

MEMÓRIAS AZUIS: A FORMAÇÃO DA ORDEM CARMELITA NA AZULEJARIA DO CARMO EM JOÃO PESSOA

André Cabral Honor
Mestrando em História pelo PPGH/UFPB
<cabral.historia@gmail.com>

O monte Carmelo está situado na “cadeia calcária do litoral israelense, que protege a Baía de São João d’Acre do assoreamento e abriga o porto Haifa” (LAROUSSE, 1988, p. 1194). Visto de longe, uma formação rochosa calcária tem uma coloração rósea que, dependendo da composição química da estrutura, adquire um aspecto rubro. Deste aspecto geológico provém o nome do monte: em grego, a palavra “carmelo” significa púrpura ou carmesim, cor que será adotada oficialmente pela ordem carmelita.

Para as religiões seguidoras da Bíblia o monte Carmelo não é um lugar ordinário. Foi esse o local onde Elias teria realizado o seu maior milagre sendo, desde então, um ambiente sagrado de meditação e reflexão. Nascido por volta do século IX a.C., Elias se tornou um profeta de ação¹ que atuou principalmente durante o reinado de Acabe (873 a.C.- 854 a.C.). Tentando estabelecer o culto monoteísta a Javé² e destruir o culto a Baal, o profeta vai até o rei guiado por seu Deus e declara que haverá três anos de intensa seca. No terceiro ano, a esposa do rei, Jezabel, havia mandado matar todos os profetas de Javé, sendo Elias o único sobrevivente. Por ordem de Javé, Elias pediu ao rei Acabe que reunisse os seus 450 profetas em frente ao monte Carmelo onde sacrificaria um novilho enquanto os profetas de Baal fariam o mesmo. Aquele Deus que acendesse a fogueira com os pedaços do sacrifício seria o verdadeiro. Os profetas de Baal clamaram da manhã até o meio dia e nada aconteceu. Somente após o visível fracasso dos profetas de Baal, Elias decidiu agir:

Depois apanhou doze pedras, uma para cada tribo dos descendentes de Jacó, a quem a palavra do SENHOR tinha sido dirigida, dizendo-lhe: ‘Seu nome será Israel’. Com as pedras construiu um altar em honra ao nome do SENHOR e cavou ao redor do altar uma valeta na qual poderiam ser semeadas duas medidas de sementes. Depois arrumou a lenha, cortou o novilho em pedaços e o pôs sobre a lenha (BÍBLIA, N.T. 1 Reis, 18: 31-32).

¹ Profetas de ação são aqueles que atuavam diretamente com a sociedade, distinguindo-se dos profetas escritores que faziam suas profecias através de textos escritos.

² O Deus que aparecia para Elias pode ser chamado tanto Javé como lawé. No hebraico antigo não existiam vogais, somente consoantes, sendo assim, o nome do Deus bíblico era escrito como HWH. Para a fala, foram transliteradas inúmeras formas — lembrando que, para os judeus, falar o nome de Deus era algo praticamente proibido, devido a uma má interpretação do texto “não usarás o nome dele em vão...” — as mais conhecidas foram duas: leHoWaH (ou Jeová) e lahWeH (ou Javé), já que a junção da vogal adicionada pela fala judaica com o “H” formava o som do “J”. Portanto Javé e lahweh se referem ao mesmo Deus.

Ordenou que enchessem quatro jarras grandes de água e que as derramassem sobre a lenha e o holocausto por três vezes. Fez uma oração e o fogo caiu do céu queimando a lenha, a carne, a pedra, o chão, secando totalmente a água da valeta. Aclamado, Elias ordenou à multidão que prendessem os 450 profetas de Baal: “Então Elias ordenou-lhes: ‘Prendam os profetas de Baal. Não deixem nenhum escapar!’ Eles os prenderam, e Elias os fez descer ao riacho de Quisom e lá os matou.” (BIBLIA, N.T. 1 Reis, 18: 40). No capítulo seguinte do relato bíblico, é dito que Elias matou todos os profetas à espada. Logo após, subiu ao alto do Monte Carmelo acompanhado de um servo, e prostrado no chão mandou que o mesmo olhasse por sete vezes seguidas para a direção do mar. Na sétima vez o servo viu uma nuvem, era o fim da seca intensa que assolou a região por três anos.



Fig.01 - Profetas de Baal - Painel E4 - Acervo pessoal - 30/06/2008

Toda essa seqüência de fatos encontra-se representada no quarto painel (painel E4) de azulejaria da Igreja do Carmo, do lado esquerdo³ abaixo de um púlpito (fig.1). No centro tem-se o altar construído com exatas doze pedras, acima do qual

³ O referencial para localização das imagens será sempre de uma pessoa que entra pela porta principal das igrejas analisadas. A escolha deste referencial não é aleatória e será de extrema importância para o desenvolvimento dessa dissertação. No anexo I há um croqui completo da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e da Igreja de Santa Teresa de Jesus, esta também com um croqui de seu forro.

estão depositados os pedaços do novilho sacrificado, e ao seu redor encontra-se a vala que Elias mandou cavar. Dentro dela, destacam-se a figura do profeta Elias de braços erguidos para o céu, e a imagem de três homens sem camisa com jarras nas mãos derramando a água sobre a vala e o novilho esquartejado.

Atrás se encontram os profetas de Baal, dois em destaque, muito bem vestidos (fig.2), em invocação ao seu Deus num altar maior que o do plano principal. À direita está o rei Acabe (fig.3) com a mão levantada usando uma coroa, e ao fundo da imagem encontra-se a



Fig.02 - Profetas de Baal-
Acervo pessoal - 30/06/2008



Fig.03 - Rei Acabe-
Acervo pessoal -
30/06/2008

chuva torrencial que viria a acabar com a seca de três anos imposta por Javé. Mandando por seu Deus, Elias vai ao deserto de Damasco e lá toma Eliseu sobre seus cuidados para sucedê-lo como profeta. Elias é levado por Deus aos céus, num relato fundamental para este trabalho:

De repente, enquanto caminhavam e conversavam, apareceu um carro de fogo e puxados por cavalos de fogo que os separou, e Elias foi levado aos céus num redemoinho. Quando viu isso Eliseu gritou: 'Meu pai! Meu pai! Tu eras como os carros de guerra e os cavaleiros de Israel!' E quando já não podia mais vê-lo, Eliseu pegou as próprias vestes e as rasgou ao meio. Depois pegou o manto de Elias, que tinha caído, e voltou para margem do Jordão (BIBLIA, N.T. 2 Reis, 2: 11-13).



Fig.04 - Eliseu e Elias - Painel D4- Acervo pessoal - 30/06/2008

Cena comum na iconografia religiosa, a subida do profeta Elias também se encontra representada na azulejaria da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, mais especificamente no quarto painel do lado direito (painel D4 - fig.4), abaixo de um púlpito idêntico ao do lado esquerdo.

Em cima de uma carruagem puxada por cavalos que cavalgam em cima de nuvens, nas quais se pode perceber singelas labaredas de fogo (fig.5), está Elias

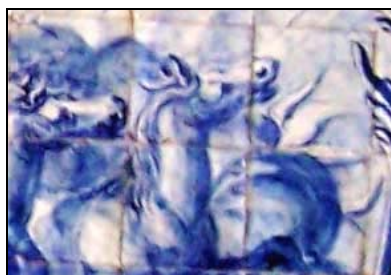


Fig.05 - Detalhe dos cavalos e das labaredas- Acervo pessoal - 30/06/2008

com o formato original do escapulário da ordem, soltando de sua mão esquerda seu manto⁴. Ajoelhado aos seus pés encontra-se Santo Eliseu de braços abertos; este parece receber o manto que o profeta Elias lhe entrega. Eliseu

assume o papel de Elias e se encarrega da missão de continuar com as pregações do profeta.

É nesse período, ou seja, por volta do século IX a.C., que o monte Carmelo torna-se um lugar de peregrinação e de meditação. Eremitas e monges migravam para o local no intuito de morar em suas cavernas e grutas, procurando uma vida de contemplação religiosa. A fama do monte Carmelo e das pessoas que lá viviam

⁴ O escapulário, resumido a um cordão com duas imagens na ponta, originalmente era um pano que cobria os ombros e o peitoral de quem o usava.

espalhou-se pela Europa de tal forma que o imperador romano Vespasiano (69-79 d.C.)⁵, se dirigiu ao local para obter dos eremitas que lá viviam a benção divina para empreender a Guerra da Judéia.

Esse fato trazido por Costa (1976)⁶ não deve levar à errônea conclusão que o imperador romano Vespasiano era cristão. Em meados do século I, os evangelhos ainda estavam por ser escritos e o cristianismo ainda se encontrava em fase de expansão por meio da ação dos apóstolos. Os eremitas do monte Carmelo provavelmente eram seguidores do profeta Elias, porém a aura mística que o local havia adquirido deve ter atraído pessoas de outras religiões, como o então predominante politeísmo romano. Posteriormente, esses homens se converteriam à fé cristã.

Mais tarde, quando os apóstolos espalharam pelo o mundo a luz dos Evangelhos, e convertidos então os carmelitas a fé cristã, refundiram o seu instituto segundo os princípios da nova lei. Nessa fase do seu desenvolvimento histórico são eles chamados: ora terapeutas, Eremitas ou Anacoretas, ora Solitários, Ascetas ou Cenobitas. (...) Sob o abrigo das cavernas do monte Carmelo permaneceram ainda os religiosos por dilatados anos, até que no século V, e antes da invasão dos sarracenos, fundaram, propriamente dito, um **mosteiro** de anacoretas submetidos às regras de S. Basílio, ou, segundo outra versão, sob o regime de uma regra escrita no ano de 412, no idioma grego, pelo venerável João Silvano XLIV, patriarca de Jerusalém – tal como foi ditada pelos exemplos do profeta Elias. – É esta a primeira regra dos carmelitas, historicamente comprovada (COSTA, 1976, p. 18, grifo nosso).

A tentativa de estabelecer a ordem carmelita como a mais antiga de todas está bastante clara no trecho citado acima. Não há indícios documentais que venham afirmar que os *religiosos* do monte Carmelo tivessem adotado a regra de São Basílio⁷, ou mesmo a regra escrita por João Silvano XLIV. Quando o autor afirma *historicamente comprovada*, deve-se entender que a regra escrita em grego por João Silvano XLIV sobreviveu até os dias atuais, enquanto que a regra de São Basílio perdeu-se no curso do tempo. O autor toma este indício como evidência que provaria a antigüidade da ordem carmelita.

⁵ Vespasiano foi o primeiro imperador da época intitulada de “paz romana”, período de apogeu do Império Romano, inaugurando a dinastia Flaviana. Militar de renome, além de reprimir violentamente a revolta dos judeus na Judéia (Guerra da Judéia), comandou a conquista da ilha de Wright, restaurou a finanças do Império, proclamou-se imperador no Egito, reprimiu revoltas, aumentou a arrecadação dos impostos pelo Estado e construiu o anfiteatro Flaviano, mais conhecido como Coliseu de Roma.

⁶ O referido autor foi frade carmelita e viveu em Recife no início do século XX, e, apesar de fazer parte da ordem, seu trabalho *A ordem carmelitana em Pernambuco* é uma obra de fôlego, bem embasada por documentação de época, com críticas explícitas a frades contemporâneos e a própria ordem em si.

⁷ Basílio foi padre da Igreja Católica e abandonou à carreira de retórica para viver de forma monástica. Responsável pela criação das regras monásticas (eram apenas duas) que serviriam de inspiração para São Bento.

Isso explica a pequena confusão que existe dentro da congregação a respeito da figura de Elias. É certo que Maria foi escolhida desde o princípio como patrona da ordem. Os fundadores do Carmelo viam em Maria a personificação da mais perfeita união com Deus, já que esta se entregou totalmente, de corpo e de alma, aos desígnios divinos. Fundada a ordem, esses primeiros carmelitas passaram a viver como eremitães no monte Carmelo, a exemplo da grande figura inspiradora do movimento, o profeta Elias. Ele passou a ser saudado como o primeiro carmelita, porém tal alcunha levanta um problema temporal, já que estes cruzados iniciaram a ordem entre os séculos XI e XIII e Elias viveu por volta do século IX a.C. Quase dois mil anos separam, portanto, o seu fundador da fundação efetiva de “sua” ordem. Tal questão parece ter sido de extrema polêmica à época, já que foi necessária a “aprovação pontifícia de Honório III e Gregório IX em 1229” (MORIONES, 2007) para a confirmação de Elias como patriarca da ordem. Ou seja, o patriarca e fundador da



Fig.06 - Imagem de Santo Elias do altar-mor- Acervo pessoal - 30/06/2008

Igreja em uma das mãos.

Segundo Heinz-Mohr (1994, p. 183, grifo nosso) “com um modelo de Igreja na mão aparecem, além dos eventuais **fundadores**, os grandes doutores da Igreja (...)”. Corroborar com a opinião de que a iconografia cristã do século XVIII coloca Elias como fundador da ordem dos carmelitas o fato de que em 1725 permitiu-se “a construção de uma estátua de Santo Elias na Basílica

ordem carmelita o é de direito, mas não o foi de fato. Contudo, durante alguns séculos a ordem o considerava “seu verdadeiro fundador no sentido estrito da palavra.” (MORIONES, 2007). Em algumas representações iconográficas de Elias, dentre elas a imagem do século XVIII existente no altar-mor da Igreja do Carmo em João Pessoa (fig.6) e no segundo painel (painel E2) de azulejaria do lado direito (fig.7) do mesmo templo, o profeta aparece segurando uma pequena



Fig.07 - Imagem de Santo Elias do

uma estátua de Santo Elias na Basílica do Vaticano entre os fundadores de ordens⁸ (OTT, 1907) cujo custo foi repartido entre as seções da ordem carmelita.

painel E2- Acervo pessoal -
30/06/2008

Na prática, foi Bento de Núrsia⁹ (São Bento), em 529 d.C., quem primeiro fundou uma ordem religiosa nos moldes modernos, se estabelecendo em Montecassino, local onde escreveu a *Regra de São Bento*, conjunto de normas que governariam a vida naquela abadia, mas “Infelizmente, perdeu-se o texto original de sua regra, que poderia ter constituído um precioso testemunho direto” (DONINI, 1988, p. 281), restando traduções que foram simplificadas no intuito de facilitar sua compreensão.

No ano de 1096, o então papa Urbano II organizou uma expedição militar cujo objetivo era reconquistar a Terra Santa, que se encontrava dominada pelos muçulmanos, denominados pagãos. Posteriormente, em meados do século XIII, intitularam-se essas expedições de Cruzadas—as oficiais foram oito—pois os seus participantes se consideravam soldados de Cristo, marcados pelo sinal da cruz. As Cruzadas se estenderam do século XI ao século XIII, porém suas conseqüências diretas e indiretas se dilataram ao longo dos séculos até atingir os caminhos do além-mar.

Desse imaginário de dedicação à causa cristã é que surgiu a semente da História da ordem Carmelita. Na prática, as ordens religiosas são compostas por um conjunto de pessoas que se agrupam em pequenas sociedades regidas por um código de conduta. A ordem religiosa se divide internamente em três tipos: a ordem primeira, composta por frades e monges; a ordem segunda, composta por freiras e monjas; e a ordem terceira, composta por pessoas leigas que desejam se dedicar com mais intensidade à atividade religiosa, se submetendo a um código de conduta menos “rígido” do que os das ordens anteriores. É possível que haja subdivisões dentro dessas ordens, como, por exemplo, os frades e monges da ordem primeira carmelita.

De acordo com Moriones, o que se registra é que no século XIII alguns ex-cruzados, cansados após guerrear nas Cruzadas (o autor não informa quais guerras nem quem eram essas pessoas), resolvem entregar sua vida a Cristo fixando-se no Monte Carmelo.

Como nenhum deles tinha talvez uma experiência anterior de vida monástica ou religiosa, recorreram ao ordinário do lugar, Alberto,

⁸ Texto original: “(...) it permitted the erection of a statue of St. Elias in the Vatican Basilica among the founders of orders (1725)”. A tradução para o português é minha.

⁹ Em 1589, São Bento foi proclamado “pai da Europa e patrono do ocidente” (LAROUSSE, 1988, p. 734), provavelmente pela importância que as ordens religiosas tiveram na formação de uma cultura ocidental.

patriarca de Jerusalém de 1206 a 1214, que vivia então em S. João do Acre, a pouca distância de nossos ermitães, pedindo-lhes algumas normas para organizar a sua vida. E o patriarca, Cônego Regular de Santo Agostinho, com mais de cinqüenta anos de idade e uma longa experiência pessoal de vida monástica, em um breve documento, os elementos característicos do estilo de vida que desejavam abraçar. É o que se chamará, através dos séculos, a **Regra Carmelitana** e se converterá em fundamento e ponto de referência constante para quantos se vão associando à nova família religiosa fundada por estes cruzados-ermitães nos alvares do século XIII. (MORIONES, 2007, grifo do autor)

Reconhecendo que se trata de um trabalho de fôlego, principalmente no que diz respeito à formação da ordem dos carmelitas descalços, o autor deixa escapar esse pequeno pedaço da origem de sua ordem. O cruzado que teria fundado a ordem, era um homem da Calábria chamado de Bertoldo¹⁰ que, de acordo com Costa (1976, p. 18-19, grifo do autor):

(...) em cumprimento de um voto, ao ser mortalmente ferido em uma batalha travada contra os infieis, foi habitar aquelas, ruínas, reuniu os monges dispersos e fundou a **Ordem dos irmãos carmelitas da Bem-aventurada Maria do Monte Carmelo**, tendo por fim – espalhar o culto da Virgem Santa e a devoção do Escapulário do Monte Carmelo.

Bertoldo nasceu no ano de 1073 na cidade de Limoges na França. Já ordenado sacerdote, partiu junto de Adamaro, seu irmão mais velho, para a cruzada organizada pelo papa Urbano II, no ano de 1095. Em 1098, a cidade de Atioquia encontrava-se cercada por inimigos, e naquele momento Bertoldo teria prometido que, caso saíssem vivos daquela situação, ele vestiria o hábito no sagrado Monte Carmelo. Com a vitória, seguiu com o exército para Jerusalém e lá foram recebidos com louvores. Durante o tempo que permaneceu na cidade, passou por diversas privações como a fome e a constante ameaça de um ataque muçulmano. Com 28 anos de idade, partiu em direção ao monte Carmelo, onde vestiu o hábito e promoveu a construção do primeiro convento carmelita junto à Fonte de Elias. Tal versão contrasta com aquela já colocada neste trabalho por Costa (1976), na qual Bertoldo teria feito o cumprimento do voto ao ser mortalmente ferido numa cruzada. Independente das variações nos relatos sobre este santo, em uma coisa ambos os autores estão de acordo:

Vem daí a construção do vasto e belo convento do Monte Carmelo, com a sua magnífica igreja dedicada ao profeta Santo Elias, cuja imensa fabrica campeia no alto da montanha entre cerradas e alterosas florestas. (COSTA, 1976, p. 19)

¹⁰ Curiosamente Costa (1976) não traduziu o nome de Bertoldo, como fez com todos os outros santos e papas citados em sua obra, chamando-o de Berthold.

Segundo Albuquerque (2001, p. 23), São Bertoldo faleceu no dia 29 de março de 1187 com 115 anos de idade, “enviando ao Céu sua alma puríssima na forma de uma pomba cândida”.



Fig.08 - São Bertoldo e Nossa Senhora do Carmo -
Painel E1

A parte da biografia deste santo que interessa a este trabalho está na chegada de Bertoldo ao monte Carmelo e a construção do convento carmelita dedicado a Elias. No primeiro painel de azulejos do lado esquerdo (painel E1) tem-se um homem ajoelhado, com os olhos voltados para Nossa Senhora do Carmo que se encontra em uma nuvem rodeada de anjos (fig.08). O menino Jesus em seu colo estira o braço para a figura abaixo como se quisesse alcançá-lo. No pano de fundo da representação vê-se uma montanha desabitada rodeada por uma densa vegetação da qual uma grande árvore tenta se destacar em primeiro plano. Trata-se de uma representação pictográfica da área do monte Carmelo. “(...), perto do mar, Monte Carmelo parece um promontório¹¹ arredondado como todos, mas que colide com as ondas do mediterrâneo. (...)”¹² (OTT, 1907). Corroborar com esta descrição a rica vegetação que ronda a cena:

¹¹ “Cabo formado de rochas elevadas ou alcantis” (FERREIRA, 1986, p. 1401).

¹² Texto original: “(...), near the sea, Mount Carmel looks like a bold promontory which all but runs into the waves of the Mediterranean”. A tradução para o português é minha

A área perto de todo o monte Carmelo era coberta com abundantes e ricos vegetais terrestres, o local ainda possui muito daquela aparência que sem dúvida era a origem do nome: 'o jardim' ou 'terra do jardim'¹³ (OTT, 1907).

De todos os painéis cujo monte Carmelo está presente este é o único em que a formação rochosa aparece com mais evidência. A sensação de uma área desabitada é causada pela vegetação de frondosas árvores e pela inexistência de qualquer construção ao seu redor. Também se trata do único painel de azulejos na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em que o monte Carmelo aparece sem edificações a seu sopé.

Vários santos representados nos painéis de azulejos da Igreja do Carmo não possuem atributos, o que dificulta a sua identificação, porém com relação a este homem quase não há dúvida: quem se encontra ajoelhado aos pés de Nossa Senhora do Carmo deve ser São Bertoldo. Ele foi o responsável por construir o primeiro convento carmelita na região usada antes como morada de ermitões que viviam em cavernas nas montanhas, daí a representação pictográfica de uma região desabitada, sem nenhuma espécie de construção. Inabitada, porém com a presença de Deus e a mãe de todos, Maria.

Na parte superior do painel, vê-se uma lua (fig. 09) cujo brilho irradia por toda a cartela. Seu significado está diretamente ligado ao do sol, já que a lua não possui luz própria: seu brilho provém do reflexo dos raios solares, “veio a se tornar dessa forma símbolo da dependência e do princípio feminino(...)” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 226). A associação das fases da lua com as marés e com os ciclos menstruais femininos já é conhecida desde o Egito antigo, acentuando o caráter feminino desta



Fig. 09 – Cartela com a lua do painel E1

alegoria, além de relacioná-la à idéia de fertilidade. Cirlot (1984, p. 353) ainda acrescenta que “Por seu caráter passivo, ao receber a luz solar, assimila-se ao princípio do dois e da passividade ou do feminino”. Segundo Heinz-Mohr (1994, p. 227), “A Virgem Maria, com igual alusão a esses dois aspectos da castidade e do

¹³ Texto original: “As nearly the whole range of Carmel is covered with abundant and rich vegetable earth, it has still much that appearance which no doubt was the origin of the name: ‘the garden’ or ‘the garden land’.” A tradução para o português é minha.

parto, é comparada muitas vezes na liturgia cristã com a lua, sendo também através dos séculos representada em pé sobre meia-lua.”.

Assim como Maria traz a luz ao mundo, que é Cristo, a lua reflete a luz solar, e o sol “se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma **manifestação da divindade**” (CHEVALIER, 1992, p. 836, grifo nosso), ou seja, a lua irradia a sabedoria que vem de Deus, reflete a sua vontade. Assim ela se relaciona com Maria, a mulher que se entregou por completo a Deus, doando ao mundo o maior presente da vontade divina cristã, o seu filho.

Segundo Becker (1999, p. 173), “Por causa do seu ‘desaparecer’ e ‘crescer’ e suas influências sobre a terra, notadamente sobre o organismo feminino, desde sempre encontra-se em extrema relação com a fecundidade feminina.”. Essa fecundidade da lua associa-se à idéia de ressurreição, pois, assim como a fênix mitológica, a lua passa por diferentes fases chegando até mesmo a desaparecer na escuridão, porém sempre ressurge triunfante no céu. E então lembramos da História oficial carmelita, na qual a ordem, apesar de ter *desabrochado* pelas mãos de São Bertoldo, sempre existiu. Buscaria o painel com essa alegoria uma justificativa para o real aparecimento da ordem no século XII? Trilhando por este caminho—e talvez até me desequilibrando um pouco—permito-me pensar que a lua alegoriza a antiguidade da ordem carmelita, que existe desde Santo Elias, porém em formas diferentes, quase como se esta também passasse por fases: ora aparece mais tímida, quase imperceptível, e ora mais iluminada, tentando desabrochar. Seu esplendor acontece com a solidificação de uma ordem completa através de uma regra própria a ser seguida e a respectiva aprovação do sumo pontífice, enfim, uma lua cheia e brilhante no céu, irradiando a vontade de Deus através do feminino.

E assim também o monte Carmelo ressurge para o cristianismo pelas mãos de São Bertoldo. Maria e Cristo se acham presentes no ressurgimento dos carmelitas: a mãe se encontra serena sentada na nuvem com o brasão da ordem em seu peito, enquanto seu filho estira a mão para Bertoldo, um lindo convite para que este os alcance, um convite para construir a ordem carmelita. A alegoria da lua encontra-se

realçada pela forma mais pura de representação mariana: a rosa. Na parte inferior do painel de azulejos (fig.10) se encontram duas grandes rosas abertas com caules e folhas. Segundo Becker (1999, p. 238), “Como na Idade Média a rosa era um atributo das virgens, também era símbolo de Maria.” Tal alegoria é acentuada pela



Fig.10 – Cartela com as rosas do painel E1

idéia de perfeição que essa flor traz, e, cujo maior representante dentro da Igreja Católica é, justamente, Maria, mãe do filho de Deus.

Esta perfeição não se refere somente à figura de Nossa Senhora, mas a toda a cena representada. Segundo Chevalier (1992, p. 788), a rosa “Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito”, e o feito de São Bertoldo, de construir um convento no monte Carmelo *iniciando* a ordem como instituição não poderia ser mais perfeito, mais digno.

As alegorias presentes nos azulejos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo conseguem harmonizar a questão da origem da ordem carmelita, tomando o profeta Elias como seu patriarca, mas sem esquecer que foi São Bertoldo quem fundou o primeiro convento no monte Carmelo. Os painéis de azulejaria continuam a discorrer sobre a História da ordem Carmelita numa seqüência de imagens cuja objetivo principal é ensinar ao cristão um modelo de conduta necessário para que este possa atingir a salvação por meio da imanência.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ALBUQUERQUE, Marcos Cavalcanti de. **Hagiografia Carmelitana: espiritualidade.** João Pessoa: A União, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. **Guia de História da arte.** 2. ed. Tradução de M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. [1992].

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco.** Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. [1984].

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v. [1956].

_____. **História da Arte: da pré-história aos nossos dias.** Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1980. [1953].

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos.** Trad. Edwing Royer. São Paulo: Paulus, 1999. [1992].

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: BOLLE, Willi (org.). **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1986.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. [1952].

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232 (Obras Escolhidas, vol. I).

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova versão internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2003.

COSTA, F. A. Pereira da. **A ordem carmelitana em Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1976.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

DONINI, Ambrogio. **História do cristianismo (das origens a Justiniano)**. Tradução de Maria Manuela T. Galhardo. Lisboa: Edições 70, 1988.

HAUSER, Arnold. **História social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1953].

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Tradução de João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1994. [1988].

LAROUSSE cultural. São Paulo: Universo, 1988.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica**. Barcelona: Ariel, 1975.

MORIONES, Idelfonso. **O Carmelo Teresiano: páginas de sua História**. Trad. Vitória. Disponível em: <http://www.oed.pcn.net/hp_1.htm#1>. Acesso em: 29 dez. 2007.

OTT, Michael T. The carmelite order. In: CATHOLIC Encyclopedia. [1907]. Disponível em: <<http://www.newadvent.org>>. Acesso em: 26/4/2008.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. [1955].

PATRÍCIO SCIADINI, Frei. **O carmelito: História e espiritualidade**. São Roque: Edições Carmelitanas, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Tradução de João Azenha Junior. São Paulo: Martins Fontes, 1984. [1915].

_____. **Renascença e Barroco**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. [1888].

DO NOVO MUNDO À HOLANDA: A INFLUÊNCIA DO BRASIL NA OBRA DE FRANS POST

Anna Maria de Lira Pontes
Graduanda em História; Bolsista PIBIC/UFPB/CNPQ
Email: annamaria.lira@gmail.com

Carla Mary S. Oliveira (orientadora)
Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História - UFPB
Email: cms-oliveira@uol.com.br

A história, como diz Marc Bloch, é a “ciência dos homens no tempo”. Contudo, além de registro dos homens num determinado passado, a história conta com diversas implicações em meio à sociedade que merecem atenção. A determinação de nacionalismos e identidades são alguns exemplos.

No caso da vinda da comitiva de Maurício de Nassau ao Brasil devido à nova colonização promovida pela Companhia das Índias Ocidentais¹, o uso de imagens a fim de retratar propagandisticamente o governo e a figura de Nassau era essencial para sua autopromoção enquanto chefe de estado e, principalmente, fidalgo europeu. A história de sua estadia brasileira deveria ser contada por meio de tais imagens, objetos e informações coletadas expor a grandeza de seus feitos como Estadista no Nordeste brasileiro – projeto que de fato foi levado a cabo.

Desta maneira, percebe-se a influência de intenções por trás da produção artística das paisagens de Post enquanto esteve trabalhando para Nassau, pois mesmo retratando a realidade de maneira minimalista e excepcional, contava com um chefe a suas costas – informando-o como proceder. Nassau tinha o conhecimento de que apenas com tais objetos poderia comprovar sua proeza no Brasil, seriam eles a coroação de uma boa administração, regada pela tolerância e liberalismo que acabaram por fazer com que a Companhia das Índias Ocidentais o retirasse do poder após sete anos, por prejuízos comerciais com a colônia.

O chamado período holandês no Brasil ocorreu entre 1624 a 1654, sendo a primeira investida na Bahia fracassada e a segunda, em 1630, bem sucedida, em Pernambuco – espaço onde se estabeleceria o centro do governo holandês no Nordeste. Movido pela busca do lucro ainda maior com o comércio de açúcar, a ocupação da Companhia das Índias Ocidentais foi essencial na configuração atual do país e do Nordeste, como por exemplo, com a urbanização de Recife. Na Paraíba, a dominação não deixou maiores traços, mas esta capitania também foi

¹ A Companhia das Índias Ocidentais era um conglomerado prioritariamente de capital holandês, por isso a denominação “colonização holandesa” para o momento em que tal Companhia tomou o Brasil, mais especificamente na região nordestina, de Portugal.

retratada por Post, que seguia Nassau em suas expedições para fazer esboços de suas conquistas e retratá-las posteriormente.

Frans Post é, assim, um marco para a história do Brasil e das Américas, foi ele o primeiro paisagista do continente e primeiro pintor de paisagem do Brasil. Deixou um grande conjunto de obras e, conseqüentemente, uma grande documentação sobre o Nordeste à época. Ao longo de quatro fases², o pintor deixou 155 obras à óleo finalizadas cujo tema principal continuou sendo desde sua vinda ao Brasil, sob comando de Maurício de Nassau, até o seu retorno à Holanda, onde encontra uma boa clientela para seus quadros, o mundo tropical.

Nos últimos anos, foram realizadas algumas classificações para o conjunto de obra de Frans Post, como a proposta por Sousa Leão. Contudo, a mais recente, realizada por Pedro e Bia Corrêa do Lago, é a que melhor analisa a obra do pintor. Assim, esta classificação proposta para periodizar a obra de Post, que está presente no *Catalogue Raisonné* lançado em 2006, proporciona uma visão de suas pinturas por blocos, segundo sua inspiração e disposição artística.

A primeira fase do pintor marca o período de sua missão brasileira, entre os anos de 1637 e 1644, e nela se pode destacar a influência anterior de seu irmão, Pieter Post, que posteriormente tornou-se um famoso arquiteto, além de Cornelius Vroom. O próprio Nassau foi outra forte influência na obra de Post, contudo mais particularmente durante a viagem ao Brasil, quando o pintor encontrava-se sob seus mandos. Dos dezoito quadros pintados nesta época, restam hoje apenas sete. Post, neste momento, também deixou trinta e duas gravuras tratando de paisagens brasileiras.

Este período foi para Post um momento bem criativo, em que esboçou diversas paisagens e expedições holandesas na colônia, contudo, também foi um período com intenções claras de se passar uma mensagem sobre a paisagem, de se enaltecer alguém e um governo. E por isso, pode-se colocar que apesar de ser uma fase criativa, como deve conotar o início de carreira de diversos pintores, também foi uma fase em que ele não podia fazer tantas escolhas por si próprio – pois o bem do governo holandês também dependia do que se representava através de suas paisagens.

Uma das pinturas de Post neste momento, o quadro *Carro de Bois (Serinhaém)*, de 1638, demonstra bem as características desta fase, em que Post descreve a realidade com fidelidade e grande atenção à detalhes, além do uso do horizonte baixo e do *repoussoir*.

² Segundo classificação de Pedro e Bia Corrêa do Lago (2006).



Figura 1: *Carro de Bois (Serinhaém)*, Frans Post, 1638. Óleo sobre tela, 62 x 95 cm. Museu do Louvre, Paris.

Ao retornar à Holanda, Post continua servindo a Nassau, mas por um breve período de tempo, até 1645. Sobre os objetivos de Nassau para com Frans Post e Albert Eckhout, outro pintor de sua comitiva, Pedro e Bia Corrêa do Lago os descrevem como: “(...) *conciliar o tratamento dos temas impostos (...) com um conteúdo alegórico e emblemático que conviesse politicamente ao príncipe, ao mesmo tempo em que se esperava (...) o impacto decorativo de suas composições*” (2006, p. 35).

A Segunda Fase da produção artística de Post, compreendida entre 1645 e 1660, é marcada pela baixa produtividade, mas que mantém sua fidelidade com a paisagem brasileira e se determina como aquela que irá definir o resto de sua carreira artística. Assim, ao retornar para a Holanda, mesmo com alguns indícios de possíveis pinturas que não tinham o tema tropical, Post determina aos poucos o caminho que termina por seguir definitivamente e pelo qual ficará conhecido: a representação do exótico, do Novo Mundo.

Seus quadros começam, nesta fase, a ficar mais decorativos e de feitura mais esparsa, voltados para um mercado pequeno, mas que pagava caro por cada peça. Vale frisar que mesmo bem delimitado, o mercado aceitava bem as obras deste pintor, em que vários elementos exóticos passaram a ser misturados para saciar este gosto e a curiosidade pelo Novo Mundo.

Segundo Gordon (2006), a técnica da primeira e segunda fase de Post se configura como marcante de sua obra e irá repetir-se nas demais fases. A primeira conta com um grande naturalismo e a pintura enquanto registro. Ainda é marcante a falta de primeiro plano, no qual o olhar do observador segue por todo o quadro e não repousa num elemento central. Tem-se ainda a presença na maioria dos quadros de um elemento lateral (uma árvore), em *repoussoir*. A linha do horizonte é baixa e os quadros são elaborados com óleo sobre tela. Na segunda fase, Post passou de pintor de uma comitiva científica liderada por Nassau para pintor comercial na Holanda. Neste novo momento, ele passa a usar mais pigmentos (principalmente azuis e amarelos) e suportes, além de modificar-se estilisticamente – como, por exemplo, com a linha do horizonte, que se tornou mais alta e uma barreira vegetal em primeiro plano, mas o *repoussoir* continua (Gordon, 2006, p. 73). O céu também passa a ser pintado em azul e em traçadas diagonais.



Figura 2: *Paisagem com Tamanduá*, Frans Post, 1649. Óleo sobre madeira, 53 x 69,4 cm. Alte Pinakothek, Munique.

Já na Terceira Fase, que vai de 1661 à 1669, Post atinge não apenas a fama como também sua consolidação enquanto artista, com o poder também de cobrar bem mais do que a média por seus quadros, diferenciando-se dos demais artistas por mostrar imagens distantes e exóticas. Apesar de não mais ser tão fiel às características brasileiras como anteriormente, é a fase gloriosa do pintor, em que prova sua habilidade técnica com bons quadros e alta produtividade.

O aspecto decorativo é ainda mais claro do que na segunda fase e em contrapartida à descrição simples e naturalista da primeira. O que não representa o declínio artístico, mas uma mudança de intenções no fazer artístico. Ainda, desde a segunda fase o pintor modificou também o material utilizado para os quadros, o que também transforma o conjunto de quadros analisados em grupo – o suporte mais utilizado passou a ser a madeira (ao contrário da tela usada no Brasil), além de um uso de pigmentos mais diversos – que modificam a exposição de cores no quadro. Como se pode ver abaixo, o céu está mais azulado e os detalhes perpassam toda a imagem. O *repoussoir* é realizado não apenas com as árvores, mas um conjunto de plantas e animais que tornam a imagem mais interessante e exótica.



Figura 3: *Vista da Sé de Olinda*, Frans Post, 1662. Tela, 107,5 x 172,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Com a morte, em 1664, devido à peste bubônica, de vários membros de sua família, entre eles sua esposa e dois filhos, Post começa a declinar aos poucos no que se tornaria sua

última fase, compreendida entre os anos de 1670 e 1680, considerada a de seu declínio artístico, com quadros com menor qualidade e não datados. Post encerra sua carreira de maneira claramente abalada, seja pela tristeza seja, entre outros motivos, pelo alcoolismo.



Figura 4: *Ruínas da Sé de Olinda*, Frans Post, datação incerta. Óleo sobre madeira, 53 x 69 cm. Coleção Particular.

Ao longo da terceira e quarta fase, segundo Gordon (2006), as imagens dos quadros de Post tornam-se mais frágeis e menos definidas, mostrando uma deterioração gradual ao longo da produção. Tanto em seu traço como em seu conteúdo há um declínio, principalmente em relação à quarta fase – na qual Gordon coloca que alguém que não houvesse saído de Harleem, sua cidade natal e ao qual passou maior parte de sua vida, teria nesta etapa descrito o Novo Mundo de maneira semelhante – refletindo assim o distanciamento na descrição de uma paisagem que, na realidade, Post conheceu muito bem.

Sobre este ponto, vários autores defendem a sua fidelidade para com a descrição de elementos brasileiros, principalmente até a segunda fase. Na verdade, Post vai distanciando-se com o tempo desta descrição mais real do Novo Mundo e gradativamente acrescenta figuras incomuns e estranhas ao Brasil, mas que saciavam a curiosidade pelo Novo Mundo de seus compradores. Joaquim de Sousa Leão, um dos primeiros e mais importantes pesquisadores da obra de Post, defende a constante qualidade de seu trabalho:

A evolução que se nota no seu estilo é apenas natural dentro do espaço de aproximadamente trinta anos. O que é notável é que seu trabalho se manteve igual em qualidade e fácil de identificar, e que Post se permitiu ser pouco

influenciado por seus grandes contemporâneos. É quase um caso sem paralelo.³ (Sousa Leão, 1942, p. 61)

Contudo, o mesmo Sousa Leão coloca que ao retornar para a Holanda, Post atribui um caráter mais teatral a seus quadros em relação a suas escolhas de cor e composição e principalmente por não atentar para os efeitos de luz. Ainda, os contrastes os tons de cor tornaram-se mais fortes que anteriormente e os próprios materiais utilizados se modificaram, como o suporte da pintura (Sousa Leão, 1942, p. 60). Esta mudança nos materiais, mesmo que modifique o resultado final de seu grupo de quadros, pode ser colocada como normal uma vez que à sua volta para o país o pintor contará com novos e mais diversos instrumentos. O que mais devemos atentar é para a representatividade de tais pinturas, porque elas não mais representavam a vitória de uma colonização, mas sim encomendas para uma fatia de mercado pequena e curiosa pelo Novo Mundo.

Segundo Duparc (2006), a Holanda do século XVII contava com um grande apreço pela pintura de paisagem. Post pode ter sido influenciado por este contexto, bem como por seu irmão, o famoso arquiteto Pieter Post. Frans Post foi o primeiro pintor de paisagem do Novo Mundo e ficou conhecido por esta descrição da paisagem tropical, sendo posto hoje em dia como uma referência na famosa pintura holandesa de paisagem do século XVII.

Em suas obras no Brasil, Post manteve-se bem objetivo quanto ao que estava retratando, contudo, ao voltar à Holanda e atender aos seus pedidos de quadros, sua paisagem tornou-se mais decorativa. Seguindo os interesses de cada momento, enquanto no Brasil ele deveria ressaltar os feitos de Mauricio de Nassau na nova colônia; na Holanda, ele vendia seus quadros a pessoas interessadas na visualização e exposição do Novo Mundo, a intenção tornava-se mais comercial que política. Nesta mudança de intenções, sua obra também modificou-se. O que mais atenta-se neste momento é para sua mensagem representada nas pinturas. Pois, em contrapartida a qualquer técnica, seus próprios interesses haviam se modificado e isto reflete no seu conjunto de obra. O interesse de se passar a paisagem como a mesma o é não existe mais, apenas a imagem do Novo Mundo já basta. Contudo, dentre os viajantes pintores de paisagem do conhecido período de ouro holandês, Post foi aquele que mais longe foi – até o Novo Mundo – e, ainda, um grande transmissor deste. Se considerarmos a quantidade de anos e décadas pintando quadros sobre o Novo Mundo da segunda à quarta fase de sua obra (de 1645 à 1680), podemos colocar que sua fidelidade à realidade de fato foi

³ O texto original: “The evolution we note in his style is only natural over a space of about thirty years of artistic activity. What is remarkable is that his work remained so even in quality and so easy to identify, and that Post allowed himself to be so little influenced by his great contemporaries. It is almost a case without parallel” (tradução minha).

grande e apenas com o tempo ela declinou, como a nossa própria memória ao longo dos anos tende a misturar experiências em torno de diversos eventos. Por isso, a influência do Brasil na obra de Post perpassará toda a sua obra e definirá o mesmo enquanto artista único de seu tempo. O tropical será utilizado por Post ao extremo, mas isto também contribuirá com a imensa fonte de informações sobre o Brasil Colônia neste determinado momento histórico.

REFERÊNCIAS

BURKE, Pr. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

DUPARC, F. Frans Post na Pintura Holandesa do século XVII. In: LAGO, B. C.; LAGO, P. C.. *Frans Post {1612-1680}: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

DUPARC, F.; LARSEN, E. Frans Post and Brazil. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 124, n. 957, dez. 1982, p. 761-762. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 jul. 2008.

GERSON, H. Dutch landscape. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 95, n. 599, fev 1953, p. 47-53. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 jul. 2008.

LAGO, B. C.; LAGO, P. C. Frans Post: Vida e Obra em Quatro Etapas. In: LAGO, B. C.; LAGO, P. C. *Frans Post {1612-1680}: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

_____. O Presente para Luís XIV. In: LAGO, B. C.; LAGO, P. C. *Frans Post {1612-1680}: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

GORDON, G. Estilo e técnica de Frans Post. In: LAGO, B. C.; LAGO, P. C. *Frans Post {1612-1680}: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LARSEN, E. Supplements to the catalogue of Frans Post. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 124, n. 951, jun. 1982, p. 339-343. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 jul. 2008.

PAIVA, E. F. *História e Imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFISKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *Pintura - vol. 8: descrição e interpretação*. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUSA-LEÃO, Joaquim de. Frans Post in Brazil. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, v. 80, n. 468, mar. 1942, p. 59-63. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 jul. 2008.

_____. Frans Post: a postscript. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, v. 83, n. 486, set. 1943, p. 216-217. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 16 jul. 2008.

UM ARTÍFICE RECIFENSE NA PARAÍBA COLONIAL? INDÍCIOS DA AUTORIA DO FORRO DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO¹

Carla Mary S. Oliveira
PPGH-UFPB
Doutora em Sociologia
<<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/>>

“Pictoribus atque poetis, quod libet audendi semper fuit potestas.”²
Horacio, *Arte Poetica*.

RESUMO: Até hoje permanece desconhecida a autoria da pintura ilusionista *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, que adorna o forro da nave central da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, conjunto arquitetônico considerado o ápice da Escola Franciscana do Nordeste por Germain Bazin, bem como sua correta datação - que oscilou consensualmente entre 1760 e 1765. Ao longo da segunda metade do século XX sua produção foi atribuída a alguns artífices da Escola Baiana de pintura do século XVIII, especialmente a José Joaquim da Rocha ou um de seus aprendizes, mas tal fato carece de comprovação documental e, de modo mais contundente, de fundamentação estilística em comparação às obras certamente produzidas pelo mestre baiano ou seus seguidores. Este trabalho pretende demonstrar, através do uso do conceito de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, que o autor da pintura é outro: um artífice recifense de final do setecentos, Manoel de Jesus Pinto, considerado de segunda linha em Pernambuco, ex-aprendiz de João de Deus e Sepúlveda, e cuja atuação no convento paraibano se justificaria pela circulação de indivíduos, serviços e mercadorias entre a Capitania Anexa da Paraíba e a Vila do Recife de fins do século XVIII e começos do XIX.

Talvez uma das pinturas mais belas do Barroco paraibano seja a do forro da nave da igreja conventual franciscana, em João Pessoa. O próprio conjunto arquitetônico que a abriga já foi definido por Germain Bazin como o ápice da Escola Franciscana do Nordeste³, e tal título se justifica quando o passante chega a seu adro monumental e estanca embevecido diante de sua majestade, como que tomado pela vertigem estética de Stendhal⁴. Até mesmo o modernista Mário de Andrade sentiu tal perplexidade, ao visitar o prédio no início dos anos 30 do século passado⁵.

O Convento de Santo Antônio da Paraíba, fundado em 1589, foi obra de várias gerações, e a versão que hoje existe é fruto das reformas, ampliações e aprimoramentos executados ao longo dos séculos XVII e XVIII a mando dos guardiões da ordem e dos terceiros. O descaso que sofreu na primeira

¹ Devo agradecer a inspiração para este artigo a José Neilton Pereira, que através de seu texto de qualificação de pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco - do qual fiz parte da banca examinadora em maio de 2008 - me apresentou ao artífice pernambucano Manoel de Jesus Pinto e à sua pintura no nártex da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife.

² “Aos pintores e poetas o poder de ousar sempre foi justo”.

³ BAZIN, 1983, p. 149.

⁴ A Síndrome de Stendhal se constitui num conjunto de sensações descritas pelo escritor francês quando visitava Firenze em 1817: vertigens, desorientação e perda de identidade, associadas a um profundo mal-estar físico, tudo motivado pela emoção de estar frente a frente com obras de arte sublimes. Hoje se constitui até em especialidade clínica da psiquiatria, que em Firenze chega a atender uma média de 10 a 12 casos anuais no Hospital de Santa Maria Nuova (COLI, 2004; MANGIERI, 2008).

⁵ ANDRADE, 1976, p. 313-314.

metade do século XX deixou marcas indeléveis no imaginário local, já que os pessoenses há décadas chamam seu templo principal de “Igreja de São Francisco”⁶.

Possivelmente essa “escolha” se explique justamente pela pintura do forro da nave da igreja conventual, que sempre se manteve em boas condições de conservação, sem nunca ter passado por restauro, e onde São Francisco de Assis tem lugar de destaque não só no medalhão central, como também nos quatro medalhões menores que mostram episódios marcantes da vida do fundador da ordem seráfica.

Essa pintura traz detalhes que podem até ser entendidos como enigmáticos, posto que está repleta de citações pouco respeitadas à hierarquia eclesiástica romana, bem como de alegorias visuais que perderam, para os observadores do século XXI, a bagagem simbólica de raízes tridentinas que constituía seu sentido primeiro.

Medindo cerca de 312 metros quadrados e com detalhados efeitos *trompe l’oeil*⁷, esse forro motiva, desde meados do século XX, disputas e refregas entre especialistas brasileiros quanto à sua autoria: o Cônego Florentino Barbosa, primeiro paraibano a estudar o Barroco local de forma sistemática, acreditava ser o bracarense José Soares de Araújo o seu artífice⁸; José Luiz da Motta Menezes⁹, Carlos Ott¹⁰ e Antonio Luiz D’Araújo¹¹ afirmaram ter sido José Joaquim da Rocha - personagem fulcral e fundador da Escola Baiana de Pintura do século XVIII - o autor do teto; já Octacílio Nóbrega de Queiroz¹² lançou a hipótese de o forro ter sido ornado, na verdade, pelo baiano José Teófilo de Jesus - discípulo e protegido de Rocha que entre 1794 e 1801 (ou 1807) estudou em Lisboa e Roma às expensas do seu mestre¹³. Nenhuma dessas teorias buscou justificar-se nos detalhes formais e de estilo presentes na pintura. São hipóteses vazias no que se refere, inclusive, à análise da circulação de artífices nas Capitânicas do Norte do Estado do Brasil entre fins do XVIII e primeiras décadas do XIX. Mesmo o nome do baiano José Joaquim da Rocha é aventado simplesmente com base nas semelhanças temáticas de algumas pinturas que comprovadamente fez para os franciscanos no

⁶ Apesar de o orago da Igreja ser, comprovadamente, Santo Antônio de Pádua, já que são cenas da vida e dos milagres do frade português que ilustram o teto do altar-mor, a população pessoense, desde há muito, denomina a Igreja como “de São Francisco”. Possivelmente isso ocorreu pelo fato de as cenas alusivas aos milagres de Santo Antônio terem sido encobertas por tinta azul numa desastrosa reforma que substituiu o altar-mor barroco carcomido pelos cupins por outro, de feições neoclássicas, na primeira década do século XX e cujo equívoco só foi corrigido na restauração do prédio pelo IPHAN, concluída em 1989. Em 1935, o Cônego Florentino Barbosa ainda se referia à Igreja como “de Santo Antônio” e citava com pesar a reforma do altar-mor e a pintura sobre as imagens do forro, em artigo publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano. O Convento, no entanto, sempre foi conhecido por sua invocação original. BARBOSA, 1935, p. 14.

⁷ Literalmente, “engana a vista”. Efeito comum na pintura barroca executada em tetos, que tenta utilizar todos os artifícios possíveis de luz, sombra e perspectiva para criar a ilusão de que a estrutura arquitetônica que a contém é, na verdade, uma janela para um outro mundo, abrindo-se para as hostes celestes.

⁸ BARBOSA, 1953, p. 46.

⁹ MENEZES, 1977, p. 67.

¹⁰ OTT, 1989, p. 20.

¹¹ D’ARAÚJO, 2000, p. 110.

¹² QUEIROZ, 1973.

¹³ OTT, 1961, p. 95. VALLADARES, 1969, p. 193; D’ARAÚJO, 2000, p. 112.

convento de Olinda, apesar de haver uma evidente diferença de estilo entre essas obras e o forro da Paraíba e de nunca ter sido encontrado documento algum que apontasse essa possibilidade.

A conjuntura paraibana em fins do XVIII: a dependência a Pernambuco

A Paraíba vivia uma situação *sui generis* na segunda metade do século XVIII, pois subordinada a Pernambuco como Capitania anexa perdera sua autonomia administrativa nos assuntos relacionados à Corte e sua economia se arrastava sofrivelmente desde a expulsão dos neerlandeses, tentando espremer o último sumo de uma produção açucareira reduzida, que via seus mercados se restringirem paulatinamente. No entanto, a arte da construção e decoração barrocas era tocada adiante com vigor nos prédios religiosos da cidade. Os franciscanos aprimoravam e embelezavam sua casa, os carmelitas seguiam na reforma da igreja conventual e construção da igreja dos terceiros, além de tocarem as obras da igreja e do hospício em Lucena, ao norte da foz do Paraíba, e os beneditinos, por sua vez, ampliavam suas propriedades na várzea do Paraíba, melhoravam a infra-estrutura de seu mosteiro e enriqueciam com o trabalho de seus escravos...

É possível considerar que o ato administrativo que extinguiu o governo local e submeteu a Capitania da Paraíba à de Pernambuco, uma Resolução Real datada de 29 de dezembro de 1755, quase dois meses depois do terremoto que devastou Lisboa em 1º de novembro do mesmo ano, tenha sido apenas uma dentre inúmeras outras medidas que tinham por objetivo diminuir as despesas da Coroa no além mar, com o intuito de concentrar os gastos do Tesouro na reconstrução da capital do Império, tarefa a que o Marquês de Pombal se dedicou com extremo afincamento por vários anos.

Levando-se em conta que a decadência econômica da Paraíba já se arrastava desde o século anterior, e que essa decisão administrativa poderia ter sido tomada bem antes - e não deve ter ocorrido apenas por interesses e acordos políticos e um pesado jogo de influências na Corte - não é de se estranhar que o cataclismo que se abateu sobre o Reino a precipitasse. E é justamente esse ato administrativo de subordinação da Paraíba a Pernambuco que deve ter tido importância determinante num aspecto relacionado ao Barroco paraibano e às obras e aprimoramentos que se desenvolviam nos conventos, igrejas e capelas locais na segunda metade do XVIII e duas primeiras décadas do XIX: a crescente circulação de artífices entre a Vila do Recife e a Cidade da Paraíba, situação mais do que plausível naquele contexto econômico e social, muito mais do que a importação de profissionais habilitados da metrópole ou mesmo da Bahia, atentando-se à penúria econômica por que passava a Capitania, condição que devia rebater diretamente sobre as verbas disponíveis para a contratação de artífices, limitando de forma significativa as opções dos contratantes.

Documentalmente, há um problema de fundo quanto à comprovação dessa circulação de artífices: os registros, ao menos aqueles referentes à congregação franciscana, desapareceram completamente, restando apenas seu *Livro dos Guardiães* [sic], depositado no Arquivo Provincial dos Franciscanos do

Recife e transcrito por Frei Venâncio Willeke, O.F.M., na década de 60 do século passado¹⁴, que é totalmente omissa quanto aos nomes dos executores das empreitadas de pintura no convento. Resta, portanto, apelar para a análise estilística das obras barrocas existentes na Paraíba - especialmente no caso das pinturas de forros, quadros e retábulos - como alternativa para a identificação de seus autores, através da comparação com pinturas existentes nos centros urbanos mais próximos, especialmente o Recife.

O forro monumental da Paraíba: suas características estilísticas, imagens e alegorias

A profusão de cenas e personagens do forro franciscano de João Pessoa certamente é uma de suas primeiras características a ser notada por quem adentra a nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Personagens alegóricas, querubins, serafins, arcanjos, bispos, cardeais e papas misturam-se à Santíssima Trindade, mártires da ordem, Nossa Senhora, o próprio São Francisco de Assis e pessoas que com ele conviveram e testemunharam os principais momentos de sua vida.

Assim como vários outros elementos decorativos do convento, a pintura do forro da nave tem clara influência rococó, o que pode ser identificado tanto pelos *rocaille*¹⁵ do emolduramento de cartelas, medalhões e outros detalhes decorativos, como pela suave paleta de cores que o artífice utilizou, indo do rosa desbotado, quase salmão, ao verde frio, dos marrons terrosos aos azuis acinzentados, dos encarnamentos róseos ao púrpura das vestes eclesiásticas, passando pelo amarelo pálido. O efeito *trompe l'oeil* é executado com maestria nesta obra, mostrando arcos, colunas, cornijas, balcões, cartelas, volutas, óculos e rocalhas que preenchem o espaço entre cinco medalhões: um de maiores dimensões e praticamente elíptico, ao centro do forro, contendo uma alegoria sobre a ordem franciscana; e quatro menores - um junto ao arco cruzeiro, um sobre o coro, um próximo púlpito e outro próximo ao arco da capela dos Terceiros - que trazem cenas da vida do *poverello d'Assis*¹⁶. Auxiliando a decoração destes elementos arquitetônicos, aparecem guirlandas e vasos de vetustas flores avermelhadas. Em cada uma das quinas do forro há também um pequeno medalhão ovalado, ao estilo de um camafeu de tons azulados e moldura de elaborada rocalha avermelhada, mostrando um pequeno querubim portando diferentes instrumentos penitenciais. Acima destes camafeus, serafins que apóiam escudos - também de formato *rocaille* e com monogramas dourados alusivos aos nomes de Maria e Jesus e símbolos franciscanos - tocam trombetas, das quais saem fitas com dísticos em latim.

¹⁴ WILLEKE, 1966.

¹⁵ Literalmente, “rocha artificial”. Como termo arquitetônico indica a ornamentação com motivos de conchas de vieira e desenhos dela derivados através da livre estilização assimétrica, de uso corrente a partir da primeira metade do século XVIII. Este tipo de ornamentação dominou o repertório formal do estilo rococó também na periferia colonial, especialmente através da circulação de gravuras e tratados de origem francesa sobre a arquitetura setecentista, profusamente reeditados e que se tornaram elementos chave para a formação de artífices na América portuguesa. Sobre o rococó religioso no Brasil, ver o trabalho de Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira (2003).

¹⁶ Forma carinhosa pela qual contemporâneos de São Francisco o chamavam e que, entre seus devotos, se perpetuou até nossos dias. Literalmente, pode ser traduzida como “pobrezinho de Assis”.

Em síntese, tratam-se de elementos comuns em pinturas do barroco tardio com influências rococó executadas em vários forros de igrejas no Brasil de fins do XVIII ou começos do XIX. Na verdade, não fogem a um repertório iconográfico que pode ser encontrado em Minas Gerais, no Rio de Janeiro, na Bahia ou em Pernambuco. O que essa obra torna única é a maneira como alguns de seus personagens aparecem, especialmente os bispos, cardeais e papas da balaustrada em torno do medalhão central, como também as personagens alegóricas representando os continentes em que os franciscanos atuavam - essas situadas na parte inferior da cena principal do forro.

O medalhão central

Consensualmente nomeada pelos estudiosos brasileiros como *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, a cena do medalhão central do forro da Igreja de Santo Antônio é plena de significados alegóricos. No alto da imagem, a Santíssima Trindade - incluindo o Deus Pai personificado - e a Virgem Maria - que traz numa das mãos uma bandeira com o brasão da ordem seráfica e na outra um ramalhete de lírios brancos, alegoria de sua pureza - rodeados por uma profusão de querubins, abençoam São Francisco de Assis, que por sua vez derrama raios luminosos de seu peito aos quatro cantos do mundo onde atuavam os franciscanos.

À volta do santo da Úmbria estão quatro pares de personagens: santos mártires franciscanos ladeando mulheres ajoelhadas, vestidas com trajes alusivos à Europa, à África, à América e à Ásia, todos flutuando em nuvens que pairam suspensas sobre um terreno pontilhado com alguns arbustos que se perde na bruma do horizonte.

Os frades franciscanos representados na cena são Santo Antônio de Pádua - ou de Lisboa, como preferem os portugueses - que atuou no norte da Itália por ordens diretas de S. Francisco, apesar de desejar ardentemente missionar na África; um dos santos mártires do Marrocos, que com suas mortes inspiraram a vocação franciscana de Santo Antônio e fizeram-no deixar os agostinianos de Coimbra, ingressando na Ordem dos Frades Menores; São Francisco Solano, que teve atuação destacada como língua na América espanhola, entre



o Peru e a Argentina; e um dos mártires franciscanos do Japão.

Fig. 1 - *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, medalhão principal do forro da nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta; décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

Tal cena seria banal - e chega mesmo a ser tema comum nas pinturas franciscanas de algumas igrejas coloniais do Nordeste brasileiro¹⁷ - não houvesse claramente uma diferença de atitude entre os frades ali representados: Santo Antônio e o mártir asiático olham diretamente para a Santíssima Trindade e a Virgem, pouco se importando com o que fazem as mulheres ajoelhadas a seus pés. Europa e Ásia podem ser vistas, assim, como continentes em que a Fé cristã não necessitava de tanta vigilância, afinal. No caso de América e África, no entanto, os mártires agem de outro modo: fitam diretamente as mulheres a seus pés, com a mão direita levantada, como se através de seus olhares e deste gesto pudessem controlá-las frente à tríade celeste, à mãe de Deus e ao fundador da ordem seráfica. Outro detalhe sinaliza para uma distinção em relação à Ásia: enquanto os outros três mártires seguram cruces ou crucifixos, o asiático sustenta uma coluna de pedra com o braço esquerdo, possivelmente uma alusão à origem do cristianismo nas terras de Abraão.

As cenas da vida de São Francisco

Os quatro medalhões menores que complementam a decoração do forro da nave são mais descritivos e dizem respeito aos principais momentos da vida de São Francisco de Assis: seu nascimento; o momento em que se despe e abandona a vida mundana, ainda na juventude, contrariando a vontade de seu pai; a aposição dos estigmas; e o momento em que seu corpo é exumado para o traslado de San Giorgio à Basílica de Assis recém-construída.

A cena do nascimento de São Francisco é mostrada como uma clara alusão à manjedoura de Jesus. A já grisalha mãe de Francisco, Pica, aparece exausta, apoiada por uma criada, enquanto uma segunda serviçal toma conta do menino recém-nascido - deitado sobre o feno de uma estrebaria e com uma auréola brilhando em torno de sua diminuta cabeça - enquanto uma terceira mulher sai pela porta, talvez para avisar outras pessoas do acontecido. A composição inclui também um potro branco a observar o nascimento, tudo emoldurado por uma rocalha de tom amadeirado, sustentada por dois jovens apoiados em vãos de uma estrutura composta por largas volutas. Em cada um dos lados do medalhão, um bispo com sua mitra e cajado, ambos sentados despreocupadamente sobre a continuação das mesmas volutas, com as pernas a balançar jocosamente no vazio. No fechamento do arco que surge por detrás do medalhão, uma cartela acinzentada contém uma estrela de sete pontas, alusão alegórica à predestinação de Francisco às coisas da fé.

¹⁷ O que motivou a equivocada atribuição da autoria desta pintura ao baiano José Joaquim da Rocha.



Fig. 2 - Cena do nascimento de São Francisco. Detalhe do forro junto ao arco cruzeiro do altar-mor, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

A renúncia aos bens paternos pelo jovem Francisco é mostrada em outro medalhão, sobre o púlpito, no lado direito da nave. A imagem, também emoldurada por uma rocalha amadeirada, é sustentada graciosamente por dois querubins, e nela aparece o santo italiano seminu, ajoelhado, entregando suas vestes ao bispo de Assis, a contragosto do pai, que gesticula profusamente às suas costas e tenta demover o filho da vocação pela pobreza e pela vida religiosa. Nos balcões ao lado do medalhão, dois papas ricamente paramentados, sentados sobre o parapeito e também com as pernas soltas no ar. Na cartela de fechamento do arco por trás do medalhão, um ramo de lírio com duas flores lembra a pureza e castidade do jovem bem nascido que abandonava a vida mundana, interessado que estava somente nas coisas do espírito e no auxílio aos necessitados.



Fig. 3 - Cena da renúncia às riquezas. Detalhe do forro à direita do púlpito, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2005).

A aposição dos estigmas, fato que teria ocorrido cerca de dois anos antes da morte de Francisco, selando definitivamente sua aliança com Deus, aparece no terceiro medalhão, sobre o coro, ricamente emoldurado por rocalhas douradas, também sustentado sobre os ombros de dois jovens que se apóiam em volutas douradas, tendo ao lado outros dois bispos sentados com as pernas a balançar no vazio. A visão de São Francisco, de um Jesus alado e crucificado, cercado de anjos e em meio a uma nuvem

mística, enquanto raios avermelhados saem de seus estigmas e marcam os mesmos sinais nas mãos, pés e flanco do frade italiano, é tema recorrente na iconografia seráfica¹⁸, e serve para reforçar a missão evangelizadora que a ordem tomara para seus membros, a partir da predestinação de seu fundador. Por detrás do medalhão, outro arco, sustentado por colunas de travertino esverdeado e capitéis dourados, encimado por uma cartela acinzentada contendo um sol sorridente, que pode ser considerado como uma alusão alegórica ao Evangelho e à iluminação decorrente dos ensinamentos de Jesus.



Fig. 4 - Cena da estigmatização. Detalhe do forro acima do coro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

A última passagem da vida de Francisco registrada no forro é, na verdade, um episódio *post-mortem*: a exumação de suas relíquias para o traslado à Basílica de Assis. A composição paraibana foge um pouco das representações usuais da cena, pois o santo aparece como que ressurreto, de pé, encarando de olhos abertos e face esbranquiçada três homens estupefatos: o papa Gregório IX, ajoelhado, o bispo de Assis e o superior dos franciscanos, que comprovam a preservação do corpo do santo, cerca de quatro anos após seu sepultamento. Uma rocalha amadeirada delimita a reprodução do milagre final de Francisco, apoiada por dois querubins e tendo de cada lado um papa sentado no parapeito dos balcões que complementam a pintura de efeito ilusionista. No alto do arco por detrás do medalhão, outra cartela, com um ramo de folhas de acanto, arbusto mediterrâneo tradicionalmente associado à ressurreição e à vida eterna.

¹⁸ As representações mais antigas desta passagem da vida de São Francisco são aquelas feitas por Giotto da Bondone, tanto no afresco de uma das paredes laterais da Basílica Superior de Assis, na Úmbria, assim como no retábulo confeccionado para o altar da Igreja de São Francisco em Pisa, que desde 1813 faz parte do acervo do Louvre, em Paris. O afresco data da última década do século XIII, e o retábulo, de alguns poucos anos depois, sendo quase que uma reprodução do afresco de Assis. Na verdade, foi Giotto que estabeleceu o padrão para a representação dessa cena desde então, e ela aparece com as mesmas características em pinturas, breviários, gravuras e azulejos produzidos nas mais diferentes localidades do Ocidente cristão desde então.



Fig. 5 - Cena da exumação. Detalhe do forro à esquerda do arco de entrada da capela dos Terceiros, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.
Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.
Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

Elementos complementares e decorativos

Analisados os detalhes principais do forro monumental, é preciso atentar também para seus personagens complementares: os querubins, arcanjos, bispos, cardeais e papas que povoam o contorno da pintura, apoiando medalhões e guirlandas de flores, chamando a atenção para cartelas, ou simplesmente preenchendo espaços arquitetônicos.

Os religiosos que estão representados fora do medalhão central não parecem aludir a nenhum personagem em particular, apesar de portarem as insígnias que possibilitam a identificação de seus cargos eclesiásticos. Sugerem muito mais uma crítica franciscana à vaidade e hedonismo dos altos cargos da Igreja Romana, referindo-se inclusive ao abandono da missão apostólica através do emblemático uso do número doze: quatro bispos, quatro cardeais e quatro papas. Tal representação, em que todos estes altos dignitários de Roma aparecem em posições totalmente inusitadas, displicentemente sentados em volutas e parapeitos e com suas pernas a balançar no vazio, somente seria possível numa comunidade periférica¹⁹ como a da Paraíba, onde o controle sobre o discurso visual de inspiração tridentina se dava mais frouxamente, graças às distâncias, dificuldades de locomoção inerentes à época e, por que não, população diminuta e pouco versada nos dogmas da fé. Apesar de ferino e mordaz, este discurso alegórico dificilmente seria percebido por todos que o observassem.

¹⁹ Utilizo aqui a concepção de centro/ periferia na produção artística desenvolvida por Carlo Ginzburg (1991, p. 5-117).



Fig. 6 - Detalhe do forro à esquerda do arco de entrada da capela dos Terceiros, com destaque para o papa da esquerda, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.
Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2003).



Figs. 7 e 8 - Bispos sentados ao lado, respectivamente, dos medalhões do nascimento e da estigmatização de São Francisco, detalhes do forro da nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.
Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2001)

Os serafins que entoam suas trombetas também trazem mensagens significativas. Os que estão próximos à cena do nascimento de São Francisco aparecem de pé, sobre densas nuvens. A seus pés apóiam-se escudos de decoração rococó, um com o monograma associado a Jesus, o outro com o monograma de Maria. De suas trombetas saem os dísticos latinos “*Jesu dulcis memoria*” (“doce lembrança de Jesus”) e “*et macula non est in te*” (“e em ti não há mácula”). Os que estão sobre o coro, ao lado do medalhão da estigmatização, repetem o mesmo padrão iconográfico, trazendo nos escudos símbolos franciscanos, e de suas trombetas jorram as frases “*Terra in qua haec Religio Stat, terra sancta est*” (“é santa a Terra em que esta religião está”) e “*Stigmata Dii Jesu in corpore meo porto*” (“trago em meu corpo os estigmas de Jesus”). Tratam-se, obviamente, de mensageiros cuja tarefa é reforçar a ligação entre São Francisco e Jesus Cristo, lembrando sua predestinação - daí a associação com o

nascimento do italiano numa improvável manjedoura - e aliança definitiva com a palavra divina através da aposição dos estigmas.



Figs. 9 e 10 - Serafins próximos ao medalhão do nascimento de São Francisco, detalhes do forro da nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2001)

Os pequenos camafeus azulados dos cantos do forro, emoldurados por uma complexa rocalha avermelhada, trazem querubins que lembram os fiéis, frades e noviços da necessidade da penitência, portando cada um deles os instrumentos adequados para sua correta execução: um terço, um cilício²⁰, uma disciplina²¹ e um livro de orações - ou evangelho. São imagens que mostram a necessidade de uma expiação física que acompanhe a meditação e a oração. Somente as quatro formas de penitência, praticadas em conjunto, parecem ser desejáveis, marcando não só no espírito, mas também no corpo o arrependimento pelos pecados.



Fig. 11 - Querubim com cilício. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).



Fig. 12 - Querubim com terço. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).

²⁰ Corda rústica ou corrente de ferro, repleta de pontas eriçadas, que os penitentes amarram em volta da cintura, da coxa ou do braço, diretamente sobre a pele, autoflagelando-se como meio de expiação de maus atos, vícios, pecados ou tentações.

²¹ Nome atribuído, no meio cristão, ao pequeno chicote com pequeníssimas bolas de ferro afixadas à ponta de seus cordames de couro, usado para autopenitência entre religiosos e fiéis. O uso do cilício e da disciplina não era incomum entre os religiosos de diversas ordens e congregações católicas desde a Idade Média, apesar de existir todo um conjunto de regras para seu uso, que incluíam, principalmente, a permissão explícita do superior conventual para a execução da penitência.

Indícios de autoria: um recifense na Paraíba?

Já que não existem nos arquivos - ao menos não foram encontrados até agora - documentos sobre a encomenda e contratação de artífices para a execução do forro da igreja conventual franciscana de João Pessoa, é factível tentar identificar seu executor através da comparação de suas imagens com outras obras cuja autoria esteja documentada, existentes nos centros urbanos mais próximos da antiga Cidade da Paraíba. Tomemos, pois, essas imagens como documentos.

Assim, o foco irradiador dessa mão-de-obra especializada mais próximo é, sem dúvida alguma, Pernambuco. Lá havia, entre meados do XVIII e inícios do XIX, um fervilhante cenário no que se refere à execução de trabalhos decorativos nas igrejas conventuais e de irmandades leigas, especialmente no Recife²². Mestres de obras, engenheiros militares, pedreiros, entalhadores, pintores e douradores disputavam as encomendas com base no estabelecimento do prestígio pessoal - através, inclusive, da participação nessas irmandades - e do reconhecimento de suas qualidades artísticas e técnicas através dos serviços que executavam.

Lembrando que na segunda metade do XVIII a Paraíba estava subordinada a Pernambuco, na condição de Capitania anexa, não é de todo absurdo afirmar que deveria haver também um prolífico tráfego desses profissionais entre a Vila do Recife e a Cidade da Paraíba. Na verdade, seria de se espantar se ele não houvesse acontecido de fato.

Além disso, como urbe periférica - condição que decorria tanto de sua subordinação política quanto de sua crise econômica - a Paraíba não deveria ter meios suficientes para contratar os artífices recifenses mais destacados. Ou seja, os autores das pinturas executadas na cidade entre fins do XVIII e começos do XIX deveriam ser os artífices de segunda linha, menos dispendiosos para as congregações e irmandades paraibanas.

Nesse contexto, surge o nome de Manoel de Jesus Pinto como o possível autor do forro no convento franciscano da Paraíba. Tal afirmação não se apóia em documentos preservados nos arquivos das irmandades ou congregações religiosas, posto que até hoje estes registros não foram encontrados, mas na documentação iconográfica existente até nossos dias, ou seja, na comparação estilística entre pinturas daquele artífice conservadas nas igrejas recifenses, e a pintura paraibana. Trata-se, portanto, de partir dos indícios visuais para tecer uma hipótese plausível. Ora, o próprio Carlo Ginzburg afirma: “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”²³. Mais ainda: “Muito mais difícil (...) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe”²⁴.

²² Sobre as obras religiosas executadas no Recife durante as últimas décadas do XVIII, ver os capítulos 4 e 5 da segunda parte do trabalho de Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira (2003), e a tese de doutorado de André Luiz Tavares Pereira (2006).

²³ GINZBURG, 2007, p. 145.

²⁴ GINZBURG, 1989, p. 24.

Assim, alguns rastros, talvez meros indícios, podem servir para construir uma visão aceitável do contexto de produção desta pintura na Paraíba. Em primeiro lugar, quem era o homem que possivelmente a fez? Na verdade, até hoje as informações conhecidas a seu respeito são esparsas e desconexas, algumas vezes até mesmo contraditórias. Não se sabe precisamente quando nasceu e se era escravo forro, pardo ou filho de portugueses, tampouco com quantos anos morreu. É certo, contudo, que foi Irmão Terceiro Carmelita, tendo executado diversos serviços na sacristia da Igreja de Santa Teresa, ao lado do Convento de Nossa Senhora do Carmo recifense. Teria sido aprendiz do mestre João de Deus e Sepúlveda, renomado pintor e dourador pernambucano que atuou durante boa parte do XVIII. Os primeiros registros da atuação de Manoel de Jesus Pinto em Recife de forma independente remontam a 1791, quando executou douramentos na Matriz de Santo Antônio; os últimos a 1817, quando teria pintado o altar do consistório da Igreja Matriz da Boa Vista, depois do que seu nome desaparece dos registros de pagamentos existentes nos livros das irmandades, congregações e paróquias pernambucanas²⁵.

Nesse ínterim de 26 anos de trajetória, Manoel de Jesus Pinto executou ao menos uma obra significativa no Recife: a pintura do forro do nártex²⁶ da Igreja de São Pedro dos Clérigos, entre 1804 e 1806²⁷, talvez por indicação de seu mestre. É justamente esta obra que traz elementos iconográficos e estilísticos que justificam, a meu ver, a atribuição de seu nome como autor da pintura do forro paraibano.

Em primeiro lugar, a paleta de cores utilizada por Pinto no nártex de São Pedro dos Clérigos é idêntica à do convento paraibano. Os tons suaves não são fáceis de se repetir, e podem mesmo tornar-se um tipo de assinatura autoral. Além disso, outros elementos significativos contribuem para ligar o artífice pernambucano ao forro paraibano: as formas arquitetônicas presentes no *trompe l'oeil* de São Pedro possuem a mesma elegância das paraibanas. Colunas, cornijas e superfícies marmorizadas seguem o mesmo padrão pictórico, parecendo mesmo umas serem continuação das outras.

Em segundo lugar, no que se refere às personagens representadas, a semelhança anatômica entre os adultos, assim como dos querubins de ambas as pinturas é evidente, tal qual dos detalhes das guirlandas de flores e vasos que decoram a cena, acompanhados das rocalhas amadeiradas que complementam os elementos sinuosos em torno do medalhão que mostra Jesus entregando as chaves da Igreja a um São Pedro já grisalho, ajoelhado e respeitoso. Seguindo estas pistas indiciárias, surge a possibilidade de ligar diretamente o forro paraibano a Manoel de Jesus Pinto...

Mais ainda: admitindo-se ser esse artífice pernambucano o autor do forro da nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, também outra incógnita a respeito de sua feitura se esclareceria, a da data de sua execução, que seria bem mais recente do que a atribuição anterior, considerada consensual até agora, e que a situava por volta de 1760 ou 1765, talvez pela presença das rocalhas.

²⁵ Algumas das informações aqui registradas estão no trabalho ainda inédito de José Neilton Pereira, mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco que pesquisa a trajetória de outros artífices pernambucanos do final do XVIII, personagens que conviveram com Manoel de Jesus Pinto, entre eles Sepúlveda.

²⁶ Área de entrada de uma igreja, normalmente localizada, nos templos do Brasil colonial, sob o coro.

²⁷ PEREIRA, 2006, p. 122, p. 205, p. 269.

Sabe-se que o forro paraibano nunca passou por restauração. No entanto, a pintura conserva suas cores vívidas, sem esmaecimento ou escurecimento de pigmentos através da oxidação. Se sua execução tiver se dado já na década final do XVIII ou inícios do XIX, tal fato se explicaria pelo uso de materiais semi-industrializados, de maior durabilidade e praticamente isentos de partículas oxidantes, o que justificaria também a uniformidade da paleta em relação à pintura de São Pedro no Recife.

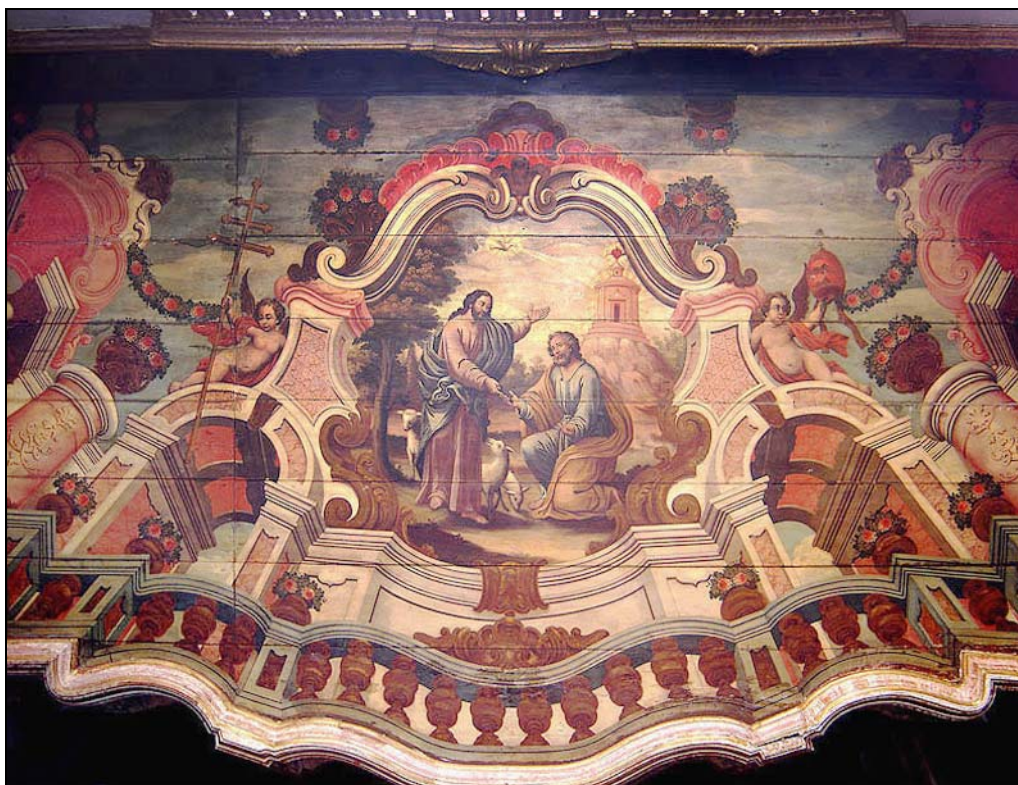
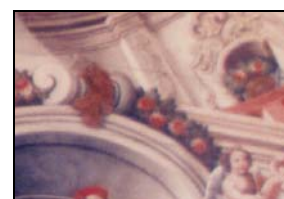


Fig. 13 - O primado de São Pedro, Manoel de Jesus Pinto, 1804-1806.
Madeira policromada. Nártex da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife.
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2008).



Figs. 14, 15 e 16 - Respectivamente, detalhe do nártex de São Pedro dos Clérigos, mostrando querubim que segura a mitra papal e uma guirlanda de flores ao lado de um vaso sobre a balaustrada; Querubim e guirlanda, detalhes do forro do convento franciscano da Paraíba.

Visualmente, não se pode negar a semelhança entre os dois forros. Um desavisado que observe fotos das duas pinturas lado a lado pode tomar as cenas como pertencentes ao mesmo templo. E não se trata de uma semelhança devido à atuação de um aprendiz, pois tal grau de similitude não se explica, a meu ver, senão pela coincidência de autoria. Os indícios estão postos, cabe ao olhar do historiador observá-los e compará-los...

Referências

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; CSST-SP, 1976.
- BARBOSA, Cônego Florentino. O Convento de São Francisco: estudo histórico e crítico compreendendo todos os períodos, desde a sua fundação até a actualidade. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Parahybano*, João Pessoa, IHGP, n. 8, 1935, p. 3-24.
- _____. *Monumentos históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1953.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Vol. 1. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- COLI, Jorge. Síndrome de Stendhal. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 15 ago. 2004, p. 19.
- DAY, Gail. Allegory: between deconstruction and dialectics. *Oxford Art Journal*, Cambridge, Oxford University, v. 22, n. 1, 1999, p. 103-118.
- D'ARAÚJO, Antonio Luiz. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo - o Ciclo de Arezzo - a Flagelação*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].
- _____. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; São Paulo: Difel, 1991 [1989].
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. Tradução de Federico Carotti. 2. ed.; 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1986].
- MANGIERI, Ronco. Parálisis, trauma y crisis en la experiencia estética: el Síndrome de Stendhal. *Tonos Digital - Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Murcia, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, n. 15, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/download/204/164>>. Acesso em: 10 jul. 2008.
- MENEZES, José Luiz da Mota. O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa - PB). *Revista Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977, p. 61-79.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 15, 1961, p.71-108.
- _____. *Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900*. Salvador: Alva, 1989.
- PEREIRA, André Luiz Tavares. *A construção do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2006 (Tese de Doutorado em História da Arte).
- QUEIROZ, Octacílio Nóbrega de. Um enigma barroco sobre o autor do painel da Igreja de S. Francisco. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 13 mai. 1973.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 17, 1969, p.177-201.
- WILLEKE, Fr. Venâncio (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). *Stvdia*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, dez. 1966, p. 173-207.

CASAS DE FAZENDA NO SERIDÓ NORDESTINO

Cíntia Medeiros de Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Discente do curso de História
Licenciatura
henoteismo@yahoo.com

Ivana Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Discente do curso de História
Licenciatura
yvanacosta@yahoo.com

O desenvolvimento da arquitetura no Ocidente se dá com o início das grandes navegações. Um padrão artístico e arquitetônico, de origem da Antiguidade Clássica se espalha pela Europa e depois para os novos continentes conquistados por estes. Depois em cada momento histórico essa arte e arquitetura se desdobram e se transformam, adquirindo características estéticas e sociais distintas. E em cada região do país esses estilos se adaptam às condições locais, uma interpretação própria, técnicas e materiais. . Dá-se então a caracterização desse estilo arquitetônico através do intercâmbio cultural entre os povos aqui existentes. Para melhor compreensão deste trabalho é necessário uma breve visão retrospectiva no que diz respeito à ocupação da Capitania do Rio Grande do Norte, para assim chegarmos à ocupação do Seridó e logo após a ocupação de Acari. A ocupação do Rio Grande do Norte se deu no século XVI, inicialmente pelo litoral com a fundação de Natal. No início do século XVII foram construídos engenhos para a produção de açúcar, sendo então a atividade mais rentável para aquela região. No final do mesmo século se tem o início da penetração para o interior a partir de Pernambuco e da Bahia. Esta ocupação interiorana se dá através da pecuária, com a criação de fazendas de gado. Para tanto eram adquiridas sesmarias, que se constituíam de glebas de terra em determinados sítios, pertencentes à Coroa, e que se concebidas, deveria o requerente ficar pagando anualmente à Ordem de Cristo, entidade gerida pela Coroa Portuguesa, dez por cento de tudo o que fosse produzido nas referidas terras. As primeiras sesmarias distribuídas na região do Seridó remontam ao século XVII, caracterizando-se por grandes áreas. A região onde hoje se encontra o município de Acari foi uma das primeiras a serem ocupadas com fazendas de gado, ainda no século XVII, tendo seu auge nos séculos XVIII e XIX.

O município de Acari foi desmembrado de Caicó em março de 1835, logo, a cidade de Acari constitui-se na segunda cidade criada no Seridó, sendo a primeira Caicó. A cidade de Acari encontra-se localizada à margem direita do rio Acauã, nas proximidades dos poços perenes, onde também eram encontrados os peixes acaris, ou cascudos. Esses poços situados no leito do referido rio, que mesmo em época de estiagem permaneciam com água, foram fator preponderante para a escolha desse local como ponto de pouso para dormida, bem como para o descanso do meio-dia dos viajantes que faziam a travessia à cavalo. O lugar onde se encontra hoje a cidade de Acari foi ocupado anteriormente (1729) por casebres de índios. A fundação da cidade se dá com a vinda ao Seridó do sargento-mor Manoel Esteves de Andrade para cobrança de dízimos. No ano de 1737 o sargento-mor requereu ao Bispo de Olinda a necessária licença para erigir à Nossa Senhora da Guia (hoje Igreja do Rosário – tombada pelo IPHAN), uma capela na povoação de Acari. Esta referida vila só tem sua elevação à cidade no ano de 1898.

Desde o início da colonização do Brasil, nas regiões onde as atividades principais eram a agricultura e/ou pecuária, como é o caso de Acari, era comum que os fazendeiros mantivessem duas residências montadas, sendo a principal a Casa de Fazenda e a outra na cidade. Essa prática existiu entre os fazendeiros mais prósperos, onde tinham suas casas na cidade para receberem os moradores das fazendas em datas especiais. Essa prosperidade se deu pela destruição da produção algodoeira dos Estados Unidos pela Guerra de Secessão entre 1861 e 1865, motivando a Inglaterra e outros países consumidores a se voltarem para o Brasil, favorecendo então o Seridó com seu algodão de fibra longa, que passava a ser plantado para atender à exportação. Logo, a economia de Acari passa a ser mais desenvolvida, e o fazendeiro, além de criador passa a ser também lavrador. Esse desenvolvimento na economia dos fazendeiros pode explicar também as reformas nas Casas de Fazenda, que inicialmente eram de taipa, e passam a ser reformadas ou serem totalmente construídas em alvenaria. Como em Acari, no século XIX, a principal atividade de seus habitantes se desenvolvia na área rural, local onde a maior parte da população residia, é de se supor que a casa sede de fazenda propiciava mais conforto que a casa urbana, mesmo porque muitos dos serviços e equipamentos, ora disponíveis na cidade, na época não existiam. No século XIX, as primitivas fazendas já se encontravam subdivididas por herança de seus antigos proprietários para seus descendentes. Por esta razão é comum ocorrer, nas fazendas desmembradas das “fazendas mães”, uma mesma

denominação, com um complemento como por exemplo, a Fazenda Caiçarinha de Baixo, no município de Acari, desmembrada da Fazenda Caiçarinha. Também, no decorrer do tempo, as pequenas fazendas passaram a ser reconhecidas como sítios. Assim a dimensão das fazendas de gado variava ao longo do tempo.

De acordo com MEDEIROS (1983), que retrata inventários de pessoas de posses da época, existentes nos cartórios de Caicó e Acari, compreendidos entre os anos de 1754 e 1875, verifica-se que as Casas-Grandes de Fazenda eram, em sua maioria, feitas de taipa e cobertas de telhas. Tinham pouco valor, algumas delas, valiam o equivalente a duas vacas parideiras.

Em relação às Casas de Fazenda no Seridó dos séculos XVI, XVII e XVIII, existem estudos no qual se afirma que os ambientes das casas eram feitas de taipas, com telhado de duas águas e chão de barro batido. Essas casas apresentavam:

1- O copiá, alpendre dianteiro, que arquitetonicamente não fazia parte da casa, de onde, através de uma porta, se tinha acesso à sala da frente, que ficava em um plano mais alto;

2- A sala-de-frente, que ocupava toda a largura da residência e contava com uma porta partida e duas janelas voltadas para o copiá; No meio da parede posterior dessa sala existia uma porta denominada porta-do-meio, que dava acesso ao corredor da casa;

3- O corredor, que partia da porta-do-meio no sentido dos fundos da casa, tendo em suas laterais, portas que se abriam para os quartos;

4- Os quartos de dormir, que nas residências menores se constituíam de apenas de uma alcova e uma camarinha, correspondente ao quarto do casal e ao das moças, respectivamente;

5- A sala-de-trás, que se localizava no final do corredor e de onde se tinha acesso ao exterior através de uma porta. Ali terminava a casa, do ponto de vista da arquitetura, mas, contínua à sala-de-trás, sob um alpendre, onde localizava-se a cozinha.

Hoje, algumas Casas de Fazenda no município de Acari, encontram-se abandonadas, outras ainda se mantêm em bom estado de conservação, graças ao notável desempenho de seus elementos estruturais e também a existência de moradores. Em Acari existe uma certa homogeneidade nos padrões das Casas-Grandes de Fazenda do século XIX. São cobertas com dois panos d'água, com empenas elevadas, favorecendo a existência

do sótão, além de contar com o tradicional alpendre em sua fachada principal. Esses modelos, que se consagraram por todo o século XIX e início do século XX, formam as conhecidas casas de “telhado de arrasto”. Têm essa denominação devido à grande inclinação dos panos do telhado, em duas águas, uma para frente e outra para trás, que respectivamente se iniciam no alpendre e na parede posterior da casa. Têm pé direito em torno de 2.00m, no alpendre, indo se encontrar na cumeeira já com altura suficiente para abrigar outro pavimento, o sótão, com janela dando para o oitão, tão peculiar àquelas habitações.

Para a implantação de uma fazenda de gado faziam-se necessários certos cuidados na escolha do local da casa, do curral e de outras estruturas. O local onde seria edificada a Casa-Grande da Fazenda deveria atender a pré-requisitos básicos, como a existência de água potável de fácil obtenção, boa visibilidade e fácil acesso. Este último, muitas vezes dificultado pelo inexistente ou incipiente sistema viário de então. Para a implantação da casa no terreno levava-se em consideração que a mesma tivesse sua fachada principal voltada para o nascente, garantia de que a casa estaria localizada do “lado da sombra”, onde o sol da tarde não incidiria em sua fachada principal, tornando-se mais agradável, não só o alpendre (quando existe) mas também a sala de visitas. A edificação ficava totalmente centralizada dentro do lote, ou seja totalmente dentro do lote da área da fazenda, com possibilidades de se ter aberturas de portas e janelas em qualquer de suas fachadas, como também coberturas em duas águas.

Agora em relação aos arranjos dos ambientes e disposição dos vãos de portas, é observado nas Casas-Grandes de Fazenda a existência da mesma relação entre frente e fundo na distribuição dos cômodos, apresentando os setores social, íntimo e de serviço, respectivamente, na frente, no meio e no fundo das residências, não importando que orientação tenha sua implantação. A sala de visita quase sempre está disposta na fachada principal podendo estar articulada com o corredor, o quarto, a saleta e a sala de jantar. A cozinha está sempre disposta na fachada posterior, e em geral se liga com a sala-de-jantar, despensa e quarto. O corredor, quando existe, pode estar localizado no centro ou numa lateral da casa, articulando-se com a sala de visita, de jantar e os quartos, ou simplesmente sem nenhuma ligação entre estes, podendo também está ligado com a sala de visita.

A construção dessas casas tem como característica bastante marcante a utilização de matéria-prima própria da região e mão de obra local. Em relação ao alicerce,

em algumas regiões e também como é o caso de Acari, a dificuldade de obtenção da cal levava os construtores a utilizarem simplesmente o barro como o elemento ativo da alvenaria. Em geral, as paredes externas dessas casas são, de maior espessura que as internas. Além disso, observa-se que as paredes das fachadas principais, na maioria das vezes, são as que detêm maior espessura, talvez por a sala de visita, em muitos casos, ocupar toda a largura da casa, não dispondo de paredes divisórias que funcionem como elemento de amarração entre as paredes internas, fazendo com que essa fachada principal acumule a necessidade de absorção dos esforços relativos aos empuxos provenientes da cobertura, que nela são descarregadas. Existem casos em que essas casas eram construídas e habitadas sem que recebessem nenhum revestimento. Ou simplesmente, esse revestimento era apenas um emboço (espécie de reboco grosseiro) ou ainda um emboço do próprio reboco mais fino e de melhor acabamento.

O piso utilizado na habitação variava de acordo com o poder aquisitivo do proprietário, como também com a região na qual se localizava a edificação. Dentre os pisos mais empregados estão a tijoleira de barro, tijoleira de abode, terra batida, pedra e tabuado corrido. Todos esses pisos são encontrados em Casas-Grandes de Fazenda de Acari do século XIX. Os vãos de portas e janelas dessas casas medem aproximadamente 1.00m ou mais de largura e tem como elemento de vedação uma folha cega, inteira ou dividida em duas bandas, segundo um corte vertical ou horizontal. Na confecção dessas folhas eram utilizadas tábuas que variavam de dois à uma polegada de espessura, com distintas larguras, tendo suas laterais frisadas, evidenciando as junções entre as mesmas. As ferramentas utilizadas nas esquadrias são basicamente as dobradiças, fechaduras, ferrolhos e cravos. Como já deve está relatado, essas casas do século XIX tinham sua cobertura constituída de duas águas, com beirais para a fachada principal e para os fundos. A estrutura da cobertura é constituída por brados, terças, frechais, pontaletes, caibros e ripas. São peças de madeiras de diferentes dimensões e seções, que, dispostas em posições determinadas, desempenham função distintas. São confeccionadas de árvores da região, de resistência e durabilidade considerável, como exemplo a aroeira, o angico, da braúna, a craibeira, o brejuí, o pereiro e o gachumbo. Era uma cobertura bem comum à época, também em outros lugares, pois o sistema de telhado em duas águas lançava parte das águas das chuvas recebidas sobre a parte da frente do alpendre e a outra para o quintal, que pela sua extensão à absorvia. Nessas coberturas são empregadas telhas

confeccionadas em barro de boa qualidade, quase sempre o mesmo de que são feitos os tijolos. São conhecidas como telha canal ou colonial, proporcionando o pano do telhado rígido e uma inclinação com base na inércia, devido ao seu peso, por serem feitas de um bom barro, podendo se manter normalmente sem escorregarem. Suas dimensões variam quanto ao comprimento, largura e curvatura. Algumas recebem arremates nas “cabeças” (ponto mais larga da telha). De vez em quando se encontra telhas assinadas pelo oleiro que as confeccionou, ou mesmo uma simples inscrição da data de sua execução. As telhas tradicionais têm dimensões maiores que as usadas atualmente, variando em torno de 60 cm de comprimento, 20 cm de largura na sua parte mais larga (cabeça), 16 cm na sua parte mais estreita (ponta), 9 cm de altura mais alto que a atual, enquanto sua espessura mede 1,5 cm.

Nessas edificações o forro é um elemento desconhecido, exceto pela existência do sótão, pois o piso deste constitui o forro do ambiente de baixo, pois em sua maioria essas edificações eram construídas em telhas vãs.

O armário é um elemento que quase não aparece. Embutido em uma parede da fachada principal, voltado para a sala de visita. Há casos em que é também encontrado na sala de jantar e na alcova, neste último funcionando como caritó ou oratório.

Essas casas no geral, tinham suas paredes rebocadas e caiadas com a tradição aqui adotada pelos construtores portugueses, desde o início da colonização. Contudo há casos em que sequer existia o reboco. As esquadrias podiam permanecer sem qualquer pintura, no caso de residência mais simples. Quando eram pintadas, a preferência de cores recaía para o verde e o azul.

Em relação às Casas de Fazenda, LAMARTINE (1965:23) as descreve:

Assentada no alto – para melhor aproveitar a frescura dos ventos e oferecer vantajosa quando dos ataques de cangaceiros - era de construção sóbria, alpendrada, de duas águas e levantada com madeira, pedra, tijolo e telha da própria fazenda. Não oferecia a beleza artística dos casarões do açúcar, de grades de ferro-trabalhado e arabescos de argamassa e pedra. Nenhum enfeite transparecia de sua arquitetura e seu conforto maior parecia residir no frio das lajes do alpendre ou na carícia da rede armada no quarto do sótão.

Descrevendo agora as Casas de Fazenda de Acari no século XIX, é de basilar importância notar que elas passam a ser construídas com alvenaria de tijolos, dispondo em geral das seguintes variações:

1- O Alpendre (existentes apenas nas Casas-Grandes de Fazenda): Constituído pelo prolongamento da cobertura da casa, aberto em três dos seus quatro lados e apoiando-se na parede da fachada principal e em pilares de madeira, este ambiente era, em geral, pavimentado com lajedo, ou com o mesmo piso aplicado nos demais cômodos da casa, a tijoleira de barro. Com mobília de bancos corridos feitos em cedro, pau d'arco, aroeira ou angico. É em geral, o ambiente mais agradável da casa, no período da tardinha e à noite, já que quase sempre ela tem a sua fachada voltada para o lado da sombra, protegido da incidência do sol no período da tarde, recebendo, portanto, a brisa tão necessária ao conforto humano nessa região. Para LEMOS (1989:29), apesar de não existir comprovação documental, o alpendre tem origem na casa rural da Índia e fora trazido pelos portugueses. Justamente por ser um elemento que sombreia, desempenhando uma função importante no conforto ambiental da residência, além de funcionar como espaço aberto para receber estranhos e abrigar hóspedes, como também para proteger das chuvas a colheita, enquanto eram beneficiados no terreiro.

2- A Sala de visita: A sala de visita é o primeiro ambiente fechado da casa. Encontra-se na maioria das vezes ocupando toda a largura da mesma, interligando-se com os demais cômodos através do corredor, de outras salas ou até mesmo de quartos. Apesar de estar localizada contígua a quartos, por vezes, não se articula diretamente com eles. Em geral, as Casas-Grandes de fazenda do Seridó contam na sala de visita com duas janelas, uma em cada fachada lateral, e duas portas voltadas para a fachada principal. Intercalando essas portas, é comum a existência de nicho que funciona como armário embutido, já que a grande espessura da parede o favorece. É o ambiente social da casa, local onde são recebidas as pessoas que não usufruí de maiores intimidades com a família. A porta de acesso da sala de visita para o interior da casa, seja pelo corredor ou por outra sala, recebia, em geral uma esquadria em duas partes, uma inferior e outra superior, que poderia muito bem permanecer com a parte inferior fechada, e a superior aberta, assim deixava uma barreira à passagem, ao mesmo tempo em que permanecia aberta. O mobiliário da sala de visita, também como os outros compartimentos, era muitas vezes rudimentar, alguns tamboretos (bancos feitos de madeira) com assento de couro cru, algumas

espreguiçadeiras, com assento e encosto constituído de uma única peça de tecido ou couro. Todo esse mobiliário era feito na fazenda ou nas proximidades por marceneiros que usavam os materiais ali disponíveis (couro e madeira). Não esquecendo do símbolo do sertanejo, a rede nossa de cada dia, também fazia parte da sala de visita, não somente para dormir, mas também como próprio mobiliário para sentar-se em uma conversa mais descontraída.

3- O corredor: O corredor é o elo de ligação da casa. No geral, situa-se no centro ou na lateral desta. É através do corredor que se tem acesso aos quartos, às salas de jantar e de visita. Sua largura quase nunca excedia 1.50m, e o seu comprimento varia de acordo com a quantidade e as dimensões dos quartos. Sobre ele, principalmente nas Casas-Grandes de Fazenda, situa-se o paiol (espécie de caixão que são armazenados os mantimentos, como farinha e rapadura). O início do corredor, a partir da sala de visita, conta sempre com uma porta de duas partes (uma inferior e outra superior), também denominada de porta-do-meio, onde se bloqueia a passagem de pessoas à área mais íntima da casa.

4- O quarto: Os quartos situam-se entre a sala de visita e a sala de jantar, ou ainda ao lado desta, obtendo acesso, em geral, através do corredor ou diretamente das respectivas salas. Às vezes, apesar de uma das paredes está voltada para o exterior, nela não existe janela ou qualquer outra abertura, constituindo-se na alcova ou camarinha, que são respectivamente, o quarto do casal e das filhas. No quarto das moças quando existia janela, por vezes essa recebia um tipo de grade, formada pela disposição de peças de madeira (ripas), fixada da verga ao peitoril da mesma, e espaçadas uma sim outra não. De acordo com a tradição, tinham a função de evitar que as moças donzelas escapassem pela janela, para encontrar com seus namorados. Além dos quartos do casal e dos filhos, em alguns casos, havia o quarto de hóspedes, com ligação exclusiva para a sala de visita, ou ainda para o alpendre. Como também em todas as repartições da casa, o mobiliário do quarto era muito simples, como o baú (espécie de caixão com tampa curvada feito de madeira de lei revestido de sola ou de couro e pregueado com tachas douradas) onde eram guardadas as roupas. As malas também podiam fazer parte desse mobiliário, também eram feitas de madeira, contudo, mais leves. Nos quartos também podiam existir os caritós, pequenos armários embutidos ou simplesmente prateleiras dispostas nos cantos das paredes. Dispunha ainda de pequenos oratórios, onde eram colocadas imagens dos santos de devoção da família. Quando existiam camas, elas eram confeccionadas com estrado de madeira, couro cru ou sola. Para se dormir, normalmente se usava as redes de algodão,

feitas manualmente. Estas eram armadas em armadores espalhados pela sala e pelos quartos, nas paredes opostas. Esses armadores podiam ser feitos de madeira (em especial de mofumbo ou aroeira), iam de um simples gancho à uma peça bem trabalhada. As de ferro tinham já a forma atual, ou eram simples argolas.

5- A Sala de jantar: Nas Casas-Grandes de Fazenda, as salas de jantar dispunham de janelas ou portas para as laterais, sendo portanto, ambientes quase sempre bem iluminados e arejados. Às vezes, compreendia toda a largura da casa. Da sala de jantar existia uma ligação direta com os quartos, cozinha, corredor e até mesmo com a sala de visita, eximindo à existência do corredor como elo de ligação entre as mesmas, como o que foi registrado na Casa-Grande de fazenda do Maracujá. Em alguns casos se tinha essa ligação pelo exterior da casa, através de uma porta na fachada lateral. Seu mobiliário está composto de uma mesa para a refeição feita muitas vezes em cedro, pau d'arco, aroeira, cumaru ou angico, com dimensões variadas e de bancos corridos dispostos em suas laterais e ainda com bancos individuais nas cabeceiras. No caso das famílias mais abastadas ou que tinham mais acesso a um grande centro urbano como o de Recife, era encontrado em sua sala de jantar também, as cristaleiras. Encontrava-se também uma bacia feita de ágata, uma jarra com água, um porta-toalhas, dispostos em uma estrutura de ferro de três pernas, toda essa estrutura seria uma espécie de lavatório na sala de jantar. Por fim, a cantareira, um artefato confeccionado em madeira ou pedra, onde eram dispostos os potes contendo água para ser servida na residência. A cantareira também podia ser encontrada na cozinha.

6- A Cozinha: A cozinha, nas Casas-Grandes de Fazenda, era encontrada fora do corpo principal da casa, caracterizado pelo trecho da edificação definido por paredes mais espessas que as paredes divisórias dos cômodos internos. Em sua maioria, a cozinha tem sofrido reformas, quer seja pelo risco de desabamento, graças a uma construção precária, ou também é adaptada para receber novos equipamentos como uma pia com água encanada, fogão e geladeira. Enquanto as cozinhas, dificilmente têm resistido à ação do tempo, os demais cômodos das casas têm se mantido como originalmente foram construídos, existindo poucas modificações, como abertura de portas e fechamento de outras e a introdução de paredes e retiradas de outras. A cozinha era o cômodo mais movimentado da residência, onde as mulheres passavam a maior parte do seu tempo, preparando a comida e realizando outras atividades correspondentes. Quem entra pela porta principal, a cozinha seria o último ambiente da casa, justamente por causa da fumaça

provocada pelo fogão à lenha, bem típico dessas residências. Às vezes, a cozinha também podia ser encontrada no corpo principal da casa, como na Fazenda Malhada Vermelha. O fogão é o elemento principal desse ambiente, construído de tijolos e situado em um recanto formado de paredes de fachada lateral e posterior. Compunha-se de uma bancada com altura aproximada de um metro, sustentada por uma abóbada de berço, cujo interior era armazenada a lenha a ser queimada. Sobre essa bancada existia o fogão propriamente dito, com o local onde se colocava a lenha, tendo sobre si as bocas ou trempes que recebiam as panelas com o alimento a ser preparado. Apesar da existência da chaminé, toda a fumaça vinda da queima da lenha, muito dificilmente era totalmente extraída pela chaminé (quando existia), permanecendo por algum tempo dentro do local tisonando as paredes, deixando bem escuro aquele local.

7- A Despensa: A despensa era o local onde se armazenavam os alimentos, como o feijão, a rapadura, a farinha, o arroz e outros. Em geral, estes mantimentos eram colocados em caixotes de madeira, enquanto a carne de sol e o queijo eram organizados nos jiraus, que se constituem de prateleiras suspensas, penduradas por cordas ou arames que perfuravam cuias emborcadas, como o intuito de evitar a descida de ratos. Por motivo de suas dimensões ele era quase sempre colocado no meio da despensa, acessível por todos os lados.

8- O Sótão: O sótão é um compartimento da casa muito característico dessa região do Seridó. É provável que tenha surgido mais pelo espaço do que por uma necessidade, como um aproveitamento de um desvão, vindo da própria concepção arquitetônica, cuja característica primordial se constituía na cobertura de duas águas, para frente e para os fundos, com beirais com pés-direitos reduzidos e panos de telhados com grande inclinação. Considerando que as casas, em geral, tinham grande comprimento, resultado daí, cumeeiras com alturas excepcionais para casas térreas, que propiciavam o surgimento do sótão. Esse ambiente da casa, às vezes era utilizado como quarto para as filhas. Apesar de hoje se situar num local privilegiado da casa, antes era um local dito secundário, talvez por ter seu acesso quase sempre através de escada íngreme e desconfortável.

9- A Latrina: Nas Casas-Grandes de Fazenda a presença desse cômodo é pouco difundida, pois a prática corrente principalmente no século XVII era o “matinho”.

Também foi usado o urinol no interior da residência. Já em meados do século XIX se observa a construção desse cômodo, mas fora das dependências da casa.

Agora em relação aos arranjos dos ambientes e disposição dos vãos de portas, é observado nas Casas-Grandes de Fazenda a existência da mesma relação entre frente e fundo na distribuição dos cômodos, apresentando os setores social, íntimo e de serviço, respectivamente, na frente, no meio e no fundo das residências, não importando que a orientação tenha sua implantação. A sala de visita quase sempre está disposta na fachada principal podendo estar articulada com o corredor, o quarto, a saleta e a sala de jantar. A cozinha está sempre disposta na fachada posterior, e em geral se liga com a sala-de-jantar, despensa e quarto. O corredor, quando existe, pode estar localizado no centro ou numa lateral da casa, articulando-se com a sala de visita, de jantar e os quartos, ou simplesmente sem nenhuma ligação entre estes, podendo também está ligado com a sala de visita.

O que se pôde observar, é que sofremos sim, influência dos nossos colonizadores, mas como não podia ser diferente, fomos obrigados à nos adaptarmos às nossas condições tanto econômicas como também de espaço físico e temporal, transformando o que seria a cultura colonizadora sobre a cultura dos colonizados, numa espécie de cultura própria a partir de suas necessidades.

Referências Bibliográficas:

COSTA, Írio Barbosa da; MESQUITA, Helena Maria. Tipos de habitação rural no Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 1978. p. 5 à 67

DANTAS, Maria da Paz Medeiros. Desvendando o viver nas Fazendas dos Azevedo – 1870/1940. 2002. 96f Monografia (Pós-Graduação). Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó – RN, 2001.

LIMA, Pedro. Arquitetura no Rio Grande do Norte – Uma Introdução: Arquitetura no Rio Grande do Norte. Natal – RN: Cooperativa Cultural Universitária – UFRN, 2002. p. 17 à 129.

ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL.

Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394.
Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

NESI, Jeanne Fonseca Leite; OLIVEIRA, Hélio de; ALMEIDA, Ângela Maria da. Caminhos da Arte: Arquitetura no Rio Grande do Norte. Natal – RN. Bustamante Editores, 2001. 156p.

MEDEIROS FILHO, Olavo. Velhos Inventários do Seridó. Brasília: Gráfica do Senado Federal. 1983.

VASCONCELOS, Sylvio. Sistemas Construtivos adotados na arquitetura do Brasil. 1951. 57f. Monografia – Curso de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais – MG, 1951.

ALBERT ECKHOUT E A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE O BRASIL NA EUROPA SEISCENTISTA

Izabel Maria dos Santos
(bolsista PIBIC/UFPB/CNPq)

Carla Mary S. Oliveira
(orientadora - PPGH-UFPB)

RESUMO

Este trabalho tem como base os estudos desenvolvidos no projeto “O Brasil seiscentista nas pinturas de Eckhout e Post: documento ou invenção do Novo Mundo?”, focado no plano de trabalho “O olhar Europeu sobre os trópicos na arte de Albert Eckhout”. A pesquisa tem como objeto o período compreendido entre os anos de 1637 e 1644, em que Maurício de Nassau ocupava o cargo de governador do Brasil holandês. O jovem nobre chegou ao Brasil em janeiro de 1637 e trouxe consigo uma comitiva formada por artistas e cientistas de várias partes da Europa que tinham a função de registrar as características das terras do Novo Mundo. Dentre os muitos nomes que chegaram ao Brasil juntamente com Nassau se destacaram os pintores Albert Eckhout e Frans Post. A extensa produção artística desenvolvida pelos membros da corte de Nassau se transformou na principal fonte de informações e imagens sobre a América. Através desse conjunto de informações a Europa foi absorvendo referências e formando um conceito sobre como seria o Novo Mundo. Nasceu então, nesta fase, um imaginário permeado de fantasias e mitos que levou o europeu a pensar nos trópicos como uma terra de características exóticas e selvagens. Pretendemos, com este trabalho, perceber a influência da arte produzida pelo pintor Albert Eckhout na formação do imaginário europeu acerca das distantes terras do Novo Mundo e analisar até que ponto essas telas retratavam com fidelidade a realidade da colônia e de seus habitantes.

Palavras-Chave: Pintura Holandesa; Brasil Holandês; Albert Eckhout; Século XVII.

Introdução

Na primeira metade do século XVII a Europa começava a ter acesso a uma série de documentos e imagens que retratavam com maior fidelidade as características do Novo Mundo. O imaginário europeu acerca das desconhecidas terras americanas, permeado por mitos, pensava os trópicos de forma fantasiosa e o Brasil era tido como uma terra distante e selvagem. Esse imaginário foi formado através de relatos e crônicas, pouco parciais e muitas vezes equivocados, feitos por marinheiros e viajantes. Tais relatos constituíram, até o início do século XVII, o principal conjunto de referências escritas sobre as Américas. O uso da imagem nesses documentos era essencialmente ilustrativo e pretendia apenas prender a atenção do leitor, não havia a preocupação de registrar aquilo que se via de forma fidedigna e exatamente por isso fica fácil entender porque a iconografia do século XVI sobre o Brasil traz, muitas vezes, “*índios com traços europeus, paisagem e flora estilizadas e fauna fantástica*” (Oliveira, 2006, p. 115).

Essa realidade, porém, começou a mudar com a chegada do Conde Maurício de Nassau ao Brasil, em 1637. O jovem nobre, então com 33 anos, veio ao Brasil a serviço da Companhia das Índias Ocidentais – WIC para assumir o cargo de governador do Brasil holandês, e trouxe consigo uma comitiva de artistas e cientistas que, sob seu comando e patrocínio, transformaria profundamente a iconografia e o imaginário europeu a respeito do Brasil e do Novo Mundo.

A comitiva de artistas e cientistas que acompanhou Nassau em sua jornada rumo ao Nordeste brasileiro tinha como tarefa registrar as características daquelas terras e de seus habitantes, bem como “*mostrar aos investidores conterrâneos a viabilidade de um empreendimento tão arriscado e, também, segundo o espírito da época, trazer a civilização àquelas terras ainda praticamente incógnitas*” (Oliveira, 2006, p.118). Dentre os muitos nomes que chegaram ao Brasil juntamente com Maurício de Nassau, em Janeiro de 1637, podemos destacar dois grandes pintores que deixaram um legado artístico que até hoje é objeto de estudo de historiadores e historiadores da arte, são eles: Albert Eckhout (c. 1607-1666) e Frans Post (1612-1680).

A extensa produção artística e científica desenvolvida pelos membros da corte de Nassau logo se transformou na principal fonte de informações e imagens sobre a América. Foi através dos livros, mapas, gravuras e telas, produzidas pela comitiva do vaidoso conde que a Europa foi absorvendo referências e formando um conceito sobre como seria o Novo Mundo, bem como foi se transformando o imaginário, até então existente, de forma a abandonar a imagem do índio europeizado e das paisagens estilizadas. Surgia ali, no apogeu da sociedade Moderna e sob grande influência do legado artístico e científico deixado pelos membros da comitiva de Maurício de Nassau, uma nova forma de se pensar a América e seus habitantes nativos.

Mas será que essa nova maneira de se pensar as terras do novo continente corresponde de fato à realidade deste ou é apenas uma criação dos artistas contratados pelo jovem governador com o único objetivo de fazer propaganda do status e da posição de chefia ocupada por ele? É inegável que o fato de Nassau ter chegado ao Brasil trazendo consigo uma comitiva formada por homens que tinham como função e única tarefa estudar, analisar e retratar as mais diversas características daquela sociedade, deixa clara a intenção do Conde de marcar seu nome na História, mas sua formação humanista e o espírito da época Moderna nos fazem crer que esse não era seu único objetivo e que a presença de sua corte no Brasil tinha também a finalidade de deixar para as futuras gerações uma gama de conhecimentos a respeito das longínquas terras do Novo Mundo. E foi exatamente isso que acabou acontecendo: até hoje os trabalhos de Albert Eckhout, Frans Post, Zacharias Wagener, Willem Piso, George Marcgraf, e outros, constituem um precioso conjunto de informações visuais, cartográficas, botânicas e geográficas sobre o Brasil seiscentista e sobre os povos que o habitavam, e são objetos de estudo de intelectuais das mais diversas áreas.

A vaidade de um nobre e o legado artístico e científico deixado à humanidade

Havia, na Europa do século XVII uma enorme curiosidade a respeito do Novo Mundo e por isso uma significativa procura por imagens e documentos que retratassem as características das indecifráveis terras da América, o Velho Mundo clamava por notícias que aplacassem a curiosidade humana sobre os desconhecidos e incógnitos trópicos brasileiros. Nesse sentido, os artistas da corte de Nassau proporcionaram à Europa um vasto conjunto de imagens e gravuras que retratavam a costa do Nordeste brasileiro e seus habitantes de forma, até então, nunca vista. Esse trabalho foi realizado com maestria pelos membros da comitiva do ilustre governador do Brasil holandês, especialmente pelos pintores Albert Eckhout e Frans Post que fizeram de suas telas verdadeiros painéis históricos e deixaram para a humanidade um legado artístico sem precedentes na história, suas pinturas foram responsáveis pela transformação do pensamento europeu a respeito do Novo Mundo.

Albert Eckhout, ainda hoje, é considerado por muitos estudiosos como o primeiro pintor a lançar um “olhar etnográfico” sobre os habitantes da América embora, de acordo com Peter Mason, ele não seja o primeiro desenhista *in loco* no Novo Mundo. Eckhout pintou uma série de oito telas que retratavam o nativo americano em seu habitat natural e com gestos e atitudes que nos fazem perceber a posição deles naquela sociedade, além disso em sua obra ainda podemos citar a série de doze naturezas-mortas que representavam de maneira única as plantas e frutas tropicais ali domesticadas. Suas pinturas impressionam pelo detalhismo e realismo, seus quadros parecem fotografias instantâneas da realidade, embora saibamos que sejam apenas representações, como tantas outras existentes, que não estão a salvo de carregar as convicções pessoais daqueles que as produziram, e que precisam ser analisadas com o devido cuidado.

Frans Post, por sua vez, também produziu para Nassau, mas a maior parte de suas telas foi feita depois do seu retorno à Europa. Post produziu para a próspera burguesia neerlandesa e talvez por isso sua obra tenha que ser interpretada com certos cuidados e desconfianças, no que diz respeito à fidelidade do que estava sendo retratado, já que o mercado da arte, no século XVII, era marcado pela influência latente do comprador ou patrocinador sobre o resultado final da tela. Para sobreviver o artista pintava aquilo que o mercado desejava que fosse pintado, esse processo fica explícito nas últimas telas de Post, já em sua fase de decadência, em que ele pinta as paisagens brasileiras de forma estereotipada e com alegorias exageradas, devido não só ao desejo ávido daquela sociedade de ver estampado nos quadros o exotismo daquelas terras como também à própria falha de sua memória que já não tinha em mente todos os detalhes das paisagens americanas.

O legado artístico deixado por Albert Eckhout e Frans Post constitui, sem dúvida, um conjunto inigualável de referências sobre o continente recém descoberto, mas será que esse legado pode ser encarado como um documento histórico no sentido literal? Será que essas telas traduzem, de

fato, a realidade daquela colônia? Até que ponto podemos afirmar que as imagens produzidas por Eckhout e Post transformaram o imaginário europeu a respeito do Brasil seiscentista? Essas são algumas das perguntadas com as quais nos deparamos quando passamos a estudar o trabalho desses artistas e que pretendemos, com este texto, ao menos, indicar o caminho para uma possível resposta.

Albert Eckhout: suas pinturas realmente transformaram o imaginário europeu a respeito do Novo Mundo?

As imagens são testemunhas mudas das transformações de uma sociedade, elas são capazes de moldar um imaginário cultural sobre os mais diversos campos sociais, bem como podem nos fornecer dados e características dos mais diferentes povos e épocas, mas devemos ter certos cuidados no que diz respeito ao uso da imagem como evidência histórica. É preciso que saibamos que *“a imagem não é o retrato de uma verdade nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. Isso é irreal e muito pretensioso”* (Paiva, 2006, p.19). As imagens são apenas a representação visual, concebida de uma forma crítica e por isso carregada de opiniões pessoais, de uma determinada realidade histórica, ao analisá-las devemos ser cautelosos e estar cientes de suas fragilidades para assim evitarmos conclusões errôneas e anacronismos.

Cientes dessa realidade, podemos então perceber nas telas de Albert Eckhout um amplo leque de informações e simbolismos que nos ajudam a entender porque suas pinturas foram responsáveis pelo nascimento de novas impressões e pensamentos, de um novo imaginário que deixou para trás a iconografia fantasiosa do século XVI e adotou uma nova forma de pensar os trópicos. A arte de Albert Eckhout, sem dúvida, é um documento que nos fornece muitas informações sobre o período colonial e sobre o seu objeto de representação, no caso, a colônia, mas nos fornece muito mais informações sobre como um típico europeu enxergava o indígena, o negro, o mulato e mais ainda, sobre como este europeu enxergava e entendia as relações entre esses povos. Na obra de Eckhout é possível perceber ainda a multiplicidade cultural existente na colônia e a forte presença do homem branco interferindo diretamente nos costumes e ritos dos povos dominados de maneira latente.

Em “Mulher Mameluca”, Albert Eckhout nos presenteia com a beleza extravagante da mistura entre índios e brancos e com uma mescla de elementos e características que atraem olhares de todo o mundo. É possível perceber, na tela, o simbolismo que carrega cada um de seus elementos, é como se cada folha da paisagem tivesse algo a nos dizer. A mulher mameluca está no centro da tela, usando um vestido decotado e segurando um cesto de flores. Ela transpira sensualidade através de seu decote, postura e até mesmo no simples gesto de levantar o vestido mostrando assim parte de sua perna. Ela usa brincos, colares e pulseiras, e seus modos são

bastante europeizados. Ela está descalça, assim como o “Homem Mulato” e isso atesta que embora ela já tenha hábitos e modos europeus, ela ainda se encontra num patamar inferior ao do europeu. No canto direito da imagem, encontramos um porquinho da índia aos pés da mameluca representada, simbolizando a fertilidade, assim como, os cajus que caem da folhagem acima de sua cabeça. Ainda podemos perceber, em sua vestimenta, a grande influência do homem branco, principalmente em seus adornos, que são tipicamente europeus, como por exemplo o colar que ela está usando.



Fig. 1 - Albert Eckhout, *Mulher Mameluca*, 1641;
óleo sobre tela, 269 x 170 cm;
Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 2 - Albert Eckhout, *Mulher Tapuia*, 1641;
óleo sobre tela, 264 x 159 cm;
Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.

No quadro intitulado “Mulher Tapuia” não se percebe as características sensuais e os traços sutis dados à “Mulher Mameluca”, pelo contrário, a tela é permeada de ícones que nos remetem ao selvagem e ao incivilizado. A índia não usa nenhum tipo de adorno facial, mas traz pendurado em sua cabeça um cesto em que podemos perceber a presença do pé de um ser humano, além disso, ela segura uma mão humana. A presença de pedaços do corpo humano na cesta carregada pela índia demonstra a característica antropofágica de algumas tribos indígenas, embora, nesta tela, o ritual antropofágico tenha sido exageradamente estereotipado. A sensação que temos ao olhar para o quadro “Mulher Tapuia” é a de que ela irá fazer uma sopa de carne humana e, mais ainda, de que isso era um hábito corriqueiro quando, na verdade, sabemos que o consumo de carne humana pelos indígenas ocorria apenas em forma de ritual e com prisioneiros de guerra. Outro detalhe importante, nesta tela, é a presença de um cão aos pés da índia. O cão tem uma aparência amedrontadora e foi pintado por Eckhout com características semelhantes as de um lobo, o que nos leva a crer que ele é mais um elemento que traduz a imagem do tapuia como um ser selvagem por natureza.

Não podemos negar que essas telas dizem muito a respeito do Brasil colonial e de sua sociedade, dos costumes e modos de seus habitantes, e que nelas está impressa uma quantidade enorme de informações que podem nos fornecer indícios preciosos de como vivia e se organizava a sociedade colonial, mas precisamos estar cientes, como estudiosos que somos, de que elas também estão carregadas de preconceitos e estereótipos e que muitas vezes representam de forma exagerada a realidade ali existente, não podemos colocá-las em posição incontestável afinal elas são frutos do pensamento europeu da época e não constituem um retrato fiel da sociedade colonial, mas sim uma representação do modo como o Europeu, do século XVII, pensava o nativo americano.

As telas de Albert Eckhout e Frans Post foram, sem dúvida, responsáveis pela mudança no modo europeu de pensar e imaginar o habitante do Novo Mundo, foi através de suas pinturas que a Europa Moderna deixou para trás a figura do índio com traços europeus e passou a enxergá-lo por meio de traços mais realistas que retratavam a fisionomia indígena de forma, até então, nunca vista, com uma riqueza de detalhes e formas inigualável. O homem do Velho Mundo passava agora a enxergar o índio como um ser selvagem, rude, incivilizado por natureza e inferior ao homem branco e com isso tomava para si o dever de levar a civilização àquela gente. Estava assim formado um imaginário que resiste ao tempo e se sustenta até os dias atuais, o índio passava a ser encarado como uma criatura de alma selvagem que precisava ser urgentemente civilizada.

O publicitário do governo de Maurício de Nassau

As telas produzidas por Albert Eckhout não se destinavam à apreciação do grande público, em parte isso se devia as dimensões das próprias telas que haviam sido pintadas em tamanho natural bem como ao fato de terem sido produzidas apenas para a apreciação de Nassau e daqueles que integravam seu círculo de convívio, e com o intuito de decorar o Palácio de Friburgo, em Recife, ainda tinham a função de comprovar à Europa seiscentista a riqueza das terras sob domínio da Companhia das Índias Ocidentais. Nesse sentido podemos perceber, nos quadros assinados por Eckhout, em seus retratos e naturezas-mortas, o cuidado empregado por ele em não deixar transparecer, através das telas, as mazelas existentes naquela sociedade assim como o seu esforço em representar apenas as características que poderiam trazer uma boa reputação ao Conde patrocinador.

Em suas naturezas-mortas, por exemplo, Eckhout parecia querer dizer a Europa do século XVII que naquelas terras também era possível domesticar as plantas que eram cultivadas no Velho Mundo. Ao pintar plantas de diferentes origens num mesmo quadro, como por exemplo cajus e cocos, ou ainda, fazer do tema principal de um de seus quadros a representação de cocos que são tipicamente africanos, Eckhout parecia querer deixar claro que ali podiam conviver diversas

realidades assim como conviviam diversas origens de plantas. Dessa maneira o artista atestava a necessidade da presença da WIC naquelas terras e de certa forma certificava também que aquele arriscado empreendimento tinha grandes possibilidades de ser bem sucedido.



Fig. 3 - Albert Eckhout, *Abacaxi, melancia etc*, 164?;
óleo sobre tela, 91 x 91 cm;
Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.



Fig. 4 - Albert Eckhout, *Cocos*, 164?;
óleo sobre tela, 91x 91 cm;
Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

O mesmo papel publicitário é conferido a sua série de retratos etnográficos e em alguns deles podemos perceber, não só, o esforço de Eckhout em retratar apenas o lado positivo daquela colônia, mas também o empenho em esconder e maquiar algumas das características sociais e econômicas da mesma como, por exemplo, a escravidão. Embora suas telas não tenham tido grande penetração na Europa, se comparadas às telas de Frans Post, acreditamos que elas também foram, de certa forma, responsáveis pelo surgimento de novos pensamentos e olhares a respeito da costa brasileira e de seus habitantes.

Ao olharmos para “Mulher Negra” temos a nítida sensação de que a mulher ali representada é uma cidadã livre, não percebemos, na tela, nenhum indício que nos leve a crer que ela é uma escrava, a não ser o fato de sabermos que aquela era uma sociedade com economia baseada no trabalho escravo e que a mesma negra que pousou para Eckhout foi também representada por Zacharias Wagener em seu diário visual e tinha em seu peito, marcado a ferros quentes, o monograma de Nassau, indicando que ela realmente era uma escrava. O fato de Albert Eckhout não ter, em seu quadro, pintado aquela negra com o monograma marcado no peito, só ratifica a tese de que ele era realmente um grande publicitário do governo de Maurício de Nassau no Brasil holandês e que fazia de suas pinturas grandes estandartes de propaganda dos domínios da Companhia das Índias Ocidentais encobrendo os detalhes mais sórdidos daquele ousado empreendimento. Assim como qualquer outro registro visual, essas telas devem ser analisadas com cautela e por profissionais capazes de entender os diversos fatores que influenciaram o

resultado final desses trabalhos, só assim elas poderão nos ajudar a entender o contexto social e econômico do Brasil colonial e cumprirão seu papel enquanto evidências históricas.

Considerações Finais

Nosso objetivo com este trabalho é demonstrar o quão significativa é a obra de Albert Eckhout, como ferramenta para compreender o Brasil colonial e sua sociedade. Suas pinturas são consideradas, até hoje, as primeiras representações in loco do Novo Mundo e são de grande importância para entendermos o processo de assimilação e entendimento do outro pelo Europeu, foi através dessas pinturas que o europeu “decodificou” o homem do Novo Mundo para assim domina-lo de maneira mais eficaz. Sem contar que essas telas “*foram responsáveis por criar imagens fundantes da representação do Brasil e de sua paisagem étnica e geográfica*”. Podemos afirmar ainda que o intuito dessas telas, principalmente aquelas produzidas no Brasil, era o de registrar a riqueza das terras sob domínio da gloriosa Companhia das Índias Ocidentais e não o de atestar que o Brasil era uma terra sem males. Devemos ter em mente que essas pinturas constituem uma representação alegórica da realidade do Nordeste colonial, são imagens teatralizadas que fizeram com que o Brasil seiscentista fosse encarado, pelo homem moderno, como um lugar exótico.

É curioso pensar como essas telas moldaram uma imagem exótica do Brasil, que persiste até os dias atuais, mesmo não tendo grande penetração na sociedade europeia, mas o fato é que elas o fizeram e que essa idéia permanece viva no imaginário europeu até os dias atuais.

Referências

BRIENEN, Rebecca Parker. *Visions of savage Paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

COUTINHO, Sylvia Ribeiro. Eckhout e a formação de um novo sentido para a representação do índio Brasileiro no século XVII. In: _____. *Textos de Estética e História da Arte*. João Pessoa: Editora Universitária, 1999, p. 35-41.

MASON, Peter. *Infelicities: representations of the exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

OLIVEIRA, Carla Mary S. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do novo mundo? *Portuguese Studies Review*, Peterborough, Ontário, Canadá, Trent University, v. 14, n. 1, winter 2006, p. 115-138. Disponível em: <http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/psr_14-1_oliveira.pdf>.

_____. Retratos de um mundo desconhecido. *História Viva - Temas Brasileiros* (Brasil holandês: 1624-1654). São Paulo, Duetto Editorial, n. 6, p. 62-67, 6 abr. 2007.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SHEA, Michael. Uma análise de ‘mulher da África Ocidental com Criança’, de Albert Eckhout. Callaghan, Austrália: University of New Castle, 1997. Tradução de Carla Mary S. Oliveira. Paper avulso.

WAGNER, Peter. O mundo das plantas nas pinturas de Albert Eckhout In: *Albert Eckhout volta ao Brasil/ Albert Eckhout returns to Brazil (1644-2002)*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p.197-199.

VILAS POMBALINAS NA CAPITANIA DA PARAÍBA: ESPAÇOS URBANOS DE CONFLUÊNCIA

Juliano Loureiro de Carvalho
mestrando/PPGAU/UFBA
juliano_carvalho@hotmail.com

Introdução

O presente trabalho divide-se em duas partes¹. Na primeira, analisamos a forma urbana (e as relações com a paisagem) de quatro vilas fundadas na Capitania da Paraíba, todas a partir de aldeamentos indígenas, entre 1762 e 1765. A segunda parte é uma discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de entender estas vilas como iluministas ou barrocas, a partir de múltiplas visões do que seria uma cidade iluminista ou barroca.

A urbanização setecentista da capitania da Paraíba foi alvo de dois estudos parciais: SANTOS (1999) trata do tema em toda a capitania, na segunda metade do século, mas as questões ligadas à história da cidade, e especificamente à forma e ao espaço urbanos, são colocadas apenas tangencialmente; já SARMENTO (2007) vincula-se diretamente a tais questões, mas seu foco exclusivo são as duas vilas criadas no Sertão da Capitania entre 1697 e 1800. Aqui, suprimos parte desta lacuna. Para tanto, foram fundamentais os estudos de LOPES (2005), por abordar a Capitania do Rio Grande, vizinha, cujas vilas foram elevadas no mesmo processo e pelos mesmos agentes que cumpriram a tarefa na Paraíba, e o de MEDEIROS (2007), esforço de síntese que trata do conjunto das capitanias do Norte do Estado do Brasil.

O período pombalino tem papel fundamental na urbanização da Mata Paraibana por concentrar, em apenas quatro anos, todas as criações de vilas ocorridas no século nessa área. Desde 1585, com a fundação da Cidade da Paraíba, havia aí apenas um concelho², dividido entre 1762 e 1765, com a criação de cinco vilas, e somente subdividido em 1815³ (ver figura 1).

A cronologia da legislação indigenista pombalina na América Portuguesa, que levou à extinção do sistema de aldeamentos e sua substituição por povoações civis – lugares ou vilas – já foi suficientemente estabelecida nos trabalhos citados. Em função de ordens enviadas ao governador de Pernambuco, Luís Diogo Lobo de Silva (e também

¹ Trata-se de um fragmento da dissertação Formação Territorial da Mata Paraibana 1750-1808, defendida no PPGAU/UFBA e, set/2008, com financiamento da CAPES.

² O termo concelho, pouco utilizado no Brasil, é a unidade política mínima do Antigo Regime em Portugal, e corresponde à povoação que tem Câmara, independentemente de ser vila, cidade, ou nenhuma das duas.

³ Criação da Vila Real do Brejo de Areia (ROHAN, 1861: t.1, f.151).

ao bispo), as elevações dos sete aldeamentos jesuítas do bispado (existentes apenas no Ceará e no Rio Grande) ocorreram entre 1759 e 1760. Em 17 de julho de 1760, houve ordem expressa para que Lobo da Silva procedesse à elevação de todos os outros aldeamentos de Pernambuco e suas anexas. A tarefa que agora se apresentava era de escala muito maior, de forma que foi dividida em duas partes, cabendo ao juiz de fora Miguel Carlos de Pina Castelo Branco 23 aldeamentos nas capitanias do Ceará, Paraíba, Rio Grande e Pernambuco (de Recife para o norte) (CORRESPONDÊNCIA, s.d., doc. 63; LIVRO, 1760-1762 : 56-64)⁴.

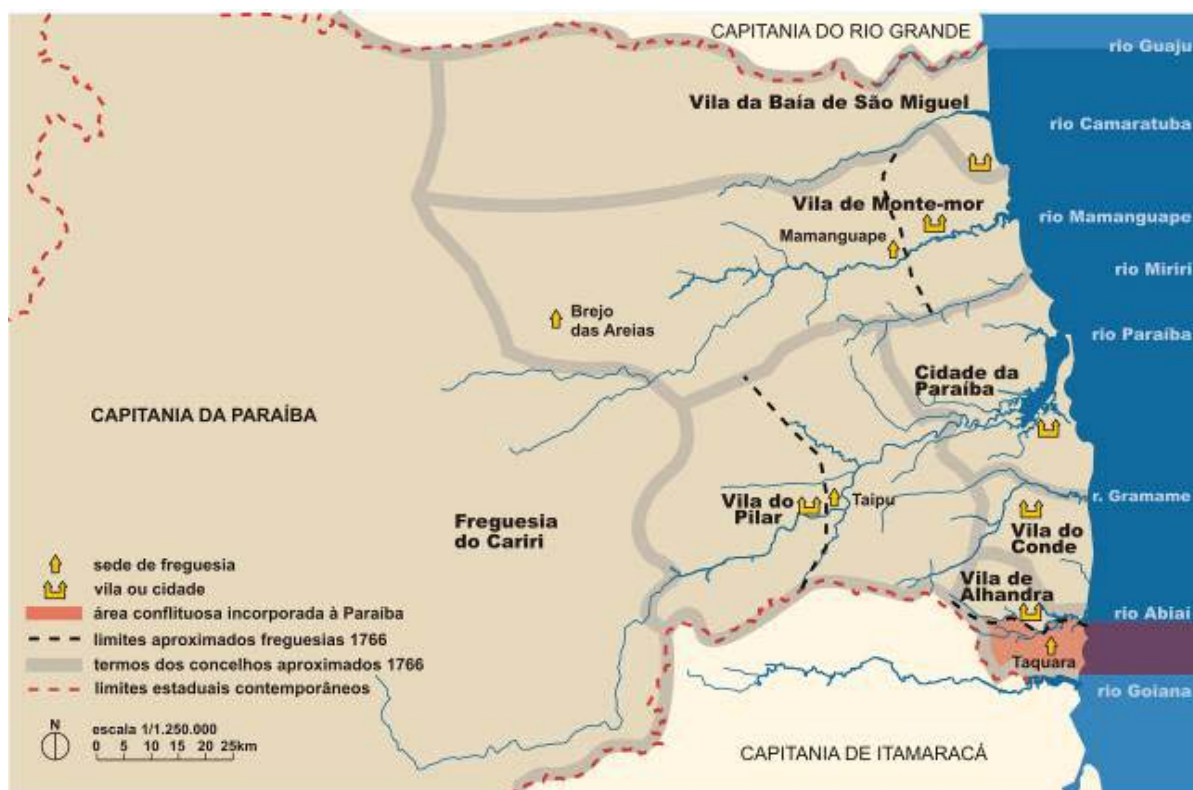


Figura 1. Vilas da área de estudo com seus termos e subdivisões em freguesias, em 1766 (desenhado com base em OFÍCIO, 1766).

Entre abril de 1761 e outubro de 1762, o juiz de fora conseguiu apenas completar a criação das três novas vilas do Rio Grande do Norte, e iniciou as cinco fundações da Paraíba, como é possível acompanhar pelo *Mapa geral de todas as vilas e lugares que se têm erigido de 20 de maio de 1759 até o último de agosto de 1763 das antigas aldeias do governo de Pernambuco e suas capitanias anexas*:

“Capitania da Paraíba – o Senhor Miguel Carlos Caldeira de Pina Castelo Branco.

Vila da Baía de São Miguel, ereta em 28 de novembro de 1762, composta de uma só nação de língua geral, vigário o Padre Pedro Bezerra de Brito, Diretor Francisco Xavier Gayo, e Mestre da Escola Manoel Fernandez.

⁴ Ao ouvidor geral das Alagoas, Manuel de Gouveia Álvares, caberiam os 24 restantes, no sul de Pernambuco.

Vila de Monte-mor, ereta em 8 de dezembro de 1762, composta de cinco nações, a primeira e principal de língua geral com que se uniram Fagundes, Cavalcantes, Sucurus e Canindés. Vigário o Padre João Gomes Freire, Diretor Pedro da Silva Espínola e mestre da Escola Ignacio Ferreira.

Vila nova de N. S. do Pilar, ereta em 5 de janeiro de 1763, composta de duas nações, a primeira e principal Cariris, e que se uniu Corema. Vigário Frei Antonio Maria de Modena, Diretor o Capitão-Mor Manoel Cavalcanti, e Mestre da Escola (vazio).

Vila (vazio) composta de duas Nações, a primeira e principal da língua geral a que se uniu a do Panati. Vigário o Padre (vazio). Diretor: Duarte Tavares e Mestre da escola (vazio).

Vila (vazio) composta de duas nações, a primeira e principal da Aratauhy, e a que se uniu do Ciry, ambas de língua geral, vigário o Padre Antonio Carvalho, Diretor Jaques da Costa, e Mestre da Escola (vazio).

(LIVRO, 1760-1762: 191)

Partindo de 12 aldeamentos na Capitania, chegou-se a 5 vilas: cada aldeamento que não sofreu elevação foi unido com outros, às vezes em outra capitania, e misturando os tupis do litoral, referidos na documentação como *de língua geral*, com as outras etnias do interior, referidas como *tapuios* (ver figura 2).



Figura 2. Transferência da população indígena dos aldeamentos para as novas vilas, 1761-1763.

As três primeiras vilas da Paraíba que aparecem descritas no *Mapa Geral* estão completas, com seus nomes, datas de fundação, diretores, vigários e mestres (à exceção do mestre do Pilar). Entendemos que, dada a precisão dos dados fornecidos, elas efetivamente já estavam fundadas quando da preparação do mapa, em fins do governo de Lobo da Silva. Já as outras duas vilas aparecem sem nome, sem data, e

com apenas três funcionários nomeados, entre seis necessários. Já se tinha decidido que seriam elas a serem elevadas (e não as outras, que a elas se uniriam), mas que sua ereção ainda não tinha sido levada a termo.

No caso da vila de Alhandra (aldeamento de Aratagui), a afirmação se baseia em sua documentação de fundação: isto aconteceu com Castelbranco à frente, repetindo os ritos das fundações do Rio Grande do Norte, apenas em primeiro de junho de 1765 (CÓPIAS, 1843), ou seja, cerca de dois anos depois de feito o *mapa* que a aponta como já fundada⁵.

O caso da Vila do Conde (aldeamento da Jacoca) é semelhante: há carta do provedor da Fazenda Real da Paraíba ao rei, em janeiro de 1764, sobre o pagamento a ser feito ao “diretor da povoação da Jacoca” (CARTA, 1764). O fato de já haver diretor confirma que neste momento o aldeamento se encontrava desfeito, ou em processo de desfazimento, mas ainda sem vila constituída, pois se fala em “povoação da Jacoca”, e não em “vila do Conde”.

1. As vilas de índios da Paraíba

Inicialmente, cabe diferenciar as quatro vilas mais próximas do litoral (São Miguel, Monte-mor, Conde e Alhandra) daquela um pouco mais afastada (Pilar). O primeiro grupo tem um conjunto de características comuns que vai além da localização mais próxima ao mar, passando pela implantação em terreno elevado e pela pouca integração à sociedade branca. Já no caso de Pilar, que não iremos estudar aqui, a existência de uma paisagem diferente, a implantação em terreno baixo, ao lado do rio Paraíba, e a rápida integração à sociedade colonial, terminaram por resultar numa forma urbana de outra natureza.

Como veremos, as praças focadas em igrejas das vilas de índios pombalinas deixam transparecer, se não um plano desenhado, mas um ato de vontade, uma ordem que preside a forma unitária. Seriam estas vilas com praças – que são atos de vontade, objetos regulados – uma permanência dos aldeamentos com seus pátios ou o produto de um novo traçado associado às refundações? Defendemos a hipótese da permanência dos traçados dos aldeamentos durante o período pombalino.

Havendo documentação escrita sobre a Vila de Alhandra, ela permite uma análise mais precisa e termina por servir de base para considerações gerais sobre o grupo de vilas do qual faz parte. Seu termo de fundação, de primeiro de junho de 1765, embora

⁵ A data das transcrições do IHGB é apontada pelo ex-presidente da província, Beurepaire Rohan, como tendo sido divulgado no periódico *O publicador*, nº 38, de 15/10/1862 (ROHAN, 1861, t.2, f.19v). Talvez a mesma transcrição que chegou ao IHGB tenha causado o equívoco do jornal, estando ambos errados, e Alhandra remontando efetivamente a 1763, mas as fontes atualmente disponíveis nos fazem optar pela data de 1765.

defina com precisão a ordenação do termo da vila, faz uma única referência à fisicidade do espaço urbano:

“[...] o doutor Miguel Carlos Caldeira de Pina Castelbranco, ministro encarregado desta diligência, apelidou com o nome de Vila d’Alhandra, determinando que junto do pelourinho, que fez erigir, se passassem as arrematações e mais autos que se devem celebrar em público [...]”

CÓPIAS, 1843

Isto é tudo: não existe nenhuma referência ao espaço público urbano, à ordenação das casas de moradia ou à matriz. Isto é bastante diferente do que acontecera em São José do Rio Negro, cuja criação é referência tão explícita que está transcrita em meio aos documentos de fundação de Alhandra.

“[...] sendo presente o povo determine o lugar próprio para servir de praça, fazendo levantar no meio dela pelourinho, assinando traça para se edificar uma igreja capaz de receber um competente número de fregueses quando a povoação se aumentar, como também as outras áreas competentes para as casas de vereações e audiências [...] e mais oficinas públicas; fazer delinear as casas dos moradores por linha reta, de sorte que fiquem largas e direitas as ruas [...] [aos oficiais] ficará pertencendo dar [...] gratuitamente os terrenos que se lhes pedirem para casas e quintais, nos lugares que para isso se houverem delineado, só como obrigação de que as ditas casas sejam sempre fabricadas na mesma figura uniforme pela parte exterior, ainda na outra parte interior as faça cada um como lhes parecer; para que desta sorte se conserve sempre a mesma formosura na Vila e nas ruas dela a mesma largura, que se assinar na fundação [...]”.

CÓPIAS, 1843

É claro que, em se tratando de uma fundação *ex novo* como São José, há maior necessidade e maior facilidade de planejamento. Mesmo assim, fica evidente o descompasso entre os dois casos: aparentemente, em Alhandra a estrutura física do aldeamento seria integralmente aproveitada na nova vila, sem qualquer modificação que merecesse ordem ou registro; cabe unicamente ao pelourinho, enquanto símbolo do poder real, transformar fisicamente o lugar. Não se podia esperar uma repetição exata do modelo da Amazônia; a cultura de que estamos tratando se pauta no empirismo da adaptação caso a caso, atitude que se expressa na própria tomada de uma vila construída como referência legal (e não numa lei geral abstrata). Mas a partir de que grau de adaptação o espírito do modelo se perde? Não estaríamos aqui tratando de uma povoação que, apesar do status de vila, permanece fisicamente como aldeamento? As informações disponíveis sobre Alhandra mais complicam a situação do que a resolvem; a hipótese da permanência física do aldeamento ficará muito mais evidente nos outros casos do que neste. Em 1810, Henry Koster a descreveria nos seguintes termos:

“Alhandra, aldeia indígena, contendo cerca de seiscentos moradores. Esse povoado não é construído regularmente como os outros que tenho visto. Em vez de uma praça com casas em cada lado, ele é formado pelas ruas, e ainda que a praça tenha sido conservada, nada lembra as demais povoações indígenas”.

(KOSTER, 2003, p. 100)

Essa descrição fica mais vívida se comparada com a planta da vila em 1866 (ver figura 3): ficam visíveis a permanência do que Koster descreve como praça e a existência de ruas ao redor dela. Mais difícil é saber se as ruas são anteriores ou posteriores à criação da vila. Mas é extremamente interessante que Koster se refira a ela como aldeia indígena, sem nenhuma referência ao fato de ser vila. Isto se coaduna com o que LOPES (2005) afirma a respeito da permanência das vilas como territórios de um modo de vida ainda indígena, e não português; coaduna-se também com nossa percepção sobre o mesmo tema, a partir da documentação paraibana. No mesmo sentido, é interessante que ele descreva as praças como tão características das aldeias indígenas – pois é este mesmo elemento que caracterizaria as vilas pombalinas, dificultando ainda mais a diferenciação entre os dois tipos de espaço urbano. De qualquer forma, mesmo sendo os arruamentos ao redor da praça posteriores à transformação do aldeamento em vila, eles não foram ordenados pelo Juiz de Fora Castelbranco e nem modificaram a lógica do pátio pré-existente.

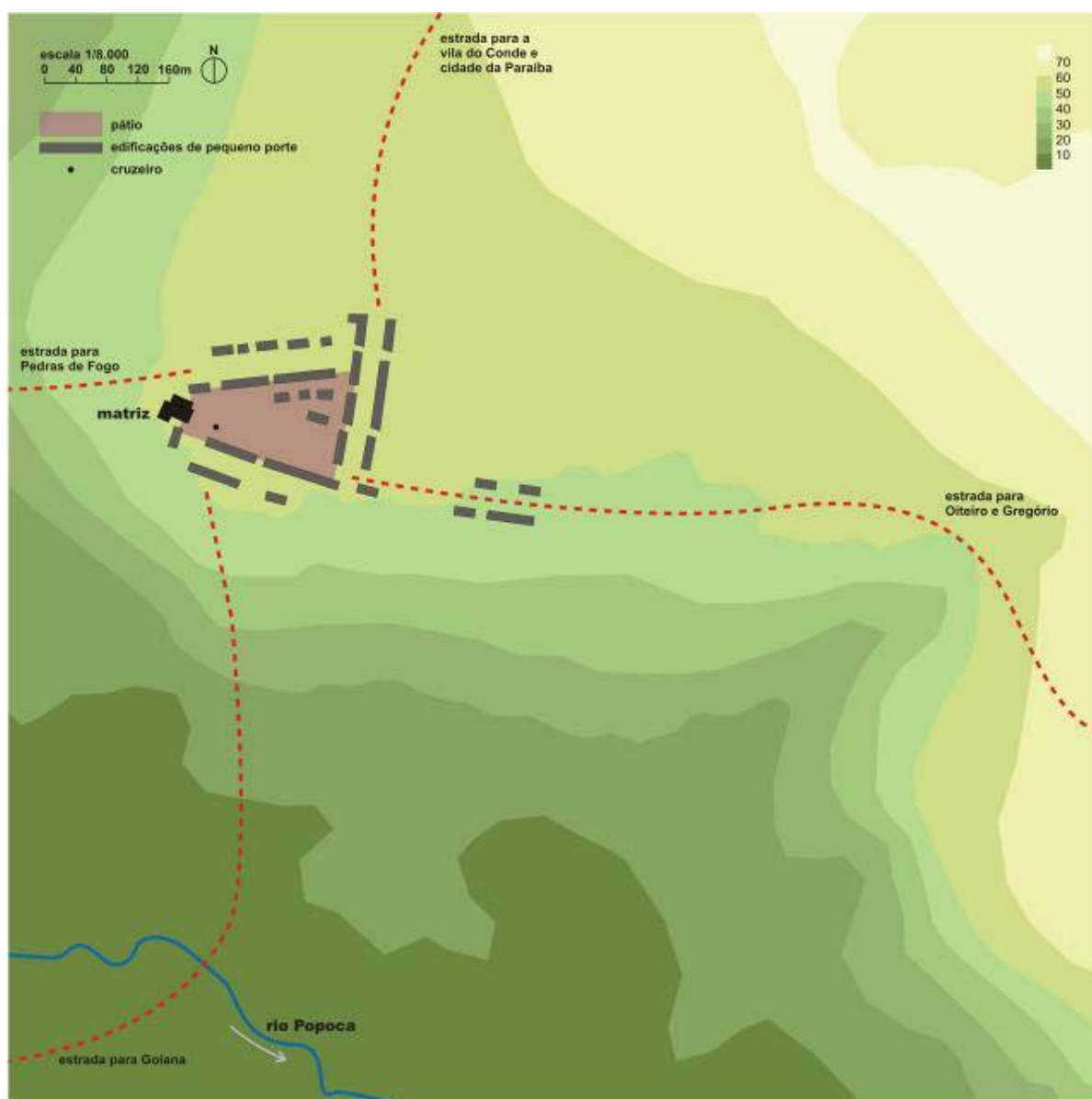


Figura 3. Vila de Alhandra (fragmento de ARAÚJO, 1866b).

O espaço principal é a praça, cujo traçado conduz à igreja como ponto focal. Temos aqui um excelente exemplo da interligação inteligente, pensada, entre as escalas do sítio e do traçado: a matriz, engenhosamente plantada na “esquina” do relevo, domina as visuais de sudeste a noroeste; simultaneamente, sua colocação neste ponto deixa livre todo o espaço plano à sua frente para a implantação da praça, para a qual se volta. Ou seja: esta edificação funciona simultaneamente como foco da região e da povoação; e o sítio escolhido permite isso sem abrir mão de que a povoação se desenvolva no plano (ver figura 4). O desenho que se abre a partir da igreja mais se

assemelha aos adros das igrejas das povoações de desenvolvimento espontâneo do que propriamente aos pátios dos aldeamentos missionários, geralmente retangulares, ou quase (PESSÔA, 2001, p. 654). Mas sua irregularidade destoa ainda mais dos traçados pombalinos do período.

Em síntese, temos aqui, esquematicamente, um traçado de aldeamento indígena, algo atípico, mas finamente adaptado ao seu sítio, que é incorporado quando da elevação do lugar a vila. As possíveis modificações acontecidas, cuja determinação é imprecisa, permaneciam, em meados do século XIX, sem modificar estas características principais⁶.



⁶ A comparação com o traçado contemporâneo (BRASIL & PARAÍBA, 1985) mostra que, desde então, foram construídas quadras *dentro* da praça (o que já se renunciava em 1866), comprometendo a percepção do espaço (o cruzeiro e a igreja, alinhados, ficaram completamente fora do eixo do espaço livre remanescente, que agora mais parece rua que praça).

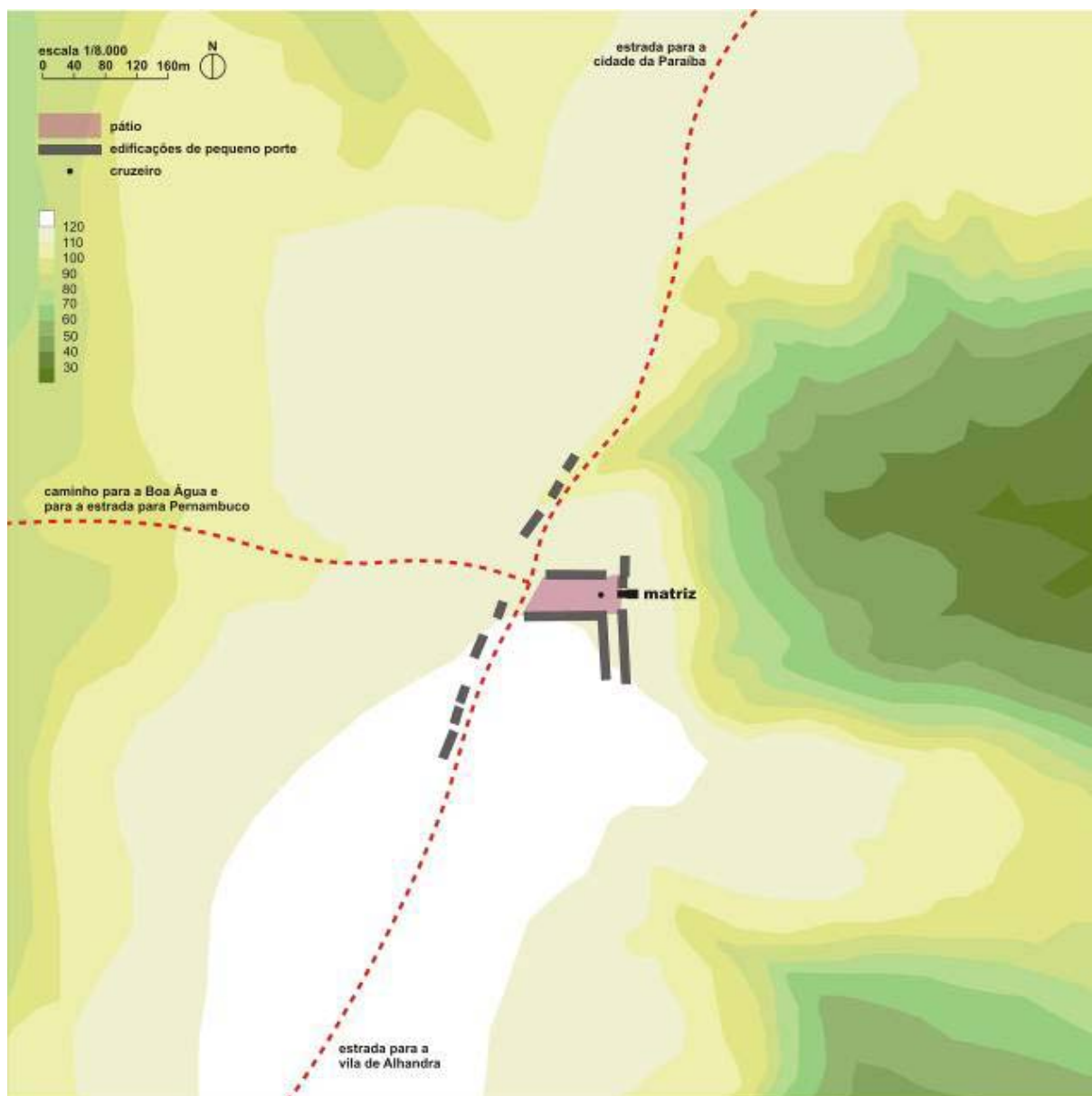
Figura 4. Traçado da Vila de Alhandra em meados do século XIX, baseado em ARAÚJO (1866b) sobre base cartográfica de BRASIL & PARAÍBA (1985).

As referências sobre o traçado da vila do Conde são mais exíguas. As hipóteses sobre as características gerais de seu traçado na época também se baseiam em um levantamento mais de um século posterior à sua elevação enquanto vila (ver figuras 5 e 6). A planta de ARAÚJO (1866a) permite observar duas partes nitidamente diferenciadas: um embrião de desenho gerado pela matriz e uma ocupação dispersa ao longo da estrada que cruza a povoação. O desenho associado à matriz é claramente uma unidade; à frente dela se abre a estreita praça, com seu cruzeiro (ver figura 5), cujas laterais não estão completas, e para os lados vão se formando prolongamentos que poderiam vir a formar um “T”. A praça é cruzada pela estrada que vem da Cidade da Paraíba e vai para Alhandra; ao longo desta, há outras casas que, por serem isoladas, menores, e dissociadas da igreja (elemento primordial do aldeamento), sustentamos serem uma ocupação posterior.



Figura 5. Vila do Conde (fragmento de ARAÚJO, 1866b).

Figura 6. Traçado da Vila do Conde em meados do século XIX, baseado em ARAÚJO (1866a) sobre base cartográfica de BRASIL & PARAÍBA (1985).



Mais uma vez, o desenho coloca a igreja na extremidade, aproveitando a planície para a praça: os contornos desta correspondem exatamente às duas diretrizes do terreno). Desta vez, porém, em vez de se projetar, a igreja fica junto a uma reentrância do terreno. Perceba-se que a praça tem por eixos as linhas do relevo, e que o caminho que a cruza (ou fecha) se forma em função desta mesma variável – o que mais uma vez nos leva mais a uma formação gradual, presa mais ao sítio do que aos traçados geométricos abstratos da segunda metade do séc. XVIII.

Monte-mor é um caso de tratamento mais difícil: contamos apenas com os remanescentes contemporâneos e uma fotografia não-datada para a sua análise. A partir deles, elaboramos a planta esquemática da figura 7. A matriz (e o traçado gerado a partir dela) fica ligeiramente deslocada do platô em que se coloca, o que

parece ser uma adaptação para mais se aproximar do declive vizinho (se estivesse justamente sobre o terreno plano, mais alto, não dominaria a paisagem à sua volta).

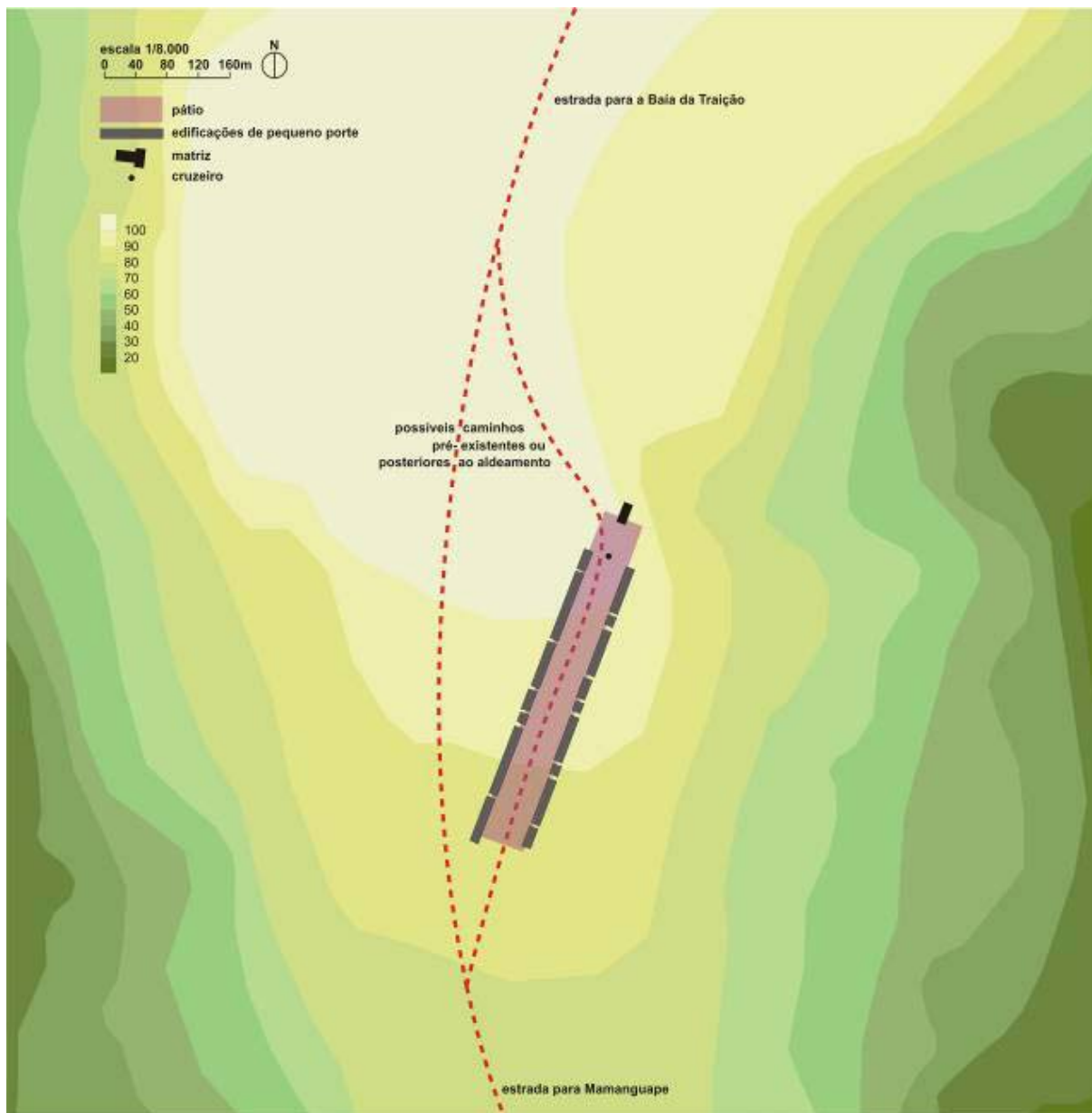


Figura 7. Traçado esquemático da Vila de Monte-mor em meados do século XIX, sobre base cartográfica de BRASIL & PARAÍBA (1985).

A escolha deste sítio para a matriz teria duas conseqüências possíveis: o aldeamento poderia se desenvolver livremente sobre o platô (para noroeste), com bastante espaço, porém com a inconveniência de a igreja ficar no ponto mais baixo; ou então o aldeamento poderia se desenvolver paralelamente às curvas de nível (para sudoeste), mantendo a igreja no ponto mais alto do conjunto, com o inconveniente da exigüidade do espaço disponível. A decisão tomada foi a segunda, o que resultou numa praça estreita e comprida, com edificações de ambos os lados em declive suave. Temos, aqui, mais um caso de forma urbana cujos condicionantes visíveis são basicamente os

do relevo; temos aqui mais uma vez a matriz e a praça gerada por ela como os elementos principais do traçado; e mais uma vez, uma possível geometria mais precisa, se existiu, foi apagada ao longo do tempo.

Também no caso da vila de São Miguel da Baía da Traição, podemos contar apenas com os remanescentes contemporâneos para entender sua ocupação (ver figura 8).

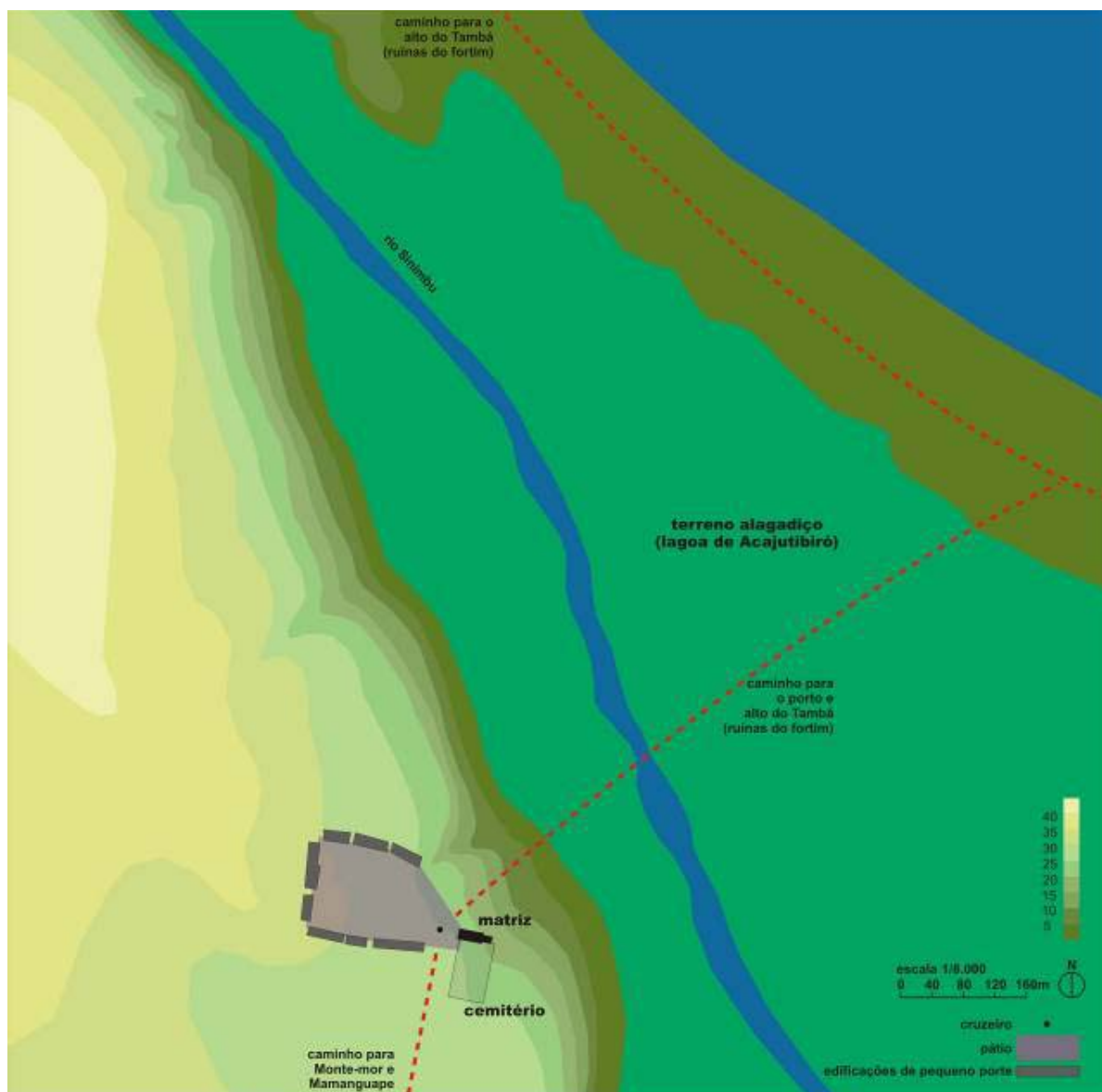


Figura 8. Traçado esquemático da Vila de São Miguel da Baía da Traição em meados do século XIX, sobre base cartográfica de BRASIL & PARAÍBA (1985).

A forma atual dá mais segurança sobre o que seria este pátio, o mais largo entre os analisados. Assim como o de Alhandra, sua forma o aproxima de um quadrado distorcido, com a igreja fechando uma de suas extremidades, porém fora do eixo de simetria. Alguns elementos do traçado são compreensíveis: a igreja na beira da encosta corresponde ao que temos repetidamente mostrado sobre o domínio da paisagem; o fato de este lado do pátio permanecer sem construções é simultaneamente contingência do relevo e possibilidade de abertura de todo ele para a

Baía. Porém, não conseguimos entender o fato de todo o conjunto ser colocado obliquamente em relação às linhas do relevo.

Temos, em síntese, um conjunto de cinco vilas criadas a partir de aldeamentos, num intervalo de quatro anos. No caso das quatro que nos interessam, a documentação levantada e a observação dos remanescentes mostram o aproveitamento dos pátios e das igrejas existentes, de modo que a única modificação visível é a ereção do pelourinho. Há outros casos brasileiros estudados em que também ocorreu este aproveitamento, como os aldeamentos do Espírito Santo e do Gerú, elevados respectivamente a vilas de Abrantes e Tomar, na Bahia e em Sergipe, por volta de 1759 (FLEXOR, 2004, p. 226-227).

O pátio tem forma retangular (mais ou menos alongado, e por vezes truncado), dominado pela igreja em uma de suas cabeceiras (e que chega a determinar, por questões de implantação, a assimetria do pátio), implantado em sítio plano ou de declive suave, mas nunca em encosta, por vezes associado a ruas secundárias, as quais porém não subvertem o caráter geral. Não chegam a ser formar quadras propriamente ditas, fechadas, com edificações em pelo menos duas frentes. A impressão é de unidade, espaço fechado, abarcável em sua totalidade, o que se relaciona com a origem destes espaços: aldeamentos onde os missionários possuíam controle sobre a forma que o aglomerado ia tomando.

O vazio como elemento gerador-unificador é um leitmotiv dos aldeamentos missionários, mas também de boa parte das vilas de índios pombalinas⁷, embora algumas destas vilas⁸ e boa parte daquelas destinadas para brancos⁹, no mesmo período, tenham traçados mais complexos, com reticulados à volta das praças. A transição das praças dos aldeamentos para as das vilas pombalinas mais regulares implica na precisão de desenho, traduzida tanto nos lados iguais e alinhados como na utilização de traçados reguladores geométricos, mais ou menos complexos, segundo o caso; implicaria também na presença e valorização urbana do edifício da Câmara e Cadeia, muitas vezes com uma praça para si; e, finalmente, pela uniformidade programática das fachadas das casas – mas não ocorreu por aqui.

No plano das idéias, é evidente a intenção do pátio e do domínio visual sobre o território. Por outro lado, também é evidente a falta da ação regularizadora de engenheiros ou de outros funcionários do urbanismo. No plano dos condicionantes

⁷ Balsemão, Vila Maria do Paraguai (DELSON, 1997, p. 55, 78), Abrantes (FLEXOR, 2004, p. 226).

⁸ São Miguel do rio Madeira, Aldeia Maria de Goiás (DELSON, 1997, p. 54, 82), Vila Viçosa, Vila do Prado, Portalegre, Alcobaça, (FLEXOR, 2004, p. 225, 228, 229, 231).

⁹ Vila Bela, Barcellos, Casalvasco (DELSON, 1997, p. 35, 53, 80); S. José de Macapá, Mazagão (ARAUJO, 1998, p. 165, 274).

práticos, a relação com o relevo é o principal: existe um trânsito importante entre a escolha do sítio e o resultado do traçado. As igrejas são sempre colocadas à beira da encosta, mas os pátios, para os quais elas se voltam, sempre se desenvolvem ou no sentido oposto ou perpendicularmente ao caimento do terreno; conseqüentemente, as igrejas terminam sempre de costas ou de lado para a paisagem. Os próprios contornos dos pátios refletem as principais curvas de nível do sítio escolhido. Já os caminhos não são tão determinantes do traçado inicial: as praças se desenvolvem inicialmente à sua revelia. Sua ocupação só aparece de forma relevante nas pequenas expansões observáveis, posteriores aos traçados missionários.

Com isso, concluímos que, nos aldeamentos que originaram as vilas, podia não haver um plano inicial desenhado, mas havia uma idéia precisa do espaço: uma idéia que levava em conta, simultaneamente, o território concreto por onde se assentava a povoação e a abstração do retângulo do pátio.

Tal conciliação entre espaço do colonizador e espaço do colonizado, entre europeu e indígena, remete ao próprio projeto missionário de catequização, que, ao mesmo tempo, impunha nova crença e novos hábitos, mas permitia alguma permanência cultural. No dizer de LOPES (2005: 191), os aldeamentos tinham uma “organização espacial que mais lembrava uma aldeia indígena do que uma Vila colonial, principalmente pela convivência comunal que propiciava e pela possibilidade de manutenção de práticas culturais indígenas”.

Fazendo um raciocínio análogo, alguns dos traçados pombalinos de geometria mais pura e abstrata, aqueles sem referência ao local, seu relevo e sua hidrografia (ou seja, aqueles onde não há espaço para conciliação com o pré-existente) podem ser relacionados à política pombalina de aprofundamento da aculturação indígena: a tentativa de resolver, de uma vez por todas, a incorporação deles à sociedade portuguesa, sem mais conciliação.

Concluiu-se que, nestas vilas – verdadeiros espaços de absorção e confluência de espacialidades mais antigas – o pátio de aldeamento é absorvido, sem preocupações de regularização do traçado ou da arquitetura. Incorpora-se, também, neste processo, a peculiar implantação das igrejas (junto às encostas, como forma de baliza do território) e a sutil relação com o relevo e a hidrografia que estavam presentes nos aldeamentos.

2. Cidade iluminista, cidade barroca: conceitos fluidos

A historiografia da cidade de origem portuguesa tem como uma de suas peças fundamentais o estudo da Lisboa pombalina feito por FRANÇA (1987), que relaciona essa cidade ao Iluminismo, com base, entre outros elementos, na regularidade geométrica do traçado e na uniformidade da arquitetura. Embora os trabalhos que deram continuidade à sua pesquisa, no Reino e na América, tenham se afastado da idéia de Iluminismo (CORREIA, 1984; ARAUJO, 1998), são evidentes os paralelos entre a Baixa Pombalina e os objetos destes outros estudos – a Vila Real de Santo Antônio, as cidades do Estado do Grão-Pará e Maranhão e da Capitania do Mato Grosso. Com isto, cria-se um conjunto comum de métodos e questões para a urbanização pombalina, fundamentadas, em última análise, no conceito de Iluminismo. Se lembrarmos do que vimos das vilas pombalinas da Paraíba, concluiremos que elas não se encaixam, sob o ponto de vista da forma urbana, nessa linha de desenvolvimento – levantando outras questões.

Poder-se-ia vê-las como barrocas? DELSON (1979) e REIS (2000) já trataram a cidade do período pombalino como sendo barroca, incluindo os casos acima citados e mais os da Cidade Baixa de Salvador, e das Capitânicas de Porto Seguro, São Paulo, Goiás e Ceará. Eles lidam com características formais semelhantes àquelas já descritas, porém as entendendo como barrocas na linha da história da arte européia, que em suas textos mais clássicas classifica como barrocas as realizações de escala urbana do século XVIII (GOMBRICH, 1993), mesmo que suas características formais difiram completamente daquelas da arquitetura, ou de pintura, ou da escultura do mesmo período. Para ser mais exato, este urbanismo definido como barroco por analogia temporal escapa completamente do que seria uma leitura do barroco a partir de suas características formais. Mas nesse barroco cheio de pompa, de grandes espaços geométricos, não se incluiriam nossas vilas, em virtude dos mesmos motivos que as levam a não ser iluministas.

O caminho oposto a esse é aquele que, pensando a cidade como obra de arte coletiva, objeto artístico que afeta uma sensibilidade visual, tenta pensar o ser-barroco-da-cidade justamente a partir de sua visibilidade pura. Neste sentido, trata-se de rejeitar a classificação de espaços como barrocos por serem do mesmo tempo de outras manifestações artísticas barrocas, e então (re)construir o sentido visual do barroco, para a partir deles estudar o objeto urbano. No campo da cidade luso-brasileira, este foi o caminho trilhado por BAETA (2004; 2005) em sucessivos estudos que têm se expandido de Ouro Preto para a cidade hispano-americana. Ele mostra como Ouro Preto não se enquadraria nos espaços regulares de poder europeus, tidos como referência do barroco urbano, mas que seria extremamente barroca no sentido

expressivo-espacial do termo – dadas as surpresas, contrastes e jogos visuais advindas da relação entre arquitetura, caminhos e relevo na constituição da cidade. Em todo caso, também a partir desta concepção, as vilas paraibanas em questão não seriam barrocas: sua única igreja, marco à distância e chave de seu pátio, num esquema límpido e claro, carece de alubrimentos.

Resta, assim, uma terceira possibilidade de cidade barroca: não a cidade do poder real transformado em geometria construída, nem a cidade das múltiplas surpresas – mas a cidade dos híbridos culturais, a cidade de uma persuasão muito mais sutil. Esta perspectiva, mais cara à história do que à arquitetura e ao urbanismo, e que tem tido numerosos seguidores, permitiria ver, agora sim, a arquitetura na paisagem como a sutil afirmação da posse sobre o território, e como a sutil afirmação da igreja que marca os caminhos. Analogamente, nos pátios, a Igreja se prolonga por toda a povoação através do eixo criado por sua relação com o cruzeiro sempre presente, cristianizando também este espaço. Estes signos do rei e da Igreja, sutil mas definitivamente entrelaçados com a paisagem, são uma terceira forma de pensar o barroco – e esta sim está nas vilas pombalinas da Paraíba.

Referências

ARAÚJO, A. G. da J. Carta Topográfica da Sesmaria dos Índios da Jacoca conforme o título da sua concessão [...], 1866a. 1 mapa manuscrito: color. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Cota 4Y/MAP.704

ARAÚJO, A. G. da J. Carta Topográfica da sesmaria dos índios de Alhandra, compreendendo todas as demarcações nela feitas [...], 1866b. 1 mapa manuscrito: color; 1:240.000. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Cota 4Y/MAP.704

ARAUJO, R. M. de. As Cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão. Porto: FAUP, 1998.

BAETA, R. S. Pelos caminhos de Ouro Preto: uma apreciação do cenário barroco da antiga Vila Rica através do percurso assumido na antiga “estrada tronco”. In: Anais do XI Encontro da ANPUR. Salvador: CBHA/ UFRJ/ PUC-Rio/ UERJ, 2004.

BAETA, R. S. A configuração da cidade colonial hispano-americana e o problema do barroco. In: Anais do XI Encontro da ANPUR. Salvador: UFBA, 2005.

BRASIL. Incra. Sudene; PARAÍBA. Secretaria de Agricultura e Abastecimento. Projeto sub-área PB-1, 1985. 135 mapas: p. & b.; 1: 10.000.

CARTA do provedor da Fazenda Real da Paraíba, Manuel Rodrigues Coelho, ao rei [D. José I], Paraíba, 1764. Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Cota AHU_ACL_CU_014, Cx. 23, D. 1712.

CÓPIAS dos autos de criação da Vila de Alhandra, na Paraíba, do alvará e da carta régia sobre a liberdade dos índios. Documentos manuscritos, Alhandra, 1843. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Lata 4, d.11.

CORREIA, J. E. H. Vila Real de Santo António levantada em cinco meses pelo Marquês de Pombal. In: Pombal revisitado. Lisboa: Estampa, 1984.

CORRESPONDÊNCIA oficial dirigida a diversos governadores de Pernambuco. 1 códice manuscrito. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Cota II – 33,6,13.

DELSON, R. M. Novas Vilas para o Brasil-Colônia: Planejamento Espacial e Social no Século XVIII. Brasília: Edições Alva/CIORD, 1997.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A rede urbana brasileira setecentista. A afirmação da vila regular. In: TEIXEIRA, Manuel C. A construção da cidade brasileira. Lisboa: Horizonte, 2004.

FRANÇA, J.-A. Lisboa Pombalina e o Iluminismo. Lisboa: Bertrand, 1987.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

KOSTER, H. Viagens ao Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro/S. Paulo /Fortaleza: ABC, 2003.

LIVRO de registro composto, principalmente, de cartas, portarias e Mapas versando sobre vários assuntos, relacionados com a administração de Pernambuco e das capitanias anexas. 1 códice manuscrito com documentação expedida em Recife, 1760-1762. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Cota I – 12, 3, 35

LOPES, F. M. Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII. Recife, 2005. Tese (Doutorado em História do Norte-Nordeste) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPE.

MEDEIROS, R. P. de. Política indigenista do período pombalino e seus reflexos nas Capitanias do Norte da América portuguesa. In: OLIVEIRA, C. M. S. & MEDEIROS, R. P. (orgs.). Novos olhares sobre as Capitanias do Norte do Estado do Brasil. João Pessoa: Universitária, 2007.

OFÍCIO do [governador da capitania de Pernambuco], Luís Diogo Lobo da Silva, ao [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Tomé Joaquim da Costa Corte Real, Recife, 1759. Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino. Cota AHU_ACL_CU_015, Cx. 89, D. 7202.

OFÍCIO dos oficiais da Câmara da cidade da Paraíba, ao [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Paraíba, 1766. Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa). Cota AHU_ACL_CU_014, Cx. 23, D. 1800.

PESSÔA, J. Forma urbana no Brasil: uma amostragem de casos-tipo. In: ARAUJO, R.; CARITA, H. e ROSSA, W. (orgs.). Actas do Colóquio Internacional Universo

ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL.

Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394.

Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

Urbanístico Português, 1415-1822. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, p. 651-659.

PINTO, I. F. Datas e notas para a história da Paraíba. v.1. João Pessoa: Universitária, 1977.

REIS, N. G. Contribuição ao estudo da evolução Urbana no Brasil (1500 / 1720). 2. ed. São Paulo: Pini, 2000.

ROHAN, B. H. de. Corographia da Parahyba do Norte. 1 códice manuscrito, 1861. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Cota 04, 3, 023.

SANTOS, A. C. de A. Para viverem juntos em povoações bem estabelecidas: um estudo sobre a política urbanística pombalina. Curitiba, 1999. Tese(Doutorado em História) – UFPR.

SARMENTO, C. F. Povoações, freguesias e vilas na Paraíba colonial: Pombal e Sousa, 1697-1800. Natal, 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), UFRN.

MADRE CASTILLO: DOR E MISTICISMO NO NOVO MUNDO

Karine Rocha,
mestranda em Teoria da Literatura pela UFPE

Território periférico do vice-reino do Peru, Nova Granada, foi uma região onde o barroco encontrou certa barreira para que pudesse adentrar nas diversas áreas culturais desta sociedade. Marcada pela precariedade econômica, as técnicas barrocas que dominavam a pintura e a escritura arrastaram-se lentamente no século XVI até que pudesse ser consolidado no século XVII. A sociedade de Nova Granada sofria, em maior grau, o mal que assolava as demais regiões do Novo Mundo, apenas uma escassa parcela da população poderia ser chamada de culta. O acesso a uma cultura mais refinada só existe através de duas vias: a Igreja e a Universidade. O clero ocupava uma posição de maior destaque e inspirados por Quevedo e Gongora realizaram um árduo trabalho literário, histórico, filosófico e teológico. Fora do clero encontramos os nomes de Pedro de Solís y Valenzuela, Antonio Acero de La Cruz, Pedro de Mercado e Juan de Ribero. Apesar de no período algumas mulheres também terem se aventurado na literatura, seus nomes são raramente citados. Estas damas das letras coloniais viviam em conventos, considerados por Soror Juana de La Cruz como um santuário para mulheres que queriam escrever. Jeronima Nava e Josefa Del Castillo foram algumas escritoras que ajudaram a reforçar o discurso barroco colombiano. O presente artigo irá se deter na obra de Francisca Josefa del Castillo, que viveu entre os anos de 1671 e 1742 na cidade colombiana Tunja e que nos deixou uma obra tecida com linguagem ricamente simbólica mostrando o doloroso caminho percorrido pela freira em busca da salvação.

Filha de uma das famílias que mais se destacou no período colonial, Josefa Del Castillo y Guevara descobriu cedo que sua inclinação para o retiro e sua aversão ao casamento eram um chamado para a vida religiosa. Contra a vontade dos pais, fato muito comum na época, entra para o Convento Franciscano de Santa Clara com a idade de dezoito anos. Enclausurada em sua cela, começa a escrever o livro de poemas *Aspectos Espirituales* e a mando de seu confessor, o padre Francisco de Herrera redige sua autobiografia, *Vida de La Venerable Madre Francisca de La Concepción escrita por ella*. Ángela Inés Robledo, no prólogo a edição de 2007, afirma que a autobiografia de Madre Castillo, como de tantas outras freiras, acaba por ser um produto não do autor, mas sim de um outro sujeito, o confessor. O ser penitente que confessa acaba por não ter mais total domínio sobre o que seriam suas memórias, visto que sofre de um desejo de salvação. Sabe que escreve sob a constante

vigilância do confessor, que seleciona o material narrado, que dará ou não a salvação para a alma da freira, que será quem decide o que é milagre divino e artimanha do demônio.

Esa escritura ambivalente de/sobre un sujeto femenino colonial se enmarca en las condiciones de un género literario poco flexible, el autobiográfico, que no es ficticio ni no ficticio, sino una forma *sui generis* emparentada con la ficción y con la historia en la cual el modelo y el creador, la creadora en este caso, coinciden y la historiadora se asume a sí misma como objeto. Esa equivalencia entre la creadora y el modelo no es tan obvia, pues quien escribe es una monja cuya vida está atada a lo que se ha decidido en el Concilio de Trento. La autobiografía está narrada por un yo que pareciera controlar el punto de vista del relato pero es, en realidad, la creación de un “otro”, su confesor (o confesores), que no sólo es el instigador, sino el objeto de la escritura. Ese otro también es el lector privilegiado que selecciona el material autobiográfico –tentaciones, castigos, sueños de Francisca–, modifica el relato a priori y lo censura para verificar si las experiencias de su confesada son diabólicas o propias de una enamorada de Dios. (ROBLEDO, 2007: 46)

A pressão sofrida pela madre Castillo para não escrever suas memórias é visível no texto, talvez por vergonha de mostrar seus segredos mais íntimos, despir-se por inteiro e ser incompreendida. Medo de confessar que antes de sua vida religiosa, consumia comédias, literatura produzida pela corte e condenada pela Igreja, medo de expor a satisfação sentida ao se olhar no espelho e descobrir-se desejável. Talvez os temores de ser condenada ao inferno pelo confessor nos trazem uma personagem cheia de espaços vazios, confissões não muito claras e que na maioria das vezes revelam uma alma que se debate desde os primórdios da infância com o peso da culpa de se ver tentada pelos menores prazeres do universo mundano:

“(…) y yo trataba de divertirme, y poniendo más cuidado en las galas y aliños; de modo que ya no trataba de otra cosa que de cuidar el cabello, andar bien aderezada, aunque no con intención particular, sino sólo con aquella vanidad y estimación de mí misma. (...) Pues en estas vanidades y miserias que digo, gastaba yo el tiempo y la vida, aprendiendo música, leyendo comedias y cuidando de galas y aliños; mas algunas veces, mirándome al espejo, me ponía a llorar en él, acompañando a aquella figura que miraba en él, que también me ayudaba llorando. Otras se me proponía: oh, si yo me condeno, qué tal arderán mis ojas y mi cara, qué espantosa estaré! Y así me quedaba mirando, y me salía del cuarto; mas no por eso trataba de más enmienda, aunque algo me debía de servir para mirar sin tanta estimación las cosas en que andaba divertida. Mi madre siempre nos llevaba a la Compañía, porque allí se confesaba y nos hacía confesar, y en este tiempo vía yo a Vuestra Paternidad que había entrado, siendo ya sacerdote y estaba de novicio, y luego que lo vía, sentía en mi corazón una reprensión de mis locuras, una

compunción y respeto tal, que luego me llenaba de temor y vergüenza, y tapaba con el manto(..)” (Castillo, 2007: 65 / 66)

Aniquilando sua vontade em favor do voto de obediência ao seu guia na Terra, Castillo deixa o medo de lado, entrega-se a tarefa de se despir e assim começa sua autobiografia: “Por ser hoy dia de La Natividad de Nuestra Señora, empiezo en su nombre, a hacer lo que Vuestra Paternidad me manda (...)”. O leitor pode então mergulhar nas memórias, cuidadosamente selecionadas, da freira. Abrem-se então as portas do convento e aí encontramos como pano de fundo o cotidiano religioso barroco e sua atmosfera que muitas vezes se distanciava da harmonia divina. Para fazer os votos e ser proclamada freira deveria-se gozar de sanidade física e mental, fazer parte de uma linhagem aristocrática não contaminada pelo sangue indígena, pagar o devido dote cobrado pela Igreja e mostrar-se desejosa de seguir os caminhos divinos. Como se sabe, muitas meninas que viviam entre as freiras eram destinadas ao claustro pelos familiares pobres ou órfãs, mestiças e viúvas que viam nos conventos um refúgio conveniente para o desamparo. Reunidas atrás dos muros sagrados, estas mulheres construía uma pirâmide social altamente hierarquizada e sem grandes chances de mobilidade. As freiras mais ricas ocupavam o topo da pirâmide, sendo isentas das obrigações domésticas e responsáveis pela administração, às mulheres pobres lhes cabiam a limpeza do convento e o preparo da comida como forma de pagar suas despesas. A convivência entre as religiosas e as mulheres que as serviam ou simplesmente perambulavam pelos conventos resultava freqüentemente em intrigas, fofocas e rebeliões. Tal fato é largamente comentado por Castillo em suas memórias, que confessa ser vítima constante de insultos, intrigas. De acordo com os relatos, os primeiros anos da freira transcorreram tranquilamente, até que começaram a surgir boatos sobre possíveis relações de Castillo com feis, com uma de suas empregadas, acusações de pacto com o demônio e de loucura.

“(...) se levanto contra mi una persecución tal, que cuando me vían pasar, me escupían, me decían cosas muy sensibles; y como eran muchas las amigas y criadas, por todas partes me hallaba acosada y afligida, y más cuando vía mi interior tan lejos de lo que siempre (o el tiempo antes) había pretendido” (CASTILLO, 2008:81)

As acusações de loucura tinham raízes nas várias visões e estados letárgicos que a freira sofreu durante toda sua vida. Octavio Paz em sua obra *Sóror Juana Inês de La Cruz*, afirma que as visões místicas e fantasmagóricas das quais as religiosas eram vítimas eram produtos de uma rotina entediante de orações:

A primeira coisa que surpreende é a monotonia desse regime. Com esse tipo de vida, não é extraordinário o fato de algumas freiras se abandonarem a piedosas e cruéis excentricidades, mas de não terem enlouquecido. Para certas naturezas pouco resistentes, o tédio e as longas horas de ócio fomentavam delírios mórbidos, visões fantasmagóricas, e não poucas vezes pesar e horror por suas irmãs e por elas próprias (PAZ, 1998: 185)

O diabo estava sempre rondando, amedrontando as freiras na figura de um negro etíope que poderia atacá-las em qualquer canto do convento. Em meio a uma descrição quase sempre onírica, a madre Castillo confessou por diversas vezes ter sido vítima do demônio. Torturava-se diante de tais visões e com a indiferença das companheiras religiosas. Seu maior medo era percorrer o caminho errado, se mostrar indigna da piedade divina e sucumbir aos prazeres materiais:

No es decible mi desconsuelo; parecía que buscando la vida había hallado la muerte; que buscando a Dios había errado el camino, y encontrado mi perdición. (...) Si me retirava a pasar a solas mis desconsuelos, hallaba mi interior hecho un mar amargo, y decían que no habían visto virtud que menos entendieron; decían bien, porque en mí lo que había solo eran confusiones y culpas (CASTILLO, 2007, 81)

Para amortecer o espírito culpado, a freira colombiana recorria à dor carnal. Octavio Paz (1998) afirma que as freiras hispano-americanas possuíam um talento ímpar quando o assunto era penitência e flagelos. Castillo recorria freqüentemente à ascese, agredindo seu corpo na esperança de encurtar a distância que a separa de Deus:

¿Pues, cómo diré, Dios mío, los males y profundidades en que me vi, con tentaciones horrosas en esto, ni las cosas que movía el enemigo en lo exterior e interior, ni la guerra que yo tenía en mí misma? Poco o nada pueden las fuerzas humanas contra este maldito vicio, tan llegado a nosotros mismos en esta carne vilísima, saco de podredumbre, si Dios se aparta. El altísimo don de castidad y pureza que hace a las almas esposas del altísimo Dios, descende de arriba, del Padre de las lumbres. Despedazaba mi carne con cadenas de hierro: hacíame azotar por manos de una criada; pasaba las noches llorando; tenía por alivio las ortigas y cilicios; hería mi rostro con bofetadas; y luego me parecía que quedaba vencida a manos de mis enemigos. (CASTILLO, 2007: 125)

Jejuns, bofetadas, urtigas, arrancar os cabelos, pôr espinhos na boca, carregar uma cruz pelo convento banhada em água benta eram exercícios cotidianos de Castillo. Exercício é o significado primeiro do asceticismo. Exercícios que obrigam a renúncia dos prazeres mundanos, com o intuito de elevação física e espiritual. Estilo

de vida abraçado por monges e sacerdotes cristãos a partir da Idade Média, quando o corpo passa a receber uma conotação negativa. Praticando o que Max Webber rotulou de ascetismo extraordinário, religiosos passam a se isolar do mundo em seus conventos, repudiando o sensualismo e exercitando a criatividade em diversas práticas de mortificações doentias. Através da dor corporal, religiosos como Castillo, acreditavam que o espírito atingiria o último grau da virtude divina. Desta forma quanto maior fosse a dor física, maiores as chances de ganhar o perdão de Deus e de se livrar definitivamente do combate espiritual travado cotidianamente no seu interior.

Por mais que cometesse atos violentos contra o seu corpo, o espírito da freira nunca descansava, debatia-se constantemente em dores aparentemente incuráveis. Acreditava que por mais que procurasse Deus, Ele sempre escapava de suas mãos. Castillo não sabia o que fazer com uma alma que quando consolada se afligia e quando afligida se desconsolava. Castillo sabia que o sofrimento espiritual era mais doloroso que a dor corporal. Recorria constantemente ao livro de Jó para justificar uma vida de sofrimentos perenes. Jó, cujo nome significa “objeto de hostilidade”, foi um homem reto que temia desviar-se do caminho que levava a Deus e teve sua integridade constantemente testada pelo diabo. Padecendo de diversos males, Jó humildemente enxerga a grandeza divina em comparação ao homem, enxerga que Deus é o centro do universo e consegue alcançar a graça dos céus, gozando de grande felicidade. Tal figura bíblica servia de espelho para Castillo, que se julgava soberba. O orgulho que a freira acreditava possuir, era o responsável por todas as outras imperfeições de sua alma. Acreditava que tinha que se humilhar diante de Deus e tentar aceitar resignadamente os tormentos que a abatiam. A dor de carregar uma alma tão imperfeita reflete a idéia cristã de consciência moral, que confere ao homem a insuportável culpa de seus pecados e uma obsessão pelo sangue de Cristo e as provações de seus mártires:

Siento grande alivio en la memoria de la Pasión de Nuestro Señor, y que me hace compañía en mi destierro, trayéndole presente, y más, amándolo de todo corazón, deseando del todo huir de mí misma por vivir en EL. Me es amarguísima la compañía de las criaturas, y estoy en el trato con ellas como violenta y forzada. Cualquiera conversación que no es de Dios, o no se encamina a El, me es amarguísima, y a veces intolerable. (CASTILLO, 2007: 338)

Sofrer como Jesus Cristo seria, desta forma, a única maneira de alcançar a Deus. Isolar-se de todos e entregar-se inteiramente a Deus era seu objetivo. Sua dor de seu espírito, acreditava, era algo provacional, um privilégio de Deus para que as criaturas possam Dele se aproximar. Durante toda a sua autobiografia não

conseguimos encontrar um momento sequer de descanso para sua alma, martírio que arrasta para sua obra poética.

Afectos Espirituales foi escrito paralelamente a sua autobiografia é um conjunto de versos que clamam perdão por seus pecados, versos que revelam um eu-lírico sentindo o tempo se esvaír, que a morte é uma ameaça constante e se entrega a uma vida de sacrifícios. A diferença entre *Aspectos Espirituales* e sua autobiografia é que conseguimos encontrar nos versos uma esperança. Sua poesia revela um caminho seguro para alcançar Deus. Este caminho é traçado com sofrimentos que vão purificar sua alma até que atinja uma união plena com Deus. A escuridão que toma conta de sua vida terrena é o prelúdio para a luminosidade de sua alma. Seu poemário mostra uma séria de experiências que decifra a espiritualidade cristã, marcada pelo sentimento de culpa. O sofrimento de Castillo tinha como raiz o sentimento de carregar seu corpo uma alma indigna, que ansiava ser lavada com o sangue de Cristo. O sofrimento vai remodelando na freira a figura que ela tinha construído de Deus. Por fim, Castillo entende que o amor a levará até o Pai e Este já não é o ser temido que castiga seus filhos, mas um ser dotado de bondade infinita:

El habla delicada
del Amante que estimo,
miel y leche destila
entre rosas y lirios.

Su meliflua palabra
Corta como rocío,
y con ella florece
El corazón marchito

Tan suave se introduce
su delicado silbo,
que duda el corazón
si es el corazón mismo.

Tan eficaz persuade,
que, cual fuego encendido,
derrite como cera
los montes y los riscos

tan fuerte y tan sonoro
es su aliento divino,
que resucita muertos
y despierta dormidos.

Tan dulce y tan suave
se percibe al oído
que alegra de los huesos
aún los más escondido.

BIBLIOGRAFIA

AIZPURU, Pilar Gonzalbo (org). Historia de la vida cotidiana en Mexico. La ciudad Barroca. Fondo de Cultura Económica: Ciudad del Mexico, 2005.

CASTILLO, Francisca Josefa de la Concepción. *Vida de La Venerable Madre Francisca de La Concepción escrita por ella*. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas, 2007.

DELGADO, Dília Hernandez. *La presencia del dolor en la obra poética de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Lope de Vega y la Madre Josefa del Castillo*. University of Nebraska: Lincoln, 2007.

PAZ, Octavio. Soror Juana Ines de La Cruz: as armadilhas da fé. Mandarin: São Paulo, 2008.

ROBLEDO, Ángela Inés. Prologo. In: *Vida de La Venerable Madre Francisca de La Concepción escrita por ella*. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas, 2007.

VILLAMIZAR, David Valencia. *Escritura, identidad y mística en la obra de la madre Castillo*. Hallazgos: Revista de investigaciones, nº 2. Universidad de Santo Tomás: Colombia, 2004.

A Bíblia Sagrada. Imprensa bíblica brasileira: Rio de Janeiro, 1990.

CULTURA VISUAL E PRODUÇÃO ARTÍSTICA NAS MINAS SETECENTISTAS

Márcia Almada

Mestre em História Social da Cultura

Doutoranda em História Social da Cultura¹

Universidade Federal de Minas Gerais

marcia.almada@gmail.com

Resumo

Compreender a formação, manutenção ou transformação de padrões estéticos e iconográficos vigentes em determinado período ou região é um processo complexo que implica percorrer a trajetória da imagem da sua produção à fruição. Na formação da cultura visual dos artistas, além dos modelos de gravuras, livros de emblemas e manuais de pintura, uma fonte importante é a referência que emana dos próprios objetos. Circulando em um ambiente de forte visualidade, o artista se vê envolvido com um vocabulário decorativo que reproduz e transforma, utilizando-o em suportes diferentes. Há uma cotidianidade nos atos criativos que aponta para a incorporação dos discursos que aparecem no conjunto de uma obra, mesmo que o sujeito não se aproxime diretamente das fontes usadas para a criação dos padrões ora partilhados. O homem acaba por incorporar e reproduzir a mensagem, repassando-a sem ter tido contato diretamente com o referencial teórico que a gerou. Pretende-se identificar o processo de formação de vocabulário formal a partir de motivações auto-referenciais. Foram analisados alguns elementos decorativos - comuns à escultura, à pintura sobre madeira e, principalmente, aos manuscritos adornados - utilizados em objetos produzidos durante o século XVIII na região central de Minas Gerais. Toma-se como princípio que o repertório visual partilhado pelas comunidades pode ser revestido de caráter simbólico, sendo fundamental para o entendimento do discurso.

Espetáculo para os sentidos

Representações materiais e imateriais forjadas pelos diferentes grupos sociais em processos de trocas culturais são elementos essenciais na identificação e composição da realidade. Atualmente nota-se um esforço da historiografia em trabalhar sobre os elementos visuais constituídos por uma sociedade, a partir de conceitos formais, estéticos, econômicos, materiais, dentre os inúmeros possíveis².

¹ Bolsista Fapemig.

² Segundo a crítica de Ulpiano Bezerra de Meneses, contudo, a metodologia de abordagem da cultura visual por parte da maioria dos historiadores está longe de

Uma sociedade manifesta materialmente os sentidos da existência, suas crenças e suas idéias através dos objetos de uso cotidiano e de culto, das festas, bem como do material artístico. Através desses objetos de natureza essencialmente visual, é possível refletir sobre determinada sociedade, seus hábitos, seus modos de viver e de se relacionar com os outros e com o mundo. Utilizaremos a idéia do barroco como cultura que se manifesta nas diversas práticas cotidianas da sociedade, nas quais se materializam as formas compartilhadas de viver.

A imagem é fundamental no discurso da arte colonial, pois existe um léxico sagrado que permite a exploração de sentidos - que dificilmente seriam expressos através da escrita - e uma poética na qual o valor da imaginação subjetiva é essencial no entendimento do mundo. Na Europa, o Barroco se afirma sobre uma linguagem predominantemente alegórica, tendo a mitologia papel fundamental por seu sentido moralizador e exemplar e à sua capacidade alegórico-celebrativa.³ O caráter de irracionalidade percorre todas as práticas - é uma irracionalidade controlada, desejada, teorizada. Segundo Giulio Carlo Argan, “busca-se construir um novo tipo de racionalidade, talvez uma ‘razão artificial’, mas sobretudo uma ‘razão social’.” O aspecto relevante desta “irracionalidade” é que ela tende a manifestar-se concretamente, excluindo valores que não podem ser traduzidos em fenômenos. Por isso a arte tem função destacada, pois traduz os sentimentos e pensamentos em imagens, ou seja, em fenômenos. Sendo assim, a imagem tem valor concreto e constitui uma consciência.⁴ Os objetos têm tanto valor plástico quanto discursivo – pretende-se passar uma mensagem através dos sentidos. Um dos pressupostos da eficácia da retórica⁵ enquanto método de persuasão é a aceitação e participação do observador. Para tanto, é necessário que o discurso seja construído sobre bases reais e históricas, pautado nas práticas cotidianas. Quando as mensagens mais agudas não eram entendidas pelos não-doutos, que provavelmente não reconheciam todas as referências retórico-poéticas, pelo menos se impunham como maravilhamento do artifício, sendo captadas por todos segundo diversas razões e apropriações⁶. Mesmo as inscrições em latim são importantes como parte de um universo decorativo; desta

atingir a compreensão necessária de sua historicidade e dimensão social. Cf. MENESES, Fontes visuais, cultura visual, História Visual.

³ CREMADES, El barroco, p. 175

⁴ ARGAN, Imagem e persuasão, pp. 46-47

⁵ Sobre o uso da retórica como método e a arte como mecanismo de persuasão, cf. ARGAN, op.cit e HANSEN, Alegoria.

⁶ HANSEN, Teatro da memória.

forma, inscrições textuais são tomadas como signos visuais, sendo compreensíveis para as pessoas que partilham do mesmo ambiente cultural.

A pompa, o luxo e o excesso são repertórios do barroco, instrumentos sensoriais que viabilizam o sentimento comunitário. Exemplos de momentos celebrativos, as festas concretamente exprimem essa ordenação social, reforçando valores que constituem o corpus social. Para comemoração do nascimento de D. Manoel, príncipe da Beira, primeiro filho de D. João VI e Carlota Joaquina, foi realizada uma festa de 10 dias consecutivos em Sabará. O evento foi planejado pelo Senado da Câmara, com o apoio do Vigário da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. A cidade recebeu decoração com arquitetura efêmera – “casa chinesa” para música, teatro de rua, alamedas de arvoredos – cortejos diversos – de marujos e navios, carros alegóricos para Baco – corrida de touros, casamentos de virgens, Coro das Musas, jantares para convidados, missas solenes cantadas de dois coros e espetáculos pirotécnicos. Era uma festa oficial, mas de ação coletiva, onde o Senado, a Igreja, as Corporações e a comunidade conjugaram práticas religiosas a práticas profanas⁷. No opúsculo que registra esta festividade⁸, há uma detalhada descrição das vestimentas, das cores, dos adornos, das formações visuais dos cortejos, da arquitetura efêmera.

Não só as cerimônias em reverência ao poder monárquico revestiam-se de pompa. Diversos visitantes e viajantes relatam características das festividades religiosas promovidas pelas irmandades negras em Minas Gerais no século XVIII. Segundo esses relatos, dentre as atrações das festas, haviam fogos de artifícios, músicas profanas, deboches e desordens⁹. Os visitantes eclesiásticos e provedores sempre insistiam contra o fausto e ostentação desses eventos, principalmente as excessivas despesas relacionadas com comida e bebida, contrárias às orientações tridentinas¹⁰. Em Portugal, durante o período moderno, a censura aos excessos nas festas religiosas era constante. Nas Minas, os visitantes e provedores de capelas tinham as mesmas orientações de censura e eram indicados a analisar especialmente os gastos com comida e bebida nas festas confrariais, que raramente eram relacionados nos livros de contabilidade.

O barroco é um espetáculo para os sentidos: visão, audição, tato, paladar. As construções efêmeras, os desfiles alegóricos, as vestes, as comidas, os fogos, a

⁷ ALMADA, Uma festa para o príncipe infante.

⁸ NOTICIA, 179[?].

⁹ AGUIAR, Negras Minas Gerais, p.318.

¹⁰ Idem, p.305.

decoração de retábulos e forros integram perfeitamente a idéia de teatro da retórica. Pretende-se atingir os outros através do aspecto sensorial. As práticas estimulam a participação popular, a coesão social, o partilhamento complexo de idéias, crenças e tradições. E os cenários, sejam efêmeros ou permanentes, constituem-se de repertório visual de caráter simbólico ou decorativo, fundamental para o entendimento e a continuidade do discurso. As idéias concretizam-se em imagens e o léxico utilizado reveste-se de significações, se observado de forma detalhada.

Constituição do repertório visual

O repertório visual pode ser analisado do ponto de vista forma, desvendando a maneira como um artista representa em formas figurativas sua percepção do mundo; pode também ser analisado do ponto de vista do estilo, detectando como determinadas opções acabam por sobrepujar-se a outras, tornando-se comuns a variados modos de fazer, nos diversos suportes possíveis para a expressão da arte. Segundo Fernando Checa, no Barroco a disponibilidade dos modelos é total ¹¹. As referências visuais das mais diversas culturas circulavam por meio de gravuras impressas em livros ou avulsas, registros (imagens de santos em pequenas dimensões), reproduções de obras de artistas consagrados, manuais de pintura, manuais de caligrafia e mesmo através das mais diversas obras impressas¹². Porém, as experiências visuais vivenciadas no dia-a-dia formavam um léxico auto-referencial para os artistas e para a própria comunidade, acabando por criar as especificidades regionais dentro de um padrão socialmente compartilhado.

Da formação e utilização de referências visuais, podemos destacar alguns processos. Um primeiro exemplo refere-se à indistinção entre o trabalho do pintor de obras monumentais, de obras efêmeras, de manuscritos ou de imaginária religiosa. A formação prática do artista passava tanto pelo trabalho das oficinas, onde aprendia e aperfeiçoava seu ofício, quanto pela utilização de livros de referência impressos: os manuais de pintura e de caligrafia. O uso de técnicas e materiais semelhantes para a

¹¹ Fernando Checa faz essa afirmação para o contexto europeu e aponta Borromini como um dos artistas a se destacar pelo uso de um pluralismo lingüístico no emprego de qualquer motivo decorativo e inserir referências de monumentos medievais e góticos. CREMADES, op.cit., p.110. No caso da América Portuguesa, podemos tomar essa assertiva relativamente à circulação de modelos construtivos, formais e iconográficos através do farto material impresso que circulava no período, bem como das referências dos artistas estrangeiros que aqui praticavam seu ofício.

¹² Cf. ALMADA, Márcia. Livros manuscritos iluminados na Era Moderna, p. 80 e 151.

pintura em diversos suportes acabava por tornar o pintor apto (às vezes nem tanto) a realizar trabalhos que, em teoria, deveriam ser especializados, propagando amplamente aspectos formais específicos de determinados suportes da arte.

Um segundo processo detectado é a circulação de informações entre os vários grupos sociais. Existem muitos exemplos do compartilhamento de ideais estéticos, mas citarei os Livros de Compromisso de irmandades mineiras, onde foi observado que padrões construtivos e iconográficos eram seguidos tanto por organizações de brancos quanto de negros e de mulatos, entre escravos, forros e livres. Mesmo entre as irmandades mais pobres percebe-se a preocupação com o embelezamento dos seus estatutos: organização visual da escrita, inserção de capitulares adornadas e uso de materiais (papel e tinta) de boa qualidade. A distinção entre estes objetos está na riqueza e na qualidade da ornamentação, características que estão estreitamente dependentes do montante de recursos que a irmandade podia colocar à disposição e não propriamente relativas à posição social de seus confrades¹³.

Um terceiro processo é o da absorção sensível das referências visuais presentes no cotidiano do artista. A própria dinâmica social o leva a freqüentar igrejas ou capelas, festividades religiosas ou civis e circular por ruas e habitações onde cartazes, placas, vestimentas, móveis e outros objetos faziam parte de um acervo visual comum. O artista é um “leitor” das imagens que o circundam e, ao contrário da “produção silenciosa”, de que fala Michel de Certeau¹⁴, há uma produção materializada em objetos, construídos a partir de lembranças e esquecimentos, de conformações e re-significações da mensagem, em um processo de invenção tanto da memória subjetiva quanto da coletiva. O artista reinventa constantemente a ordem, mas as mudanças estão inseridas nos moldes de uma tradição partilhada. Neste caso, não há uma contraposição entre criação e uso, pois produtor e “consumidor” são a mesma pessoa.

Além do próprio ambiente, o artista ampliava a sua experiência estética através da circulação regional, impulsionado pelas necessidades profissionais. Para Giulio Carlo Argan, o barroco inicia a civilização moderna das imagens, período em que o homem é bombardeado pela onipresença visual.¹⁵ Nesse processo de construção das referências imagéticas a partir da percepção/fruição do ambiente vivido, é reconhecível o uso de um repertório comum entre os diversos suportes da arte.

¹³ ALMADA, op.cit. p. 31-32.

¹⁴ CERTEAU, A invenção do cotidiano, p. 100.

¹⁵ ARGAN, op.cit., p. 51.

Conchas, rocalhas, mascarões, volutas, mármore fingido, anjos e querubins estão presentes na talha, na pintura em madeira e nos manuscritos. As técnicas de execução são particulares. Um pintor, para atingir seus objetivos em uma pintura ilusionista, utilizava técnicas da ótica e da perspectiva, propagadas em manuais próprios. A pintura de uma miniatura em papel exige o domínio de instrumentos de fina delicadeza e a precisão de gestos, pois não há possibilidades de correção. O pintor de esculturas ou talha deve saber valorizar a volumetria através das cores e das pinceladas. O que temos observado, contudo, é que um mesmo artista conseguia executar pinturas nos diversos suportes. Nestes casos, a transposição das formas não se faz sem adaptações, mas fica evidente que os elementos se propagam em estéticas semelhantes. Alguns exemplos são apresentados a seguir.

Conchas

Conchas são formas robustas e definidoras de espaço. Na pintura, esta característica se exprime através do contorno com traços fortes ou linhas duplas preenchidas por faixas pigmentadas ou douradas. A referência visual pode ser mais direta ou transformada em traços individualizados. Nas três imagens finais aqui apresentadas, a forma côncava da concha é insinuada por linhas que partem de centros fechados, igualmente marcados por uma voluta.



Figura 1 – conchas.

Fontes: Livros de Compromisso das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica; detalhes de retábulos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

Rocalhas

Ao ficarem mais leves, abrirem seus limites, “se espriarem”, as conchas transformam-se em rocalhas¹⁶. Da materialidade tridimensional da talha, tornam-se quase etéreas quando representadas através do pincel. Desenhadas caligraficamente a pena, aproximam-se da abstração ao manter apenas a essência da forma.

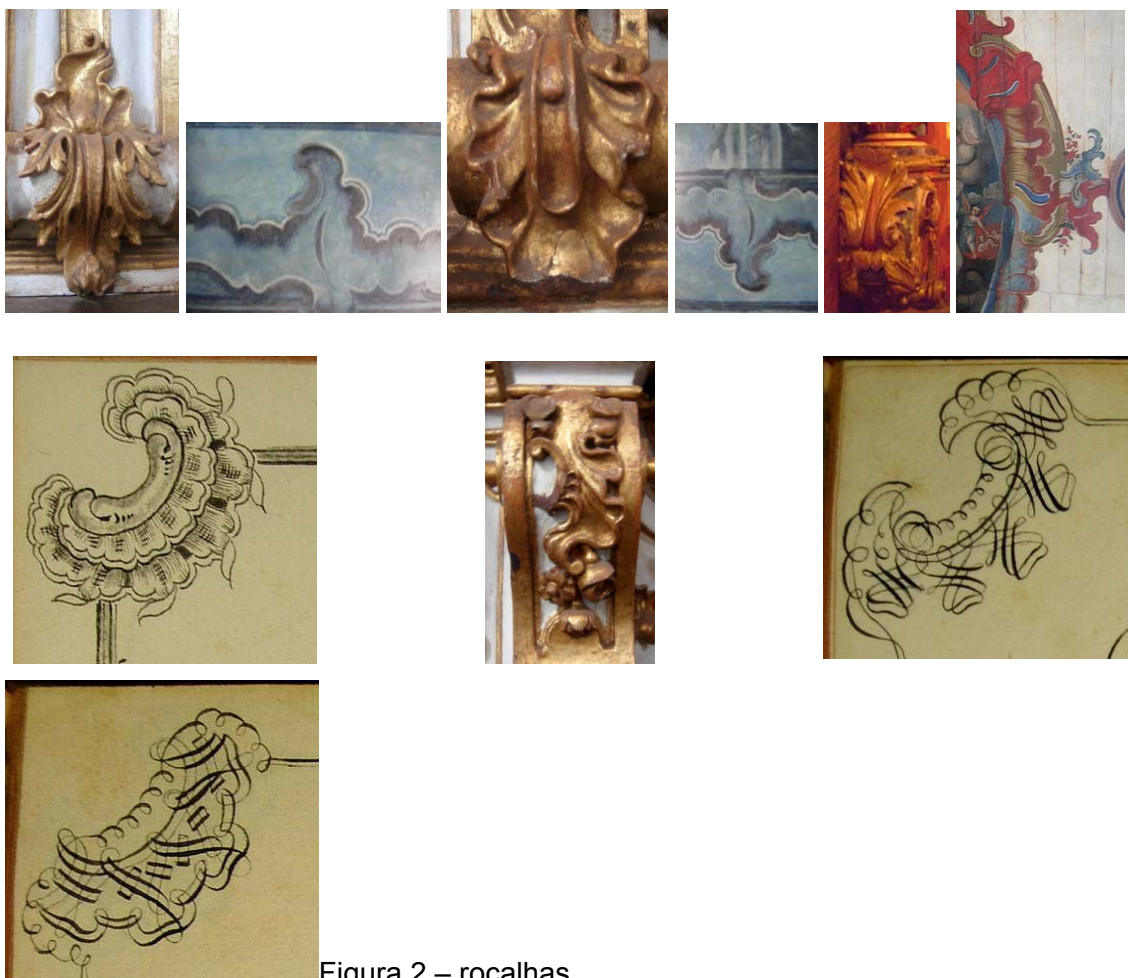


Figura 2 – rocalhas

¹⁶ Na opinião de Alois Riegl, a rocalha é derivada não da concha, mas da folha de acanto, que por sua vez teve origem na palmete grega. Cf. GOMBRICH, The sense of order, p.171-194.

Fonte: Livro de Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho da Freguezia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790; detalhes da talha, da pintura parietal e do forro da capela de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

Guilhochê



Figura 3 : detalhes de guilhochê.

Fonte: Livros de Compromisso das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica e da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho (Sabará); detalhe da talha da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

O guilhochê é uma decoração pictórica fartamente utilizada no panejamento de esculturas sacras em Minas Gerais durante o século XVIII. Podem também ser encontradas em detalhes de motivos florais nos livros de Compromisso, preenchendo

capitulares que privilegiam as formas retangulares e geométricas, bem como na talha, ocupando as formas arredondadas de volutas ou conchas.

Volutas

Como elemento decorativo, a voluta surgiu nos grafismos gregos. Posteriormente espalhou-se pela Ásia e Oriente - na China, apareceu durante os primeiros séculos de nossa era, aproximando-se do alfabeto chinês, mas ainda reconhecível como voluta grega¹⁷. No período barroco, ganha peso e volume e às vezes mistura-se à sinuosidade da folha de acanto.

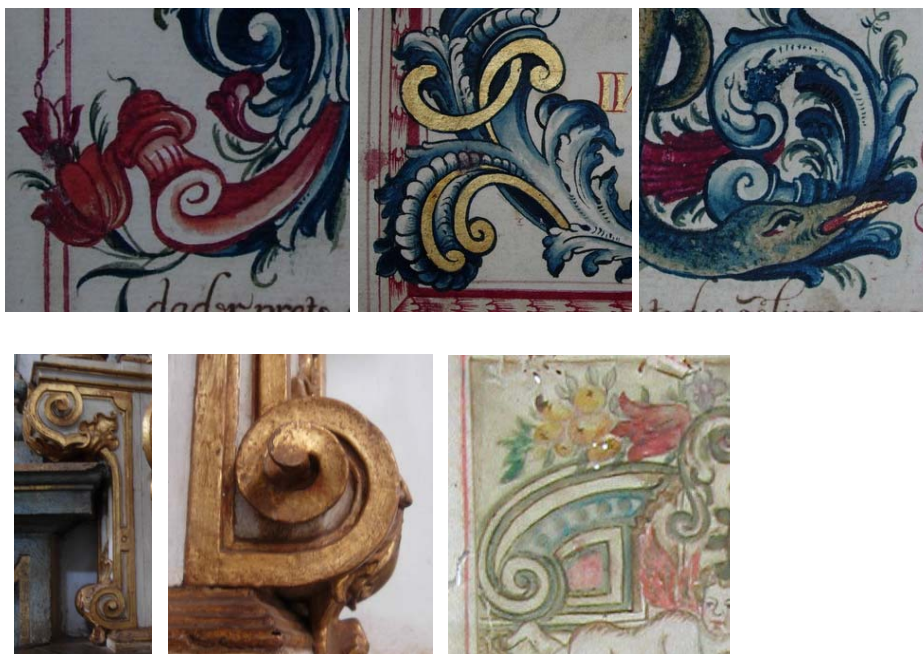


Figura 4: volutas

Fonte: Livros de Compromisso das irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará e detalhes da talha da capela de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

Cenas, arquiteturas e paisagens exóticas.

¹⁷ Cf GOMBRICH, op.cit., p.171-194.

Ao construir uma narrativa visual para recontar as passagens bíblicas, muitas vezes os artistas reproduzem cenários e visadas diferentes do ambiente em que vivem. Essas referências possivelmente chegam a partir de imagens gravadas nos países europeus mas, uma vez utilizadas em pinturas locais, passam a servir de referência para outras pinturas.



Figura 5: detalhes de capitulares e pinturas de forro

Fonte: Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica e detalhes da pintura do forro da Capela do Ó (Sabará).

Grotescos

Os grotescos primam pelo fantástico, pelo imaginário e pela negação da tridimensionalidade. Estão presentes nas vinhetas de manuscritos medievais, no fundo de retábulos, em frisos de esculturas e em forros. É uma pintura “sem interrupção de ritmos, jogando no dinamismo de formas geometrizarantes e vegetalistas por vezes animadas de mascarões, aves e animais fantásticos, cartelas da Antuérpia, mas também contributos originais como apontamentos naturalistas de frutos e ramagens, refinamento de doirados”.¹⁸ Em Minas, ocupam lugar privilegiado em frontispícios de livros de irmandade, construindo uma visualidade ambígua que provocam sensação de movimentação e instabilidade na ordem geral das obras. Nos manuscritos mineiros apresentados abaixo, parece ser obra de calígrafos experientes, mais do que

¹⁸ SERRÃO, A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. p. 124.

pintores¹⁹. Em forros de templos religiosos, há poucos exemplos em Minas Gerais, sendo o mais conhecido o da capela-mor da capela de Santo Antônio em Tiradentes.

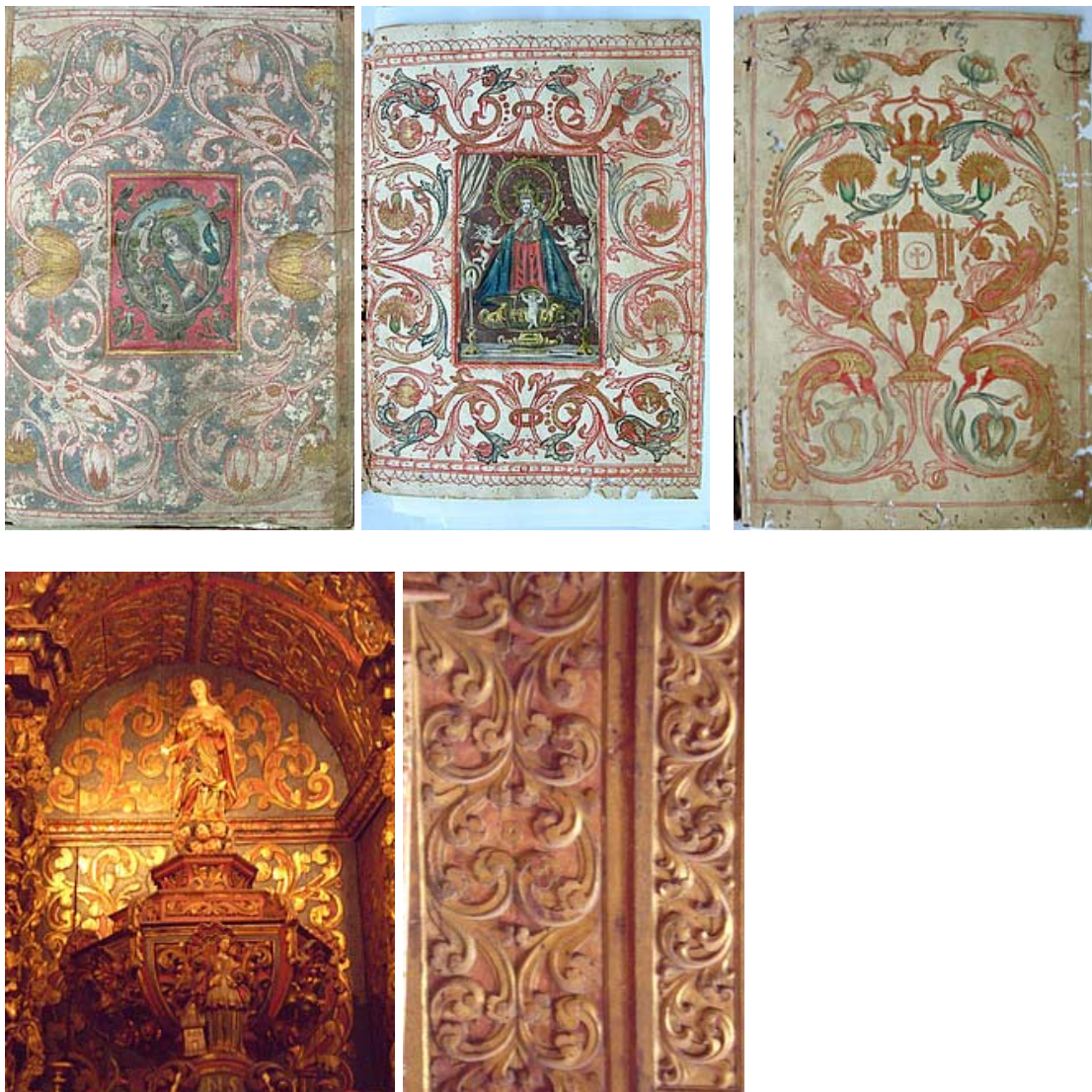


Figura 6 : grotescos

Fontes: Livros de Compromisso das irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguesia de São Caetano Ribeirão Abaixo, de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté e do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté; decoração do camarim do altar da Capela do Ó (Sabará) e detalhe da talha da capela de Nossa Senhora do Carmo (Sabará).

¹⁹ ALMADA, Livros manuscritos iluminados na era moderna, p. 104-117.

Estes são alguns exemplos que podem ser encontrados a partir de uma análise minuciosa dos detalhes que compõem os objetos artísticos. A formação auto-referencial do léxico formal dos artistas é apenas uma pequena parte da complexa constituição da cultura visual do setecentos, que engloba uma mistura de referências históricas de diversos grupos que compõem a sociedade colonial. Também não se descarta que o sentido dos códigos é historicamente produzido e depende da maneira pela qual é apreendido e que as invenções de sentido são referentes às práticas nas quais se inscrevem²⁰. Sendo assim, considera-se a possibilidade de leituras diversas para pinturas em forros, em esculturas religiosas, em manuscritos, em mapas, em bandeiras de procissão ou em ex-votos, mesmo que estes diversos objetos sejam constituídos por elementos formalmente semelhantes. Os exemplos aqui apontados são o início de um processo de identificação da transposição das formas para os diversos suportes. A importância deste trabalho reside no fato de que existem, na cultura visual do barroco, inúmeras manifestações que se materializaram em suportes efêmeros, fugidios, não permanentes. Este é o caso das bandeiras de procissões, das decorações dos templos religiosos durante as festividades (dos quais, felizmente, temos riquíssimos relatos textuais), da indumentária, de determinados ex-votos etc. A identificação do repertório formal e das práticas de transposição das imagens e das referências visuais em diversos suportes é o desvendamento das formas do fazer, como afirma Certeau²¹. Tal como a interpretação de um relato textual de uma festa, é a reflexão sobre a visualidade própria de uma sociedade através de fontes indiretas.

Referências

I - Livros de Compromisso de irmandades

Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, 1745.

Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar (da Matriz de Vila Rica do Ouro Preto), 1734 a 1737.

Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento (da Matriz do Pilar) de Ouro Preto, 1738-1784.

²⁰ Cf. CHARTIER, História cultural: entre práticas e representações.

²¹ CERTEAU, op.cit.

Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na sua capela filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, anos de 1715 (executado em 1750).

Livro de Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho da Freguezia da Senhora do Bom Sucesso do Caeté Comarca de Sabará, 1790.

Livro de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará, 1725.

Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório da Freguezia de São Caetano Ribeirão Abaixo, 1722.

Livro de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté, 1738.

II -Retábulos e pinturas monumentais

Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Sabará

Capela de Nossa Senhora do Rosário – Sabará

Capela do Ó – Sabará

III – Bibliografia Consultada

AGUIAR, Marcos M. de. **Negras Minas Gerais**: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial. 1999. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALMADA, Márcia. **Livros manuscritos iluminados na era moderna**: compromissos de irmandades mineiras. 2006. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. Uma festa para o príncipe infante. In **Revista do Arquivo Público Mineiro**. ano XLI, n.1. p. 146-151. jul/dez 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol.1 As artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. **El barroco**. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.

FURTADO, Júnia Ferreira. Transitoriedade da vida, eternidade da morte: ritos funébrs de forros e livres nas Minas setecentistas. In JANCSÓ, István e KANTOR, Iris **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. v. 1. São Paulo : Hucitec, Edusp, 2001.

GOMBRICH, E.H. **The sense of order: a study in the psychology of decorative art**. London: Phaidon Press, 1984.

HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: Monumento barroco e retórica. **Revista do IFAC**, n. 2, p. 40-54. dez 1995.

_____. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. vol. 23.n.45. p.11-36. julho 2003.

NOTÍCIA das festas que se fez a Câmara da Villa Real do Sabará, na Capitania de Minas gerais, por ocasião do feliz nascimento do sereníssimo Senhor Dom Antonio Príncipe da Beira. Lisboa:Regia Officina Typografica, 179[?].

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. **Barroco**. Belo Horizonte, v.15, p. 113-135.

WEISBACK, Werner. **El barroco arte de la contrarreforma**. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

ARQUITETURA E ARTE NO BRASIL COLONIAL – UMA MISCIGENAÇÃO DE FORMAS E FAZERES

Maria Berthilde Moura Filha
Profa. do Dep. de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba
Doutora em História da Arte / Universidade do Porto
berthilde_ufpb@yahoo.com.br

Não há aqui, a intenção de apresentar um estudo conclusivo, mas tão somente, expor o resultado de observações e questionamentos acerca da apropriação de elementos arquitetônicos e repertórios formais, oriundos de Portugal, de matriz erudita ou não, assimilados no Brasil colonial.

Nosso objetivo é lançar alguns dados para contribuir no entendimento deste processo de apropriação e por vezes, interpretação destes elementos, enquanto resultado de condicionantes locais que passavam pelas peculiaridades culturais, pelas técnicas construtivas e mão-de-obra empregada na produção da arquitetura.

Sendo esta abordagem abrangente e complexa, decidiu-se por explorar um aspecto bem específico para desenvolver a presente análise: as capelas com alpendres. Considerando a extensa produção da arquitetura religiosa no Brasil entre os séculos XVII e XVIII, optou-se por este tipo edificado, justamente devido à sua restrita produção no universo luso-brasileiro, o que possibilita uma análise mais objetiva e um estudo comparativo entre as duas realidades que têm entre si, formas e fazeres com traços de identidade que as aproxima, ou características peculiares que as singulariza.

Estudos anteriores subsidiam esta análise. A exemplo, em 1939, Luis Saia expunha sua inquietação sobre o uso dos alpendres na arquitetura brasileira, buscando paralelos com a produção portuguesa. Quatro décadas depois, Paulo Ormino de Azevedo refletiu sobre esta matéria adotando o mesmo enfoque que agora retomamos, tendo por subsídio o conhecimento produzido nos últimos vinte anos sobre a arquitetura luso-brasileira.

A partir destes estudos e de novas análises sobre a arquitetura, procura-se rever algumas indagações e hipóteses formuladas, bem como lançar outras hipóteses, visando aprofundar o conhecimento sobre esta apropriação e/ou interpretação de elementos arquitetônicos à época do Brasil colônia.

Optando por estudar as capelas com alpendres, principia-se por abordar a origem deste elemento na arquitetura brasileira para, na seqüência, observar as especificidades deste tipo edificado: as capelas com copiar, as capelas com alpendre corrido, as capelas de planta centralizada com alpendres e as igrejas com galerias laterais. A análise está focada em exemplares selecionados

dentro de um recorte geográfico bem definido: a Região Nordeste, procurando entender esta realidade em relação a congêneres na arquitetura portuguesa.

Do nártex ao alpendre – discutindo as origens

Nosso ponto de partida é a definição de nártex extraída de Corona & Lemos: “Antigamente, galeria alpendrada na frente das igrejas, onde eram reunidos os catecúmenos, os energúmenos e penitentes impedidos, por razões de ordem religiosa, de adentrar a nave do templo”. (CORONA & LEMOS, 1989, 336)

A origem do nártex está associada à arquitetura cristã primitiva, quando as basílicas os exibiam em forma de alpendre de meia-água disposto ao longo do frontispício, cumprindo esta função de abrigar as pessoas que não tinham franqueado o acesso ao interior do templo. Em Portugal, o nártex foi bastante utilizado na arquitetura românica do Douro e Minho, regiões tradicionalmente cristãs, sendo também encontrado em outras regiões do país.

Afirma Kubler que os arquitetos portugueses “muito cedo empregaram um pórtico nártex inserido na igreja debaixo do coro alto”. Como exemplo, cita a Igreja de São Mamede, em Évora, datada de 1566. Acrescenta que esta solução “constitui uma derivação precoce e independente realizada pelos arquitetos portugueses a partir de fontes palladianas”. (KUBLER, 1988, 136)

Luis Saia se remeteu ao uso do nártex na basílica romana para rebater a hipótese levantada por Gilberto Freire, em seu livro Casa Grande & Senzala, quanto a serem as capelas com alpendres, edificadas no Brasil, uma derivação da arquitetura residencial das casas grandes. (SAIA, 1978, 103)

Em oposição a esta hipótese, Luis Saia diz ter escolhido o exemplo da basílica romana para demonstrar que o uso dos alpendres na nossa arquitetura religiosa “se resume apenas na transplantação para o Brasil de um costume europeu”. Este elemento edificado teria chegado aqui, desde o início da colonização, já plenamente desenvolvido, tendo se infiltrado anteriormente na Península Ibérica. (SAIA, 1978, 105)

Segundo Saia, outro aspecto que aproximava o nártex das basílicas romanas aos alpendres das capelas brasileiras era a função de espaço de abrigo para pessoas que não tinham acesso ao interior do templo. Alega ser esta uma razão que justifica a apropriação do alpendre, somando-se às situações em que se fazia necessário acolher um maior número de pessoas, fossem os escravos nas capelas rurais, ou os fiéis das capelas de romaria. Sendo assim, este “costume” permaneceu no Brasil, ganhando os alpendres formas distintas a depender da região em que se dá sua ocorrência. (SAIA, 1978, 107)

Por sua vez, Paulo Ormino de Azevedo não considera que seja o nártex das basílicas romanas o elemento de origem dos alpendres brasileiros, mas sim, as pronaus fechadas situadas à frente de muitas capelas portuguesas, em particular nas regiões do Alentejo e Estremadura. Estas pronaus seriam uma influência cultural dos árabes que por seu caráter intimista teriam procurado criar um espaço de transição entre a rua e o templo. (AZEVEDO, 1981, 77)

Cabe observar as características arquitetônicas destas pronaus para melhor associá-las aos alpendres das capelas brasileiras. Na Igreja Paroquial de Lourosa, em Oliveira do Hospital, datada de 912 d.C. a pronau é um espaço fechado, coberto por telhado de duas águas, tendo uma única abertura de acesso. A pronau coberta com telhado de meia-água foi menos utilizada em Portugal, mas se encontra na capela de Santo André, em Beja, edificada no final do século XV ou início do século XVI. Em alguns casos, este corpo fechado recoberto por telhado de meia-água se prolonga por uma das fachadas laterais, como ocorre na igreja paroquial de São João das Lampas, em Lisboa. (AZEVEDO, 1981, 76)

Em Portugal, o uso das pronaus perdurou até o século XVI, mas este elemento foi sofrendo modificações e alcançando formas mais desenvolvidas e difundidas, que são, o alpendre de planta quadrada, recoberto por telhado de três águas, e o alpendre de meia-água envolvendo dois ou mais lados do templo, ambos suportados por colunas, geralmente, toscanas.¹ (AZEVEDO, 1981, 73)

Segundo Paulo Ormino, o processo de liberação da pronau fechada ocorreu seguindo dois caminhos. Na zona rural, onde os recursos técnicos e econômicos eram menores, as caixas fechadas e vazadas com arcos foram substituídas por um sistema de arquitrave que gerou os alpendres. Nas cidades, onde havia mais recursos técnicos, a pronau fechada foi substituída por um pórtico recoberto por abóbadas de aresta. Este processo de liberação ocorreu também nos vestibulos lineares e cobertos com telhado de meia-água, os quais foram se abrindo, chegando à mesma solução arquivada dos alpendres. Exemplificam estes dois resultados a Capela de Santo Antão de Loreaga, datada de 1602, e a Ermida de Nossa Senhora da Conceição da Ribeira, reedificada em 1578, com alpendre em duas fachadas contíguas, ambas localizadas em Santarém. (AZEVEDO, 1981, 75-76)

Observando as estruturas edificadas resultantes desta transformação da pronau em Portugal, parece ser pertinente a hipótese formulada por Paulo Ormino, para explicar as raízes dos alpendres empregados na arquitetura religiosa no Brasil Colonial. Esta arquitetura seria uma

¹ - Observou Paulo Ormino que quando a pronau “se abre totalmente e se adota o telhado de três águas como forma de melhor proteger da chuva e do sol aquele espaço, os construtores portugueses recorrem, ao que tudo indica, a uma solução construtiva já consagrada na arquitetura civil: os pequenos alpendres de proteção da entrada de residências populares e nobres. Na verdade, foi necessário apenas ampliar a escala, pois todos os problemas construtivos já estavam resolvidos”. (AZEVEDO, 1981, 75)

referência muito mais próxima dos nossos colonizadores e sua transferência para o Brasil estava adequada à nossa realidade por motivos funcionais e climáticos.

Da associação entre os tipos edificados de capelas com alpendres em Portugal e aquelas existentes no Brasil, foi possível criar uma classificação desta arquitetura. Paulo Ormino de Azevedo as reuniu em quatro grupos: capelas com copiar, capelas com copiar e alpendres laterais, capelas envolvidas por alpendres de meia-água, capelas com alpendres corredores.² (AZEVEDO, 1981, 79)

No presente estudo, propomos uma revisão desta classificação. São mantidos os tipos das capelas com copiar e as capelas envolvidas por alpendres de meia-água que passamos a denominar de capelas com alpendre corrido. Fica eliminado o tipo das capelas com copiar e alpendres laterais, uma vez que o entendemos como uma solução de transição pouco consolidada. Por fim, não consideramos que as capelas com alpendres corredores devam ser entendidas como um tipo enquadrado entre as capelas alpendradas, mas sim, como uma solução derivada da associação entre as capelas com alpendres corridos e o partido das igrejas com corredores laterais, que se desenvolveu no Brasil no século XVIII. Na seqüência, passamos a analisar individualmente cada um destes tipos, acrescentando ainda um outro bem peculiar, as capelas de planta centralizada com alpendres.

As capelas com copiar

Afirma Paulo Ormino de Azevedo que os alpendres da arquitetura religiosa brasileira são derivados de congêneres portugueses, apresentando-se sob duas formas já desenvolvidas na metrópole. A primeira, é o alpendre de planta quadrática, com coberta em duas ou três águas, sustentada por pilares ou colunas. A segunda forma são as galerias cobertas por telhado de meia-água desenvolvida ao longo da fachada principal da igreja, ou abrangendo também as laterais da nave.

Este segundo tipo teve menor difusão no Brasil, enquanto os alpendres de planta quadrática, entre nós denominados de copiar, tiveram grande aceitação e se difundiu no país, ocorrendo em número considerável na Região Nordeste e nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Na Bahia, existem doze capelas com copiar, a maioria delas situada no recôncavo e com origem no século XVII.³

² - Paulo Ormino, em seu artigo datado de 1981, já havia identificado mais de quarenta capelas alpendradas no Brasil, o que lhe permitiu criar a classificação que apresenta.

³ - Copiar: “Termo de origem Tupi, cuja primitiva acepção hoje em dia nos é obscura e que atualmente significa a parte dianteira provida de alpendre nas pequenas casas rurais do Nordeste, principalmente. O mesmo que alpendre. No século passado [século XIX] afirma o Visconde de Beaurepaire-Rohan, dava-se, no Rio de Janeiro, o nome de copiar à tradicional Tacaniça portuguesa”. (CORONA & LEMOS, 1989, 146)

Registrou Luis Saia que data de 1570 a primeira notícia sobre capelas alpendradas no Brasil: a Ermida de Nossa Senhora da Pena, em Vila Velha, Espírito Santo. Também muitas das aldeias jesuíticas tinham igrejas alpendradas, algumas apresentando corredores na forma de alpendres laterais.⁴

Cabe observar que dos primeiros tempos da colonização, há registros do uso de soluções mais arcaicas de alpendres, que remetem às pronaus portuguesas. Isso pode ser identificado através da obra de Frans Post, que representou em seus quadros “praticamente todas as etapas de evolução do alpendre luso-brasileiro, o que comprova que elas coexistiram no Brasil, durante o século XVII, como em Portugal, durante o século anterior. Além dos vestibulos fechados e de transição, são freqüentes em sua obra as capelas com alpendres abertos com telhados de meia e em três águas”.⁵ (AZEVEDO, 1981, 78)

Como um exemplo concreto do uso da prona no Brasil, temos a Capela de Nossa Senhora da Ajuda, em Cachoeira, Bahia. Originalmente, esta capela edificada entre 1597 e 1606, possuiu um vestibulo fechado, tendo apenas uma porta de acesso. Esta configuração foi alterada, posteriormente, e hoje a conhecemos com um copiar, coberto por telhado de três águas e sustentado por pilares de alvenaria.

Analisando nossas capelas alpendradas, Luis Saia identifica predominâncias regionais de tipos edificados, em particular quanto ao sistema das coberturas. Procurando classificar estes alpendres relativamente às soluções construtivas, Luis Saia verificou o seguinte: o piso é sempre alteado, exceção feita às capelas de romaria; os pilares são predominantemente de alvenaria; há relativa variedade de tipos de guarda-corpos: de alvenaria, de madeira e de balaústres de madeira. Nota-se regionalização mais precisa quanto ao tipo de cobertura: do Rio de Janeiro para o norte, surge sistematicamente o telhado de três águas, e para o sul, a cobertura é de uma só água.⁶ (SAIA, 1978, 110 /112)

Ainda buscando argumentos para contrapor a hipótese de Gilberto Freire quanto à serem as capelas alpendradas resultado de uma influência das casas grandes, Luis Saia demonstra haver

⁴ - Aqui adotamos as informações fornecidas por Luis Saia, que se refere a estas capelas sem citar as fontes das informações. (SAIA, 1978, 104)

⁵ - Acrescenta Paulo Ormino de Azevedo a seguinte observação: “Muitos copiares dos séculos XVI e XVII se perderam, como se deduz das pinturas de Frans Post e gravuras de Barleus. Eles eram utilizados não só em capelas de engenho, como em igrejas de conventos franciscanos, a exemplo dos de Igarassu, Serinhaém e na Igreja de Nossa Senhora da Graça do colégio dos jesuítas de Olinda. Nesta condição nenhum sobreviveu, mas foram eles que abriram o caminho para as fachadas franciscanas com galilé, comuns no nordeste”. (AZEVEDO, 1981, 80)

⁶ - Luis Saia desenvolveu esta classificação em busca de argumentos para rebater a hipótese de Gilberto Freire quanto a serem as capelas alpendradas do Brasil derivadas das soluções de varandas das casas grandes. Conclui que a partir das características identificadas nas cobertas é possível delimitar “uma regionalização tradicional” dessa arquitetura religiosa que não se pode explicar com “os dados da arquitetura residencial das zonas respectivas”. (SAIA, 1978, 112)

soluções diferenciadas essenciais nas cobertas dos alpendres da arquitetura civil e religiosa, sintetizando, assim, suas conclusões: “a solução preferida nas casas grandes é de telhado que constitui apenas um prolongamento da cobertura geral do edifício. Na arquitetura religiosa, sistematicamente, a cobertura dos alpendres é um conjunto encostado no edifício principal, mas quase independente dele”.⁷ (SAIA, 1978, 112)

Em Portugal, encontra-se a mesma solução de colocar os alpendres na fachada das capelas encostados no edifício principal, indicando que a apropriação deste elemento na arquitetura brasileira, pode ser mais bem explicada ao atribuí-la diretamente à influência da tradição portuguesa. Exemplificam, a Capela de Nossa Senhora da Piedade, em Vila Nova, Miranda do Corvo e a Capela de Nossa Senhora da Ribeira, em Oliveira de Azeméis, Aveiro.

Encaminhando-nos para a análise das capelas com copiar existentes na Região Nordeste do Brasil, observamos que estas são, em sua grande maioria, capelas rurais que constituíam parte das estruturas edificadas de antigos engenhos e fazendas, e em menor número, capelas de romaria. Quanto às soluções formais, são exceção aquelas com coberta em duas águas, enquanto predominam os alpendres com coberta em três águas, popularmente denominado na região como tacaniça.⁸

Selecionamos dois edifícios, ambos na Paraíba, que exemplificam estes casos: a Capela de Nossa Senhora do Socorro, localizada no município de Santa Rita e a Igreja de Nossa Senhora da Penha, em João Pessoa.

A Capela de Nossa Senhora do Socorro foi edificada, segundo a tradição, em agradecimento à vitória de um comandante militar português, Francisco Rebelo, em confronto com os holandeses na várzea do Rio Paraíba, em 1636.⁹ Trata-se de uma pequena capela, situada no meio rural, com planta constituída de nave, capela-mor e sacristia, tendo um alpendre com coberta em três águas, suportada por colunas toscanas e guarnecido por guarda-corpo em alvenaria. Esta coberta segue a forma tradicional, identificada por Luis Saia, de se colocar encostada à fachada principal da edificação, mas quase independente desta.

⁷ - Outro argumento utilizado por Luis Saia para rebater a hipótese de Gilberto Freire provém da análise das capelas alpendradas do Brasil. Demonstra que a apropriação dos alpendres na arquitetura religiosa, a partir das casas grandes parece ser pouco provável, pelo fato da arquitetura religiosa adotar soluções bem diversas das casas grandes. Isto mostra duas linhas de tradição independentes uma da outra: a religiosa e a residencial. (SAIA, 1978, 108)

⁸ - Tacaniça: “Nos telhados, nome do pau que vai da cumeeira até o encontro de dois frechais, sobre os cunhais. Nos telhados de mais de duas águas, duas tacaniças determinam um pano triangular. A essa parte triangular das coberturas costumou-se, também, dar o nome de tacaniça”. (CORONA & LEMOS, 1989, 436)

⁹ - Não há documentação que assegure a origem e época de construção da capela de Nossa Senhora do Socorro que está atribuída à referida promessa do general português. A partir desta capela se desenvolve um pequeno povoado, hoje constituído por reduzido número de casas situadas no entorno imediato da capela.

Com soluções semelhantes a esta capela, podemos enumerar as capelas de São Roque, em Serinhaém, Pernambuco; e na Bahia, Nossa Senhora do Monte Serrat, em Salvador, Nossa Senhora da Conceição, em Nazaré e Santo Antônio do Mar Grande, em Itaparica.

Por sua vez, a Igreja de Nossa Senhora da Penha, datada de 1763, constitui o destino de uma tradicional romaria que ocorre até hoje. Sua arquitetura é extremamente simples, até mesmo precária, sendo o elemento mais significativo o alpendre com cobertura em duas águas. Este alpendre, antecedendo a fachada principal da igreja, está apoiado em pilares de alvenaria e seu espaço não está delimitado por guarda-corpo, como era próprio às capelas romeiras. Acredita-se que, neste caso, a cobertura em duas águas foi adotada por constituir uma solução mais adequada a este alpendre de maiores dimensões, necessário para abrigar um grande número de fiéis nas festas. Assim, se fugiu da solução em tacaniça, de uso regional. Este alpendre se encontra, hoje, descaracterizado e reduzido em sua extensão.

Capelas com alpendres corridos

Observamos que Paulo Ormino de Azevedo, ao criar sua classificação para as capelas alpendradas do Brasil, definiu um grupo caracterizado pelo uso do copiar em conjunto com alpendres laterais.¹⁰ Neste estudo, desconsideramos tal grupo, julgando tratar-se de uma solução de transição, onde ocorre apenas a junção de dois elementos em uma mesma edificação: o copiar e os alpendres em meia-água, sem haver uma articulação e continuidade entre estes.

No entanto, é importante entender que esta solução, fazendo uso dos alpendres laterais, tinha por princípio resolver dois problemas: a articulação da sacristia com os demais espaços da igreja e a proteção das escadas externas de acesso ao púlpito e ao coro. (AZEVEDO, 1981, 12)

Acreditamos que na busca de solução para estes mesmos problemas funcionais, começou a desenvolver-se o tipo da capela com alpendres corridos, envolvendo toda a nave e fazendo a articulação com as sacristias situadas nas laterais da capela-mor. Desta forma, ficava solucionada a circulação entre a capela-mor, o púlpito e o coro, uma vez que, em geral, as exíguas dimensões destas igrejas não viabilizavam a colocação das escadas de acesso a estes, no interior da nave. Protegidos pelas varandas, podiam os celebrantes e fiéis se deslocar entre todos os compartimentos da edificação abrigados do sol ou da chuva.

Um exemplar significativo deste tipo edificado é a Capela de Nossa Senhora da Conceição, construída em 1750, integrando o conjunto do antigo Engenho Caieiras, situado no município de Santo Amaro das Brotas, em Sergipe. (LOUREIRO, s.d., 55)

¹⁰ - Paulo Ormino situa que este tipo de capela com copiar e alpendres laterais se desenvolveu no sertão da Bahia, no século XVIII. (AZEVEDO, 1981, 12)

A capela está implantada em um ponto elevado do relevo, tendo à sua frente um pequeno pátio com um cruzeiro em madeira. Sua característica mais marcante é o alpendre com coberta em meia-água, envolvendo três faces do corpo central da edificação, no qual está engastada. Nas extremidades, a coberta se apóia em pilares de alvenaria, entre os quais corre um guarda corpo também em alvenaria, que delimita e veda este espaço.

O corpo central do edifício contém a nave e a capela-mor, ambas com cobertas em duas águas, diferenciadas em altura. As duas sacristias laterais à capela-mor estão sob a mesma coberta que corre todo o alpendre. Aqui se confirma a presença deste alpendre como espaço de articulação e circulação entre as sacristias e demais espaços da igreja, bem como de abrigo para a escada externa de acesso ao púlpito.¹¹

Analisando este tipo edificado, observou Paulo Ormino de Azevedo que “estas capelas se assemelham muito, tanto volumétrica, quanto construtivamente, com as casas grandes avarandadas surgidas no país na segunda metade do século XVIII. Se houve influência de uma arquitetura sobre a outra, foi da religiosa sobre a civil”. (AZEVEDO, 1981, 71)

Identificamos a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Comandaroba, em Laranjeiras, Sergipe, como um outro exemplar que tem por princípio o uso dos alpendres corridos ao longo da nave. No entanto, neste caso, a solução parece ser resultado de uma evolução deste tipo edificado, uma vez que os alpendres laterais não se encontram mais apenas adossados às paredes do corpo central da igreja, mas constituem, com este, um volume único. Os alpendres continuam cumprindo a mesma função de ligação entre os diversos compartimentos da edificação e de proteção das escadas de acesso ao púlpito, ao coro e às tribunas situadas sobre os alpendres.¹²

Em Comandaroba, o alpendre envolve toda a frente e as laterais da nave, abrindo-se ao exterior por meio de arcadas. O acesso a este se dá através das três arcadas centrais da fachada principal, sendo as demais parcialmente vedadas em alvenaria, formando peitoris.

¹¹ - Este alpendre, provavelmente, foi acrescido à edificação posteriormente, pois sua estrutura de coberta está assentada acima da altura dos peitoris das janelas do coro.

¹² - A Companhia de Jesus ao se estabelecer em Sergipe, no final do século XVII, fundou a casa do Retiro. Depois, em Comandaroba, tiveram sua segunda casa, em 1731, a qual se acredita ter sido administrada anteriormente pelos capuchinhos. Os sítios do Retiro e Comandaroba pertenciam a Freguesia de Nossa Senhora do Socorro da Cotinguiba, que incluía também a atual cidade de Laranjeiras. A igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Comandaroba, foi concluída, provavelmente, em 1734, data que está indicada no pórtico de acesso à nave. (LOUREIRO, s.d., 28 e CARRAZZONI, 1980)

As capelas de planta centralizada com alpendres

As capelas de planta centralizada constituíram uma vertente do barroco em Portugal, retomando uma prática que o Renascimento havia desenvolvido. Embora não seja um partido muito difundido, há uma série de capelas, deste tipo, construídas, predominantemente, no século XVII.

Recorda Paulo Varela Gomes que São Carlos Borromeu em sua obra intitulada, “Instruções para a Fabrica et Suppletis Ecclesiastica”, de 1577, recomendava ser preferível adotar para as igrejas as plantas em forma de cruz “como se observa nas sacras basílicas romanas”. Também referiu-se Borromeu que “edifícios de tipo redondo estiveram antigamente em uso nos templos dos ídolos, mas são menos usados pelo povo crítico”. Considera Paulo Varela estar nesta recomendação a origem para o decréscimo no emprego das plantas centralizadas, na arquitetura religiosa, na segunda metade do século XVI. (GOMES, 2001, 29)

No entanto, “a continuação desta planimetria em obras setecentistas” fez com que as capelas de planta centralizada constituíssem uma vertente da “arquitetura barroca em Portugal, cuja importância deve ser considerada lado a lado com a originalidade decorativa.” (PEREIRA, 1986, 22)

Estas ocorrem em pontos diversos do território português. Como exemplo, em Santa Maria da Feira, junto à muralha do castelo medieval, encontra-se a Capela de Nossa Senhora da Encarnação, datada de 1596, com planta em forma de hexágono. No Alentejo, há um número considerável de capelas seguindo esta tipologia, como são a Ermida de Santo Ildefonso, em Vila Viçosa (1605) e a Ermida de Nossa Senhora da Giesteira, em Portel, construída em data anterior a 1624, com corpo central de planta circular, ao qual estão adossados o nártex e a sacristia. (PEREIRA, 1986, 27)

Faz parte deste restrito universo das capelas de planta centralizada, alguns exemplares que associam este partido arquitetônico ao uso dos alpendres, entre os quais enumeramos alguns.

A Capela de São Gregório, em Tomar, data do primeiro quartel do século XVI e inscreve-se na tipologia dos pequenos santuários de planta centralizada, rematados por cúpula. Sua nave tem forma octogonal, e está articulada a outros dois volumes quadráticos que contém a capela-mor e a sacristia. Quatro das faces do octógono estão protegidas por uma varanda com coberta em meia-água apoiada sobre colunas toscanas. (Disponível em <http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002> Acesso em 21 de Julho de 2008)

A Igreja de São Mamede de Janas, em Sintra, encontra-se em um sítio cuja ocupação remonta ao período romano, havendo aí, um primitivo templo ao qual se relaciona a forma da atual capela datada de finais do século XVI ou princípio do século XVII. O corpo do templo é de planta circular

e, no exterior, sobressai o alpendre que se adossa à metade do perímetro da capela. (Disponível em http://www.ippar.pt/pls/dippar/web_patrim.forward_query. Acesso em 14 de Julho de 2008)

Talvez, a mais erudita destas capelas seja a de Nossa Senhora de Ceíça, em Marinha Grande, datada de 1602.¹³ Seu partido remete à solução do Templete de San Pietro in Montoria, de Bramante. De planta centralizada, à semelhança de muitas outras construídas na região de Aveiro e Coimbra na segunda metade do século XVII, esta capela exhibe um traçado octogonal, repetido no alpendre, mais baixo, que percorre todo o perímetro da ermida. (SERRÃO, 2003, 133)

No Brasil, identificamos a apropriação deste partido arquitetônico em capelas que, distanciadas de princípios eruditos, constituem uma continuidade das formas e soluções adotadas em Portugal, com adequações às possibilidades locais. Na Região Nordeste, este tipo foi pouco utilizado, sendo encontrado da Capela do Engenho d'Água, em São Francisco do Conde, na Bahia. Originária do século XVII, mas reconstruída em 1763, esta capela está na mesma linha de São Gregório de Tomar e Nossa Senhora de Ceíça, em Portugal. (AZEVEDO, 1981, 81)

Em Minas Gerais, existem dois outros exemplares significativos. A Capela de Nossa Senhora da Saúde, em Chapada do Norte, tendo a nave hexagonal, contornada por um corpo anelar mais baixo, recoberto por coberta em meia-água, no sistema da igreja de São Mamede de Janas.

O outro exemplar mineiro é a Capela de São José, em Minas Nova, cuja data de construção não é conhecida, mas deve pertencer ao século XVIII. Seu corpo central é constituído pela nave de forma octogonal, coberta por uma pequena cúpula em oito panos, acompanhando as secções das paredes. Esta nave é precedida por um alpendre que tem os vãos entre os pilares vedados com grades de madeira. A capela-mor, com planta hexagonal, é coberta por um teto apainelado e abobadado, tendo ao seu lado a sacristia. (Disponível em <http://www2.iphan.gov.br/ans/inicial.htm>. Acesso em 19 de Julho de 2008)

Estes exemplares tornam ainda mais evidente este processo de apropriação de elementos arquitetônicos e repertórios formais, oriundos de Portugal, e possibilitam apontar tanto os aspectos comuns a ambas as realidades, quanto as características peculiares que as singulariza.

As igrejas com galerias laterais

As igrejas com galerias laterais são encontradas tanto em Portugal quanto no Brasil, embora apresentando configurações distintas, como veremos a seguir. Entendemos que, no Brasil, este tipo edificado resultou de uma associação entre as igrejas com alpendres e o partido arquitetônico

¹³ - Desde data desconhecida existiu uma primitiva Capela de Nossa Senhora de Ceíça, que ruiu em 1590. Em 1602, inicia-se a reconstrução, resultando neste edifício de planta octogonal que passou por reformas durante o século XVIII. (PEREIRA, 1986, 23)

das igrejas com corredores laterais que se desenvolveu no século XVIII. Sendo assim, não as consideramos como mais um tipo entre as capelas com alpendres, mas sim como uma solução derivada do uso daquele elemento que teve continuidade quando atendia a questões funcionais.

George Kubler ao classificar a arquitetura religiosa produzida em Portugal no período após a Restauração (1640), refere-se a “uma igreja-tipo de carácter especificamente português e que aparece como uma inovação no século XVII”. Esta “apresenta o corpo rodeado por varandas de pedra” considerando o autor que o exemplo mais antigo deve ser a capela da Encarnação, em Leiria, construída entre 1588 e 1656. (KUBLER, 1988, 164)

Estas galerias laterais reaparecem na Igreja da Conceição de Atougua, combinadas com as torres e uma loggia na fachada principal. Construída entre 1694 e 1698, trata-se de uma igreja de peregrinação com planta em uma só nave e capela-mor mais baixa, tendo a galeria como elemento de comunicação entre os diversos espaços da edificação. (BORGES, 1986, 50) Neste caso, as galerias laterais continuam adossadas ao corpo principal da edificação, mas interceptadas pela presença das torres.

Outro exemplar deste tipo é indicado por Nelson Correia Borges ao analisar a irradiação do barroco joanino no Alentejo. Trata-se do santuário de peregrinação de Nossa Senhora de Aires, em Viana do Alentejo, que também tem seu corpo central cercado por uma galeria.¹⁴ Aqui, a galeria lateral está superposta por tribunas, aproximando-se mais da solução adotada nas igrejas por nós identificadas para analisar este tipo de partido na arquitetura produzida no Nordeste do Brasil.

Em Sergipe, localizamos a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Divina Pastora, talvez concluída em 1782, data aposta em sua fachada principal. Especialmente, está composta por nave e capela-mor toda cercada pela sacristia. Fazendo a articulação entre as sacristias e as torres sineiras, há ao longo das laterais da nave, um corredor que se abre para o exterior, através de pórticos.

Desta forma, este espaço se configura muito mais como uma galeria do que como um corredor lateral, justificando a denominação por nós adotada para este tipo de igreja. Sobre estas galerias estão as tribunas, tornando-se parte integrante do volume da edificação, e não um volume acoplado a esta. Nas galerias estão situadas as escadas que levam ao púlpito, ao coro, às tribunas e às torres sineiras, cumprindo a mesma função de circulação já identificada no tipo das capelas com alpendres corridos.

¹⁴ - Foi projetado pelo padre oratoriano João Baptista sendo as obras iniciadas em 1743 se prolongando até 1790 quando foram concluídas as torres e a galilé. (BORGES, 1986, 25) Victor Serrão caracteriza esta igreja como um “conjunto barroco interessantíssimo, com ecos mafrenses, estrutura de muros ondulantes, torres barrocas de cúpulas bulbosas e um zimbório octógono, de belo efeito cenográfico”. (SERRÃO, 2003, 169)

Assim, justifica-se pensar este tipo edificado como resultado do somatório dos alpendres às igrejas de corredores laterais, observando-se que, neste caso, a transformação dos corredores em galerias abertas para o exterior, viria cumprir duas funções: favorecer a ventilação do interior do templo, por ser a região muito árida e ter um espaço de abrigo para um maior número de fiéis, por se tratar de uma igreja de romaria.

Sustenta esta hipótese a observação de Germain Bazin quando considera que “essa disposição de pórticos espaçosos ao longo da nave tem como objetivo garantir abrigo aos peregrinos”, ocorrendo a mesma solução na Igreja do Bonfim, em Salvador. (BAZIN, 1983, Vol. 2, 164)

Esta solução adotada na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Divina Pastora, foi associada à sua função de romaria, no entanto, vai ocorrer também em capelas rurais que faziam parte de antigos engenhos de açúcar.

Como exemplo, citamos a Capela do Engenho Colégio em Itaporanga da Ajuda, Sergipe. Do conjunto do antigo engenho, há atualmente a casa grande e a igreja de imponente proporção, implantados perante um pátio onde há um pequeno cruzeiro em madeira.¹⁵

Nesta igreja, ocorre a mesma distribuição espacial identificada na Divina Pastora. A sacristia, com dois pavimentos, abraça toda a capela-mor. Ligando esta às torres sineiras, estão os corredores laterais à nave e superpostos pelas tribunas. Estes corredores eram, originalmente, abertos para o exterior por meio de arcadas, solução que se repete no nível das tribunas. Hoje estas arcadas se encontram parcialmente vedadas com alvenaria.

A presença destas arcadas nos corredores laterais, caracterizando as galerias, é constatada em outras igrejas de Sergipe, também remanescentes de antigos engenhos de açúcar. São elas: a Capela de Nossa Senhora da Conceição do Engenho da Penha, em Riachuelo, edificada entre 1795 e 1800 e a Capela do Engenho Jesus Maria José, em Laranjeiras, construída em 1769. (LOUREIRO, s.d., 33 e 35)

Da análise dos exemplares citados, consideramos ser possível apontar que este tipo edificado pode ser entendido como uma solução que se filia ao partido das igrejas com corredores laterais, mas se apropriando do caráter aberto dos alpendres, tão adequados ao clima da Região Nordeste do Brasil.¹⁶

¹⁵ - Também denominado de Casa de Tejubepa por ter sido em sua origem uma residência de padres da Companhia de Jesus que, em 1601, obteve por sesmaria duas léguas de terras onde deveriam trabalhar na catequese de indígenas. Adquirida posteriormente por particulares, foi denominada de Engenho Colégio. Entre os engenhos remanescentes em Sergipe, é sobre este que se conhecem as mais remotas referências. (LOUREIRO, s.d., 20)

¹⁶ - Paulo Ormino de Azevedo identificou esta mesma solução na Capela de São Braz, em Santo Amaro, edificada no último terço do século XVII; e nas igrejas matriz de São Francisco do Conde, Maragogipe e Santo Amaro de Ipitanga, em Lauro de Freitas. (AZEVEDO, 1981, 81)

Considerações Finais

Ao introduzirmos este breve estudo, afirmamos que não havia a intenção de apresentar resultados conclusivos, o que fica evidente ao longo do presente texto. Nossa proposta foi refletir sobre o processo de apropriação de elementos arquitetônicos e repertórios formais oriundos de Portugal, assimilados no Brasil colonial, partindo da observação de um universo específico, as capelas com alpendres.

Acreditamos que cumprindo o objetivo da nossa reflexão, demonstramos o quanto este tema constitui um campo aberto sobre o qual ainda há muitas contribuições a dar para alcançar um melhor conhecimento acerca das matrizes da produção artística e arquitetônica de Portugal, que serviram de referência para nossa própria produção, e a busca de soluções possíveis e apropriadas à realidade brasileira.

Assim, consideramos o presente estudo como mais um passo no percurso que nos propomos a dar continuidade, na expectativa de ver surgir outras análises que venham se somar a este esforço de conhecimento da arquitetura luso-brasileira.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Alpendres na Arquitetura Religiosa: revendo as teorias. *Barroco*, Belo Horizonte, nº 12, p.71-85, 1982/83.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BORGES, Nelson Correia. *História da Arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Alfa, 1986.

CARRAZZONI, Maria Eliza (coord). *Guia dos Bens Tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980.

CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Artshow Books, 1989.

GOMES, Paulo Varela. *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.

KUBLER, George. *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1988.

LOUREIRO, kátia Afonso Silva. *Arquitetura Sergiana do Açúcar*. Aracajú: Universidade Tiradentes, s.d.

PARAÍBA. Governo do Estado. Paraíba. *Monumentos I*. João Pessoa: Governo do Estado/Secretaria Extraordinária para Assuntos de Comunicação, 1982.

PEREIRA, José Fernandes. Resistência e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil. In. MOURA, Carlos (org). *História da Arte em Portugal. O limiar do Barroco*. Lisboa: Alfa, 1986.

SAIA, Luis. O alpendre nas capelas brasileiras. In. FAUUSP e MEC/IPHAN. *Arquitetura Religiosa*. São Paulo, 1978. p. 99-114.

SERRÃO, Victor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.

O BARROCO COMO HORIZONTE E A PAISAGEM VISTA DO PARTICULAR. UMA PRÁTICA DOS CONVENTOS FRANCISCANOS DO NORDESTE?

Maria Angélica da Silva
(Prof. Dra Programa de Pós Graduação em Dinâmicas do Espaço Habitado/ Fau /Universidade Federal de Alagoas/ Ufal)
mas@pq.cnpq.br

Ana Cláudia V. Magalhães
(Ms, Professora do Centro de Estudos Superiores de Maceió/Cesmac)
acvmagalhaes@yahoo.com.br

1- Apresentando a temática

A história da presença franciscana no Brasil escreve-se em paralelo com a ocupação portuguesa na nova terra desde a chegada da esquadra cabralina. Esta presença será materializada mais tarde na forma de obras arquitetônicas especialmente a partir de 1585, com a fundação do primeiro convento franciscano em Olinda ao qual se seguiram vários outros. Esses conjuntos conventuais, especialmente os construídos nas capitanias de Pernambuco e da Bahia, serão unificados por Germain Bazin sob o título estilístico de “Escola Franciscana do Nordeste”. Esta comunicação pretende revisitar essa escola a partir das casas conventuais de Alagoas (Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro e Nossa Senhora dos Anjos, em Penedo), analisando-as com relação à temática do barroco.

Pretende-se observar os conventos na sua inserção urbana e paisagística buscando ampliar as discussões sobre o tema do Barroco Brasileiro possivelmente requalificado a partir da espiritualidade franciscana.

2 – Bazin, os franciscanos e a matriz portuguesa

Nos idos dos anos cinqüenta, Bazin peregrina pelo Brasil. São tempos de descoberta, da memória nacional revisitada. Ao modo franciscano, embora possivelmente sem as sandálias e o burel, percorre distintas regiões do país e observa em especial a sua paisagem edificada. Entre vários destaques que sublinha nos caminhos que percorre, para além da ênfase no barroco das Minas Gerais, observará com cuidado uma arquitetura que ocorre na Região Nordeste, muitas vezes em pequenos municípios ou

perdidos em locais isolados mas de extrema beleza natural: os conventos franciscanos.

Neste contexto, dentre outras expressões arquitetônicas que o auxiliam a “inventar” a sua noção do Barroco no Brasil, Bazin destaca estes conventos por sua arquitetura, levando em seu rastro a prática escultórica e pictórica inseparável da fatura das capelas e igrejas e outras edificações religiosas da época colonial.

É a arquitetura que se sobressai, que é eleita como a arte que configura com especial destaque o Barroco entre nós no seu sentido patrimonial., ao modo que será também referendado pela mais expressiva instituição de memória do país: o recém criado Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional.

Os conventos franciscanos, ou a chamada “Escola Franciscana do Nordeste”, notadamente pela sua presença tão significativa no Nordeste brasileiro, também será abarcada como peça preciosa no discurso da chamada “Escola Regionalista”. Gilberto Freyre, no rastro de Jayme Cortesão que enfatiza o papel do franciscanismo em Portugal, lhes atribuirá um papel fundamental na construção da própria cultura brasileira¹.

Se começarmos a observar a história franciscana ainda em Portugal, realmente ela se escreve par e passo aos fatos fundamentais da construção do Reino Português. Quando este é fundado, os papas exerciam na Europa uma espécie de supremacia política, reconhecida pelos reis e pelos povos, podendo servir de árbitros entre reis e vassallos bem como entre príncipes inimigos. Quando D. Afonso Henriques assume Portugal, como titular do reino, oferece-o desde já à Igreja Romana, assumindo o pagamento do censo anual e outras obrigações típicas da vassalagem feudal ². Décadas depois, a ordem medicante de São Francisco, aprovada em 1223 pelo papa Honório III, espalha-se com rapidez pela Europa meridional. Diz a tradição que em 1214, o próprio São Francisco, em peregrinação rumo a Santiago de Compostela, atravessa as terras portuguesas e funda o primeiro convento em Bragança ³. Outras casas surgem ainda nos anos de 1217, sob a proteção dos nobres e das famílias reais. O santo seráfico terá grande receptividade no Reino e sua Ordem Terceira

¹ Ver FREYRE, 1959 e o artigo “Em torno do esforço franciscano no Brasil” em *Província...*, 1957.

² ALMEIDA, 1910:165.

³ As crônicas de Frei Manoel da Esperança, porém, ressaltam como primeiros conventos com documentação comprobatória os de Guimarães e de Alenquer.

acolherá as figuras reais de D. Sancho II, D. Afonso IV, D. Pedro I, D. Fernando e D. Afonso V, a rainha Isabel, D. Brites, esposa de D. Afonso IV, D. Leonor, mulher de D. João II e outros. Grande parte dos confesores dos reis e rainhas portugueses eram franciscanos, mais uma prova do seu prestígio⁴.

Sabe-se depois do envolvimento da ordem com as atividades ultramarinas. Continuando a prática iniciada por São Francisco, os frades embarcarão nas caravelas e acompanharão os exploradores por todas as partes recém descobertas ou recém acessadas. E portanto, capítulos da história franciscana passarão a ser narrados também no contexto do Novo Mundo.

3 – Os franciscanos ao sul da capitania de Pernambuco

A reflexão acerca dos conventos franciscanos do Nordeste pode trilhar dois caminhos Um, reconhecendo-os como matéria à qual estão associados signos e emblemas diversos, recorrentes na já mencionada Escola Franciscana do Nordeste e outro, no qual aparecem valores específicos que, coexistindo com a tradição secular, imprimem contornos locais e apresentam traços que acentuam a individualidade de cada um deles, em sua relação dinâmica com o lugar.

Qualquer que seja o ângulo com que sejam contemplados, os complexos conventuais aparecem como elos de uma densa rede montada pela Província Franciscana de Santo Antônio, na qual cada um dos 13 conventos nordestinos teve um papel preponderante. Alagoas, parte sul da Capitania de Pernambuco, foi contemplada com a presença de dois conventos construídos quase que em paralelo com os povoados em formação.

Um na antiga vila de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, hoje Marechal Deodoro, cuja casa era voltada para as ações de cunho religioso. Sem ter desenvolvido um programa arquitetural mais amplo, apresentava, entretanto, o ambiente necessário as atividades cotidianas inerentes aos frades, sejam elas na privacidade do ambiente claustral, sejam elas em contato com a população. O outro, na antiga vila do Penedo do Rio São Francisco, hoje Penedo, localizado em estratégica região de fronteira, ponto de passagem na incessante itinerância dos frades missionários, no percurso Pernambuco/ Bahia. Ao contrário do anterior, complexificou-se em sua feição

⁴ ALMEIDA, 1910,v.2, p.140.

arquitetônica com a apresentação de amplos e variados espaços, nos quais as atividades a ele inerentes foram facilmente desenvolvidas, inclusive com predisposição espacial para ampliações funcionais futuras.

Um conjunto de traços marcam a produção conventual franciscana em Alagoas, sejam mera repetição de um modelo ou de um processamento criativo particular, na maior parte das vezes motivado pelas questões próprias do sítio em que se implantou. Para tal, no grande universo representado pelos conventos, foram eleitos alguns elementos “ícones”, os quais, como parte do objeto de estudo específico – conventos de Alagoas – foram analisados e interpretados a partir do diálogo que eles mantêm com o convento – o objeto visto por dentro – e com a cidade – o objeto visto por fora.

Encarados como emblemas da permanência do modelo arquitetônico franciscano herdado de Portugal ou como exemplos de re-criação desse modelo a partir de uma condição cultural muito específica, os conventos de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro, e o de Nossa Senhora dos Anjos, em Penedo, são obras que reforçam a identidade das cidades nas quais estão inseridas, legitimam sua condição histórica ao tempo em que são elementos expressivos e indissociáveis da paisagem cultural que ajudaram a conformar.

4- As duas cidades, os dois conventos

Atualmente, as duas cidades apresentam aspectos contrastantes entre si. Entretanto, em sua gênese, como simples povoados, vilas e depois cidades de relevância no contexto do território alagoano, não constituíram fenômenos dissociados. Havia entre elas várias equivalências que as aproximavam no seu processo gerador: história, economia, paisagem, cultura e sociedade. A ordenação típica dos povoados e vilas coloniais brasileiros que pressupunha em geral um centro definido pela implantação em área topograficamente de destaque e pela reunião das edificações arquitetônicas mais representativas das forças dominantes estabelecidas, aproximam os dois núcleos. Da mesma forma, a implantação dos conventos franciscanos: em sítio em meia encosta, em área próxima ao centro e com amplas cercas que alcançavam os cursos d'água – a lagoa Manguaba em Madalena e o rio São Francisco em Penedo, confirmam a atitude mendicante de estar próxima da vida urbana, mas um pouco resguardada.

A historiografia franciscana aponta a solicitação dos próprios moradores dos povoados e vilas do Nordeste colonial como o primeiro passo para a implantação dos conventos no local, tendo como impulso a missão evangelizadora e catequética assumida pelos frades: “*cura d’almas na cidade e a catequese dos silvícolas da redondeza*”.⁵ Por outro lado, a intensa mobilidade dos frades e a necessidade constante de deslocamento forçavam a implantação das casas conventuais de modo a estas funcionarem, também, como pontos de pouso, com infra-estrutura adequada aos hóspedes em trânsito⁶.

Em Marechal Deodoro a presença franciscana se deu em 1635 em função da invasão holandesa, através de um grupo de frades que passou por lá integrando uma comitiva em fuga para a Bahia. Parte desse grupo permaneceu no local, constituindo rapidamente uma casa de moradia com oratório para as práticas religiosas. Ficaram neste abrigo provisório por seis meses quando parte dos frades foi embora, restando os demais na casa. Estes, por sua vez, não demoraram muito a abandoná-la face à ausência de notícias dos antigos companheiros. “*E assim ficou no povo da Alagoa frustrado por então o deziço que tinham de ver tãobem Convento dos nossos na sua Villa.*”⁷

Em 1657, os moradores solicitaram, via petição assinada pelo vigário, juiz, vereador, alcaide-mor e procurador, o retorno dos franciscanos e referenciam o primeiro estabelecimento (casa com oratório) como local para construção do novo convento.⁸ Neste mesmo ano, processo igual se dava em Penedo quando os moradores fizeram idêntico pleito, no qual, assim como em Santa Maria Madalena, foram atendidos.

Algumas representações iconográficas do local, anteriores à implantação dos conventos nas cidades citadas, mostram um ambiente de ocupação incipiente, arquitetura rarefeita em meio a um tecido urbano em construção. Aí se confirma a presença de uma ordem estabelecida (fosse ela de origem portuguesa ou holandesa) cujas preocupações defensivas se valiam das cintas de proteção (paliçada no caso de Santa Maria Madalena e muralha de um forte em Penedo) e da religião oficial, através de singelas capelas, para minimizar a insegurança e reforçar seus poderes. As

⁵ WILLEKE, 1977:44.

⁶ Em breve biografia, Frei Hugo Fragoso OFM apresenta treze frades penedenses de nascimento em intenso intercâmbio conventual, tendo estes exercido as mais diversas funções nos conventos nordestinos. Cf. FRAGOSO, 2004:9.

⁷ JABOATÃO, 1858:605.

⁸ Cf. JABOATÃO OFM, 1858:608.

muralhas e as igrejas fazem-se ícones de uma época onde as aglomerações em processo inicial não passavam de uma intenção urbanística cujo objetivo principal era a conquista e apropriação de um território a ser duramente disputado com índios e povos estrangeiros. Os caminhos sutilmente delineados já presentes naqueles povoados indicam os rumos que as cidades tomariam a partir de então se consolidando até os dias de hoje como eixos norteadores do seu crescimento urbano. E os conventos, a serem posteriormente construídos, aparecem como elementos chaves nesse processo.

Deste modo, a presença franciscana provocou e determinou a fisionomia das cidades. O conjunto de elementos arquitetônicos e urbanos que, organizados na paisagem, conformam a cidade, tiveram nos mesmos um traço determinante, não só no que concerne aos marcos visuais mas também nas questões de apropriação e re-significação entre estes e a comunidade através dos valores a eles atribuídos. Tal é o caso de Madalena. Os registros historiográficos afirmam que o edifício conventual foi construído “*no fim das ruas da Villa, á parte do norte, na bayxa sobre as margens da Alagoa (...)*”⁹. Quando o convento foi iniciado, já havia uma Igreja Matriz e uma pequena capela em torno das quais o casario se constituía, conforme aparece em ilustração holandesa. Esta ocupação se dera na parte mais alta do lugar, segundo o gosto português implantado nas suas colônias ultramarinas.



Localização do convento na cidade de Marechal Deodoro

Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

⁹ Idem ibidem. (mesma página)

Embora com todo o espaço disponível para localização do convento, foi escolhido um local mais retirado, distanciado, inclusive, das citadas edificações religiosas já existentes. O ponto de cumeada onde se originou a cidade não foi atrativo para os franciscanos que preferiram as margens da lagoa, em área de cotas baixas e, possivelmente, alagadiças. Malgrado essas características, o local tinha como favorecimento a presença de cursos de água potável, porto para suas canoas, facilidade na entrada e saída da vila via lagunar, desenvolvimento de atividades de piscicultura e criatórias em geral próximas à casa conventual, etc. Entretanto, em pouco tempo, mesmo tendo se localizado, em sua origem, no fim das ruas da vila, é o convento envolvido pela malha urbana uma vez que estimulou o crescimento da mesma em sua direção. .

Na cidade de Penedo conforma-se fenômeno diferenciado embora o contexto urbano da emergência do convento não fosse muito diverso do de Santa Maria Madalena. Ali, também, era oferecida a presença em abundância da água potável, através da presença majestosa do Rio São Francisco, inclusive, aparecendo, já naquela época, como importante via navegável.

Pela iconografia verifica-se que havia um casario esparsa margeando o rio, na parte mais baixa. Na região mais elevada, no coroamento da rocheira que lhe deu nome, foi construído o Forte Maurício. É nessa região elevada que, alguns anos depois da expulsão dos holandeses, surge o convento, implantado margeando o que teria sido a muralha do antigo forte. Desse modo, aproximou-se do elemento arquitetônico mais importante do lugar: a capela que, posteriormente, viria a ser a Catedral Diocesana. Embora seu terreno se alongasse até próximo às margens do rio, o edifício conventual foi edificado em local bem acima daquela região. É possível que, apesar das vantagens, o rio também trouxesse inconvenientes: *“Porque costumando o rio nas suas maiores enchentes lavar toda aquela praia, com grande detrimento dos moradores della, porque lhes tomava a maior parte das casas (...)”*¹⁰. Desse modo, optou-se pela segurança e salubridade da parte mais alta da vila, também mais valorizada pela presença das igrejas mais antigas e da primitiva cadeia. Esta ocupação se dera na parte mais alta do lugar, novamente seguindo o gosto português.

¹⁰ GOMES, 1947:59.

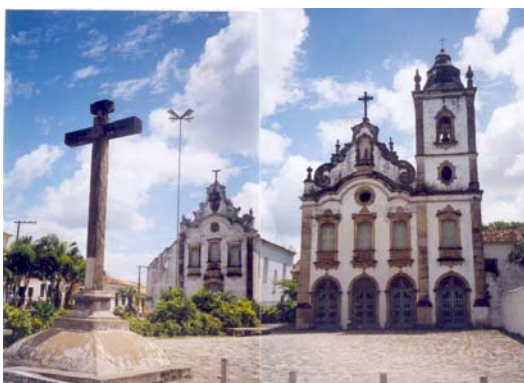


Localização do convento na cidade de Penedo

Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

5- O rosto dos conventos mira a cidade

Os elementos que conformam a face de interlocução mais evidente dos conventos com a cidade são suas fachadas e serão estes elementos que tomaremos para refletir acerca dos seus recursos em diálogo com o lugar urbano.



Adro e fachada do convento de Santa Maria Madalena e do convento de Nossa Senhora dos Anjos

Fotos: Ana Cláudia Magalhães/2005

“Na parte externa, todo o efeito arquitetônico se concentrava no frontispício”¹¹. Segundo Germain Bazin, o pórtico é considerado como um dos elementos que, definitivamente marcam a fachada das igrejas franciscanas, elemento esse derivado

¹¹ Idem, 147.

de um alpendre construído nos primórdios da construção e que, posteriormente, deu origem às galilés. Contudo, pode-se considerar que o pórtico é apenas um elemento da configuração cenográfica que o convento franciscano constrói na sua principal vista para a cidade.

Primeiramente, há de deixar o vazio, o adro normalmente calçado em pedra, onde o cruzeiro se destaca. As demandas da contemporaneidade vestiram estes espaços com árvores, gramados, bancos, luminárias, mas a princípio, cabia deixar um espaço de silêncio, sem ocupação, resguardando a possibilidade de usufruir da visão da fachada sem atropelos. Desta forma, o edifício branco, com os detalhes em pedra, recortava-se diretamente da natureza – céu e arvoredo – para a contemplação do fiel. Na linha de acesso, à edificação, uma espécie de ante-sala – a galilé – provia mais um espaço de respiração, agora para o acesso à igreja

No caso de Santa Maria Madalena, esse pórtico propicia um ambiente que ocupa toda a extensão da fachada, embora tenha pouca profundidade. Nos seus quatro vãos em arco pleno, os fechamentos recortam-se na madeira, ao modo de uma renda. As portas, em arco abatido, além das cercaduras e coroamento em pedra, mostram um bonito guarda-corpo que agora em vez da madeira, recorta a pedra, esculpida e vazada, rompendo a rudeza contida nesse material.



Fotos: Ana Cláudia Magalhães/2005

Em Penedo, segundo Bazin, se encontra “*a mais bela composição de conjunto*”¹². Pois as voltas e contravoltas tornam-se mais acentuadas, embelezando o frontão e livremente fazendo uso dos recursos figurativos para desenhar a fachada.

Neste caso, não encontramos a delicadeza dos detalhes rendilhados de Madalena, mas a grafia mais grosseira, contudo mais ousada, dos trabalhos que se colocam claramente como decoração. Sem qualquer concorrência da Ordem Terceira, a fachada da igreja destaca-se frente à sobriedade do restante do edifício conventual, discretamente colocado como um entorno edificado. Trata-se de um grande bloco, com predomínio da horizontalidade, pinçado por pequenos e ritimados vazios. O acesso é feito através de uma porta com verga em arco abatido que se abre diretamente para a portaria e que tem guarnição em pedra, formada por cercadura e sobre-verga trabalhada com a inscrição: 1811.

O frontispício compartimentado horizontalmente através de frisos em pedra que demarcam os limites da parte térrea, correspondente à galilé, do pavimento superior, correspondente ao coro e, finalmente, no topo, o frontão vigoroso, guarnecido por generosas volutas. A galilé fecha-se por três portas em madeira, com almofadas e bandeira vazada em arco pleno, com desenho radial. Toda a modenatura, executada em pedra, mostra as cercaduras e as aduelas das portas das extremidades unidas com as da porta central. Cada uma delas apresenta chave no eixo do arco e, em sua base há um pedestal quadrangular, baixo, com ressaltos.

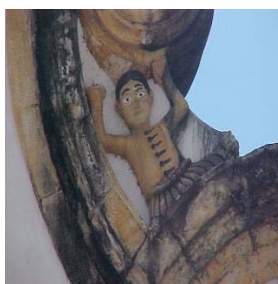
No primeiro pavimento há três janelas com guarnição mais bem elaborada. Na base, grande rocalha ladeada por mísulas. A central apresenta, no interior da concha um anjo segurando tarja onde aparece a inscrição: 1759. Na sobreverga, em arco abatido, há frisos em ressalto e duas volutas.

“O desenho do ornato é magnífico, mistura de talha erudita e improvisação ingênua, em que a decoração fitomórfica se une a figuras humanas de proporções atarracadas, infantis, constituindo uma fantasia barroca de grandiosa criatividade”.¹³

O que alguns autores colocam como uma leitura de modelos eruditos interpretados pelos padrões populares, talvez revele o desejo de comunicar mais diretamente os conteúdos que o figurativo permite, sem as veladuras que os rendilhados colocam para uma leitura do seu significado.

¹² Idem, 149.

¹³ MENEZES, 1970:34.



Detalhes da fachada – Fotos : Lucas Barros/2006

O caminho da análise dos elementos visuais vinculados à arquitetura conventual franciscana é sem fim. Ao tratar da relação do edifício com a cidade, resta-nos colocar um limite. Sabe-se contudo, que, internamente, o jogo entre superfícies lisas e decoradas, continua. Por exemplo, o fechamento do arco cruzeiro, ao modo de uma porta interna, alteia-se com elaborada decoração, repetindo elementos figurativos vinculados à iconografia franciscana e aos ricos repertórios dos emblemas. Apela-se a outros recursos, diferentes do rendilhado e do figurativismo bruto da fachada.



Brasões encimando o arco-cruzeiro – Penedo e Marechal Deodoro

Fotos: Ana Cláudia Magalhães/2006

6 – O convento, a cidade, o barroco

As relações entre o franciscanismo e o Barroco são evidentes quando se leva em conta a arquitetura das edificações, nomeadamente das igrejas. Contudo, o que se quer enfatizar nesta comunicação é a importância da tensão entre a solidão própria da vida contemplativa conventual e as trocas e a extroversão próprias das cidades.

Para além desta questão, já enfrentada no contexto europeu, soma-se o embate com o mundo natural dos trópicos. Se a exuberância da natureza é notada e levada em consideração para a implantação da arquitetura franciscana, e se ela claramente acirra o poder dos sentidos, como fica a demanda da negação do corpo, de submissão dos canais sensórios a uma prática severa em cenários onde a natureza palpita em um ritmo muito mais pujante?

Se o discurso barroco na América sempre sublinhou a tensão com a paisagem como enquadrar os conventos franciscanos, buscando a pobreza e erguendo os olhos para altares de ouro, apertando os corpos nos cilícios e contemplando uma talha onde se arredondou freneticamente a madeira cunhando os corpos, os frutos e as flores tropicais?

Como anular a cor das vestes, nos mantos de cor de terra e acender tetos com vermelhos e dourados flamejantes?

Como aninhar-se em celas modestas, reservar-se nos claustros de canteiros de plantas benfazejas e, portas afora, contemplar as matas tropicais de plantas desconexas, em plena concorrência, devorando-se umas às outras; e os seres nativos descrentes do valor do vestuário, da casa, da cidade e da barreira da pele, cortando os corpos não em homenagem ao divino mas para alimentarem-se alegremente da carne do inimigo?

Uma natureza que, em vez de se colocar posta à observação, observa.

E os cajus ficarão dependurados na igreja da casa franciscana da Paraíba e as faces estranhas dos nativos expressas na fachada da igreja da cidade de Penedo.

Para uma paisagem excessiva, falante, o silêncio e a introspecção franciscana. Para o embate entre o mundo mais moderno europeu a prática mais “primitiva” dos habitantes do Novo Mundo, a resposta é o Barroco.

Para a vastidão da natureza sem ordem e sem limites, a geometria das vilas e dos conventos - ele em si, pequena cidade - com seus muros, suas nítidas separações entre o dentro e o fora, com sua setorização de funções. Em vez do comércio, da praça, do arruado, o claustro, o adro, as celas, as oficinas. A regra urbana e conventual prossegue, imposta inclusive sobre a natureza: nas lavouras, nos jardins, quintais, claustros, hortas e cercas. Não um conflito, mas uma coesão. A poesia entre paredes geométricas significa a necessidade imperiosa da ordem para o afloramento sinuoso da prática barroca.

Cabe ainda avançar muito além com a reflexão sobre os horizontes do Barroco, se a hipótese é que ele se coloca como berço, como destino inicial de quase todo um continente. Buscou-se mostrar que, para além da talha e do ouro, as simples janelas, abertas à paisagem, evocam novas razões para uma conduta estilizada, para seres divididos entre a contemplação e a ação.

Se a ruína e a biblioteca são as grandes metáforas do barroco ¹⁴, o livro da natureza e a cambiante estrutura dos povos donos da floresta, devorantes de si mesmos, possivelmente descortinaram novos horizontes, complexos e conflituosos, para um pensamento cristão que elegeu, no primitivismo e na natureza, o locus da forma fraterna e buscou nele, expressa, a marca divina.

BIBLIOGRAFIA

Actas do I e II Seminário O Franciscanismo em Portugal, Lisboa, Fundação Oriente, 1996.

ALBERNAZ, João Teixeira, *Descrição de todo o maritmo da Terra de Santa Cruz...*, Rio de Janeiro, Mapoteca do Itamarati, 1640.

ALMEIDA, Fortunato, *História da Igreja em Portugal*, v1 e 2, Coimbra, Imprensa Acadêmica, 1910.

AMBROSELLIE, C *et al*, “Ordres mendiants et urbanisation dans la France médiévale”, in *Annales*, CNRS, jul-ago, ano 25, N. 4, 1970.

¹⁴ BUCI-GLUCKSMANN, 1986:19.

BAZIN, Germain, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, Rio de Janeiro, Record, 1983.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir – De l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

CABRAL, João Francisco Dias. "Pesquisa rápida a'cerca da fundação de alguns templos da villa de Santa Maria Madalena da Laga do Sul, agora cidade das Alagoas". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas*, nº II, vol. II, 1874, p. 1-11

CAROATÁ, José Próspero Jeová da Silva. *Chrônica do Penedo*. Maceió: Edição do Deptº Estadual de Cultura, 1962.

CARVALHO, Ayrton. "Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa do nordeste". In: *Arq. Religiosa/textos escolhidos da revista do IPHAN*. São Paulo: MEC/IPHAN e FAUSP-USP, 1978, pp 115-133.

De la FLOR, Fernando, *Pasiones frías – secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

ESNER, Jás & RUBIÉS, Joan-Pau (org), *Voyages & visions – towards a cultural history of travel*, Londres, Reaktion Books, 1999.

ESPERANÇA, Manuel da, Fr., *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco da Província de Portugal*, v1 e 2, Lisboa, 1656 e 1666.

FONSECA, Pedro Paulino da. *Memória Histórica da Fundação dos Conventos da Província das Alagoas*. Rio de Janeiro: Typografia de Pinheiro & C., 1874.

FRAGOSO, Frei Hugo OFM. "*Penedo assume um rosto franciscano*", palestra proferida na Sessão solene da Câmara municipal de Penedo, em 19/03/2004.

FREYRE, Gilberto. *A Propósito de Frades*, Salvador, Publicações da Univ. da Bahia, 1959.

GOMES, Jurandir. *Quadro da História de Alagoas – breves ensaios sobre a história pátria*. Maceió: Casa Ramalho, 1956.

HOORNAERT, Eduardo et alli. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ILHA, *Frei Manuel da. Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil – 1584/1621.*

Petrópolis: Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil/ Vozes, 1975.

JABOATAM, Fr. *Antonio de Santa Maria. Novo Orbe Seráfico Brasílico, ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil.* Nota Prévia de Antonio Corrêa de Oliveira. Recife, Assembléia Legislativa do Estado, 1980, 3 v em 1. Fac-símile das edições de 1859, 1861, 1862.

LE GOFF, Jacques, “Apostolat mendicant et fait urbain dans la France médiévale, in *Annales*, CNRS, mar-abril, ano 23, N. 2, 1968.

MARX, M. *Seis Conventos, Seis Cidades.* São Paulo, outubro/1984, 213 p (tese de doutorado), FAU/USP, 1984

MENEZES, José Luiz da Mota. “*Levantamento preliminar dos monumentos tombados artísticos de alagoas* (mimeo). Maceió, 1970 (

MERO, Ernani. *A Província Franciscana no Brasil.* Maceió: Sergasa, 1982.

_____ *Santa Maria Madalena.* Maceió: Sergasa, 1995.

_____ *Os Franciscanos em Alagoas,* Maceió: SERGASA, 1982.

_____ *Penedo: templos, ordens e confrarias,* Maceió: SERGASA, 1991.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares. *Os Franciscanos e a Formação do Brasil.* Recife: UFPE, 1964.

RIBEIRO, Bartolomeu, *Guia de Portugal Franciscano Continental e Insular,* Residência de Leixões, 1946.

ROMAG, Dagoberto, OFM. *A História dos franciscanos no Brasil desde os princípios até a criação da Província de Santo Antônio (1500-1659),* Curitiba, s.e., 1940.

ROWER Frei Basílio. *A Ordem Franciscana no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1947.

WILLEKE, Frei Venâncio OFM. *Franciscanos na História do Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1977.

ARQUITETURA BARROCA: GLÓRIA E ESPLendor NA CAPITANIA DO RIO GRANDE

Maria Francimária Cavalcante
Graduada em História (UFRN)
Graduanda em Letras (UFRN)
mfancimaria@yahoo.com.br

Karen Cibelly de Souza
Graduanda em História (UFRN)
kacikcire@yahoo.com.br

A cultura barroca sempre foi o estilo que melhor representou a arquitetura religiosa em todo o mundo, tendo sido trazida pelos colonizadores e pelos jesuítas durante a colonização, no Brasil ela também representou o auge da arquitetura religiosa.

O que mais impressiona em um templo de estilo Barroco é a magnitude da construção, a grandeza obtida através das curvas. A Igreja de Santo Antonio possui esta magnitude e foi ela que nos levou a escolher monumento e não outro para a execução desse trabalho.

Este trabalho tem por objetivo apresentar um pouco da cultura Barroca produzida no século XVIII no Rio Grande do Norte, à época, Capitania do Rio Grande. O exemplo escolhido para apresentarmos esta arte, foi a Igreja de Santo Antonio, localizada na cidade de Natal. Buscaremos ainda elaborar uma pequena reflexão sobre a importância da conservação e preservação desta cultura, para a formação de nossa própria cultura, da cultura Norte-Riograndense.

A Igreja de Santo Antonio

História

A Igreja de Santo Antônio é também conhecida como Igreja do Galo. Está localizada no bairro da Cidade Alta (centro), zona leste da cidade. Ela encontra-se em total harmonia com o ambiente, no qual velhos e novos estilos arquitetônicos se misturam, formando um cenário mágico. Além da Igreja de Santo Antonio, fazem parte deste cenário a *Igreja Matriz Nossa Senhora da Apresentação*, o *Memorial Câmara Cascudo*, o *Instituto Histórico e Geográfico*, o *Palácio do Governo*, entre outros.

A Igreja de Santo Antonio foi a terceira a ser construída na cidade e é segundo muitos, a melhor representação do estilo barroco na cidade de Natal. A data de sua construção não se sabe ao certo. O primeiro documento referente à mesma, data de 15 de julho de 1763. O fim de suas obras teria ocorrido em Agosto de 1766, data esta que se encontra inscrita sobre a entrada principal.

A torre só foi erguida mais tarde, muito provavelmente sua conclusão ocorreu em janeiro de 1799. Segundo a “lenda”, sua construção deveu-se, em grande parte, aos esforços do Capitão-mor Caetano da Silva Sanches, o qual ao seu término, doou à Igreja, um Galo de Bronze, que foi colocado no topo da torre.

Por um longo tempo o galo metálico nada representou para a população natalense. Hoje é inadmissível a idéia de que o galo possa ser retirado do topo da torre. Ele empresta ao templo um ar de mistério. Há três séculos ele encontra-se lá, guardando a cidade em sua “eterna vigília”. A seguir alguns versos que foram escritos em homenagem a adoção do “galo de bronze”.¹

Caetano da Silva Sanches,
Governador português,
Foi quem aqui colocou-me
Há mais de três séculos talvez.

Cocorocó! Vou cantando
A minha bela toada,
Louvando com outros galos
A serena madrugada...

Por todos os quatro ventos
Me vereis sempre emproado...
Não tenho ‘gago’ e meu canto
Solto bem atenorado!

Cá do alto lobrigando
Traquinadas do Demônio,
Vos mandarei telegrama
Da torre de Santo Antonio!...”²

A igreja é também chamada de Igreja de Santo Antonio dos Militares, devido ao fato de que o consistório da mesma abrigou o primeiro quartel policial da cidade, fundado em

¹ Estes versos foram escritos por Lourival Açucena, não sabendo-se apenas que eles foram posteriores a 4 de agosto de 1879 (data em que foi implantado o telegrafo em Natal).

² IGREJA de Santo Antonio: Natal – Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto (Memórias de Restauração). [199?].

1836, ali permanecendo até o ano de 1862. Neste período foi criada a Irmandade de Santo Antonio dos Militares, fundada pelos comandantes das forças militares, que, segundo eles próprios, possuía os seguintes fins: "... para conservação da Igreja de Santo Antonio dos Militares, (...) observância do Sagrado Culto da Religião Católica, (...) e benefício espiritual da cada um dos associados".³ Havia entre os oficiais e os soldados uma tabela para contribuição, na qual o valor variava de acordo com a hierarquia.

Em relação a Igreja, temos a seguinte declaração do Folclorista Câmara Cascudo, para o qual a Igreja de Santo Antonio seria a Mais bela da cidade.

"... sua torre encimada de azulejos reluzentes com o galo heráldico, como um timbre numa cimeira feudal, a majestade do frontão, com os motivos em arabescos, num barroco sugestivo e que convencionou chamar Jesuítico, as tochas estilizadas na cimalha, os desenhos em relevo, correndo e volteando a frontaria, dão um aspecto de majestade simples, imponente mas acolhedora e simpática."⁴

Ressalta-se aqui o fato de que a Igreja não foi construída de uma vez, mas por partes, de acordo com as necessidades do prédio, visto que abrigava a companhia militar e passando mais tarde, a abrigar o colégio Diocesano de Santo Antonio, que, em dezembro do ano de 1929, passou à coordenação dos Irmãos Maristas, pelo que passou a denominar-se colégio Santo Antonio Marista. Quando este transferiu-se para sede própria no ano de 1938, as instalações da Igreja foram entregues então aos frades capuchinhos, os quais fundaram ali o Convento de Santo Antonio, que funciona nas dependências contíguas a Igreja e conta com a presença de quatro frades e oito postulantes. O convento foi restaurado à mesma época da igreja, desde então, possui as mesmas características arquitetônicas.

A Igreja abriga ainda, na ala lateral esquerda, o Museu de Arte Sacra do Rio Grande do Norte, o qual foi criado no ano de 1989. Seu projeto foi elaborado pelo Núcleo de Museus da Fundação José Augusto. O acervo conta com imagens e objetos cujas origens remontam do século XVIII ao XX. Elas representam todas as dúvidas e anseios do imaginário próprio à cada época. Aqui enfatiza-se a presença de esculturas de madeira policromada, que encontram-se lado a lado com imagens feitas em terracota. As imagens como percebe-se claramente, não pertencem a um único estilo, o que vem confirmar o fato de que o imaginário evoluiu junto com a cultura. Entre as principais obras presentes, destaca-se: A imagem de Nossa Senhora do Rosário, feita em madeira

³ IGREJA de Santo Antonio: Natal – Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto (Memórias de Restauração). [199?].

⁴ CASCUDO apud IGREJA de Santo Antonio: Natal – Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto (Memórias de Restauração). [199?].

policromada (sé. XVIII, estilo Barroco); Imagem de Santo Antonio, também em madeira policromada (séc. XIX, estilo Neoclássico).

No museu encontramos também pequenas imagens em terracota, oratórios de uso particular (trazidos das residências dos fiéis) que vão desde o estilo maneirista, passando pelo Rococó, até os estilos Barroco e Neoclássico. Têm-se ainda pinturas, alfaias, objetos de ourivesaria e prataria utilizados durante o culto (missa).

A composição estética

“... possui fachada principal emoldurada por cunhais de pedra de arenito, e cimalha em massa. A sua fachada compõe-se de um corpo central. Ala lateral e uma torre quadrangular em cúpula revestida de azulejos, encimada pelo galo...”⁵

O frontispício da igreja, caracteristicamente barroco, é bordado em relevo de alvenaria e possui um óculo entaipado, com uma grade de massa, tendo ao topo uma cruz de pedra (granito), ladeada por dois coruchéus. Possui três portas que dão acesso a nave principal, cada uma encimada por uma janela. A torre está alinhada com a nave principal, possuindo porta de acesso e janela ao mesmo nível. Como citado anteriormente, é quadrangular, sua cúpula toda guarnecida de azulejos, ladeada na base por quatro tochas e como não podia deixar de ser, o *galo de bronze* em seu topo, completa o cenário.

Tanto o corpo da Igreja (nave principal) quanto a torre foram construídas segundo as mesmas técnicas, sendo utilizado o mesmo tipo de material, apesar de a torre ter sido concluída em 1799, trinta anos depois de ter sido concluída a Igreja. Já na ala lateral esquerda foram utilizados materiais diversos, bem como a técnica de construção, que também foi diferente, sendo a data exata de sua construção uma incógnita.

O interior da Igreja é simples, não existem indícios de que tenha havido pinturas em seu forro ou mesmo nas paredes. O arco cruzeiro é todo em pedra de arenito; o retábulo da capela-mor é feito de madeira, sendo bastante recortado (característica do fim do barroco). Existem também dois altares laterais de madeira entalhada.

A restauração

⁵ IGREJA de Santo Antonio: Natal – Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto (Memórias de Restauração). [199?].

Nos estudos efetuados antes do início da restauração, chegou-se a conclusão de que o prédio encontrava-se razoavelmente conservado. Os responsáveis por tais estudos acreditam que este fato seja resultante do uso constante da Igreja por parte da comunidade. A utilização das dependências anexas para fins diversos (quartel e escola) também auxiliou nessa conservação.

A obra de restauração foi executada pela fundação José Augusto e sua intenção era retirar os “elementos espúrios”, ou seja, retirar todos os itens não condizentes com a época na qual foi construída. Foi um trabalho árduo, pois, ao longo do tempo, foram feitas modificações na arquitetura, adicionados cômodos, uma alteração aqui, outra ali, o que acabou; por causa de uma desfiguração em relação ao seu estilo arquitetônico original (estilo Barroco). A restauração teve seu fim em março de 1981.

Não cabe aqui detalharmos o decorrer da restauração. Apenas citamos o fato de que todo o processo ocorreu de acordo com normas pré-estabelecidas por lei, e que a restauração teve como objetivo principal, fazer com que a Igreja de Santo Antonio voltasse ao seu estilo inicial, fazendo-a recuperar a antiga magnificência.

História, Patrimônio e Memória

Nos dias atuais existem ainda aquelas pessoas que pensam ser as construções antigas apenas locais que podem servir a indústria do turismo, esquecendo que estas fazem parte de um determinado contexto histórico e que sua construção aconteceu devido a determinadas necessidades. Também que esta mesma construção (seja uma igreja, uma casa ou qualquer outra obra arquitetônica), foi usada por um único indivíduo, ou por um grupo de pessoas para fins específicos. Sendo assim, admiti-se o fato de que, qualquer uma dessas construções guarda, em si, parte da história, seja do indivíduo, da comunidade ou mesmo da sociedade em meio a qual esteja inserida.

Não raro, nas cidades fundadas há mais de um século, nos depararmos com uma igreja ou com um casarão cuja construção tenha se dado em séculos passados. Se não todos, mas pelo menos a maior parte destes “espécimes”, encontram-se tombados como Patrimônio Cultural, o que pode (ou não) significar que sua preservação (física) está assegurada por lei.

Até o presente momento nos detivemos em apresentar uma obra arquitetônica que chegou até nossos dias como representante de uma cultura que no passado representou os anseios, os pensamentos e as atitudes da sociedade que a criou. Mais adiante entraremos em detalhes sobre essa cultura tão singular que é a Cultura Barroca.

Por hora nos detenhamos um pouco a falar sobre a relação existente entre o Patrimônio, a memória por ele representado e a História. Antes de iniciarmos porém é de extrema importância que entendamos o significado de alguns conceitos, sem os quais não será possível prosseguir.

A começar pelo conceito de Patrimônio. Segundo Choay,

Esta bela palavra estava na origem ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela uma palavra “nômade”, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante.⁶

Uma segunda classificação designaria patrimônio como “Bem de herança que é transmitido segundo leis, dos pais e das mães aos filhos”.⁷

Quanto aos termos que derivam desse conceito, tais como Patrimônio Histórico e Patrimônio Cultural, tem o seguinte: Em relação ao significado de Patrimônio Histórico, esta expressão, ainda segundo Choay,

“designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos.”⁸

No entanto, apesar desta afirmação ele ressalta que, “Entre os bens incomensuráveis e heterogêneos do patrimônio histórico, escolho como categoria exemplar aquele que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, o patrimônio histórico representado pelas edificações.”⁹

Já para Lemos, o termo estaria “ligado às construções antigas e seus pertences, representativos de gerações passadas e que, englobadamente, recebem o nome genérico de ‘Patrimônio Histórico’, ao qual, às vezes, também é aposta a palavra ‘Artístico’ ”.¹⁰

Com relação a designação do termo “Patrimônio Cultural”, este seria, para Lemos, algo bem mais amplo, que além de abranger o próprio conceito de “Patrimônio Histórico”,

⁶ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora da UNESP, 2001.

⁷ LITRRE *apud* CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. p. 11

⁸ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. p. 11

⁹ *id.* **ibid.** p. 12

¹⁰ LEMOS, C. A., **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 7.

se estenderia para bem mais além, englobando também a cultura, crenças, costumes, maneiras de agir e de pensar de um determinado grupo ou sociedade.¹¹

A partir destes conceitos, podemos chegar as nossas próprias conclusões em relação a Igreja de Santo Antonio, sobre a qual, ainda há pouco fizemos uma descrição detalhada, incluindo inclusive dados sobre a restauração, a qual, como citado anteriormente, ocorreu segundo os critérios que regem restaurações em construções tombadas pelo patrimônio cultural.

A Igreja de Santo Antonio é uma edificação do século XVIII, construída segundo praticas e estilos hoje não mais utilizadas, estando também sua construção incluída dentro de um contexto histórico, composto de práticas políticas e sociais próprias da época em questão. Isso significa dizer, por conseguinte, que ela é, nos nossos dias, uma representante da época em que foi construída, guardando em si, aspectos e singularidades específicas da época em questão.

É levando em consideração este elo existente entre o patrimônio e o passado, que chamamos atenção para a necessidade de que haja uma conservação e preservação do mesmo, sendo que só assim poderá ser preservada a História, através de sua memória. Sobre o assunto, Lemos nos coloca o seguinte:

Se devemos preservar as características de uma sociedade, teremos forçosamente de manter conservadas as suas condições mínimas de sobrevivência, todas elas implicitadas no meio ambiente e no seu saber. Acima, empregamos a expressão “devemos preservar” como sendo uma obrigação, o que é correto, já que a todos só pode interessar a idéia ligada à salvaguarda de nossa identidade cultural.¹²

Como percebe-se, Lemos identifica a preservação do Patrimônio Cultural como a própria preservação de uma cultura, de nossa cultura. Ele ainda ressalta que esta preservação se daria a partir da preservação dos valores e idéias contidos no próprio patrimônio, através de lembranças que por ventura este patrimônio possa nos trazer, em outras palavras, de sua memória.

Assim, preservar não é só guardar uma coisa, um objeto, uma construção, um miolo histórico de uma cidade velha. Preservar também é gravar depoimentos, sons, músicas populares e eruditas. Preservar é manter vivos, mesmo que alterados, usos e costumes populares. (...) é fazer levantamentos de construções, especialmente aquelas sabidamente condenadas ao desaparecimento decorrente da especulação imobiliária.¹³

¹¹ id. *ibid.*

¹² LEMOS, C. A., *O que é patrimônio histórico*, p. 25.

¹³ id. *ibid.* 29.

Tenha-se aqui o conceito de memória como “Faculdade de reter as idéias adquiridas anteriormente, de conservar a lembrança do passado ou da coisa ausente”.¹⁴ Em outras palavras, a lembrança que se tem de determinado fato ou acontecimento. No nosso caso, especificamente, a memória está aqui incluída a partir do momento em que o patrimônio, como representante de uma época, de uma cultura, trás em si idéias e valores, que foram preservados ao longo do tempo. Aparentemente, a memória seria apenas um meio de se chegar até a história, como se a lembrança que é evocada do passado pudesse se tornar um elo de ligação do indivíduo com a história. No entanto, Pierre Nora nos mostra que nem sempre assim, que memória e história são termos que se opõem, visto que a memória apesar de lembrança, sempre será influenciada pelos acontecimentos do presente, enquanto que a história nada mais é que a representação do passado.

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...) vulnerável a todos os usos e manipulações (...) A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um ele vivido no eterno presente; a história uma representação do passado. (...) A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta (...) A memória emerge de u grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história ao contrario, pertence a todos e a ninguém (...) a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.¹⁵

É dessa maneira que patrimônio, memória e história pode se inter-relacionar, o patrimônio, como elo de ligação entre o passado e o presente, levando a sociedade a lembrar o papel por ele representado, fazendo permanecer idéias, conceitos, costumes, valores, que mesmo modificados por idéias atuais, trazem ainda indícios da época em que ocorreram suas primeiras manifestações.

¹⁴ OLINTO, Antonio. **Minidicionário Antonio Olinto de Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. E ampl. São Paulo: Moderna, 2001.

¹⁵ NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. In: Projeto história. São Paulo, 1993. p. 9

A cultura Barroca

O estilo Barroco surgiu por volta do século XV em contraposição ao movimento renascentista. Na Europa os primeiros indícios ocorreram na Itália e daí propagou-se por todo o continente europeu (França, Espanha, Países Baixos, Portugal, Inglaterra).

A melhor representação do estilo encontra-se na Arquitetura, onde os artistas puderam deixar transparecer toda a grandiosidade de uma cultura em movimento. A Igreja Católica foi a principal patrocinadora do movimento. “A Igreja Católica queria proclamar o triunfo de sua fé e, por isso, realizou obras que impressionam por seu esplendor.”¹⁶ O estilo Barroco deixou para trás a calma e a simplicidade do estilo Gótico, fazendo surgir a pompa e os detalhes cheios de curvas das fachadas.

No entanto, Silva, ao citar Maravall, nos diz que:

... para Maravall, o barroco não é “conceito de estilo”, como muito se tem difundido no Brasil, mas um “conceito de época”, pois ele não pode repetir-se em “múltiplas fases da história humana”. Apesar disso, sua amplitude geográfica é significativa: a cultura barroca pode ser encontrada em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais européias do século XVII, período no qual se situam, conforme o autor, as balizas temporais básicas de sua elaboração”.¹⁷

Já para Maria Lúcia Montes,¹⁸ o barroco

Significa a tradução de uma experiência de mundo marcada pela contradição que cinde sem separar totalmente e integra de modo precário duas metades indissociáveis de uma vivência ao mesmo tempo moderna e arcaica: de um lado, o sentimento moderno do poder criador do indivíduo, livre das amarras teológicas e sociais que em outras eras restringiam sua capacidade infinita de experimentação e expressão; de outro, o sentimento arcaico da sua limitação radical, frente a um mundo que, material e espiritualmente, escapa ao seu controle. Filho da Contra-Reforma, o barroco é obrigado a restaurar a idéia de uma ordem onde a natureza, a vida social e o poder político se suspendem a uma esfera sobrenatural já desde sempre predeterminada, ao mesmo tempo em que não quer de todo abrir mão da descoberta do poder criador do homem. Disso resultaria não só uma estética, mas uma visão do mundo, tensionadas ao extremo – uma estética e uma visão de mundo que

¹⁶ PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Afiliada, 2000. p. 108.

¹⁷ SILVA, Luiz. G. **A cultura do Barroco**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 36, p. 317-327, 2002. Editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufrn.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile>>. Acesso em 20 jul. 2008.

¹⁸ Maria Lúcia Montes é Professora Doutora do Departamento de Antropologia Social da FFLCH, na Universidade de São Paulo.

oscilam entre extremos, precipitando-se da vertigem da liberdade ao abismo da impotência, frente ao que desde todo sempre é imutável.¹⁹

Se analisarmos o contexto no qual surgiu o estilo barroco na Europa, o que veremos é uma tentativa, por parte das classes dominante, em manter o poder. O desejo e também o costume dos membros dessas classes em mostrar a sua superioridade perante os demais pode ser considerado um ponto a favor do surgimento da cultura barroca, a qual se destaca pela grandiosidade e pela maneira nada convencional de se apresentar perante os que a observam. Em sua obra *A Cultura do Barroco*, Maravall faz um minucioso detalhamento sobre possíveis fatores que levaram ao surgimento desse estilo (ou cultura) bem como nos mostra também as maneiras pela qual se disseminou por toda Europa e mesmo passando às colônias na América.²⁰

No Brasil, o Barroco surgiu em meados do século XVIII, prolongando-se até meados do século XIX. Foi trazido pelos europeus, durante a colonização, e principalmente pelos padres da Companhia de Jesus. Assim como na Europa, temos obras grandiosas, belas “perfeitas”. Com fachadas esplendidas, frontispícios, corucheús, torres, arcos, cúpulas, ornamentos os mais diversos e de uma beleza sem igual. Além das construções, a maioria de cunho religioso, temos também representações barrocas na literatura (mineira especialmente) e também na escultura.

Notadamente, foi no Estado de Minas Gerais que mais se propagou essa cultura, no entanto, isso não significa dizer que no Nordeste ela não tenha sido bastante difundida. Pode-se afirmar com toda a certeza de que não há uma única capital Nordestina que não possua pelo menos uma construção representativa da cultura barroca.

É interessante notar o quão diversificada é nossa cultura, elementos africanos, indígenas, europeus aqui se misturam, formando um conjunto de idéias, costumes e valores próprios da nossa Identidade Cultural. Lidar com a Cultura barroca, é acima de tudo lidar com nossas raízes culturais, A confirmação desta cultura se dá através das manifestações folclóricas, das festas populares, das crenças e costumes nelas contidos.

¹⁹ MONTES, Maria Lucia. **Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira.** Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br>>. Acesso em 20 jul. 2008.

²⁰ MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco.** Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

Considerações Finais

O movimento Barroco foi um movimento de grande intensidade na Europa. No entanto, no período em que chegou ao Brasil, este já se extinguiu por lá. Mas, nem por isso, ele deixou de se manifestar em todo seu esplendor. Uma prova disso é a beleza existente nas construções religiosas no Brasil.

A Igreja de Santo Antonio, construída no século XVIII, na então Capitania do Rio Grande é um ótimo exemplo da magnitude barroca. Sua fachada, a torre, o interior do templo, possuem todos os detalhes que o Estilo Barroco impôs. O ambiente no interior do templo é simples e ao mesmo tempo grandioso.

Como foi discutido antes, a importância da cultura barroca para nós reside no fato de que a nossa cultura é uma herança barroca. As idéias, os conceitos e valores que temos, especialmente em questões relativas a religião, chegaram a capitania junto com os colonizadores, os quais trouxeram a cultura barroca, com todas suas crenças e superstições.

Portanto resta-nos dizer que a Igreja de Santo, com toda sua magia e beleza, representa uma ponte, um elo de ligação entre o ontem e hoje. É a nossa memória, que representada através de um patrimônio (tal qual ela se nos apresenta), tenta manter vivo o legado de uma época, de uma cultura, de um povo, trazendo até nossos dias uma pequena visualização do passado e, de alguma forma, contando a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa no Brasil**. V.1. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora da UNESP, 2001

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990

IGREJA de Santo Antonio: Natal – Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto (Memórias de Restauração). [199?].

LEMOS, C. A., **O que é patrimônio histórico.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

LIMA, Pedro de. **Arquitetura no Rio Grande do Norte:** uma introdução. Natal: Cooperativa Universitária Cultural, 2002.

MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco.** Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

MONTES, Maria Lucia. **Entre o arcaico e o pós-moderno:** heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br>>. Acesso em 20 jul. 2008.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história:** a problemática dos lugares. In: Projeto história. São Paulo, 1993.

OLINTO, Antonio. **Minidicionário Antonio Olinto de Língua Portuguesa.** 2. ed. rev. E ampl. São Paulo: Moderna, 2001.

PROENÇA, Graça. **Historia da Arte.** São Paulo: Editora Afiliada.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado:** A instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado: Condephaal: FAPESP, 2000.

SILVA, Luiz. G. **A cultura do Barroco.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 36, p. 317-327, 2002. Editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile>>. Acesso em 20 jul. 2008.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

O VALEROSO LUCIDENO: UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DO PERÍODO HOLANDÊS NO NORDESTE BRASILEIRO

Sylvia Brandão Ramalho de Brito
Graduanda em História – Universidade Federal da Paraíba
sylviabritto@hotmail.com

*"E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador afinal mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O Historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio e entende que contar o que se passou é só fantasiar"*¹

*"Aflito, ora desperto, ora sonhando,
Rodeado de atozes desvários,
As horas dizimei, para memória
Deixar entre os humanos desta história"*²

As crônicas produzidas por conquistadores e colonizadores sobre a América portuguesa constituem-se importantes fontes de estudo para os mais variados campos do conhecimento (da história, da antropologia, da crítica literária). Para os historiadores, *O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade na Restauração de Pernambuco*, obra do período holandês³, é especialmente valioso para compreensão do período de dominação holandesa do Nordeste brasileiro. A obra, escrita entre 1645 e 1646, retrata desde a invasão holandesa à Olinda até a guerra da restauração. O livro foi utilizado por muitos autores como fonte de informação sobre o período e é tido, pelos estudiosos desta área da História, como livro sagrado do Brasil holandês.

O Valeroso Lucideno, escrito pelo frade português Manuel Calado do Salvador, alcunhado de frei Manuel "dos Óculos", é uma obra volumosa que serviu, dentre outras coisas, à defesa da atuação de João Fernandes Vieira⁴, bem como à obtenção de ajuda material da Coroa aos insurretos de Pernambuco. A obra centra sua atenção no período de 1630 a 1646 e pode ser considerada a mais interessante sobre o período de

¹ ASSIS, Machado. Crônicas escolhidas. 'Touradas', São Paulo: Editora Ática, 1995, p.55.

² CALADO, Frei Manuel. *O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade*. 2 vols., São Paulo: Edições Cultura, 1945, p.8.

³ Optamos por fazer referência ao termo "holandês" como uma prática comum na historiografia. Todavia, devemos recordar que no momento o que havia eram as Províncias Unidas, dentre as quais a Holanda era a parcela mais importante, política e economicamente.

⁴ "Outro homem, que em Pernambuco achei encontrado (...), se chamava João Fernandes Vieira, mancebo, solteiro, natural da Ilha da Madeira, homem bem inclinado e amigo de todos, e que acabava com os Holandeses muitas coisas por árduas, e dificultosas que fossem (...)" in CALADO. Op. cit. p.128.

dominação holandesa. Sua primeira edição foi impressa em Lisboa no ano de 1648 por Paulo Craesbeeck, prometendo, Calado, uma continuação que nunca chegou a ser publicada, se é que foi realmente escrita. Segundo José Antônio Gonsalves de Mello Neto, frei Calado nasceu em Vila Viçosa, Portugal, estudou filosofia e lógica na Universidade de Évora e se formou Mestre de Artes. O frade foi religioso da Ordem de São Paulo e viveu no Brasil cerca de 30 anos, “residindo inicialmente na Bahia, em 1624, sendo na ocasião da ocupação holandesa da Cidade do Salvador, preso pelos invasores e por eles sentenciado à morte”.⁵ Surpreendido com a invasão holandesa, Calado viveu a eclosão do movimento, quando organizou um grupo de guerrilheiros para lutar em favor de Portugal. O frade, posteriormente, veio a ser um dos comensais da corte do governador do Brasil Holandês, o Conde João Maurício de Nassau, que aqui permaneceu de 1637 a 1644 e que o convidou para instalar-se em seu palácio. Com a recusa do frade, impôs-lhe a condição de que “não morasse muito longe do Recife, e que todas as vezes que viesse ali, viesse agasalhar-se à sua casa, porquanto folgava muito de falar com ele”. Frei Calado aceitou instalar-se na cidade de Maurícia⁶.

Calado consegue traçar uma narrativa fascinante sobre o cotidiano dos luso-brasileiros e apresenta flagrantes reveladores da vida de portugueses e holandeses, da cidade e do campo, da guerra e dos salões, do cotidiano dos palácios nassovianos. O livro não deve ser apreciado como uma história das lutas contra os holandeses, mas como uma crônica, um gênero literário com forma e conteúdo comprometidos com aspectos do cotidiano, diferente dos estudos históricos, que têm uma estrutura metodológica diferenciada e compromissos diferentes. Contudo, não há barreira intransponível entre literatura e história. Os avanços recentes da historiografia apontam para uma proximidade entre ambas, e a literatura pode conceder grandes contribuições para a história, assim como vice-versa.⁷

A importância de *O Valeroso Lucideno*, que já fora citada por Robert Southey⁸ e por Capistrano de Abreu⁹, é também ressaltada por José Honório de Rodrigues:

⁵ MELLO NETO, José Antonio Gonsalves de. *Frei Manuel Calado do Salvador: Religioso da Ordem de São Paulo, Pregador Apostólico por sua Santidade, Cronista da Restauração*. Recife, Universidade do Recife, 1954. p.28.

⁶ A casa de Frei Manuel Calado situava-se em uma travessa, na cidade de Maurícia. A informação foi recolhida de *O Inventário dos prédios edificados ou reparados até 1654*. Lá, o frade recebe a alcunha pelo qual torna-se vulgarmente conhecido: Frei Manuel dos Óculos. Idem, p.45.

⁷ Maiores informações sobre as relações entre História e Literatura podem ser obtidas nos estudos de Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de M. Pereira (1998).

⁸ SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Vol. 2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1981.

⁹ ABREU, Capistrano de. *Memórias de um frade*, Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, 1905-06, v. 65, p. 18.

Escrita em plena luta, é uma das mais simples e humanas histórias dos seiscentos, saborosa pela vivência, pela simpatia e antipatia com que tratou episódios e pessoas (...) a ingenuidade e a simplicidade com que Calado escreveu, no meio do vozerio, das trombetas, dos assobios de balas, dão ao seu livro um alto índice de autenticidade. É certo que foi parcial, mas nem de outro modo poderia proceder quem por tantas vezes declarou, no correr de suas páginas vivas e coloridas, tomar partido pelos da facção da liberdade católica e lusitana [tais desejos] conduziram-no muita vez ao erro, à parcialidade, à falsidade. Muitas vezes estava escrevendo a sua obra quando chegavam à sua casa feridos de guerra que lhe pediam agasalho e absolvição. É evidente que não podia ser imparcial, pois se engajara na guerra, uma espécie de guerra santa, contra os hereges holandeses. Muitas vezes torce a verdade, outras vezes é anti-semita. Ele escreveu não só com o coração quente, mas também com a cabeça inflamada. (Rodrigues, 1949: 21)

Sobre a questão da parcialidade, devemos lembrar que toda fonte histórica está sob a influência direta de quem a produziu, sendo assim, de certa maneira, tendenciosa. Não há produção de saber sem vínculo com o presente e seus interesses, e, de todo modo, Calado não era historiador, muito menos positivista.

Os homens que escrevem no Brasil durante o período colonial são formados em Portugal ou formados à portuguesa. Portanto, como explica Antonio Candido: a sua atividade intelectual, ou se destina a um público português ou é ditada por necessidades práticas (administrativas, religiosas).¹⁰ Calado escreve o livro com um propósito: tratar da restauração de Pernambuco. Pretendia apresentar ao rei de Portugal a abertura pela qual passavam os pernambucanos. Aliado a isso, havia o efeito moral que ele pretendia causar sobre os restauradores. Diz Calado:

Obrigado do amor da Pátria e levado do primor e timbre do nome português; e, sobretudo por acudir por a honra e infalível palavra e nome de Sua Magestade, a dar alento aos moradores de Pernambuco para levarem com suavidade a carga de trabalhos e o peso da guerra, na qual andam em roda-viva de dia e de noite, por libertarem a terra das mãos dos holandeses. (Calado, 1945: Prólogo ao Leitor)

O livro de Calado sofreu censura eclesiástica – tendo incorrido na pena de inclusão no Index Librorum Prohibitorum¹¹– e reaparece em 1668 sofrendo fortes ataques

¹⁰ MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Literatura e Sociedade, São Paulo, Publifolha, 2000, p. 84.

¹¹ O Index Librorum Prohibitorum ("Índice dos Livros Proibidos" ou "Lista dos Livros Proibidos"), criado em 1559 pela Sagrada Congregação da Inquisição da Igreja Católica Romana, foi uma lista de publicações proibidas pela Igreja de livros perniciosos que contivessem erros teológicos e corrupções variadas como heresia, deficiência moral, sexualidade explícita, incorreção política. No caso do Lucideno, atribuiu-se à

de estudiosos brasileiros e estrangeiros. O *Valeroso Lucideno* foi um livro julgado tanto do ponto de vista histórico, quanto do literário. As críticas aludiam à falta de método historiográfico e a uma narração desordenada, confusa e com muitas digressões. A redenção viria no século XIX quando o *Lucideno* passaria a gozar de aceitação. Para Cabral de Mello, ao leitor do século XVII, não eram nada agradáveis a feição memorialística de transcrição de uma experiência pessoal e insubstituível, a descrição gráfica dos episódios, o ar de reportagem ou de 'história imediata', uma linguagem espontânea e até coloquial, a intimidade que nos desvenda de alguns dos grandes personagens e, inclusive, de Nassau.¹²

Críticos também atentaram para o fato de Calado ser contemporâneo à história que pretendia narrar, e que por isso, não seria fonte confiável já que não haveria imparcialidade em seus escritos. Contudo, diversos documentos (inclusive holandeses) comprovam a fidedignidade do *Lucideno*. Por ter sido escrito por um participante dos acontecimentos, o livro deve ser considerado como fonte histórica imprescindível para compreensão do Brasil Holandês. Não deve-se esperar de Calado, isenção, imparcialidade ou depuração dos fatos. O livro não é obra de um historiador, deve, pois, ser considerado como um testemunho para a história.

A percepção barroca de Calado traduziu os desígnios da colônia para a Europa. Os ajustes entre a tradição européia e os estímulos locais atuaram como ingredientes decisivos em sua obra. Seu discurso literário carrega diversos significados. O *Valeroso Lucideno* faz uma análise personalista relativa ao período holandês ao mesmo tempo em que aponta para particularidades da sociedade colonial.

Refletindo sobre a noção de barroco inserida como contexto histórico no modo proposto por Kalina Silva, o entendemos:

(...) como uma ferramenta para melhor definição dos temas estudados pelo historiador. É um artifício, uma construção didática que nos possibilita recortar o espaço/tempo para melhor observar determinados elementos de uma realidade múltipla. (...) Um conceito não tem a pretensão de reproduzir a realidade, mas propõe simplificar um conjunto tão repleto de diversidade que de outra forma não poderia ser abrangido em sua totalidade. O conceito, assim, é uma forma de representação do real (SILVA, 2005, p.1)

supressão a uma suposta injúria escrita por Calado direcionada a algum religioso. Ofensas eclesiásticas há várias no livro: contra um bispo, contra um religioso da Companhia de Jesus, contra diversos sacerdotes. Todas citados nominalmente. In MELLO NETO. Op. cit. p.23.

¹² MELLO, Evaldo Cabral de. Rubro Veio: O imaginário da Restauração Pernambucana, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, p.89.

O Barroco foi um dos principais instrumentos de propaganda do movimento da Contra-Reforma patrocinado pela Igreja em contraposição ao Renascimento. O Concílio Ecumênico da Igreja Católica Romana, realizado em 1563, na cidade de Trento, na Itália, recomendou as novas diretrizes estéticas à arte, alçando o barroco, como expressão cultural da Igreja Católica em oposição ao expansionismo protestante. A Igreja Tridentina voltou-se para a ortodoxia, e o Barroco foi a resultante desse processo histórico. São características da cultura barroca, os paradoxos, a ofuscação dos sentidos, a afirmação do esplendor divino, a conquista da alma e da imaginação com a exuberância da fé, a busca extremada pelo Céu, os conflitos com a dimensão terrena, o medo, o pecado – sempre direcionando essas expressões para o objetivo fundamental da Igreja: a expansão da fé católica e a conquista de almas. O barroco foi, portanto, uma reafirmação do poder da fé. Diante do protestantismo, que pregava austeridade e rigidez, o catolicismo reagiu alardeando a exaltação mística e o delírio dos sentidos.

A grande diretriz ideológica dessa cultura intelectual na colônia foi a matriz religiosa. Este era um princípio estético, filosófico, administrativo e político. Até mesmo em autores mais “políticos”, como o português Brito Freyre, essa vertente surge pintada na versão do guerreiro católico versus o inimigo protestante. Portanto, as manifestações literárias se realizaram no Brasil colonial especificamente sob o signo da religião e da transfiguração. Nos escritores desse período encontramos os que representam uma mistura de Barroco, de Arcadismo; os que manifestam diferentes aspectos de um nativismo do “tempo dos flamengos”.

O nativismo elaborado da segunda metade do século XVII até fins do século XIX representou uma nova história diferenciada da ocupação holandesa, tanto no que diz respeito à história, quanto à memória coletiva. A respeito dessa visão nativista sobre o tempo dos holandeses, Cabral de Mello (1986, p.242) constrói duas leituras: a providencialista e a político-militar. A primeira reporta-se à explicação da invasão holandesa como castigo divino pelos pecados dos moradores de Pernambuco. A visão providencialista subordinava tudo, inclusive os feitos bélicos, a um plano divino. Havia enraizado um sentimento de culpa (dos pecados e vícios dos moradores) que foi responsável pela queda de Olinda – e para Calado essa queda tinha um escopo mais amplo, não era apenas de Olinda, mas de todo o Nordeste e de toda população colonial. Essa leitura foi elaborada com base nos relatos de memorialistas luso-brasileiros; se

encontra na crônica de Calado, com matizes nas obras de Diogo Lopes e do Frei Rafael de Jesus¹³.

A segunda leitura é a político-militar, que se encontra nos livros de Duarte de Albuquerque Coelho e de Brito Freyre¹⁴. Tais crônicas referem-se às injunções políticas entre o poder de mando e de unificação da coroa e às rivalidades locais dos proprietários de terras com os comerciantes. Essa leitura invocava os desígnios de Deus, mas o próprio não interferia no conflito em si.

O *Valeroso Lucideno*, como vimos, retrata o período holandês numa perspectiva providencialista. Como homem religioso, o componente central do pensamento de Calado seguia a trilha da ortodoxia cristã. O homem medieval vivia imerso numa história litúrgica. Por muitos séculos, a teologia cristã defendera a crença de ser Deus quem guia a história, utilizando para isso a vontade dos homens. Deus atuava através da Igreja.

A noção de castigo divino aparece no *Lucideno*, onde a população é punida por Deus pelos seus vícios. Cada pecado da população correspondia a uma punição divina. Calado faz uma comparação entre o pecado e as desgraças acometidas aos delinquentes ou pecadores, enfatizando ser o pecado a causa e o efeito da perversão e destruição das coisas. Essa comparação é feita para explicar a invasão dos holandeses à capitania de Pernambuco como castigo divino decorrente dos desmandos aí então presentes:

Quem se houvesse achado na vila de Olinda (...) antes que os holandeses a ocupassem, e a tornasse a ver depois que nela entraram os holandeses, e a renderam, sem muito parafusar, em breve alcançaria, que havia sobre ela caído a vara da divina justiça; a instância dos pecados em que estava enlodada. O ouro, e a prata era sem número, e quase não se estimava; o açúcar tanto que não havia embarcações para o carregar (...) As delícias de mantimentos e licores, eram todos os que se produziam assim no reino, como nas ilhas. O fausto, e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre, e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata (...) As mulheres andavam tão loucãs, e tão custosas, que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos (...) e eram tantas as jóias com que se adornavam (...) Os homens não haviam adereços custosos de espadas, e adagas, nem vestidos de novas invenções, com que não se não ornassem os banquetes quotidianos (...) Entrou nela o pecado, foram-se os moradores dela, entre a muita abundância, esquecendo-se de Deus; e deram

¹³ Para a linha providencialista, ver CALADO, Frei Manuel. O valeroso lucideno e triumpho da liberdade. 2 vols., São Paulo: Edições Cultura, 1945; SANTIAGO, Diogo Lopes. História da Guerra de Pernambuco. Recife: Cepe, 1984 e JESUS, Frei Rafael de. Castrioto Lusitano, parte I, Empresa e restauração de Pernambuco. Lisboa, 1679, 2ªed., Paris, 1844.

¹⁴ Para uma leitura político-militar da Restauração pernambucana, COELHO, Duarte de Albuquerque. Memórias diárias da guerra do Brasil (trad.), 3ª ed. Recife, 1981; FREYRE, Francisco de Brito. Nova Lusitânia ou história da guerra brasileira. 2ª ed. Recife, 1977.

entrada aos vícios, e sucedeu-lhes (...) e às mais cidades circunvizinhas, que foram abrasadas com fogo do céu." (Calado, 1945: p.38-9.)

O providencialismo de Calado foi muito influenciado por dois fatores: a culpabilização ocidental e o messianismo popular. A culpabilização ocidental marcou toda uma época e também serviu para isentar as autoridades pelos insucessos bélicos. O medo era utilizado como instrumento central para causar a obediência, havendo ainda uma postura de distanciamento e desprezo pelo mundo. A exasperação da noção de pecado foi usada pela Igreja contra os fiéis para incutir-lhes a obediência. Essa concepção de pecado transmitida através da hierarquia religiosa revelaria uma tentativa de manter sob controle os fiéis.

Havia ainda como influência na obra de Calado, o messianismo popular ainda forte em Portugal derivado do sebastianismo – uma doutrina salvacionista definida pela espera do messias que viria redimir o país e o povo de uma situação desfavorável. O sebastianismo nasce como uma crença enraizada no imaginário do povo português desde pouco depois do desaparecimento do rei Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. Seguindo os preceitos da culpabilização ocidental, a derrota de Alcácer-Quibir foi uma punição divina em virtude do mau comportamento dos portugueses para com Deus.

Na organização do *Lucideno*, a história da guerra pernambucana tem como prólogo lógico e cronológico a restauração portuguesa. A salvação do Reino das mãos dos castelhanos serviria como precedente para a vitória contra os holandeses. Esta narração é precedida pelo livro II, capítulo I, que proporciona a leitura providencialista da aclamação de D. João IV. Para Calado, seriam os pernambucanos filhos de Marte e, por isso, gerados para a guerra e destinados a viver sob o calor dos combates. O *Lucideno* também exalta a nação portuguesa como privilegiada por Deus para dominar outros povos e as riquezas minerais como gratificação pelo "bem" que praticavam. Segundo o frade português, a proteção divina, tendo já suficientemente castigado os moradores da capitania, operava agora em prol da restauração pernambucana, voltando-se contra os holandeses.¹⁵

O lado místico também se encontra presente na obra de Frei Calado graças à própria perspectiva providencialista. Santo Antônio seria, de acordo com Calado, o responsável pela proteção sobrenatural com que contou a restauração. De acordo com o *Lucideno*, na noite de 16 para 17 de agosto de 1645, véspera da batalha da Casa Forte, João Fernandes Vieira estaria repousando numa esteira no Engenho Curado, quando lhe

¹⁵ MELLO. Op. cit. p. 245.

apareceu, em sonho, Santo Antônio, repreendendo-o por não ter prosseguido sua marcha até a Várzea, onde estavam os holandeses. Vieira resolveu obedecer, acordou os demais e partiu para a batalha. Esta precipitação lhe garantiria surpreender e derrotar a tropa holandesa acampada na Casa Forte¹⁶.

Calado também fala acerca dos comerciantes cristãos-novos e de sua alegria com a chegada da armada holandesa visto que investiram eles muito dinheiro na Companhia das Índias Ocidentais. Durante o governo holandês, grande parte do comércio foi entregue a comerciantes judeus que logo se tornaram os grandes proprietários urbanos e rurais da conquista. Com a vantagem de falar a língua holandesa e de manter estreitas relações com os cristãos-novos¹⁷ luso-brasileiros, alguns deles já assumidos na sua condição, os judeus, além do comércio, atuavam como senhores de engenhos e cobradores de impostos.

Visto com simpatia pelos portugueses e holandeses, a posição ambígua, de certa maneira, do frade português merece um olhar mais aprofundado. Os moradores sempre recorriam ao frade para interceder entre os holandeses. Quando o comandante das tropas holandesas, Arciszewsky, obteve licença para despovoar completamente as terras entre Paripueira e Porto Calvo, destruir as roças de farinha, incendiar os canaviais e arrasar engenhos, atuou Calado da seguinte maneira:

Chegou aos moradores da terra, que andavam desgarrados por os matos a nova do tremenda edital de Sigismundo, e acudiram os mais deles a casa do Padre ao mato aonde ele estava (...) e com muitas lágrimas e soluços, lhe pediram que os quisesse remediar naquela opressão, acudindo por tantas vidas inocentes que estavam condenadas à morte (...) e remédio de todo um povo de tanta gente quanta andava desgarrada, e escondida por as brenhas, e matos desertos, aonde se escapassem do rigor do inimigo, não podiam escapar da morte em breves dias, forçados da pura necessidade, e fome. Tantas foram as lágrimas que diante do Padre seus olhos derramaram que se deliberou a ir à povoação, aonde estavam o Governador Sigismundo Vandscop, e o General do mar João Cornelicen Lictart, o qual falava a língua portuguesa (...) vinha a lhes pedir misericórdia, e perdão para os moradores daquele distrito. (Calado, 1945: p.65-66)

Esta intervenção de Calado nos é comprovada por José Antonio Gonsalves de Mello Neto através do registro da ata do Supremo Concelho:

¹⁶ CALADO. Op. cit. p.49-50.

¹⁷ Idem,44-45.

Dia 10 de julho de 1645. Apresentaram-se Padre Manuel, Luís Brás, Manuel Fernandes Cruz, Gaspar de Mendonça e Jerônimo da Rocha para solicitar que as mulheres e filhos dos que se retiraram, não obstante o prazo fixado pelo edital, possam permanecer nas suas fazendas, pelo menos até que os rios (...) possibilitem a sua travessia (...) (Gonsalves de Mello, 1954, p. 71)

Concomitante a isso, o relacionamento de Calado com os “hereges” sempre foi moderado. Como já foi dito, os holandeses tinham grande respeito por ele. O frade havia confessado judeus, convertendo-os à religião católica, e batizado várias crianças, filhos de pais calvinistas.¹⁸

No contexto de *O Valeroso Lucideno*, para além de João Fernandes Vieira, três personagens merecem destaque pela lente de Calado: Nassau, Gaspar Dias Ferreira e o vigário geral Gostar Ferreira. A figura de Nassau adquire contornos simpáticos no *Lucideno*, como já mencionamos. A benevolência de Nassau, segundo Calado, era demonstrada através do interesse e da proteção que ele tinha para com os luso-brasileiros. Havia também respeito e tolerância por parte do Conde com a religião dos conquistados. Nassau, diferente de outros flamengos, permitiu que sacerdotes praticassem seu ofício. O próprio Calado teve o direito de celebrar missas em casa, autorizado expressamente por Nassau. Quando da retirada de Bagnuolo para a Bahia,

Alguns sacerdotes ficaram na terra, os quais nos primeiros princípios andaram escondidos até que o rigor dos holandeses se modificou e o Conde de Nassau permitiu que aparecessem em público e que nas igrejas do campo exercitassem seus ofícios; e isto persuadido das muitas petições dos moradores, nas quais lhe disseram, que ou lhes havia de permitir na terra os sacerdotes ou lhes havia de dar licença e embarcações para se irem da capitania, porquanto estavam resolutos a não morar na terra, nem cultivá-la se lhes negavam os sacerdotes para lhes ministrarem os sacramentos. E como o Conde de Nassau era bem inclinado de natureza, e o sangue real donde procedia, o inclinava ao bem, lhes despachou suas petições, segundo o desejavam, ainda que com algumas cláusulas ásperas e duras por não encontrar de todo os decretos dos que assistiam no Supremo Concelho. (CALADO, 1945: p.100-101)

Para Calado, o conde era benigno e compunha as causas do melhor modo que podia. Menciona para tanto, o caso da condenação à morte de Dona Jerônima de Almeida “dita matrona, mãe de nove filhas (...) e três filhos¹⁹”, acusada de agasalhar campanhistas

¹⁸ MELLO NETO, Op. cit. p.47.

¹⁹ CALADO, Op. cit. P.138-9.

da Bahia. As mulheres dos nobres da cidade foram juntas procurar Nassau para que ele intercedesse por Dona Jerônima.

O Príncipe João Maurício Conde de Nassau recebeu a estas mulheres com alegre semblante (que o tinha ele para todos) (...) e lhes disse que se soubera que havia de ter tão honradas hóspedes, que estivera preparado com um banquete (...) e lhe responderam que o banquete que elas vinham buscar a sua casa era, que achando graça em seus olhos, fosse servido S. Excelência de acudir a tão grande crueldade, e perdoar a Dona Jerônima; e que o jantar à sua mesa haviam por recebida a mercê, porém que não era uso, nem costume entre os Portugueses comerem as mulheres, senão com seus maridos, e ainda com estes era quando não havia hóspedes em casa porque nestes casos não se vinham assentar à mesa (...) o Príncipe ficou satisfeito com a cortês e honrada resposta, e as despediu dizendo, que no despacho de sua petição faria tudo que pudesse, e com isto as despediu (...) e logo passou o decreto, em que como ele perdoava a morte a Dona Jerônima de Almeida, por autoridade, e poder que tinha de Governador. (CALADO, 1945: p. 138-9)

Percebemos no trecho supracitado, a vida reclusa que levavam as mulheres luso-brasileiras. No *Lucideno*, percebemos a ausência quase completa dessas mulheres. Do contrário, havia mulheres holandesas, francesas e inglesas em Pernambuco sempre presentes nos banquetes nassovianos. Essas, segundo Calado, bebiam mais e melhor que os homens. Calado cita também, de forma maledicente, o caso de Dona Ana Pais, senhora do engenho da Torre, que adotara os modos da Holanda e casara, por duas vezes, com flamengos.²⁰

São alvos ainda da mira de Calado, Gaspar Dias Ferreira e o vigário geral Gaspar Ferreira, que apesar de homônimos, não tinham parentesco algum. O primeiro é pintado por Calado como sendo um português esperto e mau caráter, que servia de intermediário entre a comunidade luso-brasileira e Nassau.

Vendo as petições que os portugueses faziam ao Príncipe todas mandava que as entregassem ao seu secretário para que lhas apresentasse ao tempo de despachar (...) lhes disse que ele os fazia ricos em breves dias se quisessem tomar seu conselho, e este foi que não despachassem petição nem coisa alguma sem primeiro falarem com ele, que como conhecia toda a gente da terra, ele lhes diria o que cada um lhes poderia dar por o bom despacho, e que nos casos mais graves mandassem os requerentes a falar com ele, que ele lhes dificultaria os negócios. (CALADO, 1845: p.125-6)

²⁰ CALADO, Op. Cit. 146-7.

O livro é todo desfavorável em relação a Gaspar Dias Ferreira. Ele aparece como defraudador, contrabandista de escravos e dado a tramóias. Costumava também persuadir os senhores de engenho e lavradores de cana a presentear Nassau com caixas de açúcar, além de embolsar dízimos pertencentes aos beneditinos²¹.

Por fim, o vigário geral Gaspar Ferreira²², oponente de Calado, é apontado pelo frade como sendo:

Um clérigo idiota, o qual não sabia rezar por seu breviário nem dizer missa, e tão desaforado em vida e costumes que não me atrevo a escrevê-lo, por não desdourar o crédito e respeito que se deve à ordem sacerdotal (...) quando nenhum homem casado da Paraíba se dava por seguro com suas mulheres e filhas, com tal padre na terra. (CALADO, 1945: p. 275-6)

Entendemos o *Valeroso Lucideno* como um livro épico, um compêndio indispensável para a compreensão do estudo da história do Brasil Holandês. O livro não contém verdades absolutas, mas dá margem para novas leituras e ressignificações. A obra oscila entre as duas formas de conhecimento, não integralmente historiográfico, contudo não completamente literário. Do ponto de vista literário, o livro é ancorado no substrato doutrinal barroco e religioso. Do ponto de vista historiográfico, o valor é incomensurável. Calado foi espectador e contemporâneo dos acontecimentos. Seu livro deve ser considerado um testemunho para a história, a qual o autor tomou partidos e referiu-lhe episódios.

Acreditamos que com este trabalho, se pode perceber a valiosa contribuição da obra *O Valeroso Lucideno* para a historiografia brasileira, especialmente a que trata do período holandês no nordeste. O nativismo providencialista de Calado constituiu-se como uma importante fonte histórica de representação do ambiente colonial do século XVII. Deve-se finalmente apontar que o presente artigo faz parte de um universo maior, decorrente das atividades desenvolvidas no Grupo de Estudos "A Conquista do Rio Ruim: A Presença da Companhia das Índias Ocidentais na Capitania da Paraíba (1634-1654)" sob orientação da Prof^a. Dra. Regina Célia Gonçalves. A atividade de pesquisa consiste

²¹ MELLO, Evaldo Cabral de. Nassau. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 170-1.

²² Parece que o retrato do vigário Gaspar Ferreira deriva de um intuito de vingança. Desde 1634, ou 1635, corria ordem de prisão contra Frei Calado, por "andar apóstata sem licença da sua ordem". Ainda: acusavam-no de apoiar os holandeses. Em vista disso, o bispo D. Pedro da Silva manda prendê-lo, mas Frei Calado foge. O bispo chama-o, baldadamente, à sua presença: proíbe-o de práticas religiosas, na esperança de obrigá-lo a comparecer. Em vão. Por fim, o vigário Gaspar Ferreira excomunga-o. In: José Gonçalves Salvador, "O Enigmático Frei Manuel Calado", supl. lit. *O Estado de S. Paulo*, 28/11/1970).

em contar a história da Paraíba tendo como foco as relações entre portugueses, luso-brasileiros e holandeses (e, para tanto, frei Manuel Calado é uma fonte inesgotável).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. Memórias de um frade, Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, 1905-06, v. 65.

ASSIS, Machado. Crônicas escolhidas. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CALADO, Frei Manuel. O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade. 2 vols., São Paulo: Edições Cultura, 1945.

CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M (org.). A história contada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COELHO, Duarte de Albuquerque. Memórias diárias da guerra do Brasil (trad.), 3ª ed. Recife, 1981.

FREYRE, Francisco de Brito. Nova Lusitânia ou história da guerra brasílica. 2ª ed. Recife, 1977.

GONÇALVES, Regina Célia. *Guerras e Açúcares*: política e economia na Capitania da Parahyba (1585-1630). São Paulo: EDUSC, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: Teresa, *Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP – no. 2, São Paulo: Ed.34, 2001.

JESUS, Frei Rafael de. Castrioto Lusitano, parte I, Entrepresa e restauração de Pernambuco. Lisboa, 1679, 2ªed., Paris, 1844.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O negócio do Brasil - Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1644-1669*. São Paulo: Topbooks, 1998.

_____. Nassau. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Rubro veio*. O imaginário da restauração pernambucana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000.

MELLO NETO, José Antonio Gonsalves de. *Frei Manuel Calado do Salvador*. Religioso da Ordem de São Paulo, Pregador Apostólico por sua Santidade, Cronista da Restauração. Recife, Universidade do Recife, 1954.

_____. José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos*. 2. ed., Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, Banco do Nordeste do Brasil S A, 1979. (1ª. ed., 1954).

OLIVEIRA, Carla Mary Silva. Arte, religião e conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba. In: *Dossiê Cultura e Sociedade na América Portuguesa Colonial*. v.5, n. 12, out/nov 2004.

SALVADOR, José Gonçalves. "O Enigmático Frei Manuel Calado", supl. lit. O Estado de S. Paulo, 28/11/1970.

SANTIAGO, Diogo Lopes. *História da Guerra de Pernambuco*. Recife: Cepe, 1984.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. O Barroco Mestiço: Sistema de Valores da Sociedade Açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII e XVIII. In: *Mneme – Revista de Humanidades*. Natal: EDUFRN, Vol. 7, n. 16. 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1964.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Vol. 2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1981.

SAMUEL FRITZ: A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM SANTA

Úrsula Andréa de Araújo Silva

A História da Amazônia Colonial é algo desconhecida para muitos de nós, porém a História que foi traçada ali diz muito sobre as políticas das Coroas Ibéricas relativas à periferia do Novo Mundo. Podemos conhecer um pouco daquela realidade a partir do relato de um padre jesuíta através de seu diário, Samuel Fritz que foi missionário no território de Maynás entre os anos de 1686 e 1715, porém o Diário foi complementado com informações até 1725. O padre e seus índios tinham uma relação profunda com a terra e esta com eles, o que possibilitava uma modificação inclusive espacial do ambiente no qual estavam inseridos. A convivência era pacífica, de acordo com o Diário, até que as tropas luso-brasileiras começaram a avançar neste território, o que fez desenrolar conflitos entre autoridades locais, tendo o padre Samuel Fritz atuando como um verdadeiro diplomata para solucionar o problema da legitimidade da fronteira demarcada durante a vigência da União Ibérica. Assim, quero apresentar o Diário de Samuel Fritz como fonte para o estudo do Brasil Colonial submetendo-a a uma análise do discurso e destacando a construção da imagem hagiográfica que lhe foi atribuída.

Um homem de Deus

Samuel Fritz nasceu na Bohemia (Áustria) em 1654 numa família nobre e ingressou em um dos Colégios da Companhia de Jesus aos 19 anos. Nosso padre resume sua experiência na região de Maynás em seu Diário e apresenta-se em seu discurso como um religioso preocupado com as almas a salvar, embora não deixe de empreender uma defesa da Coroa, pois estava ali a serviço da Espanha e entrando em confronto com as tropas portuguesas. Podemos ali observar a guerra e disputas pelo espaço, as ações luso-brasileiras, espanholas, indígenas e missionais. Justamente pelo fato de ter impetrado a defesa territorial e dos índios foi-lhe atribuída uma imagem de santo e talvez mesmo pelo fato de ter alcançado algum êxito na doutrinação dos Omágua em razão de se tratar de uma nação temida pelas demais.

Assim, vamos iniciar com uma narrativa geral sobre sua atuação em Maynás e depois veremos alguns fatos que o deram atributo de santo. Utilizaremos para tal o Diário produzido por Samuel Fritz que é uma fonte pouco explorada em sua totalidade, mas que por fornecer dados importantes sobre a inserção de inúmeras aldeias indígenas à sociedade colonial e sobre o embate diplomático envolvendo as Coroas Ibéricas tem sido referência nos estudos sobre os conflitos de fronteira entre Portugal e Espanha.

Trabalhamos com duas versões disponíveis: uma de Pablo Maroni¹ sendo parte da obra *Noticias autenticas Del famoso rio Marañon (1738) seguidas de las relaciones de los P. P. A. de Zárate y J. Magnin (1735-1740)*, publicada em Iquitos, Peru pelo Instituto de Estudios de la Amazonía Peruana e Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía em 1988 e outra de Rodolfo Garcia² que está publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1917. Além do Diário o padre produziu um mapa que traçou contendo os territórios que havia conquistado para a Coroa de Espanha, porém ele não será trabalhado nesse estudo.

A compilação produzida por Pablo Maroni é mais extensa e detalhada, destacando o caráter hagiográfico do padre e sua atuação diplomática, apresenta aspectos de interculturação não explorados pela outra versão. A versão que Rodolfo Garcia escreveu é uma tradução do Diário para a revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) na qual reconhece a importância da fonte por narrar a inserção dos índios amazônicos na sociedade colonial e a disputa territorial operada pelos luso-brasileiros e espanhóis, apresenta uma larga introdução e um estudo historiográfico. Ambos os autores são jesuítas e caracteristicamente dão um caráter propagandístico à obra, mesmo porque é sabido que a Companhia de Jesus tinham como característica e obrigação a documentação das ações nas missões e que, obviamente, muitas coisas eram embelezadas.

Tendo caracterizado o universo no qual nosso padre estava inserido, vamos passar propriamente ao seu discurso, lembrando sempre que se vivia naquele momento uma forte disputa territorial que colocava seus aldeamentos em posição de conflito.

Samuel Fritz chegou à Amazônia no ano de 1686 a pedido dos próprios Omágua, de acordo com o Diário, para tentar resolver a questão do avanço das tropas luso-brasileiras naquele território. Vejamos como foi sua recepção.

Habiendo, pues, tenido noticia aquellos bárbaros que habian llegado de Quito á La Laguna nuevos misioneros y que el uno de ellos se estaba previniendo para bajar á sus tierras, llevados de superior impulso, en treinta y más canoas subieron á encontrarle; lleváronlo muy alegres á su primer pueblo, y al llegar puerto, no contentos que subiese de la canoa por sus pies, le cargaron á porfia en sus brazos, y entre danzas e música de flautas, pífanos y otros instrumentos, fueron

¹ MARONI, Pablo. *Noticias autenticas Del famoso rio Marañon (1738) seguidas de las relaciones de los P. P. A. de Zárate y J. Magnin (1735-1740)*. Iquitos (Perú): Instituto de Estudios de la Amazonía Peruana; Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988.

² GARCIA, Rodolfo. *O Diário do padre Samuel Fritz*. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1917.

*llevándolo á la posada que le tenían prevenida. Lo mismo hicieron en los demás pueblos situados en treinta y más islas, que fué corriendo el Padre cuanto antes, para darse á conocer y comunicarles las primeras noticias de la religion xtiana.*³

Pela descrição dada no Diário parece-nos que sua chegada foi uma verdadeira festa, talvez por não haver a real noção das dificuldades de adaptação entre eles e o padre que tinha como seu principal foco a cristianização dos índios que viviam ali. A primeira dificuldade posta certamente foi deparar-se com homens totalmente diferentes e com costumes diversos.

Os Omágua distinguiam-se dos demais indígenas pelo costume de achatar o crânio sendo considerado um distintivo de beleza na sua cultura. Betty Meggers destaca a técnica narrada por Fritz: “este formato era dado na infância ‘colocando na testa dos bebês uma pequena prancha ou um entrançado de junco amarrado com um pouco de algodão, para não os ferir, e os amarrados pelos ombros a uma pequena canoa que lhes servia de berço’.”⁴ Essa tradição foi descrita no Diário como herança do Diabo.⁵

Além disso, havia o hábito de migração para terras mais altas anualmente devido às enchentes. “*Para escapar á grande enchente que sóe haver neste rio todos os annos, en fins de Janeiro de 1689, da reduçção de São Joaquim dos Omaguas, que é principio de minha missão, descí á aldeia dos Jurimaguas.*”⁶

Sobre esse povo “os primeiros cronistas falam em *províncias* governadas por *senhores*, geralmente sugerindo um poder político centralizado”.⁷ O povo Omágua estava organizado em aldeias com chefe próprio e governador e estas unidas formavam províncias que possuíam um chefe supremo. Referiram-se à guerra pela qual mantinham grandes áreas despovoadas,

Os Omagua viviam em contínuo estado de guerra com as tribos do interior. Para a defesa, as aldeias eram cercadas

³ MARONI, Pablo. **Noticias autenticas Del famoso rio Marañon (1738) seguidas de lãs relaciones de los P. P. A. de Zárate y J. Magnin (1735-1740)**. Iquitos (Perú): Instituto de Estudios de la Amazonía Peruana; Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988. p. 309-10.

⁴ Fritz *op cit* MEGGERS, Betty J. **Amazônia**. A ilusão de um paraíso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 157.

⁵ Ibid. p. 304.

⁶ GARCIA, Rodolfo. **O Diário do padre Samuel Fritz**. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1917. p. 375.

⁷ HOORNAERT, Eduardo (coord.). **História da Igreja na Amazônia**. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 32.

de paliçadas, ou localizadas em ilhas, onde ficavam inacessíveis aos habitantes da terra firme que não possuíam canoas. As incursões eram motivadas pelo desejo de vingança ou de adquirir escravos. Os velhos e as mulheres, que não prestavam para a escravidão, eram mortos imediatamente, enquanto os cativos de categoria elevada ou coragem notável que, se deixados vivos, representariam um perigo constante, eram mortos no decorrer das cerimônias. As cabeças eram, conservadas dentro das casas, como troféu.”⁸

Segundo Betty Meggers apesar da ostensiva belicosidade dos Omágua, a guerra não funcionou como um método de controle populacional. Aponta inclusive um acordo de defesa mútua do chefe Omágua com vizinhos da fronteira na várzea. Em contraponto ajudavam a frear o aumento da população da terra firme e faziam os prisioneiros necessários para engrossar as fileiras de mão-de-obra, além de praticarem o infanticídio. A lançadeira de dardos tinha múltipla função, tanto era usada na caça, na pesca como na luta. Machados e enxós eram ferramentas para o trabalho agrícola produzidas de pedra ou com casco de tartaruga.

“... os prisioneiros dos Omagua eram considerados enquanto propriedade e suas atividades se definiam pela condição de empregados e não pelas relações de parentesco.”⁹ Não possuíam habilidades diferentes daquelas já existentes na comunidade e quando ocorriam momentos de crise de alimentos, eles eram descartados sem prejuízo à aldeia. Isso funcionava também como um controle populacional. Outro ponto destacado pelos primeiros cronistas foi o comércio. Contatos esporádicos com outros povos acabaram por incluir em redes comerciais locais e internacionais. Samuel Fritz oferece-nos uma dimensão desse comércio: “*Taromases* comercian con los *Caripunás* y otros amigos de los franceses de la *Cayana* (sic), de quienes tenían una escopeta.”¹⁰ Aqui está citado não somente o comércio, mas também a aquisição de produtos diferentes dos usados pela sua cultura como é o caso da referida escopeta. Em outro trecho temos referido o comércio entre os próprios índios.

⁸ Ibid. p. 162.

⁹ MEGGERS, Betty J. **Amazônia**. A ilusão de um paraíso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 177.

¹⁰ MARONI, Pablo. **Noticias autenticas Del famoso rio Marañon (1738) seguidas de las relaciones de los P. P. A. de Zárate y J. Magnin (1735-1740)**. Iquitos (Perú): Instituto de Estudios de la Amazonía Peruana; Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988. p. 323.

Reparé que, no obstante que todos mostraban deseo de seguirme para arriba, tienen muchos motivos que los retraen de esta resolucion; y es el principal, que viviendo allá abajo, con facilidad y poco costo se proveen de herramienta inglesa del río Orinoco, porque la compran con unos abalorios que hacen de caracoles. [...] Con esos abalorios van los comerciantes [...] á tierras de otros infieles y rescatan unos cautivos; estos despues los llevan por el Rio Negro á los Guaranacuas, hasta donde llegan los ingleses, porque pocos días median de estos Guaranacuas, caminando por tierra se llega á los Pajonales y río Orinoco.¹¹

Desta forma, percebe-se a importância que a atividade comercial obteve entre os indígenas amazônicos que participavam tanto de um comércio inter-tribal como a nível internacional. Essa tradição comercial desempenhava uma outra atividade: o desbravamento de terras. Isso colocou os Omágua cada vez mais em contato com povos do interior e mais próximos dos caminhos luso-brasileiros. Mas, a tarefa de interiorização na Amazônia não foi fácil de ser posta em prática. Havia uma luta constante entre os agentes espaciais na fronteira entre as Coroas Ibéricas na Amazônia.

A população das missões era constantemente acrescida de fugitivos do baixo rio, que procuravam o asilo sagrado contra as brutais incursões portuguesas em busca de escravos. Em 1710, entretanto, expedições particularmente devastadoras penetraram na zona das missões, provocando o seu abandono e a retirada dos sobreviventes. A missão de San Joachim de Omaguas foi restabelecida abaixo da foz do Ucaiali mas, em 1731, tinha apenas 522 habitantes. A língua Omagua, que pertencente à família lingüística Tupi, foi escolhida pelos missionários para a comunicação oficial intertribal e para o catecismo.¹²

Tantos homens com um só objetivo: a defesa da sua gente. A fronteira imaginária era personificada pela atuação dos corpos no espaço; onde houvesse um homem ali estava a fronteira.¹³ No caso trabalhado aqui essa fronteira era uma

¹¹ Ibid. p. 337.

¹² MEGGERS, Betty J. **Amazônia**. A ilusão de um paraíso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 156.

¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. SOUZA, Laura de Mello e. **Formas provisórias de existência**. A vida cotidiana nos

verdadeira muralha do sertão¹⁴ que era constituída por mais ou menos 28 tribos sob o controle de Samuel Fritz.

Sua ação missionária não se restringiu a doutrinar os indígenas. Durante algum tempo acreditou-se que a área onde as missões de Maynás estavam alocadas correspondiam ao *El Dorado*, isso impulsionou expedições até o local e na ocasião da viagem de Pedro Teixeira, segundo seu relato, foi deixado ali um marco de posse. Fritz negava o fato e apontava para outro lugar a localização desse marco.

Eu, desde o principio de minha chegada, havia reclamado sôbre esse poncto, mostrando-lhes com evidencia que as provincias em que até então missionara, fôra de toda controversia, se comprehendiam dentro dos limites da Corôa de Castella, o que não negavam todos os peritos; mas o governador não deu outra resposta ao padre Superior senão dizer-lhe:" - Não havemos de dar credito ao que diz o padre castelhano". Vendo-me coagido, sem poder ir á minha missão, quiz embarcar para Lisbôa, appellando para as magestades castelhana e portugueza, a dar contas de mim, para que ficasse em sua immuidade e liberdade o Evangelho de Christo: mas todas as minhas diligencias se malograram, e assim estive detido naquella cidade dezoito mezes com farta afflicção de meu coração, pelo amparo em que ficavam assim meus neophytos e outros muitos infieis, que havia deixado com bôas disposições para reduzir.¹⁵

De acordo com o Diário de Samuel Fritz, os portugueses valiam-se de uma “cédula da Real Audiencia de Quito” que dava à tropa de Pedro Teixeira o direito de tomar posse da Aldeia do Ouro na subida do rio Marañon.¹⁶ Porém, o padre contestava sob a alegação de que o marco referido estava situado mais acima da província dos Omágua.

Todos esses impasses foram largamente discutidos na ocasião em que ficou prisioneiro no Colégio do Pará mediante a suspeita de espionagem, inclusive com correspondência ao embaixador ordinário de Castela em Madri. Para desfazer os mal entendidos, Fritz não cansava de argumentar e se corresponder com as autoridades de quem esperava uma solução rápida. A resposta tão esperada chegou 19 meses

caminhos, nas fronteiras e nas fortificações. In: NOVAIS, Fernando. **História da Vida Privada**. V. 1. Companhia das Letras, 1997.

¹⁴ Expressão desenvolvida por Nadia Farage em **As muralhas dos sertões: os povos indígenas no rio Branco e a colonização**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra / ANPOCS, 1991.

¹⁵ GARCIA, Rodolfo. **O Diário do padre Samuel Fritz**. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1917.

¹⁶ *Ibid*, p. 385.

depois e lhe era favorável. Durante esse período sua imagem foi fortalecida entre seus índios.

A 13 encontramos a dos Yurimaguas que iban huyendo y decían que todos estaban huidos en los pueblos cercanos porque un indio Ibanoma, llamado Manota... los había alborotado, diciendo no venía más el padre, sino los portugueses quemando, cautivando y matando.¹⁷

A atuação de Samuel Fritz também foi pautada numa ação diplomática. Por inúmeras vezes ele teve que administrar conflitos e argumentar a legalidade de sua territorialidade, viajou diversas vezes por esse motivo indo a Quito e até se disponibilizando para viajar à Corte para pôr fim aos desentendimentos. Talvez essa atitude fosse um tanto ingênua para alguém tão perspicaz, um homem que sozinho conseguiu pacificar um contingente indígena enorme não poderia acreditar que fosse conseguir somente através da palavra retirar as pretensões territoriais daqueles que avançavam para sua região e que viviam sob a lógica da conquista e do *status*. Um exemplo de sua atuação diplomática foi o encontro com o frei Vitoriano Pimentel.

Os domínios de Espanha e Portugal ainda não haviam sido definidos na Amazônia, o que só seria feito muitos anos depois, a partir de 1750. Santo Elias do Jaú não tinha uma economia forte, por mais interesse que missionários e colonos pudessem ter no extrativismo – as drogas do sertão – que já se havia iniciado no vale do rio Jaú e seus afluentes. O papel daquela ponta-de-lança criada por portugueses no rio Negro era nitidamente geopolítico: Santo Elias do Jaú era uma fronteira, no fim do século XVII, a ponta mais avançada do processo de expansão (mercantilista) português pela Amazônia. Frei Vitoriano Pimentel sabia disso, pois um dos objetivos principais de sua viagem de 1702 era tentar convencer o padre Samuel Fritz – jesuíta a serviço da Espanha, residente no Solimões – da legitimidade das reivindicações territoriais portuguesas sobre longos trechos desse rio. O encontro entre Pimentel e Fritz acabou ocorrendo em fevereiro de 1703, na missão de Santa Maria Maior – imediações de Tabatinga.¹⁸

¹⁷ Fritz in MARONI, Pablo. **Noticias autenticas Del famoso rio Marañon (1738) seguidas de las relaciones de los P. P. A. de Zárate y J. Magnin (1735-1740)**. Iquitos (Perú): Instituto de Estudios de la Amazonía Peruana; Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988. p. 316 ss.

¹⁸ LEONARDI, Víctor. **Os historiadores e os rios**. Brasília: UNB, 1999. p. 28-9.

Aqui se reconhece o valor diplomático da ação do padre Samuel Fritz que não só nessa ocasião foi requerido para legislar sobre a questão da territorialidade das missões. Recorrentemente o padre e seus índios eram importunados sob a justificativa de que sua ação passava-se fora da jurisdição que lhe competia apesar de ter recebido o aval do rei.

A tarefa estava longe de ser fácil para qualquer religioso que tivesse que se deparar com aquela realidade: toda uma população clamando por paz, mas que não podia e não devia, por questão de sobrevivência, largar sua tradição bélica. A única instituição que havia ali era o corpo tanto do padre como dos índios que deviam atuar como a própria fronteira. Samuel Fritz após muitos anos de luta e diplomacia morre em 1715, o que acaba por dar mais espaço aos projetos de interiorização da Amazônia.

Durante o período que pregou e peregrinou ali, passou bastante tempo doente, chegando a quase morrer, porém sem esmorecer na fé e na missão. Por causa de tantos feitos, foi possível construir uma imagem de santo. Sua morte foi um espetáculo à parte e a transposição da última fronteira. Longe de estar despreparado para a morte devido a sua fé e ao seu estado de saúde, o padre ainda consolava seus seguidores.

Dos dias antes, esto es, el día 18 de marzo, dijo á un Padre que le acompañaba: “Non videbo diem nativitatis meae.” (Es á saber que el día 9 de abril cumplía los setenta y uno de su edad). Ese mismo día, en que se pudo decir se dió á si mismo el viático, habiendo hecho poco antes confesión general, despues de misa, estando junto todo el pueblo em la iglesia, como quien se despedia de sus amados hijos, con particulares muestras de ternura les dijo rogasen y pidiesen á Dios se cumpliese en él su santísima voluntad en cuanto á vivir ó morir, que no pedia la vida sino para cuidar de sus almas y mostrarles el camino de su salvación; y que, se muriese, rogasen á Dios por el descanso de su alma, pues les habia querido mucho.¹⁹

De acordo com Maroni, ele previu ou pressentiu não chegar a comemorar seu aniversário e nem sequer rezar missa no dia do santo de devoção, São Joaquim em decorrência do seu estado físico e espiritual. “*Pero este no quiso sino que fuese á*

¹⁹ MARONI, Pablo. **Noticias auténticas del famoso río Marañón y misión apostólica de la Compañía de Jesús [...], escribías por los años de 1738 un misionero de la misma compañía.** p. 370.

*celebrar su fiesta en el cielo, pues amaneció muerto de un golpe, como se discurre, de apoplegía.*²⁰ Ao se espalhar tal notícia, todo o povoado pôs-se a chorar como quando perdiam um parente querido e a disputar um lugar para constatar com seus próprios olhos o fato. Concorreram todos à casa do Padre, sem querer dia e noite apartar-se do cadáver até que se enterrou entre prantos, soluços e suspiros contínuos, não se satisfaziam de olhar e diziam que parecia vivo. Aqui e com estas palavras consolida-se a figura santa do padre Samuel Fritz.

*En la realidad, e habiéndolo puesto en el ataud con las vestiduras sacerdotales, el rostro, que antes era pálido y mortal, se puso muy colorado y hermoso, como cuando era vivo, conciliándose amor antes que horror. Así acabó sus días este santo varon, digno de vivir muchos siglos, siquiera hasta acabar de convertir á todos los infieles del Marañon.*²¹

Neste dia consagrou-se o apostolado de Samuel Fritz sem, contudo, finalizar sua missão que foi propagada através de seu exemplo pelos que conheceram sua luta e a continuaram. Como vimos, o relato no Diário de sua morte é comovente e constituída de uma mística que tentava lhe atribuir ou reforçar uma imagem santa. Sua morte foi um espetáculo à parte e a transposição da última fronteira.

Podemos concluir que tivemos a oportunidade de verificar como o Diário deixado pelo padre Samuel Fritz pôde ajudar a compor uma parte da história do país dando conta de fatos que se desenrolaram numa terra tão isolada, mas ao mesmo tempo tão conectada com a geopolítica atlântica e os interesses mais profundos da política atlântica. A Amazônia representava naquele momento uma possibilidade de comércio muito vantajoso e já profícuo através da ação de franceses, ingleses, holandeses e toda sorte de contrabandista, posto que vigiar todo o território brasileiro era impossível e que em grande medida isso era feito por cada homem que se sentisse ameaçado e que também se sentisse dono ou nativo, um papel desempenhado extensivamente pelos índios que desde os primeiros contatos mostravam-se pacíficos, amigáveis, adjetivos e atitudes facilmente modificadas ao tomar ciência dos reais objetivos de alguns conquistadores e desbravadores.

²⁰ Ibid.

²¹ MARONI, Pablo. **Noticias auténticas del famoso río Marañón y misión apostólica de la Compañía de Jesús [...], escribías por los años de 1738 un misionero de la misma compañía.** p. 370.

ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL.

Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394.

Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

Guerreiros e defensores eram esses homens que lutaram por aquilo que acreditavam e que muitas vezes foram vencidos pela falta de apoio institucional e administrativo.

“UNICAMENTE POR VENERAÇÃO E RESPEITO”: OS IRMÃOS BRANCOS E A INVENÇÃO DO COTIDIANO EM UMA IRMANDADE LEIGA DO RECIFE – SÉCULO XVIII.”

*VILMAR VICTOR DE FREITAS

(Graduando em História pela Universidade de Pernambuco (UPE) / Faculdade de Formação de Professores de Nazaré da Mata (FFPNM)/ Aluno/Pesquisador do GEHSCAL (Grupo de Estudos História Sócio-cultural da América Latina) / Bolsista de iniciação científica pelo PIBIC/CNPQ / Linha de pesquisa: “Cultura Barroca e construção sócio-discursiva da América Colonial” / Orientadora: Prof.a Dr.a Kalina Vanderlei Silva. / E-mail para contato: vilvictor@hotmail.com)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo sobre as práticas cotidianas na Irmandade do Santíssimo Sacramento da vila de Santo Antonio do Recife no século XVIII. O imaginário barroco permeava a vida na colônia e regia as relações sociais entre os irmãos brancos no século XVIII. Assim sendo, partiremos de uma concepção do Barroco como uma estrutura, um conceito histórico, como propõe Maravall. Relacionaremos a análise deste conceito com o de práticas cotidianas de Michel de Certeau para mostrar como o cotidiano funcionava como um palco de representações em que, por vezes, as regras de conduta expressas no Estatuto Compromissal da supracitada irmandade eram “burladas” pelos irmãos. Utilizamos para embasar este estudo documentos do livro de atas desta irmandade, o Estatuto Compromissal da mesma e os escritos de Fernando Pio sobre a Matriz de Santo Antonio; além dos dois teóricos já citados.

Palavras-chave: Cotidiano; Imaginário; Barroco;

Falar da História do Recife colonial é falar de suas igrejas. É possivelmente este fato que traz relevância para este trabalho. Como afirmou Gilberto Freyre: “O recifense não está ligado às suas igrejas só por devoção aos santos, mas de um modo lírico e sentimental.”¹ Esta forte ligação repleta pelo suposto “lirismo sentimental” proposto por Freyre não surge do nada; na mediação desta “íntima” relação entre a Igreja e os que viviam na colônia encontramos o advento das Irmandades leigas. Estas irmandades desempenharam relevante papel na propagação do catolicismo popular, agrupando um grande contingente de pessoas. Parte da ideologia de dominação portuguesa, as confrarias tinham função de regulamentar a vida da sociedade colonial, além de desempenhar importante e decisivo papel na “adaptação” dos africanos escravizados. Todavia, vale destacar que este projeto de dominação e controle social não se situou apenas no âmbito da população negra e escrava na colônia, mas abrangeu inclusive a

¹ PIO, Fernando. *A Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento do Bairro de Santo Antônio e Sua História*. IHGB. Recife. 1973. p.13.

fiscalização do exercício de profissões e o comportamento do próprio elemento branco; um contexto em que pertencer a uma irmandade era uma forma de ser representado na sociedade colonial. As irmandades representam, já desde a Idade Média, a aproximação entre os leigos e a Igreja; e no caso da América portuguesa “*não se pode negar o caráter eminentemente leigo da tradição católica no Brasil.*”² Dentro deste contexto, nosso foco é uma confraria de brancos do Recife do Século XVIII: a Irmandade Do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio; e, mais especificamente, as “*práticas cotidianas*”³ desempenhadas por estes irmãos. Uma irmandade de elite; um palco de representações sociais para os membros dessas elites; um espaço resguardado para brancos abastados e com títulos nobiliáticos: “*Mereceu, todavia, a confraria do Santíssimo Sacramento, pelas leis do Reino, foros de tão alta nobreza que só podiam ser seus juízes pessoas condecoradas, o que a tornou detentora de grandes honras, prerrogativas e privilégios.*”⁴

Segundo Michel de Certeau, as práticas cotidianas podem funcionar como um contraponto ao “sistema”; ou seja, à matriz dominante das representações de uma cultura histórica específica. A época colonial, na América, é marcada por um processo de constantes trocas, contatos e reelaborações de manifestações culturais que se miscigenaram; tornado-se híbridas, mestiças. É situada neste “*universo cultural*”⁵ que se impõe a matriz barroca. O “*Imaginário Barroco*”⁶ permeava a vida na colônia “regulamentando” através de suas rígidas normas a vida dos irmãos que viveram aquele tempo. “*Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação.*”⁷ Esta “*Cultura do Barroco*”⁸, regia as relações sociais entre os irmãos no século XVIII. Maravall e Eduardo d’Oliveira França descrevem a cultura barroca como tendo seu surgimento a partir da crise econômica e dos conflitos sociais nos séculos XVI e XVII. Para superar esta crise, o Estado se tornou mais rígido e novas formas de pensamento e de moral foram criadas. Esta nova sociedade vivia do conflito entre

² HOONAERT, Eduardo. *A igreja no Brasil-colônia (1500-1800)*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1994. p. 22.

³ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vozes. Petrópolis. 1994.

⁴ PIO, Fernando. *A Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento do Bairro de Santo Antônio e Sua História*. IHGB. Recife. 1973. P.35.

⁵ PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia*. UFMG. Minas Gerais. 2001.

⁶ SILVA, Kalina Vanderlei/SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. Contexto. São Paulo. 2005.

⁷ *Ibidem*. P. 213.

⁸ MARAVALL; José Antônio; *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*; Ed. Edusp; São Paulo; 1997.

burguesia e nobreza, assim como do dualismo entre o pensamento humanista e religioso. Sua cultura foi marcada pelo enrijecimento das diferenças sociais entre os estamentos da sociedade do Antigo Regime, pelo aumento dos privilégios da nobreza, por um intenso controle da Igreja sobre a vida cotidiana e pela criação de uma rígida etiqueta, com uma moral dos bons costumes que visava separar o “nobre educado” do “burguês inculto”.

No reflexo desse contexto na América Portuguesa, a análise dos compromissos de algumas irmandades estabelecidas no Recife do século XVIII possibilita corroborar que o controle social abrangia não apenas o elemento negro, pardo ou escravo, mas inclusive a fiscalização do exercício de profissões e o comportamento do elemento branco. Os estatutos compromissais das irmandades estão repletos então de sanções para irmãos “desobedientes” ou “revoltosos”; àqueles que infringissem as rígidas “regras de conduta social” impostas pelo *“Imaginário Barroco”*. As punições para os infratores podiam variar; consistindo em inelegibilidade ou até mesmo em expulsão. Contudo, é em meio a este “cenário” que se pode perceber que mesmo sob o jugo de estruturas sociais tão rígidas o cotidiano pôde ser inventado pelos irmãos brancos de uma importante irmandade leiga do Recife no século XVIII.

O Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento, datado de 1791 apresenta a seguinte regulamentação com relação às entradas de irmãos:

“A pessoa que se aceitar, ou eleger para irmão ou irmã, desta irmandade deverá ser tal, que pela sua qualidade e costumes não a deslustre, e inquiete. Entretanto qualquer homem por irmão, dará de entrada vinte mil réis. Se for mulher, dará trinta e dous mil réis.” (Estatuto Compromissal da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio do Recife. Capítulo VII “Das Entradas dos Irmãos”. 1791. p.6.)

O trecho supracitado torna clara a obrigação do pagamento da Esmola de Entrada por qualquer homem branco que alimentasse o anseio de se tornar irmão. Entretanto, mesmo em meio à amarras sociais tão rígidas, alguns irmãos leigos também *“inventavam seu cotidiano”*; é o que deixa transparecer um dos termos presentes no livro de atas desta confraria da qual estamos a tratar:

“Em 17/06/1792, em reunião, compareceu Henrique José Brainer, guarda desta igreja e disse que o Rvdo. Pe. Feliciano José Dornelas – vigário desta freguesia, lhe havia pedido

*representar-lhe em mesa da sua parte que seu pai José Dornelas estava a expirar e que ele vigário pedia e rogava para lhe dar sepultura das grades para cima e quando não lhe consentisse o que pedia dessem a seu pai a em que ele vigário se havia de enterrar que ele se contentava de ser enterrado em cemitério desta Igreja, **o que ouvido pela mesa se acordou que em atenção ao dito Rvdo. Vigário se recebesse o dito seu pai por Irmão desta irmandade, gratuitamente,** e em conseqüência disso não só se lhe conferisse a sepultura pedida como a Irmandade fosse acompanhá-lo.” (Transcrição: “Livro 1º de termos de Ata, 17/06/1792. p.17.”).*

Como é possível perceber, o termo acima citado, presente no Livro de Atas da irmandade, transparece um caso claro de “*invenção do cotidiano*”, em que um homem é aceito como irmão do Santíssimo Sacramento sem que por isso tivesse que efetuar a **obrigatória** Esmola de Entrada. Este caso explicita as nuances de transversalidade que o cotidiano pode apresentar; aspectos que refletem “desvios de conduta” em contraponto ao “sistema vigente” de matriz dominante exercido através “*Imaginário Barroco*”.

Este, por sua vez, não foi um caso isolado. A História da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife está marcada por tais transversalidades cotidianas que abarcam este campo religioso. Dissensões com relação às chaves da Igreja, imagens advindas de Lisboa, entre outros casos. Em meio a estas situações multifacetadas de invenções cotidianas neste palco social (a Irmandade do Santíssimo) vale destacar mais um caso explícito que está relatado no 1º livro de atas da confraria:

*“Aos 24 dias do mês de março de 1791 anos, nesta Vila de Santo Antonio do Recife de Pernambuco, no consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antonio em mesa representou o irmão juiz o mestre de campo Francisco Xavier Cavalcanti de Albuquerque, que por ocasião do falecimento de João Pedro de Moraes, contador geral da Junta da Real Fazenda desta _____, **o qual não era, digo não é irmão desta Irmandade, tivera insinuação do _____ excelentíssimo Sr. general Dom Thomaz José de Mello, para que esta Irmandade fizesse o obséquio de acompanhar à sepultura ao dito contador geral, e ouvi os irmãos, concordaram todos em obedecer a vontade da excelência; e porque esta ação não é de obrigação da Irmandade, e sim oposta as determinações do compromisso; se mandou fazer este termo, ficará por ele a todo o tempo _____, que esta Irmandade fez este acompanhamento unicamente por***

veneração e respeito a vontade do mesmo excelentíssimo Sr. general, por cuja razão não poderá servir de exemplo para outro qualquer que não for irmão desta Irmandade de Santo Antonio: e Eu João Anastásio da Cunha, procurador da dita Irmandade, que _____ nos impedimentos do atual escrivão, o escrevi e assinei.” (**Transcrição: “Termo sobre o acompanhamento do enterro do contador geral da Junta da Real Fazenda João Pedro de Moraes”**)

Eis aqui mais um caso explícito de infração às leis do Compromisso da rígida Irmandade; tão explícito que o então procurador da Confraria, João Anastácio, que escreveu e assinou o termo por ocasião da ausência do escrivão, reconhece e expõe que esta ação de acompanhar um “não irmão” à sepultura é oposta às determinações do compromisso. A passagem que deveria invalidar esta ação encontra-se no capítulo XIII do Estatuto desta Irmandade, referindo-se aos sufrágios:

“Esta irmandade acompanhará à sepultura aos seus irmãos, e irmans, para qualquer parte para onde forem, e somente acompanhará a seus irmãos, e não carregará tumba, ou esquife, salvo se o irmão ou irmã não tiver outra irmandade, e vier enterrar-se na nossa Igreja. No cruzeiro da nossa Igreja somente se enterrarão nossos irmãos, e irmãs, e os sacerdotes pobres, e filhos inocentes de irmãos, e os muito reverendos parocos da nossa freguesia, ou reverendos coadjutores, e administradores.” (**Estatuto Compromissal da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio do Recife. Capítulo VIII “Dos Sufrágios”. 1791. Págs. 14 e 15.**)

Estudar o catolicismo popular na colônia é se situar no contexto de instalação dos instrumentos que possibilitariam as práticas de dominação do projeto colonial português. Um contexto em que a Igreja tentava, aos poucos, restabelecer sua autonomia com relação aos assuntos eclesiásticos, procurando normatizar a ação dos religiosos e das diversas irmandades de leigos existentes. As *‘práticas cotidianas’* representam o contraponto a este sistema, pois as particularidades desta sociedade contribuiram para

que as instituições transplantadas para a colônia adquirissem características próprias, que refletiam os interesses dos grupos que aqui detinham o poder. É provado mais uma vez que, como bem afirmou Certeau: “O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada.”⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vozes. Petrópolis. 1994.

HOONAERT, Eduardo. *A igreja no Brasil-colônia (1500-1800)*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1994.

MARAVALL; José Antônio; *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*; Ed. Eduspe; São Paulo; 1997.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia*. UFMG. Minas Gerais. 2001.

PIO, Fernando. *A Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento do Bairro de Santo Antônio e Sua História*. IHGB. Recife. 1973.

SILVA, Kalina Vanderlei/SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. Contexto. São Paulo. 2005.

Fontes Manuscritas

Estatuto Compromissal da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio do Recife. Capítulo VII “Das Entradas dos Irmãos”. 1791. p.6. Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Recife.

Estatuto Compromissal da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de Santo Antônio do Recife. Capítulo VIII “Dos Sufrágios”. 1791. Págs. 14 e 15. Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Recife.

“Termo sobre o acompanhamento do enterro do contador geral da Junta da Real Fazenda João Pedro de Moraes”, 24/03/1791. Sem página. Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Recife.

⁹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vozes. Petrópolis. 1994.

ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL.

Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394.
Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

“Livro 1º de termos de Ata, 17/06/1792. p.17.” Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Recife.