Rodrigo Luiz Minot Gutierrez

Estudo sobre as representações e o processo de produção da arquitetura colonial em Ouro Preto no século XVIII: *risco debuxado* na parede da capela do Carmo de Ouro Preto.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de **Mestre** em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: **Tecnologia da Arquitetura**

Orientador: **Artur Simões Rozestraten**

São Paulo, 2016

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

E-MAIL DO AUTOR: RODRIGOLMGUTIERREZ@OUTLOOK.COM

Gutierrez, Rodrigo Luiz Minot
G984e Estudo sobre as representações e o processo de produção da arquitetura colonial em Ouro Preto no século XVIII: risco debuxado na parede da capela do Carmo de Ouro Preto / Rodrigo Luiz Minot Gutierrez. -- São Paulo, 2016.
164 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Tecnologia da Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Artur Simões Rozestraten

1.História da arquitetura 2.Projeto de arquitetura 3.Croqui 4.Igrejas (Arquitetura) – Ouro Preto (MG) 5.Período colonial I.Título

CDU 72.03

Revisão de português . Maria José Zanoní Alberici e Vera Lucia Fernandes Paiva.

Encadernação . Jamil Junio Bichuetti

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, pela generosidade acadêmica, efetivada pelos seus funcionários e professores. Exemplarmente representada pelo professor Artur Simões Rozestraten, orientador desta pesquisa.

Ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto, principalmente aos funcionários dos anexos, onde acervo é preservado e disponibilizado para pesquisas de maneira profissional e cordial.

À Venerável Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, que através de seus membros e funcionários tive total apoio e acolhida para realizar os registros e estudos no interior da Capela.

À cidade de Ouro Preto, e seus moradores acolhedores. Principalmente a Luzia Pedro de Alcântara e família, cuja casa sempre esteve de portas abertas.

Todas as instituições nacionais e estrangeiras, que acolheram a pesquisa, através de suas bibliotecas, colóquios, congressos e seminários. Onde amizades foram cativadas e perduram colaborações acadêmicas.

Às Instituições em que leciono, por trabalhar com pessoas pacientes e profissionais, que me apoiaram e incentivaram durante esses anos de mestrado.

Aos alunos que colaboraram nas etapas preliminares de coleta de dados, através de atividades de extensão e iniciação científica, demonstrando interesse na área acadêmica, representando a principal justificativa para a realização desta pesquisa: o investimento no futuro através do conhecimento.

Àqueles que fazem parte de meus círculos pessoais, incluindo meus familiares, cuja presença e apoio foram fundamentais para a humanização de todas as etapas deste projeto de vida, que resultou em crescimento acadêmico, profissional e pessoal.

SUMÁRIO

Lista de figuras 1

Resumo6

Abstract7

INTRODUÇÃO9

CAPÍTULO 1. desenho na parede41

CAPÍTULO 2. risco debuxado77

CAPÍTULO 3. a capela do carmo e a fábrica da arquitetura 123

CONSIDERAÇÕES FINAIS 149

Referências 156

LISTA DE FIGURAS

1. Desenho visível na parede do consistório na Capela de Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto	9
2. Planta esquemática da Capela de Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto	11
3. Corte longitudinal esquemático da Capela do Carmo de Ouro Preto	12
4. Documentos usados por LOPES (1942) no acervo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto: deliberação da Ordem do Carmo (esq.), transcrição manual (dir. acima) e datilografada (dir. abaixo)	14
5. Vista panorâmica de Ouro Preto, com a Capela do Carmo em destaque à direita	17
6. Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto - MG: localização do objeto de estudo a partir do caminho tronco e os primeiros arraiais	18
7. Localização e implantação da Capela do Carmo	19
8. Perfil esquemático da topografia	20
9. Capa do vocabulário BLUTEAU (1728)	22
10. Mapeamento do risco na parede a partir de fotografias digitais	28
11. Pormenor do mapeamento digital do risco, ilustrando o processo de articulação entre imagens	29
12. Processo de digitalização do risco por software de vetorização automatizada	31
13. Etapas da digitalização por vetorização manual, auxiliada por software de manipulação de imagens	32
14. Processo de comparação visual a partir de detalhes: foto do sacrário de um retábulo da nave (esq) e detalhe do risco vetorizado digitalmente, representando o trecho correspondente ao sacrário (dir)	34
15. Correção digital de distorções na perspectiva das fotografias	35
16. Malha tridimensional de detalhe da mísula, gerada durante o escaneamento dos retábulos da nave	36

17. Vista panorâmica da parede do consistório	41
18. Vista geral do risco na parede do consistório	43
19. Diferentes tipos de instrumentos usados no risco: carvão e grafite	44
20. Diferentes tipos de instrumentos usados no risco: ocre parecido com sanguínea	45
21. Detalhe do risco na parede: variação no tipo de traço	46
22. Detalhe do risco na parede: variação no tipo de traço	46
23. Detalhes do fundo/superfície da parede	47
24. Variação no volume de informações	48
25. Setorização de áreas do risco a partir da variação de nitidez e sobreposição de traços	49
26. Estudo de Identificação das linhas estruturantes, que geram uma malha ortogonal em toda a superfície, auxiliando na manutenção das proporções dos elementos na composição	51
27. Característica da representação bidimensional com aparente deformação na volumetria, provavelmente como recurso de interpretação tridimensional	53
28. Mapeamento das patologias na área da parede em que o risco foi feito	55
29. Patologias e intervenções de manutenção que afetaram o risco	56
30. Representação digital do risco, gerada a partir de vetorização manual	58
31. Interpretação do risco: identificação de eixo central e de elementos que criam uma composição, coerente com a representação de um retábulo	60
32. Representação de altar em urna	62
33. Representação de banqueta identificada sobre o altar em urna	63
34. Cartela representada no risco com características de sacrário	64
35. Colunas representadas no risco	65
36. Identificação da iconografia de retábulos no risco a partir de glossários de	

ornamentação e arquitetura	67
37. Rebatimento do estudo iconográfico a partir de glossários em um dos retábulos do corpo da capela do Carmo	68
38. Análise iconográfica do risco, justapondo a Cartela ou Sacrário representado com os executados na nave	70
39. Análise iconográfica do risco, justapondo a representação e as colunas executadas	72
40. Análise iconográfica do risco, justapondo a representação e as colunas misuladas executadas	74
41. Planta esquemática da Capela do Carmo de Ouro Preto com informações históricas sobre o risco na parede e os retábulos na nave	78
42. Corte longitudinal esquemático da Capela do Carmo de Ouro Preto com análise de correspondência entre o risco e os retábulos construídos	79
43. Trecho da tabela de análise histórica sobre a construção da Capela do Carmo	84
44. Trecho da tabela de análise temática, sobre a menção a riscos durante a construção da Capela do Carmo	86
45. Método de análise visual das informações, e organização do trabalho para a documentação e escrita da dissertação: tabelas e imagens dispostas em parede	88
46. Retábulos colaterais no corpo da capela do Carmo de Ouro Preto e cronologia de execução	89
47. Síntese cronológica para contextualização do risco	90
48. Análise visual das informações estudadas: caracterização do risco e documentação da Ordem dispostas cronologicamente	93
49. Análise visual das informações estudadas: verificação da coerência da hipótese sobre a continuidade do risco a partir das características construtivas da capela	94
50. Estrutura da capela vista sobre o consistório atrás da capela-mor: madeiramento, telhas e alvenaria	95

51. Trama social e instrumental da fábrica da arquitetura religiosa luso-brasileira (MG)	99
52. Portadas inspiradas em arcos-do-triunfo, tópica da ornamentação de passagens	110
53. Evolução dos retábulos luso-brasileiros segundo Affonso Ávila	113
54. Documentos e pesquisas encontrados sobre a fábrica da arquitetura religiosa em Minas Gerais, datados do século XXVIII e que compreendem momentos de antecipação e/ou concomitância à materialização da obra	121
55. Carta de Francisco Antonio Lopes endereçada ao Museu da Inconfidência	125
56. Estudo iconográfico do 'altar em urna' contrapondo um detalhe da digitalização do risco (duplicado e espelhado) com a fotografia de um dos altares existente na nave da capela.....	127
57. Análise volumétrica e compositiva dos arremates ou coroamentos dos retábulos existentes na nave da Capela do Carmo	129
58. Análise visual das informações estudadas: composição hipotética do risco	131
59. "Risco Original de Antônio Francisco Lisboa" para o feitio de um chafariz'	143
60. Risco do 'Aleijadinho' para a construção de um Açougue Público	144

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre as representações de arquitetura, a partir da leitura e interpretação de um objeto histórico, *o risco debuxado* na parede do consistório da Capela do Carmo de Ouro Preto em 1789, e promove uma abordagem ainda não realizada, desde a sua descoberta em 1942, durante reforma realizada na capela pelo então SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O *risco* e os documentos da Ordem do Carmo revelam aspectos importantes para a compreensão da *fábrica* da arquitetura religiosa no período colonial brasileiro, quando o Brasil era parte do vasto reino de Portugal. Ao longo do texto confirma-se a existência de uma trama social e produtiva hierarquizada, em que o *risco* aparece como parte da fábrica da arquitetura religiosa, um recurso de reflexão coletiva no campo hoje reconhecido como das práticas projetuais. Mais especificamente, um procedimento de *reforma* do *risco original* feito para a obra de talha dos seis altares do corpo da capela, uma revisão de aspectos formais que só foram percebidos com os altares já *asentados*, ou instalados. Ao desenhar, ou *debuxar*, eram articulados conhecimentos técnicos e artísticos. As pessoas envolvidas em tal processo, *mestres oficiais* ou não, conheciam o peso da matéria e o sentido das ideias representadas a partir de recursos gráficos específicos, que comunicavam, antecipavam e constituíam elemento de coesão dessa estrutura social, consolidada na concepção e materialização de suas *ideias*, como pode ser visto na cidade de Ouro Preto.

Palavras-chave: História da Arquitetura; Projeto de Arquitetura; Sketch; Ouro Preto; Igrejas (Arquitetura); Período Colonial.

ABSTRACT

This work presents a study on the architectural representations, from the reading and interpretation of a historical object, the drawing (risco debuxado), in 1789, on the wall on the consistory of the Chapel of Carmel in the city of Ouro Preto, and promotes a new approach, since its discovery in 1942, during a reform undertaken in the chapel by the SPHAN (Service of Historical and Artistic Heritage National). This drawing (risco) and the documents of the Carmelite Order, reveal important aspects for understanding the factory (fábrica) of religious architecture in the Brazilian colonial period, when Brazil was part of the vast kingdom of Portugal. This work confirms the existence of a social fabric and productive hierarchic, where the drawing (risco) appears as part of the factory of religious architecture. One collective reflection, in the field now known as the design process. More specifically, a reform (reforma) of the original drawing (risco original) made for the work of carving the six collateral altars of the chapel, a review of formal aspects that were perceived only with the altars already installed (asentados). When drawing (risco) were articulated technical and artistic knowledge. The people involved in this process, official masters (mestres oficiais) or not, knew the weight of matter and the meaning of the ideas represented with specific graphics features, anticipated and constituted cohesion element of social structure, consolidated in the design and realization of their ideas, as can be seen in the Ouro Preto city.

Key words: architecture history, project, design process, church (architecture), Ouro Preto, brazilian colonial period

INTRODUÇÃO

Quem visita a Capela do Carmo, na cidade de Ouro Preto, pode não perceber ali um detalhe muito peculiar: um desenho de grande proporção, feito na parede do consistório que faz divisa com a escada de acesso ao segundo pavimento. Neste cômodo, aberto à visitação, costuma ficar um funcionário que vez ou outra repassa a narrativa que lhe foi contada: o risco é de autoria do “Aleijadinho”.

Já foi demonstrado ser o mito Aleijadinho deveras maior que o mestre Antônio Francisco Lisboa¹,

¹ (GRAMMONT, 2008)

dignitário da alcunha, que seria pejorativa não fossem os louros da personagem tão profícua e heroica, que, mesmo com dificuldades físicas, teria produzido uma obra incrível.

Em Ouro Preto, o imaginário ao redor do mito “Aleijadinho” não é mais importante que a experiência de conhecer um conjunto urbano construído segundo preceitos culturais fundamentados em uma sociedade hierarquizada, religiosa, escravista, regida por Portugal. Tal conjunto mantém-se preservado pela sorte de sua trajetória e por ações de manutenção e valorização do patrimônio histórico e artístico pautadas já em um entendimento moderno de mundo², a partir da década de 1930.

O desenho na parede do consistório pode ser entendido, como uma peça, que faz parte de um grande tabuleiro, a cidade histórica, como em um jogo. Neste tabuleiro, é possível sempre identificar partes, e nunca o todo. Tal peça, junto das outras que compõem essa trama, pode ser arranjada conforme necessidades/possibilidades interpretativas diversas: cronologicamente, construtivamente, por similaridade, e tantas outras abordagens quantas possam ser criadas.

No entanto, essa articulação entre as peças, demanda informações corretas, com fundamentação científica, sobre as características e peculiaridades de cada uma, de tal sorte que funcionarão como determinantes das conexões possíveis, como as instruções que definem as regras, ou a natureza de uma peça do jogo de xadrez, que, aparentemente geram limitações, mas apresentam potenciais, e estão abertas a apropriações criativas ao permitir uma infinidade de combinações. Assim, quais seriam as características e informações determinantes para a correta articulação dessa peça, o desenho na parede, em tal tabuleiro?

² Pautada em documentos como as “Cartas de preservação patrimonial”: Atenas (1931) e Veneza (1964).

Ilustração do autor a partir de BURY (2006)

Começemos pelo local onde se encontra o desenho: o consistório, que fica atrás do altar-mor, no segundo piso, sobre a Sacristia³. É o lugar onde, historicamente, os membros das irmandades, ou ordens, como a do Carmo, reúnem-se para tomar decisões sobre a profissão de fé e também onde se guardam objetos de devoção e alguns documentos.

Corte longitudinal esquemático da Capela do Carmo de Ouro Preto
(ilustração do autor)

Figura 3

Tais reuniões são chamadas de *Mesas*, e antecedem à própria criação da ordem. A maioria das questões debatidas, bem como as decisões do grupo são registradas em *Livros de termos e deliberações* ou nos *Livros de receitas e despesas*, dependendo do escopo. Estes documentos constituem fontes primárias essenciais para as pesquisas históricas, pois relatam fatos, costumes, além de identificarem pessoas e uma boa parte da trama social e cultural.

³ A Sacristia é o local onde ocorrem os preparativos para a liturgia e celebrações, normalmente onde ficam os paramentos e indumentárias, utilizados pelos sacerdotes.

Em 1789, após uma dessas mesas, foi deliberado e registrado em ata que a talha dos altares do corpo da capela deveria ser feita seguindo o novo *risco debuchado* na parede do consistório. Tal anotação foi identificada por Francisco Antonio Lopes durante a escrita da “História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto”, conforme publicação em 1942 pelo SPHAN⁴.

Para a escrita, ele vai se apoiar em anotações feitas pelos irmãos da Ordem do Carmo, em livros de termos e despesas, separando documentos que mencionavam etapas de construção da igreja. Parte dos documentos colhidos por ele encontra-se no Museu da Inconfidência⁵, o que foi revelador durante esta pesquisa, pois se descortinou o método de trabalho feito há quase 80 anos pelo pesquisador, com as transcrições, anotações e organização dos originais. No entanto, nem todos os documentos originais utilizados foram localizados, o que torna o livro publicado a única forma de acesso a uma parte importante da história desta irmandade.

Alguns documentos foram retirados do conjunto a que pertenciam, desmembrando-o em outros temas, como é o caso dos recibos do “Aleijadinho”, separados e classificados no próprio arquivo do Museu. No entanto, muitos documentos citados no livro não constam no arquivo e nem foram encontrados os registros de sua movimentação.

O método de trabalho de Francisco Antônio Lopes, identificado a partir do material encontrado no Museu da Inconfidência, revela que ele organizou os papéis, identificando as etapas de construção da capela, exatamente como aparece no livro. Ele transcreveu manualmente e datilografou em seguida. O autor retirou os documentos do arquivo da Ordem, adotando uma lógica de

⁴ SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN.

⁵ Arquivo Anexo ao Museu da Inconfidência - Casa Setecentista do Pilar.

apropriação, mesmo com objetivo legítimo da escrita do livro. Atualmente, no museu, prezando pela salvaguarda, os pesquisadores têm acesso aos documentos, porém são mantidos procedimentos e protocolos que registram a circulação e o manuseio destes documentos históricos.

Documentos usados por LOPES (1942) no acervo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto: deliberação da Ordem do Carmo (esq.), transcrição manual (dir. acima) e datilografada (dir. abaixo) - (montagem a partir de fotos do autor - 2014)

Após o término da sua pesquisa, Lopes localiza durante uma reforma realizada pelo SPHAN na Capela do Carmo, debaixo da pintura existente, o desenho hoje na parede, e conclui que seria o tal

risco mencionado nos autos da irmandade. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN à época, cita a descoberta no prefácio do livro⁶.

Considerando então, que aquele desenho revelado na parede da capela faz parte da fábrica da arquitetura religiosa mineira do período colonial, passaremos a nos referir a ele por *risco*, e em seguida faremos uma abordagem sobre a significação deste termo à época.

Em 1789, ano em que foi registrado o feitio do *risco* no *Livro de deliberações* da Ordem do Carmo, a cidade de Ouro Preto era conhecida como Vila Rica de Albuquerque, e se torna a sede da Capitania das Minas Gerais quando de sua criação em 1720.

Pouco antes, Fernão Dias Paes Leme empreendia a bandeira de exploração que chegou à região das Minas Gerais em 1674. Em 1692 foi oficialmente descoberto ouro na região. O ouro de aluvião, ou ouro negro, encoberto por uma camada ferrosa, podia ser encontrado nas margens dos rios. Tal fato gerou as primeiras ocupações na região, e demandou esforços de Portugal para regular as atividades de mineração em suas terras do outro lado do Oceano (MELLO, 1984).

Portugal era uma grande potência com mandos em escala global⁷. Apesar de extenso era um corpo único, cuja cabeça estava em Lisboa, na imagem do Rei, soberano, e representado por uma estrutura hierárquica complexa, com seus conselhos e apoio do Vaticano. Tudo era regido por ele, desde os pormenores, em todas as suas ocupações. A divisão das terras brasileiras em capitanias fazia parte dessa estrutura, com seus governadores, câmaras, bispados e uma enorme rede de

⁶ (LOPES, 1942)

⁷ Segundo prefácio de Rafael Moreira da Universidade Nova de Lisboa (BUENO, 2011)

circulação de informações, incluindo a imprensa régia⁸ e as escolas⁹ de formação técnica e militar em Portugal.

A fundação Galouste Gulbenkian, em Lisboa, publicou em 2011, um catálogo do “Patrimônio de origem Portuguesa no mundo: arquitetura e urbanismo”¹⁰, que envolveu pesquisadores de várias universidades, por abranger um amplo território. Representando a presença de Portugal na América do Sul, Ásia, Oceania, África, Mar vermelho e Golfo Pérsico, além da Europa.

No volume de Índices, consta a Georreferenciação das obras e conjuntos urbanos e uma Cartografia Urbana. Na qual são apresentadas fotos aéreas, com escala gráfica e identificação das edificações catalogadas como remanescentes do domínio Português, além de uma Cronologia que sintetiza a história de Portugal, pautada em documentos encontrados na Torre do Tombo, no Arquivo Ultramarino de Lisboa, e em diversas localidades que fizeram parte do domínio Português. Este catálogo, ao apresentar de maneira visual e organizada o patrimônio de origem portuguesa, traz à tona a envergadura do reino.

As primeiras ocupações da região das Minas Gerais geraram pequenos povoados, os arraiais e as vilas, interligadas por eixos de circulação, como o “caminho tronco” ou a estrada entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, cujo consentimento para construção é datado de 1698.

⁸ (HALLEWEL, 1985)

⁹ (BUENO, 2011)

¹⁰ (MATTOSO, 2011)

Vista panorâmica de Ouro Preto, com a Capela do Carmo em destaque à direita

Figura 5

(fotomontagem do autor - 2016)

A Capela do Carmo foi erigida no local onde havia uma capela primitiva de pau-a-pique, construída por volta de 1718, chamada de Capela de Santa Quitéria, mesmo nome dado ao morro em que está implantada. Em 1720, neste local, provavelmente por se tratar de um local estratégico próximo ao caminho tronco e em um ponto alto para a observação entre os principais arraiais, os rebeldes aliados a Filipe dos Santos¹¹ se reuniam para conspirar.

¹¹ Uma das primeiras rebeliões de Vila Rica.

Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto - MG
localização do objeto de estudo a partir do caminho tronco e os primeiros arraiais

Figura 6

Intervenção do autor em imagem do Google Maps (2015), baseado em estudo de VASCONCELLOS (1959)

Nessa capela primitiva ocorreram as primeiras atividades e reuniões dos devotos de Nossa Senhora do Monte Carmelo, em concomitância com as dos irmãos de Santa Quitéria. Posteriormente, estando mais organizada e dotada de recursos, a Ordem do Carmo assumiu o espólio da outra irmandade e mandou construir a nova capela, que desde 1938 é classificada como patrimônio nacional¹².

¹² Processo 0100/T/38 do SPHAN, atualmente digitalizado e a disposição para consulta nos arquivos do IPHAN, na unidade do Rio de Janeiro.

Localização e implantação da Capela do Carmo
(ilustração do autor)

Figura 7

O morro de Santa Quitéria, um ponto estratégico e de grande destaque em Vila Rica, recebeu os mais emblemáticos símbolos do poder governamental. Entre eles destacavam-se: em 1741, o Palácio dos governadores (atual Escola de Minas), e em 1784 a Casa de Câmara e Cadeia (atual

Museu da Inconfidência), entre os quais, na atualidade há a Praça Tiradentes, local onde a cabeça de Joaquim Francisco da Silva Xavier (O Tiradentes) foi exposta após a Devassa sobre os Inconfidentes, como uma demonstração do poder da coroa.

Os *irmãos* dessa ordem são considerados *leigos*, mas aderem a um *voto de regra de vida*, baseado nos princípios carmelitas. Para tanto, a sua formação foi submetida à aprovação de toda hierarquia da ordem. Os representantes no Vaticano em 1751 assinaram a *carta patente*¹³, para autorizar a criação da “Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica”.

As ordens são divididas em: Ordem primeira – secular: composta de frades e monges; Ordem segunda: freiras, irmãs e monjas, normalmente enclausuradas em conventos; Ordem terceira: leigos e pessoas laicas. A primeira ordem submete as outras duas em uma estrutura hierárquica¹⁴.

A Capela do Carmo, hierarquicamente não é uma Igreja¹⁵, embora popularmente seja identificada

¹³ (MATTOSO, 2011)

¹⁴ (MENEZES, 1975)

¹⁵ (MENEZES, 1978); (<https://www.paraclitus.com.br> [acesso em 28 de fevereiro de 2016])

como tal, além de possuir vários altares e apresentar grandes dimensões. Isso se deve ao fato de não funcionar como uma paróquia independente e de estar vinculada à “Paróquia do Pilar de Ouro Preto”, cuja matriz, de acordo com a hierarquia católica, pode ser chamada de Igreja Matriz do Pilar.

O objeto de estudo está, portanto, inserido nesse contexto que identificamos até o momento: os leigos de uma ordem religiosa erigiram sua capela no Morro de Santa Quitéria, um ponto de destaque na Vila Rica, então sede da Capitania de Minas Gerais, uma região produtora de grandes riquezas para o reino português. Em virtude destes fatores, é importante nos atermos ao seguinte aspecto: o rei de Portugal era tanto o representante da igreja apostólica romana no reino, quanto o detentor máximo do poder político e administrativo.

Aquilo que circulava ou se produzia em terras portuguesas estava inserido em uma estrutura coesa e complexa de determinações e significâncias, cujo principal objetivo era manter a ordem sob a tutela da salvação divina ou do poder real (HILL, 2004). Como exemplo, podemos apresentar o “Vocabulário português e latino” de Raphael Bluteau, o documento mais antigo de que tomamos conhecimento acerca do vocabulário corrente no reino, tendo sido impresso na oficina de Pascoal da Sylva, “impressor de sua majestade”, “com todas as licenças necessárias”, em 1728.

António Carneiro de Sousa
**VOCABULARIO
 PORTUGUEZ,**

&

L A T I N O,

AULICO, ANATOMICO, ARCHITECTONICO,
 Zellico, Botanico, Brasílico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrolo-
 gico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico,
 Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, In-
 dico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Mulico, Meteorologico,
 Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico,
 Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rhetorico,
 Rustico, Romano, Symbolico, Synonymico, Syllabico, Theologico, Therapeu-
 tico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico,

AUTHORIZADO COM EXEMPLOS

Dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos,

E OFFERECIDO

A ELREY DE PORTUGAL

DOM JOAM V.

PELO PADRE

D. RAPHAEL BLUTEAU

CLERIGO REGULAR, DOUTOR NA SAGRADA THEOLOGIA,
 Prégador da Rainha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Qualificador
 no sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa.

L I S B O A,
 NA OFFICINA DE PASCOAL DA SYLVA,
 Impressor de Sua Magestade.

M. DCCXX.

Com todas as licenças necessarias.

Capa do vocabulário BLUTEAU (1728) disponível para consulta digitalmente, em
<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/> [acesso em 13/fev/2015]

Esse documento, hoje digitalizado e disponível para consulta pela *internet* no site da Biblioteca Brasileira¹⁶, auxilia-nos no entendimento de termos que aparecem nos autos da Ordem do Carmo. Vejamos o caso do *risco "debuchado"*¹⁷, em princípio é apresentado por desenho, mas ao ser contextualizado com a documentação transcrita por Lopes (1942) poderíamos afirmar tratar-se de um projeto para os retábulos. Porém, desenho e projeto são palavras carregadas de significados, hoje compreensíveis, mas que à época nem eram associados àquele fazer.

Os processos que envolvem a representação e a produção arquitetônica, tanto na busca por soluções para o projeto, na escolha e aplicação de tecnologias, quanto nos modos de representação, incluindo a expressão e os próprios percursos criativos, fazem parte daquilo que hoje reconhecemos como prática de elaboração de projetos. O objeto de estudo enquadra-se nessas etapas da *projeção* ou na *transmissão de ideias*, dentro da *fábrica*¹⁸ da arquitetura no período colonial brasileiro.

O Processo de Elaboração da Arquitetura é entendido neste trabalho como um conjunto de ações iniciadas com os primeiros registros de uma ideia, e que através de uma sucessão de ações

¹⁶ <http://www.bbm.usp.br/> [acesso em 28 de fevereiro de 2016]

¹⁷ No livro de Lopes (1942), a expressão "*debuchado*" aparece escrito com "CH", e veremos adiante que em Bluteau (1728) o verbete está grafado com "X". Como não localizamos o documento original com essa passagem nos arquivos pesquisados, não foi possível verificar se houve algum erro de transcrição. Porém, as duas grafias, no contexto em que aparecem, não comprometem o entendimento dos fatos registrados.

¹⁸ A expressão *fábrica*, do latim, no período colonial significava, dentre outros, desde o pensamento até a materialização de uma ideia (BLUTEAU, 1728). Hoje é lugar-comum a sua aplicação como *Fábrica Digital*, suscitando novamente os processos de *Projeção*, assim como os de *Materialização*. No primeiro caso podemos destacar a *Simulação e Previsão*, presentes no processo de elaboração de projetos com recursos informatizados, e no segundo caso a utilização de equipamentos que fabricam a partir de informações digitais, como as máquinas com CNC (Controle Numérico Computadorizado). A FAU-USP hoje conta com o FAB LAB SP, um laboratório de fabricação digital, inserido no LAME (Laboratório de Modelos e Ensaios), em parceria com o MIT (Massachusetts Institute of Technology), que reforça essa analogia de significados para a expressão até a atualidade. (DIGIFAB-USP, 2011).

culminam na transformação, material, do mundo (SILVA, 1998; ROZESTRATEN, 2009).

O conceito de arquitetura, em si mesmo, é uma noção abstrata, genérica, exprimível numa definição verbal, em termos próprios do plano das ideias e das imagens mentais; mas, antes de tudo, a arquitetura é um fenômeno do mundo concreto, e apresenta uma exteriorização visível, material e tangível, que é a coleção de edifícios que o gênero humano erigiu através dos tempos. (...) Além da manifestação concreta, a arquitetura apresenta uma expressão abstrata, que se refere não ao produto em si, mas ao processo que conduz à materialização da obra arquitetônica, e também ao reflexo produzido pelo binômio processo+produto no plano dos valores socioculturais. Processo, produto e reflexão constituem a matéria-prima da disciplina científica denominada Teoria da Arquitetura. (SILVA, 1998).

(...) contribuir criticamente com as reflexões indispensáveis à constante reformulação dos parâmetros de formação de arquitetos, com especial atenção ao caráter artístico do projeto de arquitetura, ao papel criador do desenho e da modelagem na concepção do projeto e ao caráter construtivo inerente à arquitetura e próprio de toda atividade artística, na medida em que transforma, materialmente, o mundo. (ROZESTRATEN, 2009).

Os registros de ideias, desde os primeiros esboços até os documentos sistematizados e técnicos, fazem parte do que é atualmente conhecido como projeto, ou etapas de um processo de elaboração de projetos, ou ainda, projeção. Porém, a elaboração de projetos naquele período, não poderá ser estudada com base em conceitos atuais, mas sim aplicando e compreendendo aqueles pertinentes à época (BASTOS, 2005); (BUENO, 2011). As etapas de criação, planejamento e transmissão de ideias, no período colonial, são aquelas sobre as quais este trabalho irá se debruçar.

Para o Padre Rafael Bluteau (1728), em seu dicionário da Língua Portuguesa, *Risco* se refere aos primeiros traços feitos pelo Pintor, e “serve para ver a forma da ideia”. O autor, também, descreve

o Arquiteto (*Architecto*) como aquele que “não só é o que faz as plantas e desenhos dos edifícios, mas também o mestre das obras, o que sabe, e põe em execução a arte de edificar.”

Planta, como termo de Arquitetura, “é a delineação, que faz o Arquiteto no papel, e a forma superficial do edifício só em linhas. A *Iconografia* ou *planta* de uma fortaleza”, como termo da Pintura, é “quando uma figura tem boa ação, e está bem aprumada fazendo firmeza sobre uma perna, ou ambas com muita graça”. O ato de *Plantar* é o mesmo que *Fabricar*, *Edificar* (BLUTEAU, 1728).

O termo Projeto (*Projecto*) aparece como verbete (BLUTEAU, 1728), como um termo novo na Língua Portuguesa, definido por volta de 1696, inspirado na palavra francesa correspondente: *Projet*.

“Que significa um pensamento seguido de reflexão imediata, que aspira a produzir-se mais para remédio do estado futuro, do que para o presente; Mas para este basta apenas uma resolução e para aquele se necessita de ponderação; o intento se forma na ideia, a que se segue o consenso, para depois ser executado, e quem disfere Deliberação, supõe primeiro Projeto formado.

Desenho, Modelo, Delineação também não foram admitidos em lugar de Projeto, porque explicam metaforicamente. E Projeto com significação própria, além de Projeto já ter muito uso a seu favor, porque dele o usam Castelhanos e Italianos, à imitação dos Franceses. Projeto se deriva de Projicere, lançar, porque da língua francesa o primeiro uso de Projet, foi significar coisa lançada no papel, para ajudar a memória na execução da mesma coisa e como o que está lançado no papel, teve o seu primeiro ser na imaginação de quem o lançou, por isso Projet em francês veio a significar o que está só delineado na ideia, para ser mais cedo ou mais tarde, posto em execução.” (BLUTEAU, 1728).

Delinear é uma expressão que trata do ato de “lançar as linhas”, com que se quer representar uma

coisa (algo). “*Lançar a Planta* de um edifício, na pintura é o desenho inicial feito para dar forma ao trabalho” (BLUTEAU, 1728).

Para a expressão *debuchado* transcrita por Lopes(1942), existe o verbete *debuxado*, com grafia diferente, mas significado coerente ao contexto:

“Delineado com o lápis ou carvão. Bem debuxado diz-se da obra tocante aos perfis e ações das figuras e mais objetos. DEBUXADOR, DEBUXANTE: perito na arte do debuxo. Fulano é grande debuxante. DEBUXAR: diz-se do que é obra na pintura sem dar cor, nem sombras, mas só com lápis e pena. DEBUXAR, PINTAR: sobre o debuxo se pinta, porém não se pode pintar sem o debuxo, e assim por ter não só parte, mas fundamento da pintura. DEBUXO: a arte de debuxar. Delineação. Primeiro debuxo são as figuras e tudo o que se confia o painel, riscado somente. Não me meto em debuxos: não me meto em coisas de que posso fazer mal.” (BLUTEAU, 1728).

A descrição do *risco*, como *debuxado* na parede, evidencia a característica de algo que ainda não está pronto, ou apenas esboçado, como na prática de desenho por croquis¹⁹, pois, debuxar é o ato de preparar a base para o que vai ser pintado, o que está por vir. Porém, já apresenta as bases do que será feito, além de evidenciar que é um desenho de linhas, sem sombreamentos ou acabamentos, e feito por definição com lápis ou carvão. Sem tal *debuxo*, não é possível ter a pintura (o *risco*), em uma interpretação invertida da frase. O *debuxo* seria a base para o *risco* propriamente dito. Como para a pintura, que não pode existir sem que haja o *debuxo*, mas este pode existir como ideia, pois assim a pintura já estará definida, mesmo que não seja executada.

¹⁹ Instrumento entre o pensar e o fazer, comunicação e registro das idéias, feito e refeito inúmeras vezes até que satisfaça a todos os padrões e exigências imaginados, o desenho não é apenas o momento técnico do processo. Esclarece, ordena e estrutura as idéias. (KATAKURA, 1997).

Essas expressões sincrônicas permearam o contexto cultural em que o *risco* foi produzido e estão fundamentalmente relacionadas com as práticas de atividades técnicas ou artísticas, envolvendo mestres e artistas.

Dessa forma, temos, então, algumas pistas para iniciar a caracterização dessa peça: o próprio *risco*, os documentos da ordem, o vocabulário do Padre Raphael Bluteau e a bibliografia consultada, incluindo o livro fundamental do pesquisador Francisco Antonio Lopes.

É fundamental, também, a descrição de todo o processo de aproximação e construção de representações para este trabalho. Construir tais representações não é uma ação 'dispensável'. Sem este procedimento não há apropriação da imagem, nem recriação do risco, o que é imprescindível à compreensão do mesmo. Representar, aqui, tem o sentido de construir, de apresentar, de tornar presente - para o pesquisador e seus leitores - o fenômeno sobre o qual se irá refletir.

Durante as pesquisas não foi encontrado nenhum tipo de registro do *risco* nem documentação que revelasse as alterações e intervenções que, porventura possa ter sofrido ao longo das 7 (sete) décadas em que está descoberto.

Mapeamento do risco na parede a partir de fotografias digitais

Figura 10

(fotos e fotomontagem do autor - 2012)

Anualmente, foi feito, pelo menos, um registro fotográfico, desde 2012, quando se realizou o que chamamos de *proto-documentação*, ou seja, a primeira aproximação sistematizada do *risco*, quando este trabalho ainda não passava de um projeto de pesquisa. A *proto-documentação* foi apresentada como trabalho de conclusão da disciplina: AUT 5836²⁰ - Representações Imaginário e Tecnologia, e frequentada por este pesquisador ainda como aluno especial²¹ do PPG-FAU-USP²².

Neste trabalho, verificaram-se as primeiras dificuldades de documentação e interpretação do *risco* e estabeleceram-se algumas premissas que deram suporte a todo o desenvolvimento da pesquisa.

Pormenor do mapeamento digital do risco, ilustrando o processo de articulação entre imagens

Figura 11

Desse levantamento obtivemos o primeiro mapeamento da parede, com fotografias digitais tiradas

²⁰ Disciplina ministrada pelo professor Artur Simões Rozestraten

²¹ Na Universidade de São Paulo, há a possibilidade de pessoas não matriculadas assistirem as aulas da pós-graduação, devendo apenas seguir os procedimentos de inscrição para frequentar as aulas como "aluno especial", que não tem vínculo institucional, mas assume todas as mesmas obrigações que os "alunos regulares".

²² Programa de Pós-Graduação (PPG) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP)

sequencialmente utilizando equipamento doméstico, uma câmera *Sony Cybershot* de 5.0 *megapixels* de resolução e com *flash* desligado. As fotografias dispostas lado a lado permitiram a criação da primeira panorâmica da parede, e sobre ela as primeiras análises, incluindo os testes de digitalização vetorial do *risco*.

Através de exercício de observação no local, foram feitos desenhos e textos com descrições detalhadas sobre aquilo que era visível, o tipo de traço, características da superfície, cores, formas, ou seja, a natureza física do risco, o que será apresentado a seguir neste trabalho.

Com o material organizado iniciaram-se os testes de digitalização por vetorização como suporte para a posterior interpretação do *risco*. A vetorização é uma técnica de computação gráfica, que permite a criação e manipulação do desenho de maneira bastante flexível, por armazenar parâmetros acerca de cada objeto, de suas arestas, superfícies e vértices. Permite o desmembramento, ajuste, organização, alteração de cores e criação de camadas para o gerenciamento do desenho a partir de temas ou agrupamentos.

Nesse processo logo se evidenciaram duas linhas possíveis de experimentação:

- 1) vetorização automatizada a partir de softwares, com intuito de verificar a capacidade de identificação de camadas e subcamadas de informação, a partir da lógica dos algoritmos e estruturas da composição: linhas, cores, limites, resolução, etc.
- 2) apoiado no uso de softwares, porém manualmente, desenhando de maneira sobreposta os traços reconhecíveis nas imagens digitalizadas, a partir de análises visuais, permitindo uma reflexão sobre as características apreensíveis e formas identificáveis, bem como a criação de camadas organizadas por uma lógica própria desse processo reflexivo.

A vetorização manual apoiada no uso de softwares de desenho como os comerciais *CorelDraw* e *Adobe Illustrator* ou o gratuito *InksCape*, exige um período de análise e reflexão. A identificação do traçado é pautada na interpretação das imagens e anotações. Elementos que aparentemente seriam parte do desenho podem ser identificados como rachaduras em uma análise mais

cuidadosa.

A utilização de recursos de manipulação das imagens ajuda a ressaltar informações, como o simples ajuste de contrastes ou a divisão das cores por canais permitindo, assim, a verificação de elementos que passariam despercebidos.

Etapas da digitalização por vetorização manual, auxiliada por software de manipulação de imagens

Figura 13

Nos testes realizados de vetorização automatizada, a falta de interpretação do significado do

desenho pelo software, gera muitas distorções de informação, agregando elementos distintos a partir de suas tonalidades ou canais.

Rapidamente, constatou-se que a interpretação de tais informações não poderiam se pautar puramente na capacidade de reconhecimento de cores do software, ou na estrutura formal e compositiva²³, por se tratar de registros vinculados a uma tradição histórica e tecnológica, cuja compreensão deve levar em conta os estudos acerca da história dos processos projetuais ou “projetação” no Brasil. Tal incursão pelo campo da História exige o cruzamento de informações teóricas, fatos e conceitos de maneira crítica e reflexiva, que muitas vezes são pautadas em dados subjetivos, mas que podem ser fundamentadas.

Com a digitalização do *risco* vetorizada manualmente, foi possível concentrar o olhar nos traços e na imagem representada, sem os “ruídos” presentes na superfície da parede, como as variações de pintura, rachaduras etc e, assim, iniciar as comparações com os retábulos executados no corpo da capela. Colocando-se emparelhados o desenho vetorizado do *risco* e as fotografias dos retábulos, procederam-se às análises visuais, que permitiram notar as similaridades entre o que estava *debuxado* e o que havia sido entalhado.

Constataram-se, nesse ponto da pesquisa, diferenças na composição dos detalhes, apesar de a estrutura formal se manter a mesma, o que será abordado à frente, com maiores detalhes. Também é apreensível maior similaridade com os dois retábulos centrais.

²³ (GUTIERREZ, 2013)

Processo de comparação visual a partir de detalhes: foto do sacrário de um retábulo da nave (esq) e detalhe do risco vetorizado digitalmente, representando o trecho correspondente ao sacrário (dir)

Figura 14

A partir de 2013 os registros fotográficos passaram a ser feitos com equipamento profissional, uma câmera *Canon EOS-60D*, com objetiva *ef-s 18-135 mm*, e auxílio de tripé. Tal procedimento permitiu fotos com maior qualidade, inclusive com o uso do formato *RAW*, cujas possibilidades de ajustes e manipulação de imagens é muito maior. Isso se deve ao fato de uma maior quantidade de informações sobre a imagem ser armazenada no arquivo, permitindo correções de luz, ajustes de cores e correções de distorções.

O uso de softwares de manipulação de imagens, com o *Adobe Photoshop*, *Adobe Ligthroom*, *Corel Photopaint* fizeram-se mais presentes nessa fase, principalmente nas correções de perspectiva para a construção de novas imagens panorâmicas do *risco*.

Correção digital de distorções na perspectiva das fotografias

Figura 15

(montagem a partir de fotos do autor)

Os procedimentos também foram aperfeiçoados e medições mais detalhadas foram feitas, o que permitiu melhores resultados na digitalização vetorizada, inclusive com o reconhecimento de detalhes do *risco* nas áreas mais altas da parede, como veremos a seguir, os traços também são menos nítidos.

Malha tridimensional de detalhe da mísula, gerada durante o escaneamento dos retábulos da nave.

Figura 16

Além das fotografias, foi experimentado escaneamento 3D²⁴ nos retábulos, como forma de gerar representações que permitissem novas reflexões sobre os objetos estudados. Para tanto, foi usado um *Notebook Samsung* com processador da marca *Intel*, modelo *Core i5*, com placa de vídeo *GEFORCE NVIDIA* com *CUDA*²⁵ e um sensor *Kinect* da *Microsoft*, com suporte para *Windows*, além de um software de escaneamento 3D chamado *Skanect*, versão 1.7, com licença gratuita.

²⁴ Em trabalho de Iniciação Científica, ainda no prelo, na Universidade de Uberaba - UNIUBE, em parceria com a Universidade de São Paulo – USP, através do grupo de pesquisa CNPQ Representações, Imaginários e Tecnologias, colocou-se em funcionamento o escâner tridimensional usando equipamentos de baixo custo e de fácil acesso.

²⁵ Algoritmo para processamento de informações gráficas com suporte a 3D.

Os resultados deste procedimento não geraram grandes contribuições para as interpretações desta pesquisa, mas fazem parte de uma experiência fundamental em um campo muito profícuo de linguagens, suportes e interpretações contemporâneas sobre objetos históricos. O uso de recursos de baixo custo e fácil acesso, também são pontos relevantes constatados.

Em paralelo à elaboração desses registros, optou-se por compartilhar o processo de desenvolvimento da pesquisa e expor a outros pesquisadores, de áreas correlatas, as reflexões suscitadas, ou seja, buscar a contribuição de olhares externos, especializados ou não, mas que pudessem olhar “com outros olhos”, de quem está vendo “de fora”. A estratégia foi submeter o trabalho a eventos acadêmicos e a partir dos pareceres, positivos ou não, e dos diálogos com outros pesquisadores fazer ajustes e revisões no trabalho.

Foi o caso da aproximação com os pesquisadores da UNICAMP, que estudam o *risco* no piso do consistório da capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto, cuja pesquisa foi publicada em partes²⁶ e poderia gerar um trabalho colaborativo entre instituições. As conversas com os pesquisadores Daniela Vianna e Marcos Tognon foram bastante produtivas, mas, por motivos de caráter estratégico do departamento da UNICAMP, não foi possível firmar a parceria, motivo que nos levaria a refazer trabalhos já realizados por aquela instituição ou aguardar a publicação e disponibilização de toda a pesquisa. Como o foco deste trabalho se voltou para a outra capela, a do Carmo, é importante deixar registrado o paralelo entre as pesquisas, o que é apresentado no capítulo três desta dissertação, ao situar os dois objetos em uma mesma análise sobre a produção de riscos na fábrica da arquitetura religiosa de Minas Gerais.

²⁶ (LEAL, 2010)

Podemos a partir desta exposição sobre os procedimentos e instrumentos empregados, iniciar a apresentação do objeto de estudo, o que será feito com base, na metodologia apresentada, revisada em 1955²⁷ por Erwin Panofsky, que divide a leitura do *risco* em três camadas²⁸: tema primário ou natural, tema secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo. Isso será feito de maneira não rígida, ou seja, não é objetivo desse estudo a aplicação da metodologia preconizada por Alois Riegl e Aby Warburg e estruturada por Panofsky (MOLINA, 2010), mas sim um reconhecimento do alinhamento conceitual desta pesquisa com os pressupostos do historiador alemão.

Assim, no Capítulo 1, o *risco* será apresentado primeiramente a partir de suas formas puras, as linhas, cores, materialidades, e todos os aspectos visuais apreensíveis, incluindo-se as geometrias reconhecíveis e a articulação entre elas, o que Panofsky chamou de análise *pré-iconográfica*.

Na sequência, ainda no primeiro capítulo, é feita uma aproximação *iconográfica* (PANOFSKY, 1976), a partir da identificação dos elementos, ou *motivos*, e a *combinação de motivos*, para compreender o que está representado no *risco*. Cabe chamar atenção para o fato de nosso objeto de estudo ser uma representação antecipadora da *talha* que seria feita. Deve ser encarado como uma intenção representada iconograficamente pelo *risco*, remetendo, nesse caso, ao anseio de materialização de seis retábulos. A interpretação permeia o universo iconográfico dos retábulos, mas não pode ser confundida como a interpretação de um retábulo.

No capítulo dois, abordaremos o *significado intrínseco*, o sentido desse objeto no contexto

²⁷ MOLINA (2010) faz uma análise das apresentações do *método icológico* de Panofsky, a partir de textos datados de 1921, 1929 e a versão final de 1955.

²⁸ (PANOFSKY, 1976)

histórico, reconhecendo as atitudes, os aspectos culturais e as peculiaridades identificáveis a partir do local e da época em que foi feito. Para tal, adotaremos os documentos da irmandade e a bibliografia consultada.

Tendo em mãos este conjunto de análises, reflexões e verificações, e, também, já tendo identificado e apresentado os autores e publicações, cujos conteúdos fundamentam e se alinham às constatações deste trabalho, no capítulo três será apresentada uma reflexão crítica, ao se justaporem os resultados desta pesquisa com a bibliografia consultada.

Para concluir, apresentaremos as Considerações Finais, que revisam o objetivo geral e os objetivos específicos propostos, analisam os procedimentos metodológicos empregados, delineiam desdobramentos possíveis a partir deste estudo e salientam as contribuições científicas resultantes deste esforço.

Assim, iniciaremos a apresentação do risco, das leituras visuais e das peças gráficas geradas como instrumento de apropriação, compreensão e representação deste objeto.

CAPÍTULO 1. risco na parede

Vista panorâmica da parede do consistório

Figura 17

(fotomontagem do autor)

Por ser o *risco* no consistório da capela da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto um objeto-documento raro, que faz parte da fábrica da arquitetura religiosa, pergunta-se: quais são as suas características? O que é possível apreender daquilo que é visível?

Nas próximas páginas serão apresentadas percepções acerca do risco, documentadas desde 2012, quando o olhar ainda se via isento de interferências interpretativas, decorrentes das pesquisas bibliográficas e diálogos perpetrados em eventos acadêmicos. Procurou-se, portanto, resgatar as primeiras percepções, sobrepondo a este olhar as inferências realizadas ao longo dos três anos de pesquisa.

O risco é grande, vai do rodapé ao roda-teto de madeira, tendo 3,5 metros de largura e 5,2 de altura. Ocupa aproximadamente 1/3 da parede, distante aproximadamente 1,5 metros à esquerda da porta mais próxima da escada, que acessa o segundo pavimento da Igreja, onde está o cômodo, ou sala em que foi feito.

Vista geral do risco na parede do consistório

Figura 18

(foto do autor)

As paredes do ambiente receberam uma pintura branca, e estão bem conservadas, exceto na área em que se pode ver o risco, onde foi mantida a pintura antiga. Porém, foram feitas manutenções com argamassa de cimento em áreas diversas, encobrendo parte do risco inclusive. Há algumas trincas na superfície, e algumas atravessam todo o risco de cima a baixo.

Atualmente, há uma balaustrada de madeira para proteger o risco, criando um afastamento de 1 metro entre o espectador e a parede. O ambiente é todo mobiliado, e chamam a atenção uma grande mesa no centro e um armário, à esquerda do risco.

Diferentes tipos de instrumentos usados no risco: carvão e grafite.

Figura 19

O risco impressiona pelo tamanho e pela fragilidade: boa parte parece ser feita a grafite, ou algum material similar. A variação de instrumentos usados é visível: grafite seco cinza, carvão preto,

aparentemente oleoso, carvão preto seco e um ocre avermelhado grosso parecido com sanguínea. Há trechos que indicam o uso de algum instrumento de precisão e outros em que o traço à mão livre é evidente.

Diferentes tipos de instrumentos
usados no risco: ocre parecido com
sanguínea

(montagem digital e fotos do autor)

Figura 20

A área toda apresenta uma pintura antiga, manchada de poeira e com marcas que sugerem camadas sobrepostas; algumas indicam traços borrados de sanguínea, grafite ou carvão. Há indícios de instrumentos de pintura ou limpeza como brocha ou algum tipo de esfregão, aplicados sobre a superfície.

Detalhe do risco na parede: variação no tipo de traço

(montagem digital e fotos do autor)

Figura 21

Desenho à mão livre

trechos com auxílio de instrumentos,
com maior precisão

Detalhe do risco na parede: variação no tipo de traço

(montagem digital e fotos do autor)

Figura 22

desenho grosseiro
formas pouco definidas

traços sobrepostos,
desenho feito com gestos curtos

Alguns elementos apresentam sobreposição de traços, como se fossem feitos com gestos curtos, criando um aspecto grosseiro e formas menos definidas, resultando, assim, em trechos esquemáticos e soltos, com pouco rigor.

Os traços mais fortes ficam até a altura dos olhos, um pouco acima dos braços erguidos, limitando-se a 1,80 de altura aproximadamente, apesar de haver áreas visíveis encobertas por uma fina camada de tinta branca até a parte mais alta da parede.

Na área mais acessível, os desenhos são mais nítidos, com uma sequência de “reforços”, inclusive

com uso de materiais aparentemente distintos. Há áreas borradas como se tivessem sido esfregadas (efeito “esfuminho”), mas nem sempre aparentando fazer parte do processo de desenho, como um acidente ou descuido.

As imperfeições volumétricas da superfície e a coloração variada criam confusão visual, que demandam atenção do observador. É como se houvesse alguma pintura encoberta por baixo do risco, com tons escuros, associados a sombras, que se alternam dependendo da luminosidade do ambiente, a ponto de criar a ilusão de desenhos figurativos.

Existe uma quadrícula em toda superfície, com dimensões variadas, tanto na vertical, quanto na horizontal, que estrutura todo o risco, favorecendo a percepção das proporções. Em algumas áreas essas linhas estruturantes são mais curtas e em outros momentos atravessam todo o desenho. De um modo geral, tais linhas parecem feitas com o apoio de algum instrumento de precisão.

Estudo de Identificação das linhas estruturantes, que geram uma malha ortogonal em toda a superfície, auxiliando na manutenção das proporções dos elementos na composição

Figura 26

Quadrícula
com linhas
mais precisas
estrutura o desenho
inteiro ou em
trechos menores

(montagem e foto do autor)

Nos elementos desenhados completos é possível observar que são típicos da ornamentação de edificações religiosas e interiores do período colonial, ou popularmente chamado de “barroco mineiro”. Até mesmo naqueles trechos mais esboçados e esquemáticos, há geometrias que geram volutas, curvas e contracurvas, também reconhecíveis no repertório do período.

De uma vista lateral para outra frontal, as linhas seguem contínuas de maneira a preservar as proporções, porém criam uma representação que mistura planos ortogonais. Nos elementos de volumetria complexa, é como se o risco representasse o olhar do espectador enquanto caminha: começa em um plano frontal e em uma leve torção revela o plano lateral.

Nesse movimento, há trechos em que o desenho é completo e exhibe detalhes; na sequência, logo ao lado, apenas há o contorno ou apenas as linhas estruturantes da quadrícula.

Característica da representação bidimensional com aparente deformação na volumetria, provavelmente como recurso de interpretação tridimensional

Figura 27

Volumetria complexa representada misturando vistas ortogonais frontais e laterais.

(montagem e foto do autor)

Algumas áreas do risco são imediatamente similares aos retábulos, como o altar, o frontal e o brasão, existentes no corpo da capela do Carmo de Ouro Preto, e sobre tal questão falaremos mais adiante.

A argamassa de revestimento da parede parece estufada em vários pontos, deixando visualmente a sensação de deslocamento eminente. A parede sofreu intervenções de manutenção em algumas rachaduras, o que encobriu partes do risco. Para o “acabamento” da argamassa, como é usual nesses casos em que a base compositiva é de cimento, foi esfregado algum material molhado, ou úmido, como uma bucha ou espuma, criando-se uma área bege ao redor dos reparos, que também recobre o risco.

As rachaduras, em sua maioria, parecem ser da camada de revestimento, ou seja, na parte mais superficial de argamassa, algumas mais profundas, com pequenas frestas entre as trincas. Tais patologias existem sobre todo o risco, e em vários momentos se confundem com os traços, principalmente em análises feitas a partir de fotografias.

Patologias e intervenções de manutenção que afetaram o risco

Figura 29

Além das características físicas e visuais, é possível identificar elementos que fazem parte de um vocabulário artístico e arquitetônico, bastante frequente e coerente com a linguagem clássica. Um vocabulário visual de geometrias que se sucedem e se arranjam de maneira a possibilitar a identificação de representações nítidas de objetos e estruturas, usuais na arquitetura e interiores desde a antiguidade. Ainda é possível identificar, no conjunto, uma unidade compositiva que permite a interpretação da geometria como algo que pode, de fato, ser um retábulo, com um altar em urna à frente.

Em trabalho publicado digitalmente (em princípio deveria ser um CD-ROM) que pode ser acessado via WEB²⁹, o Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), em parceria com *The Getty Conservation Institute* (GCI), é possível consultar o glossário sobre retábulos e uma proposta de metodologia de identificação e classificação a partir da estrutura compositiva.

Para a descrição de *retábulo*, no documento publicado pelo IAPH (s.d.) afirma-se que sua existência está associada aos costumes litúrgicos de colocar para adoração relíquias e imagens de santos no altar, e que a palavra tem origem no latim *retaulus* formado por *retro* (detrás) e *tabula* (mesa). Sobre o seu desenvolvimento histórico, sintetizam que desde as mesas com pinturas do período gótico até as máquinas luminosas (foi usada a expressão em espanhol *lígneas - maquinarias lígneas*) do Barroco, tiveram sua forma variada, conforme os modelos impostos pelo estilo dominante em que foram realizados, e também se definem pela função, localização, estilo e arquitetura.

²⁹ RETABLO: Terminologia básica <<http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.html>> [acesso em 28 de fevereiro de 2016]

Representação digital do risco, gerada a partir de vetorização manual

Figura 30

(ilustração do autor)

O risco na parede se assemelha à representação bidimensional de uma estrutura compositiva de retábulo, por ter elementos típicos como colunas, frisos, volutas, baseados na iconografia da cultura clássica.

Sobre a composição, é possível perceber o delineamento da porção esquerda de algo realmente aparentando com um retábulo, que de modo geral pode ser chamado de altar, porém, especificamente, o altar é a mesa ou bancada à frente do retábulo. Esta seria toda a composição de nichos e ornamentações para o recebimento das imagens devocionais logo atrás do altar.

Interpretação do risco: identificação de eixo central e de elementos que criam uma composição coerente com a representação de um retábulo

Figura 31

O desenho todo se encerra imediatamente após as linhas que representam o entablamento, coincidente com a linha do forro, ou seja, a *cimalha*, que faz a função de arremate deste com a parede. Na porção mais detalhada um pouco à direita com relação ao centro, podemos observar uma sequência em degraus, o que indica um efeito de elevação. Este fica um tanto dissolvido na profusão de detalhes e linhas visíveis. Pode esta elevação gradual indicar os pontos de apoio para imagens devocionais.

As linhas que se prolongam para as laterais após atravessarem o desenho, ajudam a dar a impressão de um desenho incompleto, de algo que se anuncia a partir do já traçado, deixando um pressuposto de continuidade. Inclusive, é possível determinar um eixo central. Esses elementos centrais, que aparentam formas bem completas, parecem revelar uma possibilidade de simetria.

Representação de altar em urna

Figura 32

É o caso do detalhe na área inferior, quase ao centro, no qual é possível identificar a ponta esquerda de algo parecido com uma urna, ou uma mesa, o que pode ser considerado um altar pela posição no desenho com relação às colunas. Apesar de estar em uma das áreas com sobreposição de argamassa, devido a reparos recentes, como visto anteriormente, pode ser identificado com facilidade. No caso do rebatimento espelhado deste elemento, o que vemos é a representação frontal de um altar em formato de urna.

(ilustração do autor)

Sobre o altar, é possível identificar a *banqueta*, um pouco mais alta, como um degrau, um nível acima. Normalmente, colocam-se castiçais sobre ela. Nos retábulos, a banqueta fica afastada, deixando o altar livre, porém está sempre à frente do sacrário e dos nichos, à altura dos olhos.

Outro elemento possível de ser identificado com bastante clareza é uma cartela, com a aparência de um medalhão ao centro da composição, um pouco acima da altura dos olhos (centro a 1,70m de altura aproximadamente). Nesse local, normalmente fica o *sacrário*, onde se guardam os santos óleos ou a *âmbula*, uma espécie de cálice, usado durante as celebrações. Também chamado de *tabernáculo* e funciona como um cofre e costuma estar embutido nos retábulos. No risco há uma forma ovalada, com uma sequência de ornamentos emoldurando. Imitações de folhagens e volutas são facilmente identificadas.

(ilustração do autor)

As colunas seguem a estrutura clássica, com base, fuste e capitel. No desenho podemos identificar dois tipos: uma coluna *misulada* e outra *torça*, com traços de estrias a 45 graus. A coluna misulada tem o fuste dividido em duas *mísulas* ou *quartelões*, além de capitel com aparente profusão de ramos, indicados por linhas torcidas e base em degraus.

Colunas representadas no risco

Figura 35

(il. do autor, com figura de MARTIUS (1820))

Como método de análise iconográfica, foram consultados glossários de arquitetura, talha, e ornamentação. Os verbetes, ou nomenclaturas que fazem referência direta às partes de retábulos, foram associados à fotografia de um dos retábulos do corpo da capela do Carmo, de tal forma que é possível identificar, visualmente, as partes separadamente e inter-relacionadas na composição.

Em seguida, as nomenclaturas e partes identificadas na fotografia foram sobrepostas e associadas à representação digitalizada do *risco*. Primeiramente, os elementos foram identificados e nomeados de forma individual, como já vimos. O critério de escolha dos elementos foi o da nitidez estrutural e iconográfica.

Com esta etapa concluída, fica evidente que o risco na parede representa uma parte de um retábulo, e não a totalidade, tanto na altura, quanto na largura. No topo há uma sequência de linhas horizontais, o que parece ser uma indicação do *entablamento retabular*, cujo limite superior é o forro. Lateralmente, o que vemos é uma representação de metade de um retábulo, que permite, a partir de um rebatimento espelhado, termos o objeto inteiro. Isso se dá provavelmente, por se tratar de um objeto simétrico: adota-se a representação de uma das metades, deixando a outra subentendida.

Outra característica do risco, que não corresponde exatamente ao que pode ser observado nos retábulos no corpo da capela, é a existência de uma terceira coluna esboçada, com linhas ainda preliminares, à esquerda. Mesmo considerando a distância entre os retábulos no corpo da capela, a posição em que está no risco não corresponderia à tentativa de posicionar lado a lado os retábulos. Talvez possa ser um esboço do que seria uma representação da coluna em perfil, que não foi concluído, mas é bem visível a estrutura da base similar às demais, logo à direita, e a indicação do fuste e do capitel.

Identificação da iconografia de retábulos no risco
a partir de glossários de ornamentação e arquitetura

Figura 36

Figura 37

Guarda-pós

Renda

Remate / Coroamento

Medalhão

Dossel

Camarim ou Tribuna do trono

Cimalha

Friso

Entablamento

Arquitrave

Capitel da Coluna

Imagem/Escultura

Pilastra

Coluna Misulada

Trono/Banco

Nicho entre colunas sem cúpula

Peanha/Consolo

Quartela do banco

Fuste estriado da Coluna

Pedestal de imagem

Ornamentação/Folhas de acanto

Sacrário

Medalhão/Cartela

Voluta

Pedestal da coluna/Quartelão/Mísula

Castiçal

Banqueta

Pedestal retabular

Altar / Arcas na forma de urna

Frontal/Medalhão/Cartela

Rebatimento do estudo iconográfico a partir de glossários
em um dos retábulos do corpo da capela do Carmo

(ilustração do autor)

Separamos o risco em partes, identificando elementos da ornamentação e composição estrutural, o que foi facilitado pelo desenho digitalizado vetorialmente. Processo similar foi feito com fotografias dos retábulos do corpo da capela, com uso de ferramentas de recorte de imagens em *softwares* de tratamento e manipulação específicos, buscando enfatizar o mesmo elemento representado na parede. Os retábulos foram feitos aos pares, dessa forma, correspondem entre si quanto à composição também aos pares, o que será mais bem ilustrado a seguir com a contextualização histórica (Capítulo 2). Isso permitiu que adotássemos um exemplar de cada par nas leituras e comparações a seguir.

Como método de análise, foram dispostos lado a lado, os retábulos existentes (um exemplar de cada par) e o elemento iconográfico do risco. A partir da observação e comparação visual da composição do elemento, buscou-se identificar as similaridades e correspondências entre o que foi executado e o debuxo da parede.

Usando a *cartela* do *sacrário*, como primeiro elemento estudado, é possível identificar dois modelos diferentes: um usado para os retábulos das extremidades, e outro, para os retábulos centrais. O par de retábulos centrais adota um formato muito parecido com o do *risco debuxado* na parede, portanto bem diferente dos outros dois pares, tendo um formato mais curvilíneo, com curvas avantajadas em sua base, gerando uma forma cinturada, bastante harmoniosa e orgânica. Já os exemplares das extremidades, tanto os dois à frente, próximos ao *arco-cruzeiro*, quanto os dois ao fundo, próximos ao *coro*, apresentam uma cartela mais retangular, com linhas retas e sem muita sensualidade, uma solução formal mais rígida e dura.

Correspondência por similaridade:

(ilustração do autor)

Quanto às colunas, nos retábulos centrais também há distinção devido a sua superfície estriada, o que não é representado no risco. Porém, as linhas inclinadas presentes no risco aparecem em todas as composições, como detalhes de ornamentação com folhagens.

Os quartelões ou mísulas são muito parecidos. No risco a impressão é que representa o elemento com uma distorção que permite o entendimento de sua composição volumétrica tridimensional, como se exibisse a forma conforme o olhar percorre pelo objeto, revelando em uma mesma representação vários pontos de vista. Na comparação das fotos com o risco vetorizado, situamos uma mísula fotografada pela aresta lateral, o que ilustra melhor tal percepção de distorção do elemento no risco. Apenas o primeiro par de retábulos, próximo ao arco-cruzeiro, tem querubins na mísula, o que não aparece no risco da parede.

Quanto aos capitéis, é possível perceber que a profusão de linhas remete a uma ideia de quantidade de pequenos elementos de ornamentação que, nos construídos, são facilmente identificados com folhagens e pequenas volutas.

Os embasamentos são retangulares e bem rígidos em sua totalidade, recebem um arredondamento em sua parte inferior, o que amortece a forma e diminui bastante a impressão de uma estrutura rígida. São muito semelhantes ao que está representado na parede.

(ilustração do autor)

Identificação de elementos na composição:

acima o capitel em destaque

abaixo a mísula fotografada e escaneada

Na coluna misulada, representada no risco de maneira bastante incompleta, é necessário se ater à estrutura compositiva, o que pode ser exemplificado no fuste dividido por duas peças, duas mísulas, uma das quais, grande, que vai até o capitel na parte superior. Ao seguir o olhar para baixo, vemos que se emenda, apoiada a uma mísula menor que, por sua vez, termina no embasamento da coluna, acima do quartelão. Apesar de o risco não ter detalhes e não estar completo, não é difícil relacioná-lo com as colunas misuladas entalhadas.

O embasamento também é feito por uma espécie de mísula, que tem uma curva grande na porção inferior e uma contracurva acentuada na porção menor superior, o que aparece no risco com o mesmo recurso de deformação, citado anteriormente.

Na parte superior do risco, podemos identificar o capitel, ornamentado com profusão de linhas, não detalhadas, e a indicação de entablamento posteriormente representado por uma sequência de linhas, também facilmente identificável nas fotos dos retábulos.

Posicionar as partes, ou elementos do risco, lado a lado com as fotos dos retábulos, permite perceber a proporcionalidade e a fatura do risco em primeira grandeza, ou escala 1:1. Para a montagem destas representações comparativas, usadas nesse trabalho, como as vistas anteriormente com as cartelas e as colunas, dimensionamos as imagens e o risco alinhando-os pelos embasamentos e capitéis. Assim, todos os demais elementos, nitidamente, ficaram alinhados proporcionalmente, tanto em altura quanto em largura.

Efetivamente, o risco na parede apresenta uma iconografia coerente com aquela usada na fábrica de retábulos luso-brasileiros, no período colonial, quando desmembrado por elementos ou analisados em sua composição. Mostra a coerência entre o que está sendo representado, riscado, debuxado, e o que foi entalhado, ou materializado.

Desta forma, procuraremos identificar as informações que dependem da contextualização histórica e das peculiaridades regionais, sociais e culturais, procurando compreender o que significava esse *risco* na época em que foi feito, inserido no contexto de produção da arquitetura religiosa em Vila Rica.

CAPÍTULO 2. risco debuxado

A partir do trecho, datado de 1789, transcrito por Francisco Antônio Lopes do livro de deliberações da Ordem terceira do Carmo de Ouro Preto, no qual foi registrado que um *risco* foi *debuxado*³⁰ na parede do consistório da ordem durante a fábrica dos retábulos/altares do corpo da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, é possível situar, em uma escala temporal, **quando o objeto de estudo foi feito**. Isso, claro, considerando que o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade escreveu em 1942, no prefácio do livro “História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto”, publicado pelo SPHAN, que Francisco Antônio Lopes localizou o dito risco durante uma reforma na capela. Frente ao exposto, também é possível situar o objeto de estudo temporalmente, **quanto à sua descoberta**.

(...) E se, entre os documentos conservados no arquivo do Carmo de Ouro Preto, êle não encontrou, infelizmente, nenhum dos numerosos riscos aludidos nos textos que transcreveu, teve entretanto a sorte de descobrir, já depois de impresso o seu trabalho, o desenho original destinado a servir de modelo à talha dos altares colaterais da Igreja. Êsse desenho, mencionado expressamente no termo de deliberação da Mesa Administrativa da Ordem datado de 15 de Julho de 1789, foi descobri-lo há pouco o Dr. Francisco A. Lopes na parede do consistório da igreja, por ocasião das obras que ali se realizam por iniciativa do S.P.H.A.N. Lá estava, em verdade, relativamente bem conservado e em tamanho de execução, o “risco que se achava debuchado na parede do mesmo Consistório da Ordem, tirado de todos os mais que haviam sido aprovados pela Mesa” (ANDRADE, 1942).

³⁰ Como exposto na apresentação, no vocabulário de Raphael Bluteau (1728) grafia correta é *debuxado*, com “x” e não com “ch” como transcrito por Lopes (1942). Como o documento original da Ordem não foi localizado, faremos a correção, segundo o dicionário oficial, corrente à época.

Planta esquemática da Capela do Carmo de Ouro Preto com informações históricas sobre o risco na parede e os retábulos na nave

Figura 41

Corte longitudinal esquemático da Capela do Carmo de Ouro Preto
com análise de correspondência entre o risco e os retábulos construídos

Figura 42

Com objetivo de contextualização histórica, podemos identificar a **paisagem cultural** em que o objeto de estudo foi feito a partir do local em que está situado, na então Vila Rica, hoje Ouro Preto, em Minas Gerais. Na época, era uma Capitania importante do império de Portugal, fundamental para a estruturação econômica do reino e a retomada de sua influência no cenário internacional, conquistado na época das navegações e estagnado no período de domínio espanhol.

Sobre a sua localização específica, o fato de estar em um consistório, em uma construção religiosa erigida por leigos de uma ordem terceira, mais especificamente a Ordem Carmelita, é possível estabelecer particularidades quanto a sua fábrica e aos significados que tal empreitada tem para a sociedade. Adalgisa Arantes Campos (2006), ao escrever sobre o contexto estilístico iconográfico e espiritual do “Barroco Mineiro”, identifica e salienta o significado que tais construções tinham

naquele contexto:

(...) não foi apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se. Acreditar, criar, viver e morrer. (CAMPOS, 2006)

Para um estado absolutista, em que o poder e a fé eram representados pela figura do Rei, e cujas bases sociais e culturais estavam relacionadas à circulação de pessoas de toda a parte do mundo, principalmente após o período de domínio marítimo durante a época das navegações, a religião era um dos instrumentos de unificação:

...a religião foi o grande princípio de unidade do Brasil. Ela impôs às diversas raças aqui misturadas, trazendo cada uma um universo psíquico diferente, um mundo de representações mentais básico, que facilmente se superpôs ao mundo pagão, no caso dos índios e dos negros, através da hagiografia, tão adequada para abrir caminho ao cristianismo a indivíduos oriundos do politeísmo. (FREYRE, 2003).

O emprego da expressão “Barroco Mineiro”, mencionada acima e usada por muitos autores como forma de nomear a arte produzida no Brasil entre os séculos XVII e XVIII, pode ser considerado um recurso legítimo de contextualizar a paisagem cultural, política, social e econômica, porém gera controvérsias pela falta de correspondência exata com o termo empregado para identificar a arte europeia. Alex Fernandes Bohrer (2007), em sua dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Minas Gerais, faz um ótimo trabalho de sistematização dos textos de autores que promovem revisões sobre o termo.

“Barroco, Rococó, Maneirismo: quantas vertentes fazem a nossa arte? Portugal, Itália, Bavária: quantas pátrias geram nossas formas? Aquilo que se convencionou chamar de Barroco (especialmente a partir dos modernistas) é, na verdade, um conglomerado de tradições estéticas, advindas de diversas regiões. Nossa arte é uma esponja recreativa que antenada com a planetarização de então, relê repertórios

dísparos, condensando-os, realinhando-os. Estas readequações se pautam também no diálogo criativo localizado de cada artista, comitente, região ou edificação, fazendo da arte reinventada dos mineiros um espaço privilegiado de gradações regionais, cheia de nuances e matizes.” (BOHRER, 2007).

Tal apropriação de elementos, aparentemente distintos, e reinterpretados pode ser explicada com a ideia do “corpo místico”, que BASTOS (2009) cita em sua tese de doutorado:

A tópica do corpo foi utilizada naquele tempo não apenas para definir adequadamente a organização política, eclesiástica e social – o “corpo místico” da Igreja e do Estado –, mas também a conveniência e o decoro das obras de arte e arquitetura. (BASTOS, 2009)

O autor evoca o termo, ao tratar da questão de coesão da fábrica religiosa, muito mais vinculada a uma forma de pensamento, um raciocínio, uma lógica de vida que a uma rigorosa apropriação e replicação dos cânones clássicos, ou dos tratados de arquitetura, em Portugal. Tal raciocínio está pautado na conveniência e no decoro.

Em sua gênese antiga, o decoro (το πρεπον, para os gregos, assimilado pelos latinos em vários termos: decor, decus, decorum, decorus, decens, aptum, dignum, accommodatum), designava “o conveniente”, “o que convém”, o “decente”, o “adequado”, “apto”, “digno”, “acomodado”. Entre os gregos, prépon não estava restrito apenas ao âmbito das artes, estendendo-se ao conjunto mais abrangente da ética e da poética¹²; compreendia, portanto, uma orientação artística, mas também ético-política, destinada a guiar o homem em sua integração ao belo e ao bem (kalokagathía) – virtudes sobre as quais deveriam repousar as finalidades e os meios das ações e produções humanas. (BASTOS, 2009)

Dessa forma, os elementos elencados para as composições e a correta relação e localização de cada um nas construções, baseavam-se em sentidos e significados reconhecíveis socialmente e que

revelavam a engenhosidade, argúcia e erudição de seus mestres e contratantes, em uma apelativa e sedutora trama visual.

A conveniência dessa manifestação proporcional, característica e correta entre partes e todo, dimensão, quantidades, lugares e ornamentação apropriados, deveria ser de tal dignidade, perfeição e pertinência em relação a aquele que o manifesta que o resultado aparente e sensível, visual ou auditivo, manifestado pelo decoroso, produziria efeitos de graça, brilho, beleza e formosura – esplendor, enfim (BASTOS, 2009)

Isso tudo para a manutenção do *corpo místico*: o estado e a Igreja unificados a partir de D João V. Sobre os significados e influências desse pensamento na fábrica religiosa, o professor Marcos Hill da Universidade Federal de Minas Gerais, aborda em diversos textos a interpretação da iconografia religiosa da talha, imaginária e pintura luso-brasileira no período colonial, bem como coloca o contexto da *contrareforma* e a necessidade de manutenção de uma ordem social regulada pelo sentido de salvação ou condenação:

A persuasão tão necessária à manutenção deste organismo unitário no qual se transformou a sociedade contou com mecanismos expressivos que, longe de seguir um princípio formal universal, veicularam um imenso repertório de imagens com significações e combinações variadas filosoficamente regidas pela Poética e pela Retórica de Aristóteles. (HILL, 2004)

A persuasão está presente nas imagens de fácil assimilação e que remetem aos ideais de virtude, decoro, verossimilhança, sempre com intenção de condicionar a conduta individual e coletiva. (HILL, 2004).

Tais aspectos, comuns ao período em que o *risco* foi produzido, são importantes para que possamos interpretá-lo como parte da *fábrica da arquitetura religiosa*, em uma etapa que antecede

e ocorre concomitante à talha dos seis retábulos. Revela, assim, o caráter coletivo ou de uma construção social que envolve a articulação de uma série de valores *decorosos* de maneira *engenhosa* ou *aguda*, em uma sociedade de *corte*, hierarquizada e escravista, cujos *corpos místicos* do estado e da igreja precisam ser o tempo todo ressaltados, em uma *retórica* da *persuasão*.

Procuraremos, com o apoio da bibliografia, dos documentos da irmandade consultados e do livro de LOPES (1942), identificar os *significados intrínsecos* do objeto de estudo, relacionando-o ao período em que foi feito. Optamos por fazer um recorte temporal, que se dá a partir do início das definições para a fatura da talha dos altares, até quando não há mais registros acerca da fábrica dos retábulos no corpo da capela.

Como procedimento metodológico de apoio a este trabalho, foram realizadas leituras sistematizadas da bibliografia, em que as informações foram dispostas em duas tabelas digitais. Na primeira tabela (Figura 43), a história da construção do Carmo foi organizada cronologicamente, o que permitiu a inserção de fatos históricos de Minas Gerais e de Portugal, facilitando a contextualização do objeto de estudo.

A tabela (Figura 43) apresenta um cabeçalho, que divide as colunas em temas. À esquerda foram elencados fatos históricos que ajudam a contextualizar o objeto de estudo, dando prioridade à história de Minas Gerais. A linha cronológica está em preto, marcando os anos e meses, dividindo os fatos históricos gerais dos específicos da Ordem do Carmo de Ouro Preto.

À direita, a história da construção da Igreja do Carmo foi dividida em temas que ajudaram a identificar os tipos de agentes envolvidos e as etapas da fábrica. Começando com a separação dos fatos referentes à antiga capela de Santa Quitéria, seguido pela construção da capela nova e seus

anexos, depois pelas menções a riscos e em seguida os agentes do poder governamental local e encerrando com as menções às relações com a coroa.

Trecho da tabela de análise histórica sobre a construção da Capela do Carmo

Figura 43

HISTÓRIA	ANO	MÊS	CAPELA DE SANTA QUITÉRIA	CONSTRUÇÃO DA CAPELA E ANEXOS	RISCOS	GOVERNADOR E CAMARA	REI / IMPERADOR
Início da construção do PALÁCIO DOS GOVERNADORES - OP primitiva CAPELA DO BOM JESUS - OP Primeiro Bispo de MARIANA.	1741						
	1742						
	1748						
	1751						carta patente, vinda de Roma
	1752			Criação da Ordem do Carmo de Vila Rica; Primeiras Eleições			
	1753		Reforma da capela e fundição de um sino pequeno	CASA DO NOVIADO: Em mesa é registrada a intenção de se construir uma casa de apoio para a irmandade junto a capela de Santa Quitéria	Mandarino fazer os riscos para a casa do noviciado, com os repartimentos necessários: comodo para despachos, casa do noviciado e guarda nos móveis e imagens da irmandade; após a conferência e "vista" do risco se "ajustaria" o preço da obra		
Devassa sobre a Inconfidência Mineira	1789	junho			ALTARES COLATERAIS: "foram vistos todos os riscos, que se haviam feito para a TALHA DOS ALTARES, e sendo todos examinados se assentou uniformemente, que se fizessem os ditos Altares pelo risco, que se achava DEBUCHADO na parede do mesmo Consistório da Ordem tirado de todos os mais que haviam sido aprovados pela Mesa"; e não deveriam levar Serafins em cima como mostrava o dito risco pela razão de que os de um altar ficavam em cima dos de outro, e por isso "desfeariam" muito a Talha; também não levariam nichos os ditos altares e que os Púlpitos seriam feitos pelo novo risco, que havia formado em reforma do que havia feito João Gomes.		
	1790			ALTARES COLATERAIS E PULPITO: recibo da segunda parcela por Manoel Francisco de Araújo			
	1826	junho		PORTA PRINCIPAL e das TRAVESSAS: nova deliberação para se fazer dada a urgência	PORTA PRINCIPAL: fica incumbido o procurador de fazer preparar um risco, e plano das ditas três Portas, para se proceder a nova arrematação		
	1827	junho		azeta a Ordem os serviços feitos de DOURAMENTO dos ALTARES COLATERAIS por Manoel da Costa Ataíde			

A leitura visual da tabela (Figura 43) ocorreu com o preenchimento de cores que relacionam os temas mais importantes, como podemos ver no trecho acima, em que há algumas células marcadas em rosa, por se referirem aos retábulos colaterais, e na linha das datas que podemos ver um trecho em cinza escuro destacando o período desde a primeira menção a riscos dos retábulos da nave da capela. As setas indicam que a tabela continua entre os trechos destacados e abaixo da área selecionada.

Figura 44

86

Em uma segunda tabela, foram organizadas todas as menções a *riscos* e procedimentos que remetessem à ideia de antecipação, planejamento, transmissão de informações, designações, sempre com relação à fábrica da arquitetura religiosa.

Nesta tabela (Figura 44), as colunas são separadas por cada menção aos riscos, que aparece no livro de LOPES (1942), totalizando 32, que foram numeradas para facilitar a organização dos dados. Foram dispostos em ordem cronológica e o trecho copiado em seguida para facilitar as análises e citações. Na parte inferior da tabela foram dispostas as descrições de cada risco associando às etapas da fábrica em que cada um fora feito, para facilitar a visualização foram marcadas em verde na respectiva coluna. Sendo assim, temos uma espécie de mapa das etapas da fábrica a partir dos riscos e suas características. À esquerda foram somadas as vezes que cada expressão foi associada aos riscos.

A essas análises em tabelas, foram somados outros procedimentos visuais, como a associação de várias informações provenientes da bibliografia e das pesquisas de campo, dispostos em uma parede (Figura 45), contendo anotações, desenhos e recortes articulados, seguindo uma estrutura pré-determinada pela necessidade de documentação do trabalho no formato de dissertação.

Método de análise visual das informações, e organização do trabalho para a documentação e escrita da dissertação: tabelas e imagens dispostas em parede

Figura 45

Tais procedimentos foram convertidos em peças gráficas sintéticas, como podemos ver na Figura 44, que associa a sequência cronológica do entalhe dos retábulos, com o seu posicionamento no corpo da capela, facilitando o entendimento da consolidação do espaço cênico da nave.

1. Jesus Flagelado e São Manoel
2. Bom Jesus da Cana Verde e São Sebastião
3. Jesus na Coluna e São João Batista

4. Jesus no Pretório e Nossa Senhora da Piedade
5. Jesus no Horto e Santa Luzia
6. Senhor dos Passos e São José de Botas

(ilustração do autor sobre fotografias de Lia Sipaúba)

A cronologia acima foi organizada a partir de quatro temas alinhados temporalmente: história da capela primitiva de Santa Quitéria, história da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto, destacando em linha independente (na cor magenta) as menções quanto à fatura dos altares do corpo da nave, e, por fim, aspectos sobre a história de Minas Gerais. Há, ainda, marcadas em azul, as citações que ajudam a caracterizar o consistório da capela, incluindo o feitiço do risco na parede.

É possível identificar com a área em destaque (na cor magenta) quando foram deliberadas e registradas ações para a fatura dos altares colaterais, incluindo o primeiro risco de 1779, e a finalização em 1827, com o douramento feito por Manoel da Costa Ataíde. Observa-se que foram iniciados quando a capela já estava coberta e decorreram 48 anos para serem finalizados.

O risco no consistório foi feito em 1789, dez anos após o primeiro risco aprovado e ocorreu entre a arrematação por menor preço, vencida por Manuel Francisco de Araújo (em 1784) e a contratação, por *jornada*³¹, de Francisco Antônio Lisboa e seus oficiais (iniciada em 1807).

Quando o risco foi feito na parede (1789), o consistório não tinha forro (feito em 1798), nem portas (instaladas em 1861). Na época, os irmãos da ordem relataram problemas de conservação dos objetos e documentos devido à vedação ainda precária do ambiente. Tal informação sobre o forro é bastante importante quando cruzamos com outras passagens, pois suscita uma dúvida: o retábulo poderia ter sido desenhado inteiro? É importante levantar essa hipótese para pesquisas futuras em campo, que exigem prospecções acima da linha do forro.

³¹ Tipo de contratação em que o mestre recebe por dias trabalhados. Nesses casos normalmente não ocorrem *arrematações*, ou *pregões públicos*, em que o critério para contratação é o menor preço.

“foy preposto, que pella grande precisam que havia de se mandar forrar a Caza do Consystorio destea mesma veneravel ordem em atenção aos graves danos que cauzavam os tempos e umidades no tempo de Inverno, nam só, a meza, e pano que a cobre como as cadeyras, e livros e mais haveres deta ordem, além do risco que corre, cayr algum pedaso de telha sobre os Irmaons, e definitorio em ocaziam de adjunto (sic) da Meza” (LOPES, 1942)

Vale ressaltar que são documentadas dúvidas dos irmãos sobre os altares e o descontentamento registrado nos autos é exatamente sobre as partes mais altas, de coroamento e arremate, com inicio após o entablamento, o último elemento visível no risco até a cimalha do forro. Provavelmente, quando foi revelado, na década de 1940, o forro se apresentou como um limite suficiente para interromper o trabalho de busca. Veja que, quando é mencionado o *risco* na parede, os irmãos ressaltam:

“Não devião levar Serafins em sima como mostrava o dito risco pela razão de q. os de hum altar ficavão em sima dos de outro, e por isso desfearem muito a Talha.” (LOPES, 1942).

Na proposta de Clemente José, para continuar a fatura dos Altares, consta nas condições:

“Será obrigado o Mestre Entalhador dos ditos Altares q. se hão de fazer na dita Igreja, Irmanalos aos dous q. já estão, menos o feitio do remate dos ditos por não estar conforme o risco, e taobem as duas Colunas q. se hão de fazer Claustiadas (sic), ao uso mais muderno, e os Capiteis na mesma forma, conforme o bom gosto do Atific.” (LOPES, 1942)

Nos recibos de Antonio Francisco Lisboa, pode-se ler:

“Reparar os dois Altares colateraes já feitos, pondo lhes os Guarda pós e Camarins afim de imitar os já acabados no melhor modo pocivel.” (LOPES, 1942)

Análise visual das informações estudadas:
caracterização do risco e documentação da
Ordem dispostas cronologicamente

Figura 48

Análise visual das informações estudadas: verificação da coerência da hipótese sobre a continuidade do risco a partir das características construtivas da capela

Figura 49

A parede em que o *risco* foi feito, tem importância estrutural, e, inclusive, demandou alterações do risco original para a capela. Em janeiro de 1768, João Alves Vianna, arrematante da obra, sugeriu modificações ao *risco original*: aumentar de 3,5 para 4,5 palmos, por *segurança*, a parede atrás da escada que vai para o "*Camarin*". O irmão Prior e os Mestres de obra presentes, João Viana e Francisco de Lima, sob juramento, concluem ser melhor aumentar a espessura, gerando também correções no pagamento em medições e louvações futuras (LOPES, 1942).

Por ser uma parede estrutural, não há dúvidas de que o telhado se apoie nela, além de suas galerias auxiliarem na amarração dos arcos da capela-mor, o que nos leva a crer que, além do forro, ainda há uma porção de alvenaria suficiente para criar um plano em que o arremate do risco para os altares coubesse, dando continuidade ao risco visível ainda hoje.

Também se pressupõe que, durante as obras na capela, promovidas pelo SPHAN, quando da descoberta do risco, seria natural que não se empreendesse nenhuma ação sobre os forros, provavelmente em boas condições, já que nos arquivos do IPHAN, no Rio de Janeiro, podemos ver uma carta dos Irmãos da Ordem do Carmo, datada de 14 de Agosto de 1938, logo após a classificação da Igreja como patrimônio nacional pelo órgão, na qual são solicitadas obras de reparo no telhado, devido a goteiras. Este seria o único indicador a gerar problemas nos forros, porém, os demais serviços solicitados são de *caiação, reenvernizamento de portas e janelas, terminação de pintura no arco-cruzeiro* e outros serviços gerais. Provavelmente a importância de se ver revelado aquele risco em grande escala já era suficiente para que nem se cogitasse a prospecção acima do forro.

Com relação à história da região de Minas Gerais, é importante ressaltar a Devassa³² sobre os Inconfidentes, ocorrida em 1789. A historiografia consultada vincula a revolta ao declínio da economia baseada na mineração do ouro, em razão de ter a coroa apertado a cobrança de impostos sobre o patrimônio, exigido uma produção mínima de ouro, e não levado em conta o esgotamento das minas.

A crise do ouro teve início quase imperceptivelmente nos primeiros anos da década de 1760 e adquiriu impulso até alcançar repercussões de proporções catastróficas. A produção das minas brasileiras tinha começado a declinar. A exaustão do ouro aluvial, numa economia tão dependente do ouro brasileiro em setores específicos, tinha de produzir consequências de amplo alcance. (MAXWELL, 2009).

³² Os autos da Devassa estão no arquivo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, e registram informações importantes e muito detalhadas sobre os acusados, que se rebelaram contra a coroa. Foi uma demonstração de poder da coroa, aplicando sentença exemplar contra o “Tiradentes”, para coibir por medo, qualquer nova ideia revolucionária. Desde Abril de 2015, podem ser acessados digitalmente no Portal da Inconfidência: <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/index>

Por uma formidável combinação de circunstâncias, o conflito aberto no interior do esquema imperial luso-brasileiro coincidiria com o desmoronamento do sistema mercantilista da potência colonial europeia mais poderosa. Entretanto, o fermento da inovação — dentro do Brasil — já estava levantando questões mais amplas, que só podiam indicar a pertinência do exemplo das treze colônias rebeldes ao norte da América. As medidas repressivas portuguesas não podiam deixar de evocar no Brasil a alternativa lógica que a fundação dos Estados Unidos exemplificava de maneira brilhante e tentadora (MAXWELL, 2009).

Em 1779, quando é aprovado o primeiro risco, os membros da ordem afirmam já possuir todo o montante necessário para os altares, o que permite o início das providências para a sua fábrica. Esse início teria coincidido com um momento de transição econômica, de uma fase de franco enriquecimento (até aproximadamente 1750), para outra, de estagnação e consolidação. Os moradores de Vila Rica e região ora decaíam rapidamente, como no caso de alguns donos de minas, ora consolidavam seu patrimônio, como alguns comerciantes. Em tais circunstâncias instáveis, também surgiam novos atores como os detentores de técnicas mais sofisticadas para a extração do ouro. Minas Gerais, no entanto, era uma área cujos números impressionam para a época, sendo dotada de uma miscigenada e numerosa população, que demandava serviços e produtos para a sua manutenção:

A população da capitania de Minas Gerais em 1776, excluídos os índios, era superior a 300 mil habitantes, o que representava 20% da população total da América Portuguesa, e constituía a maior aglomeração da colônia. Mais de 50% da população era negra, integrada por africanos importados ou por escravos brasileiros de pura herança africana. O restante da população era constituído, grosso modo, por percentagem igual de brancos e pardos. Este último grupo compreendia, na gíria colonial, mesclas raciais puramente brasileiras por nascimento (MAXWELL, 2009)

As quase cinco décadas de trabalhos entre a talha e o douramento dos altares (1779-1827) vão terminar quando a antiga vila é denominada Imperial Cidade de Ouro Preto (1823).

Os documentos lidos mostram uma trama social complexa para a fábrica da arquitetura religiosa, que foi sintetizada no gráfico abaixo, como método de compreensão e reflexão. É possível observar que a fábrica da arquitetura religiosa é feita em etapas fundamentadas na estrutura social hierárquica instituída. No gráfico foram sintetizadas as etapas identificadas na bibliografia consultada (MELLO, 1984), incluindo as transcrições de Lopes (1942) e os documentos da Ordem, aos quais tivemos acesso:

Nesta figura, vemos uma “síntese gráfica” a partir da identificação dos agentes e instrumentos que regem as atividades referentes à fábrica da arquitetura religiosa. A separação das personagens envolvidas em categorias - fiadores, mestres, ordem religiosa, poderes locais e coroa - foi feita nas laterais. Ao centro ficaram os instrumentos ou as etapas, que em princípio são sucessivas, mas quando interligadas e condicionadas entre si revelam um sistema dinâmico, pautado em uma lógica social bastante complexa.

Os agentes se relacionam a partir dos instrumentos, vistos nas setas, que ora indicam um sentido único, e em outros momentos mostram uma via de mão dupla. Isso indica que, em alguns momentos, o agente indicado é o responsável por aquele procedimento, ou documento, e, em outros, são reveladas condicionantes em que vários envolvidos determinam direta ou indiretamente o resultado daquele instrumento.

Um exemplo é o caso dos recibos que aparecem em várias fases e são de responsabilidade de todos os envolvidos. Para a Ordem, é a maneira de comprovar como os recursos estão sendo usados, ou seja, sempre vinculados a autorizações deliberadas em mesa, tendo, portanto que estar de acordo com o senso coletivo. Para os mestres, tais recibos são os documentos que mostram o bom andamento dos trabalhos, ou sua conclusão. Normalmente vinculados a medições e louvados, permitem, inclusive, que sejam checados a partir das *condições* e *riscos*, e questionados se estão de acordo com o que de fato foi contratado.

Com as setas escuras e tracejadas, é possível perceber que as etapas não são obrigatórias, o que não exclui a possibilidade de não terem sido incluídas nos registros. Nem sempre há pré-requisito de uma fase para as seguintes, dependendo do escopo do trabalho. Porém, foram identificados nos registros da Ordem, casos em que todas as etapas aparecem, mesmo durante a fatura de

objetos pequenos, como castiçais, ou mobiliário, caso dos bancos para a sacristia. Em tais situações, pudemos identificar, portanto, menções a riscos, o mais surpreendente, para objetos e móveis, o que não acontece no caso das edificações, como a capela ou a casa de noviciado, quando é esperado que houvessem *riscos*.

Por um recibo que passou, vê-se que Justino Ferreira de Andrade fez 60 “Castissaes de madeira de Cedro de hua so face pelo Risco que fis” (LOPES, 1942)

Digo eu Manoel Antonio do Sacramento, que por este me obrigo a fazer seis bancos de jacarandá para guarnecer as paredes da Sacrestia da Capella da Ordem Terceira da Senhora do Monte do Carmo, conforme o risco que me foi apresentado. (LOPES, 1942)

Aceitando os mesários ponderações feitas pelo Procurador e concordando com o que o mesmo “perpunha por estar patente a vista dos olhos detreminarão uniforme mente e com sullenidadeque requeria aquelle acto que se fizesse hua Casa ao lado da d.a Capella p.a a parte da Barra com sasenta palmos de comprido ao correrda Capella e trinta de largo conforme a despozição do terreno e o risco que p.a esse efeyto mandarão fazer com os Repartimentos necessáiors p.a acomodação do assima expendido e que p.a a pr.a confrença a vysta do Risco se ajustaria o preso da d.a obra pegandopse logo nella pelo assim pedir a nesetid.e” (LOPES, 1942)

Um fato evidente no gráfico é a construção social ou coletiva. Além da relação hierárquica de poder, com as determinações régias e os termos de condutas municipais, e da retórica da salvação de Roma, que embasam as normas eclesiásticas, há também a estreita relação entre os indivíduos, que desempenham o papel de censores, obrigando que o poder de decisão individual seja submetido à aprovação coletiva.

Um elemento importante em tal constatação é a referência a *ponderações* feitas por *professores* e

irmãos inteligentes, ao atestarem a segurança e perfeição, evitando os embaraços e dificuldades, as fraquezas e incômodos, que poderiam existir na obra.

"foi proposto pelo irmão Procurador Geral, que tendo ponderado com alguns irmãos inteligentes e por muitos professores as dificuldades, e embaraços que havião no primeiro risco que se havia feito, e por que se havia rematado a obra da nova Capella, de que apresentava o risco, e as condições do que era preciso fazer, e "reformular-se" para melhor perfeição e segurança de toda a obra, sem ficar com as fraquezas e incomodos, que mostrava o primeiro risco, a respeito das obras, que agora pelo novo se emendavã; - 1770" (LOPES, 1942).

O *notório saber*, ou a capacidade de um mestre atestada socialmente, também podem ser comprovados pelas *louvações* e participações nas deliberações da ordem, mas nem sempre estão associados apenas aos mestres, pois há momentos em que são mencionados os *professores*, irmãos da ordem, reconhecidos como detentores de conhecimentos específicos e importantes para a realização da fábrica da capela, chegando a auxiliar os mestres nas decisões.

Em sequência, é preciso observar que os riscos são aprovados em *mesas*, onde são determinadas as condições em que a *praça*³³ ocorrerá. Trata-se de uma mostra de que até o processo criativo é submetido a uma conjuntura coletiva de que professores, mestres e leigos fazem parte. Isso exigia que, no caso de algum intento pessoal, seja ele criativo, econômico ou até mesmo qualquer rompante de ego, demandasse um posicionamento político, imbuído de uma retórica convincente e que dominasse os gostos e valores em voga, para convencimento da *mesa*. Frente ao exposto, podemos afirmar que era considerado *decoro* a aplicação *engenhosa* dos preceitos convenientes

³³ "Colocar a praça" é como "realizar um leilão", um "pregão público", que tinha como objetivo contratar determinado serviço pelo menor preço.

através de um artifício de *emulação*, baseado em modelos reconhecíveis, denominados *lugar-comum* na *retórica*, no caso da talha, iconográfica. (HANSEN, 1995).

Além disso, considerando o caso do *risco*, aprovado em *mesa* com todas as *condições* determinadas, era *posto à praça*, para os pregões públicos, feitos pelo poder local, na pessoa do *porteiro dos auditórios*. Este, por sua vez, anuncia à própria voz, nos locais públicos, os comunicados oficiais, incluindo os trabalhos abertos para *arrematação*. Ele lê os *termos* e *condições* do trabalho e os *mestres* e *oficiais* interessados fazem os seus *lances*, que são avaliados sob o critério do menor preço. Ao ganhador é dado um ramo de folhas, e anotado o nome para que seja feita a *arrematação*, no caso, pela Ordem do Carmo, ocasião em que é assinado o *ajuste* entre as partes. Dessa forma, o risco e as condições precisam estar de acordo com os procedimentos correntes, caso contrário à arrematação seria improvável (LOPES, 1942).

Após o *ajuste* estabelecido, caso o *risco* ou *condições* necessitassem de *reformas*, como já vimos no caso do risco para a capela, convocavam-se *louvadores* que, após *medições* no que porventura já estivesse executado e análise dos documentos, arbitravam sobre a pertinência da revisão. É citada a presença de *louvados* indicados por ambos os interessados, o contratante e o mestre, incluindo questionamentos quanto a *louvações*, refeitas por novos louvadores.

Não bastasse toda essa cerimônia contratual, ainda eram os mestres obrigados a apresentar *fiadores*, que tomavam ciência de todas as condições. Deveriam ser pessoas reconhecidas e moradores da vila, para garantir que o contrato fosse cumprido independente de qualquer questão.

Compareceu à reunião acima o “Ten.te Marcos José Rebelo q. disse ficava por fiador, e principal pagador à dita quantia de cento, sincoento, e oito mil, e sete reis q. agora recebia de resto do terceiro pagam.to o seu fiado o Mestre Manoel Francisco de Ar.o afim de concluir a dita obra, sem q. da mesma largue, e se empregue em outra thé a finalizar.” (LOPES, 1942).

No caso dos altares do corpo da nave, tendo seus fiadores falecido, o arrematante deixou de espólio para a Ordem seus escravos Pedro e Paulo. No testamento indica-se que estes terminariam os serviços também, o que não foi levado às vias de fato: a Ordem acabou por vender os escravos, segundo documentos (NEVES e COTTA, 2011).

É sabido que toda atividade produtiva em Minas Gerais era altamente dependente do trabalho de pessoas escravizadas trazidas a Minas Gerais através dos caminhos reais pelos comboieiros ou pelos tropeiros. Os negros vindos da África tinham elevado valor de mercado, além de serem cobrados elevados impostos sobre a sua comercialização (CHAVES, 1996).

Os comboios de escravos eram liderados pelos comboieiros. Os africanos iam em grupo de vinte ou trinta fortemente escoltados e presos uns aos outros por correntes. (ZEMELLA, 1990 apud CHAVES, 1996).

Nessa construção coletiva é possível identificar, como já mencionado, uma série de situações em que há alterações, ou *reforma*, em *riscos* e *condições*. Há, inclusive, uma situação em que o risco deve ser feito conforme *novo gosto*, mais *moderno*. No caso da talha dos altares da nave, para a qual o risco na parede do consistório foi feito, passam-se quase dez anos desde o ajuste (1785) para que o arrematante Manuel Francisco de Araújo se reunisse com a irmandade (1794) a fim de tratar sobre o andamento do trabalho, ocasião em que se registra que o arrematante teria feito apenas os dois primeiros dos seis que havia de fazer. E ainda, que a irmandade estava descontente

com o resultado, mesmo o arrematante tendo seguido o risco e as condições. O mestre, então, informa que lhe foi apresentado novo risco para reforma dos já executados e para a continuidade dos trabalhos.

“forão vistos todos os riscos, que se havião feito para a Talha dos Altares, e sendo todos examinados se assentou uniformemente, que se fizessem os ditos Altares pelo risco, que se achava debuchado na parede do mesmo Consistorio da Ordem tirado de todos os mais que havião sido aprovados pela Meza.” (LOPES, 1942).

(...) com tudo dezejando em tudo, e por tudo agradar a esta Ordem, e esperar o novo risco que a mesma nesta ocasião lhe apresentou substou e parou da continuação do antigo e agora de novo protesta executar, e seguir este da mesma forma q. nelle se acha.” (LOPES, 1942)

Há, ainda, a situação do risco para a própria capela, que recebe algumas reformas, indicadas por João Alves Vianna, o arrematante, argumentando ser importante para segurança da capela o aumento da largura da parede da sacristia, que segue pelo consistório e tem função estrutural. O que foi analisado por louvados e aprovado em mesa, com novo ajuste.

“que se visse e examinasse o risco, da mesma obra, e se ponderasse q. a parede q. fica por detraz da escada q. vai para o Camarim, mostrava no risco três palmos, e meyo de grossura, e p.a segurar a obra q. se ouvesse de fazer hera m.to poulas larguras, e que de nececid.e devia ter quatro palmos e meyo de grossura, em toda sua altura.” (LOPES, 1942).

Nem tudo que é executado indica ter havido um *risco*, mas sempre há *condições*, ou seja, instruções descritivas, detalhadas, que desenham aos olhos através de palavras. Tal procedimento de gerar informações descritivas textualmente é recorrente desde o mundo antigo; os arquitetos gregos, por exemplo, produziam o *syngraphé*, documento que:

... continha as principais informações necessárias para a comunicação do conteúdo arquitetônico e construtivo para os clientes, financiadores e construtores.

Levando em consideração o contexto da arquitetura clássica grega onde em lugar de “invenção” cabia muito mais a adaptação criativa de modelos e modulações dominadas pelos arquitetos e construtores o syngraphé podia registrar as definições gerais da obra, no mais eram detalhes. (ROZESTRATEN, 2003)

Uma grande quantidade de menções a riscos aparece em LOPES (1942), nas transcrições, sempre associados às condições e aprovações da mesa. Há a recomendação que se *mande fazer*, ou *encomendar o risco* para que se possa dar continuidade à contratação do serviço, como visto anteriormente no caso da Casa do Noviciado.

“que se mandasse “fazer o risco pelo irmão Manoel Fran.co Lisboa para por elle se fazer a dita obra” (LOPES, 1942).

Sobre as portas externas há a seguinte passagem:

Então, foi o Procurador incumbido “de fazer preparar hum risco, e plano das ditas três Portas p.a se proceder a nova arrematação, (...) (LOPES, 1942)

Poucos foram os riscos que ficaram como testemunho. E o próprio fato do risco no consistório ter sido encoberto fortalece a ideia de que havia uma função muito específica para a consolidação de um propósito, que, quando alcançado não necessitava ser mantido. Como exemplo podem-se citar os ajustes e recibos: havendo o *termo de aceite* entre as partes, toda documentação anterior perdia a validade, deixando as partes livres das obrigações assumidas.

Uma das deliberações de Mesa, constante de termo, é referente à “entrega, e aceitação q. faz esta V. Ordem das obras que rematou o rematante Fran.co de Lima” (LOPES, 1942).

Também podemos ver um termo de aceite no caso do madeiramento do telhado:

Terminados os serviços, mandou a Mesa examiná-los e deliberou que se pagasse ao arrematante que ainda lhe era devido, descontados, porém, “nove mil e seis centos reis que em tanto foi avaliado o que custará o resto da obra de sua obrigação”, e isto em vista de não se “ter podido cobrir toda a Capella the o presente por cauza do fronte Espicio e se achar para ele o rodo dentro cauza porque se procedeo na avaliação desse resto e foi estimado na sobredita quantia ficando assim totalmente desobrigado o rematante” (LOPES, 1942)

O risco na parede do consistório é um instrumento de definição e checagem imediata, uma espécie de pensamento em movimento. A ação da fábrica da arquitetura perpassa tal procedimento, cujo valor é transitório, pois o objetivo em si não é um bom risco, ou desenho, mas uma boa fatura, em madeira, barro ou qualquer materialidade que atenda às necessidades e objetivos daquele corpo social. O que pode ser exemplificado, no caso da reforma nos altares já feitos pelo Manuel Francisco de Araújo, ao alterar o risco original até que se alcançasse o efeito desejado, mesmo sobre a talha pronta.

“ (...) em razão de lhe constar não estarem os Irmãos satisfeitos com os Altares asentados se bem executados conforme o risco com q havia rematado (...)” (LOPES, 1942)

Parece claro, no entanto, que para tais pessoas a economia de recursos monetários, materiais e de esforços estão vinculados a um bom planejamento, feito a muitas mãos, em deliberações e documentação constante. Afinal, a talha dos altares demorou 48 anos, e seguiu essencialmente a proposta estabelecida em mesa de 1779.

Se nos ativermos ao objeto de estudo, presente na parede do consistório, bem como ao fato de se tratar de um *risco* feito em reforma de outros riscos, fica evidente que havia um corpo social coeso.

Mesmo com a substituição de seus representantes, à mesa, ao longo dos quase 50 anos que os altares levaram para ficar prontos, houve a manutenção dos objetivos e preceitos, que respeitaram as deliberações anteriores.

Isso reforça a ideia de que nenhum interesse pessoal, ou rompante criativo, deveria superar a retórica fundamentada coletivamente, em uma articulação política e social bastante complexa, como dito anteriormente. A construção das ideias está intrincada ao fazer, a *fábrica* e o pensamento antecipador, representado pelo risco, são a mesma coisa. Podemos retomar, também a ideia do *debuxo*; na qual ao ser feito, já está a pintura, ou a edificação. No entanto, a pintura não existe sem o *debuxo*, assim como a edificação não existe sem o *risco*. A ideia debuxada já é a fábrica em curso, até que se aplique o último douramento e a última imagem devocional seja posicionada no devido lugar.

Mudando um pouco o olhar, não mais para a trama social, mas para o tema dos riscos, sobre o seu feitiço, vamos tomar como base a “História da construção da igreja do Carmo”, de Francisco Antonio Lopes (1942), cujas transcrições, como visto na apresentação deste trabalho, constituem o único registro de vários documentos da Ordem do Carmo.

Neste livro (LOPES, 1942), é possível identificar 32 menções diretas a *riscos* nas transcrições, cuja leitura sistematizada, já mencionada anteriormente, feita com o apoio de tabelas digitais, permite organizar sua presença nas etapas da fábrica da capela, explicitar qual é o objeto representado, a que se refere e, em alguns casos, até a indicação do tipo de risco, quais partes ou visadas foram representadas e, ainda, o nível de detalhamento do mesmo.

São evidentes a capacidade e o desejo de comunicação, antecipadores daquilo que seria

materializado, através de peças gráficas, os *riscos*, com o apoio de textos descritivos complementares, as *condições*, seja para uma edificação ou um mobiliário. Como já dito, foram documentadas revisões, *reformas*, de alguns dos riscos mencionados, e até a apresentação de *novo risco* com *emendas*, muitas vezes já apoiados na materialização do objeto, ou de suas partes, isto é, após a experiência do construído, ou parte dela.

A menção a *irmãos inteligentes* e *professores*, coloca em cena pessoas com reconhecido grau de instrução, inclusive vistos como propagadores do saber. No vocabulário do padre Bluteau (1729) seria "*o que ensina publicamente alguma arte ou ciência*". Eles aparecem em diversos momentos, tais como a checagem de materiais, especificações técnicas, na complementação de informações que o risco não contemple e ao fazer ponderações sobre o risco novo para a capela.

fazer "o barrete da capela mor, não como mostra o risco mas com a "formalidade e altura que se havia sentado por professores", para o que já haviam "deytado as linhas" (LOPES, 1942).

Joam Luiz Pinheyro arremata depois de ter lido e examinado bem as condições e risco da sobredita obra. Será obrigado o Mestre que rematar a dita obra a fazella pelo risco, sera feita a guarnição da cimalha em "cordoins de cuquilha" (como as contas do rosário), assim como vai apontada a figura numero dois no mesmo risco; o acabamento do taoado deveria ser feito melhor "emgalgado" ainda que o risco padeça algum defeito nesta parte pois é um BORRAM para mostrar a figura somente e há muita diferença do vivo, ao juntado, o que o PROFESSOR pode remediar a falta que houver no dito "borram". (LOPES, 1942)

Tal informação revela haver uma erudição exigida para a fábrica, não sendo esta baseada somente em conhecimentos empíricos. O feitio de riscos dependeria, então, de um conjunto de saberes específicos, fundamentados na ciência e nas artes da arquitetura.

Sebastiano Serlio (1619) em seu tratado *Tutte l'Opere d'Architettura*, traduzido entre 1550 a 1680 do italiano para o francês, alemão, inglês e espanhol, e, portanto, muito difundido, apresenta, no sexto livro, um estudo de portadas baseadas em *Arcos Triunfais*. O autor sugere que poderiam ser usados como ornamentação de caminhos para manter a tópica da passagem, por não serem mais construídos àquela época. E segundo o professor Benedito Lima de Toledo teria sido engenhosamente deslocado para uma função diferente, aplicado no espaço retabular (TOLEDO, 2012).

Portadas inspiradas em arcos-do-triunfo, tópica da ornamentação de passagens

Figura 52

(Montagem do autor a partir de estudo de TOLEDO (2013) e ilustrações do tratadista SÉRLIO (1619))

É certa a circulação de tratados de arquitetura em Portugal, através de traduções, publicações régias e sua propagação pelas escolas de ofícios, como as de Braga ou Lisboa (BUENO, 2012). Graças às navegações, Lisboa era palco de um mundo cosmopolita com grande circulação de pessoas e de cultura (ASSUNÇÃO, 2010).

Do início das navegações até 1578, Portugal viveria sob os holofotes do mundo, mas este cenário começa a mudar com o início do domínio espanhol devido à morte do rei D. Sebastião. O domínio castelhano iria até 1640, com Portugal em uma situação econômica decadente. A descoberta do ouro no sertão do Brasil, em 1692, colocaria Portugal novamente em uma posição de destaque mundial. Em 1755, entretanto, aconteceria um terrível terremoto na cidade de Lisboa, que gerou grande destruição e aumentou a exigência por respostas rápidas e eficientes dos engenheiros, arquitetos e técnicos do próprio reino, inclusive de outras cortes, como a Inglaterra, que já havia passado por um grande incêndio em Londres. Esta situação colocou à prova todo o conhecimento até então acumulado sobre saúde pública, urbanização, edificações e abalos naturais (ASSUNÇÃO, 2010).

O que se vê a partir de 1756 é um grande debate sobre os tratados conhecidos, e uma profusão de novos documentos, como os ensaios de Immanuel Kant: a propósito do terremoto de 1755, publicados pela Câmara Municipal de Lisboa, em 1755 (ASSUNÇÃO, 2010). O ano de 1756 é aquele em que se iniciam os intentos de construção da Capela do Carmo na Vila Rica. É certo que em virtude das condições territoriais, esse panorama do reino português, após o terremoto, geraria transformações em todos seus domínios, e os avanços técnico/construtivos, certamente chegariam após algum tempo através de oficiais, engenheiros, arquitetos, e de documentos e tratados impressos.

Ainda sobre os tratados de arquitetura, PEDROSA (2014) vai discorrer sobre o tratado de Andrea Pozzo, datado de 1764, encontrado no espólio do entalhador José Coelho de Noronha que trabalhava em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII.

Entretanto pouco se sabe sobre os modos pelos quais circularam na Capitania de Minas os modelos de Arquitetura e ornamentação, mas a descoberta de pequena biblioteca, sob a posse do entalhador José Coelho de Noronha, abre novos caminhos para debater o assunto, e traz a conhecimento reflexões de que, em Minas Gerais, durante o século 18, circularam tratados de Arquitetura. (PEDROSA, 2014).

(...) Os livros com estampas de Arquitetura, juntamente com outros dois livros de Arquitetura, certamente foram fontes de referência para o trabalho de Noronha, permitindo também comprovar a tese defendida por inúmeros autores, dentre eles, Oliveira (2003), de que gravuras e tratados de arte e Arquitetura circulavam na Colônia brasileira, durante o século 18, servindo como fonte de repertório para os profissionais das artes no referido período. Essas demonstrações colocam em xeque, mais uma vez, a ideia já superada de que os artistas que em Minas laboraram viviam em total isolamento, desconhecendo as tendências artísticas e arquitetônicas que ocorriam em outros países. (PEDROSA, 2014).

Ao mesmo tempo em que o risco permeia um universo específico de conhecimentos e revela a erudição de quem o domina, também é a própria *fábrica* o universo de quem manipula a matéria, a madeira, o gesso, o tijolo. O risco depende do entendimento do peso da matéria e da significação das coisas que representa.

Affonso Ávila (1996), em seu glossário de arquitetura e ornamentação, apresenta as famosas representações que sintetizam a evolução de estilos de retábulos no espaço luso-brasileiro no período colonial. De maneira geral, os três modelos demonstram que os retábulos ficam mais

arejados, com menor ocupação das superfícies com ornamentações conforme o tempo evolui. Seria a transição de um estilo Nacional Português, visto como o estilo com maior personalidade portuguesa, datado até 1730. Este só vai ser atualizado pela mudança de gostos na época de D João V, e vigoraria até 1760, quando se dá a restauração do reino de Portugal, e os retábulos ganham uma maior teatralidade e ostentação, refletida na profusão de detalhes da composição. Finalmente a fase rococó, mais limpa, com a arquitetura proeminente e os elementos mais intensamente destacados e identificáveis, seria a fase mais arejada, desenvolvida a partir de 1760.

Evolução dos retábulos luso-brasileiros segundo Affonso Ávila

Figura 53

1ª fase . Estilo Nacional Português

2ª fase . Estilo Joanino / D João V

3ª fase . Estilo Rococó

(fonte das ilustrações: ÁVILA (1996))

Apesar desse universo especializado, prático e erudito, há uma única citação sobre o pagamento de um risco que se *mandou fazer* para a capela, referente a Manoel Francisco Lisboa. Nele está explicitado que o valor pago não representa a importância do trabalho, mas sim apenas um pagamento simbólico. Há, portanto, uma indicação de reconhecimento da importância do risco.

Estando em Meza, como reza o respectivo termo de deliberação, “ahi apareceu presente M.el F.co Lx.a com o risco p.a a nova obra da Capella q. esta determinado fazerse, e sendo apresentado, e visto por todos uniformem.te o aceytarão, e aprovarão, ordenando se pagasse ao d.o Lix.a cincoenta oitavas de ouro, preço em q. opôs com atenção a ser p.a esta venerável ordem de que ele hera irmão e que por isso se contentava com a d.a q.tia, suposto não equiparava ao trabalho q. com ele tivera e ordenarão ao Irmão Thezr.o satisfizesse a d.a quantia, e se fixassem Editaes p.a se por em praça a obra pl.o mesmo risco, e na forma das condições q. p.a isso se havião feyto.” (LOPES, 1942).

Quando organizadas em uma lógica baseada nas etapas da fábrica, as citações a riscos revelam em que momentos eram invocados, suas funções e características. Nesse sentido, seguiremos com uma construção da ideia de *risco* a partir de suas etapas, funções e características.

A primeira etapa seria a de *tomar medidas*, como fez Vicente Alves da Costa, para que Manoel da Costa Ataíde fizesse o risco para o Altar-Mor da capela do Carmo em (1812).

“Remeto a V. M. o risco q. fiz p.a o Altar mor de N. Senhora, todo proporcionado em preceito da Ordem Composta de Architectura, e debaixo das medidas q. tomou e riscou o Vicente no incluzo q. tao bem junto remeto. (LOPES, 1942)

Quando os irmãos percebiam ser necessário executar alguma obra, e concordavam durante as mesas, em fazer algum objeto, era comum que, em uma mesma deliberação, *mandassem fazer o risco* que determinaria as dimensões e materiais. Isso nortearia a previsão de custos, ou o *ajuste do preço da obra*, assim como a criação de editais para a contratação de profissionais e a execução propriamente dita. Estando o risco pronto, era feita a *vista do risco* em mesa, e, no caso de estarem todos os irmãos presentes de acordo havia o *aceite do risco*, permitindo que se *ajuste o preço da obra*.

Aparecem menções a *riscos* anteriores à execução, e também situações que o colocam como instrumento de conferência para averiguar se a obra, concluída ou em andamento, está conforme o estabelecido no *ajuste* de *arrematação*. Assim, apenas mencionava-se que o *risco feito* deveria ser usado como referência para a obra, sem indicações do histórico de sua fatura.

Destes trechos, é possível indicar características das representações, qual o tipo, o que estava representado e qual o nível de detalhamento. Há menções a *plantas* e *perfiles*, que segundo Bluteau (1728), quando usados em arquitetura ou pintura significam o delineamento de edificações, porém de maneiras distintas e que poderiam, no nosso entendimento, se complementarem. Há também a menção a *alsado*, que no mesmo vocabulário tem uma descrição bastante simples: "*levantado*".

Planta – (termo de arquitetura) É a delineação, que faz o arquiteto no papel e a forma superficial do edifício só em linhas. Edifício "schenographia".

Perfil – (termo de pintores e arquitetos) É o último da figura, que se compreende com um fio, ou linha imaginária, dentro da qual se contém todo o mais. Por outro nome, chamam-lhe seção, porque com ela se compreendem as alturas, comprimentos e larguras interiores, como se ao edifício se tivera feito um corte desde o mais alto desse aos seus fundamentos. Outros lhe chamam "sciographia" para o diferenciar de "Ichnographia", que só representa as alturas, mas só os comprimentos e larguras, Na pintura, pode ser apontado como lineamentos que o pintor faz sem sombras nem cor. (BLUTEAU, 1728)

Outras descrições parecem fazer referência ao tipo de risco, seus aspectos, como é o caso de *borrão do risco*, *cópia*, *desenho*³⁴, *risco*, *risco debuxado*. Exceto *cópia* que indica a duplicação de

³⁴ Desenho aparece fora das transcrições de Lopes, em seu texto autoral. Não podemos, portanto, afirmar se era uma

algum risco já definido, os demais indicam algo em processo, inacabado, mas que já definem a ideia principal a ser comunicada.

Borrador ou borrão – a primeira mão da escritura. O papel, em que primeiro se escreve, e emendando se acrescenta ou retira alguma coisa e assim se borra ... o imperfeito debuxo, e traçado de alguma coisa.

Desenhar – formar uma ideia, desenha no pensamento. Desenhar no papel.

Desenho – a ideia que um pintor forma para representar uma imagem. As justas medidas, ou proporções, e formas exteriores, que devem ter os objetos. (BLUTEAU, 1728)

Seguindo tal linha de descrição, o risco é apresentado como algo que apenas *define a forma*, mas que precisa de esclarecimentos, feitos pelos *professores*, indicando que a ideia principal está definida, mas os pormenores serão construídos através do diálogo durante a materialização da obra. É o caso do forro do consistório que, ao ser arrematado por Joam Luiz Pinheiro, tem nas condições a indicação de que o risco é apenas um *borram* e que as *faltas* seriam *remediadas* pelo professor.

Joam Luiz Pinheyro arremata depois de ter lido e examinado bem as condições e risco da sobredita obra. Será obrigado o Mestre que rematar a dita obra a fazella pelo risco, sera feita a guarnição da cimalha em "cordoins de cuquilha" (como as contas do rosário), assim como vai apontada a figura numero dois no mesmo risco; o acabamento do taboado deveria ser feito melhor "emgalgado" ainda que o risco padeça algum defeito nesta parte pois é um BORRAM para mostrar a figura somente e há

expressão de época registrada nos autos ou a expressão que o pesquisador escolheu para indicar o risco, no caso, do mestre Ataíde para o altar-mor.

muita diferença do vivo, ao juntado, o que o PROFESSOR pode remediar a falta que houver no dito "borram". (LOPES, 1942)

Em contrapartida, há a descrição de detalhes representados nos *riscos*, como *cimalha e painéis do forro, ferragens e fechaduras das portas*, descrição de elementos construtivos (*planta do fronte espício*) ou de ornamentação, como na citação acima (*cordoins de cuquilha*). E até sobre as ordens da arquitetura clássica, como em carta sem data definida, na qual Manoel da Costa Ataíde refere-se ao risco feito para o altar-mor todo proporcionado, em preceito da Ordem Composta de Arquitetura, como visto anteriormente.

As *condições* surgem como complementação e detalhamento dos *riscos*, inclusive ao determinar de que maneira o mestre deveria ou poderia se apropriar deles. No caso de o risco ser um *borram*, ou *borrão*, o mestre deveria considerá-lo como tal, e recorrer ao *professor*. Isso está indicado nas *condições* da *arrematação e ajuste*. Em outros casos, há a indicação de que o mestre deveria seguir o *risco* rigorosamente, permitindo inclusive que Manoel Francisco de Araújo evocasse os riscos e as condições, em 1794, durante a talha dos altares do corpo da capela, ao ver noticiado o descontentamento dos irmãos com o coroamento dos altares já prontos.

As condições, podem ainda indicar medidas, não constantes nos riscos, além de definir as características dos materiais a serem empregados e a maneira como devem ser trabalhados. É o caso da recomendação de *samblage* da talha dos retábulos:

As obrigações do arrematante se resumiam em construir os altares "com toda aquella perfeição q. se costuma em semelhantes obras, tanto em samblage, como talha, ou escultura."

Acautelar-se, quanto às dimensões das madeiras, “p.a q. não fiquem aparecendo, o que sucede p.r falta de larguras, como também nas grossuras p.a evitar o carecer de levantar com pedaços q. conduz ao defeito de chir pelo tempo.” (LOPES, 1942).

Para as *arrematações* e *ajustes*, é necessário que se coloque à *praça*, através de *editais*, feitos a partir, e totalmente dependentes dos *riscos*. Primeiro é feito o *parecer* para a criação do *edital*, o qual é posto à *praça*, comandado pelo *porteiro dos auditórios*. Este exige que os interessados *examinem o risco* e leiam as *condições*, inclusive indicando que o fizeram como pré-requisito para fazer o *lanço*.

Embora parte importante da fábrica, os *riscos*, mesmo quando detalhados, não eram documentos rígidos, permitindo que fossem revistos, questionados, e quando necessário, corrigidos e refeitos. Há expressões como *reforma no risco*, *reforma do original* ou *risco de emenda*, desde etapas preliminares, durante as *vistas da mesa*, até durante etapas finais da obra, com correção de medidas, alteração de materiais, e na *forma* ou conforme *novo gosto*. Em casos assim, ocorrem *ponderações* de *professores*, ou ainda *louvações*, que abordaremos em seguida, podendo surgir um *risco novo* em *reforma de todos os anteriores*.

Para as *louvações*, eram chamados os *louvados*, ou *louvadores*, profissionais de notório saber sobre aquele tipo de obra avaliada. Ocorriam como verificação do andamento ou término de uma obra. Era o momento de checagem, de conferência se o trabalho fora feito conforme o combinado entre as partes. Obviamente exigia a análise dos *riscos* e das *condições* sob as quais o profissional teria feito o *ajuste* a respeito da *arrematação* com a Ordem. Nesse momento, eram feitas *medições dos riscos*, *arbitramento* sobre as observações e *ponderações*. Quando geravam dúvidas de uma das partes, podiam-se apresentar *contestações*, o que levaria a uma *segunda louvação*, complementar,

com novos mestres, os quais repetiriam todas as análises e *medições*.

Francisco Antônio Lopes (1942) percebe, por exemplo, que o lavatório da sacristia existente, é diferente das *condições do ajuste* encontradas no livro de termos e deliberações. Podemos retomar ainda o caso dos altares do corpo da capela, contestados pelos irmãos, quando já havia dois prontos. Nas documentações é possível demonstrar que ocorreram alterações posteriores, inclusive com partes refeitas por outro mestre.

Dada à quantidade de vezes que os irmãos da Ordem do Carmo registraram o feitio de riscos e a maneira como praticavam as contratações e executavam as obras, gera curiosidade o fato de que haja tão poucos preservados.

Para a última análise, que se pretende nessa caracterização do risco na parede, e consequente ponderação sobre *riscos* no período colonial brasileiro, serão elencados outros objetos similares encontrados durante a pesquisa, procedentes da região de Minas Gerais e datados do mesmo período. Inclui-se, aí, a menção a outro recurso de representação da arquitetura, ainda mais raro, uma maquete citada em tese de doutorado por Rodrigo Bastos (2010).

O mestre Alpoim, engenheiro português, participa de uma tentativa de manter na Matriz do Pilar um coroamento arquitetônico da capela-mor, conhecido por *zimbório*, que permite a entrada de luz pelo teto, ou zênite, a luz zenital, que indubitavelmente seria um elemento de grande persuasão na retórica decorativa da igreja com seus douramentos em estilo nacional português. Durante esse processo, nos documentos da irmandade há menções sobre a maquete de madeira feita para tentar solucionar os problemas estruturais que culminaram na retirada do elemento, mesmo dividindo a opinião pública (BASTOS, 2010).

Na imagem a seguir, podemos ver alguns objetos organizados a partir das relações dos riscos com a fábrica, e prenuncia-se a necessidade de aprofundamento acerca deles, pois a apropriação, nesse momento ocorre a partir de análise superficial, baseada apenas na observação dos riscos e fontes secundárias, sem contato com os termos e deliberações que envolvem cada um deles.

No entanto, é possível apresentá-los a partir do que foi exposto até então, sem pretender categorizá-los, mas refletindo em uma estrutura preliminar de aproximações. No caso, adotando o critério da sequência de elaboração de riscos para a fábrica da arquitetura. A importância desse tal exercício se dá na possibilidade de analisar visualmente, através de um painel iconográfico, aquilo que em muitos casos estava apenas descrito, ou mencionado brevemente, ajudando a afirmar, por similaridade, pressupostos acerca da fábrica da arquitetura. Podemos indicar os painéis do *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg como referencial metodológico e conceitual para investigações futuras.

Todos esses aspectos nos permitem afirmar que é revelada a condição do risco na parede do consistório como instrumento de reflexão, do pensamento em construção, inserido em um processo coletivo da fábrica da arquitetura religiosa luso-brasileira.

A seguir faremos uma reflexão sobre o tema, a fábrica da arquitetura, usando as análises sobre o risco debuxado na parede como norte e base para uma visão crítica acerca da bibliografia consultada durante a elaboração deste trabalho. Iniciaremos com um olhar específico e pontual sobre o livro de LOPES (1942), e ampliaremos gradualmente para visadas mais amplas e genéricas.

- tomar medidas ●
- risco ●
- condições ●
- reforma do risco ●
- edital ●
- praça ●
- arrematação ●
- ajuste ●
- risco/obra ●
- reforma do risco ●
- maquete ●
- risco novo ●
- louvação ●
- risco de emenda ●
- obra concluída ●
- vistoria ●
- recibo ●
- aceite ●

Lucio Costa (1969) - Revista do SPHAN, n. 17, p. 239 "Risco Original de Antônio Francisco Lisboa" para o feito de um chafariz'

Da esquerda para a direita:

Revista Barroco, n. 02 (1970) é publicado um recibo para o feito do Risco, e o próprio Risco de Aleijadinho para a construção de um Açougue Público.

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
Risco da Fachada da Capela de São Francisco de Assis de São João del Rey

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
Fachada lateral da igreja de São Francisco de Assis, em São João del Rei

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
Capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, de ouro preto

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
Grade do arco-cruzeiro da igreja São Francisco de Assis, de Ouro Preto

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
Fachada da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei

Risco na parede da galeria da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto (LEAL, 2010)

Risco no piso do Consistório, na Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto. (LEAL, 2010)

Rodrigo Bastos (2009) - Tese de doutorado
Registros sobre uma Maquete do Zimbório, na Igreja Matriz do Pilar.

Risco na parede do Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo

Figura 54

Documentos e pesquisas encontrados sobre a fábrica da arquitetura religiosa em Minas Gerais, datados do século XXVIII e que compreendem momentos de antecipação e/ou concomitância à materialização da obra (montagem do autor sobre fontes diversas)

CAPÍTULO 3. a capela do carmo e a fábrica da arquitetura

A palavra *fábrica*, segundo BLUTEAU (1728), é uma expressão que permeia todo o processo de produção ou elaboração de algo, e pode indicar tanto aquilo que está materializado, quanto a imagem ou ideia de algo, o desenho, no sentido de apreensão de mundo, da construção de uma imagem.

Fabrica – estrutura, construção, composição. “A fábrica do corpo humano”. Edifício, edificação “Levar a fábrica adiante”. “O Arquiteto primeiro elege a traça da fábrica que há de fazer”. A casa ou oficina onde se fabricam alguns gêneros (tabacos, panos ...). Arte, artifício, labor, feitio. No sentido moral, ideias, desenhos. Fabricador. Autor (Author). Architecto (BLUTEAU, 1728).

Chama a atenção o fato de a expressão *fabricador* remeter à ideia de *Author*, cujo significado é associado à premeditação, ou planejamento. Diante do exposto, é aquele que pode ser identificado pela execução manual de algo, salientando-se, no entanto, que normalmente ele era designado para as “*obras de engenho*” (BLUTEAU, 1728).

Engenho, por sua vez, é a “*força natural do entendimento, com a qual o homem percebe pronta e facilmente o que lhe ensinam, aprende as ciências e artes mais dificultosas, inventa e obra muitas coisas*” dando a noção clara do universo do pensamento, da erudição e da agudeza (BLUTEAU, 1728).

Após o que foi exposto nos capítulos anteriores, podemos afirmar que o *risco* na parede do consistório representa bem esses significados: do desenho e materialização das ideias, é a própria

fábrica da arquitetura religiosa. A partir dessa afirmação, serão estabelecidas relações com a bibliografia consultada.

Sobre o *risco* existente na parede do consistório, há apenas algumas pequenas menções na bibliografia consultada. E sobre a Capela do Carmo (como visto na apresentação deste trabalho) existe uma obra fundamental, “A história da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto”, escrita por Francisco Antônio Lopes em 1942, e publicada pelo SPHAN. As demais obras consultadas, que abordam o tema da Capela do Carmo, invariavelmente se apoiam nesse estudo.

Durante esta pesquisa, constatou-se que muitas partes transcritas por Lopes, não se encontravam nos arquivos da Matriz do Pilar, onde ficam os documentos da paróquia da qual a Capela do Carmo faz parte. Também não estão, ou não estavam ainda, digitalizados nos arquivos da Casa dos Contos³⁵. Finalmente, porém, uma parte foi localizada no Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto³⁶.

Inclusive, dentre os documentos catalogados no acervo do Museu da Inconfidência, há uma carta de Lopes para o então diretor Orlandino Seitas, esclarecendo a existência daqueles documentos, de propriedade da Ordem do Carmo, no acervo do Museu. Nesta carta, ele esclarece que, por volta de 1944, sendo prior da Ordem do Carmo, e também responsável pelo Museu, foi deliberado em mesa que alguns objetos ficariam mais bem guardados juntamente com o acervo desta instituição.

³⁵ Arquivo do Centro de Estudos do Ciclo do Ouro. Casa dos Contos, Ouro Preto

³⁶ Anexo do Museu – casa setecentista do Pilar

A pedido do Snr. Orlandino Seitas, Diretor do Museu da Inconfidência, cabe-me dizer - ressaltando algum engano, por terem passado já muitos anos - que, por volta de 1944, na qualidade de Prior da Ordem Terceira do Carmo, e por resolução da respectiva Mesa, passei para o referido Museu, que estava então sob minha responsabilidade, e onde, por certo, seriam mais bem resguardados, os seguintes objetos: urna dourada, tela do Senhor da Cana Verde, painel de São Simão Stork, Santo Sudário, livro manuscrito e várias folhas manuscritas.

Belo Horizonte, 19 nov. 1962.

Francisco Antonio Lopes.

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto

Ficou evidente o método de trabalho do pesquisador nos documentos encontrados: ele transcrevia manualmente para, em seguida, datilografar, e catalogar as informações por temas relacionados com partes construtivas da capela como portas, altares e forros. Há alguns documentos transcritos manualmente e outros datilografados, sem os originais, assim como trechos do livro, cujas transcrições e originais não foram localizados, constatando-se, que muitas informações sobre a Ordem do Carmo ficaram acessíveis, desde então, apenas a partir da publicação do livro.

Uma parte considerável dos documentos usados para a escrita do livro foi encontrada, no entanto outras, importantes para este trabalho não foram localizadas, como é o caso dos trechos referentes ao risco na parede. A importância de acessar as fontes primárias para a interpretação das informações é inquestionável, por permitir a revisão de conceitos e potencializar novas

interpretações e articulações.

Nas transcrições publicadas no livro, pode haver equívocos de interpretação que só seriam sanados com a contraposição aos originais. É justo que o autor tenha feito uma “curadoria” sobre os trechos que apresentou, em detrimento de outras partes, que para o seu trabalho poderiam não ser pertinentes. Tais informações, no entanto, podem ser fundamentais para outras pesquisas.

No caso desta dissertação de mestrado, concentramo-nos em uma passagem relativamente pequena da história da capela do Carmo e pudemos perceber algumas incongruências que infelizmente, não puderam ser verificadas a partir das fontes primárias, limitando-nos a uma interpretação dedutiva dos fatos.

Há um trecho bastante peculiar no texto de Lopes, que apresenta relação direta com o objeto de estudo deste trabalho, no qual se revelam duas possibilidades de interpretação:

Na construção dos altares, devia ser seguido o risco assinado pela mesa em 1779, mas, com algumas modificações, *“a saber há de se tirar do risco que fez João Nepomoceno o altar de urna, pedestal, banquetta, banco com sua quartela”*, como também *“se tirará do próprio risco do d.o Nepomoceno as pianhas, e cupulas dos nichos, entre as colunas, e a renda com seu serafim.”* (LOPES, 1942 – p.68-69)

Lopes interpreta a expressão *“hade tirar do risco”*, como instrução para modificar o risco original feito por João Nepomuceno, que teria sido aprovado em mesa em 1779. Ao interpretar como ação de subtração, de retirar, arrancar, deixar de fazer, ele supõe que o risco sofre alterações naquele momento, tendo retirado alguns elementos que, afinal, permaneceram, inclusive na talha dos retábulos presente na capela. É o caso do *altar em urna* e da *quartela*, representados no *risco debuxado* na parede, como visto no capítulo 1.

Estudo iconográfico do 'altar em urna' contrapondo um detalhe da digitalização do risco (duplicado e espelhado) com a fotografia de um dos altares existente na nave da capela

Figura 56

(estudo, desenho e foto do autor)

Ao consultarmos o vocabulário Bluteau (1728), podemos ver a expressão *tirar*, com sentido de tomar por base, extrair a partir de alguma referência, usar como modelo: *"Tirar - de alguma coisa o pensamento; tirar uma pintura de outra; Copiar"*.

Podemos afirmar que esta seria a interpretação correta, porque somente em 1789, dez anos depois da aprovação do risco de João Nepomuceno pela mesa, os irmãos da Ordem revisam todos os riscos e resolvem, de comum acordo, seguir aquele feito na parede do consistório, inclusive, *"tirado de todos que já haviam sido aprovados"*. No entanto, e agora sim, algumas alterações eram impostas:

Passados mais de cinco anos, em reunião de Mesa, *"forão vistos todos os riscos, que se havião feito para a Talha dos Altares, e sendo todos examinados se assentou uniforme mente, que se fizessem os ditos Altares pelo risco, que se achava debuchado na parede do mesmo Consistório da Ordem tirado de todos os mais que havião sido aprovados pela Meza."*

Resolveu-se, nessa mesma ocasião, que os referidos altares "*não deverião levar Serafins em cima como mostrava o dito risco pela razão de q. os de hum altar ficavão em cima dos de outro, e por isso desfearem muito a Talha.*"

Outrossim, também não levariam "*nixos os ditos altares para melhor vista e comodidade dos mesmos Altares ...*" (LOPES, 1942 – p.70)

Somente após cinco anos, em 1794, uma mesa reúne o arrematante e alguns irmãos, e fica registrado o descontentamento com o resultado dos dois primeiros altares "*asentados*" conforme o *risco* arrematado. Dá a entender, que até este momento, Manoel Francisco Araújo, arrematante da talha, seguia o risco original, e nessa ocasião foi passado a ele o novo risco, que seria tomado como referência para a continuidade do trabalho.

...com autorização da Mesa, reúnem-se no Consistório o Secretário, o Procurador e o mestre Manoel Francisco de Araujo, "*para se lavrar o presente termo de trato novo, e convenção q. esta Vel. Ordem fazia, tratava e convencionava com o m.o Me.e*"

Expõe, então, o referido mestre "*que elle havia justo o fazer os seis Altares de Nossa Capela, e os púlpitos na forma do risco q. se lhe havia apresentado pela q.ta declrarda nor tr.os que asinou,*" porém, devido a "*impedim.tos e inda molestias não havia assentado mais que doius, se bem tinha cortado, e trassado as madeiras não só precisas senão de mais p.a os d.os Altares e Pulpitos.*"

Não obstante isso, "*em razão de lhe constar não estarem os Irm.s satisfeitos com os Altares asentados se bem executados conforme o risco com q. havia rematado, com tudo dezejando em tudo, e por tudo agradar a esta Ordem, e esperar o novo risco que a mesma nesta ocasião lhe apresentou subistou e parou da continuação do antigo e agora de novo protesta executar, e seguir este da mesma forma q. nelle se acha.*" (LOPES, 1942 – p.70)

Ao considerar a deliberação em 1789 para seguir o risco na parede, sem os *serafins em cima*, originalmente representados, fica registrado o descontentamento dos irmãos, tendo o mestre concordado em seguir o novo risco, embora já houvesse dois retábulos assentados, podemos concluir que, até esse momento, 11 de setembro de 1794, os retábulos seguiam o risco original, e somente a partir daí foram adotadas as modificações e *reformas* feitas no risco original.

Podemos reforçar a hipótese de que fora *debuxado* o retábulo completo na parede, até a *renda com seus serafins em cima*, provavelmente encoberto na porção mais alta atrás da cimalha do forro e além deste, como vimos no capítulo 2.

Análise volumétrica e compositiva dos arremates ou coroamentos dos retábulos existentes na nave da Capela do Carmo

Figura 57

Na composição dos arremates dos retábulos executados, podemos identificar, em quatro deles, pares de serafins após o entablamento, que não estão na renda como dito nos registros da Ordem. Outro fator importante, possível de ser observado na ilustração a seguir, é que há serafins na mísula e próximos ao trono em alguns dos retábulos, mas que não constam no *risco* da parede. Torna-se evidente que os retábulos centrais apresentam maior semelhança com o *risco*, apesar de terem sido executados 20 anos após as revisões no risco original, quando já havia dois retábulos entalhados.

Outro indicador notável é que os *serafins na renda* deveriam ser em tamanho ou quantidade suficiente para se sobreporem aos do retábulo ao lado, seja física ou visualmente, chamando muita atenção.

Análise visual das informações estudadas:
composição hipotética do risco

Figura 58

Remate ou coroaamento,
é a parte do retábulo que os
irmãos demonstram
descontentamento,
com os dois primeiros
retábulos já feitos,
em deliberação de 1794

Geometria dos
retábulos da Capela
do Carmo de OP
(1784 - 1827)

Geometria do
coroaamento e
Camarim a partir
dos 2 primeiros
executados

Serafins presentes nos
dois primeiros retábulos
executados e nos
dois últimos

[Interpretação visual do autor]
Serafins na renda:
Manuel Francisco de Araujo
arremata a talha dos altares
do corpo da nave e deveria
'tirar' os detalhes do risco de
João Nepomuceno aprovado
em 1779, incluindo a renda e
seus 'serafins'
(1784)

Cimalha do forro
do Consistório
(1798)

Foram vistos todos os riscos
já aprovados pela mesa
e deliberou-se seguir o
Risco debuxado na parede,
mas que não deveriam levar
Serafins em cima como
mostrava o dito risco pela
razão de que os de um altar
ficavam em cima dos de
outro, e por isso "desfearem"
muito a Talha
(1789)

(ilustração do autor,
com figuras de DEBRET (1834))

Em outras duas ocasiões, relatos confirmam o descontentamento dos irmãos com os altares prontos, em relação ao coroamento, em que haveria os serafins e a renda. A primeira, em 1799, em uma proposta de Clemente José para a continuidade da Talha dos Altares (LOPES, 1942 – p.71) e outra, nos recibos de Antonio Francisco Lisboa, em 1808, quando é registrado o pagamento pela talha dos dois retábulos colaterais ao centro da capela, e delibera-se que o mestre siga com as alterações nos dois primeiros já feitos, ou seja, se faça a *reforma* dos mesmos.

“Termo q. faz esta Mesa visto o M.e das Obras Antonio Fran.co Lisboa ter concluído os dois Altares S. João e Nossa Snr.a da Pied.e seguisse a m.ma Obra dos Guardas Pós e Camarim nos dois da parte de cima de Santa Quitéria e Santa Luzia na m.ma forma dos dois q. se achavão feitos.” (LOPES, 1942 – p.72)

Não parece muito importante para a Mesa, ou aos mestres, a autoria do risco. Porém é relevante destacar que a fatura da talha segue essencialmente o risco original de João Nepomuceno. Embora tenha sofrido algumas alterações, como visto, seguiu as recomendações deliberadas em mesa, em uma clara construção coletiva.

Existe na bibliografia consultada, um lugar comum ao estabelecer atribuições de autoria principalmente ao mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, embora os documentos consultados indiquem outras dinâmicas e agentes. Um exemplo desta postura aparece em Lopes (1942), e, por se tratar de uma obra fundadora de toda sequência de pesquisas e publicações que a sucederam, parece pertinente nos atentarmos a tal questão.

Quando o autor escreve sobre o Pórtico da capela do Carmo e o Lavatório da Sacristia, informa que a arrematação foi feita por Francisco de Lima Cerqueira, incluindo vários serviços de cantaria e talha. Porém, Lopes vai defender a hipótese de uma tradição popular que atribui tais elementos ao

“Aleijadinho”.

Reza a tradição que a talha do Pórtico do Carmo e a Fonte da Sacristia são devidas a Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho.

Não existe, é certo, no arquivo do Carmo, documentos que confirmem essa tradição. Mas, também nada que há que a desautorize. O fato da obra ter sido arrematada por Francisco de Lima Cerqueira, como se viu, não a invalida. (LOPES, 1942 – p.39)

O arrematante dessas obras de talha, tratado nas deliberações de Mesa como *“pedreiro canteyro”*, pode ter sido levado, como foi exigido, mais tarde, passa os altares colaterais, a *“meter a sua custa intalhador capas, e com toda a suficiência para trabalhar, e dirigir a dita obra”*. (Rodrigo Bretas – Ephemerides Mineiras, Xavier da Veiga 918 de nov. 1814) (LOPES, 1942 – p. 40)

Êsse entalhador, no caso vertente, é provável que tenha sido mesmo o Aleijadinho, que *“trabalhava a jornal de meia oitava de ouro por dia,”* porquanto *“não se pode apartar de sua memória genial a escultura na pedra de sabão, assim nos relevos graciosos da fachada, também na fonte da sacristia.”* (Diogo Vasconcelos – Bi-centenário de Ouro Preto, pag. 157) (LOPES, 1942 – p.40)

Podemos até considerar que dentre todos os oficiais envolvidos na fábrica desses elementos de cantaria, houvesse ali o Antônio Francisco Lisboa como um ótimo profissional, que realmente se destacasse por seu engenho e habilidade. Mas o que ocorre no texto de Lopes é a valorização de apenas um indivíduo, cuja documentação, naquele momento, sequer faz menção a ele. Impondo-o sobre o que na realidade é uma construção coletiva, com um conjunto de saberes compartilhados em um panorama cultural muito mais importante que a figura de um único indivíduo, cuja autoria só serve para a fábrica como regulador das relações e responsabilidades.

Fundamentando-se em pressupostos como “estilo”, “autoria”, “direitos autorais” etc., os críticos costumam analisar obras de tempos e lugares diferentes do seu, aplicando, anacronicamente, categorias de análise contemporâneas. Essa aplicação faz com que suponham nos artífices do passado motivações que, muitas vezes, eram completamente estranhas ao mundo em que estes viviam. (GRAMMONT, 2008)

Fica ainda mais evidente o lugar-comum, quando Lopes evoca Rodrigo Bretas³⁷, que escreveu a primeira biografia do Aleijadinho, baseando-se em relatos orais. Segundo Guiomar de Grammont (2008), o texto de Bretas é uma obra de ficção, um retrato biográfico encomiástico, cujo objetivo é caracterizar um indivíduo a partir do exagero de características. Era muito comum tal procedimento nos idos de 1858, quando foi escrito, porém Grammont ressalta que a verossimilhança e fatos verídicos comprovados não devem ser desconsiderados.

Ainda Grammont (2008) escreve que, a partir de 1922, houve um reposicionamento dos interesses sobre Minas Gerais, com intuito de revalorizar a arte local brasileira, inserindo-a em um programa de redescoberta. Baseia-se em situações como a “Viagem de redescoberta do Brasil”, proposta por Mário de Andrade, que vai fundamentar desdobramentos como a criação do SPHAN³⁸, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1938, o SPHAN cataloga a Capela do Carmo como Patrimônio Nacional. O trabalho de Francisco Antonio Lopes precisa ser enquadrado em tal contexto de redescoberta do Brasil e a construção do mito Aleijadinho.

Pifano (2009), no 8º DOCOMO³⁹ faz uma revisão da historiografia da arte modernista, e sobre os

³⁷ (BRETAS, 2013)

³⁸ Decreto Lei nº 25 de 1937

³⁹ DOCOMOMO- 8º seminário docomomo brasil Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 1, 2, 3 e 4 de setembro de 2009 Palácio Gustavo Capanema (Prédio do MEC)

objetivos das publicações do SPHAN, em cujo trabalho LOPES se insere. Ela escreve:

Fazer o Brasil conhecer o arquiteto e escultor “Aleijadinho”, pode-se dizer, foi uma das bandeiras do “SPHAN modernista”. A imagem de um artista genial marcado pelo temperamento impulsivo e portador de uma expressão nacional marcou toda uma geração, devedora de Mário de Andrade, entusiasmada e ansiosa em colocar de vez o Brasil na ordem da modernidade. Ainda em 1986, em entrevista a Revista Gávea, Lúcio Costa afirmava que A contradição entre o estilo de época, que era o que ele (Aleijadinho) manuseava, e o seu temperamento mais “possuído”, mais “miguelangesco”, marca toda a sua obra.” Tal imagem cristalizou-se tantas vezes repetida. Também Sylvio de Vasconcellos se referiu à força do gênio capaz de revigorar um estilo já decadente (o Barroco) tornando-o expressão maior de uma nação. (PIFANO, 2009).

Podemos afirmar, assim, que a bibliografia consultada se divide em três partes:

- 1) textos fundadores da historiografia com forte viés de construção do discurso nacionalista modernista, até a década de 1960;
- 2) proliferação e divulgação dos conceitos fundadores até 1990;
- 3) revisão da historiografia a partir de 1990, com maior destaque para a produção recente (últimos dez anos) de artigos, teses e dissertações.

Foi possível verificar a exiguidade dos trabalhos que tratam da questão dos *riscos* e a superficialidade com que a maioria dos autores abordam o assunto. Encontramos poucos trabalhos com análises e leituras aprofundadas, e metodologia clara sobre os documentos remanescentes.

Um desses poucos trabalhos de leitura de um *risco*, em seus pormenores, com metodologia, trata de uma encomenda que o Lucio Costa recebe, a de fazer a atribuição de autoria ao risco

encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (hoje se encontra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Diz respeito à portada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rey (COSTA, 2002). Tal trabalho, bastante prolixo, já se inicia com a conclusão pré-estabelecida: seria um risco original feito pelo “Aleijadinho”, ou seja, a imposição do discurso do “artista genial” sobre o contexto histórico, como já abordamos anteriormente.

Comumente, são mencionados nos trabalhos sobre a história da arquitetura brasileira os procedimentos prováveis de *fábrica* da arquitetura, incluindo os *riscos*. Como exemplo, é possível citar pesquisas que tratam da história do ensino da arquitetura, que reconhecem a existência das *Escolas Portuguesas* e a formação direta em canteiro.

O ensino de Arquitetura no Brasil do período colonial foi o reflexo de uma arquitetura que buscava atender as necessidades de uma sociedade fundada no regime escravista e que tinha sua produção e seu uso sustentados no trabalho escravo. Dentro desse contexto, o ensino do ofício ficou limitado a uma mera transmissão de caráter empírico e informal, ocorrendo de forma direta no canteiro de obras. Até a chegada da Missão Artística Francesa, o ensino de arquitetura não ultrapassava o formalismo prático que visava apenas atender as necessidades de uma sociedade que não se preocupava em buscar soluções para os problemas urbanos, considerando-se que estava acomodada no sistema servil. (...) Entretanto, é importante salientar que o ensino de arquitetura implantado no Brasil, a partir da chegada da Missão Artística Francesa, não exclui, em estudo mais aprofundado, a existência de um ensino artístico no interior do país e mesmo no período colonial. Destacando-se que arquitetura desse período era praticada e transmitida de modo informal por “pseudoarquitetos” que reproduziam no Brasil os mesmos padrões barrocos portugueses e cujas raízes remontam às cidades medievo-renascentista da Europa. (OLIVEIRA, 2004).

Os trabalhos mais importantes e respeitados sobre o período colonial nas Minas Gerais focam,

principalmente, nas obras e/ou seus significados (retórico teológico), estudando igrejas, capelas, casas de câmara, a imaginária, fontes e chafarizes, retábulos e pinturas, ou seja, a partir e sobre a materialidade. Embora em muitos momentos sejam feitos comentários sobre os *processos*, não vão além daquelas informações necessárias para fundamentar o seu discurso sobre a obra estudada. Isso também ocorre na historiografia, em que o foco dos pesquisadores é diverso e muitas vezes generalista, buscando em fontes primárias, reconstruir os costumes de época.

Desses trabalhos, é possível citar alguns autores fundamentais: João Adolfo Hansen⁴⁰, John Bury⁴¹, Affonso Ávila⁴², Sylvio de Vasconcellos⁴³, Robert Smith⁴⁴, Germain Bazin⁴⁵, Adalgisa Arantes Campos⁴⁶, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira⁴⁷, Augusto de Lima Júnior⁴⁸, Benedito Lima de Toledo⁴⁹, Nestor Goulart Reis Filho⁵⁰ e Carlos Alberto Cerqueira Lemos⁵¹ e Julio Roberto Katinsky⁵²,

⁴⁰ (HANSEN, 1997) (HANSEN, 1995) (HANSEN, 1995) (HANSEN, 1998) (HANSEN, 2003)

⁴¹ (BURY, 2006)

⁴² (ÁVILA, 1996)

⁴³ (VASCONCELLOS, 1977) (VASCONCELLOS, 1979) (VASCONCELLOS, 1997)

⁴⁴ (SMITH, 1955) (SMITH, 1969)

⁴⁵ (BAZIN, 1956) (BAZIN, 1963)

⁴⁶ (CAMPOS, 2006)

⁴⁷ (OLIVEIRA, 1984) (OLIVEIRA, 2003)

⁴⁸ (LIMA JUNIOR, 1978)

⁴⁹ (TOLEDO, 1978)

⁵⁰ (REIS FILHO, 1970) (REIS FILHO, 1976)

⁵¹ (LEMONS, 1979) (LEMONS, 1996)

⁵² (KATINSKY, 1972) (KATINSKY, 1995)

de maneira geral alinhados com os estudos de Lucio Costa⁵³, Flávio Motta⁵⁴, Mario de Andrade⁵⁵, Sérgio Buarque de Holanda⁵⁶ e Vilanova Artigas⁵⁷, com forte viés no discurso de criação de identidade nacional modernista.

Num primeiro momento - que, grosso modo, é aquele das décadas de 1930 e 1940 - a tradicionalização funciona no sentido de legitimar uma arquitetura moderna e brasileira, sendo a relação modernidade-tradição considerada uma especificidade de nosso movimento moderno e mesmo possível fundamento de nossa originalidade. Nesse período, ao mesmo tempo em que nasce e floresce no país a nova arquitetura - com as primeiras manifestações pontuais em São Paulo, e o posterior "surto sensacional" liderado por Lucio Costa e o grupo de arquitetos cariocas reunidos em torno de Le Corbusier (1887-1965) -, no plano da construção histórica e historiográfica afirma-se a centralidade do período colonial e especificamente do barroco. A "verdadeira tradição brasileira", as mais autênticas e originais manifestações da nacionalidade estariam na colônia, expressas em obras como as do Aleijadinho (1738-1814); entre elas e a moderna arquitetura, existiriam fortes laços de continuidade. (RIBEIRO, 2010).

Vale ressaltar os trabalhos de revisão historiográfica e crítica que vêm sendo realizados por alguns pesquisadores, como: Guiomar de Grammont⁵⁸, Marcos Hill⁵⁹, André Dornelles Dangelo⁶⁰, Beatriz

⁵³ (COSTA, 1995) (COSTA, 1966)

⁵⁴ (MOTTA, 1975) (MOTTA, 2010)

⁵⁵ (ANDRADE, 1993)

⁵⁶ (HOLANDA, 1997)

⁵⁷ (ARTIGAS, 1981)

⁵⁸ (GRAMMONT, 1995) (GRAMMONT, 2008)

⁵⁹ (HILL, 1994) (HILL, 1996)

⁶⁰ (DANGELO, 2006)

Piccolotto Siqueira Bueno⁶¹, Rodrigo Almeida Bastos⁶², novamente o professor Carlos Alberto Cerqueira Lemos⁶³, Daniela Viana Leal⁶⁴ e Artur Simões Rozestraten⁶⁵.

Desses acima citados, cabe uma atenção maior a André Dornelles Dangelo (DANGELO, 2006) e Rodrigo Almeida Bastos (BASTOS, 2005) pelo foco na produção arquitetônica colonial mineira, revelando em seus trabalhos a preocupação com o processo de produção da arquitetura (*fábrica*), incluindo, portanto, o projeto (*riscos*). Vale ainda ressaltar o trabalho de Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (BUENO, 2011), que aborda de forma ampla os aspectos do projeto no período colonial (*desenho* e *desígnio*), peça fundamental para a teorização sobre o desenho e práticas de projeto naquele período, principalmente por apresentar de forma bem organizada fontes primárias de arquivos brasileiros e portugueses. Tais autores estão alinhados com a “escola” do professor Nestor Goulart, e uma linha de investigação sobre a história do projeto enraizada na FAUUSP.

Os esforços realizados pelo professor Artur Simões Rozestraten (ROZESTRATEN, 2009) em revisar de maneira profunda os conceitos de *Representação* na arquitetura e seus desdobramentos através do *Imaginário* e *Tecnologias* expõem de forma contundente, os reflexos das tradições em nossa cultura arquitetônica contemporânea, destacando conceitos muito pertinentes, inclusive para o entendimento da produção colonial brasileira, ao buscar autores fundamentais da filosofia.

⁶¹ (BUENO, 2011)

⁶² (BASTOS, 2005) (BASTOS, 2009)

⁶³ (LEMOS, 2012)

⁶⁴ (LEAL, et al., 2010)

⁶⁵ (ROZESTRATEN, 2003) (ROZESTRATEN, 2007) (ROZESTRATEN, 2009) (ROZESTRATEN, 2009) (ROZESTRATEN, 2012)

É pertinente ainda mencionar os trabalhos com viés nas tecnologias, em que as buscas pelos processos produtivos passam invariavelmente por especulações sobre os *riscos*. É o caso de Julio Katinsky (KATINSKY, 1995), dedicado à conformação de uma história da técnica e da tecnologia no Brasil, e Daniela Viana Leal (LEAL, et al., 2010), pesquisadora da Unicamp, que em seu trabalho de doutorado revisita os estudos do professor Benedito Lima de Toledo.

Dessa bibliografia consultada, convém mencionar algumas passagens específicas, que contribuem para a construção deste campo de pesquisa sobre os *riscos*, embora não apresentem profundidade sobre o tema. E, exatamente essa característica, de não esgotarem o assunto e em alguns casos apenas mencionar objetos, é que se faz necessário colocá-los em destaque, pois indicam a possibilidade de pesquisas futuras.

Na Revista número 04 do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), publicada em 1940, podemos ler o Artigo "*Alguns desenhos de arquitetura existentes no arquivo histórico colonial português*" escrito por Robert Smith (1940). O autor apresenta sua investida naqueles arquivos e demonstra interesse em analisar tais documentos, já apresentados como raros e importantes para a compreensão da história das construções do período colonial. Este artigo foi o mais antigo encontrado, tratando sobre o tema dos Desenhos e Riscos. Desde então, muitos pesquisadores empreendem pesquisas nos arquivos portugueses.

Os primeiros pesquisadores sobre o período colonial brasileiro precisaram identificar toda a rede de profissionais atuantes naquela época para montar o "quebra-cabeça" e compreender a complexidade de relações que permearam a construção de um cenário tão peculiar, como o encontrado nas Minas Gerais.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1958, escreve:

“É importante, porém, esclarecer que embora a designação oficial de arquiteto não fosse comum na época colonial poderia ser considerada equivalente a títulos como “mestre do risco” e “mestre de obras”, entre outros. Seria, aliás, este o caso de Luis Dias, que veio para o Brasil em 1549, com Tomé de Souza, para executar as fortificações e as primeiras construções de importância em Salvador, com o título de “mestre da pedraria” e que “deve ser considerado o pioneiro dos nossos arquitetos” (ANDRADE, 1958, p.7)

Manuel Bandeira (1963) e, mais recentemente André Guilherme Dorneles Dangelo (2006) escrevem sobre o tema dos riscos e mencionam o trabalho de Francisco Antônio Lopes. Ambos defendem a ideia de inexistência de Mestres do Risco na colônia, e o fato de os “projetos” serem feitos pelos próprios construtores, que haveriam de ter alguma erudição, uma vez que eram raras as situações em que “Engenheiros” ou “Arquitetos” estavam presentes.

Sobre a Igreja do Carmo, é ainda mais notória a fundamentação da bibliografia sobre o trabalho de LOPES (1942); não há nenhuma análise do risco na parede do consistório, apenas pequenas passagens, mencionando sua existência.

MENEZES (1975, p.192-194), apresenta as solicitações enviadas pela Ordem do Carmo de Vila Rica, pedindo autorização do rei para a construção da Capela com recursos próprios, sem depender de investimento da coroa, o que demonstra a tutela real, mesmo nas terras distantes de seu império.

BANDEIRA (1963) vai discorrer sobre a autoria dos Riscos para a planta e as sequentes modificações ocorridas ao longo da construção. Tema sobre o qual Lucio Costa (1978), na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de número 18, a partir da página 75, sob o título

“Antonio Francisco Lisboa – “O Aleijadinho”, vai citar os riscos atribuídos por ele ao famoso mestre, para a Igreja de São Francisco da cidade de São João del Rey. A partir de um exercício de comparação, vai também atribuir ao Aleijadinho uma série de modificações ocorridas na Igreja da irmandade do Carmo de Ouro Preto.

O pesquisador Ivo Porto de Menezes (1978 – p.83) publica na mesma Revista o texto : “*Manoel Francisco de Araujo*” e menciona a passagem em que este faz o Louvado do Risco da Igreja do Carmo de Ouro Preto, junto de Aleijadinho⁶⁶. Ele cita a pesquisa de Francisco Antônio Lopes e documentos da irmandade como base para sua pesquisa, mas também não deixa claro se teve acesso aos documentos primários.

Judith Martins (1961, p.113), na *Revista do SPHAN*, número 15, escreve “*Novos subsídios acerca de Manoel Francisco Lisboa*” falando sobre os riscos originais para a Igreja do Carmo, as alterações e louvações ocorridas ao longo de sua construção. Cita os trabalhos de Francisco Antonio Lopes e Lúcio Costa, incluindo a análise deste último sobre o risco da Igreja de São Francisco de São João del Rey.

Foram identificados alguns riscos, ainda não analisados com profundidade, no número 17 da Revista do SPHAN, em que Lúcio Costa (1969, p.239) publica o então inédito “*Risco Original de Antônio Francisco Lisboa*” para o feitio de um chafariz. O autor faz uma série de análises e observações sobre tal tipo de documento, muito raro, principalmente por revelar o momento de criação.

⁶⁶ Essa denominação não aparece nos documentos da irmandade, onde é sempre tratado pelo nome Antônio Francisco Lisboa.

"Risco Original de Antônio Francisco Lisboa" para o feitiço de um chafariz

Figura 59

Lucio Costa (1969) - Revista do SPHAN, n. 17, p. 239

Na Revista *Barroco* de número 02 (1970), é publicado um recibo para o feito do Risco, e o próprio Risco de Aleijadinho para a construção de um Açougue Público.

Risco do 'Aleijadinho' para a construção de um Açougue Público.

Figura 60

Revista Barroco, n. 02 (1970)

Sobre a produção de Riscos, Germain Bazin (1983) escreve:

“Se, entretanto, são bastante falhos os dados pessoais sobre os oficiais mecânicos setecentistas, também é interessante notar que a profissão de arquiteto não é indicada em suas cartas de exame ou em outros documentos. Este fato é explicado por serem os projetos – ou “riscos” – “propostos por qualquer pessoa que tivesse adquirido conhecimentos de arquitetura, quer pela prática, com o exercício de uma atividade ligada à construção, quer intelectualmente, quer tecnicamente, pela competência de engenho”. (BAZIN, 1983, v.1,p.43)

Na tese de Livre Docência apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, publicada em 1984,

Suzy de Mello dedica alguns trechos sobre a questão da criação de projetos. Primeiro trata sobre o Risco feito para a Capela de Mariana, em que os autos da irmandade mostram ter havido a consulta a um Mestre Arquiteto para melhor adequação e decoro e *fermosura* do Risco (MELLO, 1984 – p.243-244).

Ela conclui, em seguida, que nas Minas, os projetos foram feitos principalmente por pedreiros e carpinteiros, embora diversos tivessem como responsáveis os entalhadores ou outros artistas (MELLO, 1984 - P.249).

A autora dedica ainda um capítulo: “Os projetos e Sua Construção”, mencionando as etapas que envolviam a produção da arquitetura e, conseqüentemente, os Riscos (MELLO, 1984 - p.250-253). Este trabalho é o primeiro encontrado, disposto a analisar com profundidade o tema dos *Riscos*, organizando e fundando um capítulo na pesquisa da fábrica da arquitetura.

Um “*Glossário poliglota da talha e da imaginária do Brasil colonial*” escrito por Miriam do Prado Teixeira (1995, p.99-103), publicado na *Revista do IFAC*⁶⁷, contém termos usuais nos documentos do período colonial, que auxiliou no entendimento dos elementos compositivos dos retábulos existentes e no próprio estudo iconográfico do risco, presentes nesta dissertação.

Em um trabalho exemplar, na tese de doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte, André Guilherme Dornelles Dangelo (2006) discorre sobre o contexto cultural que influencia e engloba toda a produção arquitetônica no período colonial brasileiro, perpassando por vários tratados adotados no Império Português com suas alterações de gostos e adequações de acordo com as características locais. Mas em uma passagem específica menciona o Risco existente

⁶⁷ Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto

na parede da Igreja do Carmo e inclusive publica imagens deste objeto, embora também use como base a pesquisa e as conclusões de Francisco Antônio Lopes:

“Especificamente no meio da construção civil, esteve somente ligado ao problema da criação, ou seja, da arquitetura, nunca exercendo o ofício de pedreiro ou construtor. Exercia apenas a parte intelectual da obra, ligada ao “projeto” e que, por isso, dentro de uma cultura dominada como vimos pela primazia da “fábrica”, ou do fazer do dia-a dia do canteiro, seria uma função secundária e pouco valorizada, por isso sempre propensa a constantes modificações de ordem projetual. Essa questão, entretanto, dentro da cultura artística do século XVIII mineiro, não era só um problema da arquitetura, mas de qualquer oficial que trabalhasse com qualquer tipo de projeto ligado à criação. Essa condição, entretanto, em nenhum momento, ao contrário do que propunham alguns estudos modernistas, foi motivo de constrangimento para Antônio Francisco Lisboa, pois era uma condição aceita como natural dentro do meio cultural arquitetônico que predominou durante todo o século XVIII no mundo luso-brasileiro.” (DANGELO, 2006).

E segue, ainda:

“Francisco Antônio Lopes faz uma transcrição de uma ata de 1779, que trata da construção dos altares colaterais da igreja, e que ilustra bem essa situação acontecendo em outras áreas do ofício de criatividade intelectual. Nesse caso, vemos o pintor João Nepomuceno Correia e Castro, que tem entre suas principais obras o teto da nave de igreja de Bom Jesus de Matosinhos, apresentando uma proposta de risco para retábulos colaterais para a Ordem do Carmo de Ouro Preto: (DANGELO, 2006).

Benedito Lima de Toledo (2013) publica o livro *“Esplendor do Barroco Luso-brasileiro”*, no qual revisita um artigo publicado em 1978, em que tratava sobre alguns desenhos encontrados na parede da galeria esquerda da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. No trecho intitulado *“O Risco. A Oficina”*, ele trata do processo de transpor o Risco, feito em escala reduzida para a dimensão

real. Este raro objeto é revelador para o estudo dos processos de fabricação das obras no período colonial, principalmente no que diz respeito ao projeto, ou risco.

Toledo (2013) também dedica um capítulo à parte para discorrer sobre a presença dos "*Arquitetos Oficiais*". Apresenta um panorama sintético, mas geograficamente amplo, por todo período colonial, e cita autores e projetos no Brasil inteiro, inclusive com a reprodução de vários Riscos.

Tais observações sobre a bibliografia consultada encerram as aproximações acerca do tema, e apesar de não esgotá-lo, são suficientes para uma reflexão sobre o desenvolvimento desta pesquisa, incluindo a apresentação de resultados observáveis e a indicação de desdobramentos possíveis, o que será feito nas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresenta um estudo sobre as representações de arquitetura e os processos de elaboração de projetos. Teve início com o objetivo de reunir e analisar alguns resquícios do pensamento arquitetônico colonial, do século XVIII, encontrados na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, a saber:

- *Riscos na Galeria Esquerda da Capela de São Francisco de Assis;*
- *Riscos no piso do Consistório, também na Capela de São Francisco de Assis;*
- *Risco na parede do Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo;*
- *Risco da Fachada da Capela de São Francisco de Assis de São João del Rey;*
- *Documentos sobre uma Maquete do Zimbório da Igreja Matriz do Pilar.*

Além destes primeiros objetos, foram identificados outros cinco no decorrer da pesquisa:

- *Risco da elevação lateral da Capela de São João del Rey;*
- *Risco da Fachada da Capela do Carmo de São João del Rey;*
- *Risco da grade da Capela de São Francisco de Ouro Preto;*
- *Risco da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto;*
- *Risco para um Chafariz no Palácio do Governador – Ouro Preto.*

Sendo registros raros de etapas que precedem e acompanham a materialização da obra, pressupõem e/ou fundamentam a existência de um conjunto de conhecimentos peculiares e importantes da prática da arquitetura e da tecnologia naquele período.

Apesar de aparente e presumidamente inter-relacionados, pela proximidade territorial e temporal, ainda não foram analisados de forma conjunta, constituindo este, portanto, o principal motivador deste trabalho.

Porém, os conceitos atuais de criação, desenho, ou ainda de projeto, podem suscitar entendimentos equivocados sobre estes objetos históricos. Tal ação, aparentemente simples, de aproximá-los em uma análise conjunta exigiu um trabalho preliminar de compreensão de suas peculiaridades históricas, o que foi realizado com a pesquisa historiográfica a partir da bibliografia.

Dentre os objetos de estudo, o único sobre o qual não localizamos nenhuma pesquisa publicada, nenhum trabalho aprofundado ou qualquer documentação sistematizada foi o *risco na parede da igreja do Carmo*. Poucas e curtas menções referem-se a ele. Tal condição serviu de critério para a escolha deste objeto. Sobre ele foram feitas as primeiras aproximações e reconhecimento das características físicas, formais e estruturais, o que permitiu o esboço da metodologia, que preanunciou uma aproximação possível com o método *iconológico* de Panofsky.

Este primeiro objeto gerou uma quantidade de informações e reflexões suficientes para que o objetivo da pesquisa fosse revisto e os esforços se concentrassem nele. Corroborando tal decisão, ressaltamos a dificuldade em estabelecer parcerias com outras instituições que já haviam feito aproximações isoladas em alguns dos outros objetos de estudo e principalmente a percepção que a demanda por pesquisas mais detalhadas e aprofundadas sobre os *riscos* é maior que as pesquisas de cunho genérico, mais numerosas e com resultados conhecidos.

A decisão de concentrar os esforços em um único objeto foi embasada em colocações e diálogos durante a banca de qualificação e procurou, também, valorizar a abordagem documental e analítica ainda não realizada desde a descoberta do *risco* em 1942.

O estudo do *risco* e dos documentos da Ordem do Carmo revelaram aspectos importantes para a compreensão da *fábrica* da arquitetura religiosa no período colonial brasileiro, quando o Brasil era

parte do vasto reino de Portugal. Confirmando a existência de uma trama social e produtiva complexa e hierarquizada.

O *risco* aparece como parte da *fábrica* da arquitetura religiosa, um recurso de reflexão coletiva, no campo, hoje reconhecido como das práticas projetuais. Foi elaborado durante um procedimento de *reforma* do *risco original*, feito para a obra de talha dos seis altares do corpo da capela, e dá suporte para a alteração de aspectos formais só percebidos com os altares já *assentados*, ou instalados.

Ao desenhar ou *debuxar* eram articulados conhecimentos técnicos e artísticos. As pessoas envolvidas neste processo, *mestres oficiais* ou não, conheciam o peso da matéria e o sentido das ideias representadas a partir de recursos gráficos específicos, que comunicavam, antecipavam e constituíam elemento de coesão dessa estrutura social, consolidada na concepção e materialização de suas *ideias*.

Para o levantamento historiográfico foram adotadas buscas em acervos das bibliotecas da Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP, da Universidade de São Paulo-USP, da Universidade de Uberaba-UNIUBE, do Arquivo Público Mineiro, da Casa dos Contos de Ouro Preto, da Biblioteca Municipal de Ouro Preto, além de pesquisas nos repositórios de trabalhos acadêmicos digitais das universidades acima mencionadas e de outras, como a Universidade de Campinas – UNICAMP, a Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG e a Universidade Federal da Bahia - UFBA. Partindo de especificidades e variando até generalizações, usamos termos de busca como "*risco na capela do carmo*", ou apenas "*risco*", "*projetos*", "*desenhos*" e "*capela do carmo*", e outros mais genéricos como "*ouro preto*", "*barroco mineiro*" ou "*período colonial brasileiro*", dentre muitas outras variações. Foram empregados procedimentos *indutivos* e *dedutivos* para estabelecer relações entre

os trabalhos, cuja síntese pode ser verificada no capítulo três, demonstrando como esse procedimento foi fundamental para a compreensão do “estado da arte” do tema.

Quanto às metodologias empregadas no estudo do *risco*, que pode ser caracterizado como uma fonte primária, em princípio foram aplicados procedimentos de observação que se apoiaram em análises visuais, com descrição textual, desenhos de observação, fotografia digital e medições que precisaram ser organizadas de maneira sistematizada.

Tal sistematização foi feita a partir da experimentação de recursos de representação e análise, com apoio de tecnologias digitais/computacionais, aplicando técnica automatizada e/ou manual, bidimensional e tridimensional, usando câmera fotográfica, *notebook*, *sensor kinect* e *softwares* como *CorelDraw*, *Photoshop* e *Skanect*. Tais instrumentos foram fundamentais para a compreensão do objeto estudado, ao permitir o aprofundamento do olhar durante cada procedimento experimental. A peculiaridade de cada processo revelava um aspecto a ser considerado, como a necessidade de digitalização manual do risco, para o reconhecimento de sua composição. A criação das representações e peças gráficas alimentaram todas as reflexões sobre a historiografia, a interpretação do objeto e a relação com os retábulos no corpo da capela.

Tanto o levantamento historiográfico, quanto as análises visuais, a partir dos quais o texto da dissertação foi estruturado, desenvolveram-se com auxílio de tabelas digitais, usadas para a criação de diagramas-síntese, com objetivo de dar suporte à visualização da informação.

Tais análises visuais permitiram o cruzamento de informações cronológicas com as características físicas e visuais do objeto estudado, o que gerou o pressuposto de que o risco na parede é maior que a área hoje visível, o que precisa ser averiguado em pesquisa de campo futura, com

prospecções acima da linha do forro.

A quantidade de intervenções, e reforços que os traços visíveis do *risco* demonstram exigem análises laboratoriais para possível distinção de elementos originais de intervenções recentes. Essa característica dos traços sobrepostos associada às intervenções de reforma, que apagaram parte da composição, exigem um trabalho de conservação e restauro que inclua o projeto de algum anteparo mais eficiente para a preservação das características do *risco*.

Esta pesquisa identificou vários *riscos* que, ou não foram analisados de maneira sistematizada, ou foram abordados com conceitos que podem estar ultrapassados, visto que encontramos pesquisas que já identificaram vícios na historiografia modernista. Além disso, hoje temos muito mais aporte de referenciais científicos que os pesquisadores da época. Basta lembrar que Lúcio Costa analisou o risco encontrado na Biblioteca Nacional e o atribuiu ao “Aleijadinho” na década de 1940.

Esta pesquisa, além de gerar uma documentação inédita do risco na parede, também aplica uma metodologia usada na análise de obras de arte, a iconologia de Panofsky, em um objeto que, à época de sua criação, não era entendido como tal, mas como um instrumento da fábrica da arquitetura, uma representação do que seria materializado, ou seja, a “representação de um retábulo”, e não um retábulo, e tal percepção é fundamental para a compreensão do *risco*.

Esta pesquisa é produzida em um momento de consolidação da revisão crítica sobre o “*barroco mineiro*” ou, o que é mais correto, da produção da arquitetura no período colonial brasileiro em Minas Gerais, empreendida por vários pesquisadores, principalmente na última década. Nesse contexto, é importante garantir o acesso às fontes primárias e aos objetos/documentos, o que revelou uma condição preocupante: os documentos e objetos originais nem sempre estão

disponíveis, seja pelo modo de operar dos primeiros pesquisadores, seja pela ineficiência das políticas de salvaguarda do patrimônio histórico.

Este trabalho contribui para o estudo da história das representações da arquitetura no Brasil e pode auxiliar em reflexões futuras sobre as influências desta tradição, identificáveis na produção recente do espaço construído nacional, feita por leigos ou profissionais.

Ainda como desdobramento deste trabalho, existe a experimentação de tecnologias digitais para as representações da arquitetura, como é o caso do escaneamento tridimensional, cujos primeiros testes foram empregados durante pesquisa de iniciação científica. Por estar ainda em desenvolvimento, deve permitir a continuidade das etapas de documentação e reflexão sobre objetos históricos.

A importância do estudo do documento como fonte primária de informação histórica, sem, no entanto, negar a importância da bibliografia produzida até então, subsidiou, sobretudo, a sistematização de dados e a organização de uma metodologia objetiva de estudo.

A aplicação de recursos tecnológicos emergentes para o estudo de arquiteturas históricas, incluindo os reflexos de tal escolha na linguagem e interpretação do objeto/documento, reforça a necessária análise crítica do emprego das mesmas, uma vez que nem sempre produzem os resultados esperados.

Esta pesquisa atesta que, para se preservar o patrimônio, não bastam políticas de educação patrimonial ou projetos de restauro herméticos. São necessários estudos minuciosos da matéria da obra de arte, seja um desenho ou o próprio objeto arquitetônico, que subsidiem intervenções precisas e mantenedoras dos valores do passado, perpetuados pelo patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS

LIVROS .

- ANDRADE, Mário de. 1993. A arte religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. [ed.] Cláudio GIORDANO e Claudete KRONBAUER. São Paulo : Experimento/Giordano, 1993.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. 1958. **Artistas Coloniais**. Rio de Janeiro, MEC, 1958, p.7
- ANDRADE, Rodrigo M F. 1942. **Prefácio** *in* LOPES, Francisco Antonio. História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura -SPHAN, 1942 – (pag. I-V).
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1981. **O Desenho**. Aula inaugural pronunciada na FAUUSP, em 01/03/1967. Caminhos da arquitetura. São Paulo : LECH, 1981, pp. p.39-50.
- ÁVILA, Afonso; GONTIJO, José M M; MACHADO, Reinaldo G. 1996. **Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. 1963. **Guia de Ouro Preto**. 1963.
- BAZIN, Germain. 1956. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. [trad.] Gloria Lucia Nunes. Rio de Janeiro : Record, 1956.
- BAZIN, Germain. 1963. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. [trad.] Mariza Murray. Rio de Janeiro : Record, 1963.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. 2013. **Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. 2011. **Desenho e Desígnio: O Brasil dos Engenheiros Militares (1500-1822)**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- BURY, John. 2006. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. [ed.] Myriam Andrade RIBEIRO. Brasília:

IPHAN / Monumenta, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. 1998. **Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó nas Gerais**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

COSTA, Lucio. 2002. **A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del Rei**. in BRETAS, Rodrigo José F Antonio Francisco Lisboa: O aleijadinho. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

COSTA, Lúcio. 1966. **O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. Sobre arquitetura**. Porto Alegre : s.n., 1966.

COSTA, Lucio. 1995. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FREYRE, Gilberto. 2003. **Casa grande e senzala**. Recife: Global Editora, 2003.

GRAMMONT, Guiomar. 2008. **aleijadinho e o aeroplano: O PARAÍSO BARROCO E A CONSTRUÇÃO DO HERÓI COLONIAL**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALLEWEL, Laurence. 1985. **O livro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. 1997. **Raízes do Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 1979. **Arquitetura brasileira**. São Paulo : Edusp/ Melhoramentos, 1979.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 1996. **História da casa brasileira: A casa colonial, casas urbanas e rurais, a habitação burguesa**. São Paulo : Contexto, 1996.

LIMA JUNIOR, Augusto de. 1978. **A Capitania de Minas Gerais**. São Paulo / Belo Horizonte : Edusp / Itatiaia, 1978.

LOPES, Francisco Antonio. **História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura -SPHAN, 1942.

MATTOSO, José (Dir.). 2011. **PATRIMÔNIO DE ORIGEM PORTUGUESA NO MUNDO: arquitetura e urbanismo (Volume de índices)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

- MAXWELL, Kenneth. 2009. **A devassa da devassa: a Inconfidência mineira. Brasil e Portugal (1750-1808)**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.
- MENEZES, Furtado. 1975. **Igrejas e irmandades de Ouro Preto**. 1975
- MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Desenho e emancipação (Publicado inicialmente no Correio Brasiliense, Brasília, 16-12-67)**. São Paulo : Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP., 1975.
- NEVES, Maria Agripina; COTTA, Augusta de Castro. **Do Monte Carmelo à Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Edição do Autor: Belo Horizonte, 2011.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. 1984. **Aleijadinho: passos e profetas**. São Paulo: Edusp, 1984.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. 2003. **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PANOFKY, Erwin. 1976. **Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da renascença**. in Significado nas artes visuais. São Paulo Perspectiva, 1976. p.47-87.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. 1970. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- SILVA, Elvan. 1998. Uma introdução ao projeto arquitetônico. Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- SMITH, Robert C. 1955. **Arquitetura colonial**. Salvador: sn, 1955.
- TOLEDO, Benedito Lima de. 2013. **Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. Editora: Ateliê Editorial. Cotia-SP, 2013.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. 1959. **Formação das povoações de Minas Gerais** in Arquitetura no Brasil – Pintura Mineira e outros temas. Belo Horizonte: Edições Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. 1977. **Vila Rica. Formação e desenvolvimento : Residências**. S.Paulo :

Perspectiva, 1977.

VASCONCELLOS, Sylvio de. 1979. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos**. Belo Horizonte : UFMG, 1979.

VASCONCELLOS, Sylvio de. 1997. **A Arquitetura Colonial Mineira**. [A. do livro] Affonso Ávila. Barroco: Teoria e Análise. São Paulo : Perspectiva, 1997.

TESES E DISSERTAÇÕES .

BASTOS, Rodrigo Almeida. 2009. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)** (tese de doutorado) São Paulo: FAUUSP, 2009.

BOHRER, Alex Fernandes. 2007. **Território de um barroco em degradé**. in BOHRER, Alex Fernandes. Os diálogos de fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro. (dissertação de mestrado) Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2007.

DANGELO, André Dornelles. 2006. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa**. (tese de doutorado) Belo Horizonte : UFMG, 2006.

KATAKURA, Paula. 1997. **O processo do projeto arquitetônico**. (dissertação de mestrado) São Paulo: FAUUSP, 1997, p. 29.

MELLO, Suzy de. 1984. **Barroco Mineiro**. (tese de livre docência) Belo Horizonte: UFMG, 1984.

OLIVEIRA, Osmar Adriano Santos de. 2004. **Fundamentos históricos do ensino de Arquitetura no Brasil**. Programa de Pós-Graduação em Educação - UEM. [Online] 2004. [Citado em: 03 de 05 de 2010.] <http://www.ppe.uem.br/index.html>.

ROZESTRATEN, Artur Simões. 2003. **Estudo sobre a história dos modelos arquitetônicos na Antigüidade: origens e características das primeiras maquetes de arquiteto**. (dissertação de mestrado). São Paulo : FAUUSP, 2003.

ROZESTRATEN, Artur Simões. 2007. **A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte**

medieval. (tese de doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2007.

ARTIGOS .

ASSUNÇÃO, Paulo de. 2010. **A reconstrução da cidade de Lisboa e os Tratados de Arquitetura.** Integração jan/fev/mar – 2010, ano xvi, n.60, p. 15-33, 2010.

BARROCO, Revista. 1970. **Riscos de Aleijadinho para açougue público** n.02, 1970

BASTOS, Rodrigo de Almeida. 2005. **A ordem sagrada da república colonial.** Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP. [Online] 11 de 2005. [Citado em: 25 de 07 de 2012.] www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie6.pdf.

CHAVES, Claudia Maria das Graças. 1996. **O comércio de escravos em Minas Gerais.** In LPH: Revista de História. n.06 - X Encontro Regional de História da ANPUH/MG, 1996. p. 134-142.

COSTA, Lucio. 1978. **Antonio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho".** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.18, p.75, 1978.

COSTA, Lucio. 1969. **Risco Original de Antônio Francisco Lisboa.** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.17, p.239, 1969.

GRAMMONT, Guiomar de. 1995. **O conceito "Barroco": um jogo de espelhos?** Revista do IFAC. Dez de 1995, nº 02.

GUTIERREZ, Rodrigo L M. 2013. **Processos históricos, análises contemporâneas: documentação de desenhos na parede do consistório da Capela do Carmo de Ouro Preto-MG, no Brasil** *anaís XVII Sigradi*. Valparaíso: Editorial Universidade Técnica Federico Santa María, 2013.

HANSEN, João Adolfo. 1995. **Práticas Letradas Seiscentistas.** Discurso. 1995, Vol. v.25, p.153-183.

HANSEN, João Adolfo. 1995. **Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica.** Revista do IFAC. 1995, v.2, p. 40-54.

- HANSEN, João Adolfo. 1997. **Ut Pictura Poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial**. Revista de Crítica Literária Latino-americana. 1997, p.177-191.
- HANSEN, João Adolfo. 1998. **Notas sobre "O Barroco"**. Revista do IFAC. 1998, Vol. v.4, p.11-20.
- HANSEN, João Adolfo. 2003. **Barroco, Neobarroco e Outras ruínas**. Estudos Portugueses. 2003, Vol. v.3, p.171-217.
- HILL, Marcos. 1994. **Fragmentos de Mística e Vanidade na Arte de um Templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto**. Revista do IFAC/UFOP. Dez de 1994, n.1.
- HILL, Marcos. 1996. **A Pintura Colonial Mineira - Um estudo tipológico**. Tecnologia dos Artistas no Barroco Mineiro - Módulo I - (Curso de Treinamento Especializado aos Guias de Turismo das Cidades de Ouro Preto e Mariana - Junho 1996). Ouro Preto : Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca - UFOP, 1996.
- HILL, Marcos. 2004. **Reflexões sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro**. Revista Barroco 19, Belo Horizonte: 2004.
- KATINSKY, Julio Roberto. 1972. **Lucio Costa**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 1972, Vol. v.12.
- KATINSKY, Julio Roberto. 1995. **Sete proposições sobre história da arquitetura**. Revista PÓS. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 1995, Vol. v.1, pp. p.119-123
- LEAL, Daniela Viana e CIANFARANI, Mônica. 2010. **Cantaria: entre fronteiras de campos de estudo**. UNICAMP. [Online] 2010. [Citado em: 25 de 07 de 2012.] http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/daniela_vianna_monica.pdf.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. 2012. **Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira**. Arquitectos. [Online] fev de 2012. [Citado em: 20 de 07 de 2012.] <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.141/4214>.
- MARTINS, Judith. 1961. **Novos subsídios acerca de Manoel Francisco Lisboa**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.15, p.113, 1961.

- MENEZES, Ivo Porto de. 1975. **Documentação referente a Minas Gerais existente nos arquivos portugueses.** Revista do Arquivo Público Mineiro, n. XXVI, p.192-194, 1975.
- MENEZES, Ivo Porto de. 1978. **Manoel Francisco de Araujo.** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.18, p.83, 1978.
- MOTTA, Flávio Lichtenfels. 2010. **Introdução ao Brasil.** [A. do livro] J. B. COSTA. Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta. (MESTRADO). São Paulo : FAUUSP, 2010.
- OLIVEIRA, Juliano Carlos C B. 2009. **Diálogo no desenho. Projeto, croqui e informática.** *Drops*, São Paulo, ano 10, n. 028.05, Vitruvius, jul. 2009 . [acesso em 28 de fevereiro de 2016]. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/10.028/1804>>
- PEDROSA, Aziz José de O. 2014. **O tratado de andrea pozzo e seus reflexos na talha dourada em minas gerais.** Revista PÓS. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. v.21 n.35 São Paulo, junho 2014, p.200-214
- PIFANO, Raquel Quinet. 2009. **Historiografia da arte modernista em debate.** *anais* 8º Seminário DCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, setembro de 2009.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2009. **Comentários sobre a modelagem tridimensional na arquitetura grega e romana antigas: Heródoto, Aristóteles e Vitruvius.** Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2009, Vol. V.25, pp. P.252-270.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2009. **Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica.** Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2009, Vol. 16, 25, pp. 252-270.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2012. **Um Demônio Alado e o Arquiteto Ausente: aspectos do entendimento da concepção e Representação da Arquitetura no início do século XIX.** Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2012, Vol. V.30, pp. p. 70-87.
- SMITH, Robert C. 1940. **Alguns desenhos de arquitetura existentes no arquivo histórico colonial português.** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.04, p.209-249, 1940.

- SMITH, Robert C. 1969. **Arquitetura Civil do Período Colonial**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1969, Vol. 17.
- TEIXEIRA, Mirian. **Glossário poliglota da talha e da imaginária do Brasil colonial**. Revista do IFAC. n.02, p.99-103, 1995.
- TOLEDO, Benedito Lima de. 1978. **O "risco", segredo da arquitetura brasileira do século XVIII. Do risco à estereotomia**. Suplemento Cultural - O Estado de São Paulo. Domingo, 02 de 07 de 1978, Vol. II, 88.
- ZEMELLA, Mafalda. **O abastecimento da Capitania das Minas Gerais no século XVIII**. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1990, p.139 *in* CHAVES, Claudia Maria das Graças. O comércio de escravos em Minas Gerais. *in* LPH: Revista de História. n.06 - X Encontro Regional de História da ANPUH/MG, 1996. p.135.

SITES e CONTEÚDO ONLINE .

- BRASILIANA, Biblioteca [acesso em 28 de fevereiro de 2016] <<http://www.bbm.usp.br/>>
- PARACLITUS [acesso em 28 de fevereiro de 2016] <www.paraclitus.com.br>
- RETABLO: Terminologia básica. [acesso em 28 de fevereiro de 2016] <<http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.html>>

DOCUMENTOS HISTÓRICOS DIGITALIZADOS .

- SPHAN. 1938. **Processo 0100/T/38 (arquivos digitalizados)** – Rio de Janeiro: IPHAN, 1938.
- SERLIO, Sebastiano. 1619. **Tutte l'opere d'architettura et prrospectiva ie prospettiva di**. 1619
- DEBRET, Jean B. 1834. **Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro Ier. Fondateur de l'empire brésilien**. [acesso em 28 de fevereiro de 2016]

<<http://www.bbm.usp.br/node/68>>

BLUTEAU, Raphael. 1728. **Vocabulário Português e Latino**. [acesso em 28 de fevereiro de 2016]
<<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/>>