta Irmd.e, e de como aSim todos aSim com cordaraõ em Se deitar abaixo naforma q' foi declarado Se fez este termo em q' todos aSinaraõ q' quer tenha inteiro vigor, e eu Diogo da S.º Ribr.º procurador atual q' Sou da Irm.e do SS. Sacram.tº por auz.ea [ausência] do escrivaõ della fiz este termo que o Escrevi¹⁵⁵

Interessante a passagem que declarou, com a iminente demolição do elemento, a necessidade de se remediar a falta com a melhor comodidade possível. O efeito de luz condicionava certamente a *melhor vista* da capela-mor, e também o desempenho de seu simbolismo, a que chegaremos adiante. O termo ainda teve de ser ratificado seis meses depois, antes do novo período de chuvas, condicionado, era de se supor, pela fatura de mais um novo exame para verificação se o zimbório poderia ou não “subsistir”. O dito aconteceu em 29 de julho de 1770, quando parecia finalmente determinado “se botar abaixo” o zimbório:

Termo dedeclarão do exame q' novam.te Se fez no Zimborio aResp.tº de sebotar abaixo

Aos vinte e nove dias do mês de Julho demil eSete centos eSetenta neste consistorio dalrmd.e do Santissimo Sacram.tº de Nosa Sr.º do Pilar doouro preto estando em meza od.º Provedor, escr.ºm, emais ofesiais eos mais irmãos abaixo aSignados, p.ª efeito de selhe declarar otermo nestes afl. 131 ev.º [verso] e 132 oqual sendo lhe lido por mim escr.ºm na prezença detodos eter aSentado ad.ª Meza aq.' novamt.e examinace od.º Zimborio cujo exame se fez pelos Mestres Elias X.er eM.el Fr.cº q aqui asinaõ osquaes examinaraõ edeclararaõ q' em Suas Consciencias achavaõ q' od.º Zimborio naõ podia subsistir, eq' com toda abrevid.e sedevia deitar abaixo oque ouvido por todos unanimem.te concordaraõ por seus votos q. fosse o Zimborio abaixo e nesta

¹⁵⁵ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl.131-132v. “Termo q' Se fez p.ª Se demolir o Zimborio q' Se acha nesta capellamor desta Matriz de N. Sr.º do Pilar do ouro preto, p.ª cujo fim Se fez Meza Redonda comovoquando os ofeciais emais Irmaõs desta Irmd.º, como tambem Sr.º do Pilar e as mais IRmd.as q' Se achaõ nesta Matriz com aSistênciia do fabriquir.º[fabriqueiro]”. Vila Rica, 14/01/1770. “Fabriqueiro” era a pessoa responsável por administrar a “fábrica” da Igreja. Suas atribuições incluíam desde a providência de cera para as missas até o zelo administrativo e financeiro das obras de reforma e construção.

forma ouveraõ por Reteficado o d.^o termo aSima declarado Eoutro Sim Se aSentou que Semandace Consertar aSimalha que nofronte Espicio Seacha aRuinada [...]¹⁵⁶

Então, e “inviolavelmente” – este é o termo que deu o caráter mais do que definitivo à resolução –, o *Termo de arrematação da desfeita* foi assinado pela mesa e pelo arrematante, Elias Xavier da Silva, em 12 de agosto de 1770¹⁵⁷, mesma data em que foram copiadas para o Livro de Termos as condições para a demolição do elemento, que transcrevo em nota¹⁵⁸. Este termo de desfeita expõe um fato muito curioso, que nos pode dar notícia da repercussão

¹⁵⁶ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.134v. “Termo dedeclaração do exame q’ novam.te Se fez no Zimborio aResp.tº de sebotar abaixo”. Vila Rica, 29/07/1770.

¹⁵⁷ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.135-135v. “Termo de Rematação da desfeita, eobra q’ manda fazer a Irmd.e no Zimborio dacapela Mor dalgreja”. Vila Rica, 12/08/1770.

¹⁵⁸ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.135v. “Copia das condicois da desfeita e obra q’ manda fazer alrm.de no Zimborio daCapela Mor eRematada emfr.te”. Vila Rica, 12/08/1770:

Copia das condicois da desfeita e obra q’ manda fazer alrm.de no Zimborio daCapela Mor eRematada emfr.te

Serâ obrigado oRemat.e a botar abaixo oZimborio q’ se acha naCapellaMor dalgreja tornando outra vez acompor o madeiram.tº com madr.^as deCanelapreta, eboa Segur.ca naforma emq estâ aoutra eotelhado composto eemboçado com cal eaboca dozimborio afechará conforro Liso fazendo painel concavo-zinho em huá das Simalhas daboca dod.^o zimborio aonde ficar melhor feiçaõ eSerâ o d.^o forro de canela parda ou Sedro

Serâ obrigado oRemat.e afazer hú caixilho, ou grade, ou dous como melhor convier p.^a aporta traveça docorredor daparte do Corgo [Corredor?] q’ vai p.^a a Sancrestia p.^a no d.^o caixilho aSentar e embitu-mar as vidraças q’ Levar eoasentará porfora da porta aonde for mais comodo comparafuzos, ou fixas, ouoq’ for milhor e serâ o d.^o caixilho decanela preta com as grocuras q’ lhe forem precizas p.^a Levar o Rebaixo p.^a as ditas vidraças edará ele Remt.e todas asferagens q’ p.^a ele forem precizas e os vidros p.^a ocaixilho os darâ alRmd.e, e o Remat.e darâ obatum, e telha necesr.^a

Serâ o Remat.e obrigado adar todos os aprertos eaparelhos necessarios p.^a Servidoins p.^a Sefazer ad.^a obra etambem todas asmadeiras, pregos eferagens etirarâ as vidraças todas com m.t^a cautela p.^a se-naõ quebrarem easgoardarâ, emais todo ochumbo q’ estâ nod.^o zimborio no Consistorio p.^a alrmd.e fazer dele oque quizer eomas maçame ficarâ p.^a oRemat.e exceto afigura de Sima q’ Serâ p.^a a Irmd.e.

Serâ obrigado oRemat.e apegar nad.^a obra Logo depois dafesta deN. Sr.^a do Pilar naõ excedendo ade-mora adois dias depois dad.^a festa enaõ Largarâ maõ dela atê acabar comapena dese meterem oficiais âSuaCusta, Sem q’ seja precizo citarçé p.^a isso ecazo haja nad.^a obra algú acressimo q’ por esquecim. tº aqui Senaõ declare ofarâ oRemat.e Sem q’ por ele Selhe dê couza alguá Só Se exeder aovalor de dez oitavas deouro.

Serâ o Remat.e obrigado a Receber ametade do emporte daRematação estando feita ametade daobra eoResto nofim detoda aobra que Serâ vista eexaminada p.^a selhe pagar. Sinal de Elias X.er daS.^a

Enaõ Se continha mais nas ditas condiçoin que bem fielmente aqui copiei aosdoze dias domes deA-gosto demil eSete Centos eSetenta Ant.^o Franc.^o de Carvalho escr.^am actual da Irmd.e q’ oescrevy eaSiney. [Assinatura de Fran.cº de Carvalho].

que teve o zimbório aparelhado na Igreja, tanto no aplauso dos efeitos, durante o tempo em que durou, quanto na murmurção que lamentou a sua retirada. Não me lembro de ter lido declaração como essa em outros termos tão comuns de arrematação, pois diz o documento que estava “muita gente presente” no ato do pregão, “tanto de oficiais como de outras” – isto é, os lançadores e prováveis arrematantes, oficiais interessados na obra, que haviam “visto a obra” e as *condições*, mas também pessoas externas ao processo, interessadas no desfecho dos fatos. O documento estipulava que o arrematante entrasse no desmanche até no máximo dois dias depois da festa de Nossa Senhora do Pilar (comemorada geralmente na segunda semana de agosto), sem largá-la até que se findasse a desmontagem e reparos necessários na estrutura renovada do telhado simples. Daí que se presume ter durado poucos dias mais o luminoso engenho.

2.2.2 O risco de José Fernandes Pinto Alpoim

Para deslindar alguns detalhes fundamentais da história do zimbório, é preciso recorrer a documentos sobre a talha do retábulo e da capela-mor, arrematados todos, já se sabe, por Francisco Xavier de Brito¹⁵⁹ e seu sócio, Antônio Henriques Cardoso. O primeiro oficial é bem famoso pela fábrica do retábulo, mas houve um risco inicial, do mestre Francisco Branco de Barros Barrigua¹⁶⁰, sobre o qual modificou com novo risco o próprio Xavier de Brito; e que, ainda depois de Brito, em 1755, outro oficial de renome, José Coelho de Noronha, interveio no retábulo (Fig. 28). Pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, Noronha foi chamado para corrigir “vícios e erros de arquitetura”, além de precisar aperfeiçoar “as simetrias necessárias e o decoro devido a semelhante lugar”¹⁶¹. É bastante comentado o tal retábulo, que, segundo muitos, teria introduzido ou consagrado em Minas o chamado barroco “joanino”. Porém, não quero penetrar meandros de classificação estilística dedutiva, sobretudo diante de tantos aspectos coevos, preceitos e procedimentos construtivos efetivamente documentados, que nos

¹⁵⁹ Sobre Francisco Xavier de Brito, cf. HILL, Marcos. Francisco Xavier de Brito: um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal. *Revista do IFAC*, n. 3, Ouro Preto, dez. 1996, p. 46-51. Além da talha de Ouro Preto, Hill analisa a obra e documentos do entalhador na Capela da Ordem terceira da Penitência de São Francisco de Assis, Rio de Janeiro, primeira obra do entalhador na colônia. Não esta, da ordem terceira, mas a Igreja franciscana do Convento de Santo Antônio, possui um zimbório de boca circular na capela-mor; aspecto que me foi lembrado pelo próprio Hill, a quem agradeço.

¹⁶⁰ Barrigua também inventou riscos para altares da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz, Vila Rica.

¹⁶¹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 83. “Tr.^o q faz alrmd.e do Sant.mo Sacram.tº q fazem a mesa redonda com ASistencia doprocurador deNosa Snr.^a do Pillar e Tizr.^o”. Vila Rica, 23/06/1754.

informam mais do que as categorias do “barroco”¹⁶².



Figura 28 – Retábulo-mor

¹⁶² Sobre os problemas de anacronismo nos usos da categoria “Barroco”, cf. HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política, p. 180-189, e também HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Estudios Portugueses* 3. Salamanca: Luso-Española Ediciones, 2003, p. 171-218.

Cinco anos após ter feito o risco da talha, em 15 de maio de 1746, Francisco Barrigua teve que reclamar seu pagamento, ainda não quitado pela Irmandade. É provável que Barrigua tenha feito o risco, pois, em meados de 1741, seguindo – é suposto pelas datas e também pelo bom senso –, o “novo risco” que estava feito pelo “sargento mor novo engenheiro” para a capela-mor; vestindo-a comedidamente em talha para não se repetir o que havia acontecido na arrematação de Pombal, que teve prejuízo em cortar as madeiras para o forro da capela antes do “novo risco” de seu corpo. Em nenhum documento posterior, há indicação de se ter que ajustar a talha riscada por Barrigua ao “novo risco” da capela-mor, do que se conclui, então, que ela deve ter sido inventada mesmo após o novo risco do engenheiro. Ademais, a referência a este risco do engenheiro foi apenas documentada em 2 de agosto de 1741, no termo em que se determinou que se fizesse a arrematação da nova capela-mor, o que leva a crer que estava feito antes.

Corroborando ainda esta hipótese, o risco de Barrigua foi alvo de uma “aprovação” bastante importante, aonde quero chegar especialmente. Com a anuênciam da mesa da Irmandade do Santíssimo, argumentava-se, após a arrematação de Xavier de Brito e a iminênciam das obras, que o risco já havia sido “aprovado pelos senhores engenheiros da cidade do Rio de Janeiro e mais revedores”¹⁶³. Não foram nomeados os “engenheiros”, nem os “revedores”, mas em 12 de abril de 1746, quando se resolveu fazer a arrematação do retábulo e talha da capela-mor correspondente a ele, temos a indicação de um deles, pois se assentou colocar

em prasa [praça] a obra do Retabollo, e toda amais obra da Capella mor correspondente a elle p.^a se Rematar aq.m por menos o fizer na forma do Risco q’ Se acha aprovado pelo engenh.^o Thomas Frz’ P.tº Alpoim, e condiçoez expresadas¹⁶⁴.

Pode ser, inclusive, como se lê aqui, que tenha sido apenas este o engenheiro que aprovou o risco de Barrigua, e não “os engenheiros”, no plural, como se vê no termo em que Barrigua reclamou seu pagamento, de 15 de maio de 1746. Entremos no mérito do oficial. Não se en-

¹⁶³ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 48. “Termo que fazem o provedor emais Irmaonz da menzado Santissimo Sacramt.^o a fim deq finda esteprezente ano de 1745 p.^a o de [1]746 como osqen-trao no de 1746 p.^a ode 747 ao Sr. Mestre do Risco da Talha q se Rematou neste ano da Capellamor Franc.^o Branco de Barros Barrigua pello trab.^o delle ocoal lhe foy aprovado pellos Sr.es enginhr.^oz e revedorez”. Vila Rica, 15/05/1746. Do que lhe era devido, Barrigua se satisfazia com “40 oitavas de ouro”, ficando o resto como “esmola” de ajuda para as obras da igreja.

¹⁶⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 52. “Tr.^o q. fazem os Irmaõs que servem na menza deN. Sr.^a do Pillar padroeyra de V.^a Rica aos Irmaõs da menzada Irmand.e do Sm.^o Sacram.^o da mesma Matriz q’ servem oprez.te anno de1746”. Vila Rica, 12/04/1746.

contram quaisquer registros de um engenheiro chamado *Thomas Fernandes Pinto Alpoim*, seja na relação levantada por Beatriz Bueno em sua tese sobre os engenheiros militares no Brasil colônia, seja no *Dicionário de Artistas e Artífices de Minas Gerais*, de Judith Martins, ou no *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*, de Souza Viterbo¹⁶⁵. É muito provável que o escrivão tenha se equivocado ao nomear quem na efetividade deveria mesmo ser o sargento-mor novo engenheiro *José Fernandes Pinto Alpoim*, que esteve em Vila Rica justamente no ano de 1741 por ocasião do risco e arrematação do Palácio dos Governadores. O engenheiro “subiu” do Rio de Janeiro às Minas não apenas para riscar e apontar as *condições* da obra, mas também para analisar orçamentos, materiais e costumes do “país” com que se deveria fabricá-la, demandando, assim, uma estadia mais extensa em Vila Rica. O risco para o Palácio foi feito antes de 13 de junho de 1741, data em que Alpoim assinou as *condições* para arrematação da obra do Palácio¹⁶⁶ e, em 2 de agosto, foi documentado o novo risco da capela-mor pela Irmandade de Pilar. Segundo a *Fé de Ofício* do engenheiro¹⁶⁷, redigida em 1749, ele serviu em Minas Gerais por 6 meses e 12 dias – um bom tempo, portanto, neste movimentado ano de 1741, o suficiente para também riscar a nova capela-mor do edifício mais representativo do *corpo místico* português na capitania. Alpoim voltou a Minas Gerais em 1745, para examinar a obra feita por Manuel Francisco Lisboa, retornando ao Rio na data de 27 de julho.

Assim, o documento da Irmandade que resolve colocar em praça a arrematação da talha da capela mor ilumina uma questão bastante interessante – estagnada pela atribuição a Pedro Gomes Chaves –, pois indica, com extrema probabilidade, o nome do “sargento-mor novo engenheiro” que efetivamente fez o “novo risco” para a capela-mor da Igreja. Também pode ser útil saber que, além de todas essas evidências, segundo o quadro de hierarquias do *Terço*

¹⁶⁵ Na Introdução à edição de *Exame de Artilheiros*, de José Fernandes Pinto Alpoim, Paulo Pardal também desconhece o tal “Thomas”. O documento referenciado foi citado por Clemente Silva-Nigra, na obra dedicada aos construtores do Mosteiro de São Bento, onde trabalhou José Fernandes Pinto Alpoim. Pardal achou que fosse um erro de leitura do documento, mas se pode constatar que a grafia é mesmo relativa a “Thomas”, e não “Joseph”, como ele supôs. Cf. PARDAL, Paulo. Nota biográfica sobre Alpoim. In: ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de artilheiros*. Rio de Janeiro: Xerox, 1987, p. 27. Agradeço o acesso a este material à amiga e pesquisadora Dulcyene Ribeiro, estudiosa de Azevedo Fortes, que também desconhece o tal “Thomas”.

¹⁶⁶ Cf. “Apontamentos para a obra q. se pertende fazer por conta da Real Fazenda em V.^a Rica na casa forte”. RAPM, v. 6, ano 1901, p. 578. A arrematação da obra do Palácio tocou a Manuel Francisco Lisboa, e aconteceu no dia seguinte.

¹⁶⁷ Apêndice IV – Fé de Ofício de Alpoim, 1749. In: ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de artilheiros*, p. 65.

de Artilharia do Rio de Janeiro, havia apenas “um” sargento-mor designado¹⁶⁸, e notoriamente se sabe que José Fernandes Pinto Alpoim era o “sargento-mor” desde 1738, quando foi nomeado para ir ao Rio ser o “lente” na *Aula do Terço*¹⁶⁹. E mais, se o risco da talha da capela e do retábulo-mor foi “aprovado” por “Fernandes Pinto Alpoim”, é muito verossímil supor que ele estivesse ajuizando, no ato dessa aprovação, e com todo o cabedal necessário, sobre a ornamentação em talha destinada à capela que ele havia riscado.

Ainda há mais uma evidência, desta vez fundada no *costume*, que nesse tempo possuía a potência prática de lei, tem demonstrado o professor Antonio Manuel Hespanha¹⁷⁰. Em outro momento decisivo da fábrica do Pilar, a Irmandade do Santíssimo teve o mesmo zelo em convocar a assistência do mestre responsável pelo risco para aprovar a obra de talha aplicada sobre sua invenção. Isso contribui bastante com a hipótese levantada, pois indica ter sido um costume zeloso da Irmandade. É o que aconteceu uns anos antes, por exemplo, em 24 de outubro de 1737, pois o Mestre Antonio da Silva foi “ouvido” quando da louvação da obra do forro e da talha da nave riscada por ele:

Termo dedeclaracão quefizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja

Aos vinte equatro dias do mês de outubro de mil setecentos e trinta e sete annos nesta Igreja Matris de Nossa Sr.^a do Pilar de V^a Rica do ouro Preto e na casa do Consistorio da Irmd.e do SSmº e Sendo ahi presentes o Provedor Procurador e mais off.es de mesa da Irmd.e do SSm.^o adjuntos os Louvadoz declararos no termo em fronte; eSendo pellos d.^os Louvados ouvido Antonio da S.^a [Silva] official que fez e deo o Risco da obra Rematada [...]¹⁷¹

Recapitulemos. O novo risco da capela-mor foi feito em 1741 por um “sargento-mor novo

¹⁶⁸ Cf. BUENO. *Desenho e desígnio*, p. 531. A hierarquia era composta de 1 Mestre de Campo General, 1 sargento-mor, 1 ajudante, 10 capitães, 10 alferes e 98 praças. Ao sistematizar o quadro de oficiais que trabalharam na Igreja do Pilar, Jaelson Trindade chama a atenção para o fato de que, em 1741, quem estava em Vila Rica era Alpoim, e não Pedro Gomes Chaves, mas não desenvolve a hipótese. Cf. TRINDADE, Jaelson. *op. cit.*, p. 105

¹⁶⁹ Cf. PARDAL, *op. cit.*, p. 35. Da análise da *Fé de ofício* de Alpoim, datada em 17/01/1749, Pardal conclui que entre a segunda metade de 1738, quando foi nomeado sargento-mor, e janeiro de 1745, Alpoim ocupou o cargo por 3 anos e 17 dias, sendo depois nomeado Tenente de Mestre de Campo General.

¹⁷⁰ Cf. HESPANHA, Antônio Manuel. O direito. In: MATTOSO, José (dir.) HISTÓRIA DE PORTUGAL; vol. 4 – Antigo Regime (1620-1807). Coord. de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 173-175.

¹⁷¹ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 35. “Termo dedeclaracão quefizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja”. Vila Rica, 24/10/1737.

engenheiro" vindo da cidade do Rio de Janeiro, onde era o lente responsável José Fernandes Pinto Alpoim. Nesse exato ano, Alpoim esteve em Vila Rica, em razão da construção do Palácio dos Governadores, para o qual apresentou risco, apontamentos de obra e outros discursos, como análises de orçamento e conveniência material. Voltou a Vila Rica em 1745 para examinar a obra do Palácio, quando provavelmente pôde aprovar também o risco que Francisco Barrigua havia feito para a talha da capela-mor da Matriz; se é que já não o havia aprovado em 1741. Este tipo de aprovação reeditava um costume prudente da Irmandade responsável pelas obras. Mas as indicações ainda não param por aqui. Convoquemos a formação do engenheiro.

Segundo Beatriz Bueno¹⁷² e Paulo Pardal¹⁷³, José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765) veio para o Brasil em 1739, a fim de ocupar a função de sargento mor e lente (termo que designava o mestre ou professor das "aulas", e que "lia" as matérias e tratados) da *Aula do Terço do Rio de Janeiro*¹⁷⁴, no que permaneceu até a morte, em 1765. Antes de vir para a colônia, Alpoim havia sido nomeado "lente substituto" na *Academia* da povoação em que nascera, *Viana da Foz do Lima*, atual *Viana do Castelo*, a bela vila situada à foz do Rio Lima, Minho, norte de Portugal. Antes disso, e na mesma vila, Alpoim foi certamente aluno de seu avô e padrinho de batismo, o "prestigioso" engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos (?-1734), e depois seu assessor, na mesma Academia. Seguiu para Lisboa a fim de completar seus estudos e, em 1729, foi enviado à cidade do Porto para levantar o Rio Douro e sua barra, com o objetivo de desenhar um sistema de segurança para embarcações. Segundo Bueno, Alpoim foi um dos engenheiros mais atuantes na América portuguesa, "portador de um *curriculum* invejável, trajetória profissional e obra construída, que espelham o rigor de sua formação teórica e prática"¹⁷⁵. Escreveu dois tratados, o *Exame de Bombeiros* e o *Exame de Artilheiros*, ambos na proveitosa década de 1740.

Durante a segunda e terceira décadas do século XVIII, período decisivo para a formação de Alpoim, foi reconstruído um templo situado à Praça do Conselho de Viana do Castelo, a algumas poucas dezenas de metros de distância, apenas, da imponente residência da fa-

¹⁷² BUENO. *Desenho e desígnio*, p. 504-531.

¹⁷³ PARDAL, Paulo. Nota bibliográfica. In: ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de artilheiros*.

¹⁷⁴ A princípio, era nominada "Aula de Fortificação". Em 1738, "Aula do Terço", e depois "Aula do regimento de Artilharia". Cf. BUENO. *Desenho e desígnio*, p. 523.

¹⁷⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 526.

mília “Alpoim”¹⁷⁶. A igreja é a da *Misericórdia*, e foi o seu avô, o engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos, quem riscou as plantas do edifício e redigiu as *condições* da obra. A formosa igreja apresenta ainda hoje, no teto abobadado da capela-mor, um zimbório oitavado com quatro aberturas intercaladas a quatro paredes com pilastras de quartelas culminadas em pináculos, ou pirâmides – exatamente a mesma idéia, a mesma disposição e os mesmos ornatos da primeira proposta para o zimbório da capela-mor de Vila Rica (FIG. 29 a 34). Se foi mesmo José F. Pinto Alpoim quem inventou a nova capela-mor e também o zimbório da Pilar de Vila Rica, o que acredito por mais esta evidência dentre as numerosas, ele tinha um modelo muito autorizado para imitar; pois ainda que não tivesse acompanhado o processo de invenção da Igreja da Misericórdia (o que acho pouco provável, pois era neto, discípulo e assessor do padrinho Vilalobos), pôde ver e ajuizar da obra e seu zimbório durante a construção, e também depois, nos aplausos da recepção de seus efeitos¹⁷⁷. Ademais, a idéia materializada em Viana, e pensada inicialmente para Vila Rica, não é tão comum. Zimbórios oitavados com quatro aberturas e quatro pilastras são muito mais incomuns do que zimbórios octogonais com oito aberturas.



Figura 29 – Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo, Portugal

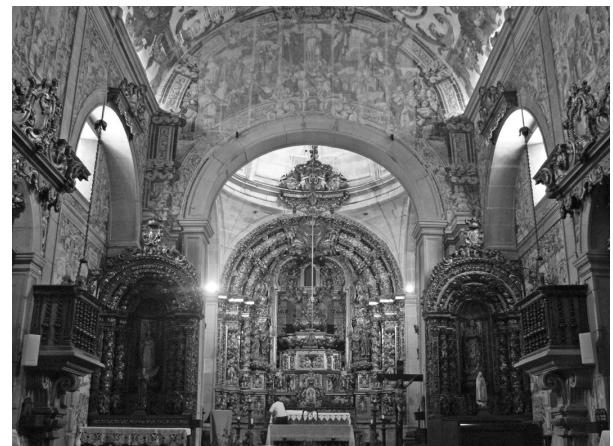


Figura 30 – Nave e capela-mor da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo

¹⁷⁶ A residência, bastante modificada internamente, acomoda hoje parte da Câmara Municipal de Viana, à administração da qual agradeço a possibilidade de visitá-la. Tanto a *Casa dos Alpoim* quanto a *loggia* adiante da Igreja da Misericórdia dão frente para a mesma via, a atual Rua Cândido Reis.

¹⁷⁷ Outra circunstância curiosa aproxima o neto e o avô: ambos foram devotos da *Misericórdia*. Alpoim chegou a ser “provedor” da Santa Casa da Misericórdia no Rio de Janeiro, e Vilalobos foi irmão na Santa Casa de Viana; embora tenha sido sepultado, em 18/12/1734, na Igreja de São Domingos da mesma cidade. Cf. ARAÚJO, José Rosa. *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2.^a edição. Viana do Castelo: Edição da Santa Casa da Misericórdia, 1983, p. 12. (Edição adquirida na própria igreja).



Figura 31 – Retábulo-mor, abóbada e parte do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo



Figura 32 – Vista interna da abóbada e zimbório oitavado, com as quatro aberturas intercaladas a quatro paredes. Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo



Figura 33 – Vista externa do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo



Figura 34 – Vista detalhada do zimbório da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo

O zimbório da Misericórdia de Viana foi erguido sobre uma cúpula repartida em oito faces, uma “abóboda de meia-laranja”, expressão do próprio Vilalobos¹⁷⁸, pois também remanesceram os apontamentos da obra. A abóbada ocupa todo o vão quadrado da capela-mor, assentada sobre os quatro arcos da capela. Acima dela, se ergueram as paredes “em roda” do zimbório, deixando um vão circular para a “clarabóia”, termo usado pelo engenheiro. No forro do coroamento, engracou-lhe uma pintura em *brutesco*, na mesma espécie da que orna todo o teto da Igreja. Do lado de fora, ressaltam-se as quatro pilas vigorosamente quarteladas, arrematadas por uma cobertura cônico-piramidal, e entre elas se dispuseram as quatro aberturas, ou “frestas”, com maior vão para dentro, para facilitar a entrada de luz. Sabedor das implicações de segurança, Vilalobos apontou cuidados irrepreensíveis para o esgotamento das águas, como a boa preparação da cal e seu maciço, além da construção de um “rosso”, o que chamamos, hoje, de rufo, elemento que direciona as águas da chuva para cima das telhas da cobertura. Adiante, um trecho importante das *condições* do zimbório, ou “clarabóia”, de Vilalobos, referente às plantas de número 2 e 3, ideadas para Igreja:

[...] Na planta 3.^a se ve a sua forma e rasgos destas frestas, como tambem a forma de quoattro quartellas q. entre fresta e fresta hão de sercar esta claraboya que serão refendidas, tanto nos lados como na frente com a forma que se ve da planta 2.^a estas buscarão os angulos da capella por dentro; levara em correspondencia destas quoattro quartellas, quoattro pillastras por dentro refendidas.

Rematará esta obra com uma Piramide de 20 palmos de alto entrando a sua baze. Toda esta obra sera feita de cantaria fina da melhor e mais alva mt.^º bem ajustada nas suas juntas sem q. leve mataduras de cal. O mossisso desta obra será todo de cal e area mt.^º bem argamassado por q. sobre elle se hão de açentar as telhas na mesma cal, tanto no debaixo como no de sima p.^º o q. em roda da cantaria levara hum rosso p.^º se meter a telha por baixo delle p. melhor expedição das agoas. [...] ; e quando falte ao aqui exposto e a bondade da obra a tornará a fazer a sua custa sem q. possa repetir remuneração algúia.

Viana 13 de 8.br.^º de 1716.¹⁷⁹

O zimbório ainda alcantila sobre o corpo da cidade de Viana, como deveria despontar também, sextavado, em Vila Rica, novidade na capitania. Nesta, o forro do teto da capela-mor era diferente. Seu lançamento era o de uma abóbada de arestas, a melhor opção para a

¹⁷⁸ VILALOBOS, Manuel Pinto de. “Apontamentos para a obra de cantaria da Capella Mor da Igreja da Misericórdia desta Villa”. In: ARAÚJO, José Rosa, *op. cit.*, p. 10-12.

¹⁷⁹ VILALOBOS, Manuel Pinto. “Apontamentos para a obra de cantaria da Capella Mor da Igreja da Misericórdia desta Villa”, p. 11.



Figura 20 – Painel da Santa Ceia, centro do forro da capela-mor

do Santíssimo Sacramento. Pelo simbolismo devido ao lugar, e integrado ao teatro eucarístico da Igreja, foi justificado o tema, que geralmente era pintado nas paredes laterais das capelas-mores de igrejas e capelas da capitania, mas em Pilar houve que substituir o vazio central do forro deixado pelo zimbório.

Assim, em 18 de outubro de 1772, “determinavam se fizesse no painel do teto da Capela Mor a Ceia do Senhor [...] e que o mestre o fizesse com toda a perfeição conveniente para a vista e segurança da dita obra”:

Termo q' faz a meza desta Irmd.e doSS.m° Sacram.t° emq' detremina Seja o Painel daCapella digo do teto da Capella Mor a Seya do Senhor eomais q' nela secontem

Aos dezoito dias domez de outubro demil sete centos, e setenta, edoiz annos neste Consistorio dalgrelha Matriz deN. Senhora do Pilar dooir preto, estando em meza o Provedor, e mais offeciais desta Irmand.e do Santissimo Sacramento por elles doi dito q' detreminavaõ sefizesse no painel do teto daCapella Mor a Sea do Senhor visto ter ficado aeleição dameza od.º painel eque o Mestre oFizese com toda aperfeição conveniente p.ª a vista, e Segurança dad.ª obra, eque outro Sim fosse o Painel fingido em Pano por senaõ poder unir amadeira, epello tempo adiente Suceder abrir e ficar o painel com defeito q' Senaõ possa Remediar sem despeza grande epor ser assim mais conveniente odetreminaraõ, emandaraõ Lavrar este termo [...] ¹⁸⁰

Se não foi mesmo imperfeição de execução, talvez tenha residido na eleição do material o problema da fábrica em Vila Rica, sem que houvesse chances para algum remédio ou emenda. Ainda que bem escolhida, “de lei”, seca e bem matada em suas juntas, as dilatações e

¹⁸⁰ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 138v. “Termo q' faz a meza desta Irmd.e doSS.m° Sacram.t° emq' detremina Seja o Painel daCapella digo do teto da Capella Mor a Seya do Senhor eo-mais q' nela secontem”. Vila Rica, 18/10/1772.

figura *retangular* da planta, um costume na arquitetura do “país” das Minas. As arestas e os oito pendentes resultantes concorreriam para a boca em roda do zimbório, onde hoje está disposta a pintura da *Santa Ceia*, mas de onde anteriormente se erguia o elemento em madeira (FIG. 20). Com a sua demolição, em 1770, teve que se eleger, ou inventar, uma pintura para cobrir-lhe decorosamente o vão, e a prudência “ficou à eleição da mesa” da irmandade

contrações da madeira geradas pela exposição direta ao sol, sereno e chuva, bem como a variação diária de umidade e temperatura, eventualmente grande em Ouro Preto, certamente iriam comprometer a vedação dos elementos, o que deve ter resultado nas infiltrações. A obra de Viana é toda em maciço de pedra e cal, inclusive a abóbada, mas não é possível assertar se o zimbório foi pensado inicialmente assim para Vila Rica. Muito provavelmente não, porque toda a estrutura de sustentação do telhado e também o forro da abóbada seriam de madeira, pelo que era lógico continuar com o material. Deve-se lembrar também que a arrematação da obra, ainda em 1746, bem como de toda a talha da capela, tocou direto a um entalhador: Francisco Xavier de Brito e seu sócio. O certo é que, na modificação dos louvados, de 1749, está declarado fazê-la em madeira.

Até hoje, tinha-se apenas uma vaga notícia da existência de um zimbório na Igreja do Pilar, de modo que muitos nem sequer o distinguiam¹⁸¹, mas os documentos primários coligidos e as análises permitiram refazer-lhe a história. Alpoim é um dos maiores engenheiros do século XVIII na colônia, e a Igreja do Pilar uma das fábricas mais elogiadas da arquitetura daquele tempo. Não se trata de querer aqui dignificar mutuamente a obra ou o engenheiro com mais uma atribuição; a memória de nenhum dos dois precisa disso. Entre as várias obras documentadas a José Fernandes Pinto Alpoim no Rio de Janeiro, estão, de caráter religioso: o *Hospício dos Barbadinhos*, e também o risco e a execução do demolido *Convento da Ajuda*, onde atualmente é a *Cinelândia*. Clemente da Silva-Nigra atribuiu a Alpoim a reforma do claustro do *Mosteiro de São Bento*, mas não entrarei em discussão. Conforme se lê no seu estudo sobre os artistas e construtores do Mosteiro, a Igreja, dedicada a Nossa Senhora do Monte-Serrat, foi acrescentada de um zimbório ao meio da capela-mor, entre 1676 e 1679, fábrि-

¹⁸¹ No *Guia de Bens Tombados de Minas Gerais*, uma importante publicação de referência, muito citada também por quem trabalha com o patrimônio histórico, o zimbório não foi compreendido como tal. É referido como fosse a própria abóbada do forro, que ainda remanesce no teto da capela, e não o elemento de iluminação que se ressaltava externamente por sobre as “água” do telhado. Assim, cito: “Diversas questões surgiram, posteriormente, quanto a erros de construção da carpintaria do ‘zimbório’ da capela-mor, ou melhor, as abóbadas ogivais (em cruzeiro de ogivas) que formam o forro da capela”. O problema, aqui, não é o desconhecimento do elemento em si ou dos documentos, mas também o das matérias da arquitetura e da engenharia, ou ainda da geometria, pois aquela abóbada não é de ogivas. Além disso, no mesmo texto, o problema da atribuição de Germain Bazin e outros fundou uma “segura” e problemática tradição. Assim, o *Guia* afirma que “Sabemos com segurança, que [Pedro Gomes Chaves] lhe deu o projeto da capela-mor, por documento de 2 de agosto de 1741”. Adiante, reafirma: “Cinco anos mais tarde, em 1741, Pedro Gomes Chaves apresenta um novo risco, que ampliava a capela-mor [...]. Cf. SOUZA, Wladimir Alves de (Coordenação e pesquisa). *Guia dos bens tombados de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984, p. 263-264. Isto é o resultado daquela “inserção” do nome no documento publicado, mas que o exame primário, em sua fonte, evidencia facilmente: não possui nele nome algum para o engenheiro. Continua a ser “seguramente” afirmado Pedro Gomes Chaves porque a consulta se dá, via de regra, pelas fontes secundárias, ou nas transcrições que possuem, por assim dizer, a “autoridade” de um documento.



Figura 35 – Zimbório no teto abobadado da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Monserrate, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

ca do Frei Bernardo de São Bento¹⁸² (FIG. 35). Independentemente da atribuição do claustro beneditino proceder ou não, Alpoim deve ter conhecido o elemento armado na Igreja¹⁸³, e se de todo a sua forma não lhe ofereceu modelo (que estava radicado em Viana, na idéia menos comum das quatro aberturas intercaladas a quatro paredes com colunas de quartelas), deve ter contribuído para reafirmar-lhe a virtude dos efeitos luminosos, materializados na ocasião do “novo risco” em Vila Rica (FIG. 26 e 27). Do mesmo modo, pode-se conjecturar, a experiência que teve Xavier de Brito na fabricação da talha da Ordem terceira da penitência, também no Rio de Janeiro, deve ter lhe proporcionado conhecer bem o zimbório da capela-mor da Igreja conventual de Santo Antônio (FIG. 36), que ficava bem ao lado, um juízo útil para quando foi preciso modificar e executar, enquanto estava vivo, o zimbório em Vila Rica.

Prefiro acreditar que contribuiu mais com a apresentação e a confrontação de novos documentos e dados pesquisados, e também com as análises da arquitetura baseadas nos preceitos e procedimentos daquele tempo. Todavia, com esses vários documentos coligidos, as matérias deles, as circunstâncias de data e construção, e também as relações entre as obras analisadas, penso ser bastante verossímil afirmar que é de José Fernandes Pinto Alpoim a invenção do novo risco da capela mor, e muito provavelmente também do seu zimbório. Mesmo que existisse um elemento como esse no risco inicial da Igreja, ele estaria a partir de

¹⁸² Cf. SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipographia Beneditina, 1950, p. 96.

¹⁸³ Na hipotética reconstituição da capela-mor desse tempo, feita pelo irmão Paulo Lachenmayer, o zimbório possuía uma “boca” circular. Atualmente, se vê um vão quadrado abaulado nos cantos, correspondente à figura dos painéis que ornam o teto. Bem depois, em 1795, Inácio Ferreira Pinto apresentou um outro risco para a talha da capela, que não foi completamente executado, conforme Silva-Nigra. Esse risco apresentava um zimbório hexagonal de madeira, sem pilastras de quartelas. Cf. SILVA-NIGRA, *op.cit.*, (figura 33: reconstituição de Lachenmayer, e figura 108: risco de Ferreira Pinto).

então, 1741, condicionado ao novo risco da capela-mor, assim como aconteceu com toda a talha nela aplicada. Tanto é que o novo risco de Alpoim determinou a inutilidade das madeiras cortadas antes, por Pombal, para forrá-la, e o risco de Barrigua para a talha, adequado ao “novo”, para a capela, ainda teve que ser aprovado pelo engenheiro.



Figura 26 – Simulação de imagem da capela-mor com o zimbório. (Computação gráfica de Robson Godinho)



Figura 36 – Capela-mor da Igreja do Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro. Fonte: TELES. *Atlas dos monumentos históricos...*, p. 118

Ademais, avultam as correspondências entre a obra de Viana e o que se pôde até agora descobrir da que foi pensada para Vila Rica; e para além da coincidência da idéia, da disposição e dos ornatos, há também as circunstâncias que envolvem os engenheiros Vilalobos e Alpoim. Todavia, o bom senso me exige conjecturar que também seria possível que o zimbório figurasse o risco para a talha da capela-mor, feito por Barrigua no mesmo ano, em 1741, integrando-lhe a carpintaria fina do zimbório. É uma hipótese menos provável, e só o encontro de novos documentos é que poderia precisar a possibilidade. Na controvérsia dela, há todas as evidências que analisei, além do que, é curioso observar, em 24 de fevereiro de 1746¹⁸⁴,

¹⁸⁴ “Aos vinteequatro Dias do mesde fev.rº de mil ecetecentos, ecoarenta e Seis anos [...] concordaraõ eajustaraõ por emprassa o Retablo da Capellamor p.º o q Seporaõ editaes declarando nelles o Dia emq SehadeaRematar ad.º obra [...]. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 48v. “Termo de ajuste q oniformemente fizeraõ os Irmaõs da Irmandade do Santissimo Sacramento q depois de (?) servem, com os da Irmandade de Nossa Sr.ª do pillar padroeyra desta Matriz do ouro preto”. Vila Rica, 24/02/1746.

quando se determinou pela primeira vez “por em praça o retábulo da capela-mor”, riscado por Barrigua, não se declarou nada acerca do zimbório. Dois meses depois, já em 12 de abril de 1746, e véspera da arrematação, foi ponderada novamente a necessidade de se colocar em praça o retábulo, e também, atente-se, “toda a mais obra da capela-mor correspondente a ele”. Não se fala em zimbório em nenhum documento referente a Barrigua ou à talha riscada por ele, e além disso os documentos deixam dúvidas quanto à matéria efetivamente riscada pelo entalhador, se foi apenas o retábulo ou muito mais da talha que vestiu o corpo da capela¹⁸⁵. O “zimbório” aparece apenas no documento assinado no dia seguinte, em 13 de abril de 1746, que oficializou a arrematação a Xavier de Brito, e as matérias eram: a talha do retábulo e da capela mor, e também o zimbório, sempre referido para além da talha; unidos, por comodidade e perfeição da fábrica, numa só arrematação. E mesmo que assim fosse, ou seja, se o zimbório estivesse no risco de Barrigua, é bastante lógico supor, como aconteceu com toda a talha, que o oficial estivesse se adaptando à previsão de um zimbório feita antes por Alpoim, na imitação do que estava autorizado em Viana.

2.2.3 Engenho e simbolismo

As hipóteses de invenção do risco não devem ser tratadas como o mais importante para a historiografia das artes miméticas desse tempo, quando não há uma noção de *autoria* como a concebemos hoje. A reconstituição histórica ajuda a pensar, com mais proveito, que efeitos teriam sido ideados para essa arquitetura, subordinados ou subsumidos à autoridade da forma nos preceitos e costumes de se inventar e fazer.

Os zimbórios de oito faces compunham uma tópica bastante importante ao simbolismo das igrejas cristãs, e não apenas das pós-tridentinas. O número “oito” – além de representar, com a devida potência cosmográfica, as quatro direções cardeais, acrescidas das intermédias, ou a “oitava” como medida entre o início e o fim da escala musical, o “intervalo” que sustenta a Harmonia Universal – possuía uma forte significação cristã, que tanto nos interessa. O “oito” se situa após o sete, e, interpretado à luz do tempo e dos desígnios de Deus, o número corresponderia então ao “oitavo dia”, o subseqüente aos seis dias da Criação e também ao

¹⁸⁵ Em 24/02/1746, se fala apenas em “por em praça o retábulo da capela-mor”. Já em 15/05/1746, quando Barrigua reclamou seu pagamento, a referência é a “talha q’ se rematou neste ano da Capella-mor”.

sétimo, do descanso sabatino. O oitavo dia seria alusivo, portanto, à “eternidade beata”¹⁸⁶, ao tempo fora deste mundo, e o número oito seria então um símbolo numérico da Ressurreição; um número digno da beatitude eterna prometida na Eucaristia e consumada no ressurgimento após a morte¹⁸⁷.

Assim, a forma octogonal ou oitavada, fosse o polígono mesmo ou o círculo compartido em oito arcos, remetia simbolicamente à Ressurreição de Cristo, da qual a Igreja católica persuadia e excitava a participar, desde o batismo e durante a vida, pela comunhão com Cristo e com a Igreja. É por isso que tantos batistérios antigos também foram inventados sob a forma oitavada. Como lugar do vínculo primeiro, os batistérios deveriam aludir ao fim, ou seja, à bem-aventurança perpétua da Ressurreição, como escreveu Santo Ambrósio (340-397 d.C) tendo em mente o Batistério de Santa Tecla, em Milão: “Seria conveniente que a sala do batistério fosse construída segundo o número que conduziu o povo à verdadeira salvação, ou seja, à luz de Cristo ressurreto”¹⁸⁸. O próprio Carlos Borromeu aludiu ao “costume ambrosiano”, autorizando a forma octogonal ou redonda para os batistérios pós-tridentinos¹⁸⁹.

Lida atentamente, a inscrição de Santo Ambrósio adverte mais sobre a riqueza simbólica dos zimbórios oitavados, porque, na aplicação decorosa desses elementos, se produziriam adunados dois efeitos muito eloquentes da doutrina: o número e [é] a própria luz de Cristo Ressurreto. Tanto melhor que no zimbório se amplificavam os dois efeitos, pois para além do simbolismo docente do número e da geometria, os efeitos luminosos proporcionados pela abertura zenital seriam bastante aptos a evocar as primícias afetivas da vida eterna, as pr-

¹⁸⁶ DANIELOU, *Bibbia e liturgia*, apud GATTI, Vincenzo. *Liturgia e arte: i luoghi della celebrazione*. Bolonha: Centro editoriale dehoniano, 2001, p. 174.

¹⁸⁷ Concordando com o sentido geral, Chevalier ainda acrescenta que se o número sete é o número do Velho testamento, o oito corresponde ao Novo, que anuncia a “beatitude” do “outro mundo”. Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 651-653.

¹⁸⁸ Apud GATTI, op. cit., p. 175. São Pedro lembra que foram em número de “oito” os seres humanos salvos pela Arca – Noé com seus três filhos e as respectivas esposas; depois do primeiro, foram mais sete os dias contados até que a pomba retornasse com a folha verde da oliveira. Na primeira Epístola, Pedro prefere a imagem da água como salvação dos justos – e ele mesmo se refere à prefiguração do rito batismal. Na segunda, é mais enfático quanto à necessária destruição proporcionada pelo Dilúvio. A figura de Noé então é comparada à do justo Lot, que fugira, orientado por Deus, com suas duas filhas, da destruição de Sodoma e Gomorra; a mulher restou petrificada em sal, pois cedeu à tentação de atrasar o olhar para o desastre. Não deve ter sido por acaso que a representação foi escolhida para figurar um dos painéis do forro de Pilar. A analogia entre os dois personagens ainda assimila a semelhança de ambos terem se embriagado após o fim das catástrofes. (Cf. FIG. 18.9).

¹⁸⁹ BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. XIX. De baptisterio. De situ et forma baptisterii more ambrosiano, p. 47-48.

meiras evidências verossímeis e maravilhosas dos prêmios que se há de experimentar, com a “luz de Cristo ressurreto”, na ascensão ao Paraíso. E a referência não é isolada, consagrada também no tomismo de São Tomás de Aquino¹⁹⁰, a fonte principal da neo-escolástica desse tempo.

É por isso que os zimbórios oitavados foram efetivamente consagrados a cobrir os lugares analogicamente remitentes à Eucaristia e à Ressurreição, figurando, seja na arquitetura permanente, seja na efêmera, domos, cúpulas, cimo de cruzeiros, capelas-mores, cibórios, retábulos, baldaquinos, sacrários, tabernáculos e mais paramentos digníssimos do Santíssimo Sacramento. Assim como o *Templo de Salomão* foi sempre a tópica paradigmática da arquitetura religiosa em geral, o modelo daquela matéria, em especial, foi a *Anástasis*¹⁹¹ do *Santo Sepulcro*, em Jerusalém, construída em planta circular e onde, reza a lenda, teria sido sepultado o corpo de Cristo, o lugar lendário da Ressurreição, o sinal irrefutável da salvação. A autoridade remonta aos tempos do Imperador Constantino e de Santa Helena, sua mãe (séc. IV d. C.), que teria encontrado o tesouro dos indícios¹⁹².

Reeditando o simbolismo do “oito”, vários templos e lugares eucarísticos emularam a *Anástasis*, conformando-se ao círculo ou ao octógono, figura inscrita ou circunscrita a ele. Assim é, por exemplo, o Templo de Santo Estevão, em Bolonha, a “charola” da Igreja do belíssimo Convento da Ordem de Cristo, em Tomar (FIG. 37), ou a vistosa Igreja do Mosteiro da Serra de Nossa Senhora do Pilar, em Vila Nova de Gaia, Portugal (FIG. 38). Nesta Igreja, que nos interessa também pela conformidade do orago, além do templo possuir uma planta circular e uma bela cúpula compartida em oito faces, o zimbório em cantaria que a coroa é coerente-

¹⁹⁰ Sobre a “claridade” dos corpos abençoados com a Ressurreição, cf. a questão de número 85 do suplemento à terceira parte da *Summa Theologica* de São Tomás de Aquino. TOMAS AQUINAS. *The summa theologica*. III, Q. LXXXV: “*Of the clarity of the bodies of the blessed*”, p. 989 et seq.

¹⁹¹ Nome dado ao lugar da Ressurreição de Cristo. O termo “*anástasis*” é grego e quer dizer exatamente isso: ereção, ação de levantar-se, ressurreição, emigração etc. Em português, o termo “*anástase*” significa, para a teosofia, “o despertar da alma”, o ressurgir após a morte”, “a existência da alma após a morte”. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. *Anástase*, p. 205.

¹⁹² Numa carta enviada entre 325 e 326 ao Bispo Macario, de Jerusalém, Constantino recomendou que a basílica a ser construída sobre o Gólgota (*Santo Sepulcro*) demandasse os “fundos públicos”, fornecidos pelo governo da província ou pelo próprio “tesouro” do Imperador, de tal modo que ela “superasse em esplendor os mais nobres edifícios de qualquer outra cidade e resultasse na mais bela basílica existente”. Ademais, economias deveriam ser conseguidas durante a construção da estrutura do edifício, de modo a “poderem ser empregadas, com maior vantagem às finalidades da propaganda política, para aumentar o fausto da decoração e dos ornatos”. Incluíam-se aqui não apenas os ornatos arquitetônicos – colunas, mármores, mosaicos e douramentos, mas também paramentos litúrgicos, “vasilhames de ouro e prata”, “tecidos de seda orlados de ouro”, “lampadários”, “candelabros” etc. Cf. KRAUTHEIMER. *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su rinascimento e barocco*, p. 19; 21-22.

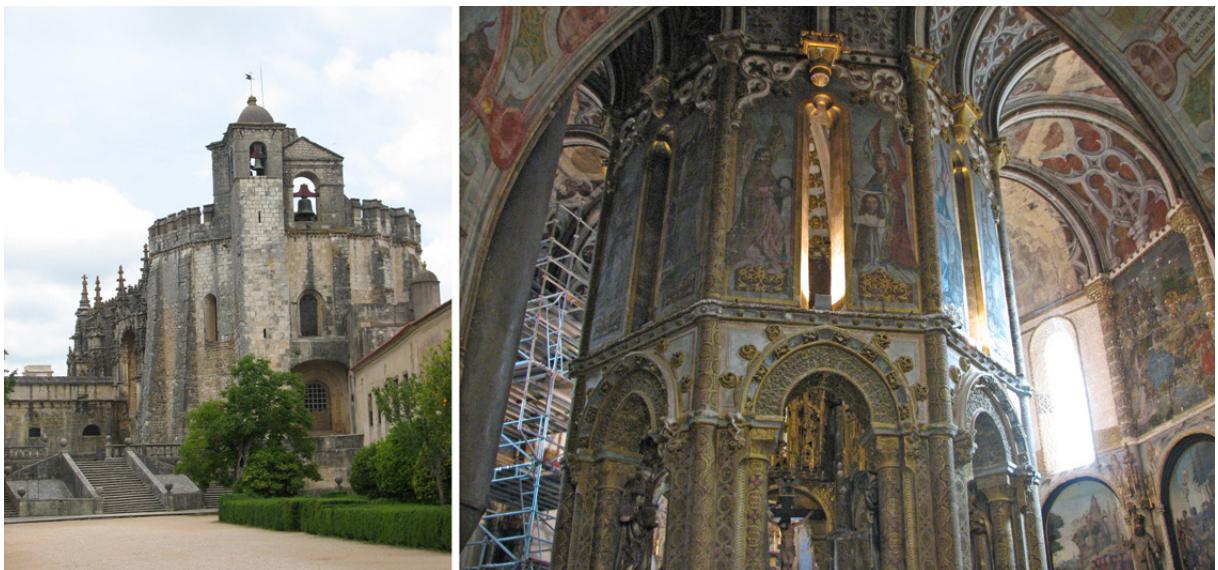


Figura 37 – Vistas do Templo e da “charola” octogonal do Convento de Cristo, Tomar, Portugal

mente oitavado, com também oito lanternas, a idéia mais imitada.

Os tratados mais aplaudidos também autorizaram a emulação. Na parte das *Instructiones fabricae* dedicada ao “Tabernáculo da Santíssima Eucaristia”, Carlos Borromeu¹⁹³ deixou recomendações muito claras quanto aos aspectos e à figura com que se deveria fabricá-lo. Sua posição seria sempre no altar-mor, “brilhantemente elaborado”, do “mármore mais precioso”, ornado em detalhes da prata e ouro e “pias imagens” da Paixão de Cristo Senhor, exibindo um aspecto “religioso e venerável”. O tabernáculo do Santíssimo Sacramento deveria ser amplo conforme a dignidade e a magnitude da Igreja, a guardar a forma “octogonal ou redonda, na medida em que pareça a mais elegante e religiosamente apropriada à forma da Igreja”¹⁹⁴. Lembremo-nos de que, para além de todo o simbolismo inerente à forma oitavada, religiosamente apropriada, o zimbório de Pilar corresponderia apropriadamente à forma poligonal da nave; de iconografia e sentidos, como disse anteriormente, essencialmente eucarísticos. Mais um indício do “engenho” do “sargento-mor novo engenheiro”, que potencializou com versatilidade as várias circunstâncias materiais da fábrica.

¹⁹³ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. L. I, XIII. *De Tabernaculo sanctissimae eucharistiae*, p. 18-20.

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem*. Borromeu também permitia que a capela-mor fosse “redonda” ou “octogonal”. *Idem, Ibidem*, L. I, XV. *Communia cappellarum altariumve maiorum et minorum*, p. 28.



Figura 38 – Imagens da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia, Portugal. Vistas lateral, do belíssimo adro avarandado circular, da cúpula e do zimbório oitavados

Voltando a Carlos Borromeu, o tratado rezava que na parte superior do tabernáculo deveria estar a imagem de Cristo “ressurgindo gloriosamente ou mostrando as sagradas feridas”¹⁹⁵. Para além da luminosidade decorosamente gloriosa a ser proporcionada pelo zimbório, efeito apropriado aos mistérios luminosos em questão, no sacrário do altar-mor da Igreja do Pilar se vê ainda hoje exatamente a representação de Cristo Ressurreto, alcando fora do sepulcro triunfante, tendo às mãos o estandarte com a bandeira vitoriosa da Ressurreição (FIG. 39). A iconografia desses elementos, pictóricos e arquitetônicos, observou os costumes consagrados, retóricos e simbólicos, se é que se fazia, na época, a distinção desses gêneros.



Figura 39 – Sacrário com imagem do Cristo Ressurreto, retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica

Noutro tratado também muito conhecido nos séculos XVII e XVIII, o *Perspectiva pictorum et architectorum*, de Andrea Pozzo, o jesuíta desenhou e comentou a figura mais apropriada à acomodação do Santíssimo Sacramento. Assim, a figura de número 60 foi dedicada ao *Tabernaculum octangolare*¹⁹⁶, autorizada pelo comentário de que o jesuíta havia se servido da figura várias vezes no lineamento da arquitetura dedicada à “exposição das 40 horas” (FIG. 40). O venerável evento das “quarenta horas” constituía uma solene e ininterrupta exposição

¹⁹⁵ CF. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. L. I, XIII. *De Tabernaculo sanctissimae eucharistiae*, p. 18-20.

¹⁹⁶ POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreeae Putei e societat Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad architectorum Romae MDCCXXIII. Ex Tipographia Antonii de Rubeis è Foro Rotundae in via ad Seminarium Romanum. Superiorum Facultate. Figura sexagesima (sessantesima), “Tabernaculum octangolare”*.

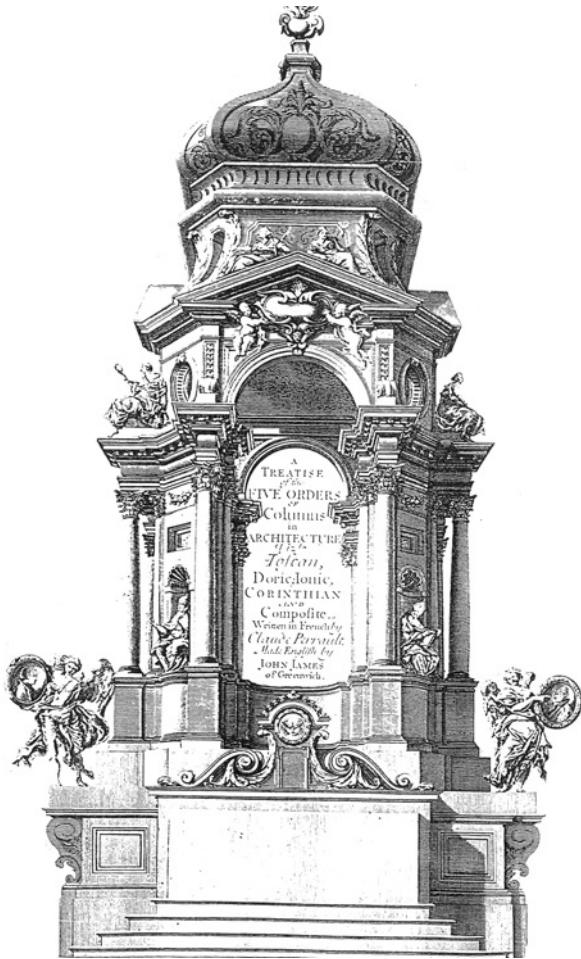


Figura 40 – *Tabernaculum octangolare*. Fonte: POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. v. 1, Roma, 1737, Figura 60

pública do Santíssimo Sacramento durante esse período, uma analogia ao tempo em que, se presumia, o corpo de Cristo esteve no sepulcro antes de ressuscitar – o intervalo de três dias incompletos entre a tarde da sexta-feira da Paixão e a manhã do Domingo Pascal¹⁹⁷. Não é seguro afirmar correlação entre os fatos, mas em uma das reuniões no consistório da Matriz, dedicada a definir o que poderia tocar a cada uma das irmandades nela sediadas para terminar as obras, se declarou que elas, para se persuadirem de comparecer às reuniões com esse fim, já haviam sido novamente advertidas, “sob pena de excomunhão”, pelo “Reverendo padre pregador do Tríduo das Quarenta horas”¹⁹⁸. Tudo isso aconteceu dois meses antes da arrematação de Xavier de Brito para finalizar a talha da capela e fabricar o zimbório. A fábrica já estava definida, e a autoridade do Reverendo certamente vi-

sava mesmo a convencê-las sobre a relevância das obras, obtendo seus auxílios financeiros. Provavelmente até se valeria da eloquência do elemento oitavado para, como num sermão, afetar e persuadir as irmandades em colaborar (financeiramente) com a própria salvação. Mas nem teve a oportunidade, pois nenhuma irmandade apareceu com seus representantes. Não deve ter havido a tão temida excomunhão, mas à exceção das irmandades do Santíssimo e de Pilar, as demais ficaram terminantemente proibidas de usar os paramentos e também o órgão da Igreja.

Recordemos que em Pilar foi construído o zimbório em figura sextavada”, modificação arra-

¹⁹⁷ A prefiguração teológico-simbólica das 40 horas estava em passagens bíblicas do Velho e do Novo testamento: nos 40 dias de Jesus Cristo e de Elias no deserto, e também nos quarenta anos de peregrinação do povo judeu após o êxodo do Egito.

¹⁹⁸ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 50-50v-51. “Termo de concordatta e ajuste q’ fizeraõ os Irmaõs actuais q’ Serven nesteprez.te anno nas Irmandades do Santissimo Sacramento, e denossa Sr.ª do pillar desta Matris do ouro preto”. Vila Rica, 24/02/1746.

zoada três anos depois da arrematação. Embora tenha se justificado a modificação, no documento, porque a “área” era pequena, e se resolveu fazer o zimbório em seis faces para que ficasse tudo em “boa lei” (simetria antiga, enfim), a figura hexagonal também era autorizada a atualizar simbolismos eucarísticos. Segundo Gatti, estudioso das relações entre arte e liturgia cristã, o “hexágono é a figura que sublinha o ‘tempo’, realidade durante a qual se cumpre o sacramento”¹⁹⁹, pois foram seis os dias da criação; bem como, seis dias antes do seu sacrifício, no jantar em Betânia, Cristo foi banhado em bálsamo por Maria Madalena. Segundo o próprio Cristo, nos Evangelhos, isso foi uma prefiguração de sua morte e de seu sepultamento²⁰⁰. A autoridade do número repousava também em Santo Agostinho, que no trigésimo capítulo do livro XI de *A cidade de Deus*, desenvolveu a “perfeição” do número 6. Agostinho expõe que o “6” é o primeiro número em que há uma soma exata, ou perfeita, entre as suas partes proporcionais: $1+2+3=6$, e é neste número que repousa a duração da Criação, o tempo com que Deus deixou “perfeitas” suas obras²⁰¹.

Não é seguro afirmar que os artífices ponderaram sobre todos esses elementos e referências. Prefiro acreditar, principalmente neste caso, a modificação para seis faces, que eles se valearam do costume das tópicas formais (que se tornaram lugares-comuns da arquitetura justamente por condensar essas referências autorizadas), e especialmente do exame circunstancial da Igreja. Afinal, foi no juízo das medidas disponíveis da capela que se resolveu adaptar a figura que guardasse a simetria ou a “boa lei” do corpo edificado.

A Igreja ficaria ainda mais elegante e enobrecida com o elemento, fosse oitavado ou sexavado. O teatro eucarístico da igreja se aperfeiçoava com o zimbório, que com admirável novidade e decoro reiterava as matérias luminosas e redentoras da doutrina. E foi por isso, seguramente, que se buscou por mais de quinze anos, insistente, conservar erguido o elemento.

¹⁹⁹ Cf. GATTI. *Liturgia e arte*, p. 176. Gatti se vale de vários exemplos construídos, sobretudo antigos, e uma vastíssima citação às escrituras sagradas e aos doutores da Igreja.

²⁰⁰ Cf. João 12:1-8, e GATTI, *op. cit.*, p. 177.

²⁰¹ Cf. SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Livro XI, Cap. XXX, p. 1063.

2.3 Decoro, elegância e simetrias do retábulo-mor

Para a talha do retábulo-mor, como vimos, o arrematante Xavier de Brito apresentou modificações. As mais significativas devem ter sido as primeiras, requeridas em 04 de junho de 1747²⁰², relativas a mudanças na cúpula do “remate” (com a belíssima entalha da Trindade)²⁰³, “níchos das ilhargas” e “sacrário”. E Xavier de Brito se obrigou a fazer as modificações por sua “livre vontade”, sem receber nada mais do que fora arrematado conforme o “risco primeiro”, de Francisco Barrigua, condição imposta pela irmandade. As modificações foram então assentadas por se declarar “convenientes”, além de conferirem “mais elegância e perfeição para a dita obra”²⁰⁴. Há que se ressaltar, aqui, a disposição de Xavier de Brito em aperfeiçoar o decoro do retábulo sem que recebesse mais por isso. Para tudo constar, foi feito um *termo de ajuste* entre as irmandades e o arrematante, onde se lê também que ele trouxe um novo risco para dar fim a essa satisfação, pelo qual se procurava emendar “alguns eRos [erros] que Seachaõ no Rizco Primeiro por donde aRematou adita oBra como hé o Remate dodito Reta vollo; enichos dasilhargas eSacrario”. Por tudo visto e ponderado, se achou

conveniente o fazer Se od.º Remate niçchos eSacrario naforma que Seacha no dito Rizco quefez od.º Franc.º Xavier de Brito por ficar commaiz Alegancia e porfeição [perfeição] p.ª a dita oBra Como he dacupulla que no dito Rizco Semostra [...] Sem que por esta oBra poça pedir maiz couza alguá do que aquillo porque fez adita aRemataçaõ; por elle deSua libre Vontade Seobrigaõ afazello por Ser Comveniente e major porfeição p.ª adita oBra²⁰⁵.

Em 19 de dezembro de 1751, foi assinado o primeiro termo de louvação da obra²⁰⁶. Brito estava passando por “Prigo [perigo] de vida p.r [por] cauza de molestia de doença grande”, e foi preciso que o escrivão da irmandade se dirigisse até sua casa para que o arrematante

²⁰² Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl.57-57v. “Termo deajuste que fazem a Irmandade do Santissimo Sacram.tº; eade Pillar digo ade N. Sr.ª do Pillar Comos a Rematantz das oBras de talha dacapella Mor Fran.cº Xavier de Brito eSeu Socio Ant.º Henriquez Cardozo”. Vila Rica, 04/06/1747.

²⁰³ A representação da Trindade no coroamento de retábulos teria seu modelo de disposição na *Glória* de Ticiano (*Museu do Prado*). Cf. HARBISON, Craig. S. Counter-Reformation iconography in Titian's *gloria*. *The art bulletin*. New York. The College Art Association of America September. v. 49, n. 3, p. 244-246, sept. 1967.

²⁰⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl.57. Sobre a “elegância”, cf. Cap. 3, p. 232, nota 64.

²⁰⁵ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl.57-57v.

²⁰⁶ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 65v. “Termo de Louvaçaõ ecomvençaõ que fazem os off.es dalrmand.e do Santissimo Sacram.tº com os da Irmd.e de Nossa Sr.ª do Pillar desta Matriz doouro preto”. Vila Rica, 19/12/1751. A irmandade se fiou nos louvados Ventura Alz Carnr.º (carpintaria) e Jozé de Olivr.ª Coelho (escultura); Xavier de Brito o fez em Manuel Francisco Lx.ª (carpintaria) e Antonio Pereira Machado (Mestre em talha).

assinasse o termo de louvação e consentimento²⁰⁷, registrado no mesmo 19 de dezembro. Um pouco mais tarde, já sob a administração de Domingos de Sá Rodrigues, fiador de Brito, falecido, outra louvação foi realizada, conforme o termo de nomeação assinado em 18 de março de 1753²⁰⁸. Entre os louvados estava José Coelho de Noronha, que ainda teria uma participação fundamental na finalização das obras de talha do retábulo-mor. Os termos decorrentes dessas louvações apreciam mais as equivalências de custo e obrigação, a correção da fábrica e seus valores.

Não só os louvados e arrematantes ajuizavam sobre as proporções, efeitos, ajustes e modificações nas obras, mas também os próprios irmãos. Nove meses depois dessa segunda louvação, em 23 de junho de 1754²⁰⁹, foi realizada uma “Mesa redonda” muito importante no Consistório da Matriz, na qual assistiram também o procurador e o tesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Pilar. Nela, tratou-se ainda do retábulo-mor, e das dignidades e ornatos correspondentes ao “lugar”. Mesmo após duas louvações, e da participação, nelas, de mestres de reconhecida inteligência, como Manuel Francisco Lisboa, Ventura Alves Carneiro, Ignácio Pinto e José Coelho de Noronha, foi declarado na dita reunião que no trono do retábulo se achavam alguns “vícios e erros da arquitetura”, o que se deveria “emendar” para “ficar a obrar (*sic*) com simetrias necessárias e o decoro devido a semelhante lugar”. O documento é ainda mais importante do que parece. Não apenas faz menção literal à doutrina do decoro, mas sobretudo porque implica uma consideração do preceito que está além do que comumente se lê nos documentos, ou seja – aquela requisição habitual e canônica da decência, repetidamente encontrada nas fontes por assim dizer religiosas do decoro e da conveniência. Além disso, dever-se-ia “eleger” o lugar em que “mais comodamente” se pudesse colocar a imagem de Nossa Senhora do Pilar, uma invenção que dependia, obviamente, da relação de proporções e simetrias do trono a se emendar. A posição e a altura da santa deveriam causar o efeito “mais cômodo”, digno e luminoso o possível, conforme o decoro da Senhora e do lugar, um juízo que certamente culminaria nos efeitos da recepção que a imagem teria no alto lugar de seu padroado.

²⁰⁷ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 66-66v. “Termo de ComSentim.tº eLouvação eaaprovação que fez o Rematante Franc.^º X.er de Brito”. Vila Rica, 19/12/1751.

²⁰⁸ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 81-81v. “Aos dezoito dias do mês de M.cº ...”. Vila Rica, 18/03/1753.

²⁰⁹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 83. “Tr.^º q faz alrmd.e do Sant.mo Sacram.tº q fazem a mesa redonda com ASistencia doprocurador deNosa Snr.^a do Pillar e Tizr.^º”. Vila Rica, 23/06/1754.

Tr.^o q faz alrmde do Sant.m^o Sacram.t^o q fazem a mesa redonda com aSistencia doprocurador deNosa Snr.^a do Pillar e Tizr.^o

Aos vinte etres de Junho de 1754 estando emeza noConsistorio desta Matris deNossa Snr.^a do Pillar o Provedor procurador, e Tizr.^o eescrivaõ abaixo no meado, eos maes Irmaos abaixo aSinados, epropondose em meza aemenda do trono do altar mor por **alguás vicios e erros daarquitetura p.^a haver de emmendar e ficar aostrar Com Semetrias nececessarias eo decoro devido a Semelhante lugar** concordaraõ os ditos provedor emaes oficiais elrmados abaixo aSinados como tambem os Irmaõs da Irmd.e de N.Snr.^a do Pillar procurador e Tzr.^o q. presentes Seachavaõ aq sefizece aobra necessária p.^a aemmenda dos ditos erros como tambem o nicho ou lugar q. se inleger maes comodam.e [comodamente] p.^a accolocaõ da Imagem daditta Snr.^a como padroeyra q. he desta matris, e tudo se sugeitaraõ aoajuste q. fizer com omestre dadita obra comcorrendo ad.^a Irmd.e daSn.^a Pillar com metade do custo domesmo ajuste, enaõ podendo deprez.e comcorrer com a ditadespeza Satisfará a Irmand.e doSantissimo edepois ohaverá da Irmd.e dad.^a Snr.^a naõ excedendo aSatisfaõ o tr.^o dequattra anos e declararaõ os dittos offeciaes procurador e Tzr.^o Seobigaõ aque o Juiz e escrivão dad.^a Irmad.e por estarem auzentos hajaõ por bem este ajuste epor todos foi ditto uniformem.e q davaõ todo oseu poder os Irmas Officiais [?] do Sant.m^o a fazerem oditto ajuste pelo modo maes cômodo que podem [?] e prometem haver por bem firme evaliozo tudo oajustado debaixo das obrigações deSuas pessoas ebem da ditta Irmd.e presentes, efuturos, epor assim estarem comcorda[dos] mandaraõ fazer este tr.^o q aSinaraõ comigo escrivaõ Miguel Lopes de Araujo que o mandey escrever eaSigney.²¹⁰

Essas emendas necessárias ao decoro do lugar seriam arrematadas logo depois por José Coelho de Noronha, que já havia atuado como louvado e conhecido, portanto, circunstancialmente, o retábulo, conforme termo de 26 de (junho?) de 1754²¹¹. No documento original e também no microfilme disponível no CECO, a parte referente ao mês está manchada e impossível de se distinguir. Pelos termos subseqüentes e pela gravidade da matéria, acredito que o termo tenha sido redigido ainda no mês de junho, três dias após aquele que declarava necessária a fatura da emenda decorosa. Muitos foram os artifícios e remédios declarados no documento, e pelo teor efetivamente técnico da redação, indica-se que o próprio Noronha a tenha feito. Como se lê no documento e se percebe, também, na comparação com outros retábulos, a cúpula e o lugar da santa foram sutilmente erguidos, amplificando a área iluminada pelo vão do camarim e a gravidade hierárquica na exposição da imagem. Como se verá no termo adiante, relativo à arrematação dessas emendas, também as proporções da “boca da tribuna” do retábulo, ou seja, do camarim, foram alargadas, aumentando-se a área e o efeito de lumi-

²¹⁰ CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 83. (grifo nosso).

²¹¹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 85. “Tr. quefas alrmande do Santissimo Sacrm.to aJose Coelho deNoronha para concertar ecompor oTrno [Trono] Levantar acupula efazer onischo deN. Snr.a do Pillar”. Vila Rica, 23/(06?)/1754.

nosidade que afetava o trono e suas correspondências (FIG. 28). O trono se ergue majestoso, conveniente à Senhora, em plantas de figuras mistilíneas que acentuam a sutileza do artifício e a “elegância” do ornato, como argumentara Xavier de Brito nas primeiras emendas ao risco de Barrigua. O último degrau do trono onde se acomoda a santa está praticamente no mesmo nível das cornijas do entablamento do pé-direito, relações de “simetria” que provavelmente foram imitadas por Aleijadinho no retábulo de São Francisco de Assis de Vila Rica, bem como as figuras da Trindade, no coroamento. Sabe-se também que a imagem atualmente entronada não é a que lhe foi destinada, mais pequenina, de início, e que portanto se acomodava menos oprimida pelos limites do dossel²¹².

Tr. quefas alrmande do Santissimo Sacrm.^{to} a Jose Coelho de Noronha para concertar e compor o Trno [trono] Levantar acupula efazer onischo de N. Snr.^a do Pillar (?)

Aos vinte eseis dias domes (?) de 1754 sendo na casa do concistorio desta Matriz de Nossa Senhora do Pilar estando junto os officiais damesa do Santissimo Sacramento a Saber Provedor, Procurador, Thizr.^o comigo Escrivão abaixo nomeado em virtude do Tr.^o q. seacha visto em mesa neste L.^o afl. 83 em que nosdá orde os dittos Irmãos para ameza mandar concertar o Trno [Trono], eamaes obra que necessita atalha dacapela mor aqual com effeito ajustamos

²¹² Parece não ter sido muito habitual em Minas no XVIII, mas é importante notar, como adverte Silvia Ferreira num artigo dedicado ao retábulo-mor da Igreja Matriz de Loures, Portugal, que após o Concílio de Trento passa a ser “prática-corrente” a encenação do Santíssimo Sacramento nos tronos de retábulos-mores de matrizes portuguesas. Segundo Ferreira, o retábulo-mor de Loures (e também o retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, hipótese de Robert Smith e Ayres de Carvalho), cuja execução foi desempenhada pelo entalhador Bento da Fonseca Azevedo na primeira vintena do século XVIII, é um exemplo paradigmático para a compreensão da imitação em Portugal de elementos provenientes da arquitetura praticada no seiscento italiano, como as colunas salomônicas com terço interior estriado, uma maior abertura do coroamento com fragmentos interrompidos de frontão, maior leveza de motivos vegetais e florais etc. Cf. FERREIRA, Sílvia. O retábulo-mor da igreja matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo. *Revista de artes decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/Ed. Citar, n.1, p. 92-113, 2000. A relação de Azevedo com a arquitetura italiana adviria, segundo Ferreira, de ilações documentais e estilísticas traçadas entre o retábulo de Loures e retábulos de acomodação jesuítica, o da capela da Piedade em São Roque, da qual Azevedo foi confrade, o retábulo-mor que Ludovice teria entalhado na igreja de Santo Antão-o-novo, ambos em Lisboa, e o retábulo da Capela de Santo Ignácio em *Il Gesù*, Roma, notadamente a presença de sacrários e outros elementos em formato de globo. Curioso notar que sacrários esféricos como esses, tratados por Ferreira, constituíram, no século XVIII, uma tópica muito comum na arquitetura dos retábulos de Minas Gerais; numerosos, por exemplo, na Sé de Mariana. Canonicamente, os sacrários ou tabernáculos da Santíssima Eucaristia possuíam, no livro segundo do Tratado de S. Carlos Borromeu (dedicado sobretudo aos paramentos das Igrejas, e por isso menos comentado pelos estudiosos da arquitetura), uma recomendação de apresentarem um formato redondo, além das espécies de “ouro” ou “prata” puros, com amplitudes capazes para guardar comodamente as hóstias: “*De tabernaculo parulo SS. Eucharistiae [...] sit ex auro, aut argento puro puto [...] Forma rotunda sit, & altitudine cubitali, aut majori, minorive pro tabernaculi magni ratione: amplitudine, quae hostiam amplam commode capiat*”. Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructionem fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. L. II, p. 248. (BNP S.C. 4618 P.). A historiografia costuma atribuir ao retábulo da Matriz de Pilar a primeira eleição de elementos responsáveis pelo que depois ficou identificado como estilo “joanino”, ou D. João V, que são praticamente os mesmos elementos identificados por Ferreira nessa renovação do estilo inserido em Portugal. No sentido dessa imitação de novos elementos acumulados ao repertório decorativo, os retábulos de Loures e Pilar seriam análogos.



Figura 28 – Retábulo-mor

asaber aLargar aboca da Tribuna Levantar amuldura dacapela eosquarto-
es misticos (?)pollos p.^r Sima dacolluna Redonda, enoLugar emq. estavão
por hua quartelas comSeus Rapazes debaixo, o Torno desmanxa elhe todo,
epollo nafigura deSeis tavo, epuxallo mais fora opossivel ea Recualo atras
meyo palmo, epor obancos com igualdade deSorte deSorteq.^r Sepassa andar
comfacelid.^e por cimadelles eaSim maes duas cúpulas nos nichos comSuas
pianhas etambem hum nicho (?) Para nossoSnr.^a seguindo afigura dobanco
aoSacrario emSeistavo ascostas furadas de tavoado (?) etudo Sera Levadio,
eobarrete deSima easquatro quartelas servirás depillares tudoSerá em talha-
do namelhor forma q. naparaje Sepoder acomodar deSorte que não aSombre
aboca, etrno [tronco], eque fiquedescobretaaSencora para oque Selhebotará
pra (?) osdousSerafins q. estão emSima doSacrario etudo omais q. José co-
elho deNor.^a offecial deentalhador entender enolhe dissemos aofazer deste
cuja obra ajustamos com oditto José coelho por preço equantias detrezentas
oitavas deouro demil eduzentos cuja quantia nosobrigações nosobrigamos
aSatisfazer pellos bens' desta Irmand.^e ev.^a atodo otempo constar fizemos este
tr.^r quetodos asinamos eMiguel Lopes de Arayo [sic] Escrivão desta Irmd.^e q.
esta mandey fazer easinamos. /João deSouza Lx.^a /ManoelMor.^a Trr.^a / Miguel
Lopes de Ar.^r /JoseCoelhodeNoronha /João Pinto deMir.^{da}²¹³

²¹³ ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729 – 1777. vol. 224, fl. 85. (Transcrição de Herinaldo Alves).

O retábulo de Pilar se destaca como um dos mais formosos da capitania, inclusive pela colaboração que em seu favor opera o efeito de correspondência criado pela ornamentação de toda a igreja e da capela-mor – para onde finalmente destinavam-se os olhares, os ritos e as hierarquias. Interessa muito notar que a “figura” do sacrário em “seistavo” deveria corresponder à figura sextavada do zimbório, ainda erguido nesse tempo. O conjunto de *brutescos* do retábulo segue o mesmo caráter da capela, e o desenho de sua arquitetura, para além do costume que estruturava as partes e os elementos convencionais – base, banco, pé-direito e coroamento –, é de louvável elegância. Todos os elementos verticais são culminados por elementos antropomorfos, anjos e serafins, sejam na parte inferior, como atlantes (os tais “rapazes de baixo”, como se lê no documento) abaixo das mísulas que sustentam as colunas, seja no coroamento, acima das cornijas interrompidas, nas mísulas das “quartelas que servem de pilar” ou da cúpula do dossel, ornado com a gloriosa escultura da Trindade. Entremeio aos quartelões que emolduram o camarim, vêem-se os anjos dourados acrescidos por Coelho de Noronha. Parte da historiografia identificou a disposição desses anjos como característica de seu estilo artificial. A engraçada elocução não é exclusiva de Noronha, entretanto, pois se podem encontrar figurações bastante semelhantes no retábulo da Ordem terceira de São Francisco situada na capela lateral do arco-cruzeiro, lado do Evangelho, na Igreja conventual dos franciscanos de Évora (FIG. 41 e 42).



Figura 41 – Retábulo da Ordem Terceira na Igreja de São Francisco de Assis, Évora



Figura 42 – Detalhe ornamental do retábulo da Ordem Terceira na Igreja de São Francisco de Assis, Évora

2.4 Asseio, decência e “*mor decor*” de pinturas e douramentos

Para culminar o decoro e o aparato, faltava o “douramento e pintura de toda igreja”, matéria da “mesa redonda” de 19 de janeiro de 1755²¹⁴. Todavia, circunstâncias parecem ter impedido de imediato a empresa²¹⁵, porque só em 16 de dezembro de 1767 se decidiu arrematar

aobra dapintura doCorpo da Igreja eCoro pelo melhor Risco que Sepoder
achar àmoderna, epelo melhor pintor queSe achar, com as Condiçoin q' p.^a
isso SeLembrarem, e fizerem²¹⁶.

Nesta reunião, em que participaram as irmandades do Santíssimo e também a de Pilar, foi exposta

a necece.de [necessidade] q' tinha oCorpo dalgrelha doArco Cruzeiro p.^a baixo
do aceio desente [asseio decente] para se fazerem as funçoin anuais, e as
mais q adevoção quiser fazer²¹⁷.

Prudentes quanto aos defeitos que os andaimes pudessem causar às partes de madeira já perfeitas, se salientou procurar fazer a obra “sem o incomodo deArmaçoin q' Servem mais p.^a Ruina das Talhas do que deútilidade”²¹⁸. Só em 02 de fevereiro de 1768 é que se lê no Livro de termos da irmandade o arremate conferido ao mestre João de Carvalhais pela quantia ajustada de cinco mil cruzados, e trezentos e oitenta e cinco mil réis²¹⁹. As louvações de

²¹⁴ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 92v-93-93v. “Trº. q' fazesta Irmand.e Santissimo Sacramento q' sefaz emmeza redonda com almand.e de N. Snr.^a doPillar por Requerimentos q' esta fez naõ poder Comcorrer com ametade p.^a a obra dodouramento dalgrelha já q' tem obrigaçaõ de comcorrer”. Vila Rica, 19/01/1755.

²¹⁵ Duas razões foram notadas no termo de 19 de janeiro. 1^a) a irmandade do Santíssimo chegou a cogitar de aplicar as esmolas primariamente dedicadas à semana santa para douramento, o que não teve aceitação conforme termo registrado à folha seguinte do mesmo livro de termos (CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 94. “Trº. q fazem os offeciais da meza do Santissimo”. Vila Rica, 26/01/1755), porque não se abriu mão de fazer a festa; 2^a) a irmandade do Pilar “seachava impossibilitada e muito deminuta de Irmaõs por cuja couza naõ podia Suprir com a premeça q' tinhaõ feito por tr.^º neste L.^º [livro] afl. 52 q' hera acomcorrer com ametade dadespesa q' fizece a Irmand.e doSant. mº Sacramento emobras q' Sefizece naCapela mor dad.^a Matris”. A Irmandade do Santíssimo acabou aceitando que a Irmandade do Pilar concorresse com apenas a terça parte das despesas. *Ibidem*.

²¹⁶ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 126v-127. “Termo q' fazem oProv.^ºr da Irmandade do S.mº Sacramento emais off.es della, eos da Irmand.e deN. Sr.^a doPilar, desta Matriz doouro preto porq' Sedeterminou a pintura della, emmeza Redonda”. Vila Rica, 16/12/1767.

²¹⁷ CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 126v-127.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 127v-128. “Termo de Ajuste da pintura”. Vila Rica, 02/02/1768.

entrega se deram em duas partes. Uma primeira, referente à “pintura do teto”, e outra, da “simalha para baixo”. A primeira foi realizada em 27 de fevereiro de 1769, e os louvados, Francisco Xavier e Ignacio Caetano, por parte, respectivamente, da irmandade e do arrematante, declararam estar segura a obra, “sem vício algum no aparelho”. Alguns motivos da decoração foram adaptados e modificados por Carvalhais, o que obteve aprovação dos louvados. Justificou-se o artifício por causar efeitos de “melhor vista à obra”, ao substituir pinturas de ouro por “brutesco de tintas”. Já comentei que a simalha deveria ser pintada numa interessante “cor de pérola assombrada”, mas o pintor mudou o matiz para fingimento “de pedra azul”, a fim de decorosamente “condizer com o teto”. A finalidade era tornar tudo “mais vistoso”:

que estava aobra feita comtoda aSigurança Sem vicio algum noaparelho; axando-se Somente demais doq pediaõ as ditas condiçoens coatro painéis pequenos demeyo corpo ordinario, osquais avaliaraõ cada hum emoyo oitavas deouro; eemquanto aos ornatos que dizem as condiçoens seriaõ deouro, eestar feito de brutesco detintas, diseraõ ser para avista melhor obra; enoque Respeita aSimalha Real dizer acondiçaõ seria cor deperola aSombrada, eestar fingida depedra azul, eoutra cor, Responderaõ osditos Louvados estava fingida depedra azul para condizer com oteto, e ser mais vistozo; de que Se fez este termo queaSinaraõ os ditos oficiais e provedor, esedavaõ porintregues esatisfieitos da Referida obra do tteto eSimalha eassim odeziaõ os ditos Louvados pelo assim emtenderem, eojurariaõ em juizo.²²⁰

Destaca-se o comentário de que onde hoje há brutescos em *rocallles* pintadas, deveria haver douradas, substituídas para se obter uma “melhor vista”. Os quatro painéis que acompanham o cordeiro pareciam não estar definidos no primeiro risco, acrescentados depois.

A segunda louvação, referente à obra “da simalha para baixo”, foi registrada em 20 de maio de 1770, e contou com uma lista extensa de modificações e acréscimos prudentemente apreciados, fabricados para uma “melhor perfeição da dita obra”. Desta vez, a autoridade do exame tocou a Francisco Xavier e Antonio Caldas, em nome da irmandade e do arrematante:

Termo q Se faz da entrega dapintura q' fez nesta Matriz de N. Snr.^a do Pillar doouro preto Joaõ de Carvalhais Mestre Pintor, eRematante da d.^a obra

Aos vinte dias do mês de Mayo demil Sete centos e Setenta annos. Estando noConcistorio desta Matriz em meza oProvedor, emais oficiais, q' actualmente Servem nesta Irmand.e doSantissimo Sacram.tº; e nelle forao presentes Francisco X.er de Meireles Louvado pella parte desta Irmand.e, eAntonio de Caldas nomiado pella p.te do aRematante por elles foi vista, eExaminada a pintura da Igr.^a daSimalha p.^a baixo q' havia feito, e acabado od.^o aRematante, os quais depois de vista, e Examinada ad.^a obra, acharaõ estar feita

²²⁰ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 130. “Termo que faz doteto dalgreja noque respeita apintura de Louvação, e emtrega”. Vila Rica, 27/02/1769.

ad.^a obra comtoda a Sigurança, e perfeiçoens naforma das Condiçois, com q' tinha Rematado, ep.^a melhor perfeiçaõ dad.^a obra acharaõ ter de acrescimo q' Saõ os 8 ordanetes (?) cada hum avaliaraõ com SInco oitavas, q' importaõ quarenta oitavas; e as faces por entre os Claustiados por Serem burnidos, e fingidos de pedra vitorina, com Seos Labios de oiro, q Saõ oito faces, e meya, e avaliaraõ a dez oitavas cada hum q' importaõ oitenta e SInco oitavas.

Os regulares doCoro, e Painel domeyo de S. Francisco avaliaraõ em Trinta oitavas

O Forro doOrgano por baixo por Ser apinturademas ficará pello xaraõ deoiro de alguns Ramos declarados naCondição, por serem inpropsrios os xarons por inpedir a voz dod.^o organo; e por isso fica hua couza por outra.

Os dous forros deBaixo aoSubir doCoro, e outra daporta travessa, avaliaraõ em Seis oitavas Cada hum.

As duas Cantuneiras de xapa a mordente doiradas deTalha no Arco daCapella Mor avaliaraõ em quatro oitavas cada hua.

As duas Larges (*sic*) pequenas deprincipio doarco aoitava emeya cada hua

Catorze regulares q' tem os Cantos dos Arcos das Tribunas avaliaraõ cada hum em Sete oitavas a meya oitava cada hum

Dezaseis pedestais por estarem aolio, tinta azul, flor deAnil, evermilhaõ, e não deBranco bornido a Tempera como declara aCondiçaõ, avaliaraõ a Cada hum em tres oitavas

Os dois toxeiros de Talha grandes do Altar mor por estarem aparelhados com quatro maos de jesso groço avaliaraõ acada hum em quatro oitavas

O regular, Branco por Sima da porta principal em quatro oitavas, digo emduas oitavas. Os frizos deoiro q' sefizeraõ emSima dos pedestais do Arco Cruzeiro de oiro bornido; avaliaraõ em quatro oitavas.

Os dois acrescimos da porta, q' vai p.^a oConcistorio e outros dois, q' vaõ p.^a as torres por serem pintados aoleo p.^a melhor perfeição dapintura avaliaraõ em quatro oitavas.

Deq' sefez este termo, q' aSignaraõ, os ditos officiais, eProvedor, e Se deraõ por entregues dad.^a obra dapintura, eaSim odiçeraõ os ditos Louvados por aSim intenderem, e jurariaõ em Juizo. eu Manoel Oliveira de Souza Escrivam da ditalrmmandadequeSubescrevy eaSiney²²¹

²²¹ Cf. CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 132v-133v. “Termo q Se faz da entrega dapintura q' fez nesta Matriz de N. Snr.^a do Pillar doouro preto Joaõ de Carvalhais Mestre Pintor, eRematante da d.^a obra”. Vila Rica, 20/05/1770.

Em 15 de agosto de 1771, foi firmado o termo de douramento e pintura da capela-mor²²² (exatamente um ano após a demolição do zimbório), e em 09 de fevereiro de 1774 foram finalmente aceitos os trabalhos, como se lê no *termo de aceitação* que incluía também a pintura dos painéis da dita capela. A polêmica da louvação tocou, sobretudo, ao decoro desses painéis, porque o douramento estava todo ele bem feito. Sobre esses painéis, declarou-se no documento, uns diziam que os evangelistas estavam de *mor decor* – “mordecor” –, enquanto outros ajuizassem, ao contrário, que eles estavam pintados “com ações muito impróprias”. João de Carvalhais declarou que havia empreitado as pinturas a Bernardo Pires. Como este estava para se ausentar, Carvalhais pediu à mesa que apontasse os “defeitos para os mandar aperfeiçoar”. Todavia, um dos louvados, o Reverendo D.^ºr Antonio de Meireles Rabelo, declarou que entendia estarem bem feitas as pinturas, e que se podia aceitar. As únicas restrições dignas de correção e “emenda” ficaram por conta de dois painéis, o de São João e também aquele com as espigas de trigo (FIG. 22.4 e 22.6). No de São João, argumentaram, a cor da roupa não condizia com o horizonte atrás do evangelista, pelo que se deveria lhe dar uma cor azul escuro, o que se emendou perfeitamente. No outro painel, se deveria “avivar melhor umas espigas de trigo que se achavam pintadas em um largo de entremeio à talha da capela-mor”, um persuasivo aperfeiçoamento de vividez à alegoria de encenação da hóstia que provavelmente deveria corresponder à idéia teológico-retórica de um sacramento em cuja espécie de pão se defendia estar “vivo” o próprio Cristo:



Figura 22.4 – São João



Figura 22.6 – Espigas de trigo

²²² Cf. CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 137. “Termo que fazem o Provedor da Irmand.e do SS.mº Sacram.tº, e mais officiais dela, eosda Irmandade de N. Snr.^a do Pilar desta Matris do Ouro preto, porq’ se detreminou a pintura edouramento da Capela Mor dela em Meza Rendonda (*sic*)”. Vila Rica, 15/08/1771.

Termo que fazem os off.s dalrmd.e do S.mº Sacram.tº deaceytação dos Payneis edouram.tº feito naCapela Mor, como abayxo Seve

Aos 9 de Fever.º de 1774 Sendo noConsistorio destaMatriz deNossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde Seachavam presentes oReverendo D.ºr Antonio Correa Mayrinque vigario collado namesma Matris, com os poderes, eComiçam do Irmaõ Provedor actoal oCap.m M. Jose Alv. Maciel, epresentes osmais oficiaes damesmalmandade eahi apareceram presentes oRd.º D.or Antonio demeyreles Rabelo e Joaõ Nepomuceno Correa, aquele por parte destalrmd.e, eeste pelo do Rematante Joaõ deCarvalhais, eSendo pelo Irmaõ Procurador actoal Antonio Jozeph Mrz' Correa Representado, quevinhaõ convidados os ditos pintores; paraverem, eexaminarem aobra de pintura edouramento queSeachava feitto naditaCapelaMor, eque os painéis emque estaõ pintados os Evangelistas, **huns dizem estam demordecor, eoutros, quecom accoenz muito impropias**, eque od.º Rematante Joaõ deCarvalhaes, dizia que mandara fazer os ditos painéis por Bernardo Pires, eque este estava para Seauzentar [?], e pedia a Mesa declaracem os defeitos, para os mandar aperfeicoar; o que ouvido pelos dittos, **Respondeo oReverendo Doutor Antonio deMeyreles Rebelo, que naverdade entendia estavaõ as d.ºs pinturas bem feitas, bem pintadas, equeSepodiaõ aceytar, comdeclarão queapintura do Evangelista S. Joaõ, naõ parecia bem comdizerem as Roupas com o orizonte domesmo paynel, eque era justo See-mendade aquele erro, dandolhe hum azul escuro, eque Sedeviaõ avivar melhor huas Espigas deTrigo que se achavaõ pintadas em hum Largo deentremeyo datalhadaCapelaMor, equetudo omais estavabom.** Eperguntandoce aJoaõ NepomucenoCorrea, que tal estava o Douramento, emais pinturadaCapela Mor, naparte quefeita estava, dipois dever as Condiçoes, Respondeo que emtudo estava conforme as ditas Condiçoes, ecomexeço [com excesso?] demelhoria, Louvando tambem os ditos painéis naformadita. Enesta forma edipois deemendados os defeitos Referidos, Sederaõ os ditos oficiaes parentregues dasditas pinturas, edouramentos naquela parte que feitos estaõ, oquena Realidade lhe aceytaõ pelo prezente termo, ficando od.º Rematante desobrigado nadita parte dapinturaedouram.tº feito, ealrmando de correndolhe oRisco; ficando outro Sim o dito Rematante obrigado afazer amais pintura edouramento quelhe falta naformadasCondiçoes eEscriptura, epara Constar doreferido memandaraõ Lavrar oprezente termo quetodos aCinaraõ, comdeclaracaõ quenaõ aSinou o R. D.ºr Meyreles por aver pejo deselhefalar niço, evir defavor ver as ditas pinturas a instancias do Irmaõ Procurador, por naõ aver nestav.º [nesta vila] m.tºs damesma Arte que opodecem fazer, mais queod.º Joaõ Nepomuceno [...]

²²³

O exame do corpo de arquitetura da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e das várias circunstâncias teológico-políticas e artísticas que conformaram as matérias da representação evidencia uma inconteste, e decisiva, consideração do decoro e outros preceitos a ele integrados, como o asseio, a comodidade, a elegância, a decência, a perfeição etc. Ademais, em todas as etapas, exames e juízos concernentes à fábrica da igreja, há indicações docu-

²²³ Cf. CECO-PILAR-Sm.º St.º, Filme 11, vol. 224, fl. 139v. “Termo que fazem os off.s dalrmd.e do S.mº Sacram.tº deaceytação dos Payneis edouram.tº feito naCapela Mor, como abayxo Seve”. Vila Rica, 09/02/1774.

mentais muito eloquentes, eventualmente literais, à doutrina. O decoro operava não apenas na orientação pela consecução da forma, mas também nas matérias éticas concernentes à sua fábrica; como se evidenciou, por exemplo, no processo que levou à exclusão do arrematante Manuel Fernandes Pontes, em 1734.

Pela argumentação dos termos assinados pelas mesas da Irmandade do Santíssimo, como principalmente aquele que indicou, em 1754, haver “vícios e erros de arquitetura” que deveriam ser sanados com “simetrias necessárias e o decoro devido a semelhante lugar”, há que se destacar que não apenas os oficiais mecânicos ajuizavam sobre a fábrica com preceitos e doutrinas, mas também os próprios irmãos leigos, que chegaram a confessar, devia ser um artifício retórico, “não entender da matéria”.

Na invenção das formas, na disposição das partes e na ornamentação, a administração das obras e as práticas artísticas se pautavam pela conveniência do corpo e suas partes, o que contribuiu para definir, com efeito, a comodidade da arrematação conjunta de toda a forração de talha da nave, ou o engenho de artifícios que conferissem segurança, ligação e correspondência entre as partes da arquitetura.

Se tivesse sido conservado o zimbório na capela-mor, a Igreja do Pilar acomodaria ainda mais novidades formais condizentes entre si e em relação à matéria primordial de sua ornamentação. Após a demolição, a Irmandade do Santíssimo tratou de minimizar a perda do elemento essencial à iconografia arquitetônica, deliberando por selar o vão através de uma representação pictórica adequada ao lugar: a *Santa Ceia*. A emenda deveria conservar dignamente a matéria nuclear do templo, correspondendo ainda à grande *nave eucarística* destinada a representar a virtuosa condução da república católica portuguesa.

Ainda que se trate, sim, de um caso especial, as remanescências formais e documentais da Igreja do Pilar iluminam preceitos decorosos comumente considerados nas igrejas matrizess, sedes paroquiais do Santíssimo Sacramento. Emanado para as irmandades a elas filiais, o conjunto de mistérios e preceitos compunha um grande *corpus* de doutrinas teológicas e retóricas fundamentais à materialização da arquitetura religiosa setecentista, inclusive das capelas, como veremos.

A Igreja do Pilar se destacava dentre as mais por suas circunstâncias, Matriz da cabeça das povoações da capitania, mas também, e em congruente proporção a isso, pela condição es-

petacular do *theatrum sacrum* de sua arquitetura, a engenhosa invenção da nave eucarística, a decência iconográfica de ornatos e pinturas, a novidade do zimbório. A perfeição do templo atingiu efeitos de maravilha, conveniência, estilo e ornato os mais elevados, encerrando com eficácia as finalidades persuasivas da retórica arquitetônica dos setecentos. A refulgência material do ornato ativava efeitos e afetos capazes de representar e dar a ver, amplificada pela pintura e douramentos preciosos, a própria luminosidade divina, ali participada como integração modelada pelo próprio Sacramento da Eucaristia. Assim, o caráter adequado da pompa e do esplendor, a maravilha e o aparato da beleza representavam, proporcionalmente, a legitimidade absoluta do bem divino e da Igreja católica, analogia essencial à política tridentina portuguesa de *propaganda* e expansões espirituais e territoriais da fé católica.

CAPÍTULO 3

O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

CAPÍTULO 3

O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

Várias confrarias leigas, irmandades e ordens terceiras construíram suas capelas durante o século XVIII. Finalmente erguê-las representava parte digníssima de um processo iniciado oficialmente na instituição dos primeiros estatutos da associação, acomodada a princípio em altares laterais de igrejas paroquiais ou mesmo, provisoriamente, em capelas de outras irmandades¹. Concomitante à sua finalidade eclesiástica, esses templos constituíam corpos privilegiados de representações dignas e eloquentes tanto das próprias irmandades – orago, hierarquia, ética, piedade – quanto da política teológica empreendida pela coroa portuguesa na colônia e na metrópole.

Assim, a ereção de capelas era bastante conveniente aos colonos mas também ao reino. Incentivar política e materialmente suas construções² reafirmava a ordem e os valores da política monárquica inflamada em pressupostos católicos continuamente encenados pelo *theatrum sacrum* das edificações religiosas; pelos ritos, sacramentos e mistérios nelas desempenhados, e também pelas matérias teológicas nelas representadas. As irmandades e as capelas proporcionavam várias comodidades aos colonos que, assim reunidos e decentemente representados, participavam a seu modo e posição hierárquica para o *aumento* e a *conservação* do *corpo místico* do reino e da Igreja católica. Em Portugal, a cabeça (*caput*) desse corpo era representada e exercida pela figura “pública” do rei, cujas virtudes – necessariamente católicas³ – deveriam capacitá-lo não apenas a justificar misticamente o pacto de sujeição (*pactum*

¹ Foram várias as conveniências que levaram os leigos a se reunirem em associações leigas na capitania de Minas Gerais logo no início do século XVIII. Dentre elas, estão principalmente a congregação devocional e a assistência em questões de caráter espiritual, como o aprimoramento da fé e a garantia de enterro digno em sítio sagrado, mas também a assistência de caráter secular, como o empréstimo de dinheiro a juros. Embora se utilize geralmente o termo “irmandade”, há distinções entre as várias denominações dessas fraternidades: confrarias, arquiconfrarias, ordens terceiras. As ordens terceiras se preocupavam fundamentalmente com “a perfeição de vida cristã de seus membros”. Geralmente, os irmãos se reuniam em torno de um orago ou devoção conveniente antes mesmo dos deferimentos de pedidos de licença que precisavam ser outorgados pelas autoridades próprias das ordens, na colônia e na metrópole. Cf. BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder; irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986, p. 12 et seq; p. 23.

² Boschi salienta o auxílio material da metrópole na construção de templos e na celebração de festividades. Cf. BOSCHI, *op. cit.*, p. 4.

³ Além das virtudes teologais e cardeais, o rei deveria, como regulado pela teologia política católica, apresentar outras virtudes imperiais, como a *magnanimidade* e a *liberalidade*, que o capacitavam re-

subjectionis)⁴, através do qual os colonos se alienaram ancestralmente do poder, como fundamentalmente zelar pelas finalidades precípuas desse corpo: a permanente “concórdia das partes”, a “conveniência” e a “harmonia do todo” – o “*bem comum*”⁵.

O decoro das capelas de irmandades leigas constitui um capítulo fundamental para o entendimento dos processos de conformação da arquitetura religiosa colonial e até mesmo do processo de formação das povoações na capitania de Minas Gerais. O caráter e o decoro das povoações dependia, em grande medida, da decência e do ornato desses edifícios. Segundo a teologia neo-escolástica vigente em Portugal no século XVIII, nos escritos de Francisco Suarez ensinados na Universidade de Coimbra, onde se doutorou, entre tantos, D. Fr. Manoel da Cruz⁶, as povoações eram consideradas as *partes* mais convenientes do *corpo místico* do reino, lugares onde o homem encontraria as *comodidades* necessárias à vida. Incorporadas a elas, as capelas serviam a propósitos ainda mais relevantes. Para além da comodidade habitual necessária ao corpo, a *causa eficiente*⁷ dos estados católicos estabelecia que era conveniente e devido aprimorar os “dons mais precisos da natureza humana”⁸, comentados por São Paulo justamente na definição exemplar da “ordem” divina do corpo de Cristo (I Cor., 12). A índole desses dons e a conveniência última da república católica se encaminhavam à

presentar a cabeça do corpo místico do reino e promover valores e finalidades interessantes ao bem comum do todo. Cf. BOTERO, João. *Da razão de estado*.

⁴ Sobre o *pacto de sujeição* que delegava ao rei uma administração legitimada pela ancestralidade, cf. GALLEGOS ROCAFULL, *La doctrina política del P. Francisco Suarez*, p. 75 et passim; e também HANSEN. Artes seiscentistas e teologia política, p. 185.

⁵ Cf. HESPANHA, Antônio Manuel. Introdução. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal*, p. 13.

⁶ A referência à formação doutoral dos Bispos na Universidade de Coimbra era uma tópica muito comum na distinção hierárquica eclesiástica, muito apta a dignificar o *éthos* do orador-regulador diante de sua audiência, composta de religiosos, mas também seculares. A tópica é muito presente nos cabeçalhos de *Visitas pastorais* de época, a autorizar as regulações destinadas a párocos e associações leigas. Cf. p. ex., AEAM, Livro P-15, Visita pastoral à Freguesia de Nossa Senhora da Conceição – Vila do Carmo/ Mariana), fl. 31.

⁷ A doutrina das *quatro causas* é aristotélica (*Metafísica*, I, 3, 983a; V, 2, 1013a). A sua assimilação pelo pensamento escolástico é responsável pela “tradução” às línguas latinas e neo-latinas – *causae formalis, materialis, efficiens, finalis*: causas formal, material, eficiente e final. A *causa eficiente* é, segundo Lalande, compreendida pela capacidade de “produção” que opera em direção a um fim. Cf. LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Causa, p. 142-147. A *causa final* orienta a *causa eficiente* a atualizar a manifestação da matéria através de uma forma. No final do século XVII, Emanuele Tesauro muito engenhosamente organizou a exposição das metáforas e agudezas de *Il cannocchiale aristotelico* a partir das quatro causas aristotélicas. Rocafull também o fez, para organizar a exposição do pensamento e da doutrina político-teológica de Francisco Suarez.

⁸ Cf. GALLEGOS ROCAFULL, *op. cit.*, p. 89.

conquista não apenas de terras e de corpos, mas à conquista principal do “reino do espírito”⁹; fim para o qual serviam, simpaticamente, os deleites da arte e os sacrifícios do culto, ordenados por preceitos virtuosos da teologia católica que persuadia e ensinava permanentemente a crer na finalidade mística da vida, a eterna salvação da alma após a morte, do corpo¹⁰.

Vários são os interesses que despertam a venerável Capela¹¹ da Ordem terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Ouro Preto, um dos edifícios mais representativos da arquitetura religiosa de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. O edifício começou a ser ereto a partir de 1766, ano em que foi aceito pela mesa da Ordem o risco do Mestre português Manuel Francisco Lisboa, e também arrematada a fatura da “nova capela”¹². Encontrei documentos importantes que comprovam ter havido um risco anterior, de 1756. Trata-se de uma “Escritura de obrigação” lavrada entre a Ordem terceira e o Mestre Joseph Pereira dos Santos, que arrematou a obra pelo significativo preço de quinhentos e cinqüenta mil réis¹³. Não se declarou o inventor do risco no documento, que interessa muito não apenas por evidenciar aspectos do que teria sido a primeira invenção da capela, mas também porque a

⁹ Cf. GALLEGOS ROCAFULL. *op cit.*, p. 89.

¹⁰ Cf. HESPANHA, Introdução; p. 11 e 12, e também HESPANHA. *As vésperas do Leviathan; instituições e poder político em Portugal, séc. XVII*. Lisboa: Almedina, 1994.

¹¹ Atualmente, se entende por “capela” uma igreja de dimensões reduzidas. No século XVIII, “capela” é a designação usada para os templos erguidos por irmandades leigas. “Igreja” é um termo que se aplicava sobretudo às Matrizes, templos paroquiais que sediavam várias irmandades.

¹² A Ordem lavrou o *Termo de aceitação do risco* em reunião do dia 09 de agosto de 1766, em que “apareceu presente Mel. Fr.co L.x^a [Manuel Francisco Lisboa] com o risco p^a a nova obra da capella q esta deteminado fazerse, e sendo apresentado, e visto p.r [por] todos uniformem.te oaceitarão, e aprovarão, ordemando sepagasse ao d.^o L.x^a cincoenta oitavas de ouro preço emq oppos conatenção oser p.^a esta veneravel ordem, de que elle hera Irmão, e que por isso secontentava comad.^a q.tia supposto não equiparava ao trabalho q com elle tivera [...].” *Tr.º de Aceytação que fes a Mesa do Risco p.º anovaCapela*, 09/08/1766. Apud LOPES, Francisco Antonio. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saude, 1942 (Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Anexo: Documentos, p. 109. Aos quatorze dias do mês seguinte foi arrematada a obra em praça pública, em nome de João Alves Vianna. Cf. CECO-PILAR-CARMO. Filme 156, vol. 2523. “Treslado do Termo e Condições e de outro Termo de Ajuste que fez esta Meza da Vem.el Ordem 3.^a de N. Sr.^a do Carmo com o Remat.e danova Capela Joao Alz. Vianna”. Vila Rica, 14/09/1766. (Documento Avulso).

¹³ ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, Ouro Preto. Códice 2523 (1756 – 1768). Ordem 3^a de Nossa Senhora do Monte do Carmo. “Escriptura deobrigação q’ fazaVeneravel ordem 3.^a deNossaSenhora doMonte do carmo aJoseph Per.^a dos Sanctos eeste aquella”. Vila Rica, 29/05/1756. fl. 1-13v (Documento avulso). (Transcrição de Herinaldo Oliveira Alves). Este documento está microfilmado no mesmo Filme 156, vol. 2523, mas de péssima qualidade para leitura. Por isso que se recorreu ao documento em papel, guardado no Arquivo da Paróquia do Pilar. Essa escritura é o primeiro conjunto de papéis do maço relativo ao volume 2523, e se encontra também como primeiro documento do mesmo volume no microfilme. Curiosamente, não aparece na pesquisa de Francisco Lopes, o que leva a crer que estava de algum modo indisponível na ocasião de sua pesquisa.

historiografia até então não explorou o ocorrido nesta prematura data de 1756. Pela extensão do documento, e também pela sua importância, será mais conveniente estudá-lo em outro trabalho (inclusive para apurar as razões de não ter sido efetivada a “Obrigação” e construída a obra¹⁴), mas me contento em comentar aqui, por exemplo, que, nesse primeiro risco, as torres do frontispício da Capela seriam “feitas em seistabo” [ou sextavado] e as suas abóbodas seriam cobertas em “azulejos vidrados da cor amarelo branco e azul”¹⁵; um acabamento único para os frontispícios de Minas Gerais no século XVIII, mais usado nas abóbodas das torres de igrejas do nordeste, como a Capela do Rosário em Salvador ou o Convento de Santo Antônio, João Pessoa. Vale lembrar, e tratarei disto adiante, que a Capela do Carmo de Ouro Preto é a única em Minas Gerais que possui azulejos portugueses como ornamento – elegantemente dispostos nas paredes da capela-mor. A idéia, portanto, de aformosear a capela com o distintivo material já era anterior, mas voltemos ao risco e obra efetivamente construídos.

Quero me concentrar inicialmente em sua sacristia, onde ornatos iluminam a discussão do “decoro” de todo o corpo do edifício, do orago e da Ordem terceira. Esses ornatos atualizam uma tópica antiga que elogia justamente o “Decoro do Carmelo” (*Decor Carmeli*), freqüentemente imitada nos templos das ordens carmelitas regulares e seculares. Um deles está disposto na pintura central do forro do teto; o outro está no lavatório, que, embora arrematado por Francisco de Lima Cerqueira, permanece atribuído ao Aleijadinho¹⁶.

¹⁴ A arrematação, como se pode ponderar, não teve efeito, o que ocasionou “demanda” do arrematante e mais “empreiteiros”, que teriam feito despesas, “preparos e gastos” por ocasião da arrematação, contra a venerável Ordem terceira do Carmo. O documento que dá notícia disto foi escrito por um “morador do Rosário”, chamado Bento Gracia, que deixou “assinada” de sua “própria mão” uma carta em favor da Ordem, livrando-se de qualquer favorecimento derivado do litígio, porque a “sentença” havia sido em favor dos construtores. A carta, em duas folhas, ficou arquivada como documento avulso da Ordem terceira, microfilmada em CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. [Carta de Bento Gracia]. (Documento avulso).

¹⁵ “[...] capitulo sexto = quesera obrigado o Rematante afazer asabobedas dastorres de tijolo ecal aRea esta será feita devez emeya nasuagrossura advertese que asabobedas das ditas torres pelapartedesima serao feitas emseistabo [sextavado] preencrendo operfil dos cunhaes dasmesmas torres quetambem há de ser postos memesmo feita to somentecomhua face fasendoseo resalito comotambem ajustará huã piramide emsimadecadahumdos Pilares comotambem asentará nos fechadas mesmas arobe das suas peramides eagrossura dasparedes das ditas torres tera cinco palmos advertese queassineyras das ditas torres seporão emaltura deseis par mas as suas soleyras dosobre peito dos socos oupedras taes dos ditoscunhaes eosse Ladrilho por dentro dasditas torres ficaraõ nopavimento dos ditos padeestas advertese queasabobedas das torres pela parte desima seraocubertas de azolejo vidrados-decores amarelo branco azul [...]. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, Ouro Preto. Código 2523 (1756 – 1768). Ordem 3^a de Nossa Senhora do Monte do Carmo. “Escriptura de obrigaçāo q’ fazA Veneravel ordem 3.^a de Nossa Senhora do Monte do carmo a Joseph Per.^a dos Sanctos eeste aquella”. Vila Rica, 29/05/1756, fl. 1v-2. (Transcrição de Herinaldo Oliveira Alves).

¹⁶ Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 38.

Como de costume, nas igrejas da capitania de Minas Gerais e em outros edifícios religiosos luso-brasileiros de planta retangular e alongada, a sacristia se localiza na parte posterior do corpo do edifício, resguardando a capela-mor (FIG. 1). O cômodo é retangular, com a maior dimensão em orientação transversal ao eixo principal da capela; possui um armário elegante e bem proporcionado, fabricado em Jacarandá, mais ao feitio de “cômoda” (como é inclusive referido nos documentos), e dois bancos bem delineados e ornados com enrolamentos, volutas e *rocailles*¹⁷, dispostos ao lado do lavatório de pedra-sabão que está adossado ao centro da parede posterior. Pinturas em tela decoram as paredes e outras foram efetuadas sobre a própria madeira do forro de teto composto de cinco grandes painéis emoldurados, pinturas às quais voltaremos oportunamente (FIG. 2 e 3).

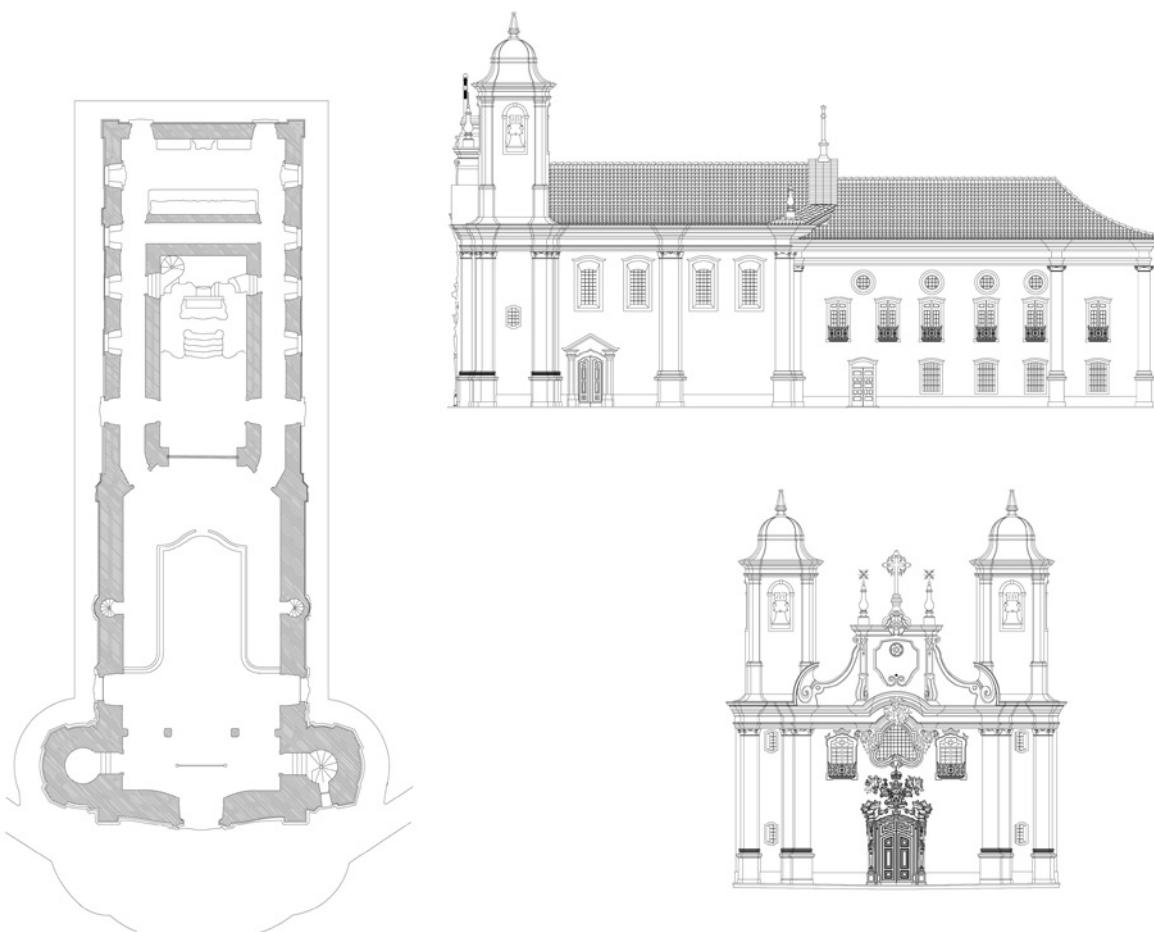


Figura 1 – Planta, elevação e frontispício da Capela do Carmo. Fonte: DANGELO, André. A cultura arquitetônica em Minas Gerais...

¹⁷ Os bancos e o armário, ou cômoda, foram pagos a Manoel António do Sacramento como consta de vários recibos dos anos de 1812 e 1813. Anexo, Documentos. In: LOPES, op. cit., p. 161-162.



Figura 2 – Vista da sacristia da Capela do Carmo, onde se divisa a parede posterior, com duas aberturas laterais, dois bancos de jacarandá e o lavatório em pedra-sabão ao centro



Figura 3 - Vista da sacristia da Capela do Carmo, onde se divisa a parede anterior, com o armário sobre um degrau, o belíssimo oratório e dois espelhos ricamente emoldurados

O acesso à sacristia se dá por dois corredores laterais bem iluminados que orlam a capelamor, simetricamente dispostos. Duas portas com bandeiras isolam a sacristia dos corredores. O acesso a esses corredores é possível, da parte exterior da capela, por duas portas que se abrem lateralmente; da parte da nave, por duas portas adjacentes ao arco-cruzeiro, dispos-



Figura 4 – Vista da parede lateral da capela-mor, lado do Evangelho. Atenção para a tribuna, a rica ornamentação arquitetônica do arco-cruzeiro e a barra de azulejos decorados

tas em paredes oblíquas ao alinhamento transversal do grande arco; e da parte do presbitério da capela-mor, por duas outras que interrompem a elegante decoração em azulejos portugueses na barra¹⁸ das faces internas das paredes laterais (FIG. 4). Além de conferir nobreza e distinção material à representação da Ordem terceira do Carmo, esses azulejos figuram passagens das vidas de patriarcas e santos da história carmelita, autoridades santas da instituição, mas voltaremos a eles. As quatro portas de ligação interna aos corredores da sacristia possuem ombreiras e vergas em pedra de itacolomy¹⁹, arrematadas por arcos decorativos da mesma pedra, à guisa de cornijas que as enobrecem. As duas portas acessíveis pela nave têm vergas delineadas em arcos abatidos²⁰, e seus arremates são

curiosamente interrompidos, invadidos que são, em sua parte central, por borlas esféricas que arrematam o limite inferior de bacias que sustentam, à conveniência de míslulas, portas-sacadas rasgadas por inteiro provenientes das tribunas da capela-mor, situadas exatamente acima dos corredores laterais de acesso à sacristia (FIG. 5). Das tribunas tem-se acesso ao consistório, lugar destinado às reuniões da Ordem terceira; disposto, também como de costu-

¹⁸ Entende-se por barra ou barrado a porção inferior de uma parede que recebe revestimento ou acabamento diferentes do restante.

¹⁹ Nas várias condições relativas à obra da Capela do Carmo ficou clara e enfática a orientação de se fazerem guarnições, umbrais, ombreiras e vergas de pedra de Itacolomy, “da mais dura que houver”, e sem “dano” ou “linha” que pudesse causar “defeito”. A pedra de Itacolomy tem formação em arenito micáceo ou quartzito chistoso, com presença de mica, talco, ou clorita, e cristais de quartzo; coloração característica amarelada ou rosácea, tendendo ao vermelho, sobre fundo acinzentado. A pedra era retirada de minas situadas ao pé da Serra de mesmo nome, em Vila Rica. Cf. SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, p. 80; ÁVILA, Affonso et al. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. (Mineiriana), p. 53; e HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Itacolomito, p. 1658.

²⁰ Arcos formados pela concordância de segmentos de arcos tomados de diferentes centros.



Figura 5 – Chanfrado que antecede o arco-cruzeiro e a passagem da Nave para a Capela-mor, lado da Epístola. Atenção para as portas-sacadas rasgadas por inteiro em correspondência com as portas dos corredores do nível inferior



Figura 6 – Porta do presbitério da capela-mor

me, no piso superior exatamente acima da sacristia.

As duas portas abertas no presbitério da capela-mor exigiram maior elaboração, em conformidade ornamental à dignidade do lugar (FIG. 6). Possuem vergas alteadas em canga-de-boi e suas cornijas de arremate são inteiriças, com ressaltos muito bem proporcionados e escodados²¹. As cornijas apresentam um ressalto sutilmente desenhado na porção que encima a ombreira lateral da porta, no limite inferior do qual cinco pequenas gotas engraçam o ornato (FIG. 6). Esse ressalto se abre em curva na medida em que ascende, causando efeitos de asseio, requinte e elegância que caracterizam muitos ornatos da Capela do Carmo. Os ressaltos e interrupções de entablamentos, arquitraves e cornijas que decoram portas, portadas ou janelas-sacadas da capela possuem, em muitas partes do edifício, essa característica comum que é desenvolver-se em sentido de abertura ascendente e sutilmente curvilínea. Aparecem, por exemplo, nas mísulas que sustentam as sacadas das tribunas da capela-mor, na cimalha do lavatório, nos ornatos da portada principal, nas janelas do frontispício etc., e veremo-los consecutivamente. Essa sutileza de correspondência não é uma exclusividade da arquitetura da Capela do Carmo, mas



Figura 6 - Detalhe da verga

²¹ Vários documentos referenciam este tipo de acabamento para a cantaria da Capela do Carmo, sobretudo as duas primeiras redações de condições, a serem comentadas adiante. Escodadas, ou “lavradas a escoda”. As expressões significavam que as peças haviam sido aparelhadas com o instrumento da “escoda”, espécie de martelo utilizado para alisar e aparar pedras de cantaria. Cf. ÁVILA, Affonso et al. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*, p. 40.

destaca-se pela semelhança de desenho, proporção e efeitos formais presentes em várias de suas ornamentações. As portas laterais externas apenas “imitam” as linhas estruturais das portas do presbitério, como pediram as *condições para sua fatura*²², sem a *sutileza*²³ de desenho e ornatos que descrevi acima. As ombreiras e alisares de cantaria de todas as portas são lisos.

Voltemos à sacristia. Como se lê numa regulação de foro eclesiástico muito observada no século XVIII, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707), as sacristias deveriam oferecer lugar seguro e limpo aos ornamentos destinados ao culto divino – prataria, cálices, indumentárias, toalhas, missais etc., guardando-os sempre muito bem “concertados” em móveis, armários e caixões apropriados²⁴. As sacristias serviam também aos sacerdotes para que pudessem se preparar comodamente para o ministério e mais ofícios sacros. Além disso, e desta vez a regulação que autoriza a referência é de foro secular – o *Tractatus de novorum operum aedificationibus* (Lisboa, 1750), de Manoel Alvares Ferreira (1706-?) –, seria

²² Nos documentos do século XVIII vários são os termos referentes à execução oficiosa das obras, sejam elas edifícios, chafarizes, esculturas, pinturas ou ornatos; os mais comuns são: “factura”, “fatura”, “feitio”, “fábrica”, “obra”. Estes dois últimos podem assumir o sentido da própria coisa construída, e o termo “feitio” também aparece significando a *aparência* ou a *feição* da dita fábrica.

²³ É preciso entender o termo “sutileza” como difundido nos tratados do período. A sutileza é uma capacidade intelectual análoga à agudeza. Consiste na habilidade em criar efeitos aplaudidos e admirados pela novidade, pela maravilha da aproximação de conceitos ou figurações distantes ou aparentemente incongruentes. A sutileza pode ser também o próprio efeito de agudeza gerado pelo engenho na invenção, na disposição e ornamentação das matérias artísticas. Bluteau usa a expressão “sutileza de engenho” (cf. BLUTEAU, *op. cit.*, vol. 7, p. 806), que nos remete ao mais importante tratado de GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián usa a expressão em várias passagens: “Se os materiais dizem uma certa e agradável simpatia, uma grande conformidade com suas potências inferiores, quanto maior alcançará uma engenhosa sutileza com a que é rainha de todas elas? Digo o engenho” (II, 29). Ao tratar das “linhas de ponderação e sutileza”, Gracián discorre sobre “causas, efeitos, atributos, qualidades, contingências de tempo, lugar, modo etc. e qualquer outro termo correspondente”. “O poeta vai carregando de um em um com o sujeito, uns com os outros, entre si, descobrindo alguma **conformidade** ou **conveniência**, que digam respeito ao sujeito, e umas com as outras, exprimi-las, ponderá-la, e nisto está a **sutileza**”. (IV, p. 42, grifo nosso). Adiante, condensa: “Prodígio é utilizar”. (IV, p. 49). Tesauro se vale especificamente do termo “sutileza” para se referir às agudezas da arquitetura: “Nenhuma pintura, portanto nenhuma escultura, merece o glorioso título de engenhosa se não for aguda e o mesmo digo eu da arquitetura, cujos estudiosos são chamados engenheiros por causa da sutileza de suas engenhosas obras”. TESAURO, Emanuele. Argúcias Humanas, p. 4.

²⁴ “[...] ordenamos, e mandamos, que os Vigarios, Coadjutores, e Curas, e todos os mais, a cuja conta estiver o governo das Igrejas, e a guarda das cousas dellas, as tenham sempre bem limpas, e concertadas, e na guarda dellas terão a ordem seguinte. Serão obrigados passados tres meses depois da publicação destas Constituições, a ter nas Sacristias das Igrejas (aonde não houverem ainda almarios, ou caixoes) ou nas mesmas Igrejas em parte alguma separada os ditos almarios, ou caixoes grandes bem fechados e limpos para guardarem a prata, Calices, Missaes, e todos os outros ornamentos, que andarem em continuo serviço da Igreja. Os quaes almarios se farão á custa da fabrica das Igrejas [...]. Cf. CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. L. 4, XXIV, “Como se guardarão os ornamentos, e moveis das igrejas, e que se não emprestem, nem sirvão em outros usos”, § 711-712, p. 260-261.

muito “conveniente que as sacristias fossem adequadamente ornadas com a cruz e outras imagens”, pelas quais o sacerdote mostraria reverência na preparação da indumentária sacra²⁵. Em nome do “decoro” e da “decência” relativa aos “ofícios divinos” (*non considerantur aliquid indecorosum, sed pro ejus decentia*²⁶), dever-se-iam ter rebocadas as paredes das ditas sacristias, com tetos também emassados ou pintados, planos ou abobadados. As recomendações encontram respaldo no tratado de Carlos Borromeu, para quem, em algum lugar o mais conspícuo, vistoso e atraente (*loco magis conspicuo*), deveria haver uma “imagem sacra” (*icona sacra*), “um armário ou mesa que se apresentasse em forma de altar, preparado com uma cruz” ante o qual os sacerdotes se preparam; ou um oratório em forma de altar, em “lugar adequado” (*decenti loco*), à frente do qual o celebrante pudesse meditar para o sacrifício da Missa²⁷.

A sacristia do Carmo respeita praticamente todas essas regulações decorosas. Além disso, a relação de proporções entre altura e largura do cômodo, bem como a das frestas de ventilação e iluminação são bastante agradáveis. São quatro janelas, e atendem as recomendações de Borromeu, que pressupunham no mínimo “duas aberturas ou mais”, “protegidas por grades de ferro firmes”, de preferência uma de frente à outra, a fim de facilitar a saída de ares e umidades.²⁸ O armário oferece lugar seguro e decente aos ornamentos, paramentos e alfaias, como também solicitava, em nome do “decoro e serviço da Casa do Senhor”, a *Visita pastoral* de D. João da Cruz à Matriz de Nossa Senhora da Vila do Carmo, em março de 1743. Em cima e no centro do armário, foi ataviado um belo oratório com o trono de Cristo crucificado (FIG. 7), em estilo, cromatismo e douramento consonantes às molduras e motivos que decoram também a pintura do teto. Em 20 de julho de 1812, Manoel da Costa Ataíde recebeu quarenta e nove mil e quinhentos réis referentes ao “feitio e tintas” do “oratório da Sacristia” e ao seu “dourado”²⁹.

²⁵ “Decenterque conveniat ornari cruce & aliis imaginibus, quibus Sacerdos vestibus Sacris inductus reverentiam exhibeat”. FERREIRA, Manoel Alvares. *Tractatus de Novorum Operum Aedificationibus, eorumque Nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius praejudicium. Portucale MDCCL, Liber I – De sacris templis et religiosibus Domibus, apud ANDRADE*, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. Tese, Escola Politécnica de São Paulo, São Paulo, 1966, p. 83.

²⁶ “[...] in eo tamen cum non peragentur divina officia, non considerantur aliquid indecorosum, sed pro ejus decentia construantur ex macere, vel fornice”. FERREIRA apud ANDRADE, op. cit., p. 83.

²⁷ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, XXVIII. *De Sacristia; De loco sacrae imaginis et altaris in sacristia; De oratio aut altare in sacristia*, p. 79.

²⁸ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, XXVIII. *De Sacristia*, p. 77-78.

²⁹ “1812 – Rbi [Recebi] do Procºr da Veneravel ordem 3ª de N Senhora do Carmo, o Sn.ºr Antonio de Padua, quarenta e nove mil e quinhentos de onze livros de ouro pº o dourado do oratório da Sacrestia da

O armário está todo assentado sobre um pequeno degrau, em conformidade à condição de acomodar decentemente sobre si, à “forma de altar”, o oratório com o Cristo; o ornamento é habitual nas sacristias de templos.



Figura 7 – Oratório da sacristia

O corpo de pinturas do teto é todo emoldurado por uma saliente “cimalha” e seis míslulas ou “represas”³⁰ que fingem sustentá-la, quatro nas “engras”, ou quinas, de encontro das paredes e duas no centro das paredes maiores (FIG. 8 e FIG. 2A). Uma destas represas efetiva de forma bastante conveniente a *ligação* entre o corpo do teto e o corpo do lavabo, com a qual se procurou evidentemente integrar as partes ornamentais num só corpo contínuo e coeso, *todo ligado*. O perfil dos relevos é, ademais, bastante correspondente. Quatro painéis remis-

Igr^a da d^a Ordem, e trinta mil reis de feitio e tintas do sobredito e p^a clareza passo o prezente de m^a letra e firma. V^a R^a 20 de Julho de 1812 Manoel da Costa Atayde. São 49\$500”. Recibo, Documento Avulso da Ordem, *apud* MENEZES, Ivo Porto. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1965, p. 77-78.

³⁰ “Represas” são ornatos que funcionam como míslulas ou peanhas, sustentando outros elementos. Na arrematação das obras da sacristia, escada e corredores, discutida em reunião de 26 de maio de 1771, foram especificadas as condições para a fatura e execução do forro. Deveria o arrematante fabricar a “simalha em volta dos lados das paredes com seos ressaltos e reprezas, como aponta o dito risco; como tão bem fará os payneis do dito fôrro [...]. *apud* LOPES, *op. cit.*, p. 45.

sivos a passagens importantes da história de personagens da devoção carmelita preparam hierarquicamente o painel central em formato oval, com Nossa Senhora do Carmo e o menino nos braços dominando a composição, cercada por nuvens, querubins e anjos, ornada com as “peças” e “pertences”³¹ característicos da Virgem e sua Ordem, o manto branco de estrelas, coroa de rainha e esplendores gloriosos (FIG. 9). A virgem entrega o cordão do escapulário a São Simão Stock, enquanto um arcanjo lhe sustenta o livro com sete corações e sete selos cadeados, remissivo ao *Apocalipse* de João. Abaixo da cena, uma tarja decorada em pinturas de *rocailles*, lírios e rosas (FIG. 10) traz a inscrição característica e muito cara à Ordem, recolhida na profecia messiânica do Livro de *Isaías* (35, 2): “*Gloria Libani, data est ei, Decor Carmeli, & Saron*” – A Glória do Líbano lhe será dada, o esplendor do Carmelo, e Saron³².



Figura 8 – Represa das “engras” da sacristia

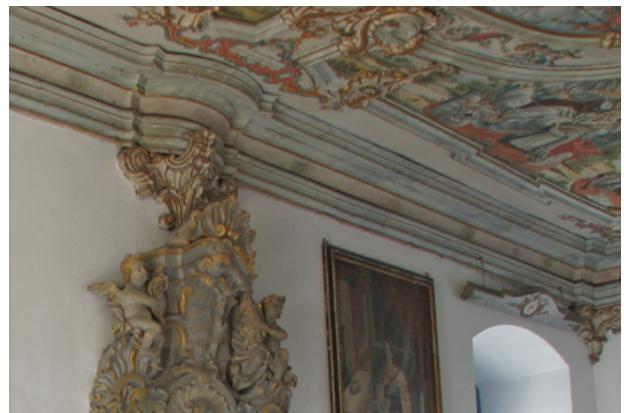


Figura 2A – Detalhe da Figura 2. Vista da sacristia da Capela do Carmo. Destaque para a “represa” acima do lavatório

³¹ Em muitos documentos da irmandade, “pertences” são os atributos de ornatos e partes que decoram convenientemente uma alegoria, figura ou parte da arquitetura, como algo que “pertence” efetivamente à dignidade do que é representado. É um termo que evidencia e atualiza, por motivos de decoro, o caráter do que é representado, orientando a escolha de partes e atributos convenientes à representação.

³² Isaías 35: 2.(grifo nosso).



Figura 9 – Painel oval central no forro da sacristia

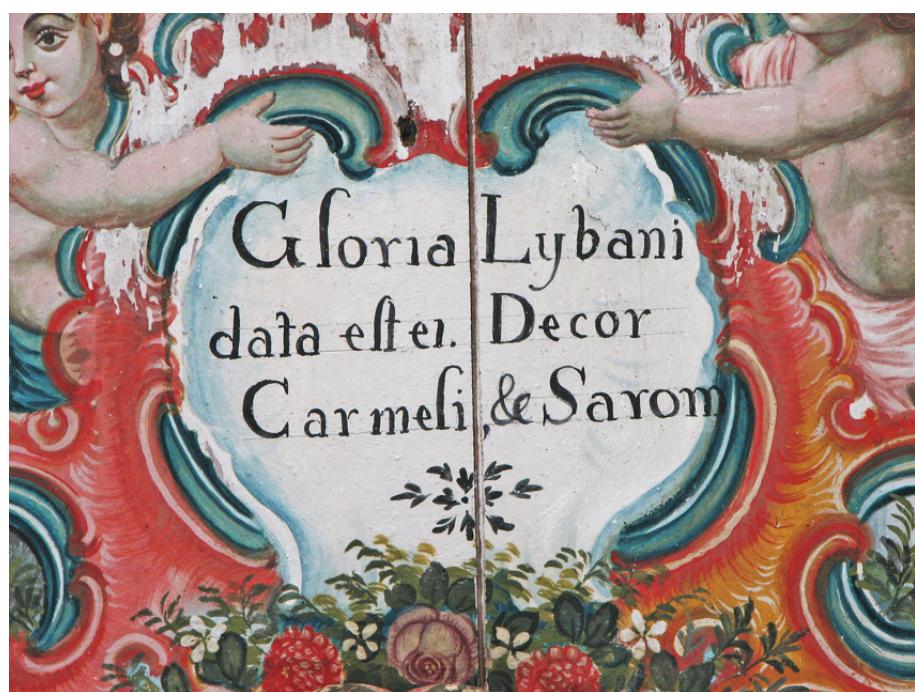


Figura 10 – Detalhe do painel central no forro da sacristia

3.1 DECOR CARMELI

Difícil precisar os sentidos do termo “*decor*” no juízo de São Jerônimo ao traduzir os textos da *Vulgata*³³, no final do século IV d. C. O termo aparece outra vez no mesmo versículo do profeta Isaías, no acusativo *decorem* aplicado à predicação de Deus:

*Laetabitur deserta et invia et exultabit solitudo et florebit quase lilyum
germinans germinabit et exultabit laetabunda et laudans
Gloria Libani data est ei decor Carmeli et Saron
ipsi videbunt gloriam Domini et decorem Dei nostri*

O deserto e a terra árida regozijar-se-ão. A estepe vai alegrar-se e florir
Como o lírio ela florirá, exultará de júbilo e gritará de alegria.
A glória do Líbano lhe será dada, o esplendor do Carmelo e de Saron;
será vista a glória do senhor e a magnificência do nosso Deus³⁴.

O termo *decor*, em suas diferentes declinações (*decor, decoris, decorem, decore, decori*) aparece outras dezenas de vezes na *Vulgata* – no todo, 72 vezes. Os termos cognatos – *decus, decorus, decorum, decens etc.* – comparecem outras 20 vezes³⁵. Jerônimo também utilizou o termo para especular sobre a *elegância* do discurso, literalmente sobre o “decoro” (*decorem*) da tradução que ele mesmo fizera dos textos bíblicos. Na *Epistola 57 (Ad Pammachium De optimo genere interpretandi)*³⁶, ele comentou as dificuldades de qualquer tradução: “É difícil ao tradutor de textos alheios não se desviar em alguma passagem: é árduo (conseguir) que aquilo que em outra língua foi adequadamente expresso conserve a mesma elegância (*decorrem*) na tradução”³⁷.

Apesar das várias sinônimas possíveis ao termo, temos visto como o *decor* condensa a beleza aparente que se manifesta com honestidade e adequação. O dicionário Latino-Português

³³ São Jerônimo traduzira diretamente do hebraico; a primeira tradução dos livros sem referência direta à versão “dos Setenta”, para o grego.

³⁴ *BÍBLIA SAGRADA*. São Paulo: Ave-Maria, 2001. Isaías 35:2 (grifo nosso).

³⁵ Fiz estas estatísticas a partir da disponibilidade eletrônica da *Vulgata* empreendida pela “Eulogos”. Cf. HIERONYMUS. *Vulgata [Hieronimiana versi]*, Eulogos, 2005. Disponível em: <http://www.intratext.com/ixt/LAT0001/_index.htm>. Acesso em: 05 abr. 2007.

³⁶ Cf. OLIVEIRA, Rui. “São Jerônimo”, in *Humanae litterae*. 30 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://humanaelitterae.blogspot.com/2006/09/so-jeronimo.html>>. Acesso em: 02 abr. 2007.

³⁷ JERÔNIMO, *Epistulae 57, apud FURLAN*, Oswaldo Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 228.

de Saraiva apresenta para o substantivo masculino *decor* o sentido geral do que “está bem, o que convém, conveniência, decoro”; o termo significa também o próprio “ornamento”; “bellesa, gentileza, galhardia, elegancia, donaire, graça (do corpo)”³⁸. De forma muito condensada, o *Lexicon Totius Latinitatis*, de Forcellini, registra como primeiro sentido para o *decor* uma espécie de beleza (*pulchritudo*) advinda ou manifesta “com honestidade e decência”:

Pulchritudo ex honestate et decentia sive rerum actionum, qua fit, ut deceat atque honestetur, qui habet illa, vel facit.

Beleza advinda com honestidade e decência, das coisas ou das ações, com a qual pareça conveniente e honesto aquele que a possui ou faça³⁹.

O lavatório ou lavabo da sacristia do Carmo também apresenta a mesma referência ao “decoro do Carmelo” (FIG. 11). A data da *factura* gravada na base do frontispício que se ergue acima da bacia é 1776, mas ainda em 1771 foram escritas suas *condições*, colocadas em praça para arrematação juntamente com o “pórtico”, ou “porta principal”⁴⁰, os “arcos do coro” e o “lavatório da sacristia”. As *condições* do lavatório, lavabo ou chafariz, rezavam que seria obrigado o arrematante a fazê-lo “com toda a perfeição”:

na forma do risco, que se oferece, com declaração, que não se fará mais alto de quatorze palmos, e nove de largo, contados na parte mais larga, sendo a planta a que lá dá, figurando o fronte espicio da obra e a tassa da mesma forma, porem mais crespa, para efecto de receber a agoa, e levará o ornato, que o risco mostra e será feito o referido lavatório com duas bicas ornadas com florão, como se ve no mesmo risco, e para poder caber a obra na referida largura, não fará faxa [faixa], que se ve na roda do Espelho, e está asinada com húa cruz, e será o referido lavatorio de pedra de itacolomy da cantaria escolhida, e da qualidade já declarada, exceto a pedra para o relevo, que esta será de sabam [sabão], e será obrada com toda a perfeição, que assim se declara⁴¹.

³⁸ Cf. SARAIVA, Antonio. *Dicionário latino português*, p. 340.

³⁹ Cf. FORCELLINI, Aegidius. *Lexicon totius latinitatis*, [s.l.; s.n], 1940. v. 2, p. 22.

⁴⁰ O risco de 1756 (e também o de Manuel Francisco Lisboa para a capela, antes da modificação que comentarei adiante) apresentava uma galilé de entrada, com três portas, a exemplo de como se fez na Capela do Rosário de Ouro Preto. As primeiras condições se referiram a um “alpendre debaixo do coro”: “[...] capitulo septemo queserá o Rematante obrigado afazer a abobeda daalpedrada debachodocoro comtijolo caleareaeasuagrossura será vesemeyaeassimmais asduas abobedas das duas [?] as debaixodocoro nas portasdas llhargas eassim mais asabobedasdous barretes”. Cf. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Códice 2523 (1756 – 1768). Ordem 3^a de Nossa Senhora do Monte do Carmo. “Escriptura deobrigação q’ fazaveneravel ordem 3.^a deNossaSenhora doMonte do carmo aJoseph Per.^a dos Santos eeste aquella”. Vila Rica, 29/05/1756. fl. 2. (Documento avulso). (Transcrição de Herinaldo Alves).

⁴¹ Apud LOPES, op. cit., p. 39.



Figura 11 – Lavatório da sacristia

Uma cláusula das condições esclarecia que o “relevo”⁴² do dito lavatório seria todo executado em pedra sabão, restando ao acabamento em pedra de Itacolomy apenas alguns detalhes, como a “taça”, a “cimalha” e os “claros do espelho”⁴³. As condições não conferem exatamente com o chafariz composto na sacristia, evidenciando alguma modificação no decorrer dos trabalhos, ou, mais provavelmente antes de iniciada a execução, o feitio de um novo risco e condições, um *ajuste*⁴⁴ com modificações em nome do primeiro arrematante, “Francisco de Lima” [Cerqueira], ou mesmo uma nova arrematação. Há um registro interessante a respeito da modificação do risco e execução do lavabo, num exame que se fez também dos riscos do pórtico e dos arcos do coro. Os louvados, dessa vez, lamentavam a possível retirada da “faixa” que se via “na roda do espelho”, que estava “apontada com uma cruz”, porquanto essa ausência “seria grande imperfeição no dito lavatório”, e determinaram que a pedra do lavatório fosse toda “de sabão, da boa e bem dura”, exceto a “moldura da taça que pode[ria] ser de itacolomi”⁴⁵.

Mas todo o relevo do lavatório, inclusive os espelhos, tarjas, taça e coroamento, foram *refendidos* em pedra sabão⁴⁶; a relação entre altura e largura máximas é de 2:1, contrariando as condições que especificavam a relação aproximada de 1,5:1 (As condições determinavam medidas máximas de 14 palmos para altura e 9 para largura, consistindo um palmo em aproximadamente 22cm. A maior largura tem os quase 9 palmos mas a altura é de aproximadamente 18). Acima da bacia – formada única como que pela união de duas taças que se interpenetram como lóbulos, cada uma correspondente a uma das bicas –, desenvolve-se o corpo do lavatório, fabricado em ornatos vários, folhas de acanto, anjos, curvas e contracurvas, concheados e *rocallies*, que, caracterizando inteiramente seu feitio, distribuem-se por todo o corpo, pela própria bacia, pelo frontispício, escudos e tarjas, frisos e arremates, delineando os limites

⁴² “Relevo” é o nome que se dava a qualquer obra de talha em pedra ou madeira que se ressaltava, em relevo, para além da projeção do painel que lhe servia de suporte ou base. No caso do lavatório, a base era a própria parede.

⁴³ Denominavam-se “espelhos” os painéis ou superfícies planas verticais, lisas ou ornamentadas, dispostas em estruturas também verticais, como chafarizes, portadas etc.

⁴⁴ “Ajuste” era um rearranjo acordado pelas partes envolvidas num contrato de arrematação, caso alguma das partes reivindicasse mudança de termos, condições e valores, argumentando-os mais justos e adequados. Para o ajuste, eventualmente se solicitava, de ambas as partes, o juízo de mestres ou oficiais “medidores”, para a deliberação e emenda dos termos avaliados.

⁴⁵ Documento avulso, s./d., cf. LOPES, *op. cit.*, p. 102-103.

⁴⁶ “Refendimento” é o nome que se dava ao ato de esculpir em relevo. A obra segue, portanto, neste aspecto, as condições levadas pela Ordem para arrematação e ajuste, pois todo o relevo foi refendido em pedra-sabão.

de sua *distinção*⁴⁷ com a parede branca que o acomoda. Douramentos aplicados aos frisos, ressaltos e estriais de todo o corpo do lavabo lhe conferem, como no geral a grande parte da cantaria de todo interior da Capela do Carmo – detalhe característico de sua arquitetura ao qual voltaremos adiante –, um caráter de nobreza e requinte bastante conveniente à *distinção* da ordem comitente; *distinção* esta que provocava efeitos muito pertinentes à evidenciação de seu decoro – tanto de sua beleza característica e apropriada quanto de sua dignidade, hierarquia e discrição. Na oitava condição para pintura e douramento da Igreja, Ataíde comentou o “expediente” apropriado para efetivar esse artifício:



Figura 12 – Detalhe do Fronispício da Igreja Matriz de São João, Barão de Cocais, Minas Gerais. Nicho e imagem de São João Batista

Que alem dos arcos do barrete das abobadas ao artigo 3º se proceda à douramento de filetes nas portadas, e arcos das Tribunas, eportas lateraes da Capella Mor, empregando o expediente admisivel para melhor conservar o Ouro, com a pedra⁴⁸

A composição está estruturada por um pórtico arquitetônico retangular arrematado engenhosamente por uma arquivolta em forma de concha. Esta concha sugere, com suas estriais, o efeito de profundidade de uma cúpula. A ornamentação foi utilizada por Aleijadinho no nicho de São João Batista no frontispício da Igreja Matriz de Barão de Cocais (FIG. 12), com a ressalva de que, em Barão de Cocais, a concha apenas enfeita a profundidade efetiva da cúpula⁴⁹. Já no lavatório do

⁴⁷ Já virado o século XVIII, a Ordem cogitava o douramento de partes do corpo da igreja numa consulta que fez ao Mestre Ataíde. Ao considerar a obra dos altares colaterais, Ataíde denunciou algumas imperfeições que iam “contra a regra, gosto e razão”, esclarecendo que alguns retoques de alguns “corpos” da Capela se “confundiam” com “a mesma cor branca das paredes”. Argumentou, então, autorizado “segundo o gosto dos antigos e modernos”, que o correto seria esses “retoques” servirem, sim, “para *distinção e ornato do seu composto*”. Cf. ATAÍDE. “Pláno q. aexemplo detodos os Templos, eainda.o deoutros edeficios públicos eparticuláres, setem adotado segd.o o gosto dos antigos, emodernos; eeu alcanço ser a certado”. In: Anexos, Documentos, *apud* LOPES, *op. cit.*, p. 176-177. (grifo nosso).

⁴⁸ CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-121. “Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor”, s. d. “Addicionamento às condições”, Condição n. 8, fl. 120.

⁴⁹ Outras capelas possuem a mesma invenção, como nas cúpulas do nichos das portadas de Santa Efigênia e Bom Jesus de Matosinhos, ambas em Vila Rica. É um lugar-comum da arquitetura, utilizado em outras decorações como, por exemplo, na cúpula do nicho do frontão de São Vicente de Braga (vi pela primeira vez o detalhe na obra de BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1971, p. 26); ou ainda, mais distante, nas cúpulas dos nichos laterais superiores da fachada da Igreja de Santa Suzana, em Roma, projeto de Maderno, ou na cúpula do nicho da gravura do templo de *Vénus Phizizoa de Hypnerotomachia poliphili*, Francesco Collonna, 1491.

Carmo, o artifício houve que ser mais engenhoso, fingindo pelo efeito a ilusão verossímil da perspectiva. No centro de tudo, a Virgem carrega o menino apoiado em seu braço direito, enquanto o esquerdo conforta o respectivo braço do menino numa atitude de amparo. Tudo parece servir a um simpático jogo de adequações, paralelismos e afetos. O rosto e o corpo do menino – cujo escorço de pernas é admirável – se insinuam em movimento para a sua direita. Já o rosto da Virgem pende graciosamente para o seu lado esquerdo, equilibrando o conjunto coroadado pela concha que parece representar, envolvendo-os ambos, uma auréola de santidade. Acima desta, como se fosse a *alma de um emblema*⁵⁰ decorosamente inventado e incorporado em relevo pelo lavatório, o escudo central enaltece as virtudes da Virgem, numa divisa por demais conveniente a uma “fonte” literalmente metaforizada em Nossa Senhora: “*FONS ERIS Ó VIRGO NOBIS, ET ORIGO SALUTIS*”: “Serás para nós, ô Virgem, fonte e origem da salvação” (FIG. 11).

Todas as figuras espelham serenidade semelhante, e a decência fez com que sutilmente se cobrissem com panejamentos os sexos dos anjos e do menino. A centralidade das figuras principais é acentuada também por duas proeminentes volutas dispostas a cerceá-las. Suas

⁵⁰ Santiago Sebastián atualiza a definição de emblema no sentido inaugural de Alciato, “o fundador da emblemática”, como “ornato”, “colocado ou acrescido”. Sebastián conclui ser o emblema “uma figura simbólica, que tem um título e vai seguida de um epígrama, com o fim de ensinar ou moralizar”. Alciato lhe definiu a estrutura: um “corpo, que é a figura”, um título, que é uma “máxima ou algo qualificativo da imagem”, e um texto, “que constitui a alma do emblema”. Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 12-13. Neste estudo, Sebastián desenvolve as relações entre a *emblemática* e a *arte da memória*, como doutrina geral da invenção e disposição dos lugares e das imagens, apresentando importante compreensão acerca dos procedimentos retóricos fundamentais ao entendimento da arte dos séculos XVI ao XVIII, inclusive a arquitetura, ao estudar especialmente o que ele chamou de “espaços emblemáticos”. Segundo Bluteau, emblema “é palavra grega derivada do verbo Emballo, que significa duas *cousas contrarias, a saber, Metter dentro, & botar fora*”. *Emblimata* os gregos usavam para designar “uns ornamentos, ou peças postiças, que se pegavão aos vasos de ouro, ou prata, & quando se queria, se tiravão”. Ainda segundo Bluteau, muito interessante constatar que, no sentido ornamental com que se desenvolve uma *retórica da arquitetura*, por “*emblemata*” os antigos entendiam “*as folhagens da escultura, as brochas dos arnezes [aparelhos e ornatos usados para amparo e proteção], festoens, relevos, & outras obras & lavores*”, aos quais também davam o significativo nome de “*Argumenta*”. Cf. BLUTEAU, op. cit., v. 3, Emblema, p. 43-44. Bluteau assimila também o sentido mais consagrado pelas *Humanidades* do século XVI: “Emblema, he termo metaphorico, porque da significação de ornamentos materiaes [conforme citado acima] passou a significar algu[m] documento moral, que aberto em estampas, ou pintado em quadros, se poem para ornamento das falas, galerias, Academias, Arcos triumphaes, &c. O emblema tem, como a divisa, ou empresa, corpo, & alma, a saber, figura visivel, & letra inteligivel, porem em muitas cousas difere Emblema de empresa”. Adita Bluteau que a *empresa* ou *divisa* admite poucas figuras, “quanto mais simples”, mas o “Emblema admite varias figuras, historicas, ou fabulosas, naturaes, ou artificiosas, verdadeiras, ou chimericas; ne[m] exclud, como a Empresa, corpos humanos[...]. O objecto do Emblema, he um documento geral, concernente ao instituto da vida humana [...] o Emblema, como familiar, popular, liso & sincero, clara, & diffusamente expoem, o que ensina [...]. *Idem, Ibidem*, p. 44.

concavidades voltadas para o centro do lavatório *reiteram* o argumento principal⁵¹, os efeitos e as finalidades da composição, amplificados pelo requinte do douramento a ressaltar o lineamento das curvas que o conformam. Concheados aprimoram essas volutas, envolvendo-as sutilmente como fazem as *rocailles* nos volteios extremos que as atam geralmente aos suportes ou molduras que decoram. Sobre esses concheados, dois anjos estão assentados. Carregam consigo tarjas laterais que estão à altura, portanto, do escudo principal, com divisas muito interessantes também ao ornato e decoro do lavatório do Carmo. As tarjas se voltam levemente para o centro, numa orientação mais apropriada para leitura de quem se aproxima do lavatório ou está na iminência de seu uso, adequando a posição correta da visão do espectador à destinação usual da obra⁵². Enquanto sustentam as tarjas, os anjos pendem seus rostos e olhares delicadamente para os lados e para cima, acentuando a graça do ornato. Os braços dos anjos se dirigem no entanto para o centro, apoiando com as mãos as tarjas, como que a apontar para as matérias que justificam suas presenças mensageiras; reinventando uma tópica ornamental bastante esculpida nas talhas, portadas e retábulos de igrejas e capelas de Minas Gerais. Como na pintura central do forro, as tarjas também trazem, cada uma,

⁵¹ A *iteração* como imitação e variação de modelos (tipos, lugares, ornatos, elementos e morfemas) é um dos procedimentos mais utilizados na retórica da arquitetura, resultado de uma das buscas primordiais e gerais da heurística retórica. Na retórica dos textos, a *iteração* consistiu numa emulação dos modelos e argumentos, seja em tratados antigos, como Quintiliano, seja em modernos, como Tesauro, em que se elogiava, sobretudo, a variação aguda do modelo. Na retórica da arquitetura, além da imitação-emulação de modelos autorizados pelos costumes da arte, similar à retórica textual, a imitação assimilava modelos da própria obra, concitando os artesãos a reproduzirem os padrões convalidados da própria fábrica. Assim, encontram-se muitos documentos requerendo, para uma mesma obra, a imitação do desenho de certa porta, janela, guarnição ou ornato, indicando clara intenção não apenas de se guardar uma certa *correspondência* entre as espécies do *estilo*, como também de proporcionar um modelo adequado para a invenção dos ornatos. Além disso, a profusa imitação de certos tipos de ornato é geralmente utilizada, como por exemplo em retábulos, para ressaltar e *reiterar* o foco de atenção do espectador na imagem central do trono. No lavabo do Carmo, os ornatos e seus desenhos também acentuam a centralidade da composição, hierarquicamente disposta, focada nas figuras da Virgem e do menino, por assim dizer cercando-a com *argumenta* vários. Sobre a *iteração* como procedimento heurístico de conceitos, Cf. PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 39-42.

⁵² O professor João Adolfo Hansen tem desenvolvido, em vários textos, as doutrinas consagradas por Horácio nos famosos versos da *Arte poética* encabeçados pelo famoso *ut pictura poesis* (v. 361-365). Critério de comparação durante muitos séculos, entre as artes, principalmente da pintura e da poesia, “doutrina genérica do decoro necessário em cada gênero”, enunciação da “homologia retórica de procedimentos miméticos ordenadores do efeito” e das três funções da retórica (ensinar, agradar, persuadir – *docere, delectare, mouere*), nos versos de Horácio estavam implícitas, conforme gênero, matéria e estilo, a clareza/obscridade adequada, a posição exata (longe/perto) e a quantidade de vezes (uma vez/muitas vezes) pelas quais, verossímil e decorosamente, uma obra tanto se apresentava como queria ser observada. Cf. sobretudo, HANSEN. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. DCLV-FFLCH-USP, São Paulo, [19--?], p. 19-20. (mimeo), HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis/ Ut theologia rhetorica*. DCLV-FFLCH-USP, Notas de Aula, [19--?], p. 2. (mimeo), e o tratado latino: HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES/ HORÁCIO/ LONGINO. *A arte poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 55-69.

trechos da profecia messiânica presente no Livro de Isaías: “*GLORIA LIBANI*”, na tarja direita, e “*DECOR CARMELI*”, na esquerda, tomada como referência a orientação do lavabo⁵³. Muito pertinente comparar a composição do lavatório do Carmo com a portada da Capela de mesmo orago em São João Del Rei. Em ambas, os anjos sustentam tarjas laterais dirigidas à posição central do espectador, animadas com os mesmos textos, *Gloria libani* e *Decor carmeli*. Os anjos das portadas possuem a mesma disposição do corpo, evidenciando ou a imitação de um mesmo modelo ou a imitação mútua entre obras da mesma irmandade (FIG. 13;13A).



Figura 13 – Frontispício da Capela do Carmo de São João del Rei. Fonte: <http://farm1.static.flickr.com/99/265687375_fde16b94c3.jpg?v=0>



Figura 13A – Detalhe da Figura 13. Anjo acima da ombreira direita da portada apresenta tarja com a inscrição referente ao *Decor Carmeli*

Oportunamente, o capítulo de Isaías que anima as tarjas do lavatório é uma predição à felicidade vindoura dos tempos messiânicos, e a Virgem do lavatório não traz senão, nos braços, justamente o Messias. O trecho de Isaías que faz referência ao “esplendor do Carmelo” foi comumente tomado pelos carmelitas como *alegoria hermenêutica ou teológica*, apropriação retórica da promessa profética do Velho testamento que haveria de se cumprir no Novo e também na história dos homens compreendida sempre, nos estados católicos, como providência divina orientada pela graça que ilumina eficazmente o engenho e a prudência dos

⁵³ Ao descrevê-lo sucintamente, Lopes comentou os escritos dos escudos que o ornam, e apresentou uma tradução curiosa justamente para a expressão que nos interessa, dificultando o estímulo às discussões do decoro. Os dois escudos apresentam as expressões: “*Gloria Libani*” e “*Decor Carmelli*”. Lopes igualou semanticamente os termos *Gloria* e *Decor*, traduzindo os dois trechos por “*Glória do Líbano*” e, também, “*Glória do Carmelo*”. Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 39.



Figura 14 – Igreja do Carmo, Calábria, Itália. Atenção para a inscrição “*Decor Carmeli*” que decora o friso da fachada. Fonte: <<http://www.decorcarmeli.it/>>.

homens para a glória de Deus⁵⁴. Será também por isso que a tópica ornamenta tantas igrejas carmelitas, e não apenas no âmbito luso-brasileiro, um lugar-comum da devação (FIG. 14) incorporado como ornato que evidencia a dignidade do Carmelo em contribuir com os desígnios divinos. A alegoria do *Decoro do Carmelo*⁵⁵ foi, portanto, sempre muito apta a autorizar a devação a Nossa Senhora do Carmo; uma referência providencial ao *decor* que resplendeu do Monte, na visão profética de Elias que prenunciou

milagrosamente a chuva que sacaria anos de estiagem em Israel e também a Mãe do Messias. As duas idéias ficaram condensadas na *imagem* de uma pequena nuvem que surgia no horizonte acima do mar⁵⁶. A imagem se tornou também uma tópica especial muito freqüente

⁵⁴ Sobre a *alegoria teológica* ou hermenêutica como compreensão providencialista da história, cf. Cap. 2, p. 146, nota 105. Essa compreensão divina da história capacitou Vieira escrever uma verossímil “*História do Futuro*”, título paradoxal, para nós, modernos, engenhoso para os discretos católicos coevos, louvor encomiástico às conquistas futuras de Portugal, garantidas por sua lealdade a Deus e à Igreja Católica; um dos exemplos mais eloquentes da compreensão da ordem natural e divina a atuar providencialmente na história dos homens e das nações para a efetivação de desígnios divinos. Alcir Pécora advertiu que Vieira foi o “principal formulador, nos Seiscentos, do mais importante ‘mito cultural’ português, aquele do ‘V Império’”, idéia fundada na profética efetivação de um Império ainda por vir, “encoberto” no mito do retorno de D. Sebastião, um “Império de Cristo consumado na terra”, como ainda intitula parte do título da *Clavis prophetarum*, obra inacabada de Vieira. Cf. PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 1994, p. 39-41; 63-64. Sobre a compreensão do “absolutismo providencialista” em Portugal, cf. ainda XAVIER, Ângela Barreto; HESPAÑHA, Antonio Manuel. A representação da sociedade e do poder. In: MATTOSO, José (Dir.) *História de Portugal*, p. 124 et seq., e também BARBOSA FILHO, Rubem. Tradição e artifício; iberismo e barroco na formação americana. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000, p. 21-30 *passim*, que evidencia como a concepção cristã da história diferiu ontologicamente da grega, consagrada por Homero e engajada pelo *istoréin* de Heródoto (como eventualidade excepcional e maravilhosa dos feitos obrados por virtudes, “palavras e ações” dos homens), para assimilar a idéia de história como “teodicéia”, sucessão de eventos humanos também virtuosos (igualmente ornados por “palavras” e “ações”), porém encadeados por uma finalidade transcendente e divina. Nesta hermenêutica, a graça de Deus orienta permanentemente os homens e a história rumo à sua “perfeição” como “fim” divino das coisas e dos destinos humanos, um fim metafísico que contempla as implicações escatológicas e soteriológicas da *parúsia*, a segunda vinda de Cristo à Terra, consumação final do drama humano na vitória do “bem” católico na luta contra o “mal” de tudo o que não é cristão, a heresia e a barbárie gentia.

⁵⁵ A formosura do Carmelo foi elogiada também no *Cântico dos cânticos*, entre sucessão de metáforas qualificativas e adjetivos (*pulchra, decora* etc.) aplicados a Sulamita: “Tua cabeça se ergue como o Carmelo e os cabelos de tua cabeça são como a púrpura, atado um rei em suas volutas; quão bela e preciosa formosura és, entre as delícias” – “*caput tuum ut Carmelus et comae capitis tui sicut purpura regis vincta canalibus quam pulchra es et quam decora carissima in deliciis*”. (Ct. 7: 6-7).

⁵⁶ Em razão dos desvios de *Acab*, Rei de Israel entre 873 e 853 a.C., Elias maldisse na terra qualquer



Figura 15 – Detalhe de painel do forro da sacristia da Capela do Carmo, Vila Rica. A visão que teve Elias da “nuvenzinha” que prenunciava Maria.

elhado em êxtase de adoração dirigido a um círculo de nuvens no centro do qual, inscrita em um triângulo equilátero, resplende solar e glorioso o anagrama mariano.

Para além das referências alegórico-teológicas aludidas ao Carmelo e à Virgem – “esplendor” [*decor*], “origem” [*origo*] e “fonte” [*fons*] de “salvação” – a “fonte” em si mesma é um *tópos* simbólico para os carmelitas. A primeva congregação da devoção está ligada à *fonte de Elias*, situada no Monte Carmelo, lugar em torno do qual se reuniam, reza a lenda⁵⁸, aqueles que

sinal de chuva ou sequer de orvalho por vários anos, até que ele mesmo, em nome do Senhor, anunciasse a chegada da chuva e a redenção de Israel. Acab havia inclusive erguido um altar ao Deus *Baal* no templo de *Samaria*. Passados vários anos, o Senhor ordena a Elias que se apresente a Acab, o que resulta no milagre da oblação e no reconhecimento de Elias como profeta do Senhor. Após o assassinio dos 400 profetas de Baal, Elias tem, orientado por Deus, a visão da nuvenzinha. (I Reis, 17; 18).

⁵⁷ O noviciado das ordens terceiras pressupunha a leitura dos textos relativos à devoção, formando irmãos conscientes dos aspectos que a caracterizavam. A referência à visão da “nuvenzinha” por Elias se encontra, por exemplo, na “Meditação segunda”, “Maria revelada”, de uma das novenas citadas na edição da *Regra de Santo Alberto*, arquivada na Ordem de Vila Rica: “Depois de larga oração apparecelhe uma Nuvemzinha, que sahia do Mar tão pequena, que ainda estava muito longe de ter figura: Era esta Imagem a de Maria: e o grande propheta alcançou pela luz da revelação que esta era a Nuvem, que conceberia, e choveria o justo do Senhor”. Cf. CECO-Pilar-Carmo. Filme 180, vol. 2672. REGRA DA ORDEM TERCEIRA DA MÃI SANTÍSSIMA, e soberana senhora do Monte do Carmo, extrahida da regra, que Alberto Patriarca XII, de Jerusalém escreveu par Brocardo, e os mais Eremitas, que ao pé da Fonte de Elias moravão no Monte Carmelo. Approvada pelo Santissimo Padre Sisto IV. Exposta por Fr. Miguel de Azevedo, Religioso carmelita da antiga observancia. Lisboa, na Regia Officina Typographica, Ano MDCCXC, Com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros, p. 189-192.

⁵⁸ Já no frontispício da regra da Ordem adaptada da redação do patriarca São Alberto, a referência à fonte de Elias autoriza a lenda dos primeiros carmelitas. Cf. CECO-Pilar-Carmo. Filme 180, vol. 2672. REGRA DA ORDEM TERCEIRA DA MÃI SANTÍSSIMA.

nas orações e ladanhas habituais do Carmelo, autorizada desde a *Regra* escrita por São Bernardo no século XIII, e que os irmãos carmelitas deveriam conhecer bem⁵⁷. Não é por acaso, assim, que esta visão profética de Elias está adequadamente representada também no forro do teto da sacristia do Carmo de Ouro Preto, num dos painéis laterais que prepara, como disse acima, o painel central oval com a Virgem e o menino (FIG. 15). A pintura encena o patriarca ajo-

queriam devotar sua vida à imitação do eremita, os primeiros irmãos da Ordem. Assim, a fonte da sacristia do Carmo servia à comodidade ordinária necessária ao lavabo de qualquer sacristia, de qualquer capela, mas teve assimilados em sua iconografia as referências e “pertences” adequados ao orago. Atualizavam-se e se aprimoravam as matérias da devoção. A fonte da sacristia condensa a servidão utilitária costumeira aos lavabos, e ainda representa a “fonte” em que se tornou a Virgem do Carmelo; prenúncio não apenas de chuva, conforme a profecia de Elias, mas também de “salvação”, à luz de Isaías (7:14), o profeta que anunciou que o Messias viria à luz por uma Virgem (surgida com o Salvador menino no relevo do lavabo entre espirais de nuvens⁵⁹). As carrancas das bicas figuram dois delfins dispostos a articular formalmente as nuvens que sustentam a virgem e ondas de água compostas próximas à superfície da taça, figuras encontradas mais de uma vez nos lavabos carmelitas de Minas Gerais. Além da remissão direta às águas, a colocação dos delfins nesses lavabos pode estar também relacionada ao significado de “incolumidade” (*incolumen*) associado à representação do animal⁶⁰, atributo bastante conveniente aos lavabos dedicados à Imaculada.

As histórias da devoção nos ajudam a compreender melhor os engenhos da escultura, da pintura e da arquitetura⁶¹. Iluminam o entendimento do decoro enquanto preceptiva que orientou a correta e decente perfeição da fábrica, mas também do decoro enquanto formosura, dignidade aparente da Ordem, da capela e suas partes. A invenção do sítio de implantação

⁵⁹ As nuvens representadas no lavabo do Carmo se assemelham muito ao estilo de outras espirais de nuvens também representadas em capelas de Ouro Preto: no óculo cego da portada de São Francisco de Assis e na portada da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, ambos de Aleijadinho. Na igreja de Bom Jesus, as nuvens aparecem no fecho do arco do nicho de São Miguel que sustenta a imagem do sagrado coração. O *estilo* é entendido aqui no sentido dos efeitos de elocução conferidos pelo *stylo* [*penna* ou *cincel*] do artífice, uma compreensão caudatária das noções de adequação e decoro trabalhadas por Cícero no *De oratore*, no qual o número de gêneros (*genera dicendi*) poderia alcançar, num extremo, o número de “estilos” dos diversos inventores. Sobre esse assunto, cf. GINZBURG, Carlo. Estilo, inclusão e exclusão. In: _____. *Olhos de madeira*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das letras, 2001, p. 140-142.

⁶⁰ Sobre o atributo de incolumidade dos delfins, ver a análise de Santiago Sebastián sobre os hieróglifos dos relevos emblemáticos do claustro da Universidade de Salamanca, cuja fonte, segundo Sebastián, foi o tratado fantástico *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, 1491, impresso em Veneza por Aldo Manucio. Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ. *Emblemática e historia del arte*, p. 20. A atribuição de “incolumidade” ao delfim aparece também no emblema de Alciato cujo título é: “*Princeps subditorum incolumitatem procurans*”. Cf. ALCIAT, André. *Les emblèmes*. Klincksieck: [s.n], 1997. Os delfins poderiam simplesmente remeter ao elemento água, mas neste caso o atributo de incolumidade os torna duplamente apropriados. Pais da Silva e Margarida Calado se referem ao delfim como símbolo da “migração” e da “imagem de Jesus”, sem contudo referenciar exemplo. Cf. SILVA, Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Barcarena: Presença, 2005, p. 125.

⁶¹ Sobre a importância dos aspectos ligados à histórias dos oragos e das devoções na iconografia artística, cf. o estudo fundamental de MALE, Émile. *El arte religioso de la contrarreforma* (1932). Madrid: Encuentro, 2001. Cap. X: La decoración de las iglesias. Las iglesias de las Órdenes religiosas, p. 409-486.

considerou as regras mais gerais e consagradas da decência, o que acabou amplificando, oportunamente, aspectos muito caros da história e do decoro carmelita.

3.2 A implantação “decente” da Capela – “conveniente”, “cômoda”, “alta” e “vistosa”

A Capela do Carmo é um dos templos mais conspícuos e vistosos de Ouro Preto, virtude da qual tinham consciência os irmãos da Ordem quando da escolha do sítio e do ajuizamento das circunstâncias competentes. A capela foi construída na parte mais alta do Morro de Santa Quitéria, de costas para o que hoje é a *Praça Tiradentes*, no exato sítio onde antes se encontrava a capelinha de pau-a-pique dedicada a Santa Quitéria, primeira a acomodar os irmãos carmelitas⁶². Já do alto das “cabeças” – topônimo da entrada em Vila Rica para quem chegava do “caminho velho” vindo de São Paulo e Paraty – podia se ver o frontispício da capela se erguer altaneiro, primeiro edifício em dignidade a ser visto ainda de longe (FIG. 16 e 17). Em 1759, a Ordem declarou em Mesa a intenção de se fazer uma obra que fosse “muito vistosa e quanto baste para comodidade da mesma Ordem”⁶³.

⁶² Em 15 de maio de 1751 a Ordem terceira recebe de Roma, do Convento de Santa Maria Transportina, sua “carta patente”, cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2438, fl. 1-2; e, em 19 de agosto de 1754, a provisão do Bispo de Mariana, D. Fr. Manuel da Cruz, na qual convinha o “beneplácito” de se pretender “prefeitamente (*sic*) estabelecer na Capella de Santa Quiteria felial da Freguezia de Nossa Senhora do Pillar de Ouro Preto da ditta Villa [...] para mayor servisso honra, e gloria de Deos, e da mesma Senhora do Monte do Carmo”. *Idem*, Filme 201, vol. 2438, f. 3v-4.

⁶³ Em 1759, a Ordem desiste de ajustes com a irmandade de Santa Quitéria a respeito do sítio e prossegue com os desígnios de uma nova arrematação, com a qual se intentava fazer a Capela “com aquela comodidade precisa e que prometer o país”, uma “obra” que fosse “muito vistosa e quanto baste para comodidade da mesma Ordem”. Documento citado mas não referenciado por LOPES, *op. cit.*, p. 16. Se a Capela do Carmo deveria ficar “cômoda” e “vistosa”, os irmãos terceiros de São Francisco, na escolha do sítio para a sua capela, documentaram necessidade de um efeito semelhante, de modo que se tivesse dela, literalmente, a “melhor vista”; o que evidencia interesses comuns de conspicuidade e maravilha na implantação dos templos. Cf. o próximo capítulo.



ASPECTO DE OURO PRETO EM 1821

Figura 16 – “Aspecto de Ouro Preto em 1821”, a partir das “cabeças”, na estrada de quem chegava de São Paulo. Fonte: Acervo de fotografias do IFAC/UFOP

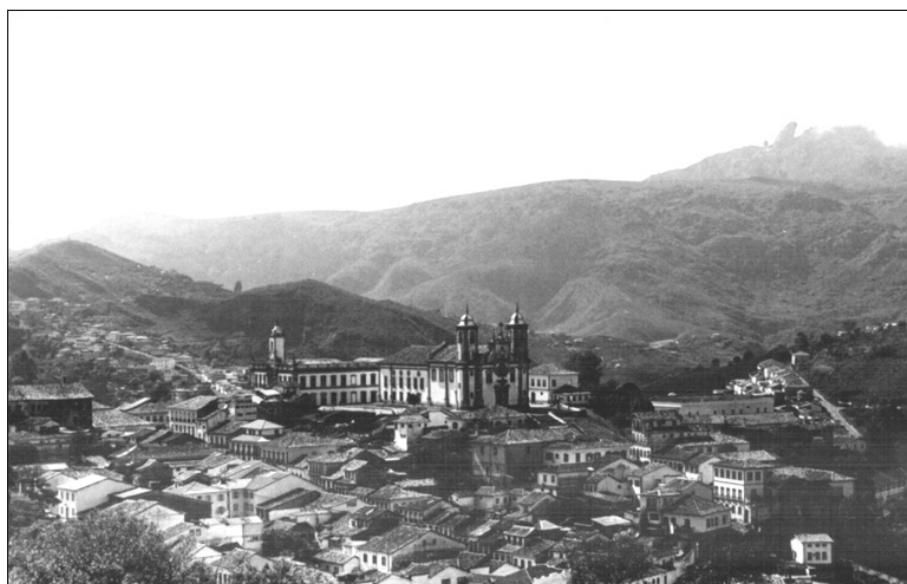


Figura 17 – Vista geral do Arraial de Pilar, com a Capela do Carmo altaneira em relação a todas as demais edificações

Elegantemente⁶⁴, a capela está orientada de modo a seguir a recomendação tridentina, com o altar-mor apontado para o nascer do Sol, que atribui Cristo (*Lux Mundi*). Todavia, muitas outras capelas e igrejas de Ouro Preto evidenciam ter dominado a inobservância dessa regra; a pre-

⁶⁴ A categoria da *elegância*, também comumente requerida nos documentos setecentistas, é um termo bastante adequado para tratar da implantação de edifícios, na medida em que a *eleição do sítio* determinava uma série de qualidades a se efetivarem na construção. O termo *elegantia* advém do verbo latino *eligere* (eleger, escolher) indicando a qualidade daquilo que foi *escolhido*, no todo e nas partes, com primor. Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 3, *Elegancia*, p. 21.

valecer, antes, outras conveniências, conformadas às circunstâncias urbanas e aos efeitos de vista criados nos largos e arruamentos que se aproximam dos templos. Isto veremos melhor na capela franciscana. No caso da Capela do Carmo, a regra e as oportunidades parecem ter sido muito bem conveniadas. O altar-mor corresponde ao nascente, assim como a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, enquanto o frontispício se dirige para o poente⁶⁵. Deste modo orientada, a Capela do Carmo acabou dominando todo o prospecto do arraial do Pilar, paróquia à qual pertence, situada na paragem mais alta do morro, como caberia oportunamente ao templo dedicado a uma devoção originada no “Monte do Carmo”. Se a Capela por um lado não se abriu para a Praça Tiradentes, como seria igualmente verossímil ou provável se esperar, o seu adro, conformado por altos muramentos de arrimo aptos a sustentarem ainda mais alta a sua *situação*⁶⁶ – o que demandou muitas movimentações de terra documentadas nas deliberações da Ordem – elevou também o seu próprio adro, amplificando a dignificação da capela em relação às demais construções. O adro constitui, então, efetivamente, a praça da capela, limitada pelos muros de arrimo que sustentam a firmeza e a segurança de todo o sítio (FIG. 18 e 19). Ademais, para cumprir decentemente a todas essas conveniências, foi necessário construir-se uma escadaria de acesso à plataforma da Igreja, bastante extensa e proporcionalmente larga, a evidenciar com majestade o seu soerguimento, além de vários muramentos (FIG. 20). Esses engenhos construtivos, necessários à decente e elevada acomodação da capela ao sítio, e também à sua *segurança e comodidade*, conformam e acentuam não apenas o efeito de altitude, como também as disposições cristãs da razão e da alma inerentes à idéia fundamental do *movimento de ascensão*⁶⁷ (piedade, penitência, purificação, santidade, iluminação, união com Deus). A idéia constituiu uma metáfora da vida cristã muito recorrente na retórica e na iconografia artística dos séculos XVII e XVIII – da emblemática à arquitetura –,

⁶⁵ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. L. I, X. *De Cappella maiori*, p. 15: “Portanto, o sítio desta capela deve-se eleger na cabeça da igreja, em lugar mais elevado (*loco eminentiori*), em cuja região esteja a entrada principal; sua parte posterior esteja orientada ao nascente [...]”, “*Situs igitur cappellae in capite ecclesiae, loco eminentiori, e cuius regione ianua primaria sit, deligi debet; eius pars posterior in orientem versus recta spectet [...]*”; cf também as *CONSTITUIÇÕES primeiras do arcebispado da Bahia*, L. 4, XVII, “Da Edificação, e reparação das Igrejas Parochiaes”, § 687-689, p. 252-253.

⁶⁶ O termo “situação” foi utilizado, na época, pelo rei D. João V, para concluir a recomendação de algumas conveniências a serem garantidas no *aumento* da cidade de Mariana, recém elevada a esta condição. Assim, o termo “situação” pode ser entendido como a ação de se *situar, dispor* ou *acomodar* convenientemente o edifício ou a povoação em seus *sítios*, para a qual poderiam ser feitas plantas. Cf. APM SC 45, f. 28. Lisboa, 02/05/1746 (cópia) (grifo nosso); disponível também em AHU Brasil/MG Cx. 50, doc. 61, p. 168-169, com anotação lateral de próprio punho do governador Gomes Freire de Andrada, na qual declarava que “com grande cuidado” efetivaria a “real ordem de Vossa Majestade”. Cf. BASTOS. *A arte do urbanismo conveniente*. 5. Mariana, a cidade adornada, p. 175-177.

⁶⁷ A idéia se relaciona com o mistério da Ascensão de Cristo. “Escalar a montanha é dispor-se a caminho do céu”. Cf. GATTI, *op. cit.*, p. 62.



Figura 18 – Vista lateral da Capela do Carmo e frente da Casa de Câmara e Cadeia. Destaque para a elevação da Capela, com altos muramentos, em relação às construções vizinhas



Figura 19 – Vista da Capela do Carmo a partir da Praça Tiradentes



Figura 20 - Vista Frontal da Capela do Carmo, com destaque para a eminência da implantação

cado a alcançar a perfeição, ou seja, a boa e bela consecução do fim para o qual está designado como criatura de Deus. Na gravura de Diego Astor (FIG. 21), o caminho correto estava orientado em retidão, ornado de virtudes várias, cardeais e teologais, acompanhado de outras qualidades necessárias à sua efetivação. Equívoco seria se entregar aos vícios mundanos, caminhos sinuosos representados no plano ao sopé do monte, ao passo que a vida de virtudes é comparada a uma árdua ascensão do monte rumo à “perfeição”; uma excelência também requerida, veremos, para a fábrica do templo. A materialização da metáfora em templos carmelitas foi ajuizada, por exemplo, para ereção do famoso Convento do Carmo, em Lisboa, cujas ruínas, remanescentes do terremoto de 1755, acomodam hoje o Museu do Carmo (FIG. 22). O conjunto foi erguido no século XIV pelo Santo Condestável, D. Nuno Álvares Pereira, e estava justamente sendo preparado para ser uma metáfora dessa ascensão. Segundo estu-

culminando na ascensão virtuosa rumo ao Reino de Deus e suas glórias; uma metáfora especialmente adequada ao decoro carmelita, vale ressaltar, atualizada sempre na remissão patriarcal ao Monte do Carmo. Alegorias reeditavam o costume, como se vê no “Monte da perfeição”, emblema do poeta místico São João da Cruz, um dos santos e teólogos da Ordem mais influentes. No emblema do Santo, divulgado e imitado por gravuras dos séculos XVI e XVII, a ascensão ao *Monte da perfeição* representaria uma metáfora da vida do cristão dedicado a alcançar a perfeição, ou seja, a boa e bela consecução do fim para o qual está designado como criatura de Deus. Na gravura de Diego Astor (FIG. 21), o caminho correto estava orientado em retidão, ornado de virtudes várias, cardeais e teologais, acompanhado de outras qualidades necessárias à sua efetivação. Equívoco seria se entregar aos vícios mundanos, caminhos sinuosos representados no plano ao sopé do monte, ao passo que a vida de virtudes é comparada a uma árdua ascensão do monte rumo à “perfeição”; uma excelência também requerida, veremos, para a fábrica do templo. A materialização da metáfora em templos carmelitas foi ajuizada, por exemplo, para ereção do famoso Convento do Carmo, em Lisboa, cujas ruínas, remanescentes do terremoto de 1755, acomodam hoje o Museu do Carmo (FIG. 22). O conjunto foi erguido no século XIV pelo Santo Condestável, D. Nuno Álvares Pereira, e estava justamente sendo preparado para ser uma metáfora dessa ascensão. Segundo estu-

dos de Paulo Perloiro, D. Nuno possuía um profundo conhecimento da Mística carmelita⁶⁸, e por isso queria fazer a implantação reproduzindo na sua fachada a subida ao Monte Carmelo. Nuno Pereira desafiou então os mestres escolhidos para a construção, querendo oferecer “o maior e mais belo templo que jamais fosse possível realizar”. A primeira idéia era construir uma imensa escadaria até a porta da Igreja. Assim feita, a implantação em Lisboa contrafaria a regra de orientação nascente, e o templo elevar-se-ia a partir do nível do Rossio (FIG. 23), e não do atual largo do Carmo, próximo à Igreja jesuíta de São Roque. Adverte Paulo Perloiro que “não se pretendia desrespeitar o preceito canónico, mas sim arquitectar dentro do sublime estilo gótico a tradição mística da Irmandade Carmelita”⁶⁹. Todavia, a idéia do Condestável não se efetivou, e a elevação se incorporou singela, “limitando-se a escadaria, não a subir um majestoso percurso, mas a percorrer treze simples degraus”⁷⁰. Não quero afirmar que em Vila Rica tenha se determinado a implantação por valores místicos, mas é inegável supor que a oportunidade deve ter sido, sim, aplaudida pela Ordem na conveniência engenhosa do arranjo arquitetônico.

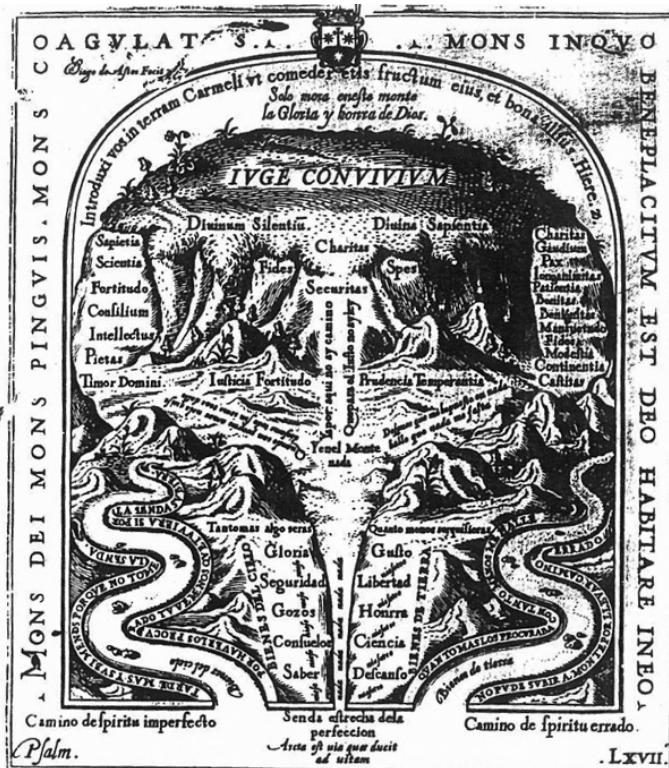


Figura 21 – “Subida al Monte Carmelo”, gravura de Diego Astor, 1618. Imitação do emblema “Monte da Perfeição”, de São João da Cruz. Fonte: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Emblemática y historia del arte*, p. 92

⁶⁸ Cf. PERLOIRO, Paulo. O Jardim do Carmelo. *Carmelo Lusitano*; colectânea de estudos da Ordem do Carmo em Portugal - 600 anos da fundação do Convento do Carmo (1389-1989). Ordem do Carmo de Portugal, Lisboa, n. 7, 1989, p. 36.

⁶⁹ Cf. PERLOIRO, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 37.



Figura 22 – Ruínas da Igreja do Convento do Carmo, Lisboa



Figura 23 – Vista da “Baixa” pombalina (no nível do Rossio) tomada do Castelo de São Jorge e, na direita, em detalhe, o costado da Igreja do Carmo de Lisboa. Foto: Ana Carolina Vaz

Também urbanamente, por assim dizer, apenas um “caminho” em Vila Rica ascendia à perfeição do Carmo. De fora dos muros do adro, a via que ascende (paralela à Rua Direita) e chega até os pés da escadaria da capela se abre gradualmente, como se insinuasse a formação de um largo enquanto se aproxima da escadaria (FIG. 24, 25 e 26). Esta, por sua vez, como elemento que liga o frontispício da capela à visão e à ação de quem ascende pelo arruamento, foi sutilmente declinada do alinhamento axial da igreja. O giro é bastante sutil, de aproximadamente 10 graus, e evidencia uma nítida intenção de se articularem esses vários membros – o arruamento, a escadaria e a edificação – num corpo todo ligado e contínuo, proporcionado

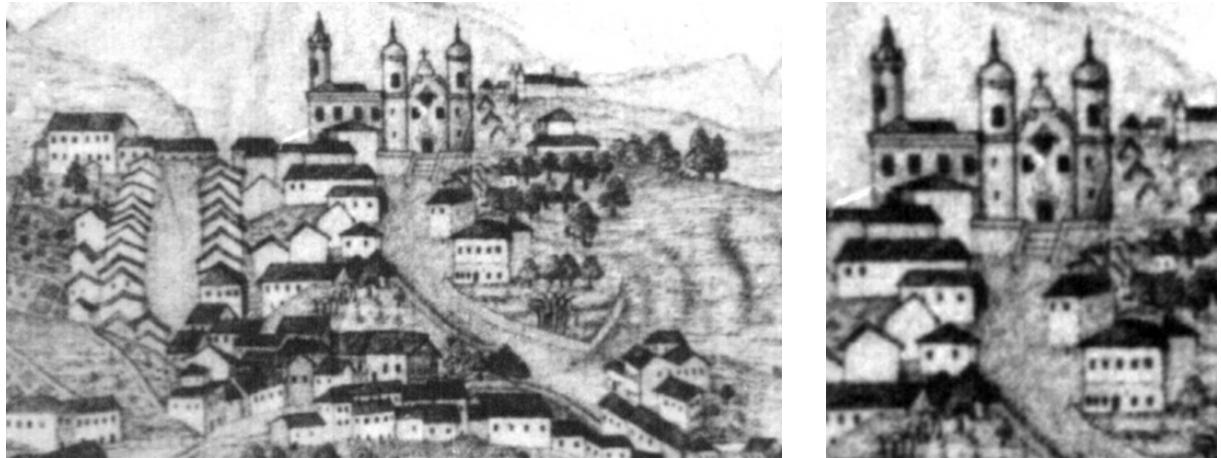


Figura 24 – Detalhes do desenho da FIG. 16, em que se divisa a rua que dá acesso ao Largo da Capela do Carmo, e também a deflexão da escada em relação ao eixo axial do edifício. Fonte: Acervo de Fotografias do IFAC/UFOP



Figura 25 – Vista do alto da torre sineira do lado do Evangelho, em que se divisa a articulação entre as escadaria da Capela do Carmo e a rua que dá acesso ao largo

e valorizado pela perspectiva evidenciada pela escadaria; seja de quem sobe, seja de quem desce. Essas sutilezas dão corpo a um preceito muito repetido nos documentos de época, tanto no que se refere à ornamentação quanto à situação de arruamentos e alinhamentos de casas particulares. Se não fossem retilíneos os alinhamentos, pelo menos “contínuos”; “tudo ligado” por “artificiosas ligaduras”, a conferir segurança, comodidade e representação “decente”, “alinhada”⁷¹, à unidade de um corpo composto de partes hierarquicamente conveniadas e convenientes, adequado à representação decorosa do corpo místico do reino. O desenho também evidencia essa declinação da escadaria, e a presença de um largo mais capaz do que o atual, sem a edificação defronte à escadaria, muito alta⁷², com lanternim e lambrequins nos beirais, e também o alinhamento da via ascendendo rumo à escadaria (FIG. 24). E mais, que também o adro não possuía a configuração atual, com taludes e muramentos a acompanharem paralelamente a inclinação da escada. Este parece mesmo não ter sido

niadas e convenientes, adequado à representação decorosa do corpo místico do reino. O desenho também evidencia essa declinação da escadaria, e a presença de um largo mais capaz do que o atual, sem a edificação defronte à escadaria, muito alta⁷², com lanternim e lambrequins nos beirais, e também o alinhamento da via ascendendo rumo à escadaria (FIG. 24). E mais, que também o adro não possuía a configuração atual, com taludes e muramentos a acompanharem paralelamente a inclinação da escada. Este parece mesmo não ter sido

⁷¹ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 1, Alinhado; Alinharse; Alinho, p. 259-260, e também o verbete “Alinhar”, conforme expõe MARX, Murillo. *Cidade no Brasil, em que termos?*. São Paulo: Studio Nobel, 1999. p. 75.

⁷² Fotos arquivadas no IFAC/UFOP não apresentam a casa, mas já havia os taludes gramados.

um costume de se fazer no século XVIII, assim como remanescem, ainda hoje, as escadarias da Matriz de Santo Antônio em Tiradentes ou de Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto (FIG. 27). Pelo costume, as escadarias eram membros que articulavam o nível inferior do arruamento ao superior do adro, sem outros elementos em suas laterais. Além do argumento sugerido pelas outras capelas, esse mesmo desenho evidencia a distinção da escadaria do Carmo sem os muros ou o talude, atualmente gramado.



Figura 26 – Vista Frontal da Capela do Carmo. Destaque para a eminência da implantação e a deflexão da escada em relação ao eixo axial do edifício



Figura 27 – Capela de Santa Efigênia do alto da cruz, Ouro Preto

Como tem ficado evidente, a eleição do sítio era um aspecto assaz importante a ser discutido dentro da mesa da irmandade, bem como, nas matérias do risco e da efetiva construção, as adequações de costumes, circunstâncias e regulações considerados na conveniente acomodação do templo. A escolha do sítio do Carmo envolveu também o senado da Câmara de Vila Rica e os irmãos de Santa Quitéria, que terminaram cedendo o sítio da antiga capela para a construção definitiva do templo carmelita. Os primeiros terrenos conseguidos pela Ordem foram doados pela Câmara em 23 de agosto de 1755 – como era de costume –, logo abaixo da primitiva capelinha. A primeira petição carmelita dos “chãos” faz referência não apenas à disposição política habitual praticada pelos oficiais camaristas em doá-los às irmandades e “mais igrejas” – que os irmãos terceiros clamavam serem “servidos” como por *direito de*

*costume*⁷³ – mas também à necessidade de que, ao serem concedidos, se “medissem” e se “demarcassem”, para tal efeito, os chãos “na paragem mais conveniente” que os irmãos su- plicantes apontassem:

Snr.es do Sennado

Dizem o Prior, e mais off.es elrmaos de Meza da vereravel ordem 3.^a do Monte do Carmo desta V.^a que elles pertendem edificar hua igreja dedicada avirgem N. Snr.^a doMonte do Carmo p.^a oque caressem dechaons p.^a afor- marem: como ahum lado abaicho dacapella de Santa quiteria seachão terras valdias edesacupadas inda que com grande custo dedesaterros p.^a formar o ditto, edeficio com segurança; Recorrem avm.es [vosmecês] p.^a que Sejão servidos, em Reverencia davirgem Snr.^a conceder aos Supp.tes trinta bra- sas [braças] de terra sem penção algua p.^a od.^o efeito, como assim setem praticado neste Sennado com todas as mais Igrejas, que se achão nesta v.^a; mandando que Selhe meção, e demarquem na parajem mais conveniente que os Supp.es apontar.⁷⁴

Além das referências à “conveniência” do sítio e ao costume de doação de terras pelo sena- do da câmara para ereção da capela – que haveria de se justificar também “por reverência da virgem Senhora” –, importante comentar os argumentos de que as ditas terras estavam “desocupadas” e que, apesar do “grande custo” que a Ordem teria com desaterros, as terras requeridas seriam suficientes para se “formar o dito edifício com segurança”. A primeira idéia era construir a capela logo abaixo da de Santa Quitéria, onde os irmãos estavam inicialmente acomodados. Esses desaterros de que fazem menção os documentos são facilmente com- preensíveis, já que, para se implantar, como era a intenção, um edifício de grandes propor-

⁷³ Sobre a afirmação, durante o dito *Antigo regime*, de um direito baseado sobretudo na moral, nos costumes, nos hábitos consolidados, nas formas de “classificar e de hierarquizar” e nos modos de rela- ção entre estamentos e instituições, destacam-se os estudos do professor António Manuel Hespanha. Cf. HESPANHA, Antonio Manuel. Introdução. In: MATOSO, José (Dir.). *História de Portugal*, p. 4: “[...] é bom realçar que o complexo das normas jurídicas só pode ser entendido quando as integramos no conjunto dos sistemas normativos que organizam a vida social. Neste sentido, o direito tem um valor apenas relacional (ou contextual), ou seja, o papel da normação jurídica depende, não de qualquer caractéristica intrínseca das normas do direito, mas dos papéis dos outros complexos normativos que as contextualizam. Tais complexos são muito diversos, indo desde a moral às rotinas estabelecidas, desde a disciplina doméstica à organização do trabalho, desde as formas de classificar e de hierarquizar à arte de seduzir e de se fazer amar. E, por outro lado, o arranjo destes complexos e o modo como eles se inter-relacionam é historicamente variável”. Hespanha diferencia os vários tipos de direito conside- ráveis durante o período, como o *ius rusticorum*, o “direito dos rústicos”, “incapazes de penetrar nas agudezas e subtilezas do direito eruditio”, o *ius proprium* e o *ius commune*. Quando a questão é o direito conformado pela “autoridade” do “costume”, Hespanha destaca a valênciam dos escritos de Francisco Suarez (sobretudo *De legibus*) o qual seguem os juristas portugueses que, mesmo cientes do “valor da letra”, admitem a “validade do costume”, em algumas situações, inclusive, *contra legem. Idem*. Os po- deres do centro: O direito, p. 174. A idéia de um *direito de costume* (*ius consuetudinis*) retrocede a um antigo uso do direito romano, na figura de *Ulpiano* (séc. II d.C.), seu principal legislador. Cf. ULPIANO, Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Ulpiano>. Acesso em: 09 abr. 2007.

⁷⁴ *Petição da Ordem terceira do Carmo de Vila Rica*. In: Anexo: Documentos, *apud* LOPES, p. 107.

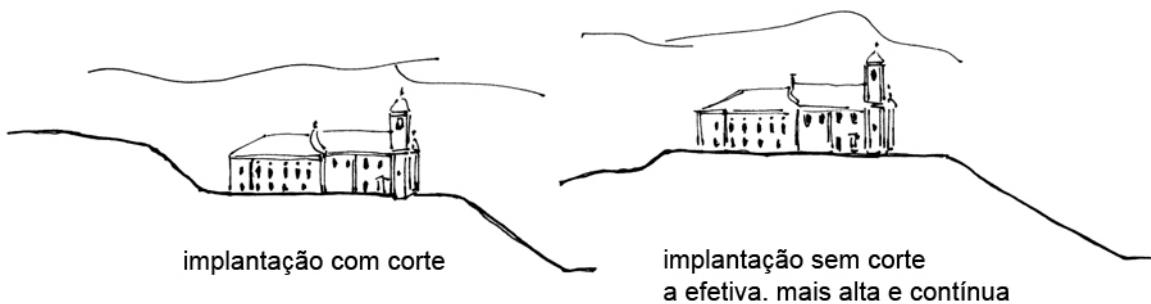


Figura 28 – Desenho do autor, para evidenciar a diferença entre a implantação efetiva da capela (à direita), e a implantação que teria acontecido não fosse doado o terreno da capela de Santa Quitéria à Ordem terceira do Carmo

ções, a meia altura de um morro, haveria necessidade imprescindível de se aplinar grande porção de terreno com um corte de grandes dimensões. Assim, a implantação da capela restaria bem menos conspícuia do que a que aconteceu efetivamente, semelhante à implantação da Capela do Carmo de Sabará, com um alto talude na parte posterior do corpo da capela, e muito provavelmente também nas suas laterais (FIG. 28). Entretanto, como a primitiva capela de Santa Quitéria ameaçava constante “ruína”, e contava com ajuda para reformas e “guisamentos”⁷⁵ quase que somente da Ordem terceira do Carmo – sem a presença da qual a dita Santa até mesmo poderia perder, por indecências, “o seu devido culto, e a capela”⁷⁶ – os irmãos de Santa Quitéria terminaram concordando que era melhor disponibilizar o sítio e o “massame”⁷⁷ da edificação para que a Ordem do Carmo fizesse “uma capela com as acomodações necessárias” para o bem “de uma e [de] outra”. Foi o que de fato aconteceu, então, no sítio mais alto disponível, onde estava a primitiva capelinha. Nesse acordo, promovido em 29 de junho de 1766, os irmãos do Carmo argumentaram que, nas condições em que estava, a Irmandade de Santa Quitéria não “poderia suprir com as despesas nelas precisas para a conveniente reforma [da capelinha]”. Todos concordaram. Além de ficar acomodada na “nova Igreja” – que, rezou ainda o acordo, a Ordem terceira comprometeu fazê-la “com a grandeza que lhe for possível” – os irmãos de Santa Quitéria poderiam dispor a imagem da

⁷⁵ Referência habitual nos documentos e visitas pastorais de época para os paramentos e outros avia-mentos necessários ao culto, vinho, hóstias etc.

⁷⁶ Argumento do signatário da carta expedida pela Ordem Terceira do Carmo à Sua Majestade para que se dignasse dar não apenas os primeiros chãos – pela mão da câmara – mas também o sítio onde se encontrava a capela de Santa Quitéria. Na mesma petição, os irmãos terceiros relataram ao Rei que se não fosse a participação da Ordem a capelinha da santa “já estaria, há muito, demolida”. Continuaram, então, a informar que o dito terreno em que se achava a capela de Santa Quitéria – também cedido anteriormente pelo próprio rei – era “suficiente e apto p.^a se poder ampliar e estabelecer Igreja”, de modo que servisse “para as funções da dita ordem”. Cf. PETIÇÃO dos irmãos da Ordem terceira do Carmo de Vila Rica. RAPM, 1912, v. 17, p. 354. O documento está microfilmado em CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. (Documento Avulso).

⁷⁷ “Massame” são os materiais de construção aproveitados de demolição para construção de uma nova edificação. Cf. ÁVILA, Affonso et al. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*, p. 40.

santa no trono da capela-mor do novo templo, numa posição que evidencia o quanto as hierarquias das *Igrejas Triunfante e Militante* possuíam decorosa, verossímil e efetiva virtude de representação. Assim, a santa ficaria “em lugar inferior ao de Nossa Senhora”⁷⁸. A preceptiva da *conveniência* ainda seria admitida em outras deliberações do mesmo acordo, como a que estabeleceu que a venerável Ordem terceira deveria fazer “uma casa conveniente, e acomodada para vivenda do capelão da dita Irmandade de Santa Quitéria”, e também conservaria as “imagens existentes em *altares convenientes, e respectivos*”, obedecendo às regulações muito citadas das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*⁷⁹.

3.3 A “perfeição” carmelita como beleza decorosamente exornada nas imitações da vida e da arquitetura

Nos documentos que condicionaram a fábrica artístico-construtiva no século XVIII em Minas Gerais, a “perfeição” é um dos preceitos mais destacáveis. Ao lado da “segurança” e da “comodidade” – com as quais, em número de citações e importância de sentido, ela constituía uma espécie de tríade de virtudes imprescindíveis à arquitetura setecentista –, a perfeição adquire notoriedade por participar também dos termos e regulações relativos aos exercícios e ofícios concernentes à ética religiosa das Ordens terceiras. Caio Boschi já comentou como um dos objetivos principais dessas irmandades era zelar justamente pela “perfeição de vida cristã de seus membros”, característica capaz de definir a ética das ditas ordens em relação às demais irmandades envolvidas com outros objetivos igualmente interessantes à política teológica metropolitana, como o *aumento* do culto divino – propaganda, expansão e dignificação⁸⁰.

Vimos como o decoro se responsabilizava pelo aspecto correto e perfeito das obras de arte, desde a antiguidade. A noção se aplicava também à ética, orientando a acomodação das regras e formas de agir aos costumes e circunstâncias do tempo e do lugar, concernindo ao decoro não apenas a orientação pela perfeição das formas e matérias, como também pela engenhosa adequação dessas regulações gerais às conveniências e caracteres locais; reco-

⁷⁸ Deliberação de 29 de junho de 1766, *apud LOPES, op. cit.*, p. 19. (grifo nosso).

⁷⁹ Cf. *CONSTITUIÇÕES primeiras do arcebispado da Bahia*, L. 4, XVI: “Das Igrejas, Capellas, e Mosteiros. Que neste Arcebispado se não edifique Igreja, Capella, ou Mosteiro sem licença nossa”, § 683-686, p. 251-252. (grifo nosso).

⁸⁰ Cf. BOSCHI, *op. cit.*, p. 12 *et seq.*

mendação muito conveniente a uma preceptiva ético-retórica destinada a *exornar*, ou seja, a fazer manifestar como que de dentro para fora uma beleza conveniente ornada por atos, fábricas, imagens e virtudes advinda com “honestidade” e “decência”.

Assim, a “perfeição” dos atos e exercícios carmelitas – aos quais deveriam se “empregar com todo o fervor e devoção os irmãos terceiros” – estaria condicionada à correção da imitação em ambos os âmbitos – “espiritual” e “temporal” –, ou seja, relativa aos aspectos de fé e teológicos, mas também aos de caráter ordinário e material. É o que indica esse importante documento enviado em 1º de abril de 1755 pelo Prior provincial da Ordem terceira do Carmo do Rio de Janeiro, da qual participavam os irmãos de Vila Rica “em corpo separado”; a demandar, por isso, “formalidade regular” de corpo e estatutos próprios. No documento, o Prior atende ao pedido dos carmelitas vilarriquenhos, destacando que ele mesmo teria observado a preceptiva da adequação e do decoro ao redigir os estatutos da nova associação. Estes deveriam concernir à “moradia, trato e costumes das minas”, conveniando-se, modelar e hierarquicamente, à “prática das mais Ordens”. Ao imitar a “mesma lei” que se observava no Rio de Janeiro, o Prior a acomodou com “aditamentos” e “reformações” conforme lhe havia parecido “conveniente ao estado do tempo e costume do país”, segundo informações previamente recebidas pelo Prior dos irmãos de Vila Rica:

Estatutos da Veneravel Ordem 3^a de Nossa S.r^a do Monte do Carmo, estabelecida n[esta] Vila Rica das Minas Geraes [...]

Attendendo nós a representação que nos fizeram nossos Irmãos Terceiros de Villa Rica, de que se achavam com um grande numero de irmãos em corpo separado, por indulto de nosso Rvmo. P.e Geral Fr. Luiz Laghi, o qual foi por Nós acceito e cumprido; e porque até opresente se achavão sem Estatutos, ou constituiçoenz pelos quaes se pudesse reger com a formalidade regular, que deve haver no governo da dita Ordem, a qual como membro da Religião deve imitala não só no espiritual, mais ainda no temporal, para mayor perfeição dos actos, e exercicios espirituales emque sedeved empregar com todo o fervor edevoção os Irmãos Terceiros; nos supplicarão que lhes dessemos actas conformes a pratica das mais Ordens, e concernentes a moradia, trato, costumes das minas, ao que attendendo Nós com Paternal Caridade e espiritual consolação acordamos dar-lhes para regimento a mesma Lei que se observa na nossa mui amada e veneravel Ordem Terceira desta Cidade com o adictamento e [?] reformação que nos pareceo conveniente aoeestado do tempo, ecostume do Paiz, segundo o parecer e informação dos mesmos irmãos Terceiros, que nelle residem [...]⁸¹.

Se a perfeição dos atos e exercícios era um fim ético-religioso dos irmãos terceiros, em vá-

⁸¹ CECO-PILAR-CARMO, Filme 191, vol. 2418, fl. 1-1v. “Estatutos da Veneravel Ordem 3^a de Nossa Sr.^a do Monte do Carmo, estabelecida n[esta] Vila Rica das Minas Geraes. Convento do Carmo, Rio de Janeiro”. Rio de janeiro, 1755.

rias condições e deliberações da mesa referentes à construção do edifício carmelita em Vila Rica a perfeição determinou a excelência artístico-construtiva de virtudes a serem alcançadas pela arquitetura religiosa. Movidos pela mesma finalidade, nos termos das várias reformas e emendas por que passou o risco e as condições iniciais, a Ordem terceira procurou resguardar a capela e sua construção de “embaraços”, “dificuldades”, “fraquezas” e “incômodos” de variadas causas, bem como dos “defeitos” – de risco, proporções e acabamento – que ameaçassem sua perfeição e seu decoro.

De tal modo importava aquela *tríade* de preceitos e virtudes da arquitetura, que, no final das novas condições que regularam a reforma e a emenda dos defeitos do primeiro risco da capela, ficou advertido que, em tudo o que respeitasse à “segurança, perfeição e comodidade” da obra, se deveria fazer e obrar, ainda que em cada uma das cláusulas das ditas condições isso não estivesse expressamente declarado:

[...] easim se adverte que tudo que respeita segurança, perfeiçaõ, ecomodid.e [comodidade] se devefazer ainda que nas condiçoens ex pressamente em todas as clauzullas senão declare [...]⁸²

Esta loquaz e significativa advertência – destinada a fazer operarem ubliquamente os ditos princípios da “tríade”, “em todas as cláusulas”, partes e procedimentos da fábrica⁸³ – praticamente arremata a segunda redação de condições para factura da capela, apresentada em mesa de 24 de dezembro de 1770. Desde 1768, o primeiro risco de Manuel Francisco Lisboa estava sendo objeto de reformas e emendas, assim como a primeira redação das *condições*, documentos constantes do contrato de arrematação de João Alves Viana em 1766. Tratava-se, portanto, de um ajuste de termos e aspectos construtivos, destinado a aplacar os “defeitos que se achavam no [primeiro] risco e condições da Capela”, aplicando-lhe “emendas” e “reformas” adequadas. Curioso notar que Manuel Francisco Lisboa havia falecido em 1767, e, pelo

⁸² Cf. “Condiçoens pelas quaes seemendou ereformou os defeitos qseachavão no Risco e condiçoens daCapella de N. Snr.^a do Carmo, in: Anexos, LOPES, *op. cit.*, p. 116-119. Não encontrei o documento nos códices microfilmados da Ordem terceira. Lopes diz ser um “documento avulso”.

⁸³ Não quero defender aqui uma descendência direta, mas diante da evidenciação e da importância declarada de uma tríade de preceitos setecentistas (segurança, comodidade e perfeição), seria inadmissível não comentar a tríade de princípios da arquitetura autorizada na antiguidade por Vitrúvio em solidez, utilidade e beleza (*firmitas, utilitas e venustas*). Cf. Vitrúvio. *Tratado de Arquitectura*. L. I, Cap. III. Não apenas concordantes em número, é de se ressaltar também que as matérias de ambas as tríades guardam uma relação bastante interessante de sentidos (segurança e solidez; comodidade e utilidade; perfeição e beleza). É um aspecto que mereceria estudos mais aprofundados e extensos, a buscar o processo de consolidação dos termos e sentidos nos documentos e tratados da fábrica artística seis e setecentista, sobretudo na Itália e na península ibérica, passando pela discussão de outros tratadistas como Leon Battista Alberti, que consagrou, por exemplo, o termo *commoditas*.

que parece, a primeira solicitação de modificação dos riscos, feita pelo próprio arrematante, João Alves Viana, só acontece em 13 de janeiro de 1768, depois da morte daquele. Se foi oportunidade ou coincidência, impossível dizer. O fato é que essa primeira solicitação reclamava não uma reforma de aspecto retórico-estilístico, mas sim o reparo de uma proporção que ficaria mais apta a garantir a segurança do edifício; mais especificamente o aumento da grossura da parede por trás da escada que vai para o camarim da capela-mor, a passar de três palmos e meio para quatro palmos e meio, visando, como declarado necessário pelo arrematante, “segurança da obra para o futuro”⁸⁴. Depois dessa, outras solicitações de emendas parciais se seguiram – relativas uma à parede da sacristia com a escada para o consistório, outra à modificação do risco do barrete da capela-mor⁸⁵ –, até que em deliberação de mesa, em 15 de dezembro de 1770, se resolveu fazerem efetivamente “novas plantas” e novos apontamentos para todo o “Corpo da Capela”, “para melhor perfeição e segurança de toda a obra”; decisão – e provavelmente, também, elaboração – da qual participaram coletivamente “muitos professores” e “alguns irmãos” da Ordem, “inteligentes”, “que resolveram a fazer”:

foy proposto pl.^o Irmão Procurador Geral q. tendo ponderado com alguns Irmãos intiligentes e por mt.^s proffeçores as deficuldades, e embaraços q. havião no primr.^o risco q. se havia feito, e por q. se havia rematado a obra da nova Capella, se resolverão a fazer os apontamentos, q. neste acto forão lidos, e novas plantas p.^a o Corpo da dita Capella, d. q. apresentava o risco, e as condiçoes do que hera percizo fazer-se, e reformar-se p.^a melhor perfeição e segurança de toda a obra, sem ficar com as fraquezas, e incômodos, q. mostrava o prim.^o risco, a respt.^o das obras, que agora pelo novo se emendavão.⁸⁶

Nesta mesma mesa deliberativa, os irmãos resolveram convocar “professores inteligentes”, para que, com “juízo prudente, e segundo suas consciências”, arbitrassem os acréscimos e abatimentos de valor resultantes de tais modificações. Seria preciso fazer um “exame” de todos os riscos e apontamentos, velhos e novos, para o qual foi eleito um respeitado corpo de louvados. No primeiro parecer, redigido e assinado por Francisco de Lima Cerqueira em nome dos demais louvados (Domingos Moreira de Oliveira, arrematante da capela dos terceiros franciscanos, e Miguel da Costa Peixoto), ficou novamente declarado, como parecia finalidade precípua de todos os procedimentos, reuniões e termos, “emendar os defeitos que na planta velha e risco se acham para o que fizeram novas condições”, tudo isso “necessário

⁸⁴ *Apud LOPES, op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ Que deveria ser “não como mostra o risco mas com a formalidade e altura que se havia sentado por professores, para o que se havião já deitado as linhas”. *Apud LOPES, op. cit.*, p. 26.

⁸⁶ Deliberação 1.^o, f. 160v, *apud LOPES, op. cit.*, p. 26.

para que a obra ficasse perfeitamente acabada":

Nos louvados aodante nomeados, que fomos nomeados, eaprovados pelos Irmaons demeza da V.el [venerável] ordem 3^a de N. Sr.^a do Monte docarmo; e pelo Rematante da Cappella da Sr.^a Joaõ Alz. Vianna; pelos quais nos foy apresentado o risco daobrapelo qual foy aobra rematada junto com as condicoins da mesma Rematação e da mesma sorte nos foy apresentada outra nova planta pella qual pretendem emmendar os defeitos que naplanta velha, e Risco seachão para o q' fizerão novas condicoins, e nos pediraõ, erecomendaraõ, que visto elles Irmaõns, e rematante quererem emmendar os defeytos, e fazer oque fosse nececr.^º [necessário] p.^a que aobraficasse perfeitam.te acabada, que fizecemos todo oexame nececr.^º p.^a huma eoutra couza arespeito de se demenuir aquellas couzas que as novas condicois, ou apensoo as mesmas condicoins apontaõ, as quais em suma vem aSer naõ fazer o rematante (como he obrigado) as reparticoins das sepulturas, os seguintes do Arco cruzeyro, dous degráos no prespiterio, e os arcos do coro de alvenaria, as duas portas colaterais do Fronte espicio, e quatro degráos que setiraõ aopatio de entrada tudo em Roda, eosfingim.tos nas p.tes adonde se põem de novo cantaria; como também não fazer a servidaõ p.^a os púlpitos pello meyo da parede; mas por debaixo dos mesmoz feyta com escada depiaõ como a planta mostra, [documento carcomido. Lopes certamente viu uma cópia desse documento avulso, porque as abreviaturas não conferem, e a sua transcrição, nesta parte, traz o seguinte trecho complementar: "eporque queriaõ que os acressimos"] ficassem a V.nl [Venerável] ordem mais faceis depagar; nos pediraõ lhe fizessemos aconta as referidas couzas eaomais que senão faz da obrigaçao do rematante, o que fizemos com a individuaçao possível. E da mema sorte fizemos aconta ao que as novas condicoins apontaõ, que em suma he fazer as paredes, e todo o corpo dacapella pela nova planta, e tudo omais, que sesegue ostres arcos do coro, de cantaria naforma do novo risco, os alizares das portas principal, e travessas, fazer a escada das torres de cantaria, eos cunhais do Fronte espicio e torres embaixo, eem-sima tambem de cantaria, as gárgulas p.^a lançar aagoas (*sic*) dos telhados de entre as torres com seu canal de cantaria, eaCimalha de boca de telha tambem decantaria, e decer o Oculo do Fronte espicio, e acrecello efazer a empena em cima do arco Cruzeyro Com Sua Cruz como expressam.te declarão as condicoins: o que tudo por nós visto, e examinado, achamos que valem os Referidos acrecimos mais do que oque setira da obrigacao do rematante: nove centos esincoenta edous mil Reis que acrecem ao preço da Remataçao daobra [...]. V^a [Rica] 20 de Dezembro do prezente anno de 1770. [...] E eu Fran.co de Lima que esta fiz por meus companheiros asigneys [assinatura]⁸⁷.

O documento sumariza as “diminuições” e os “acréscimos” de obra provenientes da nova planta e *condições*, e o valor, deles decorrentes, a ser acertado entre o arrematante e a Ordem. Outros pareceres foram redigidos sob a mesma finalidade, nos meses que se seguiram. O núcleo do corpo de louvados permaneceu praticamente o mesmo, com o acréscimo, nalguns deles, de Antônio Francisco Lisboa, Antonio de Brito, Enrique Gomes de Brito e José Pereira Arouca, que também obrou na construção da capela⁸⁸.

⁸⁷ Como garantia de fé e idoneidade dos pareceres, os ditos louvados estavam sob “necessário” juramento aos “santos evangelhos”. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. [Parecer dos louvados em 20/12/1770]. (Documento avulso).

⁸⁸ Manuel Francisco de Araújo arrematou a factura dos altares laterais em 1784. Já se encontra, em 21 de abril de 1782, pagamento ao testamenteiro de João Alves Vianna, após seu falecimento. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523 (Documento avulso). “Recibo do tesoureiro Amaro José de Ar.^º a

O edifício evidencia como praticamente todas as “reformas” e “emendas” foram efetivamente obradas. Uma das mais eloquentes tinha como objeto o frontispício da Capela, em que as “novas condições” pediam que se recolhessem para dentro as duas torres sineiras em “um palmo” em relação ao corpo central da fachada:

Será obrado o corpo da Cappella, pela nova planta com as grossuras deparedes que nella semostrão comadvertencia que as torres recolherão p.^a dentro hum palmo cada huã, eteraõ devaõ taõ som.te [somente] doze palmos as paredes do fronte espicio naõ teraõ mais de oito palmos degrosso⁸⁹.

O recolhimento efetivo das torres foi amplificado para praticamente 4 palmos (86 cm). Disso resultaram os evidentes efeitos de proeminência e amplificação da parte central do frontispício – correspondente à nave e à portada –, mais digna por também ter recebido, conforme a regulação consagrada em Carlos Borromeu, os mais importantes ornatos e representações alegóricas do orago (FIG. 29).



Figura 29 – Frontispício da Capela do Carmo

Joaõ Fernandes Parente, testamenteiro de João Alves Vianna”, Vila Rica, 21/04/1782.

⁸⁹ Cf. “Condiçoes pelas quaes seemendou ereformou os defeitos qseachavão no Risco e condiçoes da Capella de N. Snr.^a do Carmo. In: Anexos, Documentos, LOPES, *op. cit.*, p. 116.



Figura 29A – Detalhe da Figura 29. Entablamento e capitais do frontispício da Capela do Carmo



Figura 30 – Curvas e contracurvas do frontispício

Por apresentar em seu acabamento final esse recolhimento das torres sineiras, em cuja seção as quatro faces ligeiramente se encurvam, e também uma sutil movimentação de sua projeção frontal, que resultou num efeito harmonioso e elegante de curvas e contracurvas (FIG. 30), a capela do Carmo foi alvo de muitas argumentações dos estudiosos do chamado “Barroco mineiro”. Buscou-se construir narrações que tentassem explicar uma suposta “evolução” das formas ditas “barrocas” ou “rococó”, evolução esta que, passando pela reforma da fachada do Carmo – já atribuída, por isso, ao Aleijadinho⁹⁰ – teria culminado na mais dinâmica e “original” movimentação do frontispício da capela dos terceiros franciscanos de Vila Rica. Não há documentos que comprovem as modificações do risco do Carmo terem sido feitas pelo Aleijadinho, e a solicitação de reforma foi feita pelo próprio arrematante da nova capela, Manuel Alves Vianna, conforme

⁹⁰ No prefácio do livro de Lopes, Rodrigo Melo Franco de Andrade ressaltou que, apesar de existirem poucas indicações documentais relativas à atividade do Aleijadinho na Capela do Carmo, não havia “dúvida de que lhe coube a ação incomparavelmente maior e preponderante na obra do Carmo de Ouro Preto”. Continua: “A despeito de lhe faltarem documentos escritos comprovantes de sua autoria em relação ao risco do frontespício atual da igreja, assim como à execução das esculturas da portada, do lavatório da sacristia e da tarja sobre o arco-cruzeiro, há todavia elementos seguros que nos habilitam a considerar aqueles trabalhos incontestávelmente seus, tal como ficará demonstrado por meio de um estudo exaustivo a ser publicado dentro em breve por iniciativa desta repartição”. Tratava-se do volume “Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”, com um texto de Lúcio Costa sobre o risco da capela franciscana de São João e a biografia de Rodrigo Brêtas, enriquecido de mais documentação coligida por pesquisadores, como Lygia Martins Costa. No final do prefácio, Rodrigo substantivou o mito, atribuindo à sua arte uma potência metaforicamente sagrada, já considerando dele, Aleijadinho, todas as obras acima citadas: “O velho mestre Manuel Francisco falecera em 1767, pouco depois de iniciada a edificação da igreja, sem ter podido orientar a execução de seu projeto. Mas, sob a influência e a ação genial do filho, o templo se transfigurou”. Cf. ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Prefácio. In: LOPES, op. cit., p. IV-V.

atestam os documentos⁹¹, e , após a morte deste, vários construtores arremataram partes da capela, como Francisco de Lima Cerqueira e Manuel Francisco de Araújo. Assim, as modificações da capela, que em geral são atribuídas ao Aleijadinho, parecem ter sido resultado de uma fábrica bastante coletiva. E se houve uma coordenação, por assim dizer, predominante, ela deve ter sido de Francisco de Lima Cerqueira, que redigiu e assinou alguns desses exames em nome dos demais louvados, “companheiros” de louvação. O fato de Antônio Francisco Lisboa ser filho do Mestre português Manuel Francisco, autor do risco mais austero, de 1766, favoreceu inclusive a tese de que essa suposta evolução só teria se efetivado pela ação culminante de mestres e artífices “mestiços” nascidos na terra, em sua gênese e formação “originariamente” nacional. Os argumentos dessas narrações tentaram comprovar o desabrochar libertário de uma arte telúrica genuína, “espontaneamente” expressiva de uma idéia radical de “identidade”, surgida da potencialização das “subjetividades” individuais “barrocas” e “mestiças”, “mineiras” e “nacionais”, além de politicamente engajada numa “autonomia” capaz de diverti-la das regulações metropolitanas. No entanto, mais do que uma “natural” evolução, ou uma romântica, heróica, crítica e pretensa libertação original das regras da arte, regulações e modelos assimilados ao costume luso-brasileiro, o que essas variações engenhosas, artifícios e amplificações mais indicam é justamente a observância de preceitos fundamentais das práticas artísticas dos séculos XVII e XVIII. Acomodados às circunstâncias locais, concerniam à variação aguda dos modelos, costumes e tópicas autorizadas da arte, que pressupunha no reconhecimento discreto da emulação o deleite e o aplauso provenientes da admiração da novidade inventiva, dispositiva ou ornamental empreendida pelos mestres e artífices. A emulação estava condicionada a pelo menos três aspectos: 1) à memória coletiva do modelo imitado; 2) ao costume secular da arquitetura e sua destinação em garantir comodidade, perfeição e segurança aos lugares, edifícios e povoações; e 3) ao conjunto de preceitos e regulações que procuravam assegurar a decência e o decoro devidos à “casa de Senhor”. Preocupado em rever e repensar a história desses conjuntos arquitetônicos, acredito ser mais útil tentar compreender de que modo as proporções, tópicas, partes, ornatos, artifícios e efeitos advindos do risco, condições e suas emendas tentaram incorporar uma capela o mais perfeita possível, decorosa e conveniente ao caráter do Carmelo, para cujo fim tais preceitos reiteradamente documentados têm indicado a devida e constante atenção dos irmãos terceiros, oficiais construtores e louvados.

⁹¹ Cf. sobretudo o termo de ajustes, lavrado um ano após a primeira arrematação. CECO-PILAR-CARMO, filme 156, vol. 2523, “Trelslado dotermo que se fez com o Mestre João Alz Vianna sobre couzas q’ ocorrerão p.^a obra da Capella q’ tem obrigação fazer”. Vila Rica, 06/09/1767.

Vários lugares-comuns da arquitetura religiosa da capitania foram imitados na Capela do Carmo, como a implantação elevada e o adro definido por muros de cantaria, a planta retangular alongada, as duas torres laterais livres da projeção do corpo da capela⁹², a parte central do frontispício avançada, o frontão ornamentado por entablamentos interrompidos enrolados em voluta, a presença de um óculo central “engraçado”⁹³ (tri-lobulado, neste caso), decorado com *rocailles*, as duas janelas-sacadas na altura do coro etc.

Já a portada, arrematada por Francisco de Lima Cerqueira, imita lugares, disposição e ornatos muito *próprios*, ou *especiais*, às capelas carmelitas, a começar pelo brasão característico da Ordem, situado sempre ao centro (FIG. 31). O brasão figura o Monte Carmelo encimado por uma cruz entre três estrelas, duas celestes e uma ao centro, mais baixa, que o costume correspondeu aos carmelitas Eliseu, Santa Tereza e São Simão Stock (FIG. 31A). *Rocailles*, concheados e motivos florais, rosas e girassóis decoram todo o brasão, que é delicadamente esculpido em uma *rocaille* folicular. Tornada espelho do escudo como suporte plano para a figuração do monte, esta *rocaille*, ao mesmo tempo em que se extravasa pelos interstícios inferior e superior criados pela proximidade das duas volutas que a cerceam, se ata(via) lateralmente a elas. Essas volutas advêm da mesma tópica ornamental “comum” que decorou e reiterou o motivo central do lavabo da capela, ao qual me referi antes. Arrematando esse conjunto central, a cabeça de um querubim está colocada sob uma coroa adequada à majestade regina. Deste modo, a coroa está ornada de *rocailles* e volutas que estruturam a cúpula da coroa, enquanto uma guirlanda de rosas diminutas orla todo o perímetro do halo circular onde se encaixaria a cabeça da dignidade coroada. Dois anjos tocam com as mãos o ápice dos concheados que emolduram o brasão central, distinguindo-se da superfície caiada e ondulada da fachada com eloquente nitidez (FIG. 31). Eles evidenciam, pelo jogo de luz e sombra da profundidade e do contraste, e também pelo desenho leve e gracioso dos corpos, não apenas a louvável distinção do ornato, como também a perfeição de sua elocução, fingindo pelo efeito uma verossímil ilusão de vôo ou flutuação no ar; amplificada por outros artifícios persuasivos como o saliente ressalto dos relevos em pedra, a dinâmica disposição das asas e a movimen-

⁹² Outro lugar bastante comum na capitania de Minas Gerais, presente em capelas iniciadas até meados dos oitocentos é o templo com torre frontal central, com ou sem fachadas facetadas. Dele, a famosa capelinha de *Nossa Senhora do Ó*, Sabará, e as capelas de Nossa senhora das Mercês de Cima e São José, em Ouro Preto. O tema foi estudado na tese de doutorado de MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira no séculos XVIII e XIX*.

⁹³ “E poderá ser o referido oculo obrado por outro qualquer feitio mais engracado mas sempre será dequalquer forma que seja será ornado com o ornato que mostra o risco nasircunferencia do oculo”. Cf. “Condiçoens pelas quaes se emendou ereformou os defeitos queseachavão no Risco da Capella de N. Snr.^a do Monte do Carmo”. Condição n. 5. Anexo. Documentos. In: LOPES, op. cit., p. 117.

tação dos panejamentos que decentemente encobrem suas genitálias (FIG. 31). Os pares de anjos que tocam conchas, volutas, coroas e entablamentos são tópicas ornamentais muito comuns nas portadas e retábulos das igrejas e capelas mineiras, mas essa disposição que se examina em especial caracteriza muito propriamente o modo como aparecem nas portadas carmelitas, acomodados também nas das capelas de Sabará e Mariana, ainda que nesta o escorço dos anjos e o efeito final do amanho seja bem menos gracioso⁹⁴ (FIG. 32 e 33). O mesmo lugar aparece também, por exemplo, no portal de entrada do conjunto carmelita de Guimarães (FIG. 34), e o uso recorrente dos elementos acaba por tornar própria à arquitetura carmelita uma tópica já especial da arquitetura religiosa.



Figura 31 – Portada da Capela do Carmo

⁹⁴ A capela de Nossa Senhora das Mercês “de cima” também apresenta na portada os dois anjinhos, em composição bastante semelhante.



Figura 31A – Detalhe da Figura 31. Brasão carmelita



Figura 31B – Detalhe da Figura 31. Fragmentos de frontão e ornatos que arrematam a ombreira da portada



Figura 32 – Frontispício da Capela do Carmo, Sabará



Figura 32 - Detalhe dos anjos e brasão da portada



Figura 33 – Frontispício da Capela do Carmo, Mariana



Figura 33 - Detalhe dos anjos e brasão da portada



Figura 34 – Portada do Conjunto do Carmo, Guimarães

As proporções do escudo do Carmo de Mariana sugerem outra observação, que reafirma a hipótese de uma conveniente adequação das tópicas a circunstâncias outras igualmente inerentes às finalidades da representação desse tempo. Na portada de Mariana, as circunstâncias da construção da capela exigiram que se aumentassem convenientemente as proporções do espelho do escudo. Ele é nitidamente maior do que o de Vila Rica e de Sabará, tendo seu

risco obedecido a uma provável necessidade de se compor um escudo tão portentoso quanto o de sua *rival* de praça, a Capela da Ordem terceira de São Francisco de Assis. As duas ordens habitualmente disputavam precedências de hierarquia e distinção e, logo no início das providências acerca da construção, os carmelitas tiveram que defender o direito de efetivamente poder implantar a capela na mesma praça e tão perto da de São Francisco (FIG. 35)⁹⁵. Não bastasse a emulação de grandeza, a forma dos escudos também é semelhante, assim como o caráter dos ornatos concheados que preenchem as vergas e os enrolamentos em voluta que encimam as ombreiras das portas de ambas as capelas. Indicações de que as emulações artísticas deveriam observar, pois, não apenas os preceitos técnicos da arte, como também as circunstâncias ético-políticas que impunham necessidade de efeitos e proporções agonísticas aos ornatos. Todavia, há que se notar, o caráter da aparência das duas capelas é nitidamente diverso. Enquanto o templo de São Francisco se impõe severo, conveniente ao *éthos* das pilastras toscanas que ornam seu frontispício, a capela do Carmo se perfaz mais graciosa, com desenho e proporções mais delicadas, o óculo com feitio e decoração mais engraçados, torres circulares e capitéis que imitam variações da ordem jônica, convenientes

⁹⁵ As polêmicas por precedência ocorriam até mesmo com as irmandades de mesmo orago. Assim, quando a Ordem 3^a de Mariana conseguiu a licença para levantar ordem própria, independente e separada da de Ouro Preto, os irmãos desta procuraram de todos os modos embargar a licença dos confrades marianos, escrevendo cartas ao Provincial da Ordem do Carmo do Rio de Janeiro, a Lisboa e até mesmo a Roma, porque estavam sob autoridade de uma determinação de Sua Santide, pela qual ficava estabelecido, no “circuyto de setenta milhas p^a dentro dele não poder haver outra sem.e [semelhante] confraternid.e [confraternidade] em prejuízo desta V^a R^a [...]. Cf. “Registo de hua Carta escripta a mtº illustre e Veneravel Meza da St^a Cruz, e Pacos cita no Real Mosteyro de Nossa Senr^a do Desterro da Corte, e Cid.e de Lx.^a”. “Vila Rica, em Meza de 28 de Abril de 1762”. CECO-PILAR, Filme 201, vol. 2438, fl. 32v-34. Vários “registos” dessas cartas estão reunidos no Filme 201, vol. 2438, entre as folhas 30 e 56v, dentre as quais esta supracitada, com teores e argumentos semelhantes. Sobre as “batalhas” entre as irmandades, cf. SALLES, Fritz Teixeira. *Associações religiosas no ciclo do ouro; especialmente o Cap. 4. Batalhas judiciárias*, p. 139-164.



Figura 35 – Frontispício da Capela de São Francisco de Assis, Mariana



Figura 35 – Detalhe da portada. São Francisco de Assis, Mariana



Figura 13 – Frontispício da Capela do Carmo de São João del Rei. Fonte: <http://farm1.static.flickr.com/99/265687375_fde16b94c3.jpg?v=0>

Como costume nos frontispícios de igrejas, os elementos centrais, porta, brasão, óculo, acróterio e cruz, hierarquicamente mais importantes, são geralmente preparados e valorizados por pares de elementos fundamentais às *simetrias* da composição. Na Capela do Carmo, especificamente, dois conjuntos de membros se destacam. São conformados pelas duas “represas”,

à invenção do frontispício e ao decoro “feminino” da Santa. Já na Capela do Carmo de São João Del Rei, de outro modo, os anjos não fluem como em Ouro Preto, Sabará e Mariana. Estão assentados sobre as porções interrompidas dos entablamentos que arrematam os quartelões da porta principal (FIG. 13), a sustentar duas tarjas com as divisas da tópica emblemática carmelita que encontramos também no lavabo de Ouro Preto, “*Gloria libani data este (sic)*”, e “*Decor carmeli*”. A portada do Carmo de São João Del Rei filia-se mais ao modelo das portadas das capelas de São Francisco de Assis em São João Del Rei e Vila Rica, também com o escudo central oval figurando em ambas o relevo refendido da virgem, logo acima do brasão das ordens.



Figura 36 – Detalhe do frontispício do Carmo, empena da frontaria e represas

também chamadas de mísimas ou peanhas, que, dispostas lateralmente ao óculo, fingem contribuir para a sustentação da cimalha e, logo acima dela, do par de quartelões do frontão (FIG. 36). O óculo foi rebaixado para permitir uma melhor iluminação da capela, causando o ressalto do movimento da cimalha. Não fosse esse rebaixamento, provavelmente não teria sido possível acrescentar os quartelões, comprometendo os efeitos de luz no interior da capela e a ornamentação do frontão ou, como escrito nos documentos, da “empena da frontaria”. As condições das reformas e emendas dão notícia dessa providência, mas a justificam apenas pelo aperfeiçoamento da iluminação⁹⁶. Os quartelões, por sua vez, justificam e tornam verossímil o assento dos pináculos ou “pirâmides” (é este o termo documental) do acrotério que tradicionalmente

guarnecem a cruz⁹⁷. Estão estruturados todos numa mesma linha contínua vertical que se inicia e se baseia nas represas. Estes elementos são bastante discretos e muito oportunos no discurso ou na lógica ornamental da estrutura, pois não teria sido adequado colocar pilastras até a base do edifício. As condições pelas quais se haveria de fazer a “obra do corpo da nova capela de Nossa senhora do Monte do Carmo, com os acréscimos que nela se acham” relata

⁹⁶ “Decerá o Oculo p.^a effeito de entrar luz na capella tudo quanto baste p.^a ficar todo livre por debaixo dos oliveis do Emadeiramento; efará o referido oculo rasgado p.^a dentro e p.^a fora, p.^a assim melhor comunicar asua luz [...]. Cf. “Condiçõens pelas quaes se emendou ereformou os defeitos queseachavão no Risco da Capella de N. Snr.^a do Monte do Carmo”. Condição n. 5. Anexo. Documentos, in: LOPES, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁷ O guarnecimento da cruz por elementos laterais não era exclusividade da ornamentação arquitetônica, aparecendo também como uma necessidade da ornamentação litúrgica. Assim, no Missal Romano encontrado no acervo da Ordem terceira do Carmo, derivado do sacrossanto decreto tridentino, na parte dedicada à “preparação do altar e dos ornamentos seus” (*De praeparationis altaris, & ornamentorum ejus*), determinava-se que se colocasse a cruz no centro da mesa do altar, guarnecido por dois candelabros acesos: “[...] Super altare collocetur Crux in medio, & candelabra saltem duo cum candelis accensis hinc & inde in utroque ejus latere”. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 72, vol. 53. *Missale Romanum* 1818 ex decreto sacrosanto tridentini, *De praeparatione altaris, & ornamentorum ejus*, p. XXXIX.

exatamente esta eleição estrutural pelas represas, e sua coerência ornamental verossímil a atuar na “descarga do remate do frontispício com o ornato a elas respectivo”:

Fara todos os cunhais ou pilastras das torres conforme aplanta nova asaber da bara [barra] p^a sima seraõ fingidos conforme a obriga.am [obrigação] do Rematante e declarão as condiçoins velhas efara os cunhais do fronte espião do embazam.to p.^a sima de cantaria com todos os seus ornatos e da mesma cantaria seraõ as duas Reprezas dades carga [da descarga] do Remate do fronte espisio com o ornato aelas Respetivo eisto se entende do Resalto adentro.⁹⁸

Perfeito. Além de comprimir opressivamente o óculo, o uso de pilastras preencheria e fragmentaria excessivamente a frontaria, sobrepondo-as aos umbrais ornamentados da portada principal que, assim como se obrou, deveria mesmo se distinguir decorosamente como parte



Figura 37 – Capela do Rosário, Vila Rica

principal, central e ressaltada, na hierarquia do frontispício. Ademais, seria um conjunto de invenção não muito comum em Minas Gerais, à exceção da que convenientemente apresenta a Capela do Rosário dos Pretos, cujo óculo permaneceu na empêna da frontaria (onde deveria estar, no risco inicial de Manuel Francisco Lisboa, o óculo do Carmo) e que também possui, justamente, um conjunto similar de membros: as duas torres recolhidas (circulares), os quartelões na empêna e os pináculos no acrotério do frontão (FIG. 37). A invenção do Rosário se explica pela eloquente marcação do ritmo estrutural em todo o frontispício pelas pilastres colossais e pela quase ausência de ornatos na galilé de entrada dividida em três portas e três sacadas para o coro entre si correspondentes, inclusive em proporção.

Por assim dizer, a argumentação arquitetônico-retórica é bem diversa da Capela do Carmo. Numa, valorizou-se a grandiloquência da estrutura, coroada pela excelência de desenho e

⁹⁸ “Copia das condisois pelas coais sehadefazer aobra do corpo da nova capela de N. Sr.^a do Monte do Carmo com os acresmos que nela seachaõ”. *Apud LOPES, op. cit.*, p. 123.

fábrica do frontão ondulado perspectivado em cantaria de itacolomi (FIG. 38); na outra, a elocução e o aparato do corpo de ornatos centrais icônico-figurativos em pedra sabão.



Figura 38 – Detalhe em perfil do frontão da Capela do Rosário

A planta do Rosário apresenta três ovais que se cruzam no nártex e no arco-cruzeiro (FIG. 39). A engenhosidade inventiva da planta requereu dos fabricantes bastante asseio para a construção das respectivas “elevações”⁹⁹, especialmente nas engravings e junções de cantaria, em que as peças desenvolvem planos e linhas de curvatura simultâneas aos três planos de projeção, com o perdão do anacronismo geométrico. A agudeza estrutural do Rosário é o ornato mais admirável do edifício, virtude que explica o frontispício corresponder decorosamente à sua lógica estrutural e a portada ser destituída de ornatos figurativos. Estes existem apenas dentro da galilé, espécie de alpendre que antecede a entrada ao templo. O brasão com a insígnia Mariana, que identifica a capela, foi disposto no fecho da porta principal interna, cujas guarnições de verga e ombreiras acompanham sutileza de entalhe, visível apenas para quem se aproxima da entrada, na posição de quem está na iminência de perpassar a galilé e atingir a nave. A contribuir também com a “agudeza euclidiana” ou “borromínica” do edifício¹⁰⁰,

⁹⁹ O termo “elevação” foi destinado, nos documentos, tanto às paredes da fábrica quanto aos “riscos” correspondentes, chamados também de “perfis” ou “alçados”.

¹⁰⁰ Eugenio Battisti usou a interessante expressão “agudeza euclídea” para elogiar as virtudes engenhosas, ou engenhosas, de Guarini na *Capela de La Sabana Santa, Duomo de Turim*. Cf. BATTISTI, Eugenio. *Retórica y arquitectura*. In: _____. *Renacimiento y barroco*, p. 191. Importantes estudiosos, como Robert Smith, apreciaram ver nos templos mineiros, sobretudo na capela do Rosário, uma herança

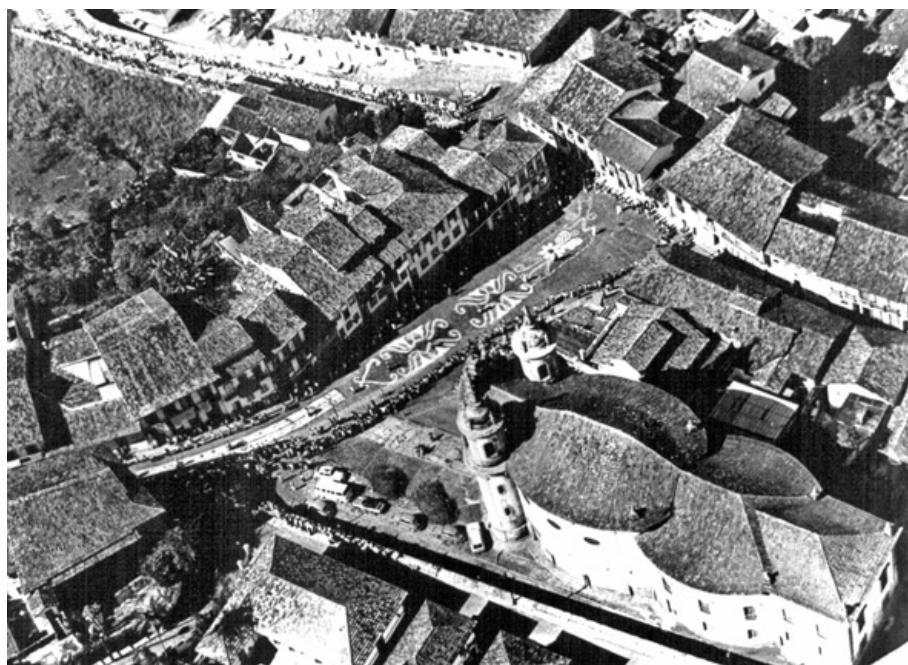


Figura 39 – Foto aérea da Capela e largo do Rosário, Vila Rica. Fonte: Acervo de Fotografias do IFAC/UFOP



Figura 40 – “Redondeza” da Capela do Rosário

as elegantes torres circulares da Capela do Rosário se reduzem muito em altura para além da saliente cimalha real que circunda, literalmente, toda a “redondeza”¹⁰¹ do edifício (FIG. 40). A altura do frontão é praticamente a mesma da parte superior das torres, correspondente à servidão dos sinos, bastante reduzida em relação ao corpo total delas, à proporção de aproximadamente 1:4 – uma parte acima da cimalha para quatro partes da altura total. Com a pequena altura, e o recolhimento eficaz das torres, parte delas é encoberta pelo frontão. E se chega à conclusão, então, que torres mais altas (mais comuns no “país”) seriam inconvenientes à simetria geral do frontispício,

“borromínica” de plantas e alcãdos. Cf. BURY, John. Igrejas Borromínicas do Brasil colonial. In: _____. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991, p. 103-135.

¹⁰¹ Nas condições do século XVIII, “redondeza” é o termo usado ao se referir à circunferência ou perímetro de elementos curvos.

elevando e deformando por demais o seu efeito. Isso comprometeria o protagonismo estrutural do frontispício e da capela como um todo, que, do modo como foi perfeita, aparenta possuir um corpo todo coeso e mais bem concordado com a *ratio* que orientou sua invenção. Até mesmo a saliência lateral das torres, cujo perímetro circular não se inscreve em concordância com a curvatura da oval da frontaria, contribuiu para o efeito do conjunto, significando em evidência as torres que se subordinam ao todo. A intersecção concorrente entre os corpos das torres e essa oval proporcionou alguma distinção a elas, além de exigir proporcionalmente a amplificação dos ressaltos das pilastras que sustentam as torres e o frontão. Capitéis folheados, ainda que bastante convenientes ao decoro da Senhora, seriam inconvenientes à retórica da capela. A conveniência ou decoro interno dos ornatos subordinou-se ao decoro ou à conveniência interna da verossimilhança ou coerência estrutural, orientando a formosura adequada ao conjunto. Como partes convenientes entre si e ao todo da argumentação visual ou da retórica arquitetural da capela, as proporções e os artifícios construtivos se justificam no efeito final do edifício, tornando mais atrativa e evidente a lógica das proporções e do arranjo estrutural.

Esse desenvolvimento do frontispício do Rosário ajuda a ver como a invenção do Carmo possui outras finalidades, meios e efeitos. Se, no Rosário, a estrutura aparente em cantaria (pilastras, cimalha e elementos de coroamento) domina a aparência, no Carmo, de outro modo, mais pilastras, abaixo das represas, comprometeriam a sutileza de efeitos da portada, ressaltada pela movimentação de curvas do frontispício. O artifício foi fundamental para tornar a parte central mais proeminente, e a isenção de pilastras, compensada com a presença das represas, tornou todo o conjunto coerentemente elegante, asseado e atraente. Além de ampliar a distinção do composto, essa movimentação das curvas exigiu que se adequassem os ornatos de pedra-sabão ao ângulo das cordas que os acomodam. Os pontos de concordância das três curvas principais da frontaria se situam praticamente nas linhas verticais evidenciadas pelas represas e quartelões, exigindo do novo risco, e também da execução dos construtores, que se girassem levemente para fora os quartelões do frontão e das ombreiras da portada (FIG. 41 e 42). As seções de entablamentos que as arrematam, já em si sutis e elegantes pelo desenho e posição, aprimoraram graça pelo modo com que se situam para a recepção. A forma das seções se encurva levemente para cima, *sutileza de desenho* presente também em outras partes da capela, como já apontei, dando corpo ao preceito da *correspondência*.



Figura 41 – Sutileza de desenho e giro das ombreiras e ornatos da portada do Carmo



Figura 42 – Giro util dos quartelões e represas da empêna da frontaria

Os pares de membros simétricos (torres, pilastras, represas, quartelões, pirâmides, janelas, anjos), valorizam e ornamentam a centralidade do frontispício. A parte correspondente à nave, definida pelas pilastras em cantaria, conforma um corpo destacado, quatro palmos à frente das torres sineiras, que possuem pilastras fingidas, apenas, mais uma distinção hierárquica efetivada pela ornamentação. Os capitéis de todas essas pilastras apresentam volutas de enrolamento invertido em relação ao sentido habitual das volutas dos capitéis compósitos (FIG. 43), o que acontece também nos capitéis do segundo e terceiro pares de altares laterais da nave. Um documento da ordem indica terem denominado essa variação do capitel de “romano”, a consistir, portanto, numa variação bem menos ornada da ordem “compósita” ou “romana”, como assim também a denomina Scamozzi¹⁰² (FIG 44). Assim, nessa variação do capitel, além da presença de volutas de enrolamento invertido, uma *rocaille* em formato folicular substituiu metaforicamente as folhas de acanto, como adequação do ornato ao lugar comum decorativo consagrado na capitania. Isso também vai acontecer na Capela de São Francisco de Assis. Numa das várias louvações, os mestres reclamaram da falta de ornatos

¹⁰² Cf. SCAMOZZI, Vincenzo. *Les Cinq Ordres D'architecture de Vincent Scamozzi*, Vicentin, Architecte de la Republique de Venise: Tirez du sixiéme Livre de son idée generale d'Architecture: avec les planches originales. Par Augustin Charles Daviler, Architecte, À Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur du Roy, MDCLXXXV, Avec privilege de As Maieste, Chapitre X, fl. 45. Disponível em: <<http://www.unav.es/ha/009-TRAT/scamozzi.htm>>.



Figura 43 – Detalhe dos capitéis das pilastras das torres e frontispício

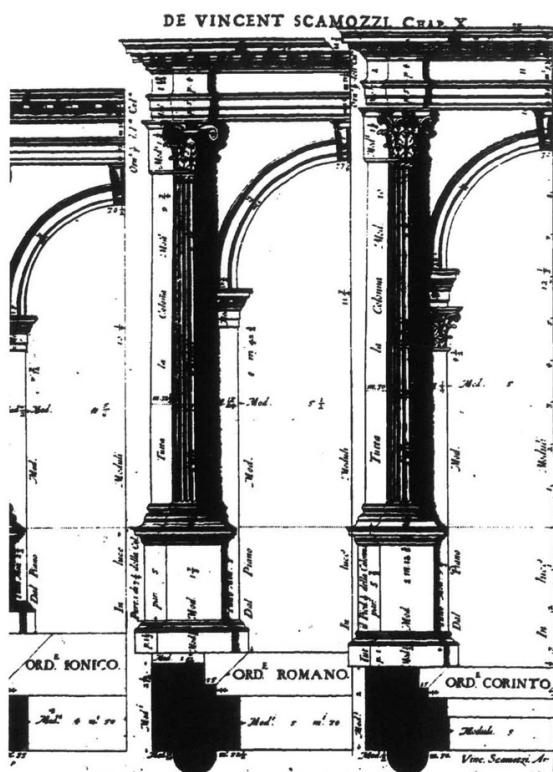
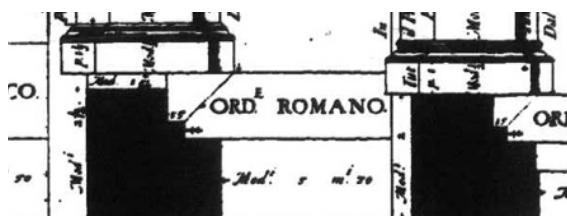


Figura 44 – Ao centro, Ordem ou Gênero “Romano” de Scamozzi. Fonte: <<http://www.unav.es/ha/009-TRAT/scamozzi.htm>>.



nos “recortes” e “romanos” do “remate” do frontispício¹⁰³, donde é feita a relação. Nas pilas-tras dos cunhais, em cantaria, e também nas pilastras “fingidas”, das torres, foi seguido inclusive o preceito de se orientarem as volutas de canto a 45° em relação ao alinhamento das faces da pilastra. Todavia, em algumas partes externas, no alinhamento do arco-cruzeiro, por exemplo, o encontro de pilastras e capitéis do corpo da nave e do corpo referente à sacristia e corredores gerou uma dificuldade evidente em se adequar os vários níveis dos entablamentos e dos capitéis, resultando num conjunto pouco harmonioso de capitéis, arquitraves, frisos e cornijas (FIG. 45). O caráter dos capitéis da parte correspondente à nave é mais delicado e gracioso, enquanto o correspondente à parte traseira, sacristia e corredores, é nitidamente mais grave, embora pareça ser uma variante do capitel jônico, com volutas bastante salientes e robustas (Fig. 45).



Figura 45 – Articulação inconveniente dos capitéis nas laterais do corpo da Capela do Carmo

¹⁰³ “[...] o q tudo visto e exzaminado por nos ditos lovados achamos q. a obra noseutodo se achava na forma das condisois, e riscos e q. tam somente no remate do fronte espisio dadita capella seachacom afalta dealguns onatos, e falta dealtura nos Dois recortes e romanos dos cantos por sima dos cunhais [...]”. Cf. Louvação de 26 de junho de 1785. Assinaram a louvação Manuel Francisco de Araujo, Jozé Antonio de Brito, José Pereira Arouca e Jozé da Silva Pereira. Cf. Anexo, Documentos. In: LOPES, op. cit. p. 129-130.

No corpo e arremate do frontão, coroando todo esse conjunto virtuoso de tópicas, proporções e artifícios, a sutileza de ornatos retorna à representação convencional das armas do Carmelo; retorna, porém, com uma luz de agudeza e esplendor digna das mais altas figurações alegóricas da arte setecentista, na capacidade admirável de fazer a arquitetura discursar em seu decoro. Ao explicar o conceito da composição, é preciso notar antes o asseio da cruz que arremata o frontão, as delicadezas de desenho, recorte e proporção de seu corpo, que é a própria representação do corpo de Cristo Salvador, e também de ornato, resplendida por raios desiguais que figuram a glória vitoriosa de seu trono (FIG. 46). Na extremidade superior da cruz e também dos braços, mais evidente nesses pela posição lateral, cachos de uvas concentrados entre conchas e volutas diminutas remetem ao doce sangue do sacrifício (FIG.



Figura 46 – Cruz do acrotério da Capela do Carmo



Figura 47 – Detalhe dos ornatos que imitam uvas na cruz do acrotério

47). Igualmente figuradas de brilho estão justamente três estrelas, duas mais altas, em contraste permanente com o vazio celeste, culminando cada uma das pirâmides que guarnecem a bendita cruz, e uma outra, mais abaixo, composta no pequeno óculo circular ao centro superior da empêna do frontão (FIG. 48). Este óculo não possui outra função de iluminação que não seja a de comportar a terceira estrela que é de brilho próprio, e a esta altura o leitor já percebeu a composição amplificada das insígnias do Monte Carmelo, incorporada em metáfora pelo próprio frontispício da capela. O cuidado da ornamentação chegou ao extremo de se ter atado cada uma das estrelas aos seus suportes não pelas pontas delas, na moldura do óculo ou nas graciosas “belas” estriadas das pirâmides, mas sim pelas pontas dos raios de esplendor, permitindo disposição habitual às estrelas e liberdade de elocução às suas pontas. Aludidas as sutilezas da invenção, pergunto se seria demais também compreender a aparência *tosca* da concha da qual parte o vigoroso acrotério da cruz como reiteração da atribuição retórica de *rocha* ou *monte* ao frontispício da capela? A elocução imitaria o estilo da insígnia carmelita, onde a rudeza na figuração do monte contrasta com a fineza similar de cruz e es-



Figura 48 – Alegoria do Monte do Carmo na empena da frontaria da Capela do Carmo



Figura 49 – Alegoria do Monte do Carmo na empena da frontaria da Capela do Carmo de Sabará

trelas. A confirmar a autoridade da alegoria, o mesmo conjunto ornamenta também a fachada do Carmo de Sabará (FIG. 49), e evidencia a imitação de uma agudeza arquitetônica, apta a representar, em seu próprio corpo, a figuração do monte ancestral de Elias. A invenção e a disposição dos lugares, a elocução artifiosa e verossímil, a conveniência e o movimento das formas e alegorias do frontispício, como um todo, parecem, assim, não ser apenas caprichos decorativos; rationalizados que foram à criação e à amplificação de efeitos luminosos necessários à dignidade da formosura e do discurso arquitetônico.

3.4 A Arquitetura interior: correspondência, formosura e majestade do corpo; clareza, riqueza e brilhantismo da Senhora do Carmo

Com suas torres laterais, a Capela do Carmo apresenta frontispício de destaque entre as congêneres de Vila Rica. Proporcionalmente, a capela é uma das mais capazes de Minas Gerais, conformando-se talvez ao fato de que, e não apenas, o templo da rica Ordem acomodaria também a irmandade de Santa Quitéria, por cuja razão a Ordem inclusive se comprometeu a fazê-la “com a grandeza que lhe for possível”. Outra condição do ajuste com a Irmandade da Santa, derivado da doação de seus terrenos e também do massame da antiga para a construção da “nova capela”, determinava que se compusesse no frontispício, abaixo das “Armas de Nossa Senhora do Monte do Carmo”, também a “insígnia” de Santa Quitéria¹⁰⁴, do que não há evidência alguma. Um dos altares laterais, o primeiro do lado direito da nave, como seria justo e oportuno, foi dedicado na época à santa, como indicam os ajustes de talha.

As fábricas da arquitetura e da ornamentação interna da capela se delongaram até o final do século XIX, e algumas intervenções se efetivaram ou foram refeitas já no século XX; como as pinturas do forro da nave, capela-mor e tapavento, executadas em 1908 pelo pintor italiano Angelo Clerici (FIG. 50, 51 e 52). As obras de cantaria e forro pintadas por Clerici foram executadas bem antes de 1908, e a documentação indica a feição de um novo “tapavento”, porque o primeiro – ajustado em 100 oitavas de ouro pela Ordem ainda em 20 de novembro de 1796, com o mestre Manuel Francisco de Araújo – havia sido “jogado abaixo” por Angelo e sua equipe. Lopes não apresentou o documento de ajuste do primeiro tapavento em sua pesquisa¹⁰⁵; mas achou, no entanto, o recibo de pagamento a Araújo. Contribuindo para a confirmação de sua feitura, encontrei outro documento¹⁰⁶ em que a Ordem ajusta com Antonio Lobo toda a ferragem do “Catavento”, por 42 oitavas, no biênio ano 1796-1797. Essas e outras demolições, como também a do “reboco primitivo” da capela-mor, foram comentadas pelo próprio Angelo

¹⁰⁴ Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰⁵ CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, documento avulso, sem numeração no código, “Ajuste do tapa Bento, para a Capella de N. Sr.^a do Carmo desta venerável ordem desta V.^a R.^a [...] 20 de 9.bro de 1796”. Declarou Lopes que “não há, nos termos e deliberações, nenhum ajuste para a feitura do pára-vento do Carmo, mas, apenas, ligeiras referências ao mesmo”. Lopes confirmou todavia a existência de uma despesa de pagamento feita a Araújo pelo “catta vento”, ainda em 1796. Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 57, o que confirma sua feitura na data do ajuste e recebimento. Ao examinar os documentos da Ordem, pude constatar que Antônio Lopes realmente crivou os seus arquivos, transcrevendo a documentação com justeza.

¹⁰⁶ Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2441, fl. 121.



Figura 50 – Pintura no forro da nave da Capela do Carmo, Ângelo Clerici, primeira década de 1900



Figura 51 – Pinturas de Ângelo Clerici no forro da capela-mor, Capela do Carmo



Figura 52 – Paravento, colunas e arcos do coro da Capela do Carmo

Clerici, em carta¹⁰⁷ à Mesa da Ordem, em março de 1909. Na carta, o artista solicitava, com argumentos de mérito, a “gratificação prometida” pelo trabalho excedente ao que havia sido especificado no contrato. Conforme termos do próprio Clerici, esse trabalho excedente “era forçosamente necessário para que tudo ficasse em [h]armonia com a estética reclamada do Templo e do trabalho já feito”¹⁰⁸.

Apesar da boa vontade de Clerici em “harmonizar” o templo, estilisticamente as suas intervenções dissonam até mesmo dos acréscimos inseridos durante todo o século XIX; acréscimos estes que, fundamentais à perfeição da capela, estavam documentalmente orientados por preceitos de adequação, “imitação”, “correspondência” e “semelhança” – apesar das transformações de “gosto” – em relação às invenções e ornatos já dispostos no edifício durante os primeiros anos de sua construção; desde 1766, ano da efetiva arrematação, até por volta de 1814, entalha dos altares laterais – período de maior concentração da fábrica das partes principais do edifício. A extensa documentação de obra aponta cinco principais dirigentes desse fervor piedoso e construtivo: o mestre Manuel Alves Viana, arrematante do grosso da obra; o mestre Manuel Francisco de Araujo, por várias obras significativas de talha; o mestre Francisco de Lima Cerqueira, por muitas louvações, emendas e arrematações de obras significativas de cantaria e ornamentação, lavatório, portada, arcos do coro, púlpitos, muitas delas atribuídas ao Aleijadinho; Manuel da Costa Ataíde, por várias condições e obrações, pinturas e douramentos; e também um irmão da Ordem, o Capitão Antonio Tassara de Pádua, que aparece em algumas eleições como “Suprior”¹⁰⁹ e também procurador, assinando inúmeros termos e recibos passados para a Ordem por ter tomado, “a seu cargo”, à guisa de um *fabriqueiro*, a administração das obras, o contrato de oficiais e também o provimento para procissões, armações da igreja em dias de festa etc.

¹⁰⁷ Cf. a Carta de Clerici ao Prior da Ordem, Antonio Netto, de 20 de março de 1909. Ouro Preto. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, documento avulso, sem numeração no código, “Assemblea Geral do dia 19 de Abril de 1909 [...]. Vila Rica, 20 de março de 1909.

¹⁰⁸ *Idem, Ibidem.*

¹⁰⁹ “Suprior” era a dignidade imediatamente inferior, em hierarquia, à de Prior, “cabeça” da Ordem terceira. As eleições geralmente aconteciam na virada dos anos de exercício, para composição da mesa que era geralmente formada por: Prior, Suprior, Comissário, Vice-comissário, Definidores (componentes do “definitório”, que auxiliavam na deliberação dos termos), Tesoureiro, Vigário geral do culto, Secretário, Zelador, Porteiro e Procurador. Durante o século XIX, a Ordem do Carmo assimilou também ocupações femininas, em cargos de ilustre representação, como prioreza e suprioreza, sem que isso significasse, conforme a ética oitocentista, substituição dessas pelos cargos efetivos ocupados pelos homens livres. Formava-se, assim, uma mesa como que suplementar à masculina. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 191, vol. 2418, p. 32-v et seq. “Estatutos da Venerável Ordem 3^a de Nossa Sr.^a do Monte do Carmo, estabelecida n[esta] Vila Rica das Minas Geraes. Convento do Carmo, Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro, 1755.

Ademais, quando o assunto é a ornamentação interna dessas capelas, a pesquisa da documentação primária tem evidenciado não se poder restringir as análises apenas ao século XVIII – eldorado calendário mítico da “originalidade” barroca/rococó de Minas Gerais – pois na maioria dos casos a ornamentação do interno adentrou em muito os *oitocentos*. Os documentos indicam também uma permanência de processos, regimes de contratação e construção, e também de preceitos, como segurança, perfeição, asseio, comodidade e conveniência, que a prudência científica orienta não compreender invariáveis de sentido e finalidade, num período bastante problemático de até 150 anos, entre os séculos XVIII e XIX. Vários estudiosos têm indicado uma certa degeneração do estilo e da habilidade técnica dos artífices no decorrer do século XIX. Apesar de muitos exemplos efetivamente corroborarem essa interpretação, mesmo em Minas Gerais, como no caso mais citado dos altares laterais da capela franciscana de Ouro Preto, nitidamente prejudicados em relação à admiração que causa o todo, a perfeição da Capela do Carmo instiga considerar com mais atenção essa generalização.

As capelas e altares laterais foram obrados desde o final do século XVIII até a segunda década dos oitocentos (FIG. 53 e 54). A primeira arrematação, relativa aos dois colaterais imediatos ao arco-cruzeiro, foi do mestre Manuel Francisco Araújo (1794), tendo sido os dois seguintes recebidos pelo Aleijadinho (de 1807 a 1809)¹¹⁰ e os dois últimos por Justino Ferreira de Andrade¹¹¹, “oficial de arquitetura”, como ele mesmo se denomina num dos recibos firmados à Ordem, reconhecido pela historiografia como componente da “oficina” de Antônio Francisco Lisboa.

As condições redigidas para a construção dos terceiros altares, em 25 de fevereiro de 1812, assinadas por dignidades da Ordem e pelo mestre Justino, determinaram expressamente a necessidade de se manter a “correspondência” entre esses altares e os primeiros fabricados (FIG. 55 e 56). Especificou-se, então, que seria obrigado o mestre entalhador a “irmanar os altares com os dous primeiros”¹¹². O restante da linha do documento está prejudicado e impossibilita a transcrição, mas o item seguinte das “Advertências” rezou que se deveriam fazer os “quatro anjoz por cima da simalha dos capitéis, dous em cada altar”, literalmente “corres-

¹¹⁰ Cf. CECO-PILAR-CARMO. Filme 72, vol. 50. fls. 147 e 162. (Recibos de Antônio Francisco Lisboa para a obra dos segundos altares).

¹¹¹ Cf. CECO-PILAR-CARMO. Filme 201, vol. 2443, fl. 35. (Recibo de Justino Ferreira Andrade para os altares terceiros). Cf. também LOPES, *op. cit.*, p. 68-74.

¹¹² Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, “Advert.as ou condiçoes com que se haõ de fazer os douz altarez e os douz púlpitos da Capella da V.el Ordem tercr.^a de N. Senhora do Carmo desta Villa”, “V.^a Rica, 25 de Fev.rº de 1812”. (Documento avulso).



Figura 53 – Vista geral dos altares da nave, lado do Evangelho



Figura 54 – Vista geral dos altares da nave, lado da Epístola



Figura 55 – Seqüência de altares da nave, lado da Epístola



Figura 56 – Seqüência de altares da nave, lado do Evangelho

pondentes com os novos". Anjos nas cimalhas só foram entalhados exatamente no primeiro e terceiro par de altares, dois em cada um, de gosto e artifício inferiores; o primeiro par ainda apresenta querubins nas mísulas que sustentam as colunas. Apesar de alguns detalhes serem sutilmente diversos, relativos principalmente à presença ou não de ornatos dourados, num e outro, especialmente no coroamento semicircular, no friso do entablamento, capitéis e quartelões que guarnecem o camarim, esses altares, primeiros e terceiros, evidenciam vários aspectos estruturais e ornamentais de correspondência – proporção, desenho e estilo – entre si, como solicitavam as condições¹¹³. As colunas de ambos possuem fuste liso torneado por

¹¹³ Carlos Borromeu recomendava correspondência na forma entre as capelas e altares laterais: "Que as capelas menores tenham a mesma largura, comprimento e altura; e, finalmente, o quanto seja possível, que guardem conveniência entre si em todas as partes". ("Cappellae minores omnes una eademque latitudine, longitudine et altitudine constent; ac demum omni ex parte, quoad eius fieri potest,

uma delicada guirlanda em espirais de rosas, e os coroamentos dos corpos dos retábulos, logo abaixo dos guarda-pós, são arcos concêntricos que acomodam no centro o escudo principal; diferentemente dos segundos, que possuem arremate do camarim delineado em siena-fa e as colunas laterais são estriadas e bem mais delgadas, bem como as seções de seus entablamentos, em relação às mesmas proporções dos primeiros e terceiros. Embora todos os seis altares se acomodem no aspecto geral do estilo que os convém, a correspondência dos altares observa nitidamente a satisfação mais sutil ainda de uma simetria especular, cujo eixo de correspondência é a direção longitudinal da nave. O artifício se encontra também na Capela da Ordem terceira do Carmo, no Porto¹¹⁴, e que Francis Haskell identificou como um procedimento habitual na decoração de ambientes ditos “barrocos”¹¹⁵. O efeito em Vila Rica foi estimulado também pela progressiva contratação dos altares aos pares, e fábrica, também progressiva e simultânea, de cada um desses pares, a partir do arco-cruzeiro em direção à portada.

Há mais artifícios de correspondência entre os altares. Os guarda-pós, ou baldaquinos, foram introduzidos no ornato do templo a pedido da Ordem terceira, assim que Aleijadinho culminou a talha do segundo par. O termo “guarda-pós”, como aparece na documentação, sugere de pronto a comodidade de sua destinação – proteger o retábulo e o altar das imundícies que entram pelas frestas das aberturas –, mas o efeito da peça é também ornamental, aliando, convenientemente, uso e formosura. O primeiro par de altares não os possuía, e o arremate deles em arquivoltas concêntricas chega a evidenciar isto, num exame mais atento que se pode fazer das junções de talha e proporções, nitidamente emendadas. Entretanto, a ordem ajustou com Aleijadinho o acréscimo dos guarda-pós também nesses primeiros, procurando

sibi invicem convenient”). Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, XIX. *De Cappellis et altaribus minoribus*, p. 23.

¹¹⁴ Pude verificar que há correspondência entre todos os altares laterais da Igreja da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo do Porto. A correspondência mais evidente é a da arquitetura. Coroamentos, volutas e ornatos em geral dispõem-se simetricamente em cada par de altares. A correspondência mais sutil alcança a conveniência das alegorias. Nos altares junto à porta, os anjos do coroamento, em pares, carregam, respectivamente, no altar da Epístola, motivos do martírio de Cristo: a escada e a coluna do martírio (neste altar, Cristo está atado à coluna); no altar do lado do Evangelho, os anjos portam respectivamente um cilício e a palma do martírio, elementos sacrificais e penitenciais. As imagens dos sacrários e dos coroamentos também são exatamente correspondentes.

¹¹⁵ Cito: “Os projetos de decoração completos que chegaram até os nossos dias demonstram que, em inúmeros casos, os quadros eram usados para cobrir as paredes de uma sala ou de uma galeria segundo padrões simétricos e muitíssimas vezes eram incrustados na própria parede. [...] Muito frequentemente solicitava-se ao artista que pintasse quadros aos pares e verifica-se, através de muitos exemplos, que essa preocupação com a função decorativa e arquitetônica da pintura influía tanto na composição quanto na dimensão dos quadros”. Cf. HASSELL, Francis. *Mecenas e pintores; arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução de Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997, p. 24.

adequar, na nave, o estilo e a perfeição dos membros¹¹⁶. Assim, após concluir os altares do meio, relativos a Nossa Senhora da Piedade e São João, a Ordem firmou com Antônio Francisco Lisboa um termo pelo qual o mestre ficava contratado a “reparar” a parte de cima dos altares já feitos, de Santa Quitéria e Santa Luzia, arrematando-os com os mesmos “guarda-pós” e “camarins” aparelhados nos de sua arrematação¹¹⁷. A Ordem queria, portanto, perfeição de arremate correspondente à talha desses altares segundos, “a fim de imitar os já acabados no milhór modo pocivel”¹¹⁸. Acima desses guarda-pós – delineados no arremate frontal do baldaquino com um elegante lambrequim cortinado –, janelas dispostas sobre cada um dos altares inundam de luz o interior da capela, decentemente orientada e implantada, como vimos, ornada em altezas de sítio e também de estilo, majestosamente carmelita. Assim, qualquer que seja a disposição do quadrante solar, hora do dia ou período do ano, a capela está disponível à afecção da luz natural que amplifica os efeitos de riqueza, clareza e brilhantismo apropriados à capela, advindos seja da distinção artificial dos ornatos seja do efeito natural da luz operada com(o) artifício.

A cláusula seguinte das condições se referia aos púlpitos. Declarou-se, então, que se deveria fazê-los sem dosséis de coroamento, arrematando-os “conforme o melhor gosto”¹¹⁹. Vale dizer que o “melhor gosto” também foi considerado na operação de reforma do risco das colunas de sustentação do coro, que, pensadas em alvenaria no risco de Manuel Francisco Lisboa,

¹¹⁶ Além da conveniência entre os altares, Carlos Borromeu recomendava o arremate dos retábulos em semicírculo; discernindo, ao fim, que a estruturação e o acréscimo de elementos a eles, “duas colunas” e outros “apoios decentes” (*aut erectis columnis duabus, aut alias fulcimentis decentibus*), deveriam se articular na parte superior do elemento com arremate circular ou abobadado, e pintura à forma de ornato: “Quae ambae columnae inter se a superiori parte opere fornicato, vel eiusmodi, coniunctae sint, aut hemicyclis pictura saltem ad ornatus speciem decore expressis”. Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructio[n]es fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, XIX. *De Cappellis et altaribus minoribus*, p. 24.

¹¹⁷ “Aos vinte dias do mez de Outubro de mil Oito Sentos eoito annos [...] esta meza era servida mandar continuar as obras dos mais Altares q.e o detriminassem: e Ouvido esta proposta p.r todos asentaraõ uniformem.te; e de comum acordo q.e o Mestre seguise a Reparar os dois Altares colaterais já feitos pondolhes os Guardas pós e Camarins afim deimitar os já acabados no melhor modo pocivel eq’ para hisso elle Procurador Geral dos Rendim.tos desta Ordem fose Saptisfazendo ao d.º Mestre e p.ª Constar mandarão Lavrar este termo em q’ asinaraõ e Eu Antonio Joze Rodrigues de Azevedo Sacretario que o SobescreveiaSigno”. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 72, vol. 52. (L.º 2.º de termos e deliberações das Mezas da ordem do Carmo de Ouro Preto). “Termo q.e fás esta Meza visto o M.e das obras Antonio Fran.º Lisboa ter concluído os dois altares de S. João e Nossa Snr.ª da Pied.e seguice a m.ma Obra dos Guardas Pós e Camarim nos dois daparte deSima de Santa Quiteria e Santa Luzia nam.ma forma dos dois q’ se achavão feitos”, fl. 70. Vila Rica, 20/10/1808.

¹¹⁸ *Idem, Ibidem.*

¹¹⁹ Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. “Advert.as ou condiçoes com que se haõ de fazer os douz altarez e os douz púlpitos da Capella da V.el Ordem tercr.ª de N. Senhora do Carmo desta Villa”. “V.ª Rica, 25 de Fev.rº de 1812”. (Documento avulso).



Figura 57 – Detalhe das colunas e capitéis dos arcos do coro

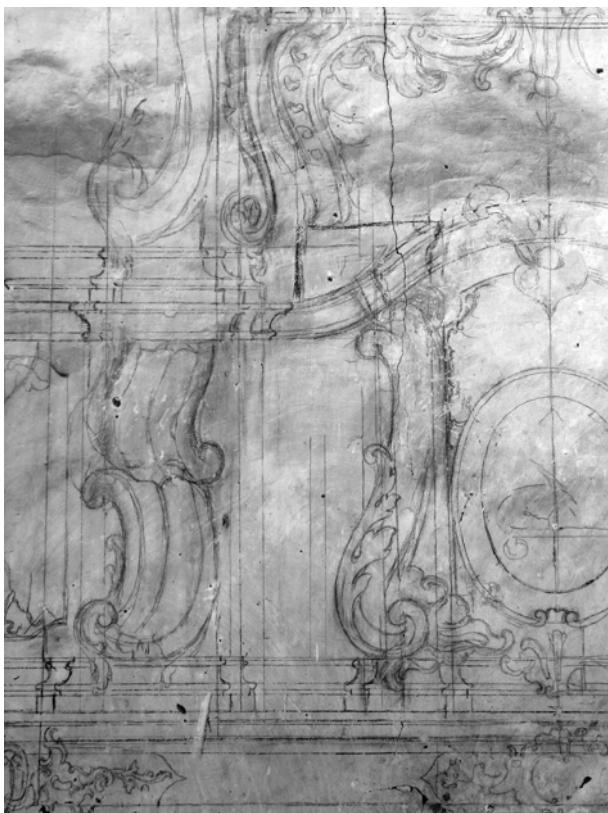


Figura 58 – Detalhe do risco de altar na parede do consistorio. Capela do Carmo, Vila Rica

foram feitas de cantaria de Itacolomy em seção circular, crescentemente bojuda à medida que ascende o fuste, o que certamente causou admiração dos coevos (FIG. 57). Não bastasse o engenhoso aumento de seção da coluna, os capitéis apresentam delicado giro, engracando o conjunto arrematado por ábaco e equino bastante ressaltados. A arrematação tocou a Francisco de Lima Cerqueira¹²⁰.

Muito antes disto, entretanto, na deliberação de 5 de julho de 1789, a mesa já havia decidido fazer um “novo risco” para os púlpitos, “em reforma do que havia feito João Gomes”. Lopes cogitou este “João Gomes” ser talvez o “abridor de cunhos” João Gomes Batista, que, segundo a biografia de Brêtas, teria sido um dos principais mestres de Antonio Francisco Lisboa¹²¹. Foi nesse mesmo termo que ficou registrado que se seguisse a fábrica dos altares “pelo risco, que se acha bebuxado [debuxado] na parede do mesmo Consistorio da Ordem” (FIG. 58)¹²². Importa cogitar, como acontece com os ditos púlpitos e também com os altares, e não é exclusividade da Capela do Carmo,

¹²⁰ Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 38. Em 1790, o vereador capitão Joaquim José da Silva registrou o termo “gosto” no sentido de *modo* ou *estilo*, ao comentar que as igrejas de São Pedro dos Clérigos de Mariana e Rosário de Ouro Preto haviam sido “delineadas por Antônio Pereira de Souza Calheiros ao gosto da Rotunda de Roma”. In: VEIGA, *Efemérides Mineiras*, “18 de novembro de 1814”, p. 996.

¹²¹ Cf. LOPES, *op. cit.*, p. 70, e também o Índice Onomástico, p. 1, “Gomes (João) – possivelmente João Gomes Batista, abridor de cunhos”.

¹²² Trata-se de um dos poucos riscos descobertos (assim como os da Capela Franciscana de Vila Rica, situados na parede do corredor do evangelho e no piso do Consistorio) que foram feitos para servir, muito provavelmente, de molde ao corte das peças construtivas.



Figura 59 – Púlpito do lado do Evangelho

metade do século XVIII em Portugal. Aparece nos tratados de Verney e Cândido Lusitano, adequando ao gosto a doutrina das faculdades artísticas e as hipóteses para a sua fusão segundo a *mimesis* aristotélica, durante o que Hansen reconhece como “ilustração católica”¹²³. Verney e Lusitano defendem o “juízo com fantasia”, que é o ornato domado pela razão, a ela subordinado, e por isso alegam, aduz Hansen, “a incongruência, a afetação e o mau gosto da poesia seiscentista”¹²⁴. O efeito na orna-

da presença de espécies de ornatos inventados, imitados e acrescidos em vários membros de arquitetura, lavra e talha, comedidos pelo predomínio do “juízo” sobre a “fantasia” (FIG 59 e 60). Numa outra linha de interpretação, o gosto, e também o repertório desses elementos, têm sido habitualmente classificados como de “estilo rococó”. Preferindo reconstituir historicamente os preceitos das práticas daquele tempo, João Adolfo Hansen adverte que a tópica que estabelecia o predomínio do juízo sobre a fantasia era muito comum na segunda

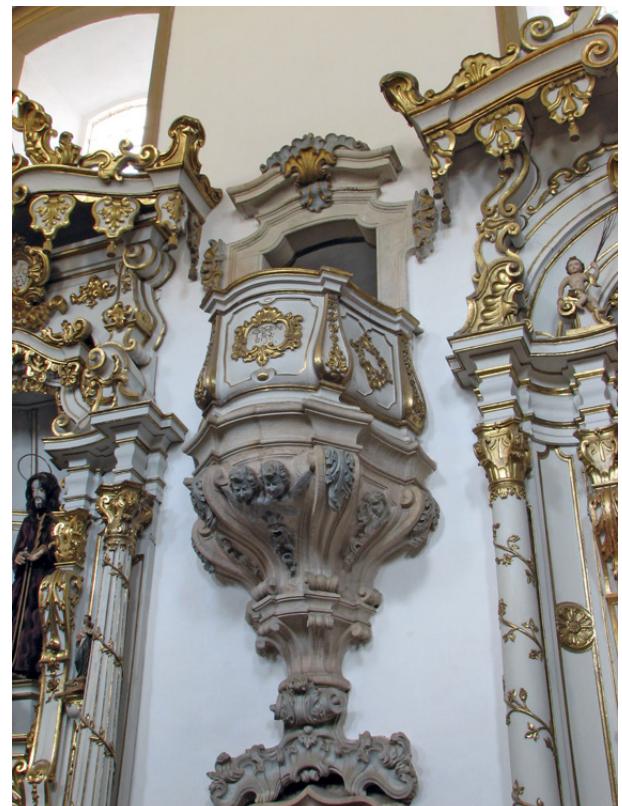


Figura 60 – Púlpito do lado da Epístola

¹²³ Cf. HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização. *Oficina do Inconfidênciaria*. Ano 1, n. 0, dez. 1999. Ouro Preto, p. 11-48, 1999. Luís de Antônio Verney apresentou em 1746 o *Verdadeiro método de estudar*, e Cândido Lusitano (Francisco José Freire), a sua *Arte poética*, 1748. O Arquivo do Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (CECO), em Ouro Preto, possui um exemplar coevo acessível, microfilmado, da *Arte poética* de Cândido Lusitano.

¹²⁴ Cf. HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização, p. 34. Segundo a doutrina, havia três hipóteses, que pressupunham o engenho como fusão de duas faculdades: o juízo e a fantasia. Havia, portanto, o “juízo com fantasia”, a “fantasia sem juízo”, e o “juízo sem fantasia”. As três hipóteses condicionavam a ornamentação conforme a conveniência de efeitos e finalidades. O extremo

mentação das letras é a eliminação de *tropos* e figuras que “obscurecem o discurso”; na arquitetura, o que é muito evidente na Capela do Carmo, o efeito análogo seria o aumento da clareza e o alívio do aparato, efetivados pela eliminação de ornatos que prejudicariam a distinção, como declarou em documentos o mestre Ataíde. Ainda na capela, eloquente e didática nessa discussão, a *clareza* foi valorizada pela aplicação de outros artifícios, como o douramento sutil de lavra e talha¹²⁵, que amplificou a elegância cortesã conforme o “melhor gosto”. Curiosamente, pode-se pensar ainda que, se retiram-se as cúpulas nos púlpitos, inserem-se, nos altares, os guarda-pós; mais recuados e discretos, é verdade, do que os dosséis habituais; importantes, todavia, para conferir nobreza à nave. Como concluiu Hansen, “a ilustração é sobretudo elocutiva”, porque regula a clareza dos ornatos contra o hermetismo, mas mantém a ordem e a hierarquia católicas¹²⁶. As prescrições retóricas permanecem, comedidas pelo juízo que ordena decorosamente o efeito.

Púlpitos da maioria das capelas também foram arrematados sem dossel, como os de São Francisco de Assis e Santa Efigênia de Vila Rica, Carmo de Mariana e outras. Denominados curiosamente, no documento, de “cupullaz”, os dosséis eram comumente usados para aperfeiçoar a acústica emissão da voz na прédica. Foram tópicas muito comuns nas igrejas matrizes, a receber, geralmente, sob seu pequeno forro, iconografia alegórica do Espírito Santo ornado em resplendor de raios – adequada figuração da pomba descendo do céu em gloriosa doação divina, signo da luz da graça que orientava o engenho de artistas, oportunamente o de oradores sacros, nos atos intelectivos da invenção e declamação de discursos e sermões¹²⁷.

racional é o juízo sem fantasia, enquanto a fantasia sem juízo poderia beirar a afetação. Juízo com fantasia efetivava o meio-termo.

¹²⁵ Além do retábulo-mor, Ataíde ajustou em 31 de julho de 1825 o douramento dos seis altares e dos púlpitos. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2443, fl. 58. (Livro de receita e despesa da Ordem 3^a do Carmo). As condições da fábrica foram apresentadas pelo próprio Ataíde. Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, fl. 122-123v.

¹²⁶ Cf. HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização, p. 43. Hansen cita um trecho contemporâneo bastante didático, que ilustra bem a ornamentação e os efeitos requeridos: “Os seus períodos não são longos, não são concisos, não são embaraçados, não são duros, não são difíceis de ser entendidos [...] suas metáforas são buscadas em lugares-comuns significantes, lugares não distantes, lugares próprios; a sua elocução é pura, mas não baixa, própria, mas não vulgar, figurada, mas não enigmática; graciosa, mas não afetada; tensa, não inchada, terna, não lânguida [...]. CAME-RINI *apud* HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização, p. 35.

¹²⁷ Doutrina capital da representação artística dos setecentos, a “luz da graça” “aconselha o juízo ou designio de poetas e artesãos no ato intelectivo que produz a representação”. Cf. HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*, p. 80. A doutrina foi defendida pelos católicos contra a tese luterana do pecado original, pelo qual os homens haviam perdido a iluminação da graça. Aqui, é também necessário notar a analogia hermenêutica da doutrina com o recebimento, no Pentecostes, do Espírito Santo e do dom de línguas profetizado e prometido por Cristo aos apóstolos (Atos, 2). Nas teorias que regulavam as representa-

O declarado “melhor gosto”, no entanto, do início dos oitocentos, implicou isentá-los do arremate costumeiro amplificador dos efeitos teatrais, além de “puxar a atenção” – como diria Ataíde – para as virtudes escultóricas da bacia de pedra itacolomy e do tambor em “pano” branco de talha, asseado com ornatos bem distintos filetados de dourado. Ainda que tenham sido executadas, as partes, em materiais diversos, e estejam salientemente distinguidas pela transição ornamental de valentes ressaltos horizontais à guisa de entablamentos de coroamento e pedestais de base, as duas partes respectivas, bacia e tambor, estão perfeitamente integradas (FIG. 60 e 61). São várias as virtudes de estilo, congruência e articulação. Além da agradável proporção do conjunto e do cinzelamento perfeito das partes, a sutileza do risco articulou-as na continuidade linear das peças ornamentais que as percorrem em toda a direção vertical do corpo do púlpito; desde as pequeninas mísulas que nascem do coroamento concheado que arremata a porta de servidão dos púlpitos, passando pelas volutas misuladas que acompanham a ondulação sinuosa da bacia, até as pequenas estípites que estruturam o pano do tambor.

Este, para finalizar, é arrematado por uma nova cimalhinha branca, muito delicada, igualmente filetada em dourado nos acabamentos extremos (FIG. 61). É bastante esclarecedor notar que essa correspondência e articulação de desenho entre a bacia e o tambor do púlpito havia sido requerida na mesma cláusula documental que sugeriu o arremate do elemento conforme o “melhor gosto”. Foi declarado, então, que o “mestre entalhador” deveria, além de “irmanar os altares”, fabricar os púlpitos “seguindo o risco



Figura 61 – Detalhe do púlpito do lado da Epístola

ções artísticas dos séculos XVI, XVII e XVIII, ainda há que se lembrar da doutrina do *disegno interno*, de raiz neo-platônica (Cf. PANOFSKI, Erwin. *Idea; contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1985), assimilada cristianamente. Através da “centelha da luz natural da Graça”, Deus “aconselha o *disegno interno* do engenho de poetas e artistas” na composição do “decoro estilístico”, escolha dos melhores elementos, lugares e ornamentos, numa espécie de análogo artístico da *sindérese*. O *disegno interno* era agudamente reconhecido como “segno di dio”, “sinal de Deus”, infuso, como uma manifestação da graça, à mente do artista na invenção das imagens. Cf. sobretudo HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver: pressupostos da representação colonial*, p. 75-90; e também HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP. [19-?], p. 17-18. (mimeo).

de suas Çapatas [sapatas]”¹²⁸. Tudo indica que essas “sapatas” do púlpito constituíam a base, ou, propriamente, a bacia de sustentação, em pedra, que carregaria sobre si a talha em madeira dos púlpitos. O *Dicionário de arquitetura e ornamentação do barroco mineiro*, de Affonso Ávila, não registrou o termo. Outros documentos, contudo, indicam o uso do termo “sapata” para designar justamente os apoios ou bases de sustentação em pedra; utilizado, por exemplo, nas primeiras condições de fábrica do templo a fim de especificar os alicerces de pedra que sustentariam as paredes de cantaria¹²⁹. Documentos outros indicam que a lavra das bacias, ou sapatas, do púlpito foram executadas em cantaria e recebidas por Francisco de Lima Cerqueira em 1777, conforme atestam vários recibos passados pelo dito à Ordem terceira e uma promessa de dívida passada a Cerqueira pelo arrematante Manuel Alves Viana, em 12 de março de 1773. Francisco de Lima Cerqueira recebeu a dita promessa de pagamento de cem mil réis pela “labrage” dos púlpitos (abonada abaixo do mesmo documento pela Mesa da Ordem em cinqüenta e nove mil e duzentos réis 59\$200), a ser saldada assim que o mestre pedreiro apresentasse as peças lavradas¹³⁰, ou indicasse a quem se deveria fazer o pagamento. Como promessa expedida pelo arrematante, obviamente se tratava de um documento avulso, não apresentado por Lopes em sua pesquisa. No mesmo filme de número 156, da Paróquia do Pilar, (CECO), onde se encontra este documento, há um recibo passado pelo próprio Cerqueira à Ordem do Carmo, na página seguinte do microfilme, expedido “a conta do abono retro”, em “7 de julho de 1777”, no valor de “quatro oitavas de ouro”. Na mesma folha, outra firma, passando o recibo de mais “seis oitavas” de ouro, “na mesma forma”, em “29 de 7bro de 1777”. Na folha seguinte, outro recibo do mesmo, confirmando o recebimento do “resto do credito da maõ do Procurador Gl. Mel. Francº. Pr.^a”, a quantia de “quarenta e humil, nove centos, e cincoenta Reis” (41\$950). Transformadas as quantias de oitavas, à relação coeva aproximada de um mil e trezentos e oitenta réis por cada oitava, a soma dos recebimentos de Cerqueira chega a 55\$750, muito próximo da quantia abonada pela Ordem em relação à lavra dos púlpitos. As advertências e condições lidas foram assinadas por irmãos da Ordem

¹²⁸ Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. “Advert.as ou condiçoes com que se haõ de fazer os douz altarez e os douz púlpitos da Capella da V.el Ordem tercr.^a de N. Senhora do Carmo desta Villa”, “V.^a Rica, 25 de Fev.rº de 1812” (Documento avulso).

¹²⁹ Ainda hoje, as ciências modernas da arquitetura e da engenharia definem “sapata” como tipo de elemento estrutural de sustentação e base para outras partes da construção, sobretudo em fundações.

¹³⁰ “Devo que pagarei a Francº. Lima a quantia de Cem mil Reis porcedidos da labrage dos Pulpitos que comigo ajustou da nova capela da V.el Ordem 3.^a de Nossa Snr.^a do monte do Carmo desta Villa, e juntam.te as portas dos douz púlpitos; cuja quantia pagarey a elle dito ouaq.m [ou a quem] este me mostrar lavrada que seja a dita cantaria paraoque obrigo a minha pessoa e bens a dita satisfacan e por verdade passey o presente por mim somente asinado Villa Rica a 12 de março 1773. [...] Abona a mesa da Vem.el ordem a obrigaçao aSima som.te naq.ta de Sincoenta enove mil eduzentos Reis”. CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523 (Documento avulso).

e também pelo mestre, Justino de Andrade, que recebeu pelo feitio do terceiro par de altares; e, muito provavelmente, também, foi quem executou a talha de madeira dos púlpitos, em 1779¹³¹, o que ajuda a confirmar as hipóteses acima. Conquanto executadas por diferentes artistas, as partes de cantaria e talha evidenciam a boa conveniência do púlpito do Carmo. Indicam como, apesar de muitos exemplos contrários generalizados na arquitetura religiosa de Minas Gerais, porventura o preceito alcançava efeitos muito vistosos e efetivos.

No púlpito, bem como no frontispício, a lógica ornamental correspondeu com justiça à composição de uma articulação verossímil dos elementos arquitetônicos, e mais uma vez o uso conveniente das mísulas, sapatas e represas (elementos ornamentais que também possuíam a finalidade, aparente e efetiva, de apoio e sustentação) assumiu certa eloqüência. A lógica artificial foi preceito constante, e importante, como se viu, para a conveniência da decoração do frontispício e também para a ornamentação estruturante do interior do templo: tribunas e abóbodas da capela mor, tribunas da nave, forro da sacristia etc. O uso das mísulas constituía uma tópica valiosíssima da arquitetura religiosa de Minas Gerais, utilizada com prudência na capela do Carmo, como convinha ao gênero do edifício e ao caráter da Senhora. Entremeio a essas peças, foram aplicados ornatos figurativos em pedra-sabão, anjos, concheados dourados e tarjas animadas com escritos convenientes ao *lugar da palavra*. No púlpito da Epístola: “Docentes Eos”; no do Evangelho, a inscrição imperativa: “Praedicate Evangeliv”.

Os preceitos de correspondência e semelhança – modos eficazes da *adaequatio* – estavam presentes em outras partes da construção, requeridas em períodos distantes da execução dos primeiros elementos que serviram de modelo. As condições da “construção” das “balaustradas” da nave da igreja, capela-mor e coro, por exemplo, foram redigidas em abril de 1888, em ajuste da mesa com Miguel Antonio Tregellas conforme atesta documento avulso. A segunda cláusula dessas condições especificava madeira de “Jacarandá”, a mesma de várias partes da capela e móveis da sacristia, havendo a obra

de ser feita á semelhança, com maior aperfeiçoamento possível, das 2 tribunas em frente ao corpo da igreja e envernizadas todas as peças a pincel¹³².

O risco das diferentes balaustradas é evidentemente semelhante, embora a perfeição e o

¹³¹ Cf. “Devertência dos Altares da Capella de N. Snr.^a do Monte do Carmo da Ordem 3.^a desta Villa Rica, apud LOPES, *op. cit.*, p. 141.

¹³² CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, abr. 1888. (grifo nosso).

acabamento das primeiras, nas tribunas à frente da nave, é nitidamente mais delicado; não só nas peças torneadas quanto mais nas sutilezas que engráçam os arremates e junções com as paredes (FIG. 62). Entretanto, é preciso reparar que as *condições*, ainda que redigidas tão adiantado o século XIX, mais de cento e vinte anos após o início das obras, procuravam preservar ainda a imitação de peças já construídas, a fim de manter a correspondência e a adequação entre os elementos da capela. A preceptiva da *perfeição*, ou do “aperfeiçoamento”, então, foi aplicada para enfatizar o interesse da mesa em fazer “semelhantes”, tanto quanto “possível”, os elementos novos aos já colocados na tribuna em frente à nave da igreja.



Figura 62 – Detalhe de porta-sacada e balaustrada da tribuna da capela-mor aberta no chanfro em direção à nave

Os retábulos dos altares laterais apresentam correção em relação às condições estipuladas, e razoável correspondência com o retábulo do altar-mor; mesmo tendo sido obrado, o conjunto, por tantos oficiais em várias arrematações. A cor branca dominante¹³³, presente na caiação das paredes e no corpo dos retábulos, contrasta com os douramentos aplicados nos filetes da talha e também da cantaria. O artifício foi minuciosamente detalhado por Ataíde: “Doiramento da Simalha depedra = Portais e Simalhas das frestas = retocamentos de tarja”¹³⁴, e sua aplicação foi notável em muitas outras partes do edifício, lavatório, arco-cruzeiro etc. Além de confirmar correspondências, amplificou a elegância da arquitetura, com riqueza nobremente distintiva.

3.5 A distinção da capela-mor

Na introdução de um importante estudo sobre as imagens simbólicas do dito “renascimento”, Gombrich¹³⁵ ilustrou como a “teoria do *decorum*” não foi uma “letra morta” na construção dos

¹³³ Algumas janelas de retrospecção foram abertas no retábulo-mor, indicando pinturas coloridas anteriores.

¹³⁴ Cf. o Termo de Ajuste de Ataíde, *apud* LOPES, *op. cit.*, p. 177.

¹³⁵ GOMBRICH, Ernst. *Imágenes simbólicas*. Tradução de Remigio Gomez Diáz. Madrid: Alianza, 1972, p. 19.

"programas" iconográficos. Segundo Gombrich, o decoro operava, desde a antiguidade, na seleção adequada da memória das imagens e dos textos apropriados ao tema e ao lugar das representações. Já comentei, noutra oportunidade, essa permanência do decoro, e temos visto como em Minas Gerais não foi diferente. A correção iconográfica da arte religiosa chega a ser uma obviedade, hoje, após a divulgação dos estudos iconológicos de Panofsky e principalmente das pesquisas de Emile Mâle, que defendeu sua tese sem comentar, entretanto, a consideração do decoro na composição dos programas iconográficos de igrejas e mosteiros de ordens religiosas na Europa.

Curiosamente, os documentos da Ordem terceira do Carmo dão poucas notícias a respeito da barra de azulejos assentada nas paredes internas do presbitério e da capela-mor. A memória dos lugares-comuns iconográficos da devoção carmelita está presente na figuração desses azulejos trazidos de Portugal, conformando-se aos momentos sublimes das vidas dos santos carmelitas. Os painéis ilustram decorosamente os momentos da *conformatio* dos afetos e disposições de fé exemplares nas vidas desses santos, fundamentais ao discurso teológico-retórico da arquitetura destinado também, entre outras virtudes, à metafórica "edificação dos fiéis" carmelitas, como ficou escrito em documentos da Ordem. Essas representações funcionavam como exemplos digníssimos de indução teológico-retórica, modelos exemplares e paradigmáticos de vida santificada, que os carmelitas conheciam pela história da devoção, práticas, regras e ofícios da irmandade. Nas circunstâncias especiais do Carmo de Ouro Preto, a correta adequação da iconografia se alia ao esplendor material dos azulejos, amplificando em muito o decoro, o estilo elevado da capela, a distinção do ornato e o brilhantismo adequadamente apropriado à Senhora no lugar mais importante da igreja. Dentre as mais figurações da *conformatio* carmelita, estão representados: São João da Cruz, o recebimento do escapulário por São Simão Stock, o recebimento da regra por Santo Alberto, o arrebatamento de Elias pela carruagem de fogo e a entrega do coração flamejante por Cristo à Santa Tereza, alguns dos temas mais reiterados nas capelas da devoção (FIG. 63-67). No colo da Senhora, devidamente coroada, o menino passa à santa o coração traspassado pela seta do amor divino, evidência da doação iluminada do carisma. A disposição do afeto houve de ser responsável pelo êxtase místico da santa, bem como pelo engenho entusiasmado de seus textos. Delinea os vários painéis um desenho suave, característico do costume pictórico monocromático dos azulejos portugueses, ambientados em cenários muito simples, sempre convenientes ao caráter e ao tema. A separar cada uma das cenas, arcos de estruturas arquitetônicas estão praticamente encobertas por decorações de *rocailles* e florões de rosas. O modo e a perfeição com que foram dispostos os azulejos, ademais, leva a supor que ou o risco da capela-mor foi

adequado às proporções da barra ou foi enviado a Portugal, a fim de orientar adequadamente a factura do conjunto.



Figura 63 – Painel de azulejos na barra da capela-mor. Entrega da regra de Santo Alberto



Figura 65 - Painel de azulejos na barra da capela-mor, São João da Cruz



Figura 64 - Painel de azulejos na barra da capela-mor. Entrega do escapulário a São Simão Stock



Figura 66 – Detalhe do painel de azulejos na barra da capela-mor. Arrebatamento de Santo Elias na carruagem de fogo



Figura 67 - Detalhe do painel de azulejos na barra da capela-mor. Entrega, pelo Cristo-menino, do coração flamejante e traspassando a Santa Tereza

A distinção do arranjo com a caiação das paredes se torna ainda mais engracada pela elegância com que se articulam ao todo da capela as tribunas superiores e o retábulo-mor, finalidade hierárquica, ornamental e litúrgica, do todo (FIG. 68). A sutileza dos desenhos e as proporções das partes, aliadas ao cromatismo conveniente das peças – cinza azulado e róseo das guarnições de itacolomy, madeiramento enegrecido das balaustradas de jacarandá, branco da caiação, o nobre matiz dos azulejos, o douramento dos filetes –, conferem à capela-mor uma formosura admirável, ápice ético e ornamental do templo. O risco do retábulo foi feito por Ataíde¹³⁶ e fabricado por vários oficiais, Manuel Francisco de Araújo, Vicente Alves da Costa e suas oficinas (FIG. 69). Sutilmente diverso dos colaterais, que possuem quartelões nas laterais do camarim, Ataíde compôs dois pares de colunas em profundidades diferentes, ambas estriadas com o terço interior torcido, sustentadas por valentes míslulas que articulam o corpo à base, tópica imitadíssima na arquitetura dos retábulos luso-brasileiros. O douramento é comedido em todo o corpo, aumentado nas partidas e arremates de elementos, base e capitéis coríntios das colunas, dossel dos nichos e, principalmente, no coroamento de arcos concêntricos, em que várias seções bastante enroladas de entablamentos e conchas amparam o escudo de armas do Carmelo. Graciosa é a transição de ressaltos do entablamento entre as colunas, e também a transição do pano de talha entre elas. Desde o pedestal até o coroamento circuncêntrico, o pano se desenvolve côncavo, ornado por aduelas radiais decoradas no coroamento e por um portentoso nicho no intercolúnio, cuja peanha de sustentação parece ser o único elemento desproporcional do corpo, por demais vigoroso qualquer que seja o ponto de vista do espectador, sem efeitos aparentes de *desproporção proporcionada* ou *inconveniência conveniente*¹³⁷.

¹³⁶ Cf. CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2443, fl. 41.

¹³⁷ A desproporção ou a inconveniência eram operadas nesse tempo a fim de criar efeitos adequados. Poderia ser utilizada para alegorizar a moral, evidenciando, por exemplo, na aparência desproporcionalizada, os vícios e defeitos morais, como acontece com os soldados romanos dos Passos de Congonhas, que possuem feições apropriadas para produzir tal efeito; mas também para conformar a justa proporção a partir de uma posição de vista correta que ajustava, pela deformação óptica, o que estaria a princípio inconveniente. Hansen cita o *Sofista* (234 bc; 235 b; 236c), ativando as definições das imagens “icástica” e “fantástica”. No segundo desses usos, o artifício em questão é mesmo a “cenografia”, tão comum nos tratados de óptica modernos, muito utilizada para fabricar a arquitetura e seus ornatos. Cf. HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o engenho*; Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2004, principalmente “A proporção do Monstro”, p. 191-289, e também HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis/ Ut theologia rhetorica*. DLCV-FFLCH-USP. Notas de Aula, [19--?], p. 2 (mimeo).



Figura 68 – Capela-mor do Carmo, Vila Rica



Figura 69 – Retábulo-mor, Capela do Carmo, Vila Rica

Além da factura desse risco, Ataíde dourou praticamente todas as peças de cantaria e talha da capela, altar-mor, colaterais, arco-cruzeiro, guarnições e ornatos, em condições para execução das quais sempre salientou os preceitos convenientes de “permanência”, “admiração”, “perfeição” e “brilhantismo”. Para perfeição de sua formosura, Ataíde propôs também uma pintura de “corpos de arquitetura” para o forro da nave, em documento avulso não datado, apresentado por Lopes. Nelas, o ilustre pintor elogiou os caracteres já devidamente “admiráveis” e “majestosos” da capela do Carmo, apresentados pela “sua construcçāo, e veziveis perfeiçōens”, con quanto fosse necessário, aditou o mestre, fazer alguns retoques para “distinção e ornato do seu composto”. Visava-se, assim, não apenas o deleite da arte como também a

devida persuasão advinda de atração pelo que é visto; virtude, como já foi dito, também requerida para a capela como um todo, desde a escolha do sítio e o modo de implantação, com o efeito admirável de ficar “vistosa”. Ataíde então propôs que se fizessem algumas emendas “para o certo do seu ornamento”, advertindo que se o forro do teto (da nave) ficasse apenas pintado de branco, de “per si nada deleita[ria] a vista, nem puxa[ria] a attenção, e contemplação dos fieis e principais mistérios de nossa Religião”. Pelo que terminou declarando, então, autorizado “segundo o gosto dos antigos e modernos”,

acertado q' se empregue no d.^o tecto, depois de novo branquiamento, hua bonita, valente e espaçosa pintura de Prespectiva, organizada de corpos de Arquitectura, Ornatos, Varandas, festoins, e figurado, o q. for mais acertado; sem q. comfundia os espaços brancos q. devem apareser p.^a beneficio, e distinção da m.ma pintura; e athe ella não só animará a lgr.^a más fará sobresahir os m.mos Altares já doirados; e a simalha real q. o circula, seja de hua bonita cor gerál azul clara, ou por sima dela um brando fingim.to de pedra, azul da Prusia¹³⁸

Infelizmente, a pintura não foi executada, cujo “figurado” seria, por motivos de conveniência iconográfica, “o que for mais acertado”. Referia-se, o pintor, certamente, à figuração de alguma conformação importante e distintiva da Ordem carmelita, da Senhora do Carmo ou santos da devoção, como o forro da nave do Carmo de Sabará recebeu o *Arrebatamento de Elías* e a capela-mor a entrega do manto e do escapulário a São Simão Stock (FIG. 70 e 71). A encenação estaria então incluída em “corpos de arquitetura”, como a Nossa Senhora dos Anjos decorosamente centraliza o forro da Capela de São Francisco de Assis. Em carta à mesa datada de 12 de abril de 1829¹³⁹, Ataíde abriu mão do encargo ao alegar “perigo de vida” a ele e seus “operários”, pela “imínente altura” a que estariam expostos, além do que lhe parecia “desproporcionado o limitado preço de 80\$000 [oitenta mil réis] que sem consideração e reflexão, espontaneamente se conformou na ocazião do ajuste”. O mestre havia inserido no dito “plano” outras proposições, arrematando-as com o argumento de que elas fariam “admirável vista ao Templo, por ter toda apropriedade, e precizaõ”. Como se depreende do “Plano” do pintor, a perfeição interior do templo do Carmo deveria continuar a manifestar a “admirável vista” e “majestade” devidas à Senhora, igualmente conveniente ao caráter e representação da própria irmandade dos terceiros carmelitas, uma das mais requintadas e eminentes de Vila Rica. Chamo a atenção também para o sobressalto gerado pelos dourados, e a proposição

¹³⁸ ATAÍDE. “Pláno q. a exemplo detodos os Templos, eaindam.mo deoutros edificios públicos eparticulares, setem adotado segd.o o gosto dos antigos, emodernos; eeu alcanço ser a certado”, in: Anexos, Documentos, *apud* LOPES, *op. cit.*, p. 176-177.

¹³⁹ *Apud* LOPES, *op. cit.*, p. 90.

de uma “bonita cor geral azul clara”, aspectos já salientados no comentário à capela-mor, aberturas, altares e azulejos.



Figura 70 – Forro da nave da Capela do Carmo de Sabará. Arrebatamento de Santo Elias



Figura 71 – Forro da capela-mor do Carmo de Sabará. Entrega do escapulário a São Simão Stock

Nas *condições* redigidas alguns anos antes, em 09 de janeiro de 1825, pelo mesmo mestre, para o douramento e pinturas do retábulo-mor, mais uma vez os preceitos competentes a uma *formosura devida* animaram o *exórdio* das *condições* propostas para a dita construção. Ataíde iniciou assim os seus apontamentos:

Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor da Igreja da mesma Senhora para sua perfeição, permanência, e brilhantismo/ segundo sua curta intelligencia/. Do mesmo modo o preço racionável da sua importância, pelo qual se encarrega de dar a obra prompta, e acabada com a perfeição devida, que ela exige para o dia da Festa da mesma Senhora a 16 de julho [...]¹⁴⁰

¹⁴⁰ CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-121. “Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor”, [s.d.].

O uso que faço do termo *exórdio* não é um oportunismo retórico. Redigidas durante um regime propriamente retórico dos discursos e das representações, o uso de tópicas e preceitos no início dessas condições parece atuar dispendendo favoravelmente o ânimo e a atenção dos leitores para a confirmação da conveniência e para a aceitação das propostas. A disposição inicial de argumentos e preceitos fornecia causas eficazes necessárias à invenção e efetiva execução das obras, podendo assimilar também, comumente, o próprio efeito final resultante dos procedimentos e artifícios, como é o caso da “perfeição” e da “decência”. Parece verossímil supor que a aplicação discursiva desses preceitos atuava também, portanto, como premissas do assunto, capazes de cortejar e de obter de imediato – à guisa de uma *captatio benevolentiae* – a adesão ética dos prováveis contratantes; a serem persuadidos, estes, não apenas pelo efeito de cumplicidade que a referência às virtudes e qualidades devidas e propostas para a factura de suas próprias obras pudesse oportunamente sugerir, assim como pela honestidade proporcional dos custos apresentados e pela justa exação dos prazos de construção e mais cláusulas; sobretudo em *condições* como essa, apresentadas à Mesa da Ordem, oferecidas como parte de uma proposta para a iminente contratação dos serviços, com data certa e festiva, inclusive, para ser devidamente concluída. Ataíde evidencia conhecer igualmente bem os artifícios retóricos dos discursos da palavra, e não apenas aqueles relativos às técnicas e engenhos oficiosos do pintor e do arquiteto. No exórdio dessa proposta, o discreto artista se valeu também do artifício retórico antiquíssimo de dispor com humildade seus próprios cabe-dais. Declarou-se, então, não digno o bastante da altura dos encargos e matérias, sendo ele, confessou outras vezes, de tão “curta inteligência”¹⁴¹.

Ademais, o uso do termo “exórdio” aparece literalmente em algumas dessas *condições*, a nomear curiosamente uma parte do próprio risco da obra. Assim, nas *condições* que foram redigidas em dezembro de 1770 para emenda e reforma dos defeitos da Capela (assinadas, como de costume, pelo secretário da Ordem, Manoel Pinto da Silveira), a cláusula de número 4 determinava condições específicas para o modo de se obrar a porta principal e as portas travessas da capela, dispostas estas logo atrás das torres. Ao comentar algumas dessas con-

¹⁴¹ Segundo Valadés e outros retores, quatro eram os modos de captar a benevolência (*captatio benevolentiae*), a “docilidade” ou a atenção dos ouvintes e leitores no exórdio ou proêmio dos discursos: falar da pessoa que fala (estratégia de Ataíde), da pessoa dos adversários, da pessoa dos ouvintes ou do assunto mesmo. Cf. VALADÉS, Diego (Fray). *Retórica cristiana*. Quinta Parte, (Partes de La invención), p. 228-229 [510-511]. Leon Battista Alberti se valeu da mesma tópica no proêmio ao sexto livro de arquitetura, especialmente dedicado à ornamentação. Desculpou-se do “pouco engenho” para tratar de tão digna empresa e confessou também dificuldade nas três partes do discurso, invenção, disposição e elocução, aclarando que optou por ser claro sem querer ser falsamente eloquente. Cf. ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura [De re aedificatoria]*, L. VI, p. 440.

dições, o documento remeteu o leitor justamente para o “exórdio que mostra o novo risco”, pois lá estavam desenhados detalhes que certamente aclaravam o que estava dito:

Levará os Alizares, os daporta principal seraõ de cantaria lizos edepedaçōs comasegurança necessária tendo decabeça eaduella palmo emeyo; Os alizares p.^a as portas travessas também seraõ feitos de cantaria obrados conforme mostra onovo risco naface dedentro, eseraõ feitas as ditas portas travessas feitas, **eobradas pelo exordio que mostra onovo risco**, evitandolhe o relevo, ou parte dele, e naõ excederão naaltura dezoito palmos ealargura aesse respeito, e os cocos [socos] p.^a as mesmas seraõ dedous palmos de alto¹⁴².

Inevitável supor que o novo risco ou apresentava, em alguma de suas partes, uma vista ou detalhe das portas (denominada “exórdio”), ou que o próprio frontispício figurado no risco, primeira parte a se ver no desenho, viesse denominado pelo termo. Penso mais na primeira hipótese. Como as portas travessas não eram vistas de frente, na capela do Carmo, é bem possível mesmo que o tal “exórdio” do “novo risco” correspondesse a uma das partes destacada em detalhe, por assim dizer, na abertura do desenho. Infelizmente, poucos desses riscos restaram das obras de Minas Gerais; ou pelo menos poucos são os que dispomos descobertos até agora¹⁴³, guardados vários deles no acervo do *Museu da Inconfidência*, em Ouro Preto; quase todos atribuídos, de modo discutível, a Antônio Francisco Lisboa. Voltarei ao mais polêmico desses riscos, ao analisar a Capela dos terceiros franciscanos, pois o dito parece figurar, é consenso, o frontispício de outra capela franciscana, a de São João Del Rei, com a qual existiria uma relação competitiva. Qualquer que seja o caráter daquele “exórdio”, esses documentos nos autorizam a reconhecer historicamente a analogia entre as “partes” da *dispositio retórica* (entre as quais está o “exórdio”) e as partes da *dispositio arquitetônica*, que a autoridade vitruviana da arquitetura – italiana e luso-brasileira, por conseguinte – compreendeu e traduziu também como os desenhos mesmos, plantas, elevações e perspectivas (*ichnographia* e *scaenographia*) do edifício¹⁴⁴.

¹⁴² Cf. “Condiçōens pelas quaes seemendou ereformou os defeitos qe seachavão no Risco e condicōens da Capella de N. Snr.^a do Monte do Carmo”. In: LOPES, *op. cit.*, p. 117. Anexo, Documentos. (grifo nosso).

¹⁴³ Em meados do século XX, Robert Smith acreditava existirem poucos desenhos portugueses em comparação aos dos espanhóis, no período colonial. Alguns decênios depois, com as pesquisas de vários estudiosos como Nestor Goulart Reis Filho, Roberta Marx Delson, Beatriz Bueno, Renata Malcher de Araújo, em que centenas de desenhos foram encontrados em arquivos espalhados pelo Brasil, Portugal e Europa, não se pode descartar a possibilidade de que mais riscos, inclusive os de arquitetura, estejam ainda a esperar levantamentos em museus e principalmente acervos privados.

¹⁴⁴ Cf. VITRUVIO. *De Architectura*, I, 2. Vários tratados produzidos pelos lentes matemáticos da Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão, Lisboa, séculos XVI ao XVIII, apresentam em seu corpo capítulos sobre óptica e cenografia, um conjunto de conhecimentos destinados a preparar os leitores engenheiros, mestres e arquitetos para a correta construção de efeitos cenográficos em corpos de arquitetura

Os riscos e documentos da Capela do Carmo nos proporcionam mais, dirigindo-se também, à contraparte, para uma assimilação poético-retórica dos termos da pintura e do desenho (artes básicas para a produção dos riscos de arquitetura). É o caso de um “borrão”, expressão que aparece a qualificar, nas condições de obra, um daqueles riscos feitos para a nossa capela em Vila Rica¹⁴⁵. O dito risco não se preservou, mas a comparação com outros similares produzidos para igrejas de Portugal no mesmo período nos permite identificar que os riscos possuíam designações, detalhamentos e pontos de vista específicos adequados ao fim de sua recepção. De fato, havia desenhos pelos quais se poderia identificar todo o lineamento detalhado dos ornatos, como o que apresenta, por exemplo, o risco feito pelo arquiteto D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha para o retábulo-mor da Igreja de Santa Maria de Avanca¹⁴⁶. O dito risco apresenta, como de costume, uma metade com a planta e a outra com o respectivo alçado, frontal (FIG. 72). São desenhos, sobretudo o alçado, muito bem assombrados, ou seja, com traças e sombras pelas quais se podem identificar todos os relevos e volteios das empenas, painéis, cimalhas, capitéis, pirâmides e *rocailles*. Um polêmico processo que envolveu a perfeição, o decoro e o custo da obra fez com que posteriormente fossem feitos, por outro oficial, o Arquiteto das Ordens, Manoel Caetano de Sousa, comentários laterais ao risco, detalhados a identificar alfabeticamente alguns deles (“A”, “B”, “C”, “D” etc.) que, apesar de riscados, deveriam ser “escusados”¹⁴⁷.

permanente ou efêmera. Vide LEITÃO, Francisco. *A ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antão (1590-1759)*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Comissariado Geral das Comemorações do V centenário do nascimento de São Francisco Xavier, 2007.

¹⁴⁵ “[...] ainda que o risco padeça algum defeyto nesta parte pois hé hum Borram para mostrar a figura somente e há muyta deferença do vivo, ao juntado, e o que o profeçor pode remediar a falta que ouver no dito Borram”. *Apud LOPES, op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁶ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO. Ministério do Reino, Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos, n.º 12. (Ornatos da capela-mor e sacristia, Santa Maria de Avanca).

¹⁴⁷ Curioso atentar para o fato de que, apesar de detalhadamente inventados no desenho – seguindo provavelmente uma idéia ou modelo escolhido para imitação, o arquiteto houve que anotá-los com discursos arrazoados de modo a escusá-los, sempre por conveniência de arranjo geral, geometria e acomodação no local e hierarquia de ornatos. Por exemplo: “Os ornatos Letras – A devem ser escusados por excederem a tangente do Circulo da Aboboda, emenos se deve praticar estendidos pello comprimento dad^a”; “Não deve haver a Piramide anotada com a Letra C por haver outras Semelhantes Sobre a empesa da Cimalha Real efugir atanta Repetição de huma mesma figura naõ devendo aquele Lugar Ser ocupado de Objecto Algum”; ou: “Como as colunas estão pouco revestidas de Ornatos (o que acho bem deliniado) não devem os Pedrestais serem revestidos de fantezia nos lugares – D por se (?) serem Corpos inferiores”. *Ibidem*.

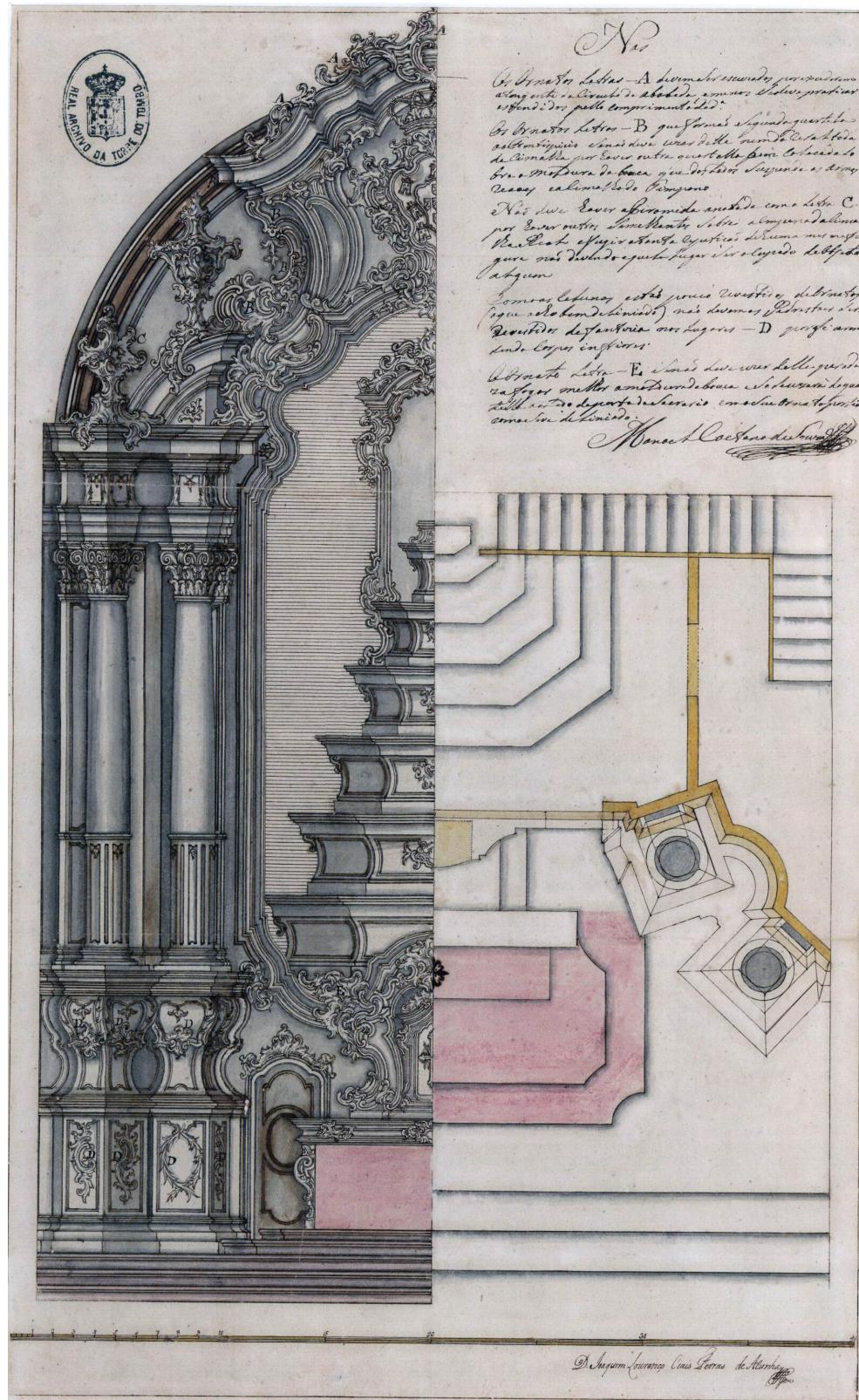


Figura 72 – Risco para retábulo, de D. Joaquim Lourenço Caias Ferrás de Acunha, com anotações laterais do arquiteto Manoel Caetano de Souza. Fonte: ANTT: PT-TT-MR/1/12

O mesmo Arquiteto das Ordens, Manoel Caetano de Sousa, desempenhou outro risco para as várias capelas da Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Almada¹⁴⁸, e na parte superior se lhes identificou como “borrão” (FIG. 73). O risco se reparte medianamente em dois, tendo à lateral esquerda o lineamento para o retábulo-mor, intitulado: “Desenho do Borrão p^a o Retabulo da Capela-Mór de N. Sr. da aSumpção da Villa de Almada”, e na direita o relativo às demais capelas da igreja – “Desenho do Borrão p.^a as Capelas doCorpo da Ig.r^a de N. Snr^a da Assumpssão da Villa de Almada”. Neste, como indica o termo “borrão”, já não se podem distinguir nitidamente os ornatos, mas simplesmente perceber o conjunto, como se a figura fosse (ou tivesse que ser) vista de longe – o lugar de sua recepção estabelecido verossimilmente no estilo do desenho. Daí, é provável fosse assim também o “Borrão” do risco feito para a Capela do Carmo, um apanhado geral da estrutura e seu aparelhamento. Pode ser útil comentar que a imitação das tópicas poético-retóricas autorizou o uso do termo “borrão” para caracterizar poemas que figuravam imagens também vistas “de longe”, cuja descrição oferecia apenas o caráter dos movimentos e ações, conquanto houvesse outros mais detalhados, que necessitavam de um ponto de vista mais próximo. A máxima doutrinária dessa distinção da recepção estava condensada nos famosos versos – *ut pictura poesis* – da Arte poética de Horácio, que constitui a

doutrina genérica do decoro necessário em cada gênero, em termos de invenção, disposição e elocução, para que a obra cumpra as 3 grandes funções retóricas gerais de ensinar (*docere*), agradar (*delectare*) e persuadir (*movere*)¹⁴⁹.

A conveniência de gênero, finalidades e recepção estabeleceria, então, 3 pares de oposição: distância (perto/longe), claridade (obscuridade/clareza), número (uma vez/várias vezes). A tópica ficou famosa no comentário escrito por Galileu para distinguir os poemas de Tasso e Ariosto, *Jerusalém Liberta* e *Orlando Furioso*. Segundo Galileu, em Tasso, há transições bruscas, acúmulos, ornamentos agudos, que exigem do leitor uma leitura próxima, e várias vezes repetida, a fim de desvelar a obscuridade. Doutro modo, em Ariosto, o poema é composto como numa “galeria”, linear, claro, coerente, o que, como se visto de longe, satisfaz em uma só leitura. No primeiro, a pintura do poema é feita a bico de pena, sendo necessário observá-la bem de perto, e várias vezes; no outro, se percebe a estrutura dos fatos, como imagens de

¹⁴⁸ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO. Ministério do Reino, Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos, n.^o 19.

¹⁴⁹ Cf. HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis/ Ut theologia rhetorica*. DLCV-FFLCH-USP, Notas de Aula, [19--?], p. 2. (mimeo).

um “borrão” para ser visto de longe¹⁵⁰.

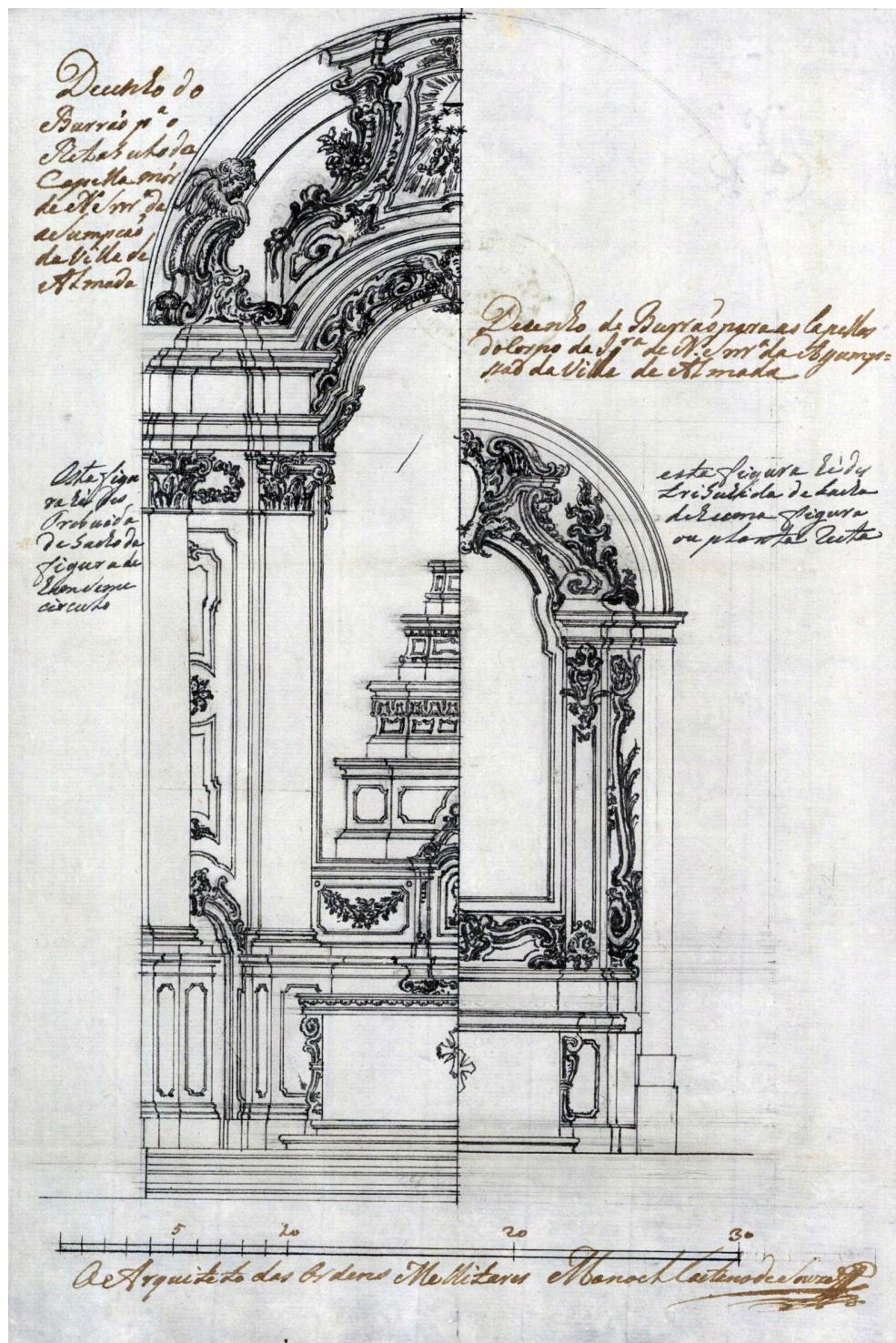


Figura 73 – “Desenho do Borrão p.º Retábulo da CapelaMór de N. Snr.ª da Asumção da Vila de Almada”, pelo “Arquiteto da Ordens Militares” Manoel Caetano de Souza. Fonte: ANTT: PT-TT-MR/1/19

¹⁵⁰ Cf. também, *supra*, p. 226, nota 52.

Retornando às condições carmelitas – e deve-se atentar para o fato de que quem as escreve é por ofício um pintor –, além das sete cláusulas propostas por Ataíde, foram adicionadas outras quatro, para melhor “riqueza”, “perfeição” e “brilhantismo” da capela. Na décima do conjunto ficou declarado que “a execução da obra” se deveria “entender com a riquesa maior possível, dispensando-se o emprego de diferentes cores, salvo nas figuras, que existirem”¹⁵¹; evidência, muito provavelmente, da predominância do azul, do branco e do dourado, a não ser nas figuras que por si devessem distinguir-se. A riqueza da capela parecia, aos irmãos e artífices, um preceito dos mais importantes, porque atuava também na distinção hierárquica da Ordem em relação às demais irmandades. Dentre as da segunda metade do XVIII, a Capela do Carmo é, nitidamente, mesmo que lhe falte a “valente” pintura no forro da nave, a mais clara e cortesã. Na conveniência desse tema, um elemento se destaca em sua arquitetura: a majestade do arco-cruzeiro e tarja que o encima (FIG. 74 e 75). As pilastras coríntias duplas



Figura 74 – Arco-cruzeiro, tarja e capela-mor

¹⁵¹ CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-121. “Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataíde á Ill.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor”, [18--?], fl. 120. “Addicionamento às condições”.



Figura 75 – Pilastras, capitais e entablamento do arco-cruzeiro

constituem exemplo dentre os mais asseados do período, ressaltado pelo douramento de filetes e ornatos mais distintos, friso bojudo, em formato de peito de pomba, e cornija assentada em dentículos misulados. Como o forro dista muito em relação à volta do arco, a peanha que os liga é de feitio e proporções apropriadas, *rocailles* sutilmente endouradas a ampliar o ornato que prepara a hierarquia culminante da capela-mor.

“Reformas” e “emendas” eram comuns nos riscos de templos nos séculos XVIII e XIX¹⁵². As várias modificações impostas aos riscos de Lisboa e de João Gomes, bem como essas proposições de Ataíde para a capela-mor e a nave, procuravam, como vimos, resguardar perfeições, segurança e efeitos mais apropriados às várias partes da capela, ausentando de “defeitos” o risco e a aparência final da edificação. Se, na ética, a imitação dos santos deveria expurgar os pecados e defeitos como emenda de conduta, aperfeiçoamento e assimilação das virtudes cristãs, na arquitetura, a imitação da arte deveria, além de emular os modelos consagrados do gênero, expurgar – são termos documentais citados – os “defeitos”, “incômodos” e “fraquezas” do edifício, aperfeiçoando-o, assimilando e resguardando, obviamente, os preceitos e virtudes da arquitetura. Ambas imitações deveriam culminar em “perfeição”, que não pode ser vista na arte desse tempo como qualidade absoluta e ideal, mas sim como uma excelência relativa ao acabamento final da obra, completude do corpo adequado ao seu caráter. Aquela assimilação ética e cristã das virtudes estava inclusive encenada, movida e educada pela ar-

¹⁵² Foi tema específico do estudo de MIRANDA, Selma Melo. Modificações de projeto na Igreja setecentista mineira – revendo alguns casos. *Revista Barroco*, n. 17, Belo Horizonte, p. 251-260, 1993-1996.

quitetura, corporificada na saúde de seu corpo e na decência de sua aparência – daí também porque se lutou e se argumentou tanto contra o estado de “ruína”¹⁵³ dos edifícios religiosos –, e também nas iconografias paradigmáticas de santos virtuosos e passagens da história bíblica repletas da moral católica, como Santo Elias, São Simão Stock e Santa Tereza, no caso carmelita. Tudo isso como se a perfeição do corpo da arquitetura – acabamento final, decoro e correção de técnicas, proporções e ornatos – constituísse da arte um fim, mas também um meio, dentre as várias representações que serviam à finalidade maior da política teológica da coroa portuguesa. A perfeição do corpo político dependia da perfeita representação do corpo artístico. A constante educação das almas, movidas e agradadas pela promessa de um paraíso tornado representação maravilhosa na arquitetura e na ornamentação de igrejas e capelas, oferecia simpaticamente um caminho reto e virtuoso para a salvação.

A perfeição ética era uma excelência que se podia atingir com aperfeiçoamento de doutrinas

¹⁵³ Ruína. Inúmeros documentos relativos às condições das igrejas setecentistas trazem o argumento, em nome de reforma ou nova construção, de que os edifícios ou apresentavam ou ameaçavam “ruína”. Tem-se entendido com isso a situação de que os edifícios estavam em estado de destruição, a ponto de cair, o que pode ser resultado de uma compreensão muito literal ou empírica do contexto retórico dos setecentos. Baseado em documentos específicos da Ordem do Carmo, acredito poder ampliar a ponderação sobre seus sentidos, admitindo que o termo ruína significasse, naquele tempo, além do possível estado de insegurança do edifício ou parte dele, a ponto talvez mesmo de cair, mas também uma condição de precariedade ou defeito de obra que compromettesse não tanto a sua segurança, quanto apenas a sua perfeição, decoro ou aparência, como se o termo “ruína” fosse aplicado também para designar aquilo que se apresentava em mau estado, sem bondade eficaz para os efeitos e finalidades devidos à obra, necessitando por isso alguma emenda ou remédio. Para exemplificar a condição prejudicial de segurança, ou destruição, um documento da Ordem do Carmo argumentava, a fim de receber os terrenos da capelinha de Santa Quitéria, que “se achava a parede na Capella Mor desta Cappella de Santa Quiteria arruinada por lhe ter apodrecido as madeiras e juntam.te [juntamente], o quarto junto a sanchristia por sualhar, em q. se guardavão os paramentos da Ordem, e q. visto se achar esta na mesma Cappella Erecta hera justo se soalhasse o tal quarto, e reedificasse a mesma Capella ou sua parede arruinada, e o q. fosse útil e nesesr. [necessário].” *apud LOPES, op. cit.*, p. 17. A necessidade de “reedificar” indica precariedade extrema da parede da capela mor, o que comprometia a segurança e o decoro da capela e sua sacristia, onde se guardavam os paramentos. Mais tarde, outro documento, redigido em 30 de julho de 1825, o que implica exigir um estudo mais aprofundado das transformações semânticas dos termos nos séculos XVIII e XIX, autoriza o segundo entendimento sugerido. Assim, a primeira cláusula das condições redigidas por Ataíde nessa data para “douramento” e “pintura” dos seis altares da Capela do Carmo apresenta o seguinte discurso: “Que estes d.ºs [ditos] Altares se achaõ prencipiados eaparelhados com algúas de maõns de geço groço, e de Mate; e segd.º alcança mál prencipiados e atrapalhados p.º se conseguir hum bom Dourado; o que ainda hé remediable atendendo-se a esse **estado de ruína**”. *Idem, Ibidem*, p. 173. (grifo nosso). É evidente que este “estado de ruína” não se refere ao primeiro sentido pertinente, ou seja, precariedade extrema com prejuízo de segurança e iminência de “destruição”, mas antes a condição de estar mal a factura já principiada; no caso, as primeiras aplicações de gesso para preparação de fundo a receber o douramento, para cuja perfeição e bondade (“para se conseguir um bom dourado”), ainda era adequadamente possível aplicar pelo artista algum “remédio” eficaz. Ademais, é improvável supor que os altares recentemente feitos pela Ordem, tão zelosa, estivessem próximos de destruição. Curiosamente, o verbete “ruína”, em BLUTEAU, *op. cit.*, v. 7, Ruina, p. 397, não dá qualquer referência a esse segundo sentido do termo, indicado pelo documento.

e virtudes; na arte, uma excelência advinda da consideração dos preceitos, acabamento, emenda e correção da fábrica. Pelas tantas recomendações presentes nas condições e louvações, e também na motivação principal dos estatutos da Ordem, comprehende-se que, além da comodidade e da segurança imprescindíveis a qualquer edifício, a perfeição do templo era obviamente uma finalidade da arte, a ser garantida pela conveniência e pela correção dos riscos, condições e fábricas, mas também uma causa, ou meio, para que os fiéis fossem, eles também, “edificados” na virtude e aprimorassem o decoro e a perfeição ética de atos, composturas e exercícios espirituais. A imitação ética deveria tocar, lembremo-nos da carta de 1755 do Prior da Ordem terceira do Carmo do Rio de Janeiro, que adequou os estatutos gerais da ordem aos costumes das Minas, não apenas a matéria espiritual, porém “mais ainda” a “temporal”. Pois naquele tempo regido pelos preceitos da representação e da sociedade de corte, a aparência e a imagem detinham a potência de evidenciar, edificar e conduzir à perfeição de regras e condutas. Compreende-se melhor essa dupla condição da arquitetura religiosa – meio e fim da perfeição – ao reconhecer como o templo encarnava e atualizava em seu discurso teológico e retórico os ideais e exemplos éticos de decoro e perfeição cristã. A arquitetura atuava como *lugar emblemático* [*locus emblematicus*], ornado de *argumenta*, exemplos, alegorias, lugares comuns e especiais condensados de matéria moral e virtuosa, escolhidos decorosamente na memória e nos costumes da arquitetura e da teologia cristã e carmelita. A formosura da Capela do Carmo deveria ser uma representação arquitetônica do *decor carmeli*, admirável, rica, brilhante, vistosa e distinta, como convenientemente desejavam os irmãos e determinaram as “inteligências” de “professores” e artífices que nela fabricaram. As várias partes do corpo de arquitetura deveriam conformar um lugar cômodo e perfeito o bastante para o Decoro do Carmelo, da casa de Deus e da religião cristã, amplificados pelo ornato do templo.

Várias regras culminavam no decoro, uma regra, também, dentre as principais da arquitetura. Todavia, o preceito não se satisfazia unicamente pela correta e efetiva observância a elas. A observância, sem dúvida, poderia redundar em perfeição e decoro, mas atribuía, antes do mais, uma virtude de “regularidade”. Em alguns casos práticos, a contrafação ou mesmo a inobservância à regra foi bastante responsável pelas qualificações atribuídas naquele tempo mesmo à obra de arquitetura, como se poderá inferir, por exemplo, no exame da orientação e da documentação relativa ao sítio de implantação da capela de São Francisco Assis, em Vila Rica. Do mesmo modo, se por um lado a observação do costume era o pressuposto inicial e, por assim dizer, a primeira evidência da consideração do decoro nessa arquitetura dos setecentos, por outro, a emulação do costume por algumas agudezas (e novidades) de invenção,

ornamentação e disposição tiveram corpo admirável nessa que se tornou uma das capelas mais comentadas de Minas Gerais, amplificada em seu decoro e esplendor justamente por conveniar e perfazer, com engenho e aparatos de graça, a sua formosura.

CAPÍTULO 4

O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

CAPÍTULO 4

O DECORO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

O interesse em investigar o decoro das capelas de irmandades leigas teria que considerar, necessariamente, a confraternidade franciscana. Para além do fato de haver sido uma associação dentre as mais distintas na metrópole e na colônia¹, um estudo que objetivasse empenhar ou revisar aspectos fundamentais da historiografia relativa à fábrica arquitetônica setecentista na capitania de Minas Gerais não poderia se esquivar de ponderar a notoriedade artística, e também crítica, que alcançaram suas capelas.

Dentre tantas dedicadas, por exemplo, às de São João del Rei e Mariana, sobrepõem referências à capela erguida em Vila Rica, por duas motivações, em especial: 1^a) a qualidade arquitetônica da obra, ou, de outro modo dito, as *sutilezas*² de planta, disposição e ornamentação que a tornaram efetivamente destacável; 2^a) a responsabilidade que sobre ela foi depositada como um dos ícones máximos da arte colonial luso-brasileira: “obra-prima de Antônio Francisco Lisboa [...] onde pompeia a arte surpreendente daquele arquiteto, o feste-

¹ A relevância histórica da ordem remonta ao seu nascimento, nos primeiros anos do século XIII. Inseridos, neste tempo, em processos de transformação de âmbito variado, sacro e profano, da teologia à organização das urbes, a São Francisco e seguidores é justamente imputada a inauguração de um importante processo de “laicização” da religião católica, o que teria ensejado a institucionalização moderna das chamadas ordens leigas. Segundo Le Goff, Francisco e seus doze primeiros discípulos se dirigiram a Roma em 1210 para obter do Papa Inocêncio III a aprovação da primeira Regra dos Frades Menores, infelizmente perdida, possivelmente redigida pelo próprio Francisco a partir de citações dos evangelhos. Cf. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 16; 46. Em Vila Rica, uma das grandes pinturas da capela-mor representa Cristo entregando ao Santo a regra. Os seculares penitentes se orgulhavam da “prerrogativa” de fazer parte do “protótipo” das ordens terceiras, invenção do seráfico patriarca São Francisco, como se vê na “Táboa geral honorífica – prerrogativas”, ou no comentário geral à Ordem, trechos do *Compendio geral da História da Veneravel Ordem terceira Serafica*, escrita pelo padre Fr. Dr. Manoel de Oliveira Ferreira, da cidade do Porto: “Naõ he outra couza Ordem Terceyra, que uma uniaõ de partes para effeyto de conseguir mayor perfeiçao de vida, com regra, que instrúa a qualquer genero de pessoas à maneyra de estado religioso. Foy S. Francisco o primeyro, que deu aconhecer ao mundo semelhante uniaõ”. Cf. FERREIRA, Manuel de Oliveira. *Compendio geral da historia da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco...*, Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1752. *Oratio*, p. XXXVIII. (BNP cota H.G. 1256 V.).

² Cf. Cap 3, p. 215, nota 23.

jado Aleijadinho”³, “obra sem rival”⁴, “porta-estandarte da evolução arquitetônica de Minas”⁵, evidência de uma “evolução brusca da arte do Aleijadinho”⁶, “suntuoso monumento [...] sem par do gênio artístico de dois modestos mineiros”⁷ [Aleijadinho e Ataíde] etc. e as implicações delas advindas. Ademais, durante todo o século XX, e mesmo antes, ainda nos *Traços biográficos* do Aleijadinho retratados⁸ por Rodrigo Brêtas em 1858, a atribuição do risco da capela a Antônio Francisco Lisboa serviu para conferir legitimidade à *aptidão arquitetônica* do artífice; isto porque, no âmbito da escultura, sempre houve numerosos documentos, sobretudo recibos⁹, que comprovaram a habilidade desta fábrica.

Relevados os epítetos e as ideologias que sobrecarregam a historiografia do edifício e suas atribuições de evolução e autoria genial, interessa aqui investigar justamente a primeira motivação, ou seja: as sutilezas de invenção, ordem e ornato que engracaram decorosamente o corpo da capela. Em geral, os estudos sobre a capela de São Francisco enaltecem algumas dessas sutilezas a partir de categorias modernas da arquitetura, destacando, por exemplo, a “movimentação” da “volumetria” e a sinuosidade “barroca” das linhas, o “dinamismo formal”¹⁰

³ TRINDADE, Raimundo (Cônego). *São Francisco de Assis de Ouro Preto*; crônica narrada pelos documentos da Ordem. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951, p. 253. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17).

⁴ *Idem, Ibidem*, p. 253.

⁵ FREITAS, Orlandino Seitas. O Aleijadinho, projetista. Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 21/11/1964, p. 2, *apud* HILL, Marcos César de Senna. *Projeções simbólicas em um templo de Minas*; a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca)-IAC/UFOP. Ouro Preto, 1987, p. 18.

⁶ DEL NEGRO, Carlos. *Escultura Ornamental Barrôca do Brasil*, v. I, p. 82.

⁷ TRINDADE, *op. cit.*, p. 453.

⁸ “Retrato” é uma boa denominação para a biografia de Aleijadinho escrita em 1858 pelo Diretor Geral da Instrução Pública da Província de Minas Gerais, Rodrigo José Ferreira Brêtas (*Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*). Guiomar de Grammont demonstrou como, ao escrevê-la, Brêtas estava imbuído de um projeto maior levado a cabo pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para elogio e mitificação de algumas personagens históricas brasileiras. Um dos modelos adotados por Brêtas para emular o retrato do artífice de Vila Rica teria sido o Quasimodo, de Victor Hugo, em *Notre Dame de Paris*, ao compor o “belo horrível” romântico: grotesco na aparência, mas dotado de virtudes éticas ou artísticas superlativas. Cf. GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*.

⁹ Destacam-se, além do retábulo da própria capela de São Francisco de Ouro Preto, os trabalhos documentados de escultura em madeira e pedra-sabão desempenhados por Antônio Francisco Lisboa e oficiais no Santuário do Bom Jesus, de Congonhas do Campo.

¹⁰ A idéia de “dinamismo formal” é um *lugar-comum* nos estudos sobre o chamado “barroco”. Na compilação sobre o “essencial” da arquitetura assim denominada em Portugal, José Fernandes Pereira se referiu a um dos elementos mais habituais e consagrados da arquitetura luso-brasileira – as colunas salomônicas –, consagradas por Bernini no baldaquino de São Pedro e aplicadas em Portugal pela primeira vez na Igreja do Loreto, em Lisboa, antes do terremoto de 1755, encomenda da comunidade

da fachada e a “evolução” no “partido” da planta, a “originalidade” “mineira” – ou já “nacional” – da decoração aplicada pelo Aleijadinho etc., embora seja possível citar estudos que estiveram concentrados, por exemplo, no simbolismo ou na retórica das alegorias e ornatos aparelhados em sua arquitetura¹¹.

A proposta é examinar a fábrica arquitetônica do templo segundo os preceitos coevos da arte. Como nos capítulos anteriores, a identificação autoral será secundária, con quanto possa ser útil referenciar documentos que auxiliem na compreensão dos procedimentos e preceitos que orientaram a conformação das várias partes da fábrica. Bem explorada, a documentação que, por exemplo, evidencia a identificação nominal de oficiais e párocos nos lugares da capitania poderia auxiliar na pesquisa dos tratados e fontes iconográficas que circularam pela colônia, permitindo entender melhor como circularam os preceitos e as tópicas formais adaptadas às várias circunstâncias¹².

italiana do local. Segundo Pereira, os elementos eram destinados a satisfazer uma necessidade de época: “Potencialmente essas colunas, devido ao seu dinamismo formal, interessavam a uma arquitetura que pretendia quebrar padrões espaciais estáticos. Terá sido grande o impacto produzido por esta novidade”. Cf. PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação e Cultura, 1986, p. 17-18. (Biblioteca Breve, n. 103). Reconstruída após o grande terremoto, a Igreja italiana do “Loreto” apresenta um caráter bastante condizente com as suas coetâneas da segunda metade do século XVIII em Lisboa, igualmente reconstruídas após o terremoto e por também isso comumente denominadas “pombalinas”. Possuem uma elocução nitidamente mais aliviada de elementos, com retábulos menos providos de ornatos que caracterizavam certamente o templo mais antigo, inclusive os das colunas ditas salomônicas e suas variações, muito utilizadas nos retábulos denominados por Robert Smith de “estilo nacional”.

¹¹ Cf., p. ex., ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. *Metáfora de pedra; a retórica da representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2002; e HILL, Marcos César de Senna. Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a Capela da Ordem terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. *Revista do IAC*. Ouro Preto, n. 1, p. 38-48, dez. 1994.

¹² Alguns dos processos relativos à eleição de dignidades em paróquias coladas e outras sedes eclesiásticas de Minas Gerais pelo Padroado estão arquivados no ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo, Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. A eleição desses clérigos era antecedida de um exame de suas experiências e cabedais. Vários documentos relatam, assim, os lugares e cidades donde advinham, o que poderia oferecer uma fonte muito interessante para se analisar a circulação de tópicas da arte religiosa, o trânsito de gravuras, missais, imagens etc. Párocos que vieram para Minas Gerais estiveram sediados, além de várias cidades e vilas portuguesas, em Roma e outros Estados. Cf., por exemplo o documento avulso abaixo citado, como ilustração do processo: “Alvará de 23 de julho [copiado em 28 de julho] remetido ao Bispado de Mariana sobre a regulação de Provimentos, Dignidades e outros Benefícios, Paróquias, vigairarias etc. com cura ou sem cura daquele Bispado./ Eu a Rainha como Governadora, e Perpétua Administradora, que sou do Mestrado, Cavalaria, e Ordem de Nossa Senhor Jesus Christo Faço saber a vos Bispo de Mariana Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevel: Que desejando concorrer quanto em Mim está para que as Dignidades, Conezías, Vigairarias, Benefícios Curados, e sem Cura, e mais cargos Ecclesiasticos daquelle Bispado, cuja Apresentação me compete, sejam sempre providos nos Sugeitos mais dignos, e que melhor possam servir a Igreja, instruir, e edificar os Fieis com as suas Doutrinas, e Exemplos. [...] seraõ nelles providos os Ecclesiasticos, que no vosso Bispado mais se distinguirem em Letras, e virtudes, que mais

A Venerável Ordem Terceira da Penitência de Vila Rica foi ereta em 09 de janeiro de 1746. Estava subordinada à Santa Província da Imaculada Conceição da Senhora, sediada no Convento de Santo Antônio da cidade do Rio de Janeiro, e somente após praticamente vinte e um anos, em 16 de novembro de 1766, foi determinado pela Mesa da Ordem que se colocasse em praça a factura da “nova capela” pelo “risco e condições” que, segundo o respectivo termo¹³, se achavam no Consistório da Ordem. Um mês e onze dias depois, em 27 de dezembro de 1766¹⁴, sua construção foi finalmente posta em praça pública e arrematada pelo mestre Domingos Moreira de Oliveira, um experiente pedreiro analfabeto¹⁵ que trabalhou, entre outras, nas capelas de Santa Efigênia do alto da cruz, Vila Rica, e no Carmo da cidade de Mariana, além de haver sido eleito para vários exames e louvações importantes. A ordem terceira tentou providenciar a licença para construção bem antes, a partir de 1752, mas várias circunstâncias, discutidas e documentadas pelo Cônego Raimundo Trindade, adiaram sua provisão, dada oficialmente apenas em 07 de fevereiro de 1771¹⁶. Todavia, os procedimentos

tiverem servido a Igreja, e de que mais se possa esperar, e que sendo empregados nelles, seraõ Bons Ministros do Altar, e do Coro, trabalharaõ com muito zelo na Vinha do Senhor, e desempenharaõ dignamente todas as obrigaçõens dos seus Officios [...]. O documento concedia faculdade ao Bispo para proceder na escolha de dignidades, aquelas que, além do já acima dito, tinham “suficiencia de Letras, vida, costumes, e serviços feitos à Igreja; fazendo-me vos presentes nas vossas Propostas todas, e cada uma das ditas circunstancias, de que elles se acharem Revestidos, e agradescendo-os em Primeiro, Segundo, e Terceiro Lugar, a proporção dos seus merecimentos, sem que para a Regulação do vosso juiso haja de preceder algum exame Litterario [...]. Dado no Palacio de Quelus aos vinte e tres de Julho de mil settecentos e settenta e nove // Rainha// Martinho de Mello e Castro// Alvará, porque Vossa Magestade he servida Regular os Provimentos das Dignidades, Conesias, e mais Beneficos da Sé da Cidade de Mariana, como tambem os das Paroquias, Vigairarias, e mais Beneficos Curados, e sem Cura daquelle Bispado: Tudo na forma acima declarada. Para Vossa Magestade ver/ Joseph Theotonio da Costa Posser o fes./ Sitio de Nossa Senhora da Ajuda em 28 de Julho de 1779”.

¹³ Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 137-138. “Termo emque se determinou arrematar se a aobra da Capella desta Veneravel ordem na forma do Risco e condições que seachaõ feitas; easinadas pelo N. C. Irmaõ Procurador Geral Manoel Joze da Cunha”. Vila Rica, 16/11/1766.

¹⁴ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 13, vol. 226, 4 fls. “Auto deRematação q Sefaz a Dom.ºs Mor.ª deolivr.ª daobra danova Capela q pertendefazer aven.el ordem 3.ª de S. Frc.º destav.I [venerável] na forma das comdiçois e Risco p.lo mesmo remat.e aSinado”. (documento avulso). Vila Rica, 27/12/1766. Na transcrição deste documento, Cônego TRINDADE, op. cit., p. 293, nota 62, apresenta a data de 1767, lançando a hipótese de que o secretário da Ordem teria se equivocado na redação. Contudo, o exame do documento confirma que José Vieira escreveu corretamente, “mil Sete centos eSessenta eSeiz”, não havendo o erro suscitado por Trindade.

¹⁵ Domingos Moreira não sabia ler nem escrever. Declarava isto nos recibos e os assinava com uma cruz, seu “sinal costumado”: “Recebi do Irmão Sindico da Veneravel Ordem 3.ª de S. Fran.cº [...] a conta da Rematação, q fiz da capella dad.ª Veneravel ordem, aqual q.tiª [quantia] Levarei em conta a mesma: e por verd.e, enão saber ler, nem escrever, e roquei ao R. Ign.cº José Correa, que este fizesse, e como test.ª aSignasse, eeu me aSigno com húa Cruz meu Signal costumado. Villa Rica 19 de 8br.º de 1776”. Apud TRINDADE, op. cit., p. 318.

¹⁶ Cf. TRINDADE, op. cit., p. 266.

de fábrica foram iniciados em 1765, com várias definições da mesa referentes aos trabalhos preparatórios do sítio, escolha e aquisição de terrenos, desaterro e construção de muros; antes da Ordem conseguir uma licença provisória de construção, concedida pelo Ouvidor geral e corregedor da comarca em 23 de julho de 1767¹⁷, ou antes mesmo da arrematação supracitada (FIG. 1).

Dentre as causas ajuizadas para legitimar a petição de construção da capela, os irmãos terceiros argumentaram principalmente em nome da comodidade e da decência de atos e lugares, preceitos com os quais pretendiam persuadir *Sua Majestade* a lhes conceder “licença para no distrito desta Vila [Rica] fazerem *de novo*¹⁸ sua Capela”. A “comodidade” e a “decência” aparecem sempre em escritos dessa natureza. E para além de constituírem tópicas muito costumeiras do gênero, capazes de conduzir com discrição e eficácia a persuasão, indicam como os valores de decoro e decência, ou de aptidão adequada dos lugares e das representações, eram fundamentos para a legitimação dessas fábricas. Os preceitos eram autorizados tanto na jurisprudência escrita¹⁹ como no juízo efetivo e cotidiano da arquitetura:

¹⁷ Eis o despacho do Ouvidor: “Concedo aos Suplicantes a licença pedida, visto ser a Ermida que pretendem erigir para honra e glória de Deus e para mais aumento de zélo da sua Ordem, o que me consta por informação da Câmara em que foi ouvida, e serem obrigados a pedir a confirmação dentro em dois anos pelo Tribunal da Mesa da Consciência e Ordens, por serem as terras onde querem erigir a Ermida do Padroado da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo na forma dos Breves dos Santos Padrinhos Gregório VIII e Clemente VII. Vila Rica, 23 de julho de 1767// Costa Fonseca”. *Apud TRINDADE, op. cit.*, p. 264.

¹⁸ A expressão “*de novo*” (assim como a “*novamente*”) demanda comentário, sobretudo porque pulula à documentação coeva. Nos usos do Brasil moderno, a expressão designa uma ação empreendida no mínimo pela segunda vez. Fazer algo de novo, hoje, é refazer ou fazer mais uma vez o que estava feito, seja por reparo ou correção. No século XVIII, entretanto, e isso transforma completamente o entendimento, a expressão designa o que será feito pela primeira vez, ou seja, o que será efetivamente “novo”. Bastante curioso é perceber que este uso ainda existe no Portugal de hoje, e que, portanto, a transformação semântica deve ter acontecido em solo brasileiro nos dois últimos séculos.

¹⁹ Cf., sobretudo, 1.4 *O decoro nas fontes eclesiásticas luso-brasileiras*.

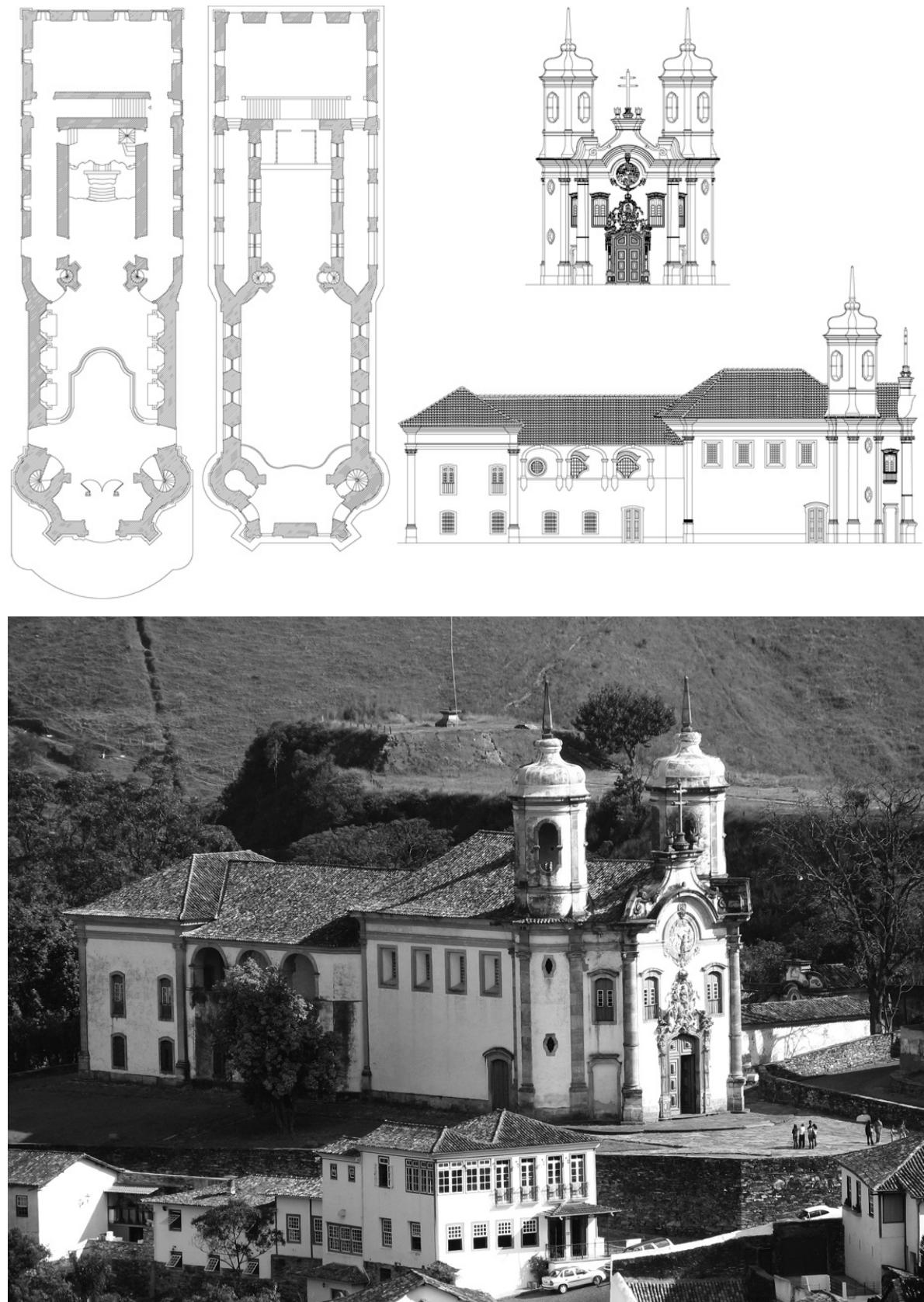


Figura 1 – Planta e elevações da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica. Fonte: DANGELO. André. A cultura arquitetônica em Minas Gerais... A vista é foto do autor.

Memorial pelo o quoal pertendem os 3 r.^{os} Seculares daVn.el ordem 3.r^a de Nosso Patriarcha Sam Francisco Alcanssar do Mt.^a Alto e pedroza [poderosa] Mag.de pordecreto ou provisão a Liçenca abaixo declarada

[...] os terceiros Desta vn.el ordem estituída no anno de mil e sete centos e quarenta e Seis aestancia do Rmo. [Reverendíssimo] Prov.^{al} [Provincial] de St.o Antônio dacidade do Rio de Jan.r^o nesta Matris de Nossa Sr.^a da Conceição de V.^a Rica Bispado dacidade de Mariana Seachão oprimidos pello grande Numero demais de mil Irmaos para nela poderem exercesserem [exercerem] os Seus actos conforme lhe determina o seus Estatutos & Regra pela pouca comonidade [comodidade] que p.^a isso ha na sobredita Matriz &muito menos p.^a nella Recolherem todos os [rasura] paramentos deque a dita ordem Seacha em Requecida por estes Se acharem despertos por casas particulares dos Irmaos Lugares pouco discentes p.^a o seu culto por cujas causas aSima declaradas pertendem de Sua Mag.de Ihes Comçeda Licença para no Des- trito desta villa fazerem de Novo Sua capella Com titulo deS. Francisco [...]²⁰.

A própria biografia de São Francisco autorizava uma eleição de sítios e edificações decorosos, quando foi necessário aceitar, o que a princípio ia contra os objetivos do santo, o aumento da ordem. Curiosamente, mas sem que se esteja aqui a defender uma relação direta entre eles, os argumentos se fundavam também na circunstância de irmãos mais numerosos:

O lugar que agora habitamos já não é conveniente, e a casa é exígua demais para nos abrigar, visto que aprouve ao Senhor multiplicar-nos. Sobretudo, não temos igreja onde os Irmãos possam recitar o ofício: e se algum morrer, não é decoroso enterrá-lo aqui nem numa igreja de clérigos seculares²¹.

Nos primórdios da ordem, a simplicidade e o desapego eram tão importantes que nem mesmo a existência de templos poderia corresponder ao caráter da fraternidade franciscana; à exceção, é claro, da pequena ermida da Porciúncula, próxima à cidade de Assis, dedicada a Nossa Senhora dos Anjos, pela sua importância à biografia do santo e da congregação²². O próprio São Francisco considerava a pequena ermida um “espelho da Ordem”²³. Todavia, e sem que

²⁰ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 154, fl. 2v-3 (grifo nosso). “Memorial pelo o quoal pertendem os 3 r.^{os} Seculares daVn.el ordem 3.r^a de Nosso Patriarcha Sam Francisco Alcanssar do Mt.^a Alto e pedroza [poderosa] Mag.de pordecreto ou provisão a Liçenca abaixo declarada”. Vila Rica, 1766.

²¹ LEGENDA PERUSINA. In: FONTES FRANCISCANAS; São Francisco de Assis, escritos, biografias, documentos. Coordenação de José António Correia Pereira. Braga: Editorial Franciscana, 2005. v. 1, 8: §4-5, p. 885. (BNP, Cota R. 23563 V.)

²² A ermida é um *lugar especial* na iconografia franciscana, que sempre faz a ela alguma referência. Em Vila Rica, aparece no óculo cegado da fachada, na representação do recebimento dos estigmas. A ermida de Porciúncula foi a primeira sede oficial da Ordem dos frades menores, dada a eles, a pedido do santo, pelo abade do Mosteiro de São Bento do Monte Subásio. Cf. LEGENDA PERUSINA. Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/nossaorigem/especiais/nossa_s_anjos/testemunho.php>.

²³ “Porque se os frades e os conventos onde moram, se afastarem um dia da pureza de vida e da san-

isso correspondesse a uma corrupção de seu caráter, os edifícios de culto adquiriram um valor especial na história da associação. Não interessa aqui percorrer o processo pelo qual os franciscanos se afeiçoaram, por assim dizer, à materialidade da arquitetura. O percurso é extenso e respeita circunstâncias que se aplicam também a outras Ordens religiosas: as postulações do Concílio Tridentino sobre o “esplendor” eclesiástico, a defesa do *cultus externus* e da magnificência das igrejas (controversa aos protestantes), os inumeráveis elogios à riqueza e à autoridade do Templo de Salomão etc., questões bastante animadas a partir do século XVI, em vários gêneros de escritos artísticos e eclesiásticos²⁴. Mas o fato é que os conventos, igrejas e capelas franciscanas se destacaram em todo território lusitano, metropolitano e colonial, evidência de uma expansão e dignificação admiráveis da Ordem franciscana, “tanto entre o povo, como entre os nobres”, inclusive das famílias reais²⁵. O último dos sete capítulos da obra *Paraíso Seráfico*²⁶, dedicada a D. João V pelo Fr. João Bautista de S. Antonio, em 1734, elogia a “piedade” liberal com que os monarcas portugueses respeitaram e favoreceram os lugares santos, dentre os quais com especialidade os templos e conventos franciscanos. Na sua visita à cidade, Felipe II teria denominado o antigo convento como “Cidade de S. Francisco”²⁷, pela grandeza e majestade do conjunto no centro da urbe, aplacado por incêndios em 1707 e 1741, e finalmente pelo terremoto de 1755; a igreja conventual de Évora, que é sem dúvida uma das maiores da cidade (a rivalizar com a Sé e com a Igreja do

tidade que lhes é própria, quero que ao menos este lugar permaneça como espelho de toda a Ordem, e como candelabro diante de Deus e da Santíssima Virgem, que mereça do Senhor que perdoe os defeitos e pecados dos frades, e proteja e conserve sempre a Ordem, Sua plantazinha”. Cf. *LEGENDA PERUSINA*. In: *FONTES FRANCISCANAS*, v.1, 10: §10, p. 889.

²⁴ Cf. RESPISTI, Francesco; SCHOFIELD, Richard. *Architettura e controriforma*; I dibatiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682. Milano: Electa, 2004; sobretudo SCHOFIELD, Richard. Architettura, dottrina e magnificenza nell’architettura ecclesiastica dell’età di Carlo e Federico Borromeo, p. 125-250, que faz um apanhado bem documentado dos debates.

²⁵ Várias gerações da nobreza, príncipes e reis se filiaram à ordem franciscana, seja por “anseio de vida mais cristã”, seja para se “beneficiar dos privilégios ou isenções temporais reconhecidas aos terceiros”. Cf. *DICIONÁRIO DE HISTÓRIA RELIGIOSA DE PORTUGAL*. (Carlos Moreira Azevedo, dir). Lisboa: Círculo de Leitores; Centro de Estudos de História religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000-2001. v. 3. Ordens Terceiras, p. 350.

²⁶ Cf. ANTONIO, Fr. João Bautista de S. *Paraíso Serafico*, plantado nos santos lugares da redempção. Regado com as preciosas correntes do Salvador do Mundo Jesu Christo, fonte da vida, guardado pelos filhos do Patriarcha S. Francisco com a espada de seu ardente zelo, repartido em oito estancias, ou livros, nos quaes se descrevem os principaes Santuarios, em que residem os Religiosos Franciscanos: e o seu incomparável zelo: a perfeição, e magestade do Culto, que a Deos tributão nos Officios Divinos, e mais funçõens, e celebidades... Lisboa Occidental. Na officina de Domingos Gonçalves, Impressor dos Monges das Covas de Mont-furado. MDCCXXXIV. (BNP- Cota HG. 1060). O Livro segundo elogia o decoro e excelência do Templo de Salomão, lugar-comum do gênero.

²⁷ Cf. CALADO, Margarida. *O Convento de S. Francisco da Cidade*. Lisboa: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas Artes, 2000, p. 18.

Espírito Santo, junto ao antigo Colégio dos Jesuítas), tendo ainda a rica capela da ordem terceira a ladear o arco-cruzeiro no lado do evangelho. Poder-se-ia citar o conjunto conventual de Leiria, onde viveu Wadding, um dos mais destacáveis franciscanos, autor dos *Annales*; o gracioso conjunto conventual e a capela terceira de Ponte de Lima; o conjunto franciscano de Guimarães, primeira povoação portuguesa a receber um franciscano, Frei Gualter; ou ainda o magnífico conjunto na ribeira da cidade do Porto. Na colônia, entre tantos, destaca-se o conjunto de Salvador, com a riquíssima igreja em talha dourada, claustro em painéis azulejares cujas representações imitam, demonstrou Sebastián²⁸, gravuras de Vaenius que ilustraram edição do *Teatro Moral da Vida Humana*, de Horácio; o convento de Santo Antônio em João Pessoa, Paraíba; ou o próprio convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, ao qual estava subsidiada a Ordem terceira de Vila Rica.

Esta Ordem se destacou sempre no esplendor do culto divino, e as sutilezas materiais da capela de Vila Rica representam a diligência da Ordem em fabricar o aparato teatral da arquitetura e suas comodidades – em fiel observância às postulações tridentinas que incitavam representar condignamente a glória magnânima de Deus e da Igreja católica – causas da “salvação”; como, aliás, se encontra no Proêmio aos citados *Estatutos da Ordem terceira da Penitência de Vila Rica*²⁹, pois foi a “Igreja Romana [...] que fez o caminho da Salvação, e promete os premios, e prazeres da Bem-aventurança perpetua”³⁰. O trecho compõe os *Estatutos* ou a *Regra* da Ordem, ampliada e unificada a todas as ordens terceiras franciscanas pelo Papa Nicolau 4º, em 1289³¹. O Proêmio aos *Estatutos* de Vila Rica elogia a diligência do

²⁸ Cf. SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago. A edição espanhola do Teatro moral da vida humana e sua influência nas artes plásticas do Brasil e Portugal. In: ÁVILA, Affonso. Barroco, teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 315-332. (Stylus).

²⁹ Cf. ESTATUTOS DA VENERAVEL ORDEM 3.ª DA PENITENCIA ERECTA NESTA VILLA RICA Pelo R. P. M. Fr. Antonio de Santa Maria Religioso Seraphico, lente na Sagrada Theologia, Exdifinidor, Excustodio, e Examinador Sinodal, debaixo da proteção, e obediencia do R.mº Men.º Prov.ºI desta Santa Provincia Da Immaculada conceiçao da Senhora Da cidade do Rio de Janeyro. Pelo infatigavel [ilegível] do Ir. M.el Roiz Abrantes [ilegível] ano de 1754 Extrahidos conformemente do formulatorio inquam do formulario dos mesmos q' Se observaõ na mesma veneravel ordem, Stabelecida, no convento de Santo Antonio da dita cidade do Rio de Janeyro q' Reformou com exacta devoção, zello, eprudencia. O R. P. M. Fr Antonio do Extremo com m.º vez.ºr q.' foy dad.º Ven.al ordem pela Doutissima, direcção do R. P. M. Fr. Ignacio deSanta Roza. Mestre, em Artes, eLente actual, deTheologia moral no mesmo Convento. In: CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 204. Rio de Janeiro, 1754.

³⁰ Cf. ESTATUTOS DA VENERAVEL ORDEM 3.ª DA PENITENCIA ERECTA NESTA VILLA RICA..., fl. 2v.

³¹ Segundo o DICIONÁRIO DE HISTÓRIA RELIGIOSA DE PORTUGAL, v. 3, Ordens Terceiras, p. 349, foi por esta regra, do papa Nicolau IV, ampliada de melhoramentos por vários outros papas, que os terceiros franciscanos se regeram até o final do século XIX, quando o papa Leão XIII reformou sua regra

Papa, e é por isso que ele tem a sua representação decorosamente emoldurada na parede lateral direita da capela-mor; assim como, a compor a simetria de conceitos representados no digníssimo lugar, a de outros três papas igualmente importantes à Ordem franciscana: Nicolau 5º, Xisto 4º e Gregório 9º (FIG. 2)³².

Esse caráter digno de distinção na fatura de festas, fábrica de edifícios e ornatos é muito importante para o que trato aqui, pois eram os irmãos os responsáveis, quanto mais em zelo e piedade, pelo “decoro da casa do Senhor”. A virtude dos terceiros franciscanos foi elogiada em novembro de 1796, numa pastoral do Frei Joaquim de Jesus Maria³³, Ministro Provincial do Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, quando o templo já se apresentava bastante ereto; a faltar, praticamente, pintura, douramentos e altares laterais, que foram termina-

através da Constituição *Misericors Dei Filius*, de 30 de maio de 1883.

³² O programa iconográfico das paredes da capela-mor é composto de vários painéis e pinturas. Nas barras de madeira adossadas às paredes laterais, Mestre Ataíde pintou episódios da vida de Abraão. No centro das paredes e ao alto, dois painéis maiores, remissivos à Eucaristia, representam, no lado direito, a *Santa Ceia*, e no esquerdo, o *Lava-pés*. Acima desses, respectivamente, telas ricamente emolduradas, representações do recebimento da Indulgência plenária de Porciúncula e o recebimento da Regra pelo santo. Nas extremidades e um pouco acima, os retratos menores de papas ligados à história da Ordem: mais próximo ao retábulo-mor, os papas Nicolau 4º e Nicolau 5º, o primeiro na direita, e, respectivamente, os papas Xisto (ou Sisto, como conhecido na História da Igreja) 4º e Gregório 9º. Gregório era sobrinho de Inocêncio III, quem recebeu a regra de São Francisco, e foi Papa entre 1227 e 1441. Canonizou São Francisco de Assis e Santo Antônio de Lisboa, além de São Domingos de Gusmão. Deu início à Basílica de Assis, para honra do glorioso santo. Nicolau 4º foi papa entre 1278 e 1292. Foi o primeiro papa franciscano da história, tendo publicado em 1289 a supracitada versão corrigida da regra de São Francisco, aprovada previamente em 1221. Sisto 4º, Papa entre 1471 e 1484, chegou antes a ser Ministro geral da Ordem Franciscana. Além de ter sido o responsável direto pela construção da Capela Sistina, e ter instituído, a 8 de dezembro, a festa de N. Sr.^a da Conceição (devção excelsa em solo português, padroeira dos franciscanos, titular da Província a que se submetia a Ordem de Vila Rica), garantiu inúmeros privilégios às ordens mendicantes, sobretudo a dos franciscanos. Nicolau 5º foi papa entre 1447 e 1455. Sua relação com a ordem respeita à concessão aos franciscanos, em 1453, da incorporação dos estudos de teologia. A conveniência de sua representação na capela-mor da Ordem assimila ainda, por bula de 1454, a concessão a D. Henrique do monopólio das expedições ultramarinas. É dele também a bula «*Romanus Pontifex*», de 1455, “que reconhece[u] aos reis de Portugal a posse das terras e mares já descobertos ou a descobrir. Tal documento representa o conhecimento, por direito internacional, do “espírito de cruzada dos descobrimentos henriquinos.” Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Nicolau_V>. Acesso em: 23 ago. 2008; também <<http://www2.uol.com.br/jubilaeum/papas.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2008, além do importante *BREVE DA INVENÇÃO DO CORPO DO SERAFICO S. FRANCISCO*. [Pelo] Papa Pio Septimo. In: CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 13, vol. 231. (Documento avulso). Roma, Santa Maria Maggiore, 5 de Setembro de 1820. (Reimpresso no Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1822).

³³ Cf., no Livro “Copiador” da Ordem Terceira de Vila Rica, a “Pastoral do Min.^º Prov.^ºl do Rio de Janeiro. Fr. Joaquim de Jezus Maria, Pregador, Ex Definidor, e Ministro Provincial desta Província da Imaculada Conceição da Senhora em o Brazil. A todos os nossos Irmaõs, e Filhos da 3.^a Ordem da Penitencia que habitaõ nas Minas Geraes [...].” CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 154, fl. 114v-115v. [Rio de Janeiro ?], nov. 1796.



Figura 2 – Painéis de papas que decoram a capela-mor

dos, estes, só na segunda metade do século XIX³⁴. Procurando, todavia, ressalvar o decoro dos costumes, a pastoral de Fr. Joaquim objetivava “excitar” os irmãos terceiros à “emulação santa”. O Provincial se assentou, então, no argumento de que “zelo” e “costumes” tão piedosos, dedicados ao culto exterior e às “festividades santas”, à “magnificência dos templos” e ao “asseio” da edificação, não seriam congruentes com “relaxamento de vida” e “costumes poucos cristãos” – correspondência ético-retórica tipicamente católica que se asseverava em circunstâncias franciscanas. As advertências e os elogios eram destinados a todas as ordens terceiras seráficas de Minas Gerais, e não apenas à de Vila Rica, que receberia a *Pastoral* após sua leitura em São João del Rei, onde também se construía uma importante capela³⁵

³⁴ Os riscos dos altares laterais atualmente dispostos na capela foram inventados por Antônio Francisco Lisboa, devidamente documentados por um termo de 9 de junho de 1829, com o qual se determinavam os trabalhos de talha “aqueum quizesse a Rematar adita obra, ou ajustala, sem aparecer (*sic*) peçoia algúia suficiente, que fosse Capásde adesimpenhar, esó apresentou-se Vicente Alz da Costa, que declarou tinha acabado a m.tº a obra da entalha da Capela do Carmo [...] e que ten emseo poder á muito o Risco que esta Veneravel Ordem lhehavia dado p.^a over eexaminar, oq.I foi feito pelo faleçido Antonio Francisco Lisboa, e sendo este prezente aesta Meza, ep.r ella aprovado, e od.^o Mestre Vicente Alz da Costa, foi por este dito a Meza, que estava prompto afazer o Retabolo dos dous primeiros Altares Colateraes desta Igreja pelo preço, e quantia de Sete Centos mil reis [...]. Além de Vicente, que entregou a talha dos dois primeiros em 1837, trabalharam José Pinto de Sousa Junior (entrega dos dois altares do meio em 1866), Miguel Antonio Treguellas, na entrega dos últimos dois em 1882. Cf. TRINDADE, *op. cit.*, p. 386-389; 412-441.

³⁵ A capela da ordem terceira de São João del Rei é também assunto de polêmicas insolúveis, relativas

dedicada à Ordem:

A grande consolação que recebe nosso espírito com as notícias que repetidas vezes chegaõ aos nossos ouvidos do Zelo de VV. CC. no culto divino, **no esplendor com que fazem celebrar as Festividades santas, a magnificencia dos templos, que erigem ao Senhor, as decoraçoens, e ornatos com q'. os aceiaõ [asseiam]** exige, facamos esta publica demostraçao do nosso gosto para certificar a VV. CC. que as obras de edificação, que fazem nossos Ir.s [Irmãos] servem de motivo para rendermos graças ao Todo pude-rozo pelas dignaçoens da sua mizericordia para com elles e ao mesmo tempo de urgente estímulo, para que nosso Pastoral cuidado procure excitálos aemulação santa [...]. **Se nos actos exteriores, se nas solemnidades do Culto divino fazem VV. CC. taõ pompoza ostentaçao de adoradores do Deus crucificado, se na sua generosa resoluçao de vestirem o humilde, o Santo habito da 3.^a Ordem da Penitencia do nosso Serafico pai daõ hum publico testemunho de Sectarios da morteficação, do abatimento, de desprezadores das vaidades do mundo, não será coiza bem digna de riso (melhor disséramos de amargozas lágrimas) se a diciapaçao [dissipaçao] em seus gestos, se a immodéstia em seos vestidos, se a profanidade das suas conversaçoens nesses mesmos actos, e festividades de Religioso culto os fizerem conhecer por homens de pouca fé, por homens, que não adoram ao Snr; que festejam, em espírito, everdades [...]**³⁶

No mesmo desenvolvimento que louvava a virtude dos irmãos mineiros em edificar templos magníficos, Fr. Joaquim temia o vício do excesso indecoroso em gestos, vestimentas e profanidades. Ele parece compreender que tal capacidade em fazer demonstrações exteriores, muito adequadas à fábrica de edifícios e solenidades, não poderia consonar – pelo mais que eram “filhos” de Francisco – com a perda de comedimento e compostura. De fato, e destaca bem a *Pastoral*, o decoro e a solenidade do *cultus externus* eram, sim, capazes de lhes conferir a “pomposa ostentaçao de adoradores do Deus crucificado”, assim como, no registro ético, estavam a decência moral, a contrição, a mortificação, o abatimento, a penitência.

O reconhecimento dessa variada *adoração leiga* elevava os irmãos terceiros a uma condi-

à autoria dos riscos. Tendo sido “apresentado” um risco de “suplemento” ao primeiro, pelo arrematante Francisco de Lima Cerqueira, em mesa de 11 de setembro de 1785, ainda se advoga a autoria de Aleijadinho. O argumento de sua participação se baseia, além das análises estilísticas, no acréscimo rasurado dos sobrenomes “Franc.º Lx.º” [Francisco Lisboa] por sobre a rasura do nome “Ant.º Mrz” [Antônio Martins] grafado normalmente no documento e provável autor do primeiro risco. A “rasura” “Franc.º Lx.º” foi acrescentada posteriormente, com tinta diferente daquela do restante do documento. Cf., sobre isso, a obra que resume as polêmicas de autoria, de RAMALHO, Oyama de Alencar. A Rasura; Francisco de Lima Cerqueira e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ainda... São João del Rei: Fundação Lusíada; RCS Arte Digital, 2002.

³⁶ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 154. “Pastoral do Min.º Prov.ºl do Rio de Janeiro. Fr. Joaquim de Jezus e Maria [...]”, fl. 114v, [Rio de Janeiro?], nov. 1796. (grifo nosso).

ção de piedade e distinção bastante interessante ao pendor de hierarquias e representações retóricas que caracterizava a sociedade colonial. Considerem-se também, por exemplo, os delongados conflitos entre irmandades por direitos de precedência em cortejos e festividades, notáveis entre as Ordens de São Francisco e Nossa Senhora do Carmo³⁷, aspecto muito comentado na historiografia e que também ajuda a evidenciar o quanto o decoro e o ornato das capelas constituíam *argumentos* persuasivos na competitiva retórica da distinção social. A riqueza ou o apuro ornamental dos templos não eram compreendidos nesse tempo como excesso ou vaidade – antes, sim, de piedade. O que hoje pode ser acusado como luxo e afetação, naquele tempo era decoroso e necessário ao “aumento” da ordem e de sua posição, o que artisticamente era representado pelas espécies aparentes do corpo de sua capela-sede. Todavia, o mesmo argumento não era adequado aos costumes da elegância social, regrados e advertidos pela “excitação” à “emulação santa”. O modelo principal de imitação era o Seráfico Patriarca, e portanto aquela *adoração leiga*, evidente pelas várias manifestações exteriores da festa, da arquitetura e do ornato religioso, deveria se manifestar também na ética virtuosa de gestos e atitudes; sobretudo durante as festividades de caráter votivo, quando o protocolo e as precedências evidenciavam a conservação da ordem regular de todo o corpo místico.

Havia, portanto, uma dupla anuência decorosa: por um lado, a necessidade de “asseio” e “aparato” exterior da igreja, virtudes congruentes à grandíssima Misericórdia divina e sua Glória, e, por outro, o comedimento penitente característico dos franciscanos³⁸. Não chegasse

³⁷ Cito apenas trecho de um documento exemplar, anotado no livro de deliberações da Ordem terceira, que dá notícia de uma “dúvida” a respeito do lugar competente a ser ocupado pelas ditas ordens na procissão do “Corpo de Deus” (*Corpus Christi*): “Aos nove dias do mes de Agosto de mil sete centos sessenta e sete annos nesta Matris de N. Sr.^a da Conceição desta V.^a em o Consistorio desta Veneravel Ordem Treceira de S. Franc.^º estando prez.tes em meza o Rd.^º Com.^º Irmao Ministro e mais definitorio, foi dito erequerido pl.^º Procurador Geral desta Ven.el Ordem, que p. [para] invitarem duvidaz aesta dita Ven.el Ordem, com a de N. Sr.^a do Monte do Carmo, na função do Corpo de Deoz; pedia venia aesta aesta (*sic*) meza, p.^a reprezentar, extrajudicial ou judicialm.te ao Rd.^º D.r Vigr.^º da vara em nome da mesma Ordem, o direito q. a Siste a mesma, p.^a lhe dar o Lugar q. he compete elhepertense p.r Sentença definitiva oq. ouvido [...]. Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 140v. “Termo p.r donde se detremou q. p.r ivitar duvidas aesta Ordem como de N. Sr.^a do Monte do Carmo, na função de acompanhar a procissão do Corpo de Deos, o Procurador geral faça o Requerim. tº percizo, athe detreminar o Lugar q. a hua, e outra compete”. Vila Rica, 09/08/1767. Entre irmandades de mesmo orago também ocorriam querelas e disputas. É o que foi narrado na *Apologia dos factos acontecidos entre os Terceiros de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Cidade de Marianna, e os Suppostos Terceiros da mesma Ordem de Vila Rica*. (Cópia manuscrita do séc. XVIII. BNP Reservados, cota Cod. 196.). Chegou a haver intervenção de Roma, neste caso. Foi concedida uma generosa “patente” aos terceiros de Mariana, e os irmãos de Vila Rica a queriam também.

³⁸ Exemplifico a ética seráfica do desengano e da compostura habitual com um caso exemplar narrado pelo cronista da Venerável Ordem terceira de Ponte de Lima, Portugal, que fez o elogio da virtude de vários irmãos da referida ordem. Dentre eles, “José de Mello de S. Paio [...] teve a dita de ouvir nella [a Vila de Ponte de Lima] huns Missionarios da nossa Ordem, com que se resolveo a deixar de todo o

este comedimento a se efetivar na ação mesma da *penitência*, que se encenasse ao menos o encômio do valor – invenção que é especialíssima na iconografia da Capela de Vila Rica; um dos aspectos nucleares, uma das chaves para a compreensão de todo o seu discurso. Assim, os elementos representativos da penitência e do desengano ornam copiosamente todas as partes do corpo da arquitetura, o que não se vê com tanta ênfase, por exemplo, nas capelas de São João del Rei ou Mariana, contemporâneas dela. Teatro de aparências eficazes, a capela ouro-pretana era congruente à Glória de Deus e ao decoro da irmandade. Isso ficava evidente desde a ocupação de um sítio privilegiadíssimo na hierarquia da povoação, na elegância e sutileza dos ornatos, mas também na conveniência da iconografia pictórica que, além de remeter à história da ordem franciscana, louvava a Majestade Divina através de um conceito igualmente verossímil – o elogio da pobreza e da humildade, o virtuoso desengano pela materialidade do mundo. Assim, majestade e humildade estão engenhosamente aproximadas na oportuna invenção da capela de Vila Rica. A *Pastoral* apenas indica o que está agudamente condensado num só corpo arquitetônico – a união entre dois conceitos aparentemente distantes, ou incongruentes, a riqueza e a pobreza, o aparato especial do ornato e a humildade ética característica da história franciscana, modelos de ação e produção a serem regularmente observados. Isso vai ficar mais evidente na análise do templo, por agora, começemos com o sítio escolhido e os princípios de sua implantação.

4.1 A invenção de uma implantação “decente”, com “melhor área” e “melhor vista”

A aceitação da tese consagrada durante praticamente todo o século XX, por Sérgio Buarque de Holanda, Robert Smith, Paulo Santos, Salomão e Sylvio de Vasconcellos, Roberta Delson, entre outros, de que as povoações de Minas Gerais teriam um desenvolvimento “irregular” e “espontâneo” pode ter contribuído para que poucas fossem as especulações mais detidas sobre a observação de preceitos na implantação também de edifícios religiosos. No caso específico desta arquitetura, a documentação mais analisada foi aquela que pudesse iluminar

homem velho, e renovado com a estola da graça se fez admirável a sua conversão pelo desengano, em que perseverou, dando costas ao mundo, vivendo nelle como só se pudéra esperar no retiro do claustro mais reformado. Vestido o habitu da penitencia nesta Terceira Ordem, e pedio licença para actualmente o trazer, e nunca mais sahio em publico vestido em outra fórmā, antes de todos se despojou, fazendo só gala deste traje penitente. Esta resolução desempenhou uma grande perfeição de vida, a que se applicou com frequencia de Sacramentos, e exercícios de muitas virtudes. [...]. Cf. ARQUIVO DE PONTE DE LIMA. Capítulo XL. Devoto empenho, e exemplar edificação, com que a Veneravel Ordem Terceira de Ponte de Lima cumpre com as suas obrigações; e noticia de alguns de seus filhos, que nella florecerão em virtudes, e deixárão opinião de santidade. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, 1985. v. 6, p. 151 (grifo nosso).

ou atestar atribuições de autoria original – livros de receita e despesa, escrituras, contratos de obra e arrematações. Tudo somado, e apesar de disponível, resulta pouca a referência dada, comparada àquela, à documentação relativa à eleição de sítios. Além disso, ainda é notória a recorrência a categorias e aspectos relativos à identificação de uma mentalidade dita “barroca”, que, de tão vaga e dilatável, maleável ao estabelecimento de qualquer analogia, já pôde abarcar, sob a mesma classificação, implantações tão diversas como Versalhes e Ouro Preto.

Um dos paradigmas dessa compreensão de *originalidade espontânea* é a exaltação que Paulo Santos faz de Ouro Preto, e justamente da implantação da Capela de São Francisco de Assis, em que uma conjuntura de formação aleatória e irregular de vias, somada ao “acidentado do terreno”, teria resultado em efeitos muito favoráveis. A análise de Santos se insere num processo de intensa revalorização da organicidade formal das cidades coloniais e medievais. O movimento ganhou força em meados do século XX, por oposição crítica à monotonia regularmente geométrica da cidade modernista. Assim,

Nas cidades mineiras, à irregularidade da planta soma-se o acidentado do terreno para valorização dos aspectos, como, por exemplo, na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, duplamente favorecida, para quem vem de cima como para quem vem de baixo³⁹.

Dezessete anos antes desta síntese, aplicada num estudo a abranger o urbanismo colonial, Paulo Ferreira Santos explorou um pouco mais a descrição desses efeitos visuais da arquitetura da cidade advindos como que “a êsma”, de um “derramamento” espontâneo. A versão aparece na obra de Santos dedicada à arquitetura religiosa de Ouro Preto:

Este [o vale onde a cidade foi implantada] nada tem de plano: seios opulentos separados pelos sulcos fundos das vertentes dos córregos. A cidade ondula sobre êsses seios. As ruas sobem, descem, viram ora para um, ora para outro lado, em ângulos ou curvas imprevistos. Como fitas coladas por criança travessa sobre um mapa de relevo. Como trilhas seguidas a êsma pelos tropeiros [...]. Os lotes de terreno, quase todos, são estreitos e alongados, e de forma geometricamente indefinível. O casario [...] trepa pelas ladeiras, esconde-se nos buracos, debruça-se sobre o alcantilado das encostas, num à-vontade derramado, que longe de prejudicar a harmonia do conjunto, ao contrário, confere-lhe graça, pitoresco, originalidade [...]. A arquitetura da cidade é tão espontânea e natural e tanto se funde com a paisagem que, pode dizer-se, faz parte da terra, como as árvores da floresta ou o mato do chão⁴⁰.

³⁹ SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial* [1968]. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001, p. 18-19.

⁴⁰ SANTOS, Paulo F. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, p. 17-18. Um pouco mais tarde, entre 1956 e 1959, Sylvio de Vasconcellos desenvolveu mais extensamente os aspectos e qualidades urbanas positivas decorrentes de uma dita “irregularidade” e “espontaneidade” das povo-

Desta feita, a “espontaneidade” teria sido responsável por conferir virtudes de “graça” e “originalidade” ao conjunto arquitetônico da capela, “espontaneidade” essa que já havia sido usada por Diogo de Vasconcellos para enaltecer o gênio “sublime” do Aleijadinho, e justamente na autoria do risco da Capela franciscana:

Sabendo apenas ler e escrever, e provavelmente algum latim; mas conhecendo bem os preceitos de Vignola, e a Bíblia, sua leitura predileta, o Aleijadinho, que pois desenhou esta Igreja, e a construiu não foi, como se vê, um simples copista, mas um **inventor sublime, e espontâneo**⁴¹.

A relevância de contribuições como a de Paulo Santos repousa não apenas na pesquisa da arquitetura. Valorizou as cidades luso-brasileiras diante da comparação negativa que havia com o padrão *xadrez-de-ruas* de várias cidades da América espanhola. Entretanto, o exame mais detido e minucioso das fontes documentais remanescentes não só nos permitiu descartar de vez as idéias de “espontaneidade” e “irregularidade” das povoações mineiras⁴², como pôde nos trazer dados renovados para a compreensão da decência de implantação desses edifícios. A eleição de sítios “bondosos” não apenas condicionava a boa e segura acomodação da fábrica, como também poderia amplificar sensivelmente a proporção de suas finalidades e efeitos, as melhores vistas, os lugares mais adequados, decentes e cômodos para o desempenho dos usos.

Uma rápida vista de olhos pelo sítio de Ouro Preto permite perceber que a maioria das igrejas e capelas não obedeceu a “regra” que preconizava para os templos uma orientação leste-oeste (FIG. 3) – o altar-mor dirigido ao nascente, como referência simbólica ao Sol que é Cristo.

ações mineiras. Seriam então perspectivas “cenográficas”, cidades que se “harmonizam” com a paisagem circundante e “participam”, se amoldam, também, à “vida” de seus habitantes, como “entidades também vivas”, orgânicas e “livres das regulações metropolitanas”. Cf. VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento – residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956. (Biblioteca Divulgação e Cultura, n. 6); e também VASCONCELLOS, Sylvio de. Formação das povoações de Minas Gerais. In: _____. *Arquitetura no Brasil, pintura mineira e outros temas*, Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959, p. 1-6.

⁴¹ Cf. VASCONCELLOS, Diogo de. *Bicentenário de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1911, p. 148 (grifo nosso). Também para a Capela do Carmo o importante historiador se deixou levar pela categoria romântica da espontaneidade: “O gosto artístico, afinal procurando seu *fundoamento espontâneo*, comprehendeu como estava o segredo na harmonia das proporções e na forma expressiva das idéias”: *Idem, Ibidem*, p. 155. (grifo nosso).

⁴² Tratei do tema em minha dissertação de mestrado. Cf. BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Cf. também BASTOS, Rodrigo Almeida. Regularidade e ordem das povoações mineiras no século XVIII. *Revista do IEB/USP*, São Paulo, Ed. 34, n. 4, p. 21-54, fev. 2007. (Texto vencedor do 8º Prêmio Jovens Arquitetos, edição 2007, Categoria Ensaio Crítico de Arquitetura e Urbanismo).



Figura 3 – Vista panorâmica do Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Orientação variada das Capelas

A capela de São Francisco também foge a essa regra, o que não seria canonicamente decoroso, mas aproveita uma permissão excepcional presente no tratado de Carlos Borromeu. O Santo milanês aceitava, ao ser impossível satisfazer a orientação canônica, e facultada à anuênciam do Bispo local, que se orientasse a capela-mor para o sul; porém, nunca para o norte⁴³, como está, por exemplo, a Capela de São Francisco de Paula. As razões da eleição, entretanto, não foram certamente ajuizadas na ponderação dessa orientação permitida. A perspectiva que se descortina da capela pela rua direita ao descer da Praça Tiradentes é, sem dúvida, uma das vistas mais admiráveis da arquitetura e do urbanismo luso-brasileiros; e não tenho receio em afirmar que essa conjunção de efeitos engraçados persuadiu na escolha do sítio e na contrafeita orientação do edifício – ter o corpo da capela lateralmente sobranceiro ao vale do arraial de Antônio Dias, adiante um generoso largo tangente à via principal da vila, com área o bastante para permitir se distinguir teatralmente o frontispício, oportunamente amplificado em ornato pela serra altaneira ao fundo e o pico do Itacolomy (FIG. 4).

⁴³ “*Situs igitur cappellae in capite ecclesiae, loco eminentiori [...] deligi debet; eius pars posterior in orientem versus spectet, etiam si a tergo illius domicilia populi sint. [...] Si vero positio eiusmodi esse nullo modo potest, episcopi iudicio, facultateque ab eo impetrata, ad aliam pertem illius exaedificatio veri poterit; tuncque id saltem curetur, ut ne ad septentrionem, sed ad meridiem versus, si fieri potest, plane spectet*”. Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. L. I, Cap. X “De Cappella maiori”, p. 15-16.



Figura 4 – Vista da capela com a Serra e o pico do Itacolomy

A hipótese não chega a ser novidade. Muito do que já se escreveu sobre a capela leva a isso, de outro modo dito e com categorias outras defendido. O maior proveito aqui é retornar a ela tendo em mente os próprios documentos relativos, cuja terminologia específica nos remete tanto ao costume de fazer vigente, quanto às categorias letreadas mais autorizadas para desenvolver o assunto em tratados portugueses de arquitetura e engenharia igualmente competentes⁴⁴.

Se um dos objetivos aqui é reconstituir os preceitos e costumes observados na fábrica arquitetônica setecentista, uma pergunta essencial é saber se os encomendantes e construtores da capela discursaram a respeito, ou seja, se eles teriam antevisto essa conformação admirável de efeitos visuais; afinal, a vista, o sítio e suas circunstâncias aperfeiçoavam o ornato e o decoro do conjunto. A resposta é positiva, e advém não apenas por ser óbvia a formosura, bastante coerente com os discursos retórico e teatral da *forma mentis* setecentista. Os irmãos

⁴⁴ Pode ser útil lembrar também que entre as finalidades principais dessa tratadística da arquitetura estava tanto emular o discurso de autores aplaudidos como sistematizar os costumes consagrados pela prática. Isso deveria permitir que criticássemos a separação dicotômica, ainda presente na historiografia, entre uma arquitetura dita “erudita” e outra “popular”.

terceiros literalmente argumentaram sobre isso nos documentos que ilustram as diligências de eleição do sítio adaptado para tal implantação.

Em 21 de julho de 1765, a Ordem terceira definiu o sítio onde se pretendia construir a capela. No termo específico, a mesa comentou que a compra dos terrenos com suas casas e “pertences” deveria correr antes mesmo de se obter a licença para construção, tão esperada de Portugal. A mesa adiantava-se, pois, como já comentado, ao processo legal que ainda levaria mais alguns anos para se deferir favorável ao pleito. Cônego Trindade apenas citou a existência deste documento, de 21 de julho, que transcrevo em partes que interessam:

Termo por donde se detremou ocomprar ce as cazas que forao do defunto o S. M. Joaõ de Sequeyra para nellas se faze acapela do N. S. P. S. Franco eo mais que no mesmo termo Se declara

Aos vinte ehum dias do Mez de Julho de Mil esete Sentos e Secenta e Cinco annos, nezta Villa Rica de N. Senhora do pillar do ouro preto, em a Matriz de N. Senhora da Conceyçao desta V.^a no concistorio della que serve de caza de despacho desta v.el ordem 3.^a de Sam Fran.cº em definitorio geral [...] foy perposto pelo N. Ir. Vice Ministro, que visto o naõ termos tido cartas de portugal Sobre a licença de nova capela, nos hera neceçario comprarmos Terrepleno para se fazer no cazo que venha adita licença, e anão vir, Tivessemos Sequer o Terrepleno comprado para que no cazo de naõ vir a dita Licença cuidarmos Tam bem na fatura della, eque assim correçe ovazo sobre ocomprace ou naõ as cazas que forao [do] defunto o Sagt.^o Mor Joaõ de Sequeyra [...] ecomo todos forao de parecer que Se compraçe az ditaz cazas [...] me mandaraõ lavrar este Termo que Todos junto comigo aSinarão [...]⁴⁵

O preço da compra, quatrocentos e cinqüenta mil réis, definiu-se em outro termo, que cito a seguir, de 15 de dezembro do mesmo ano, quando se ajustou a compra com o testamenteiro de Sequeira. Em torneio a essa data, a mesa discursava precisar de algo mais para conferir o devido decoro ao templo. No referido termo de dezembro, indica-se que a Ordem pretendia adquirir “com êxito” outros terrenos para a situação da capela – propriedade de outro defunto, Caetano Alves Rodrigues –, mas somente com esses não se poderia “acomodar tudo quanto for decente à mesma capela e território para ela necessário”. Daí é que terminantemente se justificou a aquisição da propriedade de Sequeira. Mas os argumentos não se limitaram a uma simples questão de decência, o que já era alegável, porque o discurso registrado em termo se amplificava em outros aspectos tão ou mais persuasivos. Disseram, portanto, os irmãos, “cacerer muito daquele território para melhor área da mesma capela”, e ainda mais – o advérbio

⁴⁵ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 120-121, “Termo por donde se detremou ocomprar ce as cazas que foram do defunto o S. M. Joaõ de Sequeyra para nellas se faze acapela do N. S. P. S. Francisco eo mais que no mesmo termo Se declara”. Vila Rica, 21/07/1765.

é “maiormente” –, porque, arremataram, “para melhor vista se carece do dito terreno”.

Aos quinze dias do mes de Dezembro de milesetecentos esessenta e cinco annos nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Prêto, na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da dita Vila no Consistorio da veneravel Ordem 3^a de Sam Francisco, eSendo ahi estando presentes o Nosso Charíssimo irmão Vice-Comissario, o Reverendo Padre José Valentede Vasconcellos, olrmão Ministro Manoel Vieira, com todos os poderes do Ministro actual o Sargento Mor Thome Alves Guimaraes e mais Irmaõs actuaes e Definitorio geral na presença dos quaes, depois de Lido o Cap. 9º dos Estatutos foy dito pelo dito Ministro que para anova Capella que esta venerável Ordem ha de fazer, **se precisava muito de Secomprarem as Cazas que forao do defunto Sargento Mor Joaõ de Sequeira, sitas no Caminho que vai para o Senhor Bom Jesus dos Perdões por se Carecer muito daquelle território para melhor Ária da mesma Capella, inda que com efeito haja de ter verdadeiro êxito acompra das Cazas que forao do defunto Caetano Alves Rodrigues por Ser Certo que com estas somente Se naõ poderá acomodar tudo quanto for descente amesma Capella, e território para ela necessário maior-mente (sic) quando para melhor vista se carece do dito terreno [...]** concluida adita compra sefizessem logo os paredoes que convenientes forem para a ária e territorio dadita obra convocandose para esta officiaes de pedreiro intiligentes, que ouvessem de dizer o que justo lhe parecer para Segurança da obra que se pertende de fazer e que feitas as Condições necessarias na prezença dos ditos offeciaes de pedreiro⁴⁶.

Ou seja, não bastasse prover do que fosse decente e necessário (sítio elevado, bom ar e área digna)⁴⁷, o aumento do dito sítio proporcionaria uma qualidade que efetivamente avultaria o conjunto, tanto pela “melhor área” em volta da capela, como pela “melhor vista” que se teria do templo.

A “vista” a que se refere o documento pode ser entendida sumariamente em duas proposições, mobilizadas pelo vocabulário de Bluteau⁴⁸ e também por outros documentos referentes à arquitetura luso-brasileira. Ainda haveria um terceiro entendimento, presente no tratado de Carlos Borromeu, interessante para a tese, mas aparentemente inconseqüente a essas circunstâncias específicas da escolha do sítio. Isto porque Borromeu se refere ao aspecto

⁴⁶ Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, f. 130v-132. “Tr.º em que Sedetremi-nou que Secombrassem as Cazas damor.dª do defunto S. M. Joaõ de Seq.^a citas junto a Cap.^a do Sr. Bom Jesus dos Perdões na q.tia de 450\$000rs”. Vila Rica, 15/12/1765. (grifo nosso).

⁴⁷ Vimos no capítulo primeiro que também sobre a reforma e ornamentação de capelas-mores das Matrizes havia a discussão que evidenciou haver uma *decência que bastasse*, satisfatória, por exemplo, para a Coroa, mas que as irmandades e ordens terceiras geralmente pretendiam construir ou ornar (com) mais, visando ao “aumento” da própria associação e maior distinção. Cf. *supra*, 1.4. *O decoro nas fontes eclesiásticas luso-brasileiras*.

⁴⁸ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 8, “Vista”, “Cousa agradável à vista”. A referência autorizada por Bluteau é de Cícero, *De oratore*, “... ad adspectum etiam sit venustus”, p. 529-530.

agradável, “augusto e decente” (*decentiorem augustioremque aspectum*⁴⁹), que as imagens sacras proporcionam ao frontispício de um edifício.

Assim, a “melhor vista” poderia se referir: 1º) à vista que se teria de outros cenários a partir da capela, e 2º) à vista que se teria da capela e do conjunto proporcionado por seu sítio. Para a primeira proposição, a capela seria o lugar a partir do qual age o sentido da visão, o centro gerador dos raios visuais⁵⁰, e, para a segunda, ela seria a figura ou, nos termos mesmos de Bluteau, “a impressão do objeto no órgão do olho”⁵¹. Parece ter sido este o ajuizamento dos irmãos terceiros, pelo sentido dos termos encadeados no documento. Basta pensar na ceneografia admirável que se forma da capela para quem desce pela rua direita, enquanto a “vista” dela se engraça no contraste prolongado do cenário ao fundo emoldurado pela Serra do Itacolomy. Não nos esqueçamos de que os argumentos em questão surgem no termo que legitima a compra das terras de Sequeira⁵², situadas justamente no caminho que conduzia

⁴⁹ “[...] qui a fronte, eo decentiorem augustioremque aspectum pree se ferent, quo sacriss imaginibus picturisve sacram historiam experimentibus erunt”. Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. L. I, Cap. III “De parietibus exterioribus et frontispicio”, p. 7-8.

⁵⁰ Como se registrou na discussão sobre se mudar ou não o sítio do Colégio de São Paulo, em Braga, fundação do Frei Bartolomeu dos Mártires, porque alguns alegavam que os cubículos do colégio não tinham “vista” como a dos outros colégios, o que gerou murmuração. Assim, numa congregação provincial realizada em S. Roque, cogitou-se a possível mudança do colégio, que não satisfazia a alguns membros da Ordem. O reitor Manuel de Sequeira defendeu a permanência do colégio onde estava, fazendo um corredor do qual se teria “excellentíssima vista”: “Deixo outras razões porque a principal por que desejam alguns ver o colégio mudado é porque os cubículos não têm vista como os dos outros colégios [...]. O remédio que se me oferece [...], é que se faça um corredor dos sobrados, o qual se pode fazer de modo que os cubículos tenham excellentíssima vista. E se isto se fizesse, não haveria quem imaginasse mudança de sítio”. (In: Carta de 19 de junho de 1579, *apud* ROLO, Raul de Almeida. *Bartolomeu dos Mártires, obra social e educativa*. Porto: Biblioteca Verdade e Vida, 1979. p. 183). Os ânimos se alentaram na solene inauguração oficial do templo, em que Bartolomeu exaltou ser muito “capaz” e “fermoso”. Cf. Carta ânua de 1588, ANTT, MS liv. 690, f. 159r, *apud* ROLO, p. 185.

⁵¹ Cf. BLUTEAU, *op. cit.*, v. 8, Vista, p. 529. Em outro documento relativo a obras da capela, especificamente as *Condições* com que se haveria de fazer o barrete da capela-mor, e as abóbadas dos corredores, o redator utilizou várias vezes o mesmo elogio da “vista” ou da forma “vistosa”, a fim de recomendar materiais e técnicas construtivas aptas a criar o efeito: “Condição n 4. [...] As ditas Lages Serão emleitadas para o Seu acento, eo Sobreleito Será bem direito, p.ª q. fique vistoso por Sima Seu pavimento [...]. Condição n 7. [...] elogo fabricando as empistas dos quatro espigoens, para que Se façã bem fortes no centro do meyo, adonde se forem fichos os seus impuxos, ehua pedra quadrada, q terá de face dois palmos emeyo, easua altura será aque otijolo permitir, sendo (esta?) [carcomido] broqueada no Centro para receber o ferro axavetado por Sima para a Segurança do floram, cuja arremata esta barrete, efica fazendo boa vista, e Sem defeito [...]. n. 8 Será obrigado afazerhe Sua Simalha emtoda a Circumferencia dad.^a Abobada, quehe para melhor vista e perfeição da Obra, Revocando tudo bem liso de cal branca e Cayando tudo sem manchas [...]. Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, vol. 155. “Condiçoenz p.^a se Rematarem az Abobadas dos Corredores e Barreteda Capela Mor da Igreja do Patriarcha S. Francisco detijolo, cal, etc.”. (Documento avulso).

⁵² Adiante, a Ordem terceira ainda iria precisar de parte de outros terrenos pertencentes ao “quintal” de outro proprietário, José Caetano Rodrigues Horta, que os cedeu para o bem de Deus e da Ordem terceira, mesmo que mais tarde tenha tido problemas de reforma e emenda do paredão divisório cons-

para a serra e também para a capela de Bom Jesus dos Perdões (atualmente “Mercês e Perdões”, alcunhada “Mercês de Baixo”), cujas torres se divisam hoje também nessa “melhor vista”⁵³. No caso da Capela de São Francisco, ainda se poderia pensar na acumulação dos dois sentidos. Pois para a primeira proposição, aqui também verossímil, do adro ou da lateral direita da capela se desata ainda hoje uma admirável “vista” de todo o arraial de Antônio Dias, com a ladeira do “vira-a-saia” esgueirando sinuosa no mais alto à frente, em direção à Capela de Santa Efigênia.

As oportunidades de terrenos e as circunstâncias específicas de sítio que se ofereceram aos irmãos terceiros para a sua eleição, bem como, e principalmente, a materialização resultante da *situação*⁵⁴ efetiva da capela, evidenciam um *engenho* aplicado tanto na potencialização dessas virtudes do sítio quanto na dissipaçāo das dificuldades habituais de uma implantação dessa natureza. Ademais, não era da arquitetura o *engenho* senão uma capacidade de potencializar com acertos e efeitos os acidentes disponíveis e as dificuldades inerentes à fábrica. No caso dessa implantação, estavam em jogo as proporções do risco, necessariamente correspondentes ao número elevado de irmãos e à dignidade da Ordem, a orientação teatral do frontispício para o futuro largo e a conseqüente articulação com a vila, uma área livre ao derredor do edifício, vias preexistentes, como o caminho que levava à capela dos Perdões, edificações vizinhas, a “melhor vista” disponível para a Serra etc. O engenho deveria ponderar sobre essas circunstâncias, tornando-as, no desempenho dos ofícios e na conveniência das partes, as causas formais de seu decoro ou sua formosura. Dentre os desempenhos necessários ao princípio dos arranjos construtivos, houve vários desaterros e muros executados pela Ordem. Os documentos inclusive registram não poucas dificuldades com os vizinhos e com os muros; mais aspectos que o engenho, como virtude de mestres, engenheiros e arquitetos, deveria solucionar no juízo prudente das circunstâncias e na ação versátil de relacioná-las virtuosamente ao materializar as formas edificadas. Um tratadista português, o jesuítico Luiz Gonzaga, sintetizou bem esse “engenho” na implantação das obras de arquitetura e enge-

truído em sua nova divisa.

⁵³ É pouco provável que nesse tempo a capela das Mercês tivesse as torres que engrāçam a vista para o rumo da serra. A capela de taipa, pertencente à irmandade de Bom Jesus dos Perdões, a que se refere o termo, foi reformada em pedra e cal quando então ganhou finalmente as duas torres. Contribui com a hipótese o fato de o documento se referir ainda à Capela de Bom Jesus, já que as obras de reforma foram levadas a cabo pela irmandade de Nossa Senhora das Mercês, e entregues em 1773. Sobre essa e outras datas, cf. SOUZA. *Guia dos Bens Tombados de Minas Gerais*, p. 250-251.

⁵⁴ Por “situação” entenda-se a ação de implantar o edifício no sítio, como nos autoriza um documento de D. João V ao falar da “situação” da Mariana no terreno escolhido para sua reforma e aumento. Cf. BASTOS. *A arte do urbanismo conveniente*. Cap. 4. Mariana, a “cidade adornada”.

nharia, no manuscrito *Exame Militar* (c. 1710), na “disputa” relativa aos “sitios mais aptos para Fortificação”:

[...] porq os sitios naõ se ham de accomodar avontade do engenheyro, mas o engenheyro he q se há de accomodar ao terreno do Sitio; pois de outra bastava ter o engenheyro uma planta, ou 2 e buscar os sitios, emq coubessem, eisto seria mais buscar sitios p^a as plantas, do q fazer plantas p^a os sitios, noq está todo o trabalho do engenheyro, e todo o engenho desta sciencia⁵⁵.

A implantação de São Francisco em Vila Rica é engenhosa e singular pela potencialização das circunstâncias cenografadas na conjuntura final das partes da arquitetura e sua “vista” como um todo. Todo o conjunto proporciona e se apropria dos efeitos convenientes, graça ou esplendor que os antigos contemplaram na definição do *decor*. Mas há que se convir que ela participe, genericamente, de um modelo muito comum de implantação de capelas e igrejas desse tempo. O modelo era autorizado pelas fontes escritas da arte, mas também pelo costume de se fazer, atualizado em tópicas difundidas pelo uso, em meios letrados ou somente oficiosos, aplicáveis com adequação às várias circunstâncias. Singular era o efeito agudo do engenho coletivo que soubesse se valer com *perspicácia* e *versatilidade* das várias possibilidades e circunstâncias de situação, oportunidade e proporção, adequando a geometria da planta à natureza do sítio e suas preexistências construídas, vias, largos e vistas.

O dito modelo de implantação recomendava frontispícios teatralmente orientados diante de largos e praças, à entrada de ruas, rios ou costas litorâneas, na confluência favorável de caminhos etc., e esta é uma das razões para que as estritas recomendações canônicas de orientação de igrejas pudessem ser preferidas às efetivas conjunturas de situação e “vistas”. É como se, nestes casos, a experiência e o costume prevalecessem sobre a regra; ou, dito de outro modo, como sinaliza muito bem Antonio Manuel Hespanha, ao pensar aspectos mais abrangentes da jurisprudência colonial portuguesa, que o costume de fazer ou agir acabava por autorizar uma outra regra também legítima e aplicável, sem que fosse destituída a vigência legal da canonicidade. Passam a coexistir, portanto, regras ou modelos concomitantemente autorizados e disponíveis à adaptação das várias circunstâncias em exame no ato ou na experiência da invenção, e tanto melhor que se pudessem observá-los todos, no caso do engenho edilício; como aconteceu, aliás, oportunamente, na Capela do Carmo.

⁵⁵ Cf. GONZAGA, Luiz. *Tratado da Architecatura*. Disputa 3^a Dos sitios mais aptos p.^a a Fortificação. fl. 23 v.

Seguindo esse raciocínio, seria interessante confrontar o tipo da implantação de São Francisco com algumas recomendações sitas, por exemplo, em outro importante tratado daquele tempo em Portugal, ensinado na “Aula” de Lisboa a engenheiros e arquitetos militares, muito provavelmente também a mestres construtores, como sinalizou Beatriz Bueno⁵⁶: o já citado *Tractado de Architectura*, de Matheus do Couto. Deve ficar claro como o modelo ou tipo preexiste, e engenhoso foi o desempenho muito oportuno de sua emulação, em vários aspectos. Matheus usa termos e tópicas coincidentes à exposição que os irmãos terceiros fizeram no discurso arrazoado para a situação da capela, o que ainda contribui para reforçar a tese de que categorias e tópicas eram autorizadas também pelo uso, adaptando-se a um saber de circulação coletivo, independente das fontes terem sido, como é o caso em que se citam, os mestres da matéria, principalmente Vitrúvio, Alberti, Cataneo e Serlio.

Muitos escritos artísticos e canônicos autorizam expressamente a orientação leste-oeste, como o de Carlos Borromeu, ou as *Constituições Primeiras do arcebispado da Bahia*. Além disso, praticamente todos fazem alusão à tópica muito consagrada pela escolha de sítios altos, elevados e eminentes, um costume muito antigo, antes mesmo do cristianismo. Também o faz Matheus do Couto, que aduz categorias outras importantes na análise. O renomado lente da *Aula de Arquitectura*, arquiteto experiente das *Inquisições* e de reformas no *Mosteiro de Batalha*, não referencia esta orientação canônica. Recomenda, outrossim, a implantação dos templos em sítios cuja localização enseje uma espécie de propósito coerente com o seu caráter, uma disposição já presente em Vitrúvio, consoante aos deuses romanos, que Serlio adapta e Matheus imita. Em especial, aparecem no tratado as seguintes recomendações: 1) a escolha de sítios “alegres” e “vistosos”⁵⁷, ou seja, que proporcionem literalmente uma melhor “vista”; 2) a orientação do edifício deve localizar o frontispício diante de largos e praças; 3) a figura dos templos deve ser valorizada pela perspectiva de quem entra pelo mar ou terra,

⁵⁶ Remetendo às pesquisas de Robert Smith, Beatriz Bueno reafirmou com novos documentos a participação de civis “não partidistas” (sem o benefício de bolsa) nas aulas de geometria prática, arquitetura e engenharia militar na metrópole e nas colônias. Ao final do artigo, Bueno citou vários mestres de destaque em atividade no século XVIII em Minas Gerais, que poderiam ter usufruído dessa prerrogativa oficial: Manuel Francisco Lisboa, autor do risco da Capela do Carmo e “Mestre das Obras Reais da Comarca do Ouro Preto”, Francisco de Lima Cerqueira, arrematante de São Francisco de São João del Rei e de várias partes da Capela do Carmo de Ouro Preto, Antônio Francisco Pombal, arrematante de obras na Igreja do Pilar, José Pereira dos Santos, “Doutor” Calheiros e outros. Cf. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Os exercícios dos alunos da aula militar da Bahia nos tempos de José Antônio Caldas (1778/1779). In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 2004, Rio de Janeiro. Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004. v. 1. p. 135-145.

⁵⁷ Cf. MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 4º, fl. 4-5.

costa ou vias importantes; 4) a “abundância de área” em torno dela, a fim de valorizar o seu aspecto majestoso.

No *Livro primeiro*, capítulo 5º, após recomendar os sítios sadios, em que não houvesse “extremos de frio, ou quentura, que são as causas principais com que se corrompem, e descompõem os elementos de q[ue] nossos corpos são compostos”, Matheus do Couto defende preferir que o edifício de lugares, cidades ou vilas, esteja situado “em o lugar mais eminent, e mais vistoso do sítio que elegemos”⁵⁸. Especificamente em relação aos templos, mais adiante, no capítulo 10 do Livro segundo⁵⁹, declara:

Os antigos situarão os seus Templos nos Lugares que mais a prepozito lhes parecia para aquellas couzas de q tinhão necessidade, como era aos seus Deozes da Páz e da Prudencia, eoutroas semelhantes defensores de boas Artes, dos muros adentro; e aos Deozes dos Conselhos, das Inimizades, dos Incendios, como Venus, Jupiter, Minerva, q erão defensores das suas Cidades, no meyo dos Castellos. Mas nos [...] situaremos os nossos Templos por Regra geral, nos mais vistozos sitios que o Lugar tiver; onde com facilidade se possa hir. Veja-se Serlio Lib. 4º onde trata do Templo sagrado, e com a frontaria sempre para onde mais vistoza seja; a saber com a frontaria ao Lugar, e entrada principal de Mar, ou Terra; como já atrás tenho dito, e com boas praças diante. Porem isto será às Igrejas, aq chamamos Mayores, Matrizes, ou Freguezias, as mais quer grandes, quer pequenas sempre serão onde a devoção das pessoas que as instituarem, mais as provocar.

Se o propósito da situação dos templos romanos estava baseado no caráter e na conveniência potencial de sua localização, correspondendo muro adentro divindades da “defesa”, das virtudes e das “boas artes”, aspectos a serem cultivados “dentro” da urbe, diferentemente ao que convinha para Deuses cujo caráter conferia disposições de instabilidade ou discórdia, mantidos de fora, Matheus define a situação sobretudo em termos de distinção hierárquica, privilegiando as igrejas matrizes e relevando aspectos de devoção para as demais, fossem grandes ou pequenas. Matheus imita os preceitos de Alberti e Serlio, fazendo, com a distinção de hierarquia, o que para os templos romanos era uma questão essencial de caráter devido ao Deus. A Capela do Carmo obedece a praticamente também todos esses aspectos. Buscou-se, literalmente, uma melhor vista, num sítio elevado e com a fachada à frente da estrada que chegava de São Paulo. Matheus do Couto é comentado aqui porque parece mais adequado a enriquecer o entendimento do caso de São Francisco, que não segue, como estritamente se vê na carmelita, a recomendação canônica – a correta orientação solar e a proeminência

⁵⁸ MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 5º, fl. 5.

⁵⁹ MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura*. L. II, Cap. 10º, fl. 38-39.

absoluta da elevação em relação ao entorno. Orientada para sul, na Capela de São Francisco se escolheu e se buscou a comunhão de vários sítios que proporcionassem a “melhor vista”, uma “melhor área”, defronte a um bosto largo tangente à rua direita, criando uma bela perspectiva de quem desce por ela a vir da praça principal da vila.

4.2 Sutilezas de risco, planta e condições

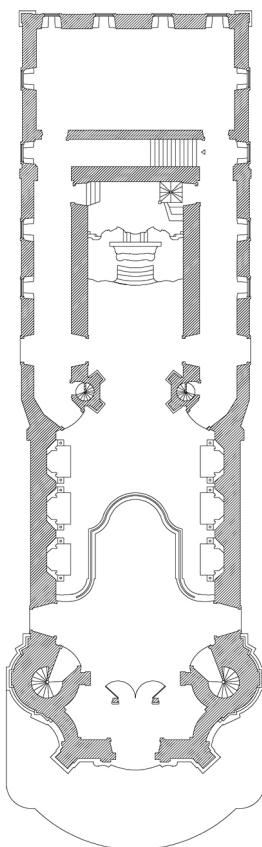


Figura 5 – Planta da Capela de São Francisco.
Fonte: DANGELO, op. cit.

A distribuição da planta obedece ao uso comum, numa ordem hierarquicamente dirigida: adro, frontispício, nártex, nave e capela-mor, envolvida esta por corredores laterais que dão acesso, através de portas na nave e no presbitério, à sacristia (FIG. 5). Do corredor correspondente à epístola, lado direito de quem entra na capela, ascende-se ao consistório da Ordem por uma escadaria agradável à vista e muito cômoda em suas proporções de espelho e piso, arrematado este num bocal de adorno com filete. Acima desses corredores, situam-se as famosas varandas da Capela, que foram inventadas a princípio descobertas; mas depois, por motivos de infiltração, ganharam cobertura (FIG. 6). Varandas como essas, a descoberto, aparecem na invenção do arquiteto das Ordens militares, Rodrigo Franco (o mesmo que fez o risco para a capela-mor de Casa Branca), para a *Igreja do Senhor da Pedra*, em Óbidos, Portugal; embora nesta as varandas de passagem correspondam a um desenho circular, que acompanha exteriormente a figura da nave poligonal (FIG. 7). Todavia, há que se ressaltar a novidade



Figura 6 – Vista externa das varandas acima dos corredores que levam à sacristia



Figura 7 – Varandas da Igreja do Senhor da Pedra, Óbidos, Portugal. Risco do Arquiteto das Ordens Militares, Rodrigo Franco

da invenção para a capitania. Mantidas as varandas descobertas, o que infelizmente não se pôde, como aconteceu também com o zimbório de Pilar, a capela-mor de São Francisco seria inundada de luz ainda maior, um efeito cômodo para a elocução e muito condizente com o gosto ao final do século XVIII, pois amplificaria em muito a *clareza* e a *distinção* dos ornatos. Nessa mesma matéria, a iluminação, o exame do risco remanescente para a capela-mor de São Francisco, guardado no *Museu da Inconfidência*, apresenta um detalhe bastante curioso (FIG. 8). Há um sombreamento incomum que instiga a ajuizar se também não havia sido pensado, além dos seis óculos do risco (apenas quatro foram construídos, dois em cada lado) (FIG. 9) –, algum tipo de iluminação zenital para a capela-mor. A abóbada do forro

não termina na parede da esquerda, acomodação do retábulo, de onde justamente parte, sob um espaço vazio, o sombreamento, numa diagonal descendente. Na disposição do risco, esta

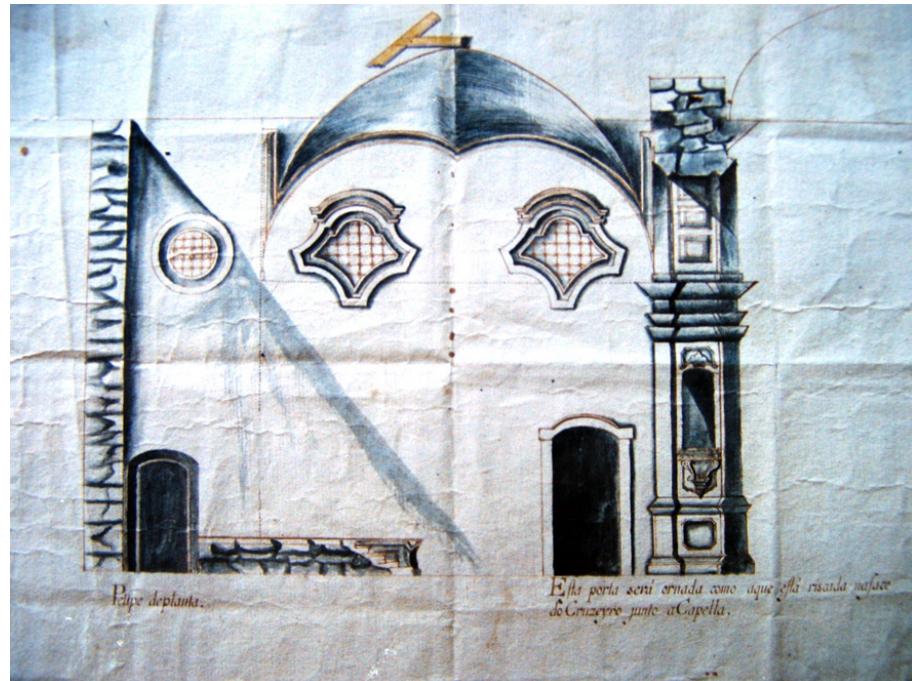


Figura 8 – Risco em elevação da capela-mor da Capela de São Francisco, atribuído ao Aleijadinho. Destaque para iluminação zenital e sombreamento. *Museu da Inconfidência*, Ouro Preto

iluminação zenital estaria imediatamente acima do retábulo, ou mesmo dentro do camarim, e não no centro da capela-mor, como o zimbório de Pilar. Idéia semelhante se encontra na capela do Carmo, em Vila Rica (FIG. 10). Um pequeno zimbório circular, compartido em oito faces, foi construído no nicho do camarim do retábulo, atualmente inutilizado, e deveria proporcionar luz ao lugar onde estava a imagem da Senhora, conferindo-lhe efeitos místicos e maravilhosos⁶⁰.



Figura 9 – Vistas, interna e externa, dos dois óculos da parede lateral da capela-mor



Figura 10 – Vistas do pequeno zimbório e do camarim do retábulo-mor da Capela do Carmo, Vila Rica

Na disposição das partes, coube engenhosidade às torres circulares muito por detrás do frontispício, e novidade aos púlpitos que foram trazidos das paredes laterais da nave para serem adossados às ilhargas do arco cruzeiro, afrontados e fronteiros, como nunca em nenhuma outra igreja ou capela que eu conheça (FIG. 11). Essas sutilezas foram pensadas já no primeiro risco, é o que indicam suas *condições*, colocadas em praça na arrematação de 1766.

Assim como era estilo, as condições da capela franciscana arrematadas por Domingos Moreira de Oliveira traçam, em linhas didáticas para o costume da época, as diretrizes da fábrica. A

⁶⁰ Fui chamado a ver este importante detalhe pela arquiteta, ex-aluna e amiga, Deise Lustosa, a quem agradeço. Outras aberturas de parede, culminantes no exterior, também foram tapadas e deveriam carrear a luz até o vão do nicho.

exemplo daquelas redigidas para a Capela do Carmo, as franciscanas procuram reiterar também, sempre que oportuno, as virtudes a serem observadas na sua execução: a segurança, a comodidade e a perfeição.



Figura 11 – Vistas dos púlpitos da Capela de São Francisco de Assis nas ilhargas do arco-cruzeiro

A ordem do documento segue uma coerência construtiva. A primeira matéria é a abertura dos alicerces do corpo da igreja, torres e frontispício, nas dimensões de doze palmos de largo por oito de fundo, ressalvado onde fosse carecido mais que se fizesse. Nas partes da capela-mor junto à sacristia, e também corredores, menos exigidas, medidas menores, de 8x8 e 7x6, respectivamente, de largo e fundo. A seguir, tratou-se do “conveniente” enchimento desses alicerces, feitos a “pedra e cal bem mociçados e com pedra grande e dura, principalmente onde recebe cunhais e encontro de arcos e onde for mais conveniente para a segurança da obra que mostra o risco e seu perfil”⁶¹. Acima dos alicerces, o assentamento das sapatas, “de cantaria lavrada a picão miúdo [...] com lajes de morro com boa grossura e direitas e duras”⁶², e também as soleiras, atentando-se em tudo a correção dos níveis, uma vez que se tratava da finalização das fundações em transição para as paredes e aberturas. Um detalhe nesta condição de n. 3 é bastante importante, porque guardava o decoro hierárquico da capela-mor, a se evidenciar não só pela disposição, pelo ornato e matérias da representação. A capela-mor deveria estar necessariamente elevada em relação ao restante do corpo do edifício. Assim, era necessário que se assentassem as sapatas e soleiras correspondentes à dita capela num nível já $\frac{3}{4}$ de palmo acima do que o da porta principal (16,5 cm), o equivalente ao soerguimento de um degrau. O prudente apontamento construtivo observava uma das regulações

⁶¹ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condiçoes e advertencias Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica”. Condição n. 2. Vila Rica, 16/11/1766. (Documento avulso).

⁶² *Idem*, *Ibidem*, condição n. 3

consagradas no tratado de Borromeu, L.I, Cap. X⁶³, resguardando-se bem antes o efeito final de elevação do digníssimo lugar da capela-mor. O mesmo apuro e também a observação da regulação tridentina eram requeridas nas demais construções, como se vê também, por exemplo, na análise que Luís de Moura Sobral fez das transformações ocorridas na Capela Real do Paço, em Lisboa, meados do século XVII. Sobral comentou as transformações porque passou a referida capela-mor salientando que a sua condição anterior, sem a mínima elevação, “não se coadunava nem com a dignidade duma verdadeira capela real nem, este é [...] o argumento decisivo, à monumentalidade e teatralidade do culto católico tal como ele havia sido reformado em Trento”⁶⁴.



Figura 12 – Juntouro ou “artificial ligadura” das pedras dos púlpitos da Capela de São Francisco para garantir solidarização das peças

Com os alicerces preenchidos, as condições passaram a tratar das paredes, igualmente em “pedra e cal bem mociçadas” e com todos os “juntouros e ligações necessárias para segurança”⁶⁵, muito bem travadas nas “engras”, ou seja, nas quinas de paredes (FIG. 12). No erguimento destas, seria preciso deixar os espaços para portas e janelas, todas garnecidas com umbrais de cantaria, vergas,

⁶³ Cf. BORROMEO, Carlos. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. L. I, Cap. X “De Cappella Maiori”, p. 16. O tratado preconizava número ímpar de degraus, 1, 3, 5 ou mais. “Gradus ad cappellae maioris ascensum e marmore lapideve solido, aut e lateritio opere, ubi nulla copia lapidis marmorisve est, confecti sint, iique numero impares, unus scilicet, tres, aut quinque pluresve, pro altitudinis ratione”. Na arquitetura greco-romana, o número ímpar de degraus assegurava a prevalência do pé direito no início e fim dos movimentos. Cf. VITRÚVIO, *Tractado de arquitectura.*, L. III, Cap. 4, 4.

⁶⁴ Cf. SOBRAL, Luis de Moura. Da mentira da pintura; a restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos. In: CARDIM, Pedro (Coord.). *A História: entre memória e invenção*. Lisboa: CNCDP/Publicações Europa America, 1998, p. 183-205; p. 188. (Agradeço ao prof. Luís de Moura Sobral a recomendação deste e outros textos interessantes).

⁶⁵ Em várias passagens dessas e outras *condições*, há referências ao preceito de “ligação” entre as peças, aprimorada com “juntouros” de metal ou pedra, argamassas bem “mociçadas”, tardozes, trespasses de alvenaria, travamentos de madeira etc. Além desses artifícios de “segurança”, há também aqueles que conferem articulação visual entre as peças ornamentais, algo que comentarei com detenção mais adiante, ao tratar do frontispício especialmente. Comentei no Cap. 2, p. 128, nota 66 um documento de época que une essas duas *virtudes de ligação*, a de segurança e a ornamental, numa passagem que elogia as “artificiosas ligaduras” de uma “engenhosa máquina” produzida na primeira metade do XVIII para homenagear “o sempre magnífico Rei” D. João V, “inventada e delineada” pelo escultor e arquiteto italiano João Antonio Bellone de Padua: “No mais alto da frente do dito pedestal estão colocadas as Reaes Armas deste Reino, com a figura da Fama, que as coroa, e a do valor com dardos, e frechas, que as defendem, e seu necessario ornamento: Idéa toda naõ tedioza para a vista [...]. Sendo a compostura dos lados de sima abaixo palmas, louros, e trofeos, como cahindo, sustidos de artificiozas ligaduras”. Cf. PADUA. *DESCRIPÇAM DA ENGENHOSA MAQUINA*, p. 53. (grifo nosso).

contra-vergas e ombreiras. Também de pedra deveriam ser “os oito cunhais ou pilastras que comprehendem as (Torres?) e fronte espício com todos os seus membros que mostra o risco metidos em sua conta debaixo da medição ou perçeito da arquitetura”⁶⁶ (veremo-los em minúcia no momento oportuno). Lê-se muito nesses documentos a expressão “preceito de arquitetura”. Em geral, aparece no tratamento de colunas ou pilastras; portanto, de suas Ordens. Esses “preceitos da arquitetura” corresponderiam, então, às proporções e ornatos dos gêneros de coluna assim como difundidos pelo costume ou sistematização dos principais tratados da época, Scamozzi, Vignola, Serlio, Palladio e Blondel, os ibéricos frei Laurêncio de San Nicolas e Diego de Sagredo, os portugueses Matheus do Couto ou Ignácio da Piedade Vasconcelos; ainda que “debaixo do preceito”, como veremos, a imitação se efetivasse com variações agudas do modelo ou do costume, atendendo à finalidade de salientar efeitos adequados. As oito pilastras foram devidamente construídas em cantaria de Itacolomy⁶⁷, com capitéis que emulam a ordem jônica, e além delas as condições também possuem referência especial às evidentes colunas que arrematam a parte frontal da fachada, mais proeminente, denominadas no documento como “contrapilastras”. Afinal, são elas – em seu especioso giro de 45 graus, inclusivamente os pedestais respectivos, sutilmente misulados⁶⁸ – que recebem o remate do frontispício, ou seja, a sinuosa empêna do frontão, que se desenvolve em volutas duplas de enrolamentos invertidos e culmina abaixo das robustas cornijas interrompidas do pórtico frontal (FIG. 13-17).

⁶⁶ Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condiçoens e advertensias Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica”, Condição n. 6, Vila Rica, 16/11/1766. (Documento avulso). O documento nessa parte encontra-se em muito mal estado, e para tanto recorri à transcrição de Cônego TRINDADE, *op. cit.*, p. 296.

⁶⁷ Essas 8 pilastras são distribuídas em 2x4 de cada lado da Porta Principal. Assim, de cada lado, três das quatro se encontram nas torres, uma na tangente cujo sentido é axial à igreja, e duas a fazer a transição das paredes das torres com as paredes do corpo da igreja. Por essa razão, essas pilastras possuem deflexão nas suas seções, constituindo um desafio interessante ao canteiro que lavrou as peças. A última pilastra está atrás da coluna do pórtico frontal, situada também com giro de 45 graus para fazer correspondência de ângulo com ela.

⁶⁸ Em novembro de 2008, conversando sobre a capela, Marcos Tognon me expôs a sua percepção de que em São Francisco há repetidas soluções misuladas na base de colunas e pilastras. No frontispício, nos retábulos, na pintura do forro etc., indicando uma idéia de correspondência que já comentei na Capela do Carmo, e ainda o farei para São Francisco.



Figura 13 – Vista frontal do espectador ao adentrar o adro da capela



Figura 14 – Pilastras no volteio das torres sineiras

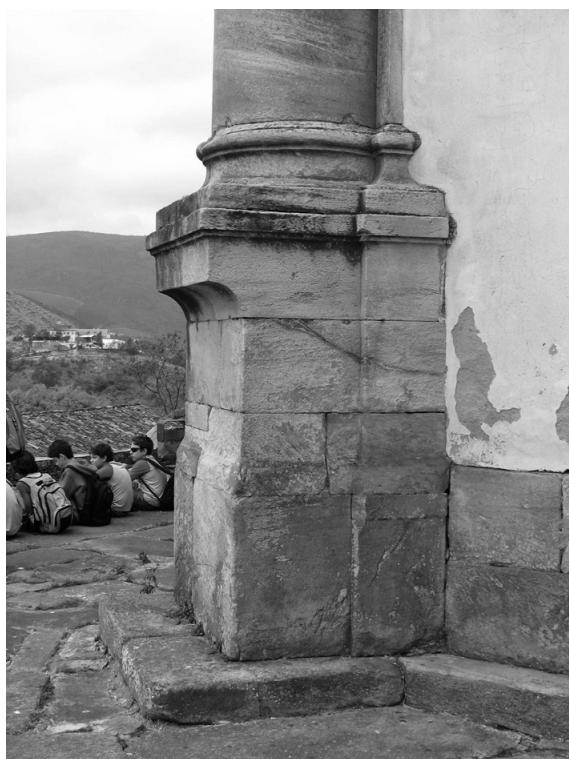


Figura 16 – Detalhe do pedestal da coluna ou contra-pilastra do frontispício



Figura 15 – Vista externa, com destaque para distinção de pilastras e contra-pilastras (colunas) do frontispício



Figura 17 – Empena do frontão



Figura 18 – Acrotério e Cruz de Lorena, ladeada com as esferas flamejantes

Diogo de Vasconcellos viu uma alegoria das chagas de Cristo e do Santo, embora as chagas sejam cinco, e na capela sejam quatro as chamas⁶⁹. Onde Vasconcellos viu sinais da paixão, eloquentes aos franciscanos, Augusto de Lima Junior compreendeu aspectos militares (que ele estende a toda a arquitetura da capela), uma tal “bomba triflame”, segundo o autor, um “emblema clássico na simbologia militar”, embora o nome aludido indique não quatro, mas apenas três flamas⁷⁰. Doutro modo, Paulo Versiani

No cume, a empêna é arrematada por um portentoso acrotério. Ao centro e no ápice, a *cruz de Lorena*, ou *Patriarcal* (cujo braço superior representa a inscrição da Majestade de Jesus Cristo – INRI), apoiada em base de seção circular variável, com caneluras elegantemente retorcidas à medida que o corpo diminui de largura e se eleva para receber a cruz (FIG. 18). A cruz está acompanhada por duas esferas ornadas com quatro flamas cada uma (FIG. 19). As interpretações são várias. Nas,



Figura 19 – Esferas com 4 flamas

⁶⁹ Cf. VASCONCELLOS, Diogo de. *Bicentenário de Ouro Preto*, p. 149. A correspondência das chamas com as chagas é provável. Todavia, a diferença numérica que existe entre as cinco chagas, representadas sempre neste número nas alegorias da Ordem, e só quatro chamas coloca em dúvida a analogia.

⁷⁰ Além das “bombas triflamas” e das gárgulas em forma de “canhões”, Lima Junior viu guaritas militares nas torres sineiras, lanças de infantaria quinhentista nos pináculos das grimpas, e peitoris em forma de berço de canhões fixos. Cf. LIMA JUNIOR, Augusto de. História e arte franciscana em Minas Gerais. *Revista de história e arte*. Belo Horizonte, Jan./Fev./Mar., 1963, *apud* ANJOS, Paulo Versiani dos.

dos Anjos⁷¹ entendeu as peças como referências à alegoria da *Divindade*, a partir da gravura presente no *Iconologia*, de Cesare Ripa (FIG. 20). No famoso livro, a personificação da *Divindade* ostenta uma chama na cabeça, e em cada uma das mãos há uma esfera que arde também com uma única chama. Ripa justificou assim os atributos:



Figura 20 – Alegoria da “Divindade”, Cesare Ripa, *Iconologia* (1611). Fonte: <<http://bivio.signum.sns.it/>>.

A definição de Cesare Ripa fecha a compreensão no número “três”, porque estaria ilustrada assim a unidade da Trindade. Ademais, as chamas da alegoria são sempre únicas (“una fiamma di fuoco”), seja nas mãos, seja na cabeça, para que somadas representem três. Nos globos da capela de Vila Rica, todavia, as chamas são quatro em cada um, o que não chega a impedir, mas dificulta, a analogia com a personificação de Ripa⁷².

As esferas ou globos são muito costumeiros em Portugal, mas raramente apresentam a elocução das chamas. Elas geralmente aparecem no coroamento de contrafortes laterais dos

Divindade. Mulher vestida de branco, com uma chama de fogo sobre a cabeça e em ambas as mãos dois globos azuis, cada um com uma chama. A candura do vestido mostra a pureza da essência que há nas três pessoas Divinas, objeto da ciência dos Teólogos sacros, evidente também nas três chamas que igualmente se elevam, como as três pessoas. A cor branca é própria da Divindade, porque se faz isenta da composição de cores, como nas coisas divinas não há composição de sorte alguma. Na transfiguração do Monte Tabor, Cristo Nosso Senhor apareceu num vestido como a neve. Os dois globos de figura esférica mostram a eternidade que é implícita à Divindade, e se estão com eles ocupadas a mão direita e a esquerda, é porque ainda o homem, por mérito de Cristo, participa da eternidade celeste [...]”⁷²

⁷¹ Metáfora de pedra; a retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. p. 23 *et seq.* Num belo ensaio sobre a “maturidade” e a arte, Edgar Wind destacou referências alegóricas das esferas e, como por exemplo a alusão à tópica muito famosa do *Festina lente*. Cf. WIND, Edgar. La maturità è tutto. In: _____. *Misteri pagani nel rinascimento*. Milano: Adelphi, 1999, p. 121-140.

⁷² ANJOS, Paulo Versiani dos. *Metáfora de pedra*, p. 23-25.

⁷² Cf. RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini universali* [1593], p. 62-63. Disponível em: <http://bivio.signum.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=15%2C16719910>. Acesso em: 10 set. 2008.

⁷³ Na alegoria da “religião”, Ripa oferece um entendimento abrangente para o fogo: “Il fuoco significa la devotione della pura et sincera nostra mente tendente verso Dio, il che è proprio della religione”. RIPA, Cesare. *Iconologia* [1611]. *Religione*, p. 456. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=15%2C16719910>>. Acesso em: 03 set. 2008.

corpos da nave, ou mesmo no coroamento de cunhais e pilastras, como na Igreja de *Santa Clara* em Évora, na *Igreja do Pópulo* em Braga, ou na Sé de Lamego e várias outras. Com chamas, encontramo-las na belíssima fachada da *Igreja da Graça*, em Évora, e também na *Igreja da Misericórdia* de Leiria. Na *Graça* de Évora – reformada em meados do século XVI a partir da invenção de dois arquitetos, Miguel de Arruda (Arquiteto da Casa Real) e Nicolau de Charterene –, há uma chama sobre cada uma das duas esferas no arremate das pilastras extremas do frontispício, fazendo pensar, sim, nos usos do *Iconologia* de Ripa, que ele sistematiza e publica pela primeira vez no final do século XVI (FIG. 21 e 22). Em Leiria é que se encontra o exemplo cujos elementos mais se assemelham às de São Francisco. São ornatos com exatamente quatro chamas, e sob a mesma disposição. Todavia, o corpo do ornato não apresenta a mesma elegância da elocução que há em Vila Rica, e a base sobre a qual se elevam não chega a perfazer a geometria de um globo (FIG. 23 e 24).



Figura 21 – Frontispício da Igreja da Graça, Évora, Portugal

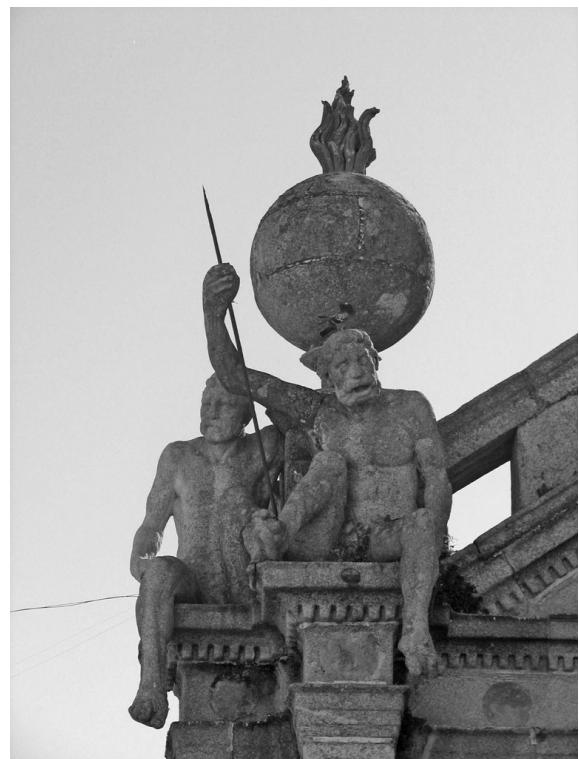


Figura 22 – Detalhe da esfera flamejante no frontispício da Igreja da Graça, Évora



Figura 23 – Detalhe da fachada da Igreja da Misericórdia de Leiria, Portugal



Figura 24 – Detalhe de ornato com 4 flamas no arremate da fachada da Igreja da Misericórdia de Leiria



Figura 25 – “Figura LVI” do Quarto Livro de Arquitetura de Sebastiano Serlio. Fonte: <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>

Outra fonte importante para a difusão desses globos inflamados, sobretudo por Itália e Península Ibérica (cito edição espanhola de 1552), é o *Quarto Livro de Arquitetura* de Sebastiano Serlio⁷⁴, conhecido também como o livro das *Regras gerais das cinco ordens da arquitetura* (*Regole generali di architettura, di Sebastiano Serlio bolognese, Sopra le cinque maniere de gli edifici*) – figuras das folhas XXX, XLVII e LVI (FIG. 25). Os usos que autoriza Serlio são variados. A primeira figura poderia ser aproveitada

⁷⁴ SERLIO. Sebastiano. *Libro Quarto de Architectvra de Sebastian Serlio Boloñes*. En el qual se tracçã las cinco maneras de como se puede[n] adornar los edificios que son, Thoscano, Dorico, Ionico, y Corinthio, y Compuesto, cõ los exemplos de las antiguedades, las quales por la mayor parte se conforman com la doctrina de Vitruvio. Agora nouamente traduzido de Toscano em le[n]guia Castellana, por Francisco Villapando Architecto. Impresso en Toledo en casa de Iuan de Ayala. Año. 1552. (No “fencimento” dos livros, há declaração do mecenato: “a costa de Fráncisco Villalpádo”. Essa primeira edição espanhola teve as mesmas ilustrações da edição primeira italiana, 1537). Disponível em: <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>. Acesso em: set. 2008.

para acomodar painéis de pintura, história de escultura ou imaginária, à guisa de retábulo, ou ainda como um “arco triunfal”, desde que se retirasse o embasamento central⁷⁵. As duas figuras seguintes são frontispícios de igrejas. Na primeira, XLVII, há uma esfera central no ápice do coroamento e, na segunda, LVI, cujo esquema geométrico se disseminou bastante e nos lembra as famosas soluções de Vignola e Giacomo della Porta para a fachada de *Il Gesù*, há esferas sobre as pilastras e os cunhais, e também sobre o frontão triangular. Nessa figura, as esferas de Serlio apresentam três chamas. Serlio não discorre em nenhuma passagem sobre as razões do ornato, o que poderia nos ajudar na interpretação. Ele se concentra na identificação, na descrição e na medida das peças correspondentes a cada uma das ordens e nas variações possíveis a partir do uso engenhoso: largura de colunas, bases, plintos, socos, altura de arquitraves, capitéis, frisos, cornijas, filetes, espaçamentos, “guardando em todo o sempre a medida que se deu no princípio de cada ordem”⁷⁶. Como em todos os tratados de arquitetura que desempenham as proporções das cinco Ordens, a relação entre as partes é estabelecida pelo módulo da coluna, geralmente a sua “grossura”, para usar o termo de Matheus do Couto. Essa ordenação visava garantir a *symmetria* do conjunto, assim como no corpo humano tudo estava relacionado a um módulo, geralmente a cabeça ou o pé, que os corpos de arquitetura deveriam imitar.

Curiosamente, as *Condições* de São Francisco não fazem referência formal a essas esferas, ou globos flamejantes, e sim ao termo “pirâmides”. Seriam essas “pirâmides” esféricas a deitar com a cruz no acrotério. Também são definidas “pirâmides” no coroamento das abóbadas das torres, mas essas estão efetivamente formatadas, à guisa de pináculos. Uma interpretação diversa das citadas para as esferas flamejantes de São Francisco é possível, e bastante verossímil. Desde a Antiguidade, o globo geralmente representa a idéia do Orbe. Nesse mundo católico, é muito comum encontrarmos a esfera encimada por uma pequena cruz, a significar o domínio de Cristo e da Igreja Católica sobre a Terra. A tópica é muito imitada, desde o coroamento do baldaquino de Bernini, em São Pedro, até o coroamento do retábulo-mor da própria Capela de São Francisco, em Vila Rica, em que o globo dominado pela cruz é carregado pela figura de Deus Pai (FIG. 26). As quatro flamas sobre as esferas do frontispício poderiam aludir também ao mesmo domínio. Mas o atributo significante não seria diretamente a cruz, mas as palavras da Sagrada Escritura que contaram o triunfo glorioso de Cristo nos Evangelhos. As quatro flamas corresponderiam, então, à palavra iluminada dos quatro evangelistas, comu-

⁷⁵ *Idem, Ibidem*, L. 4, fl. XXIX v.

⁷⁶ *Idem, Ibidem*, L. 4, fl. XLVI v.



Figura 26 – Detalhe do coroamento do retábulo-mor da Capela de São Francisco. Deus-Pai porta o globo encimado pela cruz

nadas atentamente, não apresentam capitel na transição para a segunda cimalha, mais alta, em preparação para a abóbada das grimpas. A eliminação do capitel não chega a ser uma quebra do decoro. A licença houvera sido autorizada por Matheus do Couto no comentário à fachada da Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa. Escreveu, então, o tratadista, autorizado em Serlio, que era permitido pilastra sem capitel desde que a arquitrave apresentasse ressaltos na cimalha que o imitassem⁷⁷. É o que se vê tanto em São Vicente de Lisboa (FIG. 27) como em São Francisco de Vila Rica (FIG. 28), em ambas as torres.

mente representados nas capelas-mores.

Acrescenta lembrar que, no *Pentecostes*, os apóstolos reunidos receberam o Espírito Santo prometido por Cristo, sob a espécie de “línguas de fogo” que desceram sob suas cabeças, permitindo-lhes, com a graça, falar em diferentes línguas para difundir a nova religião às nações gentias sobre a Terra.

As condições também requerem as oito pilastras das torres sineiras acima da cimalha real, quatro para cada, em cantaria. Exami-

⁷⁷ “Muitas vezes, ou por poupar despesa, ou por proporcionar os Pilares encostados de huâ fachada, he necessr.º não never nelles capitel posto q' haja Baza. Cuja tive disputa (*sic*) sobre este ponto, porq' houve hum Architecto q' o quis Reprovar na fachada de S. Vicente desta Cidade de Lx.^a a q' foy necessr.º acodir ou pla authoridade de tam grande Mestre meu, como foy Baltazar Alz q' D.s têm, inventor della tam sciente e de tanta experiença nesta arte q' sem fazer agravo ao mais do seu tempo, elle era tido por melhor Eeu digo que não hé contra os textos de Vitr.^º [Vitrúvio] ordenar nos Pilares de [?] bazas, sem capiteis; porque Serlio o uzou, e dá lugar ao que digo no seu Lib. 5º no Templo da forma octogona; E Philippe Tercio, tam nomeado tambem o uzou em outro edifício principal nesta Cidade de Lx.^a que he no Forte. Porem adviro q' a simalha ha de ser q' imite o Capitel Dorico”. MATHEUS DO COUTO, *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 13, fl. 24.



Figura 27 – Vista e detalhe da fachada da Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa, com destaque para a ausência de capitel nas pilastras da torre sineira

Também se acha nessa mesma sexta condição, que trata das pedras de cantaria em geral, a referência à escultura em baixo-relevo disposta no óculo “cego” da fachada. No risco inicial já estaria encenada, então, a famosa *conformatio* do Santo a receber os estigmas no Monte Alverne, um dos temas mais representados da iconografia franciscana, a cujos modelos autorizados a representação da capela de Vila Rica não foge como imitação⁷⁸. São termos:



Figura 27A – Detalhe da torre sineira de São Vicente de Fora, Lisboa



Figura 28 – Torre sineira de São Francisco, com destaque para a ausência de capitel nas pilastras acima da cimalha real

⁷⁸ No Risco para a capela franciscana de São João del Rei, também já estava configurado na empena do frontão a escultura em baixo relevo com o recebimento dos estigmas.

[...] eaSim fará o Oculo [óculo] na forma que mostra o Risco com a escultura que delle se mostra [...] p.^a o relevo eescultura sera daChamada deSabaõ sendo toda a cantaria muito bem lavrada [...]

Também versavam as condições sobre a novidade na disposição dos púlpitos nas ilhargas do arco-cruzeiro. A condição de número sete trata ademais dos embasamentos⁷⁹ de cunhais e pilastras, da ensilharia e demais peças de cantaria, corpo do arco-cruzeiro, óculos da capelamor e plintos de todas as aberturas, e também o piso do presbitério, esse último forrado em lajes de pedra “comtoda a prefeição na forma q mostra o Risco”⁸⁰. Ressalvou-se no documento, e a docilidade do material justificou a eleição, que os detalhes ornamentais mais sutis e delicados, como os capitéis do arco-cruzeiro, e também os púlpitos esculpidos em baixo-relevo nos tambores e bacias, deveriam ser elaborados em pedra-sabão, assim como foi executado. A condição seguinte, de n. 8, tratou de várias peças de cantaria: a dos arcos do coro, o de cima e o de baixo, pias de água benta, degraus de escadas e do “pátio da entrada”. A seguir, condição n. 9, voltou a se tratar das torres, suas abóbadas e pináculos de arremate, paredes e aberturas, conforme o risco. Depois, n. 10, os rebocos com cal feitos em duas mãos, “por dentro e por fora”, e o telhado todo “envocado” (emboçado) também com cal, com os “amouriscados necessários p.^a perfeição edefeza dos temporais”⁸¹. Uma condição foi redigida exclusivamente para orientar a execução das gárgulas e canais de esgotamento das águas pluviais caídas entre as torres e a empêna do frontispício. Isso porque certamente se sabia da importância desse ofício, e de como uma má execução poderia comprometer a segurança e a perfeição do frontispício e da entrada da capela. Também foram redigidas em 1772 as con-

⁷⁹ O termo literal é “envazamentos”. A troca dos “bês” pelos “vês”, e vice-versa, que ocorre também nas *Condições da Capela do Carmo* e outras mais, estimula a aventar um projeto de pesquisa, na idéia muito primária, ainda, sobre a assimilação da terminologia artística através das influências e acomodações da língua, assim como falada, por exemplo, no norte de Portugal, onde se costumava, e ainda hoje se costuma, trocar as consoantes “v” e “b”, por influência da fonética galego-espanhola. Para Minas, afluíram muitos minhotos no século XVIII.

⁸⁰ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, Volume 242, “Condiçoes e advertencias Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica”, Condição n. 7. Vila Rica, 16/11/1766.

⁸¹ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, condição n. 10. O “emboçamento” das telhas com argamassa de cal era procedimento comum na arquitetura das igrejas, garantindo mais segurança à distribuição delas sobre o madeiramento. Amouriscado é o nome que geralmente se dá ao telhado executado com esse procedimento. Também por solidez, recomendou-se nesta condição o beneficiamento da cal antes da aplicação nos fingimentos e abóbadas. Esse beneficiamento, atualmente chamado “extinção”, consiste em expor a cal virgem ao contato com a água (numa proporção de volume três vezes maior do que a quantidade de cal). O processo de beneficiamento inicia-se imediatamente e se completa em aproximadamente dois dias. A mistura deve passar então por um peneiramento, para só então poder ser usada nas argamassas de vedação e ligadura.

dições para a abóbada da capela-mor, barretes e “pátios” descobertos acima dos corredores. Esses pátios deveriam ser muito bem feitos, forrados com lajes para que o piso “fique visto-so por cima”, e muito bem “betumado”, com gárgulas e também uma calha aberta de “meio palmo” na parede, tudo a fim de preservar qualquer ruína por infiltração de águas⁸². Já vimos



Figura 14 – Pilastras no volteio das torres sineiras. (Destaque para as duas gárgulas).

que não adiantou, pois as varandas (pátios) tiveram que ser cobertas mais tarde. As quatro gárgulas do frontispício foram assentadas exatamente nos seus postos, “nasemalha real nas engras junto as torres”, e que “olhem duas p.^a o frontispício e duas p.^a as ilhargas feitas com toda a perfeição”⁸³: isso significou que duas delas estavam entre as torres e o corpo da nave, e duas entre as torres e o pórtico principal do frontispício (FIG. 14).

A antepenúltima condição tratava de acabamentos de empenas, cimalhas e madeiramentos de telhado, sempre procurando ressalvar a “defesa das mesmas Agoas”, e as duas últimas, de n. 13 e 14⁸⁴, estipulavam os prazos para entrega da obra (cinco anos) e as condições de pagamento, sempre atreladas à fatura de determinadas etapas da fábrica. Ficavam ainda declaradas algumas recomendações, a título de “advertências sobre o que fica dito”: dever-se-ia fazer janelas no consistório em “correspondência” com as da sacristia, o que terminou implicando um mesmo número de janelas nos dois cômodos, uma exatamente em cima da outra, com iguais medidas (FIG. 29); as janelas de “peitoril”, ou seja, as que não fossem janelas-sacada, deveriam levar assentos (as tais “namoradeiras”); dever-se-iam deixar espaços aptos para um oratório no consistório e um lavabo na sacristia, além dos seis espaços “no corpo da igreja” para os altares laterais – tudo devidamente outorgado pelo risco. No quesito “fingimentos”, presentes em várias partes da fábrica, um deles requereu atenção especial do

⁸² Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, vol. 242. “Condiçoens p.^a Se Rematarem as Abobadas dos Corredores, eBarrete da Capela Mor da Igreja do Patriarca S. Francisco de Tijolo, cal, etc.”. Condição n. 4. Vila Rica, 23/02/1772. O cônego TRINDADE, *op. cit.*, p. 335, julgou “ilegível” e não transcreveu o que no documento pode-se ler como “Sima”: “p.^a que fique visto-so por Sima seu pavimento”.

⁸³ *Idem, Ibidem*, condição n. 11.

⁸⁴ As transcrições apresentadas pela obra do Cônego Trindade apresentam algumas imperfeições isoladas (passíveis em qualquer trabalho de transcrição), como, por exemplo, a troca da expressão “sem defeito” pela “sendo feito”, ou o termo “linhas” por “linsa” (Cf. TRINDADE, *op. cit.*, p. 336 e 337); O importante estudioso também se esqueceu de nominar a “condição n. 14”. Cf. TRINDADE, *op. cit.*, p. 299.

apontador: “q. asemalha dedentro do Corpodalgr.^a, hade ser taõ bem fingida metida em Cal”⁸⁵, o que ressalta ainda hoje pela perfeição da execução (FIG. 30).



Figura 29 – Janelas correspondentes da sacristia e consistório da Capela de São Francisco



Figura 30 – Forro da nave da Capela de São Francisco, com destaque para fingimento da cimalha real

⁸⁵ Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242. “Condiçoens e advertencias Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica”; “Ad.vertencias sobre o q. fica dt.^o”. (Documento avulso).



Figura 31 – Óculo cegado do frontispício da Capela de São Francisco, com escultura em baixo-relevo em pedra-sabão do recebimento dos estigmas pelo Santo

Assim, a capela construída obedece literalmente às condições prescritas, inclusive nas partes onde há emulações do costume, como na nova disposição dos púlpitos ou na invenção de um medalhão para cegar o óculo do frontispício – algumas das partes mais notáveis do edifício. Como o frontispício está orientado para o norte, cegar o óculo não comprometeria tanto a entrada de luz pelo coro – mais efetiva pelas numerosas aberturas laterais da nave –, além de proporcionar o proveito de um efeito decente e maravilhoso criado com a disposição do medalhão no lugar incomum do óculo. De fato, a solução em Vila Rica inova na disposição arquitetônica do ornamento, mas na disposição em si da escultura não há novidade (FIG. 31). Representações da mesma cena, em Portugal e outros estados católicos, apresentam praticamente a mesma colocação dos elementos, variando quase sempre no espelhamento da imagem. Então, por vezes, São Francisco aparece no lado direito da composição, como em Vila Rica, e por vezes no esquerdo, alternando-se, obviamente, com o serafim cristiano, sempre ao alto, como na imitada descrição do milagre, sempre presente nas vidas e crônicas da Ordem. A *conformatio* aparece estampada no famoso *Livro das Idades do Mundo (De Aetatibus Mundi Imagines)*, de Francisco de Holanda, na mesma orientação de Vila Rica; já em Guimarães, no belo retábulo da ante-sacristia, há uma inversão das posições, e o santo apresenta os braços menos erguidos. No coro da mesma igreja do convento de São Francisco, em Guimarães, há uma tela do século XVIII, de Vieira Portuense, que retrata a passagem. O *Recebimento dos Estigmas*, de Giotto, *Louvre*, apresenta a mesma disposição (FIG. 32-35). Em Vila Rica, o Cristo seráfico não possui braços nem pernas, o que se adapta bem no espaço exíguo da composição.

cos, apresentam praticamente a mesma colocação dos elementos, variando quase sempre no espelhamento da imagem. Então, por vezes, São Francisco aparece no lado direito da composição, como em Vila Rica, e por vezes no esquerdo, alternando-se, obviamente, com o serafim cristiano, sempre ao alto, como na imitada descrição do milagre, sempre presente nas vidas e crônicas da Ordem. A *conformatio* aparece estampada no famoso *Livro das Idades do Mundo (De Aetatibus Mundi Imagines)*, de Francisco de Holanda, na mesma orientação de Vila Rica; já em Guimarães, no belo retábulo da ante-sacristia, há uma inversão das posições, e o santo apresenta os braços menos erguidos. No coro da mesma igreja do convento de São Francisco, em Guimarães, há uma tela do século XVIII, de Vieira Portuense, que retrata a passagem. O *Recebimento dos Estigmas*, de Giotto, *Louvre*, apresenta a mesma disposição (FIG. 32-35). Em Vila Rica, o Cristo seráfico não possui braços nem pernas, o que se adapta bem no espaço exíguo da composição.

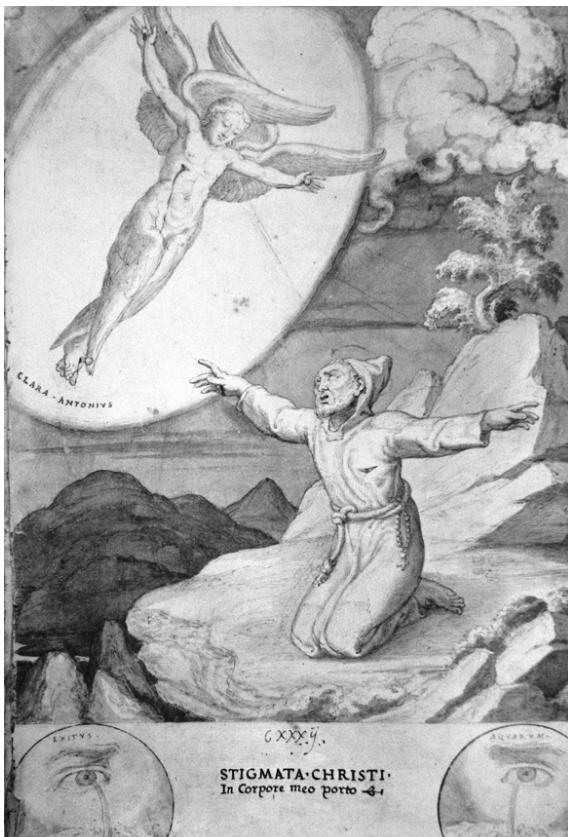


Figura 32 – Recebimento dos estigmas pelo Santo, Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*



Figura 33 – Recebimento dos estigmas pelo Santo, Retábulo da ante-sacristia da Igreja conventual de São Francisco em Guimarães (séc. XVII)



Figura 34 – Recebimento dos estigmas pelo Santo, Pintura em tela de Vieira Portuense, coro da Igreja conventual de São Francisco em Guimarães



Figura 35 – Recebimento dos estigmas pelo Santo, Giotto, *Museu do Louvre*

4.3 O frontispício e os efeitos da “nova portada”

A novidade da fachada não se restringiu à substituição do óculo pela escultura adequada. Houve uma modificação no projeto inicial, condicionada por um novo risco e apontamentos declarados em mesa de 28 de outubro de 1774⁸⁶, praticamente oito anos depois da arrematação e da suposta factura do primeiro risco; quando a obra se encontrava, em seu labor de cantaria, paredes e aberturas, bastante adiantada. Desta feita, foi necessário adaptar as novas estruturas da portada à fábrica existente, fazendo-se adequações de segurança e ornamentação para atingir novos efeitos de arranjo certamente requeridos.

Foi arrematante da empresa Jozé Antônio de Brito, sob o risco documentado de “Antônio Francisco”⁸⁷. Pela tradição historiográfica, e também por essa fonte documental, que todavia não apresenta o sobrenome “Lisboa”, ou a abreviatura “Lx.ª”, como comumente aparece, mas apenas “Antonio Francisco”, é que se afere terem sido de Aleijadinho não apenas o risco da nova portada, como também o risco inicial da Capela. Aleijadinho participará como louvado da Ordem 3^a na principal entrega das obras de Domingos Moreira de Oliveira, em 24 de agosto de 1794, e já vimos, com a participação de Antonio da Silva no exame das obras de forro e talha da nave da Igreja do Pilar, que a nomeação do autor do risco não era um procedimento excepcional nessas aceitações de obra – eleição que era, a propósito, por demais recomendada. Documentalmente, não acrescento nada de novo a essas discussões, e tendo a aceitar a hipótese de que Aleijadinho tenha sido chamado pela Ordem, ou mesmo sugerido a ela, para refazer o risco da nova portada como aperfeiçoamento da fábrica.

Tentemos conjutar acerca dos novos efeitos requeridos, das razões que justificaram a modificação da portada, que deveriam se basear em aspectos definidores do gosto e do decoro dedicado pela Ordem ao mais insigne de seus ornamentos. Como de costume, requereu-se o apuro desde a escolha das pedras, de itacolomy e de sabão, das melhores que houvesse, a primeira “damais dura, e clara, que se achar”, a segunda “toda dehua cór izenta de fios, e

⁸⁶ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242. 3 fls, “Condiçoens pelas quais Se há de fazer [a nova – carcomido] portada da Capela de N. Snr.^a dos anjos da Ordem 3.^a [desta Vila Rica, carcomido]”. Vila Rica, 28/10/1774 (Documento avulso).

⁸⁷ Literalmente: “á Antonio Francisco [Lisboa?] doRisco da Nova portada...14\$400”. Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 66, vol. 216, f. 146. “Despeza que fez o Irmam Sindico Antonio Teixr.^a Chaves pelo Recebimento supra, e por ordem da Meza actual que acaba de 1774 p.^a 1775”. (Livro de receita e despesa da Ordem).

bixocas”⁸⁸. As primeiras linhas salientavam a necessidade de conformidade ao risco, também como costume.

Pelo que expõe o documento, as modificações estruturantes foram: 1) alargamento do vão da porta principal; 2) alteamento da verga da porta principal e das ombreiras; 3) afastamento das janelas-sacada para que a parede de entremedio a elas pudesse acomodar o conjunto escultórico em pedra-sabão.

Assim, o texto dessas condições, redigido sem numeração de itens, referia-se principalmente às peças da composição, tanto da primeira quanto da “Nova”, porque várias dessas peças, assentadas na “Portada antiga”, iriam se acomodar na definitiva invenção. Os elementos principais foram destacados: pedestal e base, as ombreiras laterais da porta e as pilastras que se encostavam a elas, e, arrematando a porta, a verga (agora em cinco peças, com pelo menos três palmos e meio de largura⁸⁹, e com tardozes⁹⁰ ao meio da parede, para “sustentar o peso”⁹¹, que foi incrementado com o alargamento do vão. A rigor, a modificação não implicou um acréscimo de peso material a ser sustentado. Como o vão da porta foi alargado, os esforços de momento fletor e cisalhamento sobre a verga é que resultaram maiores com o novo arranjo. É por isso que se requereu, então, com também alargada prudência e juízo da experiência, que se vigorasse o vão da verga para segurança e perfeição do conjunto.

Poucas são as informações sobre a ornamentação escultórica da nova portada, embora detalhes dessa natureza costumem figurar efetivamente os riscos. As *condições* geralmente privilegiam os aspectos construtivos e materiais e, portanto, não há nada estranho no procedimento. Nesse quesito, há referências aos “óculos” das torres sineiras, afirmando que se deveria imitar para a do lado direito o mesmo desenho que jazia feito no esquerdo, além da

⁸⁸ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, Volume 242, 3 fls. “Condiçoens pelas quais Se há de fazer [“a nova” – carcomido] portada da Capela de N. Snr.^a dos anjos da Ordem 3.^a [“desta Vila Rica”, carcomido]”. Vila Rica, 28/10/1774. (Documento avulso).

⁸⁹ A verga de pedra, e todo perímetro do umbral, possui efetivamente 40 cm (aprox. 1,8 palmos), mas todo o corpo acima da porta, e que compõe a sustentação da parede, chega a 140 cm (aprox. 6,50 palmos).

⁹⁰ Tardozes são peças de cantaria com faces escodadas toscamente e que, por isso, apresentam sulcos ou rugosidades destinadas ao encontro com outras partes de paredes. É utilizado para aumentar o atrito entre as partes e garantir, assim, maior segurança para o corpo. Mais simples do que os “juntouros”, é também um artifício construtivo que confere maior ligadura e solidarização ao conjunto.

⁹¹ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, vol. 242. “Condiçoens pelas quais Se há de fazer [“a nova” – carcomido] portada da Capela de N. Snr.^a dos anjos da Ordem 3.^a [“desta Vila Rica”, carcomido]”.

necessidade de se mandar fazer uma cruz de metal ou estanho para o anjo da esquerda (a referência do texto é a mesma do observador). Pouco se poderia dizer, assim, da modificação de ornato do primeiro para o segundo risco, sobretudo porque as novas condições parecem apurar, acima de tudo, os efeitos de proporção novamente inventados.



Figura 36 – Risco da Capela de São Francisco de São João del Rei, atribuído ao Aleijadinho. Museu da Inconfidência, Ouro Preto

O sentido das modificações da portada no efeito final da fachada pode ficar mais claro se compararmos a fábrica de Vila Rica com o risco feito para o frontispício da capela franciscana de São João del Rei (FIG. 36), em que nitidamente há vários elementos imitados ou emulados: a iconografia elevada do santo estigmatizado, o frontão sinuoso e ornado, a portada escultórica, as figuras de aberturas nas torres etc., esses e outros aspectos que permitiram a Lúcio Costa atestar o risco de Aleijadinho para a capela de Vila Rica⁹². No risco para São João del Rei, além da escolha da ordem coríntia para os capitéis, diferente das variações jônicas que há em Vila Rica, há uma porta evidentemente mais estreita. A portada de Vila Rica se apresenta, assim, com maior aparato e eloquência, correspondente às proporções da ornamentação, que é mais complexa e ampliada, e também a todo o frontispício, que é nitidamente mais engenhoso na geometria da invenção e na disposição das partes (FIG. 37).

⁹² COSTA, Lúcio. A arquitetura de Antonio Francisco Lisboa tal como revelada no risco original de 1774 para a capela franciscana de São João del Rey. In: _____. *Lúcio Costa, registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 539-547.



Figura 37 – Frontispício da Capela de São Francisco de Assis



Figura 38 – Detalhe da ombreira e entablamento interrompido da portada

dos, rosas, girassóis e *rocailles* (FIG. 38). São de admirar os capitéis dessas pilastras que ornam lateralmente a porta principal (FIG. 39). Além de se contorcerem para fora a fim de concordarem com o novo alinhamento vertical da ornamentação (sugerido pela verga da porta, que sobrepassa o limite lateral das ombreiras), os capitéis constituem variação muito “engenhosa” da ordem coríntia⁹⁴ (FIG. 40). Adaptados aos ornatos mais aplaudidos no país, principalmente os

A maior largura do vão – que no caso da boca da tribuna do retábulo-mor da Igreja do Pilar foi alargada, como vimos, por causa do “decoro devido a semelhante lugar” – apresentou ao fim uma dimensão construída de 12 palmos, ou 2,65 m⁹³. A largura do conjunto vertical de pilastras e ombreiras que orna lateralmente a porta possui, em sua face estrutural, quase 4 palmos (82 cm), sem se contar a ornamentação de folhas de acanto que escorre como um gracioso festão desde o friso do entablamento interrompido acima da porta principal, ornamentado também em faces de querubins, conchea-



Figura 39 – Detalhe do capitel da ombreira da portada

⁹³ Coincidência ou não, a largura dos camarins dos dois retábulos principais, de São Francisco e de Pilar, em Vila Rica, é exatamente a mesma: 14 palmos, ou 3,10 m.

⁹⁴ Na introdução da ordem coríntia, Serlio apresentou as medidas e exemplos tirados das “diversas antiguidades” da arquitetura, para que pudesse aproveitar-se delas qualquer “engenhoso arquiteto”. Cf. Serlio, *op. cit.*, Libro Quarto, fl. LI. A figura 40 foi retirada de VIGNOLA. *Regla de las cinco ordenes de Jacome de Vignola* agora de nuevo traduzido de toscano em Romance por Patricio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al Principe Nuestro Señor Em Madrid, Em casa del Autor en la La calle de la chruz. A.D.1593, fl. XXV. Disponível em: <<http://www.unav.es/ha/009-TRAT/vignola-regole.htm>>.

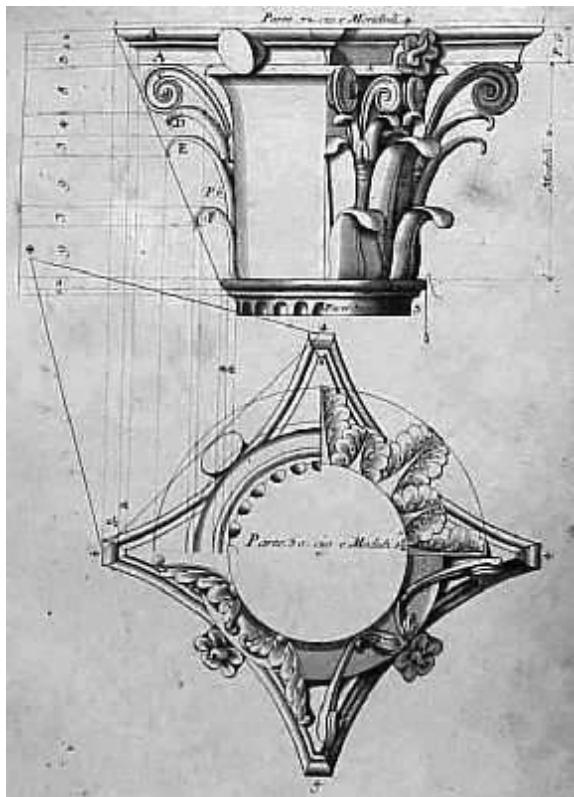


Figura 40 – Capitel coríntio, Vignola. *Regla de las cinco ordenes* de Jacome de Vignola. Fonte: <<http://www.unav.es/ha/009-TRAT/vignola-regole.htm>>

volutas do coroamento saem a *mordente*, como que de dentro do ábaco. Imitam em curvatura e ranhuras uma concha que, por sua vez, envolve suavemente o cume da folha de acanto central, variando com engenho a já aguda invenção do “sutil Calímaco”⁹⁶.

O comentário a esses ornamentos da portada reafirma os notáveis aparatos que conferiram graça à arquitetura da capela; sob a eficiência de vários efeitos: a novidade, a correspon-

feitos em pedra-sabão, o desenho das folhas de acanto imita a formosura de concheados e *rocailles*, conferindo *correspondência* à arquitetura e toda a sua ornamentação. O ábaco (com cimácia) que coroa o capitel é bastante robusto, talvez para condizer com o acentuado relevo dos ornatos aplicados logo acima dele, na arquitrave e no friso – uma delicada *rocaille* de transição e dois pares de querubins, cujos rostos percorrem praticamente toda a altura disponível pelas duas faixas do entablamento arquitetônico. Enquanto os tratados, Vitrúvio, Vignola, Serlio e Matheus do Couto, recomendavam fazer o ábaco com a sétima parte da altura do capitel coríntio⁹⁵ (que por sua vez deveria possuir, em geral, a altura correspondente à grossura da pilastra ou coluna, um módulo inteiro, portanto), o ábaco de Vila Rica mede cinco partes inteiras da altura. As pequenas

⁹⁵ Cf. MATHEUS DO COUTO, *Tractado de Architectura*, p. 20 (que dá o nome de “simácia” ao conjunto de ábaco + cimácia); também VIGNOLA. *Regola de las cinco ordenes* de ARCHVITECTVRA, fl. XXV; XXVIII; SERLIO, *Libro quarto*, fl. L. “Y el abaco o Cornixal q’ aca llamamos tablero, sea por la septima parte del alto del capitel”; e VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*, L. IV, Cap. 1, p. 144-145: “O capitel terá na sua base o mesmo diâmetro que tiver no topo da coluna, excluindo a apófise e o astrágalo. A espessura do ábaco corresponderá à sétima parte da altura do capitel”.

⁹⁶ Evidenciando conhecer o uso da noção de “sutileza” como agudeza de engenho, Matheus do Couto assim se refere ao famoso escultor grego que “inventou” o capitel coríntio junto ao túmulo de uma virgem, na cidade de “Corintho”. Folhas de acanto cresceram ao pé (e “à roda”) de um cesto, ocasião que suscitou na mente do artífice a idéia de um capitel assim ornado, donde consagrou-se a tópica e o caráter ornamentado e virginal com que se dedicar o dito gênero. A anedota é narrada por Vitrúvio, imitada sem cessão pelos tratadistas modernos. No tratado latino, Calímaco é louvado pela “elegância e sutileza da sua arte” (“*propter elegantiam et subtilitatem*”). Cf. VITRÚVIO. *De Architectura*. L. 4, Cap. 1, 10.



Figura 41 – Sutileza de desenho na inflexão das molduras da portada

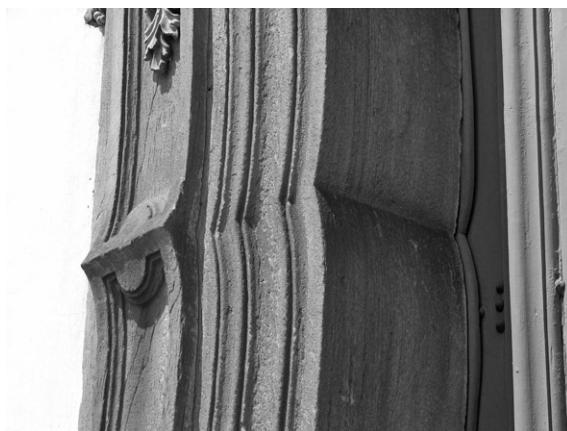


Figura 42 - Sutileza de desenho na inflexão das molduras da Portada

dos, mas sim fazer os elementos *dançarem*, por assim dizer, se adequando sob os preceitos da ligação e da correspondência. É assim nas pilastras, que articulam pedestais e capitéis; nas folhas de acanto destes, que se desalinharam do eixo vertical do capitel para alinhar-se à

dência, a maravilha, a emulação da regra e do costume, a virtuosa ligação entre as partes.

Integradas a esses efeitos, e para valorizar ainda mais a sutileza do desenho, as molduras da porta sofrem uma inflexão aguda na metade de sua altura (FIG. 41). Nas ombreiras da porta propriamente ditas, a inflexão das linhas forma uma ondulação que se desenvolve apenas no plano da parede; nas pilastras, no entanto, que ademais se enrolam próximas ao capitel como uma esbelta cartela, a inflexão também acontece fugindo da parede, de encontro ao espectador, requintando os caprichos da geometria (FIG. 42). Além do efeito agudo no desenho das inflexões, há a nítida intenção de se criarem efeitos de correspondência e articulação entre as várias partes da composição, que, se percebermos bem, são dominadas por um movimento sutil de desalinhamento. Parafraseando máximas relativas à doutrina da adequação: a “desproporção proporcionada” ou a “inconveniência conveniente”⁹⁷, esses *desalinhos alinhados* retiram as peças de seu alinhamento usualmente natural para que elas encontrem a seguir um outro alinhamento, numa nítida intenção de articulação e continuidade com outra parte do corpo da composição. A maravilha do efeito parece ser não tanto a variação da regra ou do costume estabeleci-

⁹⁷ Cf. Cap. 3, p. 281, nota 137.

seção do ábaco; nos umbrais da porta, e na continuidade desses, pois a verga modificada, dividida em cinco peças, constrói-se em contínuo realinhamento de curvas e contracurvas.



Figura 43 – Portada e conjunto escultórico, vista do espectador já quase a alcançar a porta principal



Figura 37 – Frontispício da Capela de São Francisco de Assis

A pedra-de-fecho que coroa a verga da porta está ornada pela tríade de querubins, que dialogam com aqueles dispostos em pares no entablamento acima dos capitéis (FIG. 43). A articulação da porta com o conjunto escultórico de medalhões se desempenha tanto pelo centro, acima dos querubins, através de uma peanha que corresponde, em desenho, ao conjunto arquitetônico formado por entablamento, arco e empena do frontão principal (que a rigor funciona como uma valente peanha para a cruz), quanto pelos lados, com os anjos acima das cornijas interrompidas que anunciam a adoração e o louvor das alegorias encenadas. Essas elegantes cornijas interrompidas, aformoseadas pelos dentículos autorizados no costume da ordem coríntia, também possuem aquele movimento de inflexão presente nas molduras da porta. Além disso, os filetes superiores delas se enrolam no sentido inverso ao das volutas maiores da peça, situadas logo abaixo dos anjos sobre elas assentados. Essa alternância de enrolamentos também existe nas faixas e filetes da empena principal do frontispício (FIG. 37 e 38), pelo que percebe-se, por analogia desse e de outros ornatos descritos, a intenção generalizada em se criar efeitos graciosos de articulação e correspondência na forma e no estilo da arquitetura e sua decoração.

Os anjos anunciam o teatro teológico esculpido no centro do frontispício, em vários níveis de disposição. Logo acima da porta, estão proporcionados os *corpos místicos* da Ordem franciscana e da Coroa portuguesa⁹⁸, unidos pela devoção cristã. Simétricos por analogia de atribuição, cujo termo principal de semelhança é a forma eficaz de um *corpo*⁹⁹, os dois brasões que os representam estão encenados numa mesma posição hierárquica; e ambos estão emoldurados por conchas e *rocailles* que culminam lateralmente em asas, como se os brasões parti-



Figura 44 – Conjunto escultórico em pedra-sabão do frontispício

cipassem em suspenso da hierarquia já celeste, entre anjos logo abaixo da Senhora. As *rocailles* foram muito comuns nesse tipo de ornamentação heráldica, mas as asas não. Muito se falou a respeito da “originalidade” dessa elocução (do Aleijadinho), que assimila numa mesma representação contínua os concheados e as asas, bem ao gosto do *fantástico* (FIG. 44). Cito um exemplo similar dessa elocução, aplicada na ornamentação das molduras em talha dourada dos janelões da capela-mor da Igreja de São Martinho, *Mosteiro de Tibães*, próximo a Braga, onde trabalharam, ambos bracarenses, o arquiteto André Soares e o entalhador Fr. José de Santo Antônio Vilaça. Robert Smith

⁹⁸ Exemplificando a doutrina e a validade de sua representação na colônia, um documento da ordem franciscana em Vila Rica se refere à Ordem sediada em Santo Antônio do Rio de Janeiro como um “místico corpo commonicável”, da qual se orgulhava em fazer parte. Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 155, fl. 91 v, “Copia da carta q’ se escreveo ao Ilm.^º Snr. (?) M.el Min.^º Provincial do Conve (sic) de Santo Antonio com a qual se lhe remeteo a Elleição de 1775 p.^a 1776”. Sobre o corpo místico representado nas alegorias da capela, cf. JORDÃO, Paulo Vicente da Veiga. *Corpo Santo; alegorias do corpo místico no barroco mineiro*. Monografia (Especialização em cultura e arte barroca)-Instituto de Filosofia, Arte e Cultura/UFOP. Ouro Preto, 1996.

⁹⁹ A analogia de atribuição acontece entre dois objetos, conceitos ou signos, “aproximados através de um terceiro elemento principal”. Assim, a formulação (a:b:c) pode ser exemplificada, conforme Hansen: um vestido e as pétalas de uma rosa possuem uma atribuição em comum, que é a cor. Assim, é possível, por esta analogia, escrever: “A rosa abriu seu vestido”. Cf. HANSEN. *Alegoria; construção e interpretação da metáfora*, p. 227.

pesquisou a importante biblioteca de tratados de Vilaça, que possuía, além de vários tratados franceses – Blondel, Brisseux, D'Aviler e outros –, uma tradução manuscrita para o português de partes do *Perspectiva pictorum et architectorum*, do Padre Andrea Pozzo, atualmente em guarda na Biblioteca Nacional de Lisboa, e que antes da extinção das Ordens religiosas, em 1834, pertenceu à Livraria do Convento Beneditino da Saúde¹⁰⁰. As molduras de Tibães foram riscadas e provavelmente executadas por Vilaça na mesma época ou pouco antes do período em que se propunha a nova portada de Vila Rica; embora lá, em Tibães, a ornamentação tenha sido entalhada em madeira dourada, cá em pedra-sabão¹⁰¹ (FIG. 45 e 46). Robert Smith chamou a atenção para uma filiação estilística generalizada entre as “escolas” do norte de Portugal e a talha de Minas Gerais¹⁰². Myriam de Oliveira vem relativizando essa generalização, acrescentando novos dados, sobretudo da região lisboeta. Smith chegou a fazer uma referência especial aos estilos de André Soares e Antônio Francisco Lisboa, e eu chamaria a atenção para a simpatia fantástica desses elementos, as asas, presentes nas talhas de Vilaça em Tibães e Aleijadinho em Vila Rica; e acrescentaria, a título de curiosidade e sem pretensão de novidade, outra ornamentação muito semelhante no ofício dos escultores. São dois pares atlantes muito parecidos na invenção, na disposição e na feição que ambos fizeram para as impostas dos arcos dos coros de duas igrejas: Aleijadinho na capela terceira carmelita em Sabará, e Vilaça na Igreja de Santa Maria, em Pombeiro, Portugal. As figuras dialogam por si (FIG. 47 e 48).

¹⁰⁰ Robert Smith indicou a “livraria” de Vilaça, destacando-se o italiano Andrea Pozzo, entre os tratados franceses: de Blondel, *Architecture françoise, De la distribution des maisons de plaisirance, Livre nouveau ou Regles des cinque ordres d'architecture antique*; de Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres d'architecture antique en toutes leurs parties*. De Andrea Pozzo, o famoso *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma 1717, 2 vols.; D'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de vignole*; de Briseux, *l'Art de Batir*, e finalmente Jombert, *Architecture moderne*. Cf. SMITH. Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça escultor beneditino do século XVIII. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1972. p. 28. (BNP Cota B. A. 1285 A.). Vilaça, ainda segundo Smith, teria preparado junto com o Fr. Francisco de S. José a tradução dos dois livros de Pozzo. *Idem, Ibidem*, p. 64. Parte do livro traduzido se pode pesquisar na Biblioteca Nacional de Lisboa: POZZO, Andrea. Este Livro de Perspectiva, e hé tambem de Arquitetura de Andre Poso Relegiozo da Companhia de Jesus e sam douz belumes de folio grande feito em Latim, e Italiano; e agora vertido, ou traduzido em Portugues pelo P. P. Fr. Franc.co de Sam Jozé, de Pibidem. Pera me aproveitar da sua Lição me vali do dito P. asima mensionado, (BNP Cota. FNR 945). Para a talha, Smith indicou as principais fontes de Fr. Vilaça: Irmaos Glauber, Habermann, Meissonier, Watteau, e novamente Brisseux. Cf. SMITH, *op cit.*, p. 246.

¹⁰¹ O historiador Flávio Gonçalves chamou a atenção pra a semelhança da talha riscada por Vilaça para os janelões da capela-mor de Tibães, e também do retábulo-mor de Nossa Senhora dos remédios, em Lamego, com as gravuras setecentistas de Augsburgo. Cf. GONÇALVES, Flávio. Um século de arquitetura e talha no noroeste de Portugal. *Separata do Boletim Cultural* da Câmara Municipal do Porto. Vol. XXXII, fascs. 1-2, Porto. 1969, p. 25.

¹⁰² Cf. SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 8.



Figura 45 – Detalhe das asas nos brasões alegóricos, Vila Rica



Figura 46 – Asas na moldura dos janelões da capela-mor da Igreja de São Martinho do Mosteiro Beneditino de Tibães, Braga, Portugal



Figura 47 – Atlante do Aleijadinho no arco do coro da Capela do Carmo de Sabará

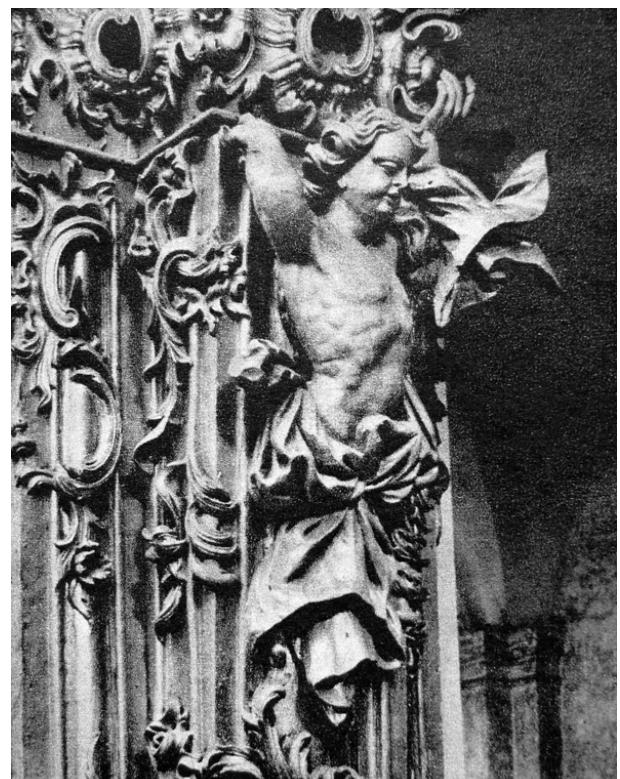


Figura 48 – Atlante de Frei Vilaça no arco do coro da Igreja de Santa Maria do Pombeiro, Portugal.
Fonte: SMITH, Robert. André Soares



Figura 49 – Detalhe do Brasão da portada da Capela de São Francisco, com destaque para a cruz de espinhos e os braços entrecruzados do Cristo e do Santo



Figura 50 – Detalhe ornamental da porta do sacrário da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica, com destaque para engenhosa representação dos estigmas

Acima dos brasões, reina entre anjos coroados a Senhora e, pouco mais acima, no medalhão do óculo cegado, o baixo-relevo do Santo a receber os estigmas da paixão. Tópicas da majestade católica e absolutista, duas coroas fazem a articulação dos três conjuntos. Entre os brasões e o medalhão da Senhora, uma coroa de espinhos, que remete tanto à paixão quanto ao decoro penitente dos franciscanos, ornato muito costumeiro nas fachadas da Ordem terceira, como em São João del Rei, Ponte de Lima ou Viana do Castelo, essas duas na região do Minho, Portugal. Acima dele, dentro já do medalhão da Senhora sobrepondo-se às suas vestes, outro sinal franciscano, o talvez mais conhecido: os braços entrecruzados do Cristo e do Santo, estigmatizados (FIG. 49). No sacrário de Vila Rica, e também na portada da capela de São João del Rei, há uma sutileza capaz de condensar numa só representação os ornatos que comumente necessitam de dois suportes, ou duas imagens: o brasão das cinco chagas e os braços cruzados do Santo e do Cristo. Assim, tanto no medalhão de São João, disposto no mesmo lugar do de Vila Rica, como no sacrário desta, além dos braços cruzados costumeiros, há também dois pés estigmatizados, conformando um “X” com aqueles, e no centro de tudo há um coração também estigmatizado, completando as cinco chagas (FIG. 50).

Voltando à portada de Vila Rica, perpassa a composição uma fita ornada com escritos latinos pertencentes às meditações para um dos três tipos de *Mistérios de Maria* (Gozosos, Dolorosos, Gloriosos). O trecho latino pertence – como seria decoroso esperar para a ornamentação da Virgem coroada – ao quinto e último dos *Mistérios gloriosos*, justamente aquele relativo à coroação de Maria no céu. A matéria da “argúcia heróica”¹⁰³ ainda remete à circunstância controversa com os protestantes, muito comentada por Emile Mâle na arte dita pós-tridentina¹⁰⁴, pois não é senão à própria Virgem que se pede virtude e coragem na batalha contra os seus inimigos:

DIGNARE ME LAUDARE TE VIRGO SACRATA
DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUOS

Julga digno louvar-te, Virgem Sagrada
Dá-me força contra os teus inimigos

A arquitetura que emoldura o teatro alegórico da portada significa-a em novidade e ornato, correspondendo bem ao caráter da representação teológica. A correspondência de caráter está na base do decro da arquitetura, também em Vitrúvio, quando ao definir o conceito cita os gêneros de coluna adequados a esta ou aquela divindade; ou já na definição em chave cristã, para o preceito, como se lê nas emulações de Serlio e Matheus do Couto.

Pelo que se depreende das *condições*, as proporções e elementos ficaram definidos no risco inicial da obra; assim como grande parte, ou praticamente a totalidade, dos ornatos que a compõem. O conjunto da fachada é emoldurado em seus limites pelas duas torres cilíndricas, enquanto o corpo mais avançado do frontispício delineia-se com duas colunas de cantaria circular a $\frac{3}{4}$ de seção livre para fora das pilastras faceadas também de cantaria que as amparam por detrás (e é por isso, então, que as colunas são denominadas “contrapilastras”, no documento) (FIG. 51). As seções circulares, tanto das torres como das colunas, conferem graça ao conjunto, para além do fato de corresponderem, entre si, na figura e na função ordenadora do

¹⁰³ Ao analisar os elementos retóricos da igreja, baseado sobretudo na leitura do tratado de Tesauro, Paulo dos Anjos demonstrou como o conjunto escultórico da portada encarna uma *argúcia heróica*, uma empresa que condensa aspectos religiosos do louvor católico. Cf. ANJOS, Paulo Versiani dos. *Metáfora de Pedra*, p. 37 et seq.

¹⁰⁴ MÂLE, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma*, sobretudo o capítulo II. El arte y el protestantismo, p. 33-102.



Figura 51 – Detalhe de coluna do frontispício em cantaria de itacolomy



Figura 52 – Vista frontal do frontispício

corpo. A correspondência ultrapassa a imitação da forma, pois está também na sutileza da geometria, dado que ambas, torres e colunas, estão giradas em relação ao plano da fachada em 45°. No corpo avançado do frontispício, o giro nasce dos pedestais e prossegue até os majestosos fragmentos de frontão que acomodam a empêna do acrotério, elementos de notória evidência na elocução da fábrica (FIG. 52). Além de tornar maravilhosa a forma, esse giro cria também um efeito teatral amplificado de abertura e total exposição do conjunto escultórico da portada, o que hierarquicamente ressalta no discurso teológico desempenhado pelo frontispício. No conjunto geral, o giro das torres pronuncia para o seu primeiro plano as pilastras, fazendo com que duas, e não uma, janelas sineiras (os “óculos” da torre sineira, no documento) se apresentem em perspectiva. Até mesmo as pirâmides, ou pináculos, que arrematam nas grimpas o elemento, concordaram com o giro, apresentando suas quinas de frente ao conjunto, em correspondência visual à linha vertical das pilastras¹⁰⁵. O giro das torres também corresponde, assim, ao movimento cenográfico da parte frontal que expõe o encômio teológico que mais interessa, articulando todas as peças da composição no artifício eloquente da encenação arquitetônica. Em planta, a articulação entre o plano do frontispício e as torres se efetiva através de duas paredes côncavas que acomodam em sua base uma

¹⁰⁵ Selma Miranda chamou a atenção para o giro das torres, sem salientar, contudo, essas relações. Cf. MIRANDA, Selma Mello. *Nos bastidores da arquitetura do ouro; aspectos da produção da arquitetura religiosa no século XVIII em Minas Gerais*, 2008. (Texto inédito gentilmente cedido pela autora).

porta cega. Acima delas, correspondem duas janelas-sacada em imitação às frontais, todas para iluminação do coro, arrematadas em verga de cantaria do tipo *canga-de-boi* (FIG. 53).



Figura 53 – Vista lateral das paredes côncavas que fazem articulação entre as torres e o frontispício

Artificioso é também o modo com que as peças estão articuladas entre si, evidenciando a consideração de um dos mais importantes preceitos formais do período – a ligação entre as peças. Há que se notar, aqui, a qualidade das pilastras no desempenho dessa virtude. Até mesmo o giro contribui para a continuidade visual dessas importantes peças da arquitetura, defrontando-as com o espectador. A continuidade das pilastras nasce com os pedestais, perpassa a linha delicada da arquitrave – que, a propósito também dessa continuidade virtuosa, percorre horizontalmente toda a extensão da fábrica: frontispício e óculo, interceptando-o e recobrindo-o acima do terço inferior, torres, nave e corpo da capela-mor –, passa pela proeminente cimalha real e corpo das torres até

alcançar as abóbadas e pináculos das grimpas, quando então a face dessas pilastras se transforma numa jocosa fita ondulante, o único elemento vertical fingido em cal no conjunto, pois o demais, estrutural ou aparente, é cantaria (FIG. 37). A fita das abóbadas diminui de seção ao aproximar-se dos pináculos, para corresponder à proporção desses e também ao gradativo afunilamento da abóbada; assim como, mais abaixo, na transição do corpo da parede para o telhado, a base das pilastras das torres acima da cimalha real tem a sua largura aumentada gradativamente a fim de corresponder e articular-se bem ao alargamento do ressalto da cornija (que lhe acomete em todas as partes: meios-bocéis, filetes e corona), logo acima do capitel. A continuidade confere efeitos de coesão e continuidade ao corpo do edifício, virtude ressaltada tanto para segurança do corpo como para evidenciar a perfeição da fábrica. Temos visto diligências semelhantes nas outras igrejas, o que evidencia um costume artificioso com valor de preceito, certamente aplaudido pela recepção discreta colonial no discernimento dessas sutilezas da arquitetura.



Figura 54 – Detalhe de capitel de pilastras na torre sineira



Figura 55 – Detalhe do frontispício

Para valorizar ainda mais a saliência das volutas nos capitéis “jônicos”, em todos eles houve-se fazer a sua inclinação em 45°. O efeito foi salientado em qualquer ocasião do gênero: nas pilastras o artifício visava ressalvar e conferir distinção aos capitéis em relação à massa da parede; nas colunas, o artifício coadunava-se ao giro em 45º das colunas e das torres (FIG. 54 e 55). O preceito sempre foi recomendado à ornamentação de colunas ou pilares de canto, em que o artifício adequava numa só peça a aparência da voluta à visão de ambas as frontalidades (FIG. 56)¹⁰⁶. Nos cunhais – encontros entre torres e paredes –, uma dificuldade de geometria obrigou o engenho a aguçar o ângulo interno entre os ábacos (como também vimos no pé-direito interno da igreja do Pilar, no encontro entre faces do polígono), criando também o efeito falso de duplidade de pilastres (FIG. 57); nas colunas do frontispício, o artifício obteve o efeito de evidenciar três, e não duas volutas, como usual, a da frente em plano de topo (FIG. 58).

Como disse, os capitéis dessas colunas e pilastras emulam a ordem jônica. Possuem a altura costumeira de meio módulo, ou seja, metade da grossura da coluna em seu terço inferior, sem contar o segundo *astragalo* (filete horizontal logo abaixo do capitel propriamente dito que não aparece na descrição de Vitrúvio, tampouco na dos modernos, mas que está presente em São Francisco). O novo elemento está disposto na altura onde usualmente findam caneluras na coluna jônica, quando as têm. Astragalos livres, como esses, logo abaixo do capitel, são comuns nas ordens toscana e dórica. Nas ordens coríntia e compósita, é do astragalo que nasce a primeira faixa de folhas de acanto, de modo que se integra formalmente ao capitel. Examinando a ordenação do preceito, verifica-se que as proporções da coluna também variam

¹⁰⁶ Cf., por exemplo, <<http://www.unav.es/ha/003-ORDE/capiteles-jonicos/jonico-4-caras-004.jpg>>. Acesso em: 23 ago. 2008

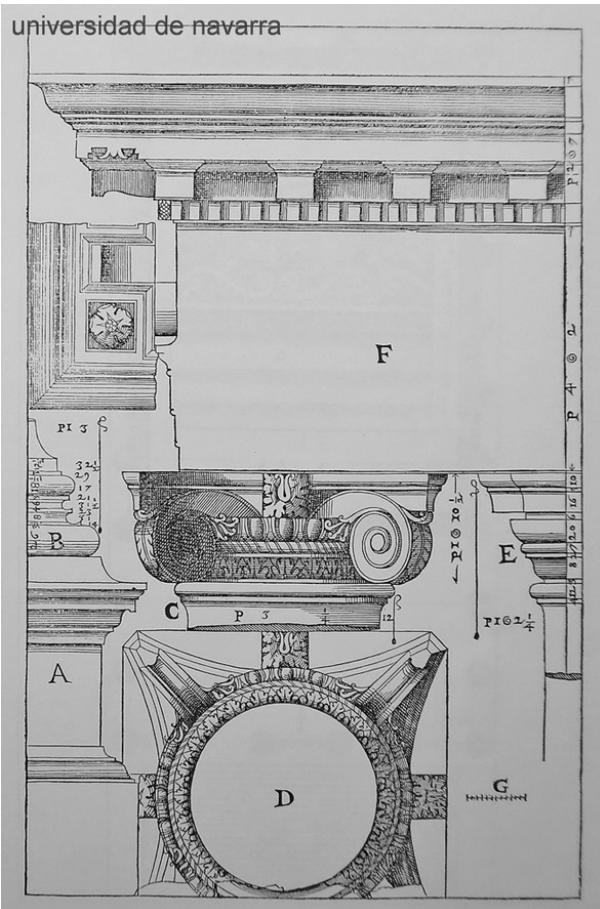


Figura 56 – Capitel jônico, Scamozzi. Fonte: <http://www.unav.es/ha/003-ORDE/partes-capiteles-jonico.htm>

da regra e do costume. Tomando-se o módulo no terço inferior, que é de diâmetro uniforme, a altura do fuste, sem contar o capitel e também a base (composta em soco, filete, ou nacela, escócia, toro e filete), acima do pedestal, totaliza dez grossuras inteiras. A Ordem jônica teve sua maior difusão em oito ou em até nove grossuras¹⁰⁷, contando-se, assim, a base e o capitel com meia grossura de altura cada. Se contássemos, em São Francisco, a base e o capitel, a coluna totalizaria 11 grossuras. Além



Figura 57 – Detalhe de capitéis nas engravas



Figura 58 – Detalhe de capitel e entablamento nas colunas do frontispício

¹⁰⁷ Matheus do Couto recomenda 8 grossuras para a coluna jônica, contando-se base e capitel. Autoriza nove na intenção de tornar inteira a contagem de grossuras na indicação de Vitrúvio, que era de $8\frac{1}{2}$ grossuras: “Esta coluna Jonica, por Regra geral, se fará de 8 grossuras, cõ sua baza, e Capitel, posto q' Vitr.^º quer q' seja de $8\frac{1}{2}$ e havendo de ser, antes seja de 9”. Cf. MATHEUS DO COUTO. *Tratado de Architectura*, L. I, Cap. 10, “Da Ordem Ionica”, p. 15.

da amplificação do elemento e do próprio frontispício, o efeito é uma maior elegância da coluna, asseada ainda mais pela invenção de um delicado filete que enlaça todo o diâmetro no terço inferior da peça (FIG. 51 e 53). Para além do ornato, o elemento deveria informar à recepção o ponto onde começa a ocorrer a *contratura*, estreitamento gradativo da seção do fuste até o capitel. O artifício é visível na capela de Vila Rica. Os *preceitos da arquitetura* permanecem valendo, modelo autorizado, mas essas eleições e artifícios engenhosos nos evidenciam que o estabelecimento de correspondências entre as partes predomina na conformação do todo.

Com igual efeito, as volutas são bastante proeminentes nas colunas, com alguma semelhança ao desempenho de Scamozzi, embora um pouco mais proeminentes do que sugere o desenho italiano (FIG. 56). Nas pilastras, a proeminência fica por conta apenas do desenho característico do capitel. Naquelas, entretanto, as volutas saltam para fora do fuste corpo-e-mio de seu diâmetro final; isso porque seus “olhos” – nome que se dá ao lugar dos centros geradores dos vários segmentos de arco que as compõem – estão cerca de um diâmetro de distância da face das colunas. O ábaco em si é também proeminente, pois acompanha e recobre coerentemente as volutas. Assim como consagrado pelos tratados, o olho das volutas deveria estar praticamente no alinhamento da face da coluna (linha chamada “cateta”), de modo que os enrolamentos das volutas interceptassem parte do equino, o colarinho ornado

de óvulos, e também a superfície curva da coluna (FIG. 59). Nas colunas frontais da capela de Vila Rica, entretanto, as volutas ficam livres, protuberantes, suspensas sob o ábaco (FIG. 58). O efeito criado na emulação é uma evidenciação mais notável das volutas e, portanto, da principal característica da Ordem. Talvez o artifício tenha sido aplicado para ressaltar mais eloquente o caráter gracioso da coluna e de todo conjunto arquitetônico, por ela emoldurado, e aí a agudeza encontra o seu decoro. Cristianizada, desde Serlio a seguir por seus imitadores, como Matheus do Couto, a ordem jônica foi recomendada para templos devotados, quando a santas mulheres, às “Matronas”, esposas e mães exemplares, e quando a homens santos, aqueles que tiveram, nos

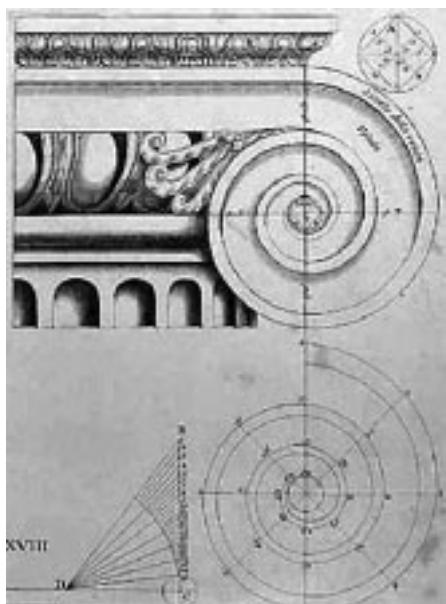


Figura 59 – Detalhe de capitel jônico, Vignola. Fonte: <http://www.unav.es/ha/009-TRAT/vignola-regole.htm>

termos de Matheus do Couto, “vida robusta, e branda”¹⁰⁸. A capela franciscana foi oficialmente dedicada a *Nossa Senhora dos Anjos*, como anuncia a pintura do forro na nave e sua rica variedade ornamental. A devoção é titular dos franciscanos, exemplar já na primeira ermida da Porciúncula, a ela dedicada. Assim, em Vila Rica, não poderia haver gênero de arquitetura mais conveniente, pois contemplada a Senhora, Mãe de Deus, contemplado o Santo, patriarca da Ordem, que apesar de amoroso e *brando* no caráter, *robusteceu* a vida na humildade, na pobreza e na penitência, a Ordem jônica corresponde ainda à graça das proporções e da decoração do edifício. Enquanto a robustez e a severidade penitente dominam a iconografia pintada ou esculpida, afetando a memória e a moral do espectador franciscano com exemplos de edificação cristã condensados nas várias representações da *penitência e do desengano* dispostas pela igreja, a graça e a dignidade do gênero preceituam todo o arranjo arquitetônico, estimulando correspondência de formas e proporções, sutileza de artifícios e ornatos. Essa comunhão de caracteres é mais uma virtude dessa arquitetura, pois aproxima várias formas e conceitos pertinentes à história franciscana na formosura eficaz de um só gênero de coluna emulado. Se alguns aspectos da vida do Santo e da Ordem franciscana apresentam, para estudiosos¹⁰⁹, ambigüidades e ambivalências desde as primeiras biografias, na Capela de Vila Rica, em vez de ecoar incongruências aparentes, esses mesmos aspectos oportunizaram decorosas agudezas.

Estudiosos da arquitetura elogiam bastante uma dita “originalidade” da fachada de São Francisco a partir de categorias modernas da arte, como o jogo ou a movimentação “barroca” dos planos e volumes e também uma tal “evolução” do risco. Ao fazê-lo, salientam com prioridade o “recuo” do volume cilíndrico das torres em relação ao frontispício; interpretação que, a meu ver, inverte a hierarquia do corpo arquitetônico assim como foi pensado naquele tempo.

A questão do “recuo” das torres cilíndricas se tornou quase um mito, como outros problemas que envolvem a arte do país no século XVIII, sobretudo quando há atribuições ao Aleijadinho. Contribuiu para a polêmica a presença de torres cilíndricas também na engenhosa capela do Rosário, de Vila Rica, o que estimulou pesquisadores a tentarem encontrar obras antecedentes, em Portugal ou mesmo fora, que tivessem torres cilíndricas ou poligonais recuadas, ou ainda elementos que indicassem uma pretensa “evolução” do risco até chegar ao esplendor da São Francisco de Assis. Assim, John Bury chamou atenção para a Igreja de São João de

¹⁰⁸ MATHEUS DO COUTO, *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 10, “Da Ordem Ionica”, fl. 14-15.

¹⁰⁹ Cf. LE GOFF, *op. cit.*, p. 48-49; 62 *et seq.*



Figura 60 – Igreja de São João de Latrão, Valladolid, Espanha. Fonte: <<http://flickr.com/photos/pedroarroyo/221064349/>>



Figura 61 – Igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, Guimarães

Latrão, em Valladolid (FIG. 60), e também para a igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, em Guimarães (FIG. 61), e foi seguido na interpretação por outros estudiosos como Augusto da Silva Teles¹¹⁰; exemplos que, apesar de possuírem torres ou circulares ou posicionadas atrás dos frontispícios, distanciam-nos da idéia, creio eu, das doutrinas vigentes e dos efeitos prioritariamente considerados para aquela arquitetura. Ademais, os exemplos aludidos diferem muito da idéia, da aparência e do caráter da Capela de São Francisco em Vila Rica. Bury chegou a dizer que as torres de seção circular eram praticamente inexistentes em Portugal, e uma “originalidade” das Minas. Mas a invenção era, sim, conhecida em Portugal. Na Torre do Tombo, se conserva uma planta feita pelo mesmo Arquiteto das Ordens Militares, Rodrigo Franco, para a *Igreja de Nossa Senhora do Socorro*, Arcebispado da Bahia, em que as torres sineiras possuem “figura redonda” (FIG. 62), para usar a própria expressão do arquiteto.

Seria muito proveitoso tentar entender a novidade e a maravilha desse frontispício a partir dos vários aspectos do discurso arquitetônico nela desempenhado, o que tenho tentado demonstrar: adequações ao costume, variação e emulação de modelos, agudezas do engenho construtivo e inventivo, sutilezas de desenho, estabelecimento de correspondências formais e proporcionais vá-

¹¹⁰ BURY, John. Igrejas Borromínicas do Brasil colonial. In: _____. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991, p. 103-135; cf. também TELES, Augusto Carlos da Silva. As igrejas borromínicas. In: MENDES, Nancy Maria (Org.). O barroco mineiro em textos. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 108-113.

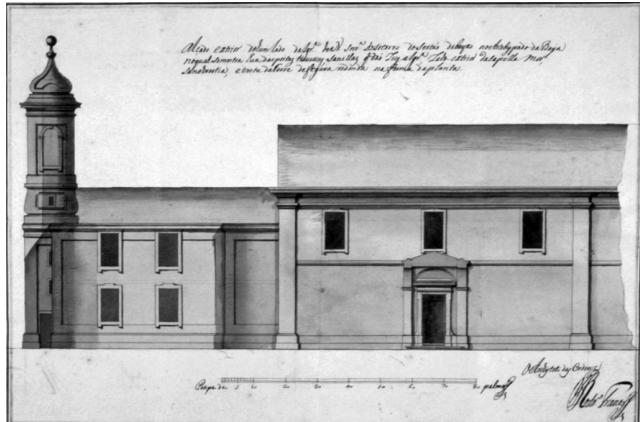


Figura 62 – “Alçado Exerior dehum lado da Igr.^a deN. Sr.^a do Socorro do Sertão debaixo no Arcebispado da Baya no qual se mostra hua das portaz travessas, janelaz q dão Luz à Igr.^a, Lado Exrior da Capella Mor, Sanchrestia, evista da Torre de Figura Redonda na forma daplanta”. Risco do Arquiteto das Ordens Militares, Rodrigo Franco. Fonte: ANTT, PT-TT-MR/1/9

ainda mais eloquente pelo novo risco da portada. Lembremo-nos de que os novos efeitos do frontispício foram justificados justamente por um novo risco e uma reedição da portada, evidente no rigor de suas novas *condições*. A modificação, que implicava altas despesas, contribui ainda mais para o argumento que pretende compreender a fábrica a partir não do recuo volumétrico de elementos formais, conquanto importantíssimos, mas da valorização hierárquica de uma parte inteira, o frontispício, que é extremamente *discursivo*, e avançado. Ademais, o fato de a fachada frontal ser proeminente em relação às torres cria um efeito cenográfico de amplificação da portada escultórica e seus ornatos, pois esses ficam colocados adiante o palco de um frontispício aparentemente mais formoso e elegante, que parece pertencer, esse é outro ponto importante, a um tipo bastante imitado por capelas terceiras franciscanas no norte de Portugal, donde vieram vários emigrantes e artífices para Minas Gerais. Se isolarmos o frontispício avançado da São Francisco de Vila Rica, como se pode ver na simulação abaixo (FIG. 63), e compararmo-lo aos frontispícios de várias capelas franciscanas, e também de outros oragos, pois a imitação obviamente era estimulada, mas não restrita, à filiação devocional, veremos como alguns elementos e proporções notabilizam simpatias: a relação proporcional entre largura e altura do frontispício, os cunhais arrematados por valentes fragmentos de frontão, eventualmente girados em relação ao plano da fachada, empenas sinuosas e acrotérios monumentais culminados em pares de pináculos.

Esse tipo de frontispício pressupunha uma espécie de pórtico arquitetônico de colunas ou pilastras, cujas proporções e ornatos lembram muito a graciosidade jônica encenada em Vila

rias, articulação e continuidade entre as partes etc. Integrados a essa compreensão fundamentada em preceitos coevos, seríamos levados a ajuizar não sobre o *recuo das torres*, mas sim sobre o *avanço teatral do frontispício*, que é a parte efetivamente mais importante do corpo externo da capela. É no frontispício que estão acomodados os principais elementos do discurso teológico-retórico dessa arquitetura, a única parte a receber alegorias e imagens, como preconizava Borromeu, e que, em Vila Rica, conta com um conjunto escultórico tornado supostamente

Rica. Compõem o inventário consagrado ao tipo frontispícios de capelas como as das ordens terceiras franciscanas de Guimarães¹¹¹ e de Viana do Castelo, ou a capela de Santo Antônio (devoção franciscana), em Ponte de Lima¹¹², ou a igreja de São Lázaro, na cidade do Porto (FIG. 63-68). Todas conservam um caráter, proporção e elementos nitidamente simpáticos.



Figura 63 – Simulação do frontispício avançado da Capela de São Francisco, sem as torres. (Computação gráfica de Robson Godinho)

¹¹¹ A ordem terceira foi fundada em Guimarães em 1427. O pagamento da “pedraria” da obra de arquitetura foi feito em 6 de julho de 1753, com o risco que lá está, alguns anos, portanto, anteriores ao risco de Vila Rica. Em 4 de julho de 1770, há notícias de reforma da portada, abrindo-se “uns óculos sobre a cornija”. Esta foi terminada em 19 de maio de 1774, entregue ao mestre Pedro Lourenço. FARIA, João Lopes de Faria. Velharias da Irmandade de S. Pedro e das ordens terceiras, v. II, f. 222-226v., apud TEIXEIRA, Fernando José. *Convento de S. Francisco, Guimarães*. [S.I.; s.n], 2000, p. 29. (BNP, Cota B. A. 19819 V.).

¹¹² É de se notar a semelhança do arremate da torre sineira desta igreja em Ponte de Lima com os que arrematam a matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas.

Em Vila Rica, somente o frontispício avançado participa do *tipo*, que, pode-se perceber, não possui comumente as torres laterais. Estas são costume bastante consagrado na colônia, notavelmente em Minas Gerais, e se pode supor, então, verossimilmente, que o arranjo engenhoso do risco tenha feito a adequação de duas tópicas ou tipos consagrados (do frontispício e também das torres), condensando conceitos apropriados de arquitetura numa só composição efetivamente maravilhosa para os coetâneos¹¹³ (FIG. 37). Assim, além das tantas virtudes já comentadas para a capela de São Francisco, a adequação do tipo ao costume arquitetônico do lugar revigora a capela franciscana com um dos exemplos efetivamente mais notáveis de engenhosidade produzidos por aqui; invenção que ao mesmo tempo considera a decência, a ordem teológico-política e o costume, reinventando-os na oportuna variação das tópicas e das regras, tudo em prol da novidade e da maravilha do teatro arquitetônico.

Um arranjo semelhante já havia sido experimentado antes em Vila Rica, e, de algum modo, há que se reconhecer que Germain Bazin tinha razão ao tocar na importância da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz para a invenção do risco em São Francisco (FIG. 68 e 68A). Discordo de Bazin em relação à hipótese de uma “evolução” da arquitetura mineira que passaria por Santa Efigênia até explodir sumamente em São Francisco. A mesma idéia de evolução aparece nos estudos dos tipos de fachada de igrejas em Minas Gerais, de Paulo Santos¹¹⁴, Sylvio de Vasconcellos¹¹⁵ e outros. Mas há que se notar, e a identificação do tipo de frontispícios pode contribuir no aperfeiçoamento da tese, que há, já em Santa Efigênia, um avanço da parte central do corpo da fachada. A rigor, esse avanço central aparece em Vila Rica outras vezes, na Capela terceira do Carmo mesma, que inclusive é ondulada para a frente a fim de acentuar também o efeito escultórico da portada escultórica¹¹⁶. Além disso, o que admira

¹¹³ Sem desenvolver a tese que defendo, Paulo Santos já havia chamado a atenção para o fato de que, em geral, “o frontispício das Igrejas [de Minas Gerais] – reduzido às suas linhas essenciais – se assemelha ao do tipo mais característico de capela com acréscimo de duas torres, uma de cada lado”. Cf. SANTOS, *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*, p. 161.

¹¹⁴ A evolução defendida por SANTOS, *op. cit.*, p. 170, ainda ia mais longe, representando o que ele chamou de um “nascimento” da arquitetura brasileira, “em oposição à arquitetura portuguesa do Brasil”. Com os frontispícios de São Francisco e Carmo de Vila Rica, acrescenta, “quebram-se definitivamente os ténues fios que ainda prendiam a arquitetura sacra de Minas à da Metrópole”. Para Santos, Santa Efigênia também seria um elo importante na “evolução” dos frontispícios. Cf. *Idem, Ibidem*, p. 166-167.

¹¹⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. Arquitetura religiosa. In: _____. *Arquitetura, dois estudos*. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1983, p. 45-61.

¹¹⁶ No capítulo anterior, eu chamei a atenção para o artifício, salientando que no Carmo, sim, houve um “recolhimento” das torres, porque *modificava* todo o risco inicial. O termo “recolhimento” aparece inclusive nos documentos do Carmo, diferentemente do que acontece em São Francisco, que teve a disposição avançada do frontispício desde o primeiro risco.



Figura 63 – Simulação do frontispício avançado da Capela de São Francisco, sem as torres



Figura 64 – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Viana do Castelo, Portugal



Figura 65 – Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Guimarães, Portugal



Figura 66 – Igreja conventual de São Francisco de Assis, Viana do Castelo, Portugal



Figura 67 – Igreja de São Lázaro, Porto, Portugal



Figura 68 – Frontispício avançado da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz, Vila Rica. (Computação gráfica de Robson Godinho)

mais, entre Santa Efigênia e São Francisco, é principalmente a disposição de proporções e elementos muito semelhantes aos que temos referido, em São Francisco e no tipo imitado em Portugal: a euritmia ou as belas proporções do corpo, portada com imagem(ns) decentemente ornada(s), fragmentos de frontão sinuoso com faixas de enrolamentos em sentido invertido, cimalha real com arco envolvente ao óculo, janelas laterais no coro, arredondamentos nos cunhais das torres sineiras e até mesmo as pilastras com capitéis que emulam a ordem jônica. A Capela de Santa Efigênia estava em construção desde 1723, quando a irmandade do Rosário resolveu edificar uma capela de pedra em substituição à de taipa que existia no mesmo sítio¹¹⁷. O risco de São Francisco foi arrematado em 1766, e já no início da década de 1760 a Capela de Santa Efigênia deveria estar praticamente perfeita, pois há pagamentos para o “conserto das torres” em 1762. Assim, a emulação do risco pode ter partido até mesmo diretamente de Santa Efigênia, que também autorizava o costume do tipo comentado em Portugal, acrescido das torres.

4.4 Teatro da penitência e do desengano

As advertências pastorais analisadas no início do capítulo nos remetem ao lugar-comum teológico do *desengano* pelas vaidades do mundo¹¹⁸. O tema era recorrente nos séculos XVII e XVIII¹¹⁹, desempenhado em iconografia muito imitada nas imagens, igrejas e capelas franciscanas, notadamente na de Vila Rica.

Tópicas muito difundidas da moral cristã, as iconografias remitentes à *vanitas vanitatum*¹²⁰

¹¹⁷ Cf. SOUZA. *Guia dos bens tombados de Minas Gerais*, p. 255-256.

¹¹⁸ Oportuno repetir o trecho da pastoral: “Se nos actos exteriores, se nas solemnidades do Culto divino fazem VV. CC. taõ pompoza ostentaçã de adoradores do Deus crucificado, sena sua generosa resolução de vestirem o humilde, o santo habito da 3.^a Ordem da Penitencia do nosso Serafico pai daõ hum publico testemunho de Sectarios da morteficação, do abatimento, de desprezadores das vaidades do mundo, não será coisa bem digna de riso (melhor disséramos de amargosas lágrimas) se a dicipação [dissipaçã] em seus gestos, se a immodéstia em seus vestidos, se a profanidade das suas conversaçõens nesses mesmos actos e festividades de Religioso culto os fizerem conhecer por homens de pouca fé, por homens que não adoram ao Snr”. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 154, fl. 114v. “Pastoral do Min.^º Prov.^ºl do Rio de Janeiro. Fr. Joaquim de Jezus Maria [...]. (1796).

¹¹⁹ Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. El triunfo de la muerte. In: _____. *Contrarreforma y barroco*, p. 61-92; CREMADES CHECA, Fernando, MIGUEL MORÁN, José. El sentido barroco de la muerte. In: _____. *El barroco*, p. 244-251; MÂLE, Emile. La muerte. In: _____. *El arte religioso de la contrarreforma*, p. 199-222.

¹²⁰ A expressão corresponde aos primeiros versos do livro do Eclesiastes: “Vaidade das vaidades. [Tudo é vaidade]”, I, 1. Como se lê no *Dicionário de sentenças latinas e gregas*, o conceito implícito na expressão *vanitas vanitatum* encontra filiação na “cultura mesopotâmica, o de que qualquer ação humana é absolutamente vã e inútil”. Prossegue: “*Vanitas vanitatum* é, pois, a transposição de uma expressão



Figura 68A – Frontispício integral da Capela de Santa Efigênia do alto da Cruz, Vila Rica

proporcionavam referência especial à memória exemplar da conversão do Santo, ocorrida em 1206, e sobretudo ao caráter virtuoso de sua vida humilde e penitente, caracterizada pela pobreza e pela negação de toda e qualquer vaidade. Mas a penitência não possuía um fim em si mesma. Para Francisco, interessava nela a causa de um *aperfeiçoamento espiritual*, o maior dos prêmios da abnegação, da disciplina e da mortificação. No caso especial do patriarca, um ícone da perfeição, a penitência era capaz de conduzi-lo diretamente ao milagre, como naquele episódio em que o santo, alvo de uma tentação, se atirou sobre um arbusto de espinhos a fim de se libertar com a pena. Surpreendeu-se deitado em flores, envolto a um suave aroma divino. Aspectos como esse foram bastante exaltados nas biografias do Santo, nos escritos de Tomas de Celano ou São Boaventura, ou na famosa *Legenda Aurea*, de Jacopo de Va-

hebraica com valor superlativo (significa, portanto, ‘imensa vaidade’, como traduz P. Sacchi, Qoelet, Torino 1986, 112)”. O dicionário comenta a apropriação de semelhante sentido nas línguas neolatinas, mas não cita a consagração da expressão como alma de emblemas da iconografia católica. Cf. TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996. *Vanitas vanitatum*, p. 243. Para a iconografia católica, cf. as referências da nota anterior.

razze¹²¹, ou ainda, pra se referir à circunstância portuguesa, na *Crônica dos Frades Menores*, escrita por Frei Marcos de Lisboa em meados do século XVI¹²²; aspectos decorosamente assimilados na ornamentação de templos, quer na representação mesma das passagens históricas, quer nas alegorias e emblemas. Outros santos franciscanos receberiam também a recompensa milagrosa e extática da penitência. Além de receber o carisma dos milagres, Santa Margarida de Cortona, por exemplo, que oportunamente está também representada em pintura monumental na nave da capela, ao lado do coro, passou a ter experiências místicas depois do *desengano*, tendo assimilado, a partir de então, uma vida de extrema mortificação e penitência.

Assim, na capela de Vila Rica, logo após transposta a portada, o espectador recebe o emblema com a representação da *vanitas*, pintada por Ataíde no forro do *nártex*, lugar de passagem entre a porta e a nave propriamente dita (FIG. 69). No centro da composição, suspende-se um medalhão composto de concheados, volutas e *rocailles*, ornado em rosas e folhagens delicadas nas extremidades. Ele introduz o espectador nos elementos consagrados pelo hábito de se encenar a tópica. Arranjados sobre uma mesa, à guisa genérica de uma natureza-morta, mas com um primor de acabamento adequado apenas à leitura docente da alegoria¹²³ – pois em tela a pintura de gênero demandaria um asseio mais sutil de cromatismo e sombras, como os *bodegones* de Josefa de Óbidos – estão os elementos vários costumeiros (FIG. 70). Ao centro deles, o atributo mais tradicional da tópica, via de regra contemplado pelo Santo e seus irmãos: o crânio, coroado por um ramo de louros que parece ter se soltado de seu lado direito, evidenciando a impermanência das honras e louvores adquiridos na vida mundana; a vela que se apaga, como a vida, a ampulheta do tempo, tombada como efeito da morte, um alaúde e partituras, na evidência do tempo finito e passadio, bem como da efemeridade dos prazeres sensíveis, como o da música¹²⁴, o retrato de uma planta em período outonal, desfolhada, um

¹²¹ Importante hagiografia escrita no final do século XIII, ainda o século de Francisco, cuja numerosa difusão nos primeiros tempos da imprensa se equiparou à da própria Bíblia.

¹²² Cf. as três partes das *CHRONICAS DA ORDEM DOS FRADES MENORES* do seraphico padre Sam Francisco seu instituidor & primeiro ministro geral que se pode chamar *Vitas patrum* dos Menores / copilada & tomada dos antigos liuros & memoriaes da ordem per Frey Marcos de Lisboa frade menor da prouincia de Portugal. Em Lisboa: per Antonio Ribeyro: a custa de loam de Espanha & Miguel de Arenas, 1587.

¹²³ Se na segunda metade do século XVIII o “juízo” deveria prevalecer sobre a “fantasia”, um efeito disso era também o predomínio retórico do *docere* sobre o *delectare*. Cf. HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade & civilização, p. 43.

¹²⁴ Na famosa tela de Carraci para *Hércules na encruzilhada*, o instrumento musical foi colocado ao lado da opção pelo caminho vicioso, personificado por uma dama em trajes transparentes e insinuantes. Nessas representações emblemáticas, a música e sua instrumentação denotam sentidos viciosos. Já



Figura 69 – *Vanitas vanitatum*, emblema pintado por Ataíde no forro do nártex da Capela de São Francisco, Vila Rica



Figura 70 - *Vanitas vanitatum*, detalhe

na composição do forro da nave da mesma capela de São Francisco, a música, instrumentos e partituras louvaram a Senhora que ascende ao céu, junto ao coro de anjos que cantam sua Majestade. Uma evidência de que os atributos assumem sentidos derivados de suas circunstâncias de representação, e devem por isso ser analisados segundo essas circunstâncias de assunto, posição etc.

vaso de flores, belas e frágeis, um canhão e a representação de seu projétil em meio à fumaça no instante do disparo, evidência da efemeridade do poder temporal adquirido pela força; um tinteiro, um livro fechado, sobre o qual repousa o crânio central, e uma pena com a qual, está sugerido, se grafou a alma moralizante do emblema no papel que pende à frente da mesa e diante do espectador: *Memento Mori* (Lembra-te de que morrerás¹²⁵). No coroamento do medalhão, um anjo segura a fita que apresenta o título ou mote da alegoria: “*Vanitas vanitatum*”. Abaixo, na figuração – e encoberto pelo tapavento de fatura bem posterior –, um epígrama o desenvolve, tornando mais clara a finalidade do emblema: “*Quid quid agis/ prudenter agas,/ et respisce finem*” (Tudo aquilo que fizeres, faze-o prudentemente, e visando a um fim). Outros dois anjos portam elementos de fé e penitência (FIG. 71). O da direita traz nas mãos um cilício e uma corrente, instrumentos de disciplina, penitência e mortificação, o da esquerda apresenta o rosário e o crânio¹²⁶.

Além de ornamentarem várias representações dos *santos penitentes*, como as que veremos



Figura 71 – Anjos que ladeiam o emblema da *vanitas*, com destaque para portarem atributos de penitência

adiante ao comentar as quatro grandes telas da nave, esses atributos comuns da alegoria – crânios, ampulhetas, cruzes, cilícios, flagelos e correntes –, são portados por pequenos an-

¹²⁵ Segundo Tosi, a “expressão é de origem medieval, provavelmente monástica (Walther 14632a, e também 14631, *Memento cito mors venit*, ‘lembra-te de que a morte vem depressa’). Tosi adverte, porém, de um trecho do Eclesiástico (38, 20): *Memento novissimorum*, “lembra-te dos últimos tempos”, que além de remeter a um sentido semelhante, recorda a admoestação Divina a Adão e Eva por causa da expulsão do Éden. Desta vez, Tosi comenta como a expressão se tornou um *topos* literário ou um componente de cerimônias de coroações, a lembrar o coroado de que “a glória terrena está destinada a desaparecer em breve”. Cf. TOSI, *op. cit.*, *Memento mori*, p. 246-247.

¹²⁶ Paulo Versiani dos Anjos chamou a atenção para o fato de que o anjo que segura os instrumentos de mortificação olha para baixo, enquanto o anjo da esquerda, que porta o crânio e o rosário, instrumentos de meditação e oração, olha para cima, adequadamente. Cf. ANJOS. *Metáfora de pedra*, p. 41.



Figura 72 – *Vanitas* na Capela dos ossos, Igreja de São Francisco de Assis, Évora, Portugal

jos em todas as partes da capela. Além do nártex, aparecem nas pinturas e no lavabo da sacristia (já muito comentado por estudiosos), e também na barra da capela-mor, pintada por Ataíde. Ainda vamos chegar ao comentário deles, mas importa entender aqui que a numerosa e persuasiva iteração desses elementos é uma evidência bastante eloquente de que o edifício atua como um teatro permanente da penitência e do desengano, máquina artificial a acomodar ornatos característicos que, além de atualizar a memória, proporcionam e amplificam as disposições éticas e os afetos gerados pela fé, pela penitência e pela virtuosa abnegação material (FIG. 72).

Tópica do *desengano*, o emblema da *vanitas* atuava também como alegoria do primeiro estágio da vida cristã rumo à *perfeição* do encontro com Deus, fim para o qual toda criatura humana foi concebida, a razão de ser do templo. Esse aprimoramento ético já foi comentado em circunstâncias distintas, em especial no juízo da *perfeição carmelita*, quando explorei algumas representações relativas aos modelos mais autorizados deles, principalmente a alegoria de São João da Cruz: o *Monte da perfeição*. Conforme a devoção, os modelos e tópicas mais adequados eram apropriados à recepção dos irmãos terceiros; que os conheciam e também as finalidades de seu uso. As tópicas eram acomodadas à memória partilhada pelo costume da irmandade, sempre comentada nas crônicas da Ordem, nas hagiografias e na própria oralidade de clérigos, sermões, homilias etc. A eficácia de sua recepção se aprimorava, pois, pela simpatia advinda de uma participação essencialmente ética. Isso porque os modelos de perfeição atualizados pelas representações artísticas eram eticamente adequados, alegorias, emblemas e representações de episódios repletos de divisas morais e afetos igualmente decorosos.

A idéia da *perfeição cristã* e os caminhos para conquistá-la foram objeto de vários tratados e escritos místicos. Sebastián comentou alguns deles, sintetizando com o jesuíta Hugo Her-

mann a tópica dos *três estágios* ou as *três vias* da vida cristã¹²⁷: *Purgativa* (ou *Penitente*), *Iluminativa* e *Unitiva*. Há uma hierarquia entre elas, e a finalidade de toda perfeição cristã é alcançar a suma “união com Deus”. Para além do sacramento excuso da Eucaristia, que a simboliza liturgicamente, nesses tempos pós-tridentinos essa União foi representada em várias matérias e temas da iconografia: os êxtases de amor divino, as visões maravilhosas, os arrebatamentos e as ascensões ao céu etc. Essas representações funcionavam como evidências da graça divina, manifestas em sinal irrefutável – autorizado pela Bíblia ou pelo dogma – de que a santidade exemplar e a vida virtuosa compensavam aquele que se dispõe a imitar.

Uma digressão importante. Giulio Carlo Argan defendeu a retórica da arquitetura dita “barroca” constituir um gênero demonstrativo. Concordo com o sentido de seus argumentos, mas acho apropriado acrescentar que essas representações, sobretudo as que traziam por hipótese a eloquência maravilhosa das cenas históricas e milagres, além de fazerem o elogio admirável das virtudes santas, ou mesmo o vitupério dos vícios e outras deformações, funcionavam para a retórica da arquitetura religiosa de um modo semelhante ao que, na retórica discursiva de gênero judiciário, os sinais irrefutáveis (*tekmérion*) atestavam; argumentos muito eficazes à persuasão das causas jurídicas. Se a retórica contra-reformista era também uma jurisprudência perspectivada sob a ótica controversa aos protestantes, penso ser pertinente compreender essas encenações também por via do gênero retórico de caráter judiciário, inclusive porque o faziam no estilo adequado da pompa exterior e do aparato, aspecto atacado pelos reformados protestantes. E poderíamos ir mais longe, com Tesauro e Paulo dos Anjos. No próprio caso da *vanitas*, em questão, por que não pensar no outro gênero definido pelos retóres latinos e modernos desde Aristóteles: o deliberativo? Afinal, o discurso plástico-retórico da *vanitas* estabelecia um juízo de tempo futuro, a morte, ou melhor, o julgamento após a morte, para glória e certidão da qual se deveria convencer pela virtude, em vida¹²⁸.

¹²⁷ Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ. *Contrarreforma y barroco*, p. 65 et seq. A famosa obra de Hugo Hermann, *Pia desideria*, foi muito traduzida, em várias cidades e línguas, inclusive em português. Consiste numa série de gravuras com emblemas da moral católica ordenados no esquema das “três idades da vida interior”. Assim, nessas três partes concentram-se representações aptas a proporcionar os afetos de dor e arrependimento (primeiro estágio), desejos de seguir Cristo (segundo), e ânsias de se unir a ele (terceiro e último). A Biblioteca Nacional de Portugal possui uma 5.^a edição do *Pia desideria*, publicada na Antuérpia (BNP Cota TR. 2632 P.)

¹²⁸ Tesauro caracteriza os três gêneros de emblema, “que assimilam toda a matéria retórica”, demonstrativo, deliberativo e judiciário. “Emblemas deliberativos são aqueles que aconselham fazer qualquer coisa boa, ou desaconselham da contrária”. Cf. TESAURO. *Il cannocchiale aristotelico*, p. 703. Paulo Versiani dos Anjos já havia comentado o gênero de emblemas, justamente no tratamento da *vanitas* de São Francisco de Assis. Cf. ANJOS, *Metáfora de pedra*, p. 44. Aristóteles definiu os três gêneros em sua Retórica. ARISTÓTELES, *Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. 1, 3, 1358b, p. 104-106. Sobre a definição dos argumentos e sinais

Particularmente, os franciscanos observavam esse *caminho da perfeição* em três vias, como se lê numa exortação à “oração mental” (característica marcante da *devotio moderna*) presente no já citado *Compêndio geral da história da ordem terceira franciscana*:

Pede, para fazer bem, muito exercicio ajudado da graça do Espírito Santo; porque he dom seu elevar os entendimentos das criaturas á contemplação do Creador. Nella se abrem tres caminhos para Deos, aque chamam Via purgativa, via illuminativa, e via unitiva: no primeiro se reforma a vida, no segundo se espiritualiza, no terceyro chega à perfeição¹²⁹.

Sobre o mesmo tema, um tratado sobre a *perfeição* foi publicado em Lisboa, em 1686, por outro jesuíta, Gaspar de la Figuera, cuja tradução para o português ficou a cargo de Manuel da Ceia¹³⁰. A tradução da língua castelhana indica, naquele tempo, a importância da difusão da matéria também nos meios seculares portugueses. Na parte dedicada ao primeiro estágio, a *via Purgativa*, ou *Penitente*, sete eram os temas das “meditações”. Perceba-se que há uma articulação coerente das matérias, apta a persuadir dos prêmios virtuosos. Inicialmente, os “fundamentos da vida cristã”; depois, os “pecados dos anjos, e dos primeiros homens”; a seguir, uma ponderação sobre “o próprio conhecimento”; a quarta: meditação sobre “a morte”; quinta, sobre o “juízo universal”; sexta, sobre as “penas do inferno” e, por último, já anunciado nessa primeira via como que a contribuir para a persuasão: uma meditação sobre “os bens da glória”. A meditação da “morte” dividia o tempo da preparação da alma em vida com o tempo do seu julgamento – *pos mortem*. O valor do desengano era valorizado pelos afetos aflorados no contraste entre a errância agonizante do inferno e os “prêmios e prazeres da bem-aventurança perpétua”, expressão que se lê no proêmio dos estatutos franciscanos de Vila Rica. No desenvolvimento da meditação, Gaspar de la Figuera faz uma referência especial a *vanitas vanitatum* – “toda a vã glória do mundo”¹³¹.

irrefutáveis, cf. *Idem, Ibidem*, 1, 2, 1357b, p. 100-102.

¹²⁹ Cf. COMPÊNDIO GERAL DA HISTÓRIA DA ORDEM TERCEIRA FRANCISCANA, p. 191.

¹³⁰ SUMMA ESPIRITUAL em que se resolvem todos os casos, & dificuldades, que há no caminho da perfeição. Composta pelo Padre Gaspar de la Figuera da Companhia de Jesu. Traduzida pelo P. Manoel da Ceia. Beneficiado na Igreja da Magdalena. Lisboa na officina de Joaõ Galra. Com todas as licenças necessarias, 1686. “Trattado segundo das meditações, pera a via purgativa, illuminativa, & unitiva”. Além deste “Tratado segundo”, a *Summa Espiritual* continha ainda um “Tratado primeiro”, “Do que convém aquele que houver de ter oração”, e um tratado terceiro, “Dos diálogos de Christo com a alma”. (BNP, Reservados, Cota Res. 2657).

¹³¹ SUMMA ESPIRITUAL..., “Trattado segundo das meditações, pera a via purgativa, illuminativa, & unitiva”, p. 171: “As tres vias vaõ repartidas em quatro somanas. A primeira serve aos q caminhão pela via purgativa, porque incita a todos a dor de peccados, & a penitencia que he purga da má vida. A segunda, & terceira somana serve aos que caminhaõ pela segunda via illuminativa, trattando dos

A segunda via, *Iluminativa*, era caracterizada sobretudo pela oração contemplativa, segundo Sebastián na análise de Hermann, desempenhada por meditações que procuravam produzir no fiel o desejo de seguir Cristo, o único contentamento possível. No tratado de Figuera, nessa parte aparecem as meditações que comunicam ao fiel “toda a luz dos tesouros que se levam no padecer”, desde o nascimento de Cristo até o triunfo de sua morte. São meditações sobre as “bandeiras” que levam Cristo e os demônios, a anunciação, o nascimento de Cristo em Belém, a adoração dos magos, a purificação de Nossa Senhora e a fuga para o Egito; e também o lavatório dos pés na última ceia, a oração no horto, a prisão de Cristo, a apresentação diante de Pilatos, o *ecce homo*, a cruz às costas e os mistérios do monte Calvário¹³². A terceira via, *Unitiva*, é “própria dos perfeitos”¹³³. Caracteriza-se pelo matrimônio espiritual com Deus: “é uma transformação total no Amado, em que se entregam ambas as partes por total posseção de uma à outra, numa consumação de união de amor entre a alma, que é tornada divina, e Deus, por participação”¹³⁴. Nessa parte, Figuera traz as meditações acerca das passagens narradas após a Ressurreição de Cristo. São elas: Da ressurreição do Senhor, Da ascensão de Cristo Nosso Senhor, Da vinda do Espírito Santo, Dos Mistérios da Santíssima Trindade, Da instituição do Santíssimo Sacramento, Da assunção de Nossa Senhora ao céu¹³⁵.

Para que o sucesso da união com Deus acontecesse, seria necessário no início expurgar as tentações do mundo material, eliminar as impurezas da vida mundana, visando ao espiritual apenas. Não é por acaso, então, que de acordo com o decoro e a ordem verossímil – do texto das meditações ou da retórica arquitetônica – a alegoria da *vanitas* surge logo na entrada do templo franciscano, o primeiro estágio da vida cristã metaforizada pelo *locus emblematicus* da arquitetura. Deixadas para trás as tentações do mundo profano, ação simbolizada com o traspasse ritualístico da portada¹³⁶, a encenação da *vanitas* reativava a memória do fiel fran-

mysterios de Christo Nosso Senhor desde sua Encarnação, ate sua morte, por onde se communica á alma toda a luz dos thesouros, que se encerraõ no padecer. A quarta somana serve, aos que trattam de se unir com Deus por amor: que he a terceira via, & e a estes se lhes dão os mysterios gloriosos, que são de mayor efficacia pera o amor”.

¹³² Cf. *SUMMA ESPIRITAL*. “Trattado segundo”, Cap. 2.

¹³³ SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, p. 70.

¹³⁴ CILVETTI apud SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, p. 70.

¹³⁵ Cf. *SUMMA ESPIRITAL*. “Trattado segundo”, terceira e quarta semanas, e também o “Trattado terceiro dos diálogos de Christo com a alma”.

¹³⁶ Alguns estudiosos defendem entender os retábulos e as portadas como variações dos antigos “arcos de triunfo”. Uma fonte ao menos faz alguma referência, sem entrar no mérito, entretanto, da analogia

ciscano para o compromisso ético cristão armado em bases árduas, penitentes, de virtudes indispensáveis ao alcance dos outros estágios adiante cultuados.

Se repararmos bem, as meditações que visavam à perfeição cristã traçam uma espécie de ordem coerente com as matérias e os temas ornados no edifício. Assim, é possível mesmo pensar, num esquema geral, o edifício religioso como também uma metáfora do caminho para o alcance da perfeição cristã. Obviamente, não se pode restringir o entendimento do templo a essa idéia, mas parece útil pensar que as iconografias correspondentes às meditações geralmente aparecem nessa seqüência (teo)lógica. A *vanitas* de São Francisco é um exemplo, e veremos outros, rumo à *perfeição* da capela de São Francisco¹³⁷.

O caráter de penitência e desengano continua sua encenação na nave e na capela-mor, ornando de representações adequadas ao tema e também aos lugares do templo. Assim, na nave, lugar de exemplo e iluminação, além dos retábulos laterais, com a costumeira encenação dos santos ordenados, os quatro quadros atribuídos ao Ataíde nas faces chanfradas e convexas proporcionam afetos conformados à meditação em Cristo, a penitência e o arrependimento. São Francisco e Santa Margarida de Cortona estão pintados próximos aos arcos do coro; São Pedro arrependido e Madalena penitente, ao arco-cruzeiro¹³⁸. São Francisco se auge ao crucifixo, almejado espelho, tendo ao lado a caveira e um livro aberto, sinais habituais da meditação (FIG. 73). Rosas brotam ao seu pé, uma delas decaída e já murcha, atributo comum da *vanitas*. Do outro lado, Santa Margarida porta o hábito franciscano, e alguns dos mesmos atributos, a caveira, o crucifixo, o livro aberto, além de um rosário e um instrumento de mortificação (FIG. 74). Um pequeno cão aos seus pés representa não a *fidelidade*, como geralmente

entre os retábulos e os arcos triunfais. Num dos esquemas que apresenta em seu Livro 4º, dedicado aos gêneros de arquitetura, Serlio apresenta um esquema inventado para acomodar, entre vários usos, um retábulo. Logo a seguir, acrescentou que o mesmo poderia ser usado em arcos triunfais, desde que se retirassem elementos centrais, abrindo-se uma passagem. Não há sequer alguma referência analógica. Pelo contrário, Serlio parece mais interessado na difusão das corretas proporções da ordem. Cf. SERLIO. *Libro Quarto de Architectvra...*, fl. XXIX v., e XXX.

¹³⁷ Poderia citar também o *pecado original* e a *expulsão de Adão e Eva do paraíso*, meditações do primeiro estágio figurados decorosamente no nártex da Igreja Matriz de Cachoeira do Campo, situada hoje no Distrito de Ouro Preto e antigamente na Comarca de Vila Rica.

¹³⁸ Curiosamente, o Cônego TRINDADE, *op. cit.*, p. 402, atribuiu uma dessas imagens a Santa Clara. Também a importante restauradora do Cecor/UFMG, Beatriz Coelho, alude a uma Santa Clara feita por Ataíde na nave de São Francisco. Cf. COELHO, Beatriz. Restaurações das pinturas de mestre Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes Campos (Org.) *Manoel da Costa Ataíde*; aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 83-110.



Figura 73 – Pintura de São Francisco de Assis na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao nártex, lado do Evangelho, à altura do coro

conformatio, quando o santo se recorda da advertência feita a ele por Cristo, como se lê nos evangelhos. São Pedro o negaria três vezes, antes de o galo cantar¹⁴⁰. E lá está o animal, com o bico aberto dirigido ao Santo. Este aparece como que em oração, em vestimenta nobre e gestos mais serenos do que, por exemplo, o patético São Pedro arrependido esculpido em terracota por Frei Agostinho da Piedade, século XVII, Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrate, Salvador (FIG. 76). Nesta imagem, São Pedro está agachado e chora com a

alude o animal¹³⁹, mas sim o momento crítico de seu desengano. Na juventude, Margarida se afastara da vida cristã, vivendo licenciosamente com um fidalgo seduzido por sua beleza (aspecto notável no painel de Vila Rica e no costume de sua representação). Seu companheiro passa alguns dias desaparecido, e é o pequeno cão que lhe mostra o seu cadáver, já nauseabundo. O macabro espetáculo a conduz ao arrependimento e à correção de seu caminho pecador, quando decide entregar sua vida à oração, à penitência e à meditação sobre a vida e sobre a morte, internando-se num convento franciscano de Cortona.

Correspondente ao painel de São Francisco, no lado do Evangelho perto do arco-cruzeiro, está São Pedro arrependido (FIG. 75). O galo figurado acima do rosto em oração do apóstolo evidencia o momento da

¹³⁹ Cf. RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti Opera di Cesare Ripa Perugino Cavalliere de' Santi Maurizio et Lazar. Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi et d'Imprese, Scultori, Pittori, Disegnatori, Rappresentatori, Architetti et Divisatori d'Apparati; Per figurare con i suoi proprii simboli tutto quello che puòcadere in pensiero humano. Di novo in quest'ultima Editione corretta diligentemente et accresciuta di sessanta e piùfigure poste a' luoghi loro: Aggiuntevi copiosissime Tavole per sollevamento del Lettore. Dedicata all'Illustrissimo Signore il Signor Roberto Obici [1611], "Fedeltà", p. 164-165.* Disponível em: <http://bivio.signum.sns.it/bvWorkEditions.php?workFileName=Ripa_Iconologia_1611.xml&authorSign=RipaCesare&titleSign=Iconologia1611>. Acesso em: 02 out. 2008; e CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Trad. de Marta de Sena. Bauru: Edusc, 2004. Cão, p. 45.

¹⁴⁰ Mateus 26: 32-35; Marcos 14: 26-31; Lucas 22: 31-34; João 13: 36-38.



Figura 74 – Pintura de Santa Margarida de Cortona na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao nártex, lado da Epístola, à altura do coro

to, a santa ornada em Vila Rica apresenta alguns elementos assertivos à identificação do tema. Assim como nas representações de Josefa de Óbidos, Ticiano (FIG. 78), Caravaggio e outros, a representação possui uma espécie de frasco colocado próximo ao crucifixo, sinal de duas passagens consagradas nos evangelhos e nas autoridades hagiográficas. Além de ter levado, junto com Maria, bálsamo para aplicar no corpo de Cristo sepultado (assim como foi representado no frontal do altar-mor da própria capela de Vila Rica) (FIG. 79), Madalena banhou o corpo do Senhor com perfume e lágrimas nas vésperas de seu sacrifício. Enxugou seus pés com os próprios cabelos, que também são muito evidentes na pintura¹⁴¹. Repreendida pelos presentes, que se assustaram com seu gesto (a ocasião era um jantar em Betânia), acontecido seis dias antes de seu sacrifício, Cristo a defende como se seu ato prefigurasse o tratamento de seu corpo após a morte, autorização da interpretação alegórica que será uma constante na exegese bíblica, além de remeter ao já comentado simbolismo do número “6”. Outra curiosidade dessa representação é que a compreensão preliminar que Jacopo de Varazze oferece para o nome de “Maria”, em sua famosa *Legenda Aurea*, reedita aquelas três

face recostada à mão esquerda. Os olhos estão fechados, mas mesmo assim as lágrimas escoam pelo rosto, pela mão e pelo braço esquerdo. A testa é frouxa pelo afeto, e sutileza maior se fez na mão direita que retorce a vestimenta, como quem se esforça pra conter o desespero. Movido pela paixão, o corpo é surpreendentemente tenso, forte, retesado e comedido, grave como convém à solidez de Pedro. No duelo com a dor, vence a dignidade.

Para completar a simetria de telas e afetos, no lado da Epístola se dispôs a *Madalena penitente*, com os atributos verossímeis muito consagrados pelo costume (FIG. 77). Além do cilício, do crânio, do crucifixo e do livro aber-

¹⁴¹ Cf. João 12: 1-7. Sobre a fortuna alegórica da passagem bíblica, Cf. VARAZZE, *op. cit.*, “Santa Maria Madalena”, p. 543-553.



Figura 75 – Pintura de São Pedro arrependido na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao arco-cruzeiro, lado da Epístola

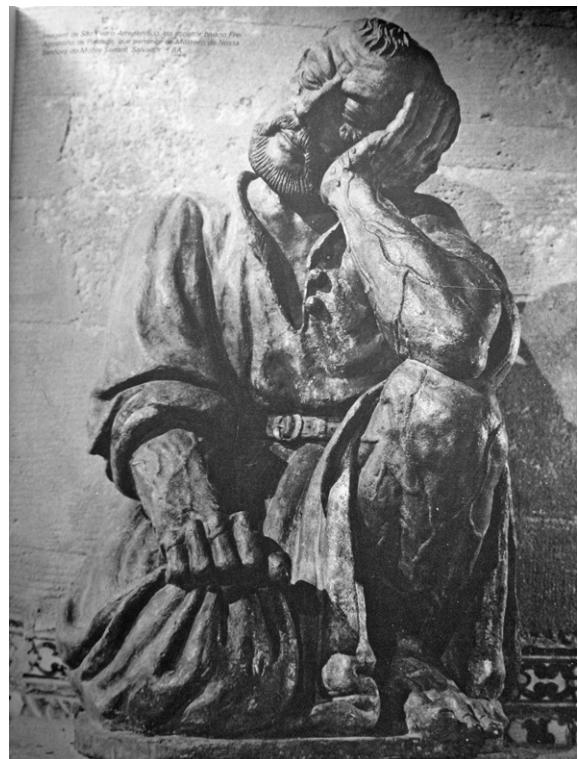


Figura 76 – Escultura de São Pedro arrependido, Frei Agostinho da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora do Monserrate, Salvador, Bahia. Fonte: TELES. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos nacionais*, p. 71

etapas no caminho da perfeição. Assim, sob os três significados possíveis de “Mar amargo”, “iluminadora” ou “iluminada”, aduz Varazze, “podemos entender [respectivamente] os três caminhos que excellentemente ela escolheu, o da penitência, o da contemplação interior e o da glória celeste”¹⁴². Os anjos certamente aparecem na representação de Vila Rica para figurar os efeitos desta última etapa, autorizada pela hagiografia medieval. No deserto, durante trinta anos de reclusão penitente e em busca da contemplação das coisas altíssimas, Madalena recebia a visita de anjos que lhe ofereciam o alimento espiritual necessário à vida santa. A feição, então, é a de um êxtase ou visão maravilhosa, aspectos consagrados pela iconografia pós-tridentina:

Naquela região não havia fontes, árvores e ervas, para que ficasse claro que ela não tomou ali alimentos terrenos e sim que Nosso Redentor fez com que se saciasse com banquetes celestiais. Todos os dias, nas sete horas canônicas, era levada pelos anjos ao Céu etéreo onde com seus ouvidos corporais ouvia a harmonia de vozes dos gloriosos exércitos celestiais. Todos os dias era saciada com iguarias agradabilíssimas até ser levada de volta a seu lugar pelos anjos. Por isso não sentia a menor necessidade de alimentos corporais¹⁴³.

¹⁴² Cf. VARAZZE, *op. cit.*, “Santa Maria Madalena”, p. 543.

¹⁴³ VARAZZE, *op. cit.*, p. 549. A Pinacoteca Ambrosiana guarda uma tela de Carlo Francesco Nuvolone,



Figura 77 – Pintura de Maria Madalena Penitente na nave de Vila Rica; disposta no chanfro próximo ao arco-cruzeiro, lado do Evangelho



Figura 78 – Madalena, Ticiano. Fonte: <<http://ruvasa2a.blogspot.com/2007/05/1068-maria-madalena-ticiano.html>>



Figura 79 – Frontal do altar-mor da Capela de São Francisco

de meados do século XVII, que possui a Madalena e os dois anjos que a transportavam para o banquete celeste. A santa porta o frasco, mas não tem os elementos penitentes.

As pinturas foram dispostas, como disse, nas faces chanfradas da nave. Essa sutileza da planta da capela confere novidade à arquitetura e um efeito de maior exposição das pinturas. Pela convexidade da geometria, elas se pronunciam para o centro da nave, o foco central da recepção – o que coincide também com o foco da recepção da pintura do forro, de que falaremos adiante. Não seria demais interpretar que, para além da novidade e do aplauso, a comunhão desses artifícios finalizava amplificar os efeitos patéticos do teatro penitente.

A cada um dos retábulos laterais dispostos na nave corresponde um janelão retangular, ascendente até quase tocar a cimalha real; ainda há um quarto janelão antes do coro, acima das portas laterais cegadas. Como era habitual na arquitetura de muitas capelas da segunda metade do século XVIII, e início do XIX, essas grandes aberturas visavam satisfazer ao efeito de maior luminosidade interna (FIG. 80). Não é a mesma intenção que teve, por exemplo, uma abertura localizada, como a do zimbório da capela-mor de Pilar, que deveria dramatizar, simbolicamente, inclusive, os afetos sublimes da Eucaristia e da Ressurreição. As aberturas da nave deveriam conferir maior “clareza” e “distinção” aos ornatos, preceitos comumente requeridos à ornamentação das fábricas desse período, como se viu na análise da capela do Carmo, sua contemporânea. Os retábulos são arrematados por vigorosos baldaquinos, ou *guarda-pós*, cujo desenho corresponde também à decoração que arremata a verga superior



Figura 80 – Vista da nave da Capela de São Francisco, de frente para o coro

dos janelões. O preceito da correspondência foi satisfeito também na disposição de portas logo abaixo de todas as pinturas das faces convexas. Essas portas conduzem, na parte da frente, aos corredores da sacristia, e próximo à portada, à escadaria da torre sineira. A sobreposição de painéis e aberturas era um dos modos mais simples e efetivos de se buscar o efeito de “correspondência”, chegando a ser literalmente nomeada numa das *condições* da capela. No caso em que cito, o efeito seria visto também do exterior do edifício, na disposição coincidente de janelas nas paredes do consistório e da sacristia, uma acima da outra:

Ad.vertencias sobre oq' fica d.⁹

Que no fundo da Caza do Consistorio Levará tantaz janelaz Rasgadaz como
na Sacrestia depeitoril ficando **emcomRespondencia** uma das Outraz¹⁴⁴

Acima de todos os retábulos, das pinturas e da cimalha real, coroando, enfim, toda a nave, Ataíde aplicou uma “valente e espaçosa”¹⁴⁵ pintura de arquitetura (FIG. 81), cenografia que amplia o efeito persuasivo da arquitetura na conformação de uma maravilha verossímil que convém ao esplendor da *Igreja triunfante*¹⁴⁶. O suporte da pintura é uma abóbada em barrete de clérigo irregular, construída em pranchões de madeira. Digo irregular tendo em vista a sua geometria, porque as paredes laterais são maiores do que as da frente e fundo, e ainda há as faces convexas nas engravuras dessas paredes. Isso exigiu do engenho a elevação de pendentes concordantes até o ponto superior da abóbada, o que proporcionou ainda mais agudeza ao esplendor interno. Aqui, o engenho do arquiteto oportunizou o engenho do pintor, pois nesses pendentes foram justamente representados os quatro púlpitos donde parecem discursar os

¹⁴⁴ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, vol. 242. (grifo nosso).

¹⁴⁵ Foram estes os termos referidos pelo mestre quando argumentou diante da mesa dos terceiros carmelitas para a fatura de uma pintura no forro da nave de sua capela.

¹⁴⁶ É muito comum a confusão entre a “Igreja Militante” e a “Igreja Triunfante”. Segundo escritos de época, e anteriores, não há dúvida: a *Igreja militante* compõe-se de todos os membros e hierarquias terrenas, que militam na fé por intermédio de seu sacro ofício cotidiano. *Triunfante* é a igreja ascendida ao céu, com a Virgem, Cristo, os Santos, Mártires, Anjos e demais figuras excelsas. Nas palavras de Bartolomeu dos Mártires, a Igreja Triunfante é “o ajuntamento das almas que já reinam com Cristo, vencidos já seus inimigos e triunfando deles”. A Igreja Militante é “o ajuntamento dos fiéis cristãos que neste mundo andam em contínua guerra e batalha contra os inimigos de suas almas, que são o mundo, carne e os demônios”. Cf. MÁRTIRES, Bartolomeu dos. *Catecismo e práticas espirituais* (1564). In: _____. *Obras completas*. Lisboa: Movimento Bartolomeano, 1962. Cap. XIII “Sobre o nono artigo que diz: - Creio que há úia Santa Igreja Católica e Apostólica, em a qual há comunhão dos Santos”. Todavia, costuma-se interpretar a *Igreja Militante* como a Igreja dos tempos tridentinos, em guerra declarada contra o protestantismo e outras heresias, e a *Igreja Triunfante* aquela que, já no século XVII e XVIII, triunfava vitoriosa sobre os aspectos capitais da *controversia*. Cf. por exemplo, o texto de VALLE, Teresa Leonor M. Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. *Broteria, Cristianismo e Cultura*, v. 157, n. 5. Lisboa, nov. 2003. Os conceitos são outros, como disse, e bem anteriores, todavia, já em São Tomás de Aquino: THOMAS AQUINAS. *The Summa Theologica*. III, Q. XCVI: “Of the aureoles”, p. 1050.



Figura 81 – Nossa Senhora dos Anjos. Pintura do forro abobadado da nave da Capela de São Francisco de Assis. Mestre Ataíde

quatro ilustríssimos doutores da Igreja, São Gregório e Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Jerônimo (FIG. 82). A eleição não é novidade, pois em muitas outras igrejas do período, como em São Francisco de Mariana ou Santo Antônio de Itaverava, há essa mesma disposição de doutores nas engravuras da abóbada. O que acontece em Vila Rica evidencia a versatilidade do pintor em se valer da circunstância dos pendentes, dedicando-lhes um uso iconográfico.



Figura 82 – Detalhe do forro da nave, com destaque para disposição dos doutores da Igreja nos pendentes da abóbada

Além da artifiosa perspectiva de arquitetura, ricamente decorada em colunas compósitas caneladas, quartelões, arcos, mísulas, concheados e *rocailles*, medalhões, mascarões, flores e festões de flores, fitas, arbaletas, anjos em sutil escorço, tribunas e púlpitos com doutores da igreja, no centro do forro está o motivo principal da piedosa representação: a Nossa Senhora dos Anjos (da Porciúncula), gloriosamente recebida no céu em majestoso coro orquestral de anjos. Os instrumentos musicais e as partituras espelham as práticas musicais do período, salientou Marcos Hill¹⁴⁷, e muitos outros aspectos foram explorados por estudiosos como Hannah Levy, Sylvio de Vasconcellos, Ivo Porto de Menezes, Carlos del Negro, Paulo dos Anjos e outros, que sobre ela já se dedicaram. Vou me limitar a comentar um aspecto ainda não explorado pela historiografia. Geralmente se reconhece a razão da pintura da nave pelo aspecto devocional: a igrejinha da Porciúncula era devotada a Nossa Senhora dos Anjos, assim como a capela de Vila Rica. O tema foi comumente representado em painéis de retábulos e pinturas de tela, como a que vemos, por exemplo, numa das capelas do lado do evangelho na Basílica de São Francisco, em Arezzo, Itália, obra de Bernardino Santini (c. 1650) (FIG. 83)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cf. HILL, Marcos. Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a capela da Ordem terceira de São Francisco de Ouro Preto. *Revista do IAC*. Universidade Federal de Ouro Preto, nº 1, dez. 1994, p. 45, que esteve na capela com um músico argentino especialista, Norberto Broggini.

¹⁴⁸ Como salientado antes, a temática satisfaz à “nova iconografia” pós-tridentina, pontuou Male, interessada em revelar sobretudo os êxtases e visões maravilhosas de santos da Igreja, em conformidade não apenas a uma “sensibilidade católica” do tempo – a expressão é dele –, mas a uma estratégia contra-reformista de afirmação doutrinária. Cf. o capítulo IV: La visión y el éxtasis, de MÂLE, Emile. *EI*



Figura 83 – Visão extática de São Francisco de Assis: Nossa Senhora dos Anjos. Bernardino Santini, (c. 1650). Basílica de São Francisco de Assis, Arezzo



Figura 84 - Êxtase de São Francisco de Assis, Gerard Seghers (c. 1650), Museu do Louvre

correspondência¹⁴⁹. O arremate do medalhão é desempenhado por uma coroa de espinhos,

arte religioso de la contrarreforma, p. 151-158.

¹⁴⁹ Na condição de n. 6: “Será o Brigado o Rematante afazer depedra dacantaria todas as portas e ginnellas que mostra orisco Sendo as duas portas colaterais do Fronte Espicio feitas pella forma das que (estão?) Riscadas junto ao Arco Cruzr.º [...]”. Cf.. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20,

Outras representações de Êxtases do Santo compartilharam do lugar comum dos anjos músicos, como se vê nas telas de Gerard Seghers (c. 1650), Museu do Louvre (FIG. 84), ou de Sarraceni (c. 1600). A representação mais eloquente é mesmo a de Santini, porque revela o êxtase do santo no advento da visão maravilhosa da Senhora, cercada de anjos músicos. Enriquecida pelo artifício da grandiosa arquitetura pintada, e pela variedade copiosa dos elementos e alegorias, a invenção do forro da nave de São Francisco atualiza não apenas a devoção piedosa, mas também a grandiloquente e decorosa representação de uma *conformatio* que se projeta encenada por toda a extensão da nave, como figurasse uma capela inteira dominada pelo êxtase franciscano.

À frente dessa pintura, na transição para a capela-mor, o brasão da ordem com as cinco chagas apresenta o cordão seráfico, com os três nós do compromisso franciscano: pobreza, obediência e castidade (FIG. 85). A tarja de volutas possui asas em seus lados, imitando os medalhões da portada. A imitação de ornatos de partes da mesma obra era bastante comum. Na Capela de São Francisco ocorre de forma generalizada nas portas, procedimento que foi ressaltado inclusive nos riscos e condições da capela, mais uma das operações de



Figura 85 - Brasão das armas franciscanas, arco-cruzeiro

acima da qual estão os braços cruzados de Cristo e do Santo, e acima dela a cruz de Cristo, dominante, signo da união mística.

A arquitetura do arco-cruzeiro merece atenção especial (FIG. 11 e 86). Suas dimensões em planta foram ampliadas para acomodar os púlpitos nas ilhargas¹⁵⁰. O elemento já era importante no *theatrum sacrum* setecentista, situado na passagem para o espaço liturgicamente eucarístico da capela-mor. As pilastras são feitas em pedra de itacolomy, e os filetes de molduras e “lisos” (as faces lisas, de pilastras e paredes) são dourados na própria pedra, elocução semelhante à do arco-cruzeiro da capela do Carmo. As faces extremas da pilastra foram giradas em 45°¹⁵¹, o que corresponde ao giro das colunas do frontispício. Seus capitéis, únicos elementos refendidos em pedra-sabão, material apto a permitir a sutileza de desenho nos ornatos, emulam a ordem compósita, autorizados no costume de se enriquecer o interior

vol. 242, condição n. 6. O risco da capela-mor também apresenta condição semelhante, referindo-se à porta que dá acesso aos corredores da sacristia: “Esta porta será ornada como aque está riscada na face do Cruzeiro junto a Capella”. Cf. o risco da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Original em exposição e guarda do Museu da Inconfidência, Ouro Preto (FIG. 8).

¹⁵⁰ Púlpitos foram colocados nas ilhargas do arco-cruzeiro da igreja de *Wieskirche*, iniciada em 1743, sobre projeto de Dominikus Zimmerman. Cf. AA. VV. *Baroque, architecture, sculpture painting*. Bonner: Konemann, 1998, p. 237.

¹⁵¹ Exatamente como na capela de São Francisco de Assis de São João del Rei.

do templo. Mais uma vez, como na portada, as folhas de acanto imitam aparência de concheados e *rocailles*, efetivando a correspondência de ornatos. Os demais elementos do gênero são habituais (FIG. 87 e FIG. 88). O entablamento é comum, e sua saliência extrema funciona como imposta ao arco; arquitrave em duas faixas, friso bojudo sem ornamentação, e cornija com salientes dentículos a sustentar a corona. Os pedestais possuem base em plintos e socos bem robustos.



Figura 11 – Vistas do púlpito da Capela de São Francisco de Assis nas ilhas das arco-cruzeiro



Figura 86 – Púlpito na ilharga do arco-cruzeiro, lado da Epístola

Os púlpitos estão, em todo seu corpo, base, bacia e ornatos, refendidos em pedra-sabão (FIG. 89). Duas linhas verticais os estruturam verticalmente, volutas na base que se transformam em pilastras de seção variável na bacia. Filetes delicados dourados, querubins, girassóis, concheados e *rocailles* decoram o conjunto. A execução da obra está documentada em nome de Antônio Francisco Lisboa, que esculpiu com asseio os seis painéis de representações que os ornam, três em cada um. Os painéis laterais detêm os quatro evangelistas. No lado da Epístola, Lucas e João, o primeiro virado para o altar-mor. No lado do Evangelho, Marcos e Mateus, na mesma ordem. Os painéis centrais representam, no lado da Epístola, o profeta Jonas se atirando ao mar; no lado do Evangelho, está Cristo a pregar na barca (FIG. 90-92).



Figura 87 – Detalhe do entablamento do arco-cruzeiro



Figura 88 - Detalhe lateral do capitel do arco-cruzeiro



Figura 89 – Vista do espectador ao se aproximar do púlpito da Epístola



Figura 90 – Vista frontal do púlpito da Epístola, de quem está no púlpito do Evangelho



Figura 91 – Painel central do púlpito da Epístola, refendido em pedra-sabão pelo Aleijadinho, representando o momento em que Jonas se atira ao mar ajudado pelos tripulantes da embarcação



Figura 92 – Painel central do púlpito de Evangelho, refendido em pedra-sabão pelo Aleijadinho, representando Cristo a pregar na barca

Lourival Gomes Machado publicou um importante texto em 1956, em que explorava a tese de que os painéis de Aleijadinho teriam como modelo os baixos-relevos de Lorenzo Ghiberti para alguns dos painéis brunidos das portas do batistério de Florença¹⁵². Pouco se falou até aqui, na historiografia, da razão ou da conveniência que guiou a invenção dos temas que ornam esses elementos. O púlpito é por excelência o lugar da palavra e, para além de Jonas ser um profeta – aquele que anuncia os desígnios de Deus, ou preanuncia acontecimentos por inspiração dEle –, sua figuração está ali disposta também por circunstância de afetos referentes ao arrependimento (e, portanto, ao desengano) de haver fugido à missão divina de pregar em Nínive. Isso é claro pela invenção da escultura, mas na capela franciscana a idéia representa mais. Jonas ouve o chamado do Senhor para pregar na cidade, mas em seu caminho resolve fugir numa embarcação que iria para a cidade de Tarsis. Durante a viagem, são assaltados por uma tempestade horrível, e assim que Jonas toma consciência de sua culpa – o desengano – reclama aos demais tripulantes que lhe atirem ao mar. É este o momento da representação – a *conformatio* (Fig. 91). Ainda pelas *Escrituras*, Deus teria preparado um enorme peixe¹⁵³ para engoli-lo (no lado inferior esquerdo da composição, já com a boca aberta), aprisionando-o por três dias e três noites em seu ventre – mais uma prefiguração do Velho testamento para o sacrifício de Cristo e sua Ressurreição, no Novo. O capítulo 2 do livro de Jonas descreve o desengano e os afetos do profeta dentro do peixe, que pede a Deus em oração que lhe dê a chance de retomar sua Missão, e voltar a “ver o seu templo”. É expelido pelo animal na praia, desígnio de Deus, e retoma o caminho para Nínive, reanimado na virtude. Assim, a representação é decorosa para dignificar o lugar e sua função, e ainda corresponde ao caráter dominante do teatro arquitetônico. A palavra, a penitência e o desengano se acomodam no púlpito da ordem seráfica. No outro elemento, onde havia de se ler o Evangelho, nada mais adequado do que figurar a ação evangelizadora do próprio Cristo.

Os elementos penitentes estão também presentes no presbitério e na capela-mor, nas mãos de cada um dos anjos dispostos entre os dez painéis que contam episódios marcantes da vida do patriarca Abraão. São vários instrumentos de penitência, oração e disciplina, flagelos, cilícios e látegos, cintos, correntes e colares com pontas de arame, rosários, crucifixos e crânios

¹⁵² MACHADO, Lourival Gomes. Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: _____. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 223-256. Na introdução escrita em 1968 para a compilação dos textos de Machado, Rodrigo Melo Franco de Andrade salientou que este ensaio, de 1956, assim como o de Lúcio Costa para o risco da Igreja de São Francisco em São João del Rei, seriam umas das “únicas contribuições consistentes e importantes até agora, visando à exegese das composições de escultura do Aleijadinho”. Cf. ANDRADE, Rodrigo M. F. Apresentação. In: MACHADO, op. cit., p. 15.

¹⁵³ Na *Vulgata*, o termo é “*piscis*”. Vários estudiosos se referem, todavia, a uma “baleia”.

(FIG. 93-97). Os painéis históricos foram pintados por Ataíde a partir de uma edição ilustrada da Bíblia, segundo o estudo de Hannah Levy publicado em 1944¹⁵⁴. Cada um dos episódios se situa dentro de um medalhão *rocaille*, emoldurado em matizes de carmim. O fundo dos painéis e da barra que os recebe é azulado, o que colabora para a distinção das pinturas. Acima delas, um medalhão com dizeres da cena escritos em português, ornado com *rocailles* e flores delicadas. Paulo dos Anjos¹⁵⁵ identificou a ordem da leitura dos painéis, no sentido horário, curiosamente iniciada no primeiro painel mais próximo ao retábulo-mor. No nono deles – situado bem abaixo da grande Santa Ceia –, Ataíde pintou o sacrifício de Isaac, cujo modelo foi o mesmo utilizado para a pintura do forro da Matriz do Pilar, mais de trinta anos antes (FIG. 98-100). Os mesmos painéis do conjunto foram imitados na barra da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, mas é difícil não pensar que tenham sido aplicados em Vila Rica por analogia à idéia, muito significativa para a Ordem terceira, do patriarcado. Os documentos da mesa enaltecem comumente a condição ancestral de Francisco, e um dos modos mais eloquentes de elogiá-lo – bastante coerente à *forma mentis* setecentista – seria numa decorosa invenção de pintura. Com a série de painéis, mais que isso se louvava e se amplificava a dignidade de Francisco, analogamente proporcionada à de Abraão, maior dos patriarcas do cristianismo. Pode ser uma coincidência, mas um desses documentos que nomeia o “Patriarca” Francisco é a própria redação das condições para arrematação das obras da capela-mor¹⁵⁶, abóbada, barrete e corredores laterais.

¹⁵⁴ Cf. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.8, 1944, p. 7. Ataíde teria imitado as gravuras do arquiteto Demarne para uma edição de *Histoire sacréé de la Providence et de la Conduite de Dieu Sur les Hommes Depuis le Commencement du Monde...* [1728], hoje em guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que por sua vez imitava pinturas do ateliê de Rafael.

¹⁵⁵ ANJOS, *Metáfora de pedra*, p. 78.

¹⁵⁶ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condições para Se Rematarem as Abobadas dos Corredores, e Barrete da Capela Mor da Igreja do Patriarca S. Francisco de tijolo, e cal, etc.”. (Documento avulso).



Figura 93 – Vista lateral da parede da capela-mor de São Francisco de Assis, Vila Rica



Figura 94 – Painel de madeira na barra da capela-mor, pintura de Ataíde representando a morte de Abraão



Figura 95 – Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência



Figura 96 – Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência



Figura 97 – Detalhe dos painéis pintados na barra da capela-mor, anjo portando elementos de fé e penitência

Essas condições da capela-mor foram redigidas e lançadas para arrematação em 1772. Os vários elementos redigidos estão fabricados e as proporções concordam com o risco remanescente, atribuído ao Aleijadinho. A divergência entre obra e risco se resringe a pelo menos dois aspectos. A abóbada de barrete foi riscada em dois tramos, em sua parte mais comprida (FIG. 101). O comprimento seria fabricado, assim, em dois segmentos de arco concorrentes ao meio. Mas na fábrica efetiva há apenas um arco, contínuo. Uma simplificação que ade-mais tornou possível inserir o magnífico par de pinturas, agudamente emoldurado, que retrata dois temas fundamentais da história franciscana: o recebimento da regra pelo

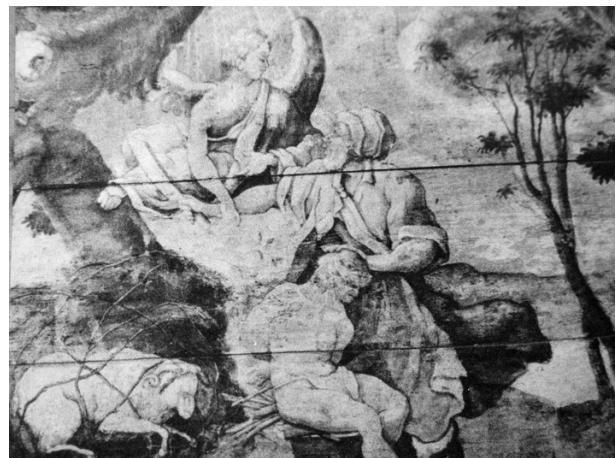


Figura 98 – Detalhe do sacrifício de Isaac em painel da barra da capela-mor de São Francisco de Assis, Mestre Ataíde. Fonte: MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*, p. 14



Figura 99 – Detalhe do Sacrifício de Isaac na Bíblia de Demarne. Fonte: MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*, p. 13



Figura 100 – Sacrifício de Isaac. Um dos 15 painéis do forro da nave da Igreja Matriz do Pilar, Vila Rica. Arrematação de João de Carvalhais

Santo, diretamente de Cristo, e o milagre da Porciúncula, respectivamente nos lados da Epístola e do Evangelho¹⁵⁷ (FIG. 102 e 103).

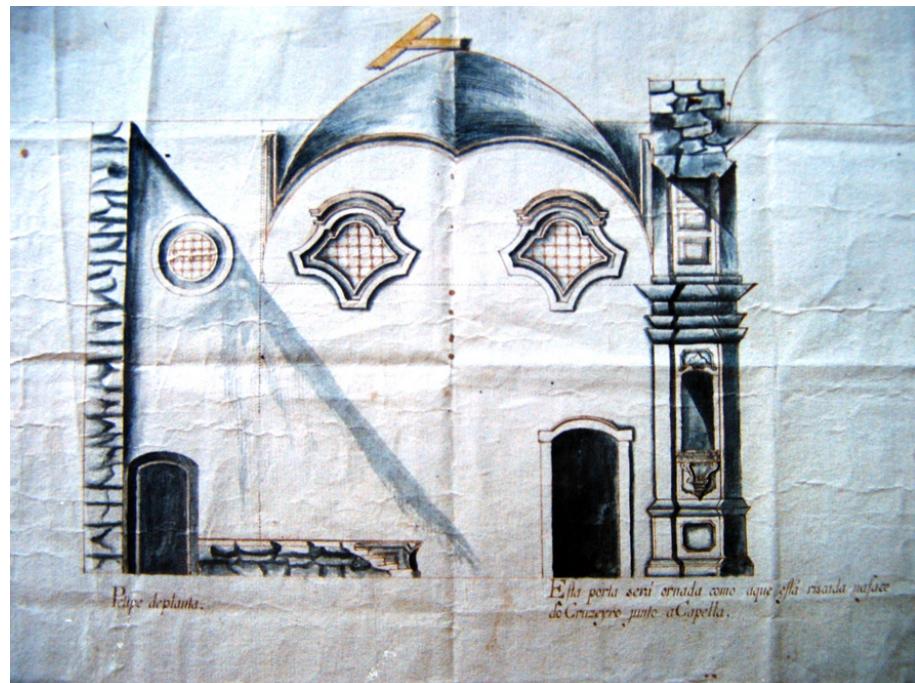


Figura 101 – Risco em elevação da capela-mor de São Francisco de Assis, atribuído ao Aleijadinho. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, com destaque para delineamento da abóbada do forro em dois tramos



Figura 102 – Vista oblíqua da capela-mor, lado do Evangelho, em que se vê a fábrica da abóbada em apenas um tramo e painel pintado com o recebimento da Indulgência da Porciúncula



Figura 103 - Vista oblíqua da capela-mor, lado da Epístola, em que se vê a fábrica da abóbada em apenas um tramo e painel, ao alto, pintado com o recebimento da regra pelo Santo

¹⁵⁷ As molduras dessas pinturas lembram bastante as da Igreja Beneditina de Zwiefalten, de Johann Michael Fischer (1738-1765). Cf. figura em AA. VV. *Baroque, architecture, sculpture painting*, p. 225.

Assim, a abóbada terminou estruturada em quatro arcos com cimalha fingida em “cor rosada com manchas brancas dilatadas”¹⁵⁸, exatamente como retrataram as condições. Dos encontros desses arcos saem quatro linhas de espiões, artificiosamente dissimulados através de medalhões com imagens meio-corpo de figuras de grandes santos da ordem – Santo Antônio de Lisboa e São Boaventura, próximos ao retábulo, São Conrado e Santo Ivo, próximos ao arco-cruzeiro (FIG. 104). Os medalhões fazem a articulação dos arcos da capela com uma moldura central, delineada em filetes dourados ondulados. A união entre essa moldura e os medalhões é intermediada por outra *artificiosa ligadura* – quatro robustas *rocailles* douradas que articulam tudo visualmente. Intercaladas a elas, trios de querubins em conjuntos graciosamente alados ornam os quatro lados da moldura que ampara ao centro o belíssimo “anjo porta flores”. O anjo está disposto num arranjo bastante elegante, em perfeita relação com as proporções da abóbada e sua decoração (FIG. 105). Na elocução, suas pernas estão entre-cruzadas, atualizando uma tópica ornamental muito aplaudida do escorço figurativo. No forro da nave, Ataíde pintou assim alguns anjinhos.



Figura 104 – Vista do coroamento do retábulo e forro da capela-mor, com medalhões contendo quatro santos da Ordem



Figura 105 – Vista do forro da capela-mor, com molduras, anjos, *rocailles* e o anjo porta-flores ao centro

¹⁵⁸ CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condiçõens comqueSe rematou apintura edouramento da CapelaMor de S. Francisco em preço de 400\$000 rs [réis]”. Condição n. 8. Vila Rica. 28/06/1773. (Documento avulso).



Figura 106 – Detalhe do forro da capela-mor, anjo com o “balaio” de flores

O “balaio” de flores do anjo (FIG. 106) foi distinta e preciosamente dourado, como requereu com detenção o apontamento de n. 9 das condições para a pintura da capela-mor¹⁵⁹. As cornucópias, vasos e balaios transbordantes de flores e frutos remetem à alegoria da abundância, como definida por tratados de época. Os “vasos” possuem, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, sentidos de preciosidade e tesouro espiritual. Na literatura medieval, “o vaso contém o tesouro (o Graal, as litanias etc.) [...]. O vaso encerra, sob diversas formas, oelixir da vida: é um reservatório de vida. Um vaso de ouro pode representar o tesouro da vida espiritual”¹⁶⁰.

Mais habitual é aparecerem, nesse tempo, as cornucópias repletas de flores e frutos¹⁶¹, como



Figura 107 – Alegoria da “Abondanza”, Cesare Ripa, *Iconologia* (1611). Fonte: <<http://bivio.signum.sns.it/>>.

se vê, por exemplo, no *Iconologia*, de Ripa, que também a traz com o atributo de um cesto com espigas de trigo (FIG. 107). A opção de figurar um balaio trançado em fibras vegetais pode encontrar sua causa no preceito retórico de adequar a ornamentação ao costume da recepção, buscando a adesão simpática do destinatário; afinal, balaios como esse eram e ainda são comuns na região. O mesmo artifício retórico, creio eu, se encontra em outras figurações da capela em Vila Rica. Não acredito que Ataíde, por exemplo – de quem comentei a

¹⁵⁹ “Serão encarnadas apolimento todas asfiguras que Seacharem no teto, eo balayo deflores que se achancabeça do Anjo Será dourado, e as flores”, Cf. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condiçõens comqueSe rematou a pintura edouramento da CapelaMor de S. Francisco em preço de 400\$000 rs [réis]”. Condição n. 9. Vila Rica. 28/06/1773.

¹⁶⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Vaso, p. 931-932.

¹⁶¹ Cornucópias acompanham, por exemplo, anjinhos nos retábulos laterais da Igreja Matriz de Cachoeira do Campo, comarca de Vila Rica, meados do século XVIII.

consciência de preceitos retóricos no capítulo anterior –, tenha figurado na capitania feições morenas, ou elementos do uso e decoração habitual setecentista, por originalidade, identidade nacional mestiça ou outra intenção anacrônica. Ele o fez por questão de decoro e eficácia persuasiva, adaptando os elementos da representação ao costume do lugar. Essa adaptação provocava a adesão do destinatário às matérias retratadas. Segundo a doutrina do *ut pictura poesis*, era recomendado a pintores que conhecessem os preceitos e lavores de poetas, oradores e retores, seja para bem inventar a história, seja para imitar corretamente em gestos, caracteres e afetos, seja para copiar variedade de elementos, cores, personagens etc. Alberti dedica parágrafos do Livro terceiro do *De Pictura* (1435-6) a essa homologia¹⁶², e, em Portugal, o melhor exemplo talvez seja o desenvolvimento que a matéria teve no tratado de Manuel Pires de Oliveira, *Poesia, e Pintura, ou Pintura e Poesia*, escrito em 1633, e que, para além de tratar das artes “irmãs gêmeas”, em várias passagens louva o “costume”¹⁶³. Autorizado em Aristóteles, Quintiliano recomendava que os oradores adaptassem as matérias dos discursos escolhendo argumentos e exemplos autorizados no costume do lugar. Nos discursos de gênero demonstrativo, por exemplo, que se louvasse então o objeto ou ser do encômio a partir das virtudes e opiniões do lugar. Escreve Quintiliano: “em Lacedemônia, por exemplo, não será tão bem aceito o louvor das letras como em Atenas”¹⁶⁴. Em circunstâncias coloniais, se

¹⁶² Especialmente: “Por aí se vê quanto louvor tais invenções proporcionam ao artífice. É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais condescendentes das letras. Eles proporcionam novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história, por meio da qual os pintores conquistarão na pintura muito louvor e fama. Fídias, homem famoso entre os demais pintores, confessava que tinha aprendido com o poeta Homero a pintar Júpiter com sua majestade divina”. Cf. ALBERTI, Leon. *Da pintura*, L. III, § 54, p. 130.

¹⁶³ Cf. ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. “Que o mesmo é história na pintura que fábula na poesia. Das partes da história e da fábula e de suas obrigações. Primeira parte da pintura e da poesia”, p. 104: “Mas não seguimos por ora estas três opiniões, mas a de Robortello, que tem para si em parte corresponder ao costume e à locução; e a Castelvetro, que assenta corresponder ao costume, ao conceito e à locução; ou para melhor, a Patrício, que diz que assim como o pintor exprime com cores coisas e figuras várias, assim o poeta, com sua locução, palavras, verbos e nomes, que ele tem em vez de cores, expressa quanto lhe vem ao entendimento, e faz chegar tudo às orelhas, como o pintor aos olhos”.

¹⁶⁴ Cf. QUINTILIANO, Fábio. *Instituições oratórias (Institutio Oratoria)*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura. 1944. L. I, Cap. XIV, Art. II, “Objeto do louvor, e lugares próprios dêle”, § VII, p. 118-119: “Aristóteles julga importar muito ver o lugar onde qualquer é louvado, ou vituperado. Porque é muito necessário conhecer os costumes dos ouvintes, e as opiniões que entre elas correm, para assim regularmos o discurso, e fazer-lhes crer, que as coisas, que eles têm por louváveis, se acham nas pessoas que elogiamos; ou que aquelas, que elas detestam, se acham naqueles que vituperamos. Se assim o fizermos, antes mesmo de pronunciarmos o nosso discurso, poderemos saber o juízo que dêle hão de formar os nossos ouvintes... Em Lacedemônia, por exemplo, não será tão bem aceito o louvor das letras como em Atenas, mas o da paciência, e fortaleza, sim. [...] Devemos outrossim ter o cuidado de misturar o louvor dos mesmos ouvintes com o da pessoa que elogiamos, para assim granjearmos o seu favor”. De modo semelhante, e visando sempre à persuasão, Quintiliano trata do decoro e do costume nos discursos de gênero deliberativo, ou suassório. Mais uma vez, há uma adaptação ao destinatário: “Mas às pessoas atendemos nós as mais das vezes para guardar as regras

asseverava o artifício. É o que nos mostra um tratado de retórica escrito justamente por um frei franciscano, frei Diego de Valadés, no final do século XVI, no México, em que também se recomenda o conhecimento dos costumes locais, a fins de conversão mas também de correção no tratamento das matérias. Na explicação do que era o *Gênero Demonstrativo*, na quarta parte do tratado *Rhetorica Christiana*, Fr. Valadés aderiu um verdadeiro tratado sobre os costumes dos índios da América

Puesto que entre todos los acontecimientos y empresas de los cristianos, desde que Dios creó el mundo universo, no hay outro alguno tan digno de eterna memoria y en el que Su Majestad haya manifestado tanta clemencia como la conversión, pacificación y sujeción de las nuevas tierras en Nueva España, me he determinado a insertar en este lugar una narración de las costumbres y de las ceremonias [de los indios], para que así, por los efectos, se venga em más claro conocimiento de las causas¹⁶⁵.

A meu ver, é algo semelhante o que acontece nessas ornamentações das igrejas, ao se es-colherem caracteres decorosos, elementos, ornatos e utensílios do costume do lugar, como o balao de palha. A simpatia da recepção, e daí a sua adesão, era imediatamente favorecida no reconhecimento desses aspectos, circunstâncias e preceitos que os artífices certamente conheciam, dos tratados ou do próprio costume em se fazer. Assim, no “balao” da abóbada, condensou-se num só elemento o cotidiano simpático e as matérias sublimes da abundância celeste.

do Decôro tanto em nós, que damos o conselho, como nos que o pedem. Assim, ainda que os exemplos nos discursos dêste gênero têm suma força para persuadir, porque os homens levam-se muito da experiência; contudo por conta do decôro importa muito ver, de que pessoas tiramos os exemplos, e a quem os aplicamos. Porque são diferentes os ânimos e caráter dos que o deliberam”. *Idem, Ibidem*, L. I, Cap. XV, Art. II: “Do decôro que é necessário guardar nos discursos suasórios”, § I e II, p. 135-136.

¹⁶⁵ VALADÉS, Diego (Fray). *Rhetorica Christiana*. Cuarta Parte, III. Se explica qué es el género demonstrativo, p. 166-167, [377-378]. Adiante, na mesma parte, Valadés descreve a “república dos índios”, nome que se deu à congregação dos índios já reduzidos nos novos costumes cristãos. Na base da nova ordem, estava “um desenho decente e decoroso dos lugares para os futuros edifícios, ruas, passeios e caminhos”: “Después de que los religiosos hubieron congregado, no sin gran trabajo, a los indios que estaban dispersos por los montes y desiertos, y los hicieron reducido a que viviesen en sociedad, les enseñaron solícitamente las costumbres y modos de vivir en los negocios de la familia y asuntos domésticos. Se hizo primeramente un diseño decente y decoroso de los lugares para los futuros edificios, calles, passeos y caminos, e hizose también la distribución de los campos por orden de la majestad real y del Ayuntamiento”. *Idem*, Cuarta Parte, Descripción de la república de los indios, p. 209, [469].

Bem ali, no coroamento do retábulo-mor (FIG. 108), a Santíssima Trindade autoriza o conceito, acompanhada da Virgem logo abaixo, e é por isso que a *condição* de n. 9 (da capela-mor e abóbadas) adverte tanto a respeito do zelo com que se deveria fazer os arcos do “barrete”¹⁶⁶, em seus níveis, medidas e lugares: “Algum dia”, relatou o apontamento, a articulação das partes de arquitetura receberia a “cimalha que se faz mística na boca do retábulo”, qualificação autorizada pelas figuras sacratíssimas que arrematam o conjunto escultórico do retábulo, que, a esta altura, já deveria estar riscado.

Será obrigado a principiar oacento das ditas pedras de Cantaria, que fasem emposta ao d.^o arco, evem a Ser duas pedras, para Cada Lado, a Saber apri-meyra terá dois palmos e meyo de alto, ea Segunda tres, com o fundo necesario para meter nas paredes, ea Sua Largura, heaque permite avolta do arco que são quatro palmos de vivo, e com omais corpo necessário para engrada moldura da dita Abobada com as suas grossuras necessarias para fazer firme nas paredes, com as sacadas percizas, e com aelevação necessaria para algú dia receberem a Simalha que se fas mística na boca do retabolo, tudo com a Segurança e perfeição nesseçaria como Se espera do Zeloso rematante [...].¹⁶⁷



Figura 108 – Coroamento escultórico do retábulo-mor, figuras da Trindade e da Senhora, mais abaixo

¹⁶⁶ “Barrete” era o nome que se dava também às abóbadas da arquitetura, por se assemelharem, em alguns casos, aos chapéus ou “barretes” usados pelos clérigos.

¹⁶⁷ Na condição anterior, de n. 8, mais uma vez se requereram a segurança e a perfeição de toda a cimalha, referindo-se particularmente à sua aparência pintada: “Será obrigado a faserlhe sua Simalha em toda a Circumferencia dad.^a abobada, quehe para melhor vista e perfeição da Obra, Revocando tudo bem Liso de Cal branca e Cayando tudo sem manchas”. CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, Vol. 242, “Condições para Se Rematarem as Abóbadas dos Corredores, e Barrete da Capela Mor da Igreja do Patriarca S. Francisco de tijolo, e cal, etc.”.

Aos que defendem que os riscos da igreja e da capela-mor tenham sido mesmo de Antônio Francisco Lisboa, este poderia ampliar a coleção de argumentos favoráveis. Pois nessa condição, o redator, e provável autor do risco, procurou resguardar a segurança e a perfeição da fábrica com aspectos que remetem a outro risco, do retábulo, obra documentada ao Aleijadinho.

O retábulo-mor foi ornado e inventado em sutilezas (FIG. 109). Como costume, está estruturado nos quatro registros convencionais¹⁶⁸ – sotobanco, com o altar propriamente dito, banco, a receber o Sacrário, pé-direito, ladeando trono e camarim, e coroamento, em rico jogo escultórico de anjos, concheados e as “figuras místicas” da cimalha. Repousado em portentosas míslas situadas no registro do sotobanco, as colunas extremas possuem geometria bastante caprichosa, capaz de chamar a atenção pelo desenho. Caneluras bastante espaçadas conferem maior evidência e distinção ao fuste e, no seu terço inferior, Aleijadinho inventou um duplo movimento, giratório e translativo (Fig. 110). A base gira em relação ao eixo central 90°, assim como as colunas da portada. Após o filete do terço, o giro é 1/3 menor, em 45°, o suficiente para dar continuidade à leitura verossímil do movimento. Não bastasse a sutileza, Aleijadinho aditou outros caprichos. Transportou a seção da coluna para a frente, à medida que ela se aproxima da marcação do terço. Assim, o fuste da coluna avança e depois retorna à sua marcação primeira, o eixo vertical original, para com o capitel encontrar o lugar exato de sustentação do entablamento. O artifício descobre um efeito bastante semelhante ao que buscou Andrea Pozzo na invenção de um denominado “*altare capriccioso*” para o Retábulo-mor de uma igreja “principal” em Roma (FIG. 111). Infelizmente, o altar não foi construído, mas pela descrição e pelas figuras de números 75 e 76 do segundo livro do Tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*, pode-se comparar os efeitos. As colunas do chamado *altare capriccioso* possuem o mesmo movimento de translação no terço inferior, mas, nessas, a cabeça do fuste permanece deslocada do eixo da base, como se a coluna estivesse defletida, ou melhor, se consultarmos a explicação do engenhoso inventor, em posição “sentada”¹⁶⁹. Pozzo

¹⁶⁸ Sobre os registros convencionais da talha setecentista, cf. HILL, Marcos César de Senna. *A talha barroca em Évora; séculos XVII e XVIII*. Évora: Universidade de Évora, 1998.

¹⁶⁹“Avendo udito che in una chiesa principale di Roma si doveva fare un’altar maggiore, che variasse da tanti altri, con qualche novità, e bizzarria; hò fatto anch’io questo disegno da adattarsi à quel luogo, e ve lo mostro qui sol per mostra. Ma perche egli può esser condannato per la novità delle colonne; onde nessuno vorrà esser primo à servirsene, come di cosa insolita presso gli antichi; io voglio purgarmi di questa accusa, se non coll’autorità, almen colla ragione. Gli antichi adunque (se diamo fede à Vitruvio) non di rado servironsi per colonne, ò pilastri per variar l’architettura, di statue di uomini, e donne, che egli chiama chariatidi. Or si mi dica, che necessità v’è che abbian a star sù ritte in piè, e non possan



Figura 109 – Retábulo-mor

fare il loro officio sedendo? E se in ciò non v'è inconveniente, non sò vedere che inconveniente sia in far anche le colonne sedenti, che sono figuri di quelle. Dico però nondimeno, que se ben e fanno in questo disegno all'occhio buon'effetto, e sono atte a sostenere la fabrica per esser unite à pilastri; non dobbiamo abrusarsene trasferendole in altre cose. Il punto dell'occhio è alquanto fuori del mezzo". Perspectiva pictorum et architectorum Andreeae Putei e societat Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad architectorum Romae MDCCXXIII. Ex Tipographia Antonii de Rubeis è Foro Rotundae in via ad Seminarium Romanum. Superiorum Fa-cultate. Figura settantesima quinta e settantesima sesta (Biblioteca Municipal do Porto, BMP – Cota Y-14-12). O exemplar examinado pertenceu ao Fr. Estevão, do Loreto.

justificou a “bizarra”¹⁷⁰ invenção na “novidade” causada pela “variação” do costume e da regra dos antigos. Para tanto se autorizou neles mesmos, os antigos, que variavam suas colunas e pilastras, por exemplo, na imitação de corpos figurados de homens e mulheres, as cariátides. Sendo assim, argumenta Pozzo, se sempre foi plausível inferir que colunas são imitações de homens, e se estes seres podem se “assentar”, não seria inverossímil desenhar uma coluna “caprichosa” que imitasse a mesma ação humana.



Figura 110 – Detalhe da coluna *caprichosa* do retábulo-mor

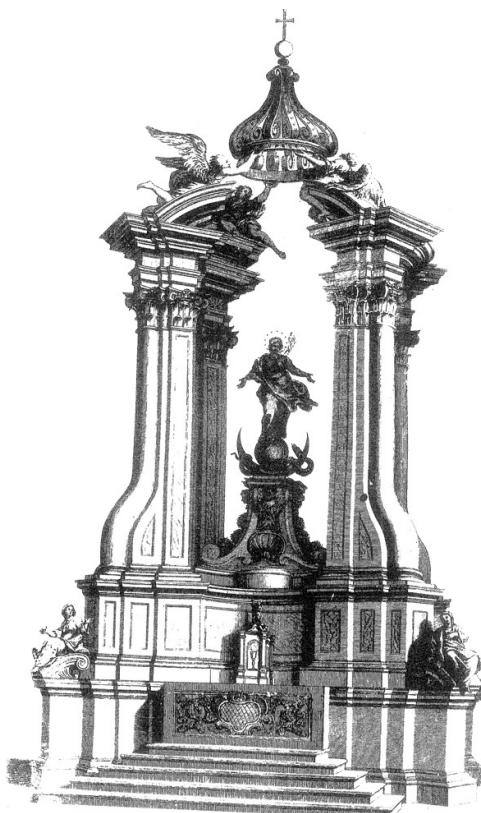


Figura 111 – *Altare Capriccioso*, Andrea Pozzo. Fonte: POZZO. *Perspectiva Pictorum et Arquitectorum*, v. 2. Roma, 1737. Figuras 75 e 76

¹⁷⁰ Os termos “bizarro”, “capricho”, “caprichoso” possuem uma amplidão semântica destacável. Geralmente, é o que adverte Montijano García, que procurou estabelecer um estudo sistemático do vocabulário artístico de Vasari, os termos se remetem mutuamente e, particularmente, o termo “bizarro” sempre encontra seu melhor aclaramento em proximidade a outras categorias do texto, como “bello”, “fantasia”, “strano”, “vago” etc. Na passagem em que Pozzo justifica o *altare capriccioso*, as duas categorias comparecem, “bizzarria” e “capriccio”, bem como a “novità”. Pela matéria e pela forma comentadas pelo jesuíta, a se julgar sobretudo pelo caráter de extrema “novidade” da invenção, os termos devem mesmo aludir aos aspectos mais aceitos: “insólito”, “estranho” e “extravagante”. O termo “caprichoso”, aplicado ao objeto artístico, geralmente se vincula ao sentido mesmo de uma invenção, “convertendo-se em uma qualidade fundamental tanto do artista quanto da obra de arte”; também podendo assumir a aplicação a um detalhe ou elemento que é “pouco natural”, “complicado”, “muito elaborado”, ou até “afetado”. Talvez decorra desse limite tênue, entre a louvação e a maledicência, que Pozzo tenha recorrido aos antigos para autorizar prudentemente o seu “caprichoso altar”. Sobre as categorias do “bizarro” e do “caprichoso”, cf. MONTIJANO GARCÍA, Juan María. *Giorgio Vasari y la formulación de um vocabulario artístico*. Málaga: Universidad de Málaga; Real Academia de Belas Artes de San Telmo, 2002. “4.9. Bizzarro y caprichoso”, p. 216-243.



Figura 112 – Detalhe do capitel da coluna caprichosa do retábulo-mor

baixo, logo sob uma pequena *rocaille* que emula a *flos abaci* (flor do ábaco) habitual, como encontrada nos preceitos coríntios ou compósitos. Acima do ábaco, nasce outro par de volutas, mais delicadas, que se enrolam para cima, na direção da arquitrave, como fossem dois pequenos cornos coroando o capitel. Esses ornatos parecem criar correspondência com as

Os capitéis das colunas e quartelões que estruturam os retábulos possuem variação também artifiosa. Assim como nos altares laterais do Carmo de Vila Rica, as volutas do capitel nascem do astragalo, na parte de baixo do capitel, e não do ábaco, na parte de cima, invertendo o sentido natural do enrolamento que se desenvolve mistilíneo por todo o corpo do elemento (FIG. 112). Mas em São Francisco ele é ainda mais sutil. Uma folha de acanto nasce em frente a cada uma dessas volutas que sobem e, continuando a idéia de inversão geral dos ornatos, uma segunda faixa de folhas de acanto, na verdade um gracioso tufo com três folhas, pende do ábaco, de cima para

volutas que imitam o mesmo desenho que coroa o Sacrário monumental, que também possui duas volutas ladeando todo o seu corpo (FIG. 113). Acima do sacrário, foi disposto um cordeiro, que aparece com as patas dianteiras artificiosamente a segurar aberto o Evangelho segundo São João (1, 29), anunciando a si mesmo: *Ecce Agnus Dei.*



Figura 113 – Detalhe do coroamento do sacrário

Em todo o camarim as pinturas em vermelho e azul engraçam o caráter, ornado ainda de conjuntos vários de pequenos anjinhos e flores (FIG. 114-116), alguns dentro de formosas medalhas, com fitas em dizeres. Acentuam o esplendor da imagem da Senhora entronada. São também azuladas as arquitraves e cornijas do entablamento, mas o friso bojudo é branco, para distinção de todas as faixas da

Em todo o camarim as pinturas em verme-

arquitetura. Nas várias alturas do coroamento, anjos adoradores e querubins aparecem em praticamente todas as saliências da arquitetura, sobre os fragmentos de frontão acima das colunas, nas volutas dos quartelões, nos ressaltos da cornija da arquivolta que define o camarim ou a “boca da tribuna”, como está no documento. A distinção das arquivoltas é enriquecida pela preciosidade do douramento aplicado nas *rocailles* que por ela se distribuem. Ademais, *rocailles* douradas assimétricas aparecem em todas as partes lisas do retábulo, numa nítida evidência de ornamentação discreta, com juízo e comedimento o bastante para ilustrar o gosto moderno pela *clareza* e pela *distinção*.



Figura 114 – Vista da abóbada do nicho do camarim, retábulo-mor



Figura 115 – Vista da parede lateral do nicho do camarim, retábulo-mor



Figura 116 – Detalhe de ornamentação floral pintada nas paredes do camarim

No frontal do altar, como disse, foi decentemente figurada a Ressurreição do Deus (FIG. 117). A glória de Cristo sobre a morte é a razão católica que comprova a salvação, comprometida na participação eucarística do corpo e do sangue de Cristo, mas tornada sinal evidente e irrefutável com a consumação desse mistério. A mesma matéria foi tratada em formas diferentes, na igreja do Pilar. Lá, o Cristo ergue a bandeira triunfante, atributo do milagre, mas, aqui, a *conformatio* se adapta a um momento posterior, quando as mulheres chegam para embalsamar o corpo de Cristo e o anjo anuncia que Ele havia “ressuscitado”, “e não estava mais ali”. A fita falante dá a voz ao anjo: “SVREXIT NON EST HIC”. Pode-se notar que a pedra que cobria a lápide está deitada por detrás, e o manto do Senhor pende para a frente, engastando-se pela parte de dentro da *rocaille* que orna a face inferior da moldura do frontal, também caprichosamente.



Figura 117 – Painel dourado do frontal do altar-mor, com destaque para iconografia remissiva à Ressurreição de Cristo, quando as mulheres foram levar óleos para embalsamar o corpo

Lembremo-nos que, na *Summa Espiritual*, a Ressurreição é o primeiro tema das meditações que correspondem à terceira e última via, *Unitiva*, ápice do caminho cristão da *perfeição*. Como era estilo, literalmente, as demais meditações da união com Deus estimulam atributos todos eles imitados na capela-mor de São Francisco de Assis, temas muito decorosos para elogiar o cume da *União*. Além da Ressurreição e da Ascensão de Cristo, comparecem a vinda do Espírito Santo e os mistérios da Santíssima Trindade, esculpidos no coroamento em arquivolta; a instituição do Santíssimo Sacramento, na representação do sacrário e nas paredes da capela-mor com as pinturas da Santa Ceia e do Lava-pés; e, finalmente, a Assunção de Nossa Senhora ao céu, que está na base do coroamento do retábulo, logo abaixo da Trindade.

Perfeita em sua construção, implantada como pretendiam os irmãos – para além da decência necessária –, ornada em sítio oportuno, com aparatos de graça, bela vista e decorosas sutilezas de planta, disposição e ornamentação, a capela de São Francisco de Assis em Vila Rica cumpria fielmente o desígnio de sua Ordem. Espelhava em representações o severo teatro penitente adequado à gravidade dos compromissos franciscanos, conservando a brandura (jônica) decorosa ao caráter do Santo e da Matrona devotada. A Ordem terceira soube se valer do aparato arquitetônico para reafirmar não apenas o louvor de piedade com que sempre foi reconhecida, união da mais discreta e elegante sociedade laica setecentista, mas também a maravilha e o êxtase da União com Deus – os prêmios e prazeres da perpétua bem-aventurança.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

É evidente a participação fundamental da doutrina do decoro na fábrica da arquitetura religiosa em Vila Rica. A tese poderia ser estendida, consideradas outras circunstâncias, para as povoações da capitania e os mais lugares da colônia, porque também deve ter ficado evidente que se tratava de um preceito de uso generalizado, autorizado por fontes letradas várias, estimulado pela política teológica metropolitana e conservado pelas práticas habituais do ofício artístico. Pretendeu-se, por conveniência metodológica, verificar-lo numa circunstância específica, Vila Rica, a cabeça das povoações da capitania responsável pela glória material do reino português no século XVIII.

Interessava muito à coroa, à Igreja e também aos colonos congregados em irmandades leigas que os corpos de arquitetura se fizessem e se apresentassem com decoro. Para tanto, o preceito foi considerado em todas as etapas da fábrica, desde a escolha dos sítios mais vistosos, aptos, elevados e decentes, a invenção das plantas, a disposição das partes, até os últimos procedimentos da ornamentação, talha, escultura, pintura e douramento. Como condensou Matheus do Couto em seu *Tractado de Architectura*, de 1631 – numa sentença que pode ser considerada uma máxima do *decoro externo* do gênero –, era recomendável que as Igrejas manifestassem em sua aparência o ornato, a dignidade e o caráter capazes de fazer com que toda pessoa, ao adentrar nelas, exclamasse: “Isto parece Caza de Deos”¹.

Nessa distinta sociedade de corte, circunstanciada em âmbito colonial, os corpos de arquitetura religiosa espelhavam a dignidade de seus comitentes, mas também a integridade do reino, composto e evidenciado especialmente por esses corpos de comodidade e representação. Há que se lembrar também, com relevância, que nesses lugares sacros privilegiados se acomodavam fundamentalmente os usos de culto e muitas outras práticas de representação, os aparatos cenográficos e iconográficos, os ritos litúrgicos, as efemérides políticas, a congregação social etc., aspectos que sobrelevavam a necessidade de se apresentarem com o devido decoro.

A decência e a maravilha da arquitetura representavam as virtudes da Igreja, do Estado e de

¹ MATHEUS DO COUTO, *Tractado de Architectura*, L. I, Cap. 10. Sobre fundar as obras de toda a qualidade, fl. 38.

seus membros em tratar com zelo e piedade as coisas divinas, requisitos com que se manter a concórdia, a ordem e o bem comum. Além de corresponder à Glória de Deus, da Igreja Triunfante e da monarquia, o esplendor do aparato arquitetônico excitava os ânimos na fé, na piedade e mais virtudes interessantes ao decoro do estado católico.

Convinha fabricar templos e homens virtuosos, e a qualidade desses dependia da recepção daqueles. Através de corpos admiráveis e decorosos, a retórica da arquitetura religiosa finalizava metaforicamente a *edificação do fiel*, desempenhada por encantos e ensinamentos que anunciam as benesses da fé católica. Na fábrica teatral dessa arquitetura, encenavam-se fundamentalmente as virtudes defendidas pelo catolicismo, representadas em eventos e personagens das Sagradas Escrituras, nas alegorias e emblemas que deliberavam por caminhos retos virtuosos, no encômio dos mistérios, sacramentos e devoções santas, na promessa de uma bem-aventurada salvação. Assim, as matérias mais eficazes do gênero eram expostas tanto para promover imitação quanto para comover afetos veneráveis, iluminadas pelo efeito da maravilha que as requintava em seu efeito.

Mas as virtudes da *fábrica* (edifício) consistiam também no conjunto de regras e preceitos, como o decoro, a perfeição, o asseio, a segurança, a comodidade, a formosura, que sustentavam a *fábrica* (construção) material da arquitetura. Se o corpo, em gestos, poderia representar as virtudes da alma, conforme postulavam as doutrinas mais antigas da imitação e do decoro, o corpo da arquitetura também dava a revelar, em seu decoro e qualidades mais, as virtudes da operação fabril. Ainda que eventualmente insatisfeitas, por qualquer motivo, falta de auxílio material da coroa, como no caso da capela-mor da Matriz de Casa Branca, defeito de execução ou ruína final, como no caso do zimbório da capela-mor da Igreja do Pilar, há que se considerar a valia e a aplicação costumeira e ajuizada do imenso arsenal de preceitos que visava constituir fábricas inviolavelmente decorosas.

Assim, as matérias da arte, da ética e da política se adunavam e se justificavam no fundamento teológico de que Deus era a Causa primeira, mas também o Fim, de todas as coisas; daí porque tanto zelo e dedicação ao “decoro da Casa do Senhor”. E daí também porque, além dos colonos, a quem tocava cotidianamente a materialização dessas decências, a coroa participava ativamente, seja na doação de terrenos apropriados para ereção de capelas, seja no auxílio à construção, reforma e ornamentação das capelas-mores das Matrizes. Se os templos eram os corpos mais importantes da povoação, as capelas-mores eram suas *cabeças*, ápice da encenação; onde se consumava, pela comunhão da Eucaristia, a integração de

todos os membros na hierarquia do *Corpo místico* de Cristo, da Igreja e do Estado.

A evidência mais imediata da consideração do decoro na fábrica religiosa de Vila Rica é a permanente conservação do *costume*, um dos pressupostos do preceito, como bem sinalizou Hansen: a imitação daquilo que é consagrado como correto e deve sempre ser, portanto, repetido. As tópicas *comuns* e *especiais* da arquitetura, e das demais práticas artísticas, imaginária, escultura, talha etc., eram conservadas e continuamente imitadas, sobretudo dentro de uma mesma devoção. Relativa também a essa recomendação geral de imitação e conservação do costume – pode se constatar nos edifícios e também nas várias *condições* dessas obras –, fica patente a recomendação generalizada de se proporcionar “irmanações”, “semelhanças” e “correspondências” várias entre as partes de um mesmo edifício, o que garantia efeitos finais de coerência, decência e verossimilhança ao corpo da arquitetura.

Assim como doutrinava a *forma mentis* do período, a conservação do costume não impedia, ou, pelo contrário, implicava, que os artífices emulassem e variassem no costume, buscando novidades adequadas na invenção, na disposição e na ornamentação das igrejas. Emulando na conveniência, a finalidade era provocar efeitos de agudeza e maravilha, granjear aplauso e reconhecimento discreto do engenho, evidência da graça divina que operava com desígnios. Foi assim na engenhosa invenção da nave eucarística da Igreja do Pilar; na invenção única do zimbório da capela-mor; nas sutilezas de desenho várias que se multiplicaram nas capelas do Carmo e São Francisco; na acomodação de ornatos consagrados da arte aos costumes e materiais do país; na articulação contínua e artificiosa dos elementos.

O decoro orientava a estrita correção da iconografia pintada e esculpida; não apenas em matéria de moralidade e pudicícia, como muito se escreveu a respeito da arte pós-tridentina, mas também na conveniência geral das histórias e personagens ao orago que condicionava as matérias da representação. Internamente ao corpo da fábrica, a dignidade e o caráter de cada lugar ou membro especificava as matérias adequadas, como no teatro eucarístico e sacrificial das capelas-mores, ou na purgação das vaidades à entrada do templo penitente. As posições, alturas, proporções e ornatos deveriam espelhar o decoro do lugar. Assim também é que se regravam adequadamente as hierarquias, as elevações, os degraus, as aberturas, as disposições de retábulos, o caráter em geral dos ornatos, o meio-termo adequado entre o juízo e a fantasia que especificava, conforme o lugar, o tempo e o gosto, as distintas proporções de clareza e estilo; tão diversas, por exemplo, na Matriz e nas duas capelas estudadas. Guardava-se o decoro também no permanente zelo dos irmãos comitentes das

obras em levá-las “até a última perfeição”. Para tanto, o exame de peritos louvados constituía o expediente freqüente e costumeiro. Além da “perfeição”, buscava-se resguardar também a “segurança” das edificações e a “comodidade” dos usos, uma tríade que operava em todas as etapas da fábrica, e em todas as fábricas.

A tese do decoro parece permitir, enfim, uma reconstituição histórica bastante adequada à *forma mentis* que compreendeu a fábrica desses corpos. A relevância da arte produzida em Vila Rica não pode estar condicionada às teses da identidade nacional, da originalidade ou da genialidade excepcional. Melhor pensar, outrossim, no engenho que produziu, decorosamente, os efeitos e proveitos dessa arquitetura, seus preceitos e finalidades. Investigar-lhe o decoro nos conduz, ademais, e necessariamente, a penetrar meandros doutrinários que contribuem bastante para a interpretação das formas e também de uma série de termos que, transformados continuamente pela apropriação dos homens e do tempo, implica rigor e exigências redobradas na dedicação às obras, documentos e escritos mais, coevos. O trabalho talvez seja inesgotável, como haverá de sempre ser história.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

- AA. VV. *Baroque, architecture, sculpture painting*. Bonner: Konemann, 1998.
- ACKERMAN, James. La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (org.). *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano: Electa, 1992. (Documenti di architettura). p. 20-29.
- ALBUQUERQUE, Martim de. *A sombra de Maquiavel e a ética tradicional portuguesa*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Instituto Histórico infante Dom Henrique, 1974.
- ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de artilheiros*. Rio de Janeiro: Xerox, 1987.
- ANTONIL, João André. *Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas, com varias notícias curiosas do modo de fazer o Assucar; plantar & beneficiar o Tabaco; tirar Ouro das Minas, & descubrir as de prata; E dos grandes emolumentos, que esta Conquista da America Meridional dá ao Reyno de Portugal...* (1711). Separata de *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, n. 166-171, 1963. (Com anotações de Orlando Valverde).
- ARAÚJO, José Rosa. *A igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2 ed. Viana do Castelo: Santa Casa da Misericórdia, 1983.
- ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997 (*Stylus*).
- BARBOSA FILHO, Rubem. *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.
- BARTHES, Roland. *La retorica antica: alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*. Milano: Bompiani, 2000.
- BATTISTI, Eugenio. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1971.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barrôca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. 2 v.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 2001.
- BLUNT, Anthony. O Concílio de Trento e a arte religiosa. In: _____. *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 142-181.
- BORNAY, Erika. *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco; imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998 (Ensayos Arte Catedra).
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- BOTERO, João. *Da razão de estado*. Coordenação e introdução de Luís Reis Torgal. Tradução de Raffaella Longbardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1992.

- BURY, John. Igrejas Borromínicas do Brasil colonial. In: _____. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991. p. 103-135.
- CALADO, Margarida. *O Convento de S. Francisco da Cidade*. Lisboa: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas Artes, 2000.
- CAMARERO, Antonio. *La teoria etico estética del decoro en la antiguedad*. Bahia Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2000.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes Campos (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- CARDIM, Pedro (Coord.). *A história: entre memória e invenção*. Lisboa: CNCDP; Publicações Europa America, 1998.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva. 2004 (Estudos).
- CREMADES CHECA, Fernando; MORAN MIGUEL, José. *El barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- CODIGO PHILIPPINO ou ordenações e leis do reino de Portugal*. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura de Antonio Francisco Lisboa tal como revelada no risco original de 1774 para a capela franciscana de São João del Rey. In: *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 539-547.
- CUNHA, Troillo de Vasconcellos. *Espelho do invisivel, em que se expoem a Deos, hum, e trino, no throno da eternidade, as divinas ideas, christo & a virgem, o ceo & a terra: poema sacro*. Lisboa: Officina de Joseph Lopes Ferreira, 1714. (BNP cota L. 2063 V.)
- DANIELOU, Bibbia e liturgia, apud GATTI, Vincenzo. *Liturgia e arte: i luoghi della celebrazione*. Bologna: Centro editoriale dehoniano, 2001.
- DE MAIO, Romeo. *Michelangelo e la controriforma*. Firenze: Sansoni, 1990.
- DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barrôca do Brasil*; portadas de igrejas de Minas Gerais, Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 1961 (Coleções Arquitetura).
- EXEQUIAS FEITAS EM ROMA A MAGESTADE FIDELISSIMA do Senhor Rey Dom Joaõ V por ordem do fidelíssimo Senhor Rey Dom Jozé I. Seu Filho, e Sucessor. Roma MDCCCLII. Na Officina de Angelo Rotilj, e Felippe Bacchelli impressor das línguas orientais. Com licença dos superiores*. (BNP cota H.G. 1265A.).
- FURLAN, Oswaldo Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- GALLEGOS ROCAFULL, Jose M. *La doctrina política del P. Francisco Suarez*, México: Editorial Jus, 1948.
- GATTI, Vincenzo. *Liturgia e arte: i luoghi della celebrazione*. Bologna: Centro editoriale dehoniano, 2001.
- GOMBRICH, Ernst. *Imágenes simbólicas*. Tradução de Remigio Gomez Diáz. Madrid: Alianza, 1972.
- GONÇALVES, Flávio. *História da arte: iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990 (Artes e Artistas).

- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*; nove reflexões sobre a distância. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HASKELL, Francis. Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (Org.). *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano: Electa, 1992. p. 44-51. (Documenti di architettura).
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores*; arte e sociedade na Itália barroca. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997.
- HESPAÑHA, Antonio Manuel. *As vésperas do Leviathan*; instituições e poder político em Portugal, séc. XVII. Lisboa: Almedina, 1994.
- HESPAÑHA, Antonio Manuel. Introdução. In: MATTOSO, José (Dir.) *História de Portugal*; Antigo Regime (1620-1807). Coordenação de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 11-16.
- HIBBARD, Howard. Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù. In: WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (Org.). *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano: Electa, 1992. p. 30-43. (Documenti di architettura).
- HILL, Marcos César de Senna. *A talha barroca em Évora*; séculos XVII e XVIII. Évora: Universidade de Évora, 1998.
- JONES, Pamela. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*; arte e Riforma Cattolica nel XVII secolo a Milano. Milano: Vita e pensiero, 1997.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*; um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Architettura sacra paleocristiana e medievale*: e altri saggi su Rinascimento e Barocco. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Tre capitali cristiane*: topografia e politica. Torino: Giulio Einaudi, 1987.
- LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*: la teoría humanística de la pintura. Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- LEITÃO, Francisco. *A ciência na “Aula da Esfera” no Colégio de Santo Antônio (1590-1759)*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Comissariado Geral das Comemorações do V centenário do nascimento de São Francisco Xavier, 2007.
- LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- LOPES, Francisco Antonio. *Historia da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. (Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAFRA, Johnny José. *Minerva*; lições de morfossintaxe latina. Belo Horizonte: Puc-Minas, edição do autor, 2006.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma* (1932). Madrid: Encuentro, 2001.
- MÂLE, Emile. *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle; étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.
- MARX, Murillo. *Cidade no Brasil em que termos?*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal; Antigo Regime (1620-1807)*. Coordenação de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. v. 4.
- MEGIANI, Ana Paula Torres. *O rei ausente; festa e cultura política nas visitas dos Felipes a Portugal (1581-1619)*. São Paulo: Alameda, 2005.
- MENDES, Nancy Maria (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- MENEZES, Ivo Porto. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1965. (Biografia de Artistas Mineiros).
- MONTIJANO GARCÍA, Juan María. *Giorgio Vasari y la formulación de um vocabulario artístico*. Málaga: Universidad de Málaga; Real Academia de Belas Artes de San Telmo, 2002.
- MORENO GARBAYO, Justa. *La imprenta en Madrid (1620-1650); materiales para su estudio y inventario*. Madrid: Arco/Libros, 1999. 2 v.
- MOROLLI, Gabriele. *L'Architettura di Vitruvio, una guida illustrata*. Firenze: Alinea, 1988.
- OLIVEIRA, Myriam de Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PANOFSKI, Erwin. *Idea; contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1985.
- PARDAL, Paulo. Nota Biográfica sobre Alpoim. In: ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de Artilheiros*. Rio de Janeiro: Xerox, 1987.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 1994.
- PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação e Cultura, 1986. (Biblioteca Breve, n. 103).
- PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura e escultura de Mafra; retórica da perfeição*. Lisboa: Presença, 1994.
- PIRRI, Pietro. *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*. Roma: Institutum historicum S. J., 1955.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1980.
- PLATÃO. *A república*. 5ª edição. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, [19--].
- PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. Tradução de Eduardo Brandão. *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- PROFUMO, Luciana Müller. *El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600*. Tradução de José Luis Checa. Madrid: Cátedra, 1985.
- RAMALHO, Oyama de Alencar. *A rasura; Francisco de Lima Cerqueira e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ainda...* São João del Rei: Fundação Lusíada; RCS Arte digital, 2002.
- RAVASI, Gianfranco. La Pinacoteca Ambrosiana (intr.). In: ROSSI, Marco; Rovetta, Alessandro. *La pinacoteca Ambrosiana*. Milano: Electa, 1998.
- ROLO, Raul de Almeida. *Venerável D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*; o arcebispo santo. Torres Novas: Almondina, 1957.
- ROLO, Raul de Almeida. *O papado e os papas na doutrina e na vida de Fr. Bartolomeu dos Mártires*. Separata de Didaskalia, vol. XI, 1981.
- ROLO, Raul. *Bartolomeu dos Mártires, obra social e educativa*. Porto: Biblioteca Verdade e Vida, 1979.
- ROSA, Asor. *La cultura della controriforma*. Roma/ Bari: Laterza, 1981.
- SALE, Giovanne. *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*: dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma; saggio introttivo di Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book, 2001.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A vila em ricas festas*: celebrações promovidas pela câmara de Vila Rica – 1711-1744. Belo Horizonte: C/Arte; FACE-FUMEC, 2003.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial* [1968]. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. 2^a ed., São Paulo: Perspectiva/ Museu da Inconfidência, 2007.
- SANTO AGOSTINHO, A *cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota bibliográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995. 3 v.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza editorial, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SELIGMANN-SILVA. Márcio. Introdução/ intradução: *mimesis*, tradução, enargéia e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 7-72.
- SZAMBIEN, Werner. *Symmétrie, goût, caractère*: theorie et terminologie de l'architecture a l'âge classique – 1450-1480. Paris: Picard, 1986.
- SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipographia Beneditina, 1950.
- SNYDER, Jon R. *L'estetica del barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

- SMITH, Robert. Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça escultor beneditino do século XVIII. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1972. (BNP Cota B. A. 1285 A.).
- SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das Imagens*. Lisboa: Estampa, 1996.
- SHOFIELD, Richard. Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo. In: RESPISTI, Francesco; SCHOFIELD, Richard. *Architettura e controriforma; i dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Electa, 2004. p. 125-250.
- TEIXEIRA, Fernando José. *Convento de S. Francisco, Guimarães*. [S.l.: s.n], 2000. (BNP, Cota B. A. 19819 V.).
- TRINDADE, Raimundo (Cônego). *São Francisco de Assis de Ouro Preto*; Crônica narrada pelos documentos da Ordem. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17).
- TRINDADE, Raimundo (Cônego). Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1945. (Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 13)
- VASCONCELLOS, Diogo de. *Bicentenário de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1911.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, dois estudos*. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1983.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. Formação das povoações de Minas Gerais. In: _____. *Arquitetura no Brasil, pintura mineira e outros temas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959. p. 1-6.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: Formação e desenvolvimento: residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956. (Biblioteca Divulgação e Cultura, n. 6).
- VIEIRA, Antônio. *Sermões*. (Alcir Pécora, Org.). São Paulo: Hedra, 2003.
- WIND, Edgar. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi, 1999.
- WITTKOWER, Rudolf; JAFFE, Irma (Org.). *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano: Electa, 1992. (Documenti di architettura).
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1989.
- XAVIER, Ângela Barreto; HESPAÑHA, Antonio Manuel. A representação da sociedade e do poder. In: MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal; Antigo Regime (1620-1807)*. Coordenação de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 113-140.
- YATES, Francis. *El arte de la memoria*. Trad. de Ignacio Gomez de Llaño. Madrid: Taurus, 1974.

ARTIGOS EM LIVROS, REVISTAS E ANAIS DE CONGRESSOS

- BASTOS, Rodrigo Almeida. Lacunas da Historiografia da Arquitetura desenvolvida no Brasil no século XVIII. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Minas*. Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 51-60, dez. 2004.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. Regularidade e ordem das povoações mineiras no século XVIII. *Revista do IEB/USP*, São Paulo: Ed. 34, n. 44, p. 27-54, fev. 2007.

BOSCHI, Caio César. "Se não põe logo no princípio tudo em boa ordem, tudo para o futuro serão desordens". *Oficina do Inconfidência*. Ouro Preto, Ano 4, n. 3, p. 181-208, dez. 2004.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Os exercícios dos alunos da aula militar da Bahia nos tempos de José Antônio Caldas (1778/1779). In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004. v. 1. p. 135-145.

CARVALHO, Rosário. O programa artístico da Ermida do Rei Salvador do Mundo em Castelo de Vide. *Artis*; Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n. 2, p. 145-180, 2003.

COELHO, Beatriz. Restaurações das pinturas de mestre Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes Campos (Org.) *Manoel da Costa Ataíde*; aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 83-110.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Arquitetura, retórica e decoro na antiguidade: a expressão do caráter. *Desígnio*; Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: Annablume, n. 5, p. 111-134, mar. 2006.

FERREIRA, Sílvia. O retábulo-mor da igreja matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo. *Revista de artes decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/Ed. Citar, n. 1, p. 92-113, 2007.

GONÇALVES, Flávio. Um século de arquitetura e talha no noroeste de Portugal. *Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto, v. 32, n. 1-2, 1969.

GONÇALVES, Flávio. A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa. In: _____. *História da Arte, iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990. p. 111-114. (Artes e Artistas).

HANSEN, Artes seiscentistas e teologia política, In: TIRAPELI Percival (Org.). *Arte sacra colonial: barroco, memória viva*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. p. 180-189.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Estúdios Portugueses* 3. Salamanca: Luso-Española Ediciones, p. 171-218, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, [19--?], 26 p. (mimeo).

HANSEN, João Adolfo. Decoro/Verossimilhança. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, Notas de Aula, [19--?] (mimeo).

HANSEN, João Adolfo. *Discreto/ Néscio*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP; Ouro Preto: IFAC/UFOP. Notas de Aula, [19--?] (mimeo).

HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade e civilização. *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto, Ano 1, n. 0, p. 11-48, dez. 1999.

HANSEN, João Adolfo. *Juízo e engenho em preceptivas do século XVII*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, [19--?], 28 p. (mimeo).

HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver*: pressupostos da representação colonial. Separata de *Veredas 3-I*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, p. 75-90, dez. 2000.

HANSEN, João Adolfo. Razão de estado. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 135-156.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, n. 4, p. 317-342, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Teatro da Memória: Monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro preto, UFOP, n. 2, p. 40-54, dez. 1995.

HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis/ Ut theologia rhetorica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, Notas de Aula, [19--?] (mimeo).

HARBISON, Craig. S. Counter-Reformation iconography in Titian's *gloria*. *The art bulletin*. New York. The College Art Association of America, v. 49, n. 3, p. 244-246, sept. 1967.

HESPAÑHA, Antônio Manuel. "O direito". In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal; Antigo Regime (1620-1807)*. Coordenação de António Manuel Hespanha. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. v. 4. p. 173-176.

HILL, Marcos. A coluna salomônica: Uma perspectiva Histórica sobre um elemento ornamental. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 17, p. 231-236, 1996.

HILL, Marcos César de Senna. Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a Capela da Ordem terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. *Revista do IAC – Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto*, Ouro Preto, n. 1, p. 38-48, dez. 1994.

HILL, Marcos. Francisco Xavier de Brito: um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal. *Revista do IFAC/UFOP*, Ouro Preto, n. 3, p. 46-51, dez. 1996.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.8, p. 7-65, 1944.

MIRANDA, Selma Melo. Modificações de projeto na Igreja setecentista mineira – revendo alguns casos. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 17, p. 251-260, 1993-6.

MIRANDA, Selma Mello. *Nos bastidores da arquitetura do ouro*; aspectos da produção da arquitetura religiosa no século XVIII em Minas Gerais, 2008. (Texto inédito gentilmente cedido pela autora). (mimeo).

MOREIRA, Rafael. Tratados de Arquitectura. In: *DICIONÁRIO DE ARTE BARROCA EM PORTUGAL*. (José F. Pereira, dir.; Paulo Pereira, coord.). Lisboa: Presença, 1989, p. 492-493.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004. 2 v.

PERLOIRO, Paulo. O Jardim do Carmelo. *Carmelo Lusitano*; colectânea de estudos da Ordem do Carmo em Portugal – 600 anos da fundação do Convento do Carmo (1389-1989). Ordem do Carmo de Portugal, Lisboa, n. 7, 1989.

SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago. A edição espanhola do Teatro moral da vida humana e sua influência nas artes plásticas do Brasil e Portugal. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 315-332. (Stylus).

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cia. Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 93-126.

SOBRAL, Luis de Moura. Da mentira da pintura; a restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos. In: CARDIM, Pedro (Coord.). *A História: entre memória e invenção*. Lisboa: CNCDP/Publicações Europa America, 1998. p. 183-205.

TELES, Augusto Carlos da Silva. As igrejas borromínicas. In: MENDES, Nancy Maria (Org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 108-113.

VALLE, Teresa Leonor M. Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, n. 5, p. 327-342, nov. 2003.

VASCONCELLOS, Salomão de. Como nasceu Ouro Preto, sua formação cadastral desde 1712. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 171-232, 1995.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. Tese, Escola Politécnica de São Paulo, São Paulo, 1966.

ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. *Metáfora de pedra; a retórica da representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente*: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

BUENO, Beatriz. *Desenho e desígnio*: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. 2 v.

CAETANO, Daniele Nunes. *Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Theatrum Sacrum*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa*: arquitetos, mestres-de-obra e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas. Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Pouvoirs, villes et territoires*: genèse et representations des espaces urbains dans le Minas Gerais (Brésil), XVIIIe – début du XIXe siècle. Tese (Doctorat en Histoire et Civilisations)-École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2001.

HILL, Marcos César de Senna. *Projeções simbólicas em um templo de Minas*; a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca)-Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1987.

JORDÃO, Paulo Vicente da Veiga. *Corpo Santo; alegorias do corpo místico no barroco mineiro*. Monografia (Especialização em cultura e arte barroca)-Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1996.

MIRANDA, Selma Melo. *A arquitetura da capela mineira no séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PEREIRA, André Luis Tavares. *A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII*. Tese (Doutorado em História)-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 2006.

RUÃO, Carlos. *O eupalinos moderno; teoria e prática da arquitectura religiosa em Portugal (1550-1640)*. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006. 3v.

TRINDADE, Jaelson Bitran. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil*. Tese (Doutorado em História social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

TRATADOS DE ARTE E ARQUITETURA

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De Pictura, 1436)*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 1989.

ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria, 1452)*. Tradução de Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo, 1989. 2 v. (A cura di Renato Bonelli e Paolo Portoghesi).

ALBERTO, Leon Baptista. *Los dez libros de architectura de Leon Baptista Alberto*. Traduzidos de Latin en Romance [por Francisco Loçano]. Dirigidos al muy illustre Señor Iuan Fernandez de Espinosa, Thesorero general de Su Magestad de Su, consejo de Hazienda. Con Privilegio. En casa de Alonso Gomez Impressor de Su Magestad: Anno de 1582. Disponível em <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>.

ALCIAT, André. *Les emblémes*. Klincksieck: [s.n], 1997.

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. Transcrição e introdução de Adma Muhana. Tradução do latim de João Angelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES, Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2005.

BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y Del ajuar eclesiásticos (Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577)*. Introdução, tradução e notas de Bulmaro Reyes Coria; nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. Cidade do México, Universidade Nacional Autônoma do México; Imprensa Universitária, 1985.

BORROMEO, Carlos. *Instructionem fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Liber II, Mediolani: Benjamin de Situris, 1747. (BNP cota S.C. 4618 P.).

BORROMEU, Federico. *De pictura sacra libri duo*, 1625. [Biblioteca Cicognara/ Unicamp]. (Manuscrito).

BORROMEO, Federico. Tratado de la pintura sagrada. In: FERNANDEZ ARENAS, José e BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 146-151. (Fuentes y documentos para la historia del arte).

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CATANEO, Pietro. *I Qvattro Primi Libri d'Architettura*. Veneza, 1554. [Biblioteca Cicognara/Unicamp].

CICERONE, *L'orator*. (A cura di Giannicola Barone, testo originale a fronte). Milano: Oscar Mondadori, 1998. (Classici greci e latini, 111).

FERREIRA, Manoel Alvares. *Tractatus de Novorum Operum Aedificationibus, eorumque Nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius praejudicium. Portucale MDCCL, Liber I – De sacris templis et religiosibus Domibus, apud ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. Tese, Escola Politécnica de São Paulo, São Paulo, 1966.

GONZAGA, Luis. *Tratado da Architec[t]ura*, [Exame] Militar. Lisboa, [17--?]. (BNA, Códice "E", 46-VIII-23).

HORÁCIO. Arte poética; epistola ad Pisones. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1997.

LE BRUN, Charles. "Expressions dês Passions de l'Ame" (1727). Disponível no site da *Bibliotèque Nationale de France*: <<http://gallica.bnf.fr/ark:12148;bpt6k8496x>>.

MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o mestre Matheus do Couto...* [1631] (Manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946).

PALLAVICINO, Sforza. *Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idea dello scrivere insegnativo... In Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662, a spese di Giovanni Casoni, com licenza de' Superiori*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:12148;bpt6k513153>>.

PALEOTI. *De imaginibvs sacris et profanibvs. Illvstriss. et Reverendiss. D. D. Gabrielis Palaeoti Cardinalis. Libri Qvinque. Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur. Ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex Christiana Disciplina restituendas, proponuntur. Ad usum quidam Ecclesia suaे Bononiensis scripti, caeterum bono omnium Ecclesiarum nunc primum Latine editi. Cum Pontif. Max & Caesar. Maiest. Gratia e Priuilegio. Ingolstadii, Ex Officina Typographica Davidis Sartoril Anno M.D.XCIV.*

POZZO, Andrea. *Este Livro de Perspectiva, e hé tambem de Architectura de Andre Poso Relegiozo da Companhia de Jezus e sam douos belumes de folio grande feito em Latim, e Italiano; e agora vertido, ou traduzido em Portugues pelo P. P. Fr. Franc.co de Sam Jozé, de Pibidem. Pera me aproveitar da sua Lição me vali do dito P. asima mensionado.* (Manuscrito, BNP Cota. FNR 945).

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreeae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad architectorum Romae MDCCXXIII. Ex Tipographia Antonii de Rubeis è Foro Rotundae in via ad Seminarium Romanum. Superiorum Facultate.*

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreeae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad architectorum Romae MDCCXXIII. Ex Tipographia Antonii de Rubeis è Foro Rotundae in via ad Seminarium Romanum. Superiorum Facultate.* (BMP, cota Y-14-12).

POZZO, Andrea. *Perspective in architecture and painting*: an unabridged reprint of the English-and-Latin edition of the 1693. [Perspectiva pictorum et architectorum]. New York: Dover, 1989.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. v. 2, Roma, 1737.

QUINTILIANO, Fábio. *Instituições Oratórias (Institutio Oratoria)*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Cultura. 1944. (Série Clássica Universal, Os mestres do Pensamento, 41).

RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (1593). cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti M. D.XCIII Con Privilegio Et con Licenza de' Superiori. Disponível em: <<http://bivio.signum.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=15%2C16719910>>.

RIPA, Cesare. *Iconologia o vero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, passione humane, Corpi Celesti, Mondo e sue parti.* Padova: Pietro Paolo Tozzi/ Pasquati, 1611. Disponível em: <http://www.bivionline.it/it/1611IconologiaTOC_authors.html>.

SAN NICOLAS, Fray Laurencio. Arte y uso de architectura;dirigid ao Sm.^o Patriarcha S Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S. Nicolas, Agustino descalço, Maestro de obras. S. I., s.f. [1639]. (Edición facsimilar, Valencia: Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1981). Disponível em <<http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/tratados2.htm>>.

SCAMOZZI, Vincenzo. *Les Cinq Ordres D'architecture de Vincent Scamozzi, Vicentin, Architecte de la Republique de Venise: Tirez du sixiéme Livre de son idée generale d'Architecture: avec les planches originales. Par Augustin Charles Daviler, Architecte, À Paris, Chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur du Roy, MDCLXXXV* (1685).

SERLIO, Sebastiano. *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono, lè antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia.* L. III, Cap. VIII, De l'ordine corintio e de gli ornamenti svoi. [15--?]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100038j>>.

SERLIO. Sebastiano. *Libro Quarto de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes.* En el qual se tractā las cinco maneras de como se puede[n] adornar los edificios que son, Thoscano, Dorico, Ionico, y Corinthio, y Compuesto, cō los exemplos de las antiguedades, las quales por la mayor parte se conforman com la doctrina de Vitruvio. Agora nouamente traduzido de Toscano em le[n]gua Castellana, por Francisco Villalpando Architecto. Impresso en Toledo en casa de Iuan de Ayala. Año. 1552.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese;* dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto et hora di nvovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella Città, & in villa et un indice copiosissimo Raccolto per via di considerationi da M. Gio Domenico Scamozzi. In Venetia MDLXXXIIII (1584). Presso Francesco de Franceschi Senese.

TESAURO, Emanuele. Argúcias Humanas. (Exerto de *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670). Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. Revista do IFAC. Ouro Preto: IFAC/UFOP, n. 4, p. 3-10, dez. 1997.

TESAURO, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico* o sai dell'arguta, et ingeniosa Elocutione, Che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbólica. Esaminata co' principii Del divino Aristotelite. Dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de' Santi Mauricio & Lazaro. 5 ed. Torino, Zavatta, 1670.

VALADÉS, Diego (Fray). *Rhetorica Christiana,* adaptada para el uso de disertar y predicar, llevando insertos en su sitio ejemplos de ambas facultades. Éstos son extraídos sobre todo de las historias de los indios. De donde, además de la doctrina, se obtendrá una suma delectación. 2^a edição, introdução de Esteban J. Palomera. México: FCE, 2003. (Biblioteca Americana).

VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade. *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura.* Com certos fundamentos, e regras infallíveis para a Symmetria dos corpos humanos, Escultura, e Pintura dos Deoses fabulosos, e noticia de suas propriedades, para as cinco ordens de Architectura, e suas figuras geometricas, e para alguns novos, e curiosíssimos Artefactos de grandes utilidades. Offerecidos á Sereníssima Senhora D. Marianna de Austria, Rainha de Portugal, Repartidos neste volume em quatro livros, pelo Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos,

Conego secular de S. Joam Euangelista, neste Reyno de Portugal, e Prégador nesta Congregação, natural de Santarem. Dados Á estampa pelo Reverendissimo Padre Antonio da Anunciaçam da Costa, Conego da mesma Congregaçao. Lisboa Occidental, na officina de Joseph Antonio da Silva, Impressor da Academia Real. MDCCXXXIII (1733). Com todas as licenças necessaria. (BNP cota BA 237v. Microfilme F. 1945)

VIGNOLA. *Regla de las cinco ordenes de Jacome de Vignola* agora de nueuo traduzido de toscano em Romance por Patricio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al Principe Nuestro Señor. En Madrid, En casa del Autor en la La calle de la chruz. A. D. 1593.

VITRUVIO. *De Architectura*. Tradução e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi, 1997. 2 v. (A cura di Pierre Gros).

VITRÚVIO. *Tratado de arquitectura*. Tradução do latim, introdução e notas por Justino Maciel; ilustrações de Thomas Noble Howe. Lisboa: IST Press, 2006.

FONTES ECLESIÁSTICAS ANTIGAS

ANTONIO, Fr. João Bautista de S. *Paraíso Serafico*, plantado nos santos lugares da redempção. Regado com as preciosas correntes do Salvador do Mundo Jesu Christo, fonte da vida, guardado pelos filhos do Patriarcha S. Francisco com a espada de seu ardente zelo, repartido em oito estancias, ou livros, nos quaes se descrevem os principaes Santuarios, em que residem os Religiosos Franciscanos: e o seu incomparável zelo: a perfeição, e magestade do Culto, que a Deos tributão nos Officios Divinos, e mais funçoens, e celebriidades: os frequentes, e grandes trabalhos, que padecem pela Fè: os frutos, que adquirem com sua pregação, e doutrina, as despezas, que fazem: as Conductas, que deste Reyno de Portugal recebem: e ultimamente se matizaõ com varias noticias Historicas, e Geograficas do mesmo Paiz, memorias do seu governo antigo, assim Real, como Pontifício, e outras cousas dignas da attenção universal. Parte I. Dedicada ao Serenyssimo Rey de Portugal Dom Joaõ V. Por seu author Fr. João Bautista de S. Antonio, dos Menores de S. Francisco da Província de Portugal, no menor estado de Leigo, natural da Villa de Basto, Vice-Commissario, e Procurador Geral da Terra Santa, nestes Reynos de Portugal, e Conquistas. Lisboa Occidental. Na officina de Domingos Gonçalves, Impressor dos Monges das Covas de Mont-furado. MDCCXXXIV (1734). (BNP- Cota HG. 1060).

AQUINAS, Thomas. *The summa theologica of saint Thomas Aquinas*. Chicago: Encyclopaedia Britannica; Willian Benton, 1952. 2 v.

BREVE DA INVENÇÃO DO CORPO DO SERAFICO S. FRANCISCO. [Pelo] Papa Pio Septimo. In: CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 13, vol. 231, (documento avulso). Roma, Santa Maria Maggiore, 5 de Setembro de 1820. (Reimpresso no Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1822).

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas e ordenadas pelo illustríssimo, e reverendíssimo senhor Sebastião Monteiro da Vide, bispo do dito arcebispado, e do conselho de sua magestade: propostas e aceitas em o synodo diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Tipographia 2 de Dezembro/Antonio Louzada Antunes, 1853.

CONSTITUIÇÕES DO ARCEBISPADO DE BRAGA [1538]. Lisboa, por Germão Galharde. 30 de maio de 1538.

CONSTITUIÇÕES SINODAIS DO ARCEBISPADO DE BRAGA, ordenadas pelo III.mº S.ºr Arcebispo D. Sebastião de Matoso Señor no Anno de 1639. E mandadas emprimir a primeira vez pelo III.mº Senhor D. Joaõ de Sovsa Arsibispo e S.ºr de Braga Primas das Espanhas Em Ianeyro de 1697.

CONSTITUIÇÕES SYNODAIS DO ARCEBISPADO DE LISBOA, novamente feitas no Synodo Diocesano, que a Se Metropolitana de Lisboa o Illustríssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Rodrigo

da Cunha Arcebispo da mesma Cidade, do Conselho de Estado de S. Magestade, em os 30 dias de Mayo do anno de 1640; concordadas com o Sagrado Concilio Tridentino, e com o Direito Canonico, e com as Constituiçoes antigas, e Extravagantes primeiras, segundas deste Arcebispado; Accrescentadas nesta segunda impressão com hum copioso repertorio; e dedicadas a Imperatriz dos Anjos, Maria Santissima, com o especioso e amavel Titulo da Madre de Deos, por mãos de hum parocho seu devoto. Lisboa Oriental, Na officina de Filipe de Sousa Villela. MDCCXXXVII [1737].

CONSTITUIÇÕES SYNODAES DO BISPADO DO PORTO, novamente feitas, e ordenadas pelo lustríssimo, e reverendíssimo senhor Dom Joam de Sousa Bispo do dito Bispado, do Conselho de Sua Magestade, e seu Sumilher de Cortina. Propostas e aceitas em o Synodo diecesano, que o dito Senhor celebrou em 18 de Mayo do Anno de 1687. De Mandado do mesmo Senhor Bispo Impressas na cidade do Porto, em o Anno de 1690. Por Joseph Ferreyra Impressor da Universidade de Coimbra.

CHRONICAS DA ORDEM DOS FRADES MENORES do seraphico padre Sam Francisco seu instituidor & primeiro ministro geral que se pode chamar Vitas patrum dos Menores / copilada & tomada dos antigos liuros & memoriaes da ordem per Frey Marcos de Lisboa frade menor da prouincia de Portugal. Em Lisboa: per Antonio Ribeyro: a custa de Ioam de Espanha & Miguel de Arenas, 1587.

ESTATUTOS DA VENERAVEL ORDEM 3.^a DA PENITENCIA ERECTA NESTA VILLA RICA Pelo R. P. M. Fr. Antonio de Santa Maria Religioso Seraphico, lente na Sagrada Theologia, Exdifinidor, Excustodio, e Examinador Sinodal, debaixo da proteção, e obediencia do R.mº Men.º Prov.ºI desta Santa Provincia Da Immaculada conceição da Senhora Da cidade do Rio de Janeiro. Pelo infatigavel [ilegível] do Ir. M.el Roiz Abrantes [ilegível] ano de 1754 Extrahidos conformemente do formulario inquam do furnulario dos mesmos q' Se observaõ na mesma veneravel ordem, Stabelecida, no convento de Santo Antonio da dita cidade do Rio de Janeiro q' Reformou com exacta devoção, zello, eprudencia. O R. P. M. Fr Antonio do Extremo com m.º vez.ºr q' foy dad.º Ven.al ordem pela Doutissima, direcção do R. P. M. Fr. Ignacio de Santa Roza. Mestre, em Artes, eLente actual, deTheologia moral no mesmo Convento. In: CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 204.

FERREIRA, Manuel de Oliveira. *Compendio geral da historia da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco...* Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1752. (BNP cota H.G. 1256 V.).

LEGENDA PERUSINA. In: *FONTES FRANCISCANAS*; São Francisco de Assis, escritos, biografias, documentos. Coordenação de José António Correia Pereira. Braga: Editorial Franciscana, 2005. (BNP, Cota R. 23563 V.).

MÁRTIRES, Bartolomeu dos. Catecismo e práticas espirituais (1564). In: _____. *Obras completas*. Lisboa: Movimento Bartolomeano, 1962.

SACROSANTO, ECUMÉNICO Y GENERAL- CONCILIO DE TRENTO, SESION XXV (que es la ix y última celebrada en tiempo del sumo pontífice pío iv, principiada el día 3, y acabada en el 4 de diciembre de 1563). Decreto sobre el Purgatorio. La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes. Disponible en: <http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento13.htm>.

SACROSANTO, E ECUMÉNICO CONCILIO DE TRENTO, em latim e portuguez. Dedica e consagra aos Excell., e Ver. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reynd. Lisboa. Na officina de Francisco Luis Ameno, MDCCXXXI, com Licença da Real Mesa Censoria e Privilegio Real. Sessão VII, p. 173-175. Disponível para acesso à digitalização da edição fac-simile arquivada na Biblioteca Nacional de Lisboa: http://purl.pt/360/1/sc-7006-p/sc-7006-p_item1/P1.html.

SOUZA, Frei Luís de. *A Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires* [1619]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

SUMMA ESPIRITUAL em que se resolvem todos os casos, & difficuldades, que há no caminho da perfeição. Composta pelo Padre Gaspar de la Figuera da Companhia de Jesu. Traduzida pelo P. Manoel da Ceia. Beneficiado na Igreja da Magdalena. Lisboa na officina de Joaõ Galra. Com todas as licenças necessarias, 1686. (BNP, Reservados, Cota Res. 2657).

VITA DI SAN CARLO BORROMEO. Prete Cardinale del titolo di Santa Maria Prassedde Arciuescou di Milano. Scritta dal Dottore Gio. Pietro Giussano Nobile Milanese. Et dalla Congregatione dellii Oblati di S. Ambrogio dedicata alla santità di N. S. Papa Paolo Qvinto. In Roma Nella Stamperia della Camera Apostolica. 1610. Com Privilegi, & Autorità de' SS. Superiori.

DICIONÁRIOS E OBRAS DE REFERÊNCIA

ÁVILA, Affonso et al. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. (Mineiriana).

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...* Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. 10 v.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Tradução de Marta de Sena. Bauru: Edusc, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DICIONÁRIO DE ARTE BARROCA EM PORTUGAL. (José F. Pereira, dir.; Paulo Pereira, coord.). Lisboa: Presença, 1989.

DICIONÁRIO DE HISTÓRIA RELIGIOSA DE PORTUGAL. (Carlos Moreira Azevedo, dir.). Lisboa: Círculo de Leitores; Centro de Estudos de História religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000-2001. 4 v.

FORCELLINI, Aegidius. *Lexicon totius latinitatis*, [s.l.; s.n], 1940.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 2 v.

PASQUINELLI, Barbara. *Guide des arts; le geste et l'expression*. Tradução de Claire Mulkai. Paris: Hazan, 2006.

PILLARD-VERNEUIL, Maurice. *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*. Tradução de Almudena Alfaro. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1998.

SARAIVA, Antonio F. R. *Dicionário latino português*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000. (edição fac-similar de 1927).

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado* (1813). Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1927.

SILVA, Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Barcarena: Presença, 2005.

SOUZA, Wladimir Alves de (Coordenação e pesquisa). *Guia dos Bens Tombados de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

SOUZA VITERBO, Francisco de. *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Academia das Sciencias de Lisboa, 1922. 2v.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TELES, Augusto C. da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FENAME, 1980.

VEIGA, José Pedro Xavier da. *Efemérides mineiras*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. 4 v.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa. *Elucidário de palavras, termos e frases que em Portugal se usaram e que hoje regularmente se ignoram*: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nos se conservam (1798/9). Porto/Lisboa: Civilização, 1962/66.

DOCUMENTOS EM FONTES SECUNDÁRIAS

APONTAMENTOS PARA A OBRA q. se pertende fazer por conta da Real Fazenda em V.^a Rica na casa forte. *RAPM*, Belo Horizonte, v. 6, 1901.

PADUA, João Antonio Belline de. *Descriçam da engenhosa maquina em que para memoria dos seculos se coloca a marmorea estatua do sempre magnifico Rei, e Senhor nosso D. João V.* Inventada e delineada por João Antonio Belline de Padua, escultor, e Arquitecto. Lisboa Occidental, na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha nossa Senhora, Anno 1737. In: HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro preto, n. 2, p. 51-54, dez. 1995.

BRETAS, Rodrigo. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa...". In: VEIGA, JOSÉ Pedro Xavier da. *Efemérides mineiras*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. "18 de novembro de 1814", v. 3 e 4.

BREVE DESCRIÇÃO ou funebre narração do Sumptuosos Funeral e triste espetáculo Que em Villa Rica de Ouro Preto Cabeça de todas as das Minas Celebra o Senado Dela à gloriosa memória do Sereníssimo Rey D. João o Quinto Sendo assistentes a elle o Ouvidor geral e o Senado da mesma no dia 7 de Janeiro de 1751. In TEDIM, José Manuel. Teatro da Morte e da Glória: Francisco Xavier de Brito e as Exequias de D. João V em Ouro Preto. *Revista Barroco*, n. 17, Belo Horizonte, 1996.

CONSTRUÇÃO DA MATRIZ DE OURO PRETO. *Revista do Archivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 7, p. 987-988, jul./dez. 1902.

FARIA, João Lopes de Faria. Velharias da Irmandade de S. Pedro e das ordens terceiras, v. 2, f. 222-226v., apud TEIXEIRA, Fernando José. *Convento de S. Francisco, Guimarães*. [s.l.; s.n], 2000. (BNP, Cota B. A. 19819 V.).

OLIVA, Gian Paolo. *Sermoni domestici. Parte prima*. Appendix. In: HASSELL, Francis. *Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco*. p. 51.

PETIÇÃO dos irmãos da Ordem terceira do Carmo de Vila Rica". *RAPM*, 1912, v. 17, p. 354.

REGIM.Tº ou Instrução que trouxe o Governador Martinho de Mendonça de Pina e de Proença (Lisboa, 30 out. 1733). *Revista do Archivo Público Mineiro*, Ouro Preto, ano 3, 1898.

RODRIGUES, Flávio Carneiro (Organização, paleografia e tradução dos textos latinos). As *Visitas Pastorais* do século XVIII no Bispado de Mariana. In: *Cadernos históricos do Arquivo Eclesiástico de Mariana*. Mariana: AEAM. 2 v.

VILALOBOS, Manuel Pinto de. Apontamentos para a obra de cantaria da Capella Mor da Igreja da Misericórdia desta Villa. In: ARAÚJO, José Rosa. *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2.ª edição. Viana do Castelo: Edição da Santa Casa da Misericórdia, 1983. p. 10-12.

SITES DA INTERNET

BULA UNAM SANCTAM. Bonifácio VIII (18/11/1302). Disponível em: <<http://www.paroquias.org/documentos/index.php?vsec=BUL&vid=13>>.

DERECHO INDIGENA, p. 49. Disponível em: <[http://wbln0018.worldbank.org/LAC/LACInfoClient.nsf/8d6661f6799ea8a48525673900537f95/01e9c54cefd8263c85256fb70068369e/\\$FILE/CAPITULO%20II.pdf](http://wbln0018.worldbank.org/LAC/LACInfoClient.nsf/8d6661f6799ea8a48525673900537f95/01e9c54cefd8263c85256fb70068369e/$FILE/CAPITULO%20II.pdf)>.

DIZIONARIO DI STORIOGRAFIA. Disponível em: <<http://www.pbmistoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/085.htm>>.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. *Dialogia*. v. 1, Out. 2002, p. 21-25. Disponível em <<http://www.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/viewFile/817/697>>.

HIERONYMUS. *Vulgata [Hyeronymiana vers]*, Èulogos, 2005. Disponível em: <http://www.intratext.com/ixt/LAT0001/_index.htm>.

PÉREZ MORERA, Jesús. La carabela eucarística de la Iglesia. *Cuadernos de Arte e Iconografía* Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Tomo II-4, 1989. Disponível em: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0411.html#>>. (Edição dedicada às Atas do Primer Coloquio de Iconografia).

OLIVEIRA, Rui. "São Jerónimo". *Humanae litterae*. 30 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://humanaelitterae.blogspot.com/2006/09/so-jernimo.html>>.

PRIETO, Melchior. *Psalmodia Evcharistica cõpuesta por El M. R.dº P. M. Fr. Melchior Prieto Burgese*, Vicario G.ºl del Orde de Nr.º Senora de la Merced Redemp.rº de captiuos en todas las Prouicias del Piru. Dirigida a La Excelentíssima Señora mi Señora Dona Ana de Borja, Princesa del Esquilache Condesa de Mayalde Virreyna que fue del Piru. En Madrid, por Luis Sanchez Impresor. Com Privilegio real, Año de 1622. Disponível para consulta nos "Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla": <http://fondosdigitales.us.es/books/digitalbook_view?oid_page=245460>.

ULPIANO. *Wikipédia*. Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Ulpiano>>.

PAPA NICOLAU V. *Wikipédia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Nicolau_V>.

PERSONAGENS. *Jubilaeum*, 2000 anos de Cristianismo. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/jubilaeum/papas.htm>>.

FONTES DOCUMENTAIS PRIMÁRIAS

(Conforme o Arquivo e na ordem em que aparecem no texto)

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO (BELO HORIZONTE)

APM SC 06, f. 20-21. "Termo da erecção de V.^a Rica". Vila Rica, 08/07/1711

APM SC 18, f. 99. [Ordem régia que dispõe sobre a factura de plantas proporcionadas para as Igrejas]. Lisboa, 02/04/1739.

APM SC 86, f. 33. "Criação da cidade de Mariana". Lisboa, 23/04/1745.

APM SC 03, fl.3. Lisboa[?], 05 de julho de 1711.

APM CMOP 27, fot. 688. Vila Rica, 19/12/1750.

APM, SC 03, fl. 3v. (Sobre a contribuição para obras na Matriz). Vila Rica, 26/11/1712.

APM CMOP 06, fot. 1177, "Rezisto de hua premessa feita pelos officiaes da Camara desta Villa p.^a a factura da nova Igreja Matriz de N. Sr.^a do Pilar desta Villa". Vila Rica, 30/05/1730.

APM SC 45, f. 28. Ordem régia sobre "a planta p.^a Sefazer a Cidade Mariana no citio dos pastoz". Lisboa, 02/05/1746.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA

AEAM, *Carta Encyclica do Sumo Pontifice Clemente XIV*. Livro P-15, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, fl. 82-85v.

AEAM, Livro P-15, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição. Visita pastoral à Freguesia de Nossa Senhora da Conceição – Vila do Carmo/ Mariana), fl. 31.

CENTRO DE ESTUDOS DO CICLO DO OURO

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º. Filme 11, vol. 224, fl. 52. "Tr.^º q' fazem os Irmaõs q' Servem na menza deN. Sr.^a do Pillar Padroeyra de V.^aRica aos Irmaõz da menzada Irmand.e do Sm.^º Sacram.tº damesma Matriz q' Servem oprez.te anno de 1746". Vila Rica, 12/04/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 8v-9. "Termo sobre a mudansa do Sino e porquem se devia tocar". Vila Rica, 13/12/1729.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fls. 16-16v. [Termo de exclusão de Manoel Fernandez Pontes da administração da Obra da Matriz]. Vila Rica, 03/06/1734.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fls. 17-17v. "Tr.^º [Termo] [trecho carcomido] asentou em Meza de 3 deJunho p.^a eff.^º [para efeito] de se meter administrador novo á obra e Se m.dar [mandar] ver a festa por off.es [oficiais]". Vila Rica, 3/06/1734.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 22 v. "Termo da entrega a nova Meza". Vila Rica, 24/04/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 128v-129. "Termo emque comveyo amesa que Sefez em 2 de abril de 1768, em ficarem os mesmos oficiaes por devoçaõ". Vila Rica, 02/04/1768.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 23. "Termo em q se detremiou em meza [...] p.^a a Reformação do Compromíco e forro da igreja". Vila Rica, 29/04/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 23 v. "Termo q se fez do Risco q se aprovou em meza do forro da Igreja". Vila Rica, 05/05/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 25. "Termo de aRemataçāõ q se faz da obra desta Hirmandade do Santicimo do forro cimalha epes direitos". Vila Rica, 11/05/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28. "Termo dedeclaracão que fizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja". Vila Rica, 24/10/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 24. (?). Vila Rica, 05/05/1736

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 26 v. "Termo do q declararaõ os Louvados daviestoria q' se fes aobra do forro e ttetto da Igreja". Vila Rica, 08/02/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 29. "Termo do q declararaõ os Louvados daviestoria q' se fes aobra do forro e ttetto da Igreja". Vila Rica, 30/04/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 30. "Termo de vestoria". Vila Rica, 08/05/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 27 v. "Termo q' se fez de varias detreminações". Vila Rica, 19/08/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28v. "Termo q se faz daviestoria daobra e varias detreminações". Vila Rica, 02/02/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 28. "Termo q se faz de Ratificação do ttermo porq se aRematou aobra q se acha a fl. 24 deste". Vila Rica, 21/10/1736.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 30 v. "Termo do q se Rezolveo, em meza de 30 de junho, d.^º abaixo". Vila Rica, 30/06/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 35. "Termo dedeclaracão que fizeraõ edetreminaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja". Vila Rica, 24/10/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fls. 33-33v. "Termo que Se fez em meza em que [todos?] convieraõ na aprovaçāõ do novo Compromisso efactura dehú pulpito". Vila Rica, 08/09/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 130. "Termo que faz doteto dalgreja noque respeita apintura de Louvação, e emtrega". Vila Rica, 27/02/1769.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 89. "Termo por onde a mesa detremina Se comprem 120 castiçais deEstanho p.^a servirem em oTrono daCap.^a Mor em as festivid.es q' nelle Se expuser o Sm.^º Sacramento, na forma abaixo declarada". Vila Rica, 03/06/1759.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 50-50v-51. "Termo de comcordatta e aJuste q' fizeraõ os Irmaõs actuais q' Serven nesteprez.te anno nas Irmandades doSantissimo Sacramento, e denossaSr.^a do pillar destamatris do ouro preto". Vila Rica, 24/02/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 48v. "Termo q' fazem os off.es da Irmd.e de N. Sr.^a do Pillar a Irmd.e do Santiçimo Sacram.tº da p.e q' lhe toqua pagar doajuste q' fizemos d.^a atalha do fronte Espicio daporta Principal". Vila Rica, 10/10/1745.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 113-113v. "Termo que faz estalrmd.e doSSm.^º Sacram.tº de ajustes queSe fez p.^a oConserto do idesmanchaõ nas torres desta Matriz aCuja

Satisfaçāõ Somos nos ditos Irmaos daMeza quedeprezt.e Servimos Com osq' Servem (?) na Irm.de de Nossa Sr.^a doPillar (?) confrarias". Vila Rica, 23/07/1758.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 38. "Termo p.^a o Ajuste detoda aoBbra q' falta p.^a fazer nesta Igr.^a Matriz de N. Sr.^a do Pillar do Ouro Preto". Vila Rica, 30/04/1739.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 38. "Termo de Entrega quefazem os Officiais que acabarão aos novos Eleitoz". Vila Rica, 30/04/1740.

CECO-PILAR--Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 40. "Termo de entrega que fazem os officiais que acabaraõ aos novos Eleitos". Vila Rica, 30/04/1740; e também o termo à fl. 37: "Termo de Entrega que fazem os officiais que acabaraõ aos novos eleitos". Vila Rica, 30/04/1739.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 41. "Termo q' Se fes em meza p.^a Seacrecentar a Capela mor pelo novo Risco q' p.^a ella deu o Sarg.t° Mor novo emgenheyro". Vila Rica, 02/08/1741.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 75. "Termo de quitação e desobriga que da Antonio Franc.^o Pombal como aRematante da obra a que Se obrigou por huma escritura passada na nota e Cartorio que em que Servio de escrivaõ Bento de Ar.^o Per.^a a Irmandade so Santissimo Sacramento da Irg.^a (sic) de N. Snr.^a do Pilar douro preto", fl. 74v – 76. Vila Rica, 08/12/1744.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 53. "Termo da aRamatação que fizeraõ as Irmandades do S.m^o Sacram.t^o desta Matris e ade N. Snar. do Pillar como Padroeira desta mesma Matriz da obra detalha daCapela Mor ezimborio". Vila Rica, 13/04/1746.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, Vol. 224, fl. 62v [?].

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, Vol. 224, fl. 67v. Vila Rica, 09/04/1752

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 60v-61. "Termo que se fes em Meza aResp.^o daobra do Zimborio daCappella mor". Vila Rica, 01/06/1749.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 63v. "Respt.^o a talha". Vila Rica, 08/06/1750.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 71v. "Termo de entrega daobra da tribuna, Zimborio e toda a mais obra deTalha eEscultura detoda aCapella mor aqual entrega faz oAlferes Dom.^os de Sá Roiz fiador do arrematante Fran.c° X.er deBrito falecido". Vila Rica, 20/01/1754.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 97. "Termo que fez ameza desta Irmandade do Santicimo Sacram.t^o em 4 oficiais decarpinttr.^o para exzaminarem Se o zimborio dacapella mor Se acha m.rce de durar annos e velar as agoaz p.^a se dourar acapellamor". Vila Rica, 06/07/1755.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.97v-98. "T.r^o de Juramento deferido por mim ezcrivaõ da Irmand.e do Sm.^o Sacram.t^o aos off.es Carpintr.^os declarados no tr.^o Retro". Vila Rica, 08/07/1755.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl. 98v-99. "Termo feito em Meza g.I [geral] da Irmd.e do SSm.^o Sacramento desta Matriz presentes os officiais da Irmd.e de N. Sr.^a do Pilar Sobre a fatura dos telhados da Capella Mor e desfeita do Zimborio". Vila Rica, 10/07/1755.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.100v. "Termo por onde aMeza detremina Se concerte ozimborio da Cap.^a Mor, e Sefaça dellig.^as p.^a Seevitarem as agoaz q' por elle entraõ em d.^a Cap.^a Mor". Vila Rica, 09/11/1755.

CECO-PILAR-Sm.^o St.^o, Filme 11, vol. 224, fl.131-132v. "Termo q' Se fez p.^a Se demolir o Zimborio q' Se acha nesta capellamor desta Matriz de N. Sr.^a do Pillar do ouro preto, p.^a cujo fim Se fez Meza Redonda comvoquando os oficiais emais Irmaõs desta Irmd.^a, como tambem Sr.^a do Pillar e as mais IRmd.as q' Se achaõ nesta Matriz com aSistênciia do fabriquir.^o". Vila Rica, 14/01/1770.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl.134v. "Termo dedeclaração do exame q' novam.te Se fez no Zimborio aResp.tº de sebotar abaixó". Vila Rica, 29/07/1770.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl.135-135v. "Termo de Rematação da desfeita, eobra q' manda fazer a Irmd.e no Zimborio dacapela Mor dalgreja". Vila Rica, 12/08/1770.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl.135v. "Copia das condicois da desfeita e obra q' manda fazer alrm.de no Zimborio daCapela Mor eRematada emfr.te". Vila Rica, 12/08/1770.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 83. "Tr.^º q faz alrmd.e do Sant.mo Sacram.tº q fazem a mesa redonda com ASistencia doprocurador deNosa Snr.^a do Pillar e Tizr.^º". Vila Rica, 23/06/1754.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 48. "Termo que fazem oprovedor emais Irmaonz da menzada Santissimo Sacramt.^º a fim deq finda esteprezenste ano de 1745 p.^a o de [1]746 como osqntrao no de 1746 p.^a ode 747 ao Sr. Mestre do Risco da Talha q se Rematou neste ano da Capellamor Franc.^º Branco de Barros Barrigua pello trab.^º delle ocoal lhe foy aprovado pellos Sr.es enginhr.^ºz e revedorez". Vila Rica, 15/05/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 52. "Tr.^º q. fazem os Irmaõs que servem na menza deN. Sr.^a do Pillar padroeyra de V.^a Rica aos Irmaõs da menzada Irmand.e do Sm.^º Sacram.^º da mesma Matriz q' servem oprez.te anno de1746". Vila Rica, 12/04/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 35. "Termo dedeclaracão quefizeraõ edetremínaram os louvados nomeados pelos off.es desta Irmand.e Rematante da obra do forro do teto da Igreja". Vila Rica, 24/10/1737.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 138v. "Termo q' faz a meza desta Irmd.e doSS.mº Sacram.tº emq' detremina Seja o Painel daCapella digo do teto da Capella Mor a Seya do Senhor eomais q' nela secontem". Vila Rica, 18/10/1772.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 48v. "Termo de ajuste q oniformemente fizeraõ os Irmaõs da Irmandade do Santissimo Sacramento q depois de (?) servem, com os da Irmandade de Nossa Sr.^a do pillar padroeyra desta Matriz do ouro preto". Vila Rica, 24/02/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 50-50v-51. "Termo de comcordatta e ajuste q' fizeraõ os Irmaõs actuais q' Serven nesteprez.te anno nas Irmandades doSantiscimo Sacramento, e denossaSr.^a do pillar destaMatris do ouro preto". Vila Rica, 24/02/1746.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl.57-57v. "Termo deajuste que fazem a Irmandade do Santisimo Sacram.tº; eade Pillar digo ade N. Sr.^a do Pillar Comos a Rematantz das oBras de talha dacapella Mor Fran.cº Xavier de Brito eSeu Socio Ant.^º Henriquez Cardozo". Vila Rica, 04/06/1747.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 65v. "Termo de Louvaçaõ ecomvençaõ que fazem os off.es dalrmand.e do Santissimo Sacram.tº com os da Irmd.e de Nossa Sr.^a do Pillar desta Matriz doouro preto". Vila Rica, 19/12/1751.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 66-66v. "Termo de ComSentim.tº eLouvaçao eaprovaçao que fez o Rematante Franc.^º X.er de Brito". Vila Rica, 19/12/1751.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 81-81v. "Aos dezoito dias do mês de M.çº...". Vila Rica, 18/03/1753.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 83. "Tr.^º q faz alrmd.e do Sant.mo Sacram.tº q fazem a mesa redonda com ASistencia doprocurador deNosa Snr.^a do Pillar e Tizr.^º". Vila Rica, 23/06/1754.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 85. "Tr. quefas alrmande do Santissimo Sacrm.^{to} a Jose Coelho de Noronha para concertar ecompor o Trono Levantar acupula efazer onischo de N. Snr.^a do Pillar". Vila Rica, 23/06/1754.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, v. 224fl. 89. "Tr.^º que faz esta Irmand.e com Jozé Roiz Sylva para fazer o paynel daboca da Tribuna pela quantia de 110\$000". Vila Rica, 09/10/1754

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 92v-93-93v. "Tr^º. q' fazesta Irmand.e Santissimo Sacramento q' sefez emmeza redonda com alrmand.e de N. Snr.^a do Pillar por Requerimentos q' esta fez naõ poder Comcorrer com ametade p.^a a obra dodouramento dalgreja já q' tem obrigaçao de comcorrer". Vila Rica, 19/01/1755.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 94. "Tr^º. q' fazem os officiais da meza do Santissimo". Vila Rica, 26/01/1755,

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 126v-127. "Termo q' fazem o Prov.^ºr da Irmandade do S.m^º Sacramento emais off.es della, eos da Irmand.e de N. Sr.^a do Pilar, desta Matriz do ouro preto porq' Sedeterminou a pintura della, emmeza Redonda". Vila Rica, 16/12/1767.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 127v-128. "Termo de Ajuste da pintura". Vila Rica, 02/02/1768.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 130. "Termo que faz doteto dalgreja noque respeita apintura de Louvação, e emtrega". Vila Rica, 27/02/1769.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 132v-133v. "Termo q' Se faz da entrega dapintura q' fez nesta Matriz de N. Snr.^a do Pillar do ouro preto Joaõ de Carvalhais Mestre Pintor, e Rematante da d.^a obra". Vila Rica, 20/05/1770.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 137. "Termo que fazem o Provedor da Irmand.e do SS.m^º Sacram.t^º, e mais officiais dela, eos da Irmandade de N. Snr.^a do Pilar desta Matris do Ouro preto, porq' se detreminou apintura edouramento da Capela Mor dela em Meza Rendonda (sic)". Vila Rica, 15/08/1771.

CECO-PILAR-Sm.^º St.^º, Filme 11, vol. 224, fl. 139v. "Termo que fazem os off.s dalrmd.e do S.m^º Sacram.t^º de aceytação dos Payneis edouram.t^º feito na Capela Mor, como abayxo. Seve". Vila Rica, 09/02/1774.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2438, "Registo da resposta que deu a meza a carta ante sedente", fl. 27v.

CECO-PILAR-CARMO. Filme 156, vol. 2523. "Treslado do Termo e Condições e de outro Termo de Ajuste que fez esta Meza da Vem.el Ordem 3.^a de N. Sr.^a do Carmo com o Remat.e danova Capela Joao Alz. Vianna". Vila Rica, 14/09/1766 (Documento Avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. [Carta de Bento Gracia]. (Documento avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-121. "Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor", [182-?]

CECO-Pilar-Carmo. Filme 180, Vol. 2672. REGRA DA ORDEM TERCEIRA DA MÃI SANTISSIMA, e soberana senhora do Monte do Carmo, extrahida da regra, que Alberto Patriarca XII, de Jerusalem escreveo par Brocardo, e os mais Eremitas, que ao pé da Fonte de Elias moravão no Monte Carmelo. Approvada pelo Santissimo Padre Sisto IV. Exposta por Fr. Miguel de Azevedo, Religioso carmelita da antiga observancia. Lisboa, na Regia Officina Typographica, Ano MDCCXC (1790), Com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2438, fl. 1-2. ("Carta Patente"). Roma, Santa Maria Transportina, 15/05/1751.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2438, f. 3v-4. [Provisão do Bispo de Mariana, D. Fr. Manoel de Cruz]. Mariana, 19/08/1754.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, "Petição dos irmãos da Ordem terceira do Carmo de Vila Rica". (Documento Avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 191, vol. 2418, fl. 1-1v. "Estatutos da Veneravel Ordem 3^a de Nossa Sr.^a do Monte do Carmo, estabelecida n[esta] Vila Rica das Minas Geraes. Convento do Carmo, Rio de Janeiro". Rio de janeiro, 1755.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. [Parecer dos louvados em 20/12/1770]. (Documento avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. "Recibo do tesoureiro Amaro José de Ar.^o a Joaõ Fernandes Parente, testamenteiro de João Alves Vianna", Vila Rica, 21/04/1782. (Documento avulso).

CECO-PILAR-CARMO, filme 156, vol. 2523, "Treislado dotermo que se fez com o Mestre João Alz Vianna sobre couzas q' ocorrerão p.^a obra da Capella q' tem obrigação fazer". Vila Rica, 06/09/1767.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2438, fl. 32v-34. "Registo de hua Carta escripta a mt^o illustre e Veneravel Meza da St^a Cruz, e Pacos cita no Real Mosteyro de Nossa Senr^a do Desterro da Corte, e Cid.e de Lx^a". Vila Rica, 28/04/1762.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 72, vol. 53. *Missale Romanum 1818 ex decreto sacrosanto tridentini, De præparatione altaris, & ornamentorum ejus*, p. XXXIX.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, documento avulso, sem numeração no código, "Ajuste do tapa Bento, para a Capella de N. Sr.^a do Carmo desta venerável ordem desta V.^a R.^a [...] 20 de 9.bro de 1796". Vila Rica, 20/11/1796.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2441, fl. 121.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, "Assemblea Geral do dia 19 de Abril de 1909 [...]. (Documento avulso). Vila Rica, 20/03/1909.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 191, vol. 2418, p. 32-v et seq. "Estatutos da Veneravel Ordem 3^a de Nossa Sr.^a do Monte do Carmo, estabelecida n[esta] Vila Rica das Minas Geraes. Convento do Carmo, Rio de Janeiro". Rio de Janeiro, 1755.

CECO-PILAR-CARMO. Filme 72, vol. 50, fls. 147 e 162 [Recibos de Antônio Francisco Lisboa para a obra dos segundos altares].

CECO-PILAR-CARMO. Filme 201, vol. 2443, fl. 35 [Recibo de Justino Ferreira Andrade para os Altares].

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523, "Advert.as ou condiçons com que se haõ de fazer os douz altarez e os douz púlpitos da Capella da V.el Ordem tercr.^a de N. Senhora do Carmo desta Villa". Vila Rica, 25/02/1812. (Documento avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 72, vol. 52, fl. 70. "Termo q.e fás esta Meza visto o M.e das obras Antonio Fran.^o Lisboa ter concluído os dois altares de S. João e Nossa Snr.^a da Pied.e segueice a m.ma Obra dos Guardas Pós e Camarim nos dois daparte de Sima de Santa Quiteria e Santa Luzia nam.ma forma dos dois q' se achavão feitos". Vila Rica, 20/10/1808. (L.^o 2.^o de termos e deliberações das Mezas da ordem do Carmo de Ouro Preto).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, fl. 70. "Termo q. fás esta Méza visto o M.e das Obras Antonio Fran.co Lisboa ter concluído os dois Altares de S. João e NossaSnr.^a da Pied.e seguice am.ma [a mesma] Obra dos Guardas Pós eCamarim nos dois altares daparte desima de Santa Quiteria eSanta Luzia nam.ma [na mesma] forma dos dois q se achavão feitos".

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. "Devo que pagarei a Franc.^º Lima a quantia de Cem mil Reis porcedidos da labrage dos Púlpitos...". Vila Rica, 12/03/1773. (Documento avulso).

CECO-PILAR-CARMO, Filme 156, vol. 2523. Abril de 1888. (Documento avulso, sem numeração)

CECO-PILAR-CARMO, Filme 201, vol. 2443, fl. 41.

CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-123v. "Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor", [18--?].

CECO-PILAR-CARMO, Filme 072, vol. 052, f. 118v-121. "Condições, e declarações, que apresenta Manoel da Costa Ataide á III.m^a e respeitável Mesa da Veneravel Ordem 3.^a de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade do Ouro Preto, pelas quaes declara o método, e ordem, que se deve seguir no douramento, e pinturas do Retabulo do Altar Mor".

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 137-138. "Termo emque se determinou arrematar se a aobra da Capella desta Veneravel ordem na forma do Risco e condições que seachaõ feitas; easinadas pelo N. C. Irmaõ Procurador Geral Manoel Joze da Cunha". Vila Rica, 16/11/1766.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 13, vol. 226, 4 fls. "Auto deRematação q Sefaz a Dom.^ºs Mor.^a deolivr.^a daobra danova Capela q pertendefazer aven.el ordem 3.^a de S. Frc.^º destav.I [venerável] na forma das comdiçois e Risco p.lo mesmo remat.e aSinado". Vila Rica, 27/12/1766. (Documento avulso).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 154, fl. 2v-3. "Memorial pelo o quoal pertendem os 3 r.^ºs Seculares daVn.el ordem 3.r^a de Nosso Patriarcha Sam Francisco Alcanssar do Mt.^a Alto e pedroza Mag.de pordecreto ou provisão a Liçenca abaixo declarada".

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 154, fl. 114v. "Pastoral do Min.^º Prov.^ºI do Rio de Janeiro. Fr. Joaquim de Jezus Maria [...]. (Rio de Janeiro?), nov. de 1796.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 140v. "Termo p.r donde se detreminou q. p.r ivitar duvidas aesta Ordem como de N. Sr.^a do Monte do Carmo, na função de acompanhar a procissão do Corpo de Deos, o Procurador geral faça o Requerim.tº percizo, athe detreminar o Lugar q. a hua, e outra compete". Vila Rica, 09/08/1767.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, fl. 120-121, "Termo por donde se detreminou ocomprar ce as cazas que foram do defunto o S. M. Joaõ de Sequeyra para nellas se faze acapela do N. S. P. S. Francisco eo mais que no mesmo termo Se declara". Vila Rica, 21/07/1765.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 61, vol. 155, f. 130v-132. "Tr.^º emque Sedetremiou que Secomprassem as Cazas damor.d^a do defunto S. M. Joaõ de Seq.^a citas junto aCap.^a do Sr. Bom Jesus dos Perdões na q.tia de 450\$000rs". Vila Rica, 15/12/1765.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, vol. 155. "Condiçoenz p.^a se Rematarem az Abobadas dos Corredores e BarretedaCapela Mor da Igreja do Patriarcha S. Francisco detijolo, cal, etc.". (Documento avulso).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, Volume 242, "Condiçoens e advertensias Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica". (Documento avulso).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO. Filme 20, Volume 242 “Condições p.^a Se Rematarem as Abobadas dos Corredores, e Barrete da Capela Mor da Igreja do Patriarca S. Francisco de Tijolo, cal, etc.”.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, Volume 242. “Condições e advertências Sobre o Risco p.r donde Sehade Rematar aobra [da capela] daveneravel ordem 3r.^a deS. Francisco de V.^a Rica”; “Advertencias sobre o q. fica dt.^o”. (Documento avulso).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242. 3 fls, “Condições pelas quais Se há de fazer [a nova – carcomido] portada da Capela de N. Snr.^a dos anjos da Ordem 3.^a [desta Vila Rica, carcomido]”. Vila Rica, 28/10/1774 (Documento avulso).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 66, vol. 216, f. 146. “Despeza que fez o Irmam Sindico Antonio Teixr.^a Chaves pelo Recebimento supra, e por ordem da Meza actual que acaba de 1774 p.^a 1775”. (Livro de receita e despesa da Ordem).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 155, fl. 91 v, “Copia da carta q' se escreveu ao Ilm.^o Snr. (?) M.el Min.^o Provincial do Conve (sic) de Santo Antonio com a qual se lhe remeteu a Eleição de 1775 p.^a 1776”.

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 65, vol. 154, fl. 114v. “Pastoral do Min.^o Prov.^a do Rio de Janeiro. Fr. Joaquim de Jezus Maria [...].” (1796).

CECO-CONCEIÇÃO-SÃO FRANCISCO, Filme 20, vol. 242, “Condições com que se rematou a pintura edouramento da Capela Mor de S. Francisco em preço de 400\$000 rs [réis]”. (Documento avulso).

ARQUIVO NACIONAL DA TORRO DO TOMBO (LISBOA)

LIVRO DAS PLANTAS E MONTEAS DE TODAS AS FÁBRICAS das Inquisições deste Reino e India, ordenado por mandado do Illustíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Castro Bispo Inquisidor Geral e do Conselho de Estado de Sua Majestade. Anno Domini 1634. Por Matheus do Couto, Architecto das Inquisições deste Reino. ANTT (Código: PT-TT-TSO/CG/470).

Disponível em:
[>.](http://ttonline.iantt.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=overview.tcl&dsqSearch=((text)='matheus')AND((text)='do')AND((text)='couto'))

ANTT. Ministério do Reino, Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos, n.^o 12. Risco para retábulo, de D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha, com anotações laterais do arquiteto Manoel Caetano de Souza. Referência: PT-TT-MR/1/12; (Ornatos da Capela-mor e Sacristia Santa Maria de Avanca).

ANTT. Ministério do Reino, Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos, n.^o 19. “Desenho do Borrão p.^a Retábulo da Capela Mór de N. Snr.^a da Asumção da Vila de Almada”, pelo “Arquiteto da Ordens Militares” Manoel Caetano de Souza. Referência: PT-TT-MR/1/19.

ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo, Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5, “Alvará de 23 de julho [copiado em 28 de julho] remetido ao Bispado de Mariana sobre a regulação de Provimentos, Dignidades e outros Benefícios, Paróquias, vigairarias etc. com cura ou sem cura daquele Bispado”. Palácio de Queluz, 23/07/1779.

ANTT, Ministério do Reino, Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos, n.^o 9. “Alçado extírio dehum lado dalgr.^a de N. Snr.^a do Socorro do Sertão debaixo no Arcebispado da Baya no qual se mostra hua das portaz travessas, janellaz q' daõ Lus algr.^a, Lado extírio da capella mor, Sanchrestia, e vista da Torre defigura redonda na forma da planta.”

ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a reforma e reconstrução da Igreja de Santo Antônio de Casa Branca, Atual Glaura. (Documentos avulsos).

ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Ordem de Cristo – Padroados do Brasil, Bispado de Mariana, Maço 5. Consultas sobre a construção da Igreja de Boa Viagem de Itabira. (Documentos avulsos).

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (LISBOA)

AHU, Caixa 5, doc. 9, “Decreto de D. João V, concedendo a ereção de outras igrejas em Minas, alem das que já existiam, e ordenando o pagamento aos vigários”, Lisboa, 12/02/1724.

AHU Brasil/MG Cx. 50, doc. 61, p. 168-169. Ordem régia sobre “a planta p.^a Sefazer a Cidade Mariana no citio dos pastoz”. Lisboa, 02/05/1746.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR (OURO PRETO)

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729 – 1777. vol. 224.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Código 2523 (1756 – 1768). Ordem 3^a de Nossa Senhora do Monte do Carmo. “Escriptura deobrigação q' faz a Veneravel ordem 3.^a de Nossa Senhora do Monte do carmo a Joseph Per.^a dos Sanctos e este aquella”. Vila Rica, 29/05/1756. fl. 1-13v. (Documento avulso).

OUTROS

APOLOGIA DOS FACTOS acontecidos entre os Terceiros de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Cidade de Marianna, e os Supostos Terceiros da mesma Ordem de Vila Rica. (Cópia Manuscrita, séc. XVIII. BNP Reservados, cota Cod. 196.).

ARQUIVO DE PONTE DE LIMA. Capítulo XL. Devoto empenho, e exemplar edificação, com que a Veneravel Ordem Terceira de Ponte de Lima cumpre com as suas obrigações; e noticia de alguns de seus filhos, que nella florecerão em virtudes, e deixarão opinião de santidade. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, 1985. v. 6.