A IMPORTÂNCIA DOS ARCAZES NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO

por

CLEIDE SANTOS COSTA BIANCARDI

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA
T 311

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação, para a obtenção do título de Mestre na área de Artes

São Paulo

1981

Orientador:

Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer

Esta tese foi defendida em 02/ 10 /81

perante a seguinte Banca Examinadora:

Presidente, _____

_____

_____

Partindo do pensamento de Rui:
"a família não é um, são todos";
àqueles todos que formam a minha
família, o meu agradecimento.

É pela arte, em todas suas manifestações, e não somente pelos documentos da literatura culta ou popular que se manifesta, de fato, a cultura característica e original de um povo: é na estatuária e na pintura, na arquitetura e nas artes decorativas, na música, nas artes maiores e menores que cada povo encontra como que uma linguagem, "uma escritura figurada", ou um meio de expressão de seus pensamentos, de suas necessidades e aspirações.

Fernando Azevedo

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

PEQUENA RESENHA CRÍTICA DA BILIOGRAFIA EXISTENTE 001

O CONTEXTO PRODUTOR DOS ARCAZES 019

OS ARCAZES: UMA DESCRIÇÃO SINCRÔNICA 040

CONCLUSÃO 156

BIBLIOGRAFIA 161

APÊNDICE 167

SUMÁRIO 168

SUMMARY 170

INTRODUÇÃO

A História da Arte Brasileira aos poucos vai se configurando. A década de 1930 marca o início de um processo sistematizado de pesquisas e publicações sobre as origens e desenvolvimento da Arte no Brasil. Tal processo, no entanto, só concretizou-se pelo empenho e colaboração de alguns setores culturais do país.

Entre os pioneiros destaca-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A orientação e dedicação de Rodrigo Mello Franco de Andrade levou aquele órgão a executar inúmeros trabalhos e publicações, cuidadosamente copilados na tradicional Revista do SPHAN. As Universidades brasileiras, federais e estaduais, apesar da luta constante com as verbas, também produziram através de seus professores e alunos, significativo material de pesquisa na área de artes, representando praticamente, quase toda bibliografia sobre arte nacional. Paralelamente, muitos estudiosos, leigos ou peritos, interessados nos problemas artísticos, desenvolveram experiências individuais, que mesmo desvinculadas dos padrões científicos foram oportunas e valiosas para documentação da História da Arte no Brasil.

Um dos setores da Arte Brasileira cujas pesquisas, documentação fotográfica e bibliografia operaram-se mais pelas iniciativas particulares do que oficiais, foi o do Mobiliário Artístico. O desinteresse e a demora dos poderes públicos no tombamento de objetos artísticos ocasionaram a desagregação quase total da mobília brasileira dos tempos coloniais. As melhores e mais representativas peças fazem parte de coleções particulares, dificultando muito qualquer pesquisa, levantamento e divulgação das mesmas.

Alguns museus oficiais, embora possuindo um pequeno acervo sobre a mobília artística brasileira, deixam muito a desejar, pois são incompletos e estão descontextuados. Quando o Estado iniciou os tombamentos arquitetônicos, seu interior já estava quase vazio. Uma grande parte dos objetos e obras de arte havia desaparecido.

Infelizmente, no Brasil, não se conseguiu resguardar os edifícios civis integralmente, como ocorreu em muitos países da Europa. Já com a arquitetura sacra a situação foi um pouco diferente. Sendo um patrimônio público, supervisionado pela Igreja e utilizado pelo povo, o misticismo religioso propiciou sua conservação automática. Mesmo assim, alguns templos e conventos abandonados por razões políticas e administrativas tiveram seus bens total ou parcialmente destruídos. Aqueles que se mantiveram em atividade, representam, em todo país, o melhor acervo de Arte Brasileira do período colonial. É no seu interior, mais precisamente em suas enormes e escuras sacristias, que encontramos alguns móveis praticamente desconhecidos por muitos brasileiros. São peças conservadas intactas graças à sua construção sólida em madeiras de lei, ambientadas em local de pouco acesso ou até mesmo inacessíveis ao público, como acontece nos claustros dos conventos.

Tal acervo é composto pelos arcazes, conhecidos popularmente no Brasil por Cômodas-gigante de sacristia; pelos repositórios, identificados como armários embutidos e por mais algumas peças: mesas, cadeiras, bancos e oratórios.

Os arcazes representam, no Brasil, o móvel sacro por excelência. Construídos indistintamente em todas sacristias, a partir da segunda metade do século XVII e durante todo século XVIII, reúnem um valioso acervo de arte, tanto pela sua quantidade como pelas qualidades estéticas que possuem.

À vista desses fatos, iniciamos uma pesquisa sobre os arcazes, partindo de um levantamento histórico do móvel em seu próprio "habitat" - a Igreja, analisando paralelamente as características formais e o contexto social gerador.

A operacionalização do trabalho com recursos próprios mostrou a necessidade de delimitar uma região do Brasil para coleta de material. Optamos pelo Nordeste, por preservar o maior número de exemplares, por ter sido o berço da colonização e o maior polo de desenvolvimento econômico e social do país durante os três primeiros séculos propiciando, por conseguinte, o estudo evolutivo de qualquer setor da arte brasileira, inclusive o mobiliário. Como região Nordeste deverá ser entendida não a atual região política, mas uma área compreendida pelos Estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia.

A situação de móvel sacro-peculiar aos arcazes, ampliou nosso campo de pesquisa para a implantação das Ordens Religiosas no Brasil, representadas sobretudo pelos Jesuítas e Franciscanos. As grandes descobertas e os processos de colonização orientados pela Coroa Portuguesa, tanto na Ásia, África como na América, tiveram sempre a Igreja como grande aliada. No Brasil, seu papel foi importantíssimo na instituição e formação da sociedade colonial. Por esse motivo, foi também oportuno considerar alguns aspectos característicos dessa sociedade, já que o móvel, sendo um objeto produzido e consumido por um determinado grupo social, carrega em sua estrutura muitos componentes peculiares do referido grupo. Esses elementos, caracterizados pelo processo de construção, material, dimensão, forma e acabamento, reunidos numa única peça, tornam-se portadores de um outro código de comunicação, além daquele que lhe é pertinente pela função: os arcazes não serviram apenas como objetos para

PEQUENA RESENHA CRÍTICA DA BIBLIOGRAFIA EXISTENTE

Os trabalhos e textos sobre o mobiliário artístico brasileiro, foram produzidos no final da década de 30 e publicadas na década seguinte. Duas revistas responsabilizaram-se por essa divulgação: Revista de Estudos Brasileiros e Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Posteriormente, alguns estudiosos do assunto publicaram pequenos compêndios de caráter bem genérico, mais próximos a um bom catálogo do que propriamente a uma pesquisa. Só recentemente, no final dos anos setenta, surgiram alguns trabalhos com propostas e discussões mais apuradas.

Entre esses estudos, destacaríamos desde já, o de Maria Helena Occhi Flexor sobre a mobília baiana. O conteúdo de Mobiliário da Bahia reflete uma cuidadosa pesquisa sobre as origens, produção e função da mobília, baseada em levantamentos de inventários e documentos antigos, de onde a autora extraiu interessantes observações.

Entre os trabalhos mais antigos sobre o mobiliário brasileiro, destacamos o de Lucio Costa:"Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro",[1] publicado pela primeira vez em 1939 na Revista do SPHAN e reproduzido posteriormente inúmeras vezes em outras revistas, inclusive pela FAU-USP. O autor, com muita propriedade, discute justamente a dificuldade que existe, sempre que se pretende falar do mobiliário brasileiro. Argumenta que, pelo fato de termos permanecido colônia portuguesa durante 300 anos, nosso mobiliário nada mais é do que o desdobramento do mobiliário português, transplantado dos modelos e dos artífices. Por essa razão, não há como designar móvel brasileiro por estilos correspondentes aos períodos em que foram construídos, como habitualmente se faz com o mobiliário europeu. No Brasil, o que pensamos fazer para estudar e classificar nosso móvel, é dividí-lo em três períodos, correspondem

tes às três fases de expansão social e econômica do país. O primeiro abrangendo os séculos XVI e XVII - período caracterizado por um mobiliário escasso, simples e rústico. O segundo, compreendendo todo século XVIII, conhecido por "período barroco por excelência", coincidente com a fase mais próspera da sociedade colonial. É neste período que encontramos a maior parte do acervo da mobília artística brasileira, tanto cível quanto sacra. Finalmente, o terceiro e último período caracterizado pelas construções acadêmicas e liberais que tiveram início na época do império e prolongaram-se até nossos dias.

Lúcio Costa não diferencia o móvel cível do móvel sacro, sua perspectiva abrange apenas a evolução formal, os aspectos técnicos da construção e o conceito de conforto adotado pela sociedade brasileira nas diferentes épocas. Ainda que genéricas, as considerações do autor merecem atenção pela correção e segurança com que foram expostas.

Outro pesquisador que tratou da arte brasileira e de forma mais específica, sobre o mobiliário, foi José Mariano Filho. Em 1942 publicou Estudos de Arte Brasileira,[2] reunindo artigos e conferências de sua autoria, realizados no Instituto de Estudos Brasileiros. Em suas pesquisas sobre o móvel no Brasil, Mariano Filho observa que houve influência mútua entre o móvel da casa brasileira e aquele feito para a igreja. Essa interpretação de formas foi maior no decorrer do século XVIII, com os móveis conhecidos por estilo barroco e rococó. O autor utiliza a mesma nomenclatura dada ao mobiliário em Portugal, ou seja: para aquelas peças de linhas barrocas - D. João V e para às de características rococó - D. José I, considerando apenas o século XVIII. Quanto aos móveis fabricados anteriormente, durante o século XVII, Mariano Filho prefere designá-los de Manuelino. Em todos os textos, nota-se a preocupação do autor em

ressaltar a criatividade de nossos artesãos. Ele observou, que os entalhadores e marceneiros, adotaram junto às formas tradicionais, que lhes era apresentada como modelo, elementos da flora e da fauna brasileira, criando novas configurações no mobiliário, sobretudo no móvel sacro. Ao contrário de Lúcio Costa, Mariano Filho detem-se nos mínimos detalhes, em suas descrições, oferecendo-nos interessantes subsídios para análise dos aspectos formais de um móvel.

Um contemporâneo de Mariano Filho que se tornou mais conhecido após a publicação em 1963, de seu livro Mobiliário Artístico Brasileiro - é José de Almeida Santos.[3] Sua obra compõe-se de três volumes, dois dos quais dedicados ao primeiro glossário sobre ebanística no Brasil. Além de dicionarizar termos técnicos, o autor fez um histórico sobre a origem e função de cada peça do mobiliário brasileiro, e um tratado sobre ebanística descrevendo os diversos tipos de madeira, características e aplicação na marcenaria. Quanto aos estilos do móvel feito no Brasil, Almeida Santos propõe uma classificação extremamente minuciosa, iniciando com o mobiliário indígena, seguido cronologicamente pelos estilos portugueses: Manuelino, Filipino, D. João V, D. José I, D. Maria I, mas alternando-os com aqueles de inspiração puramente nacional: Missões, Holandês, Mineiro-Goiano, Mineiro-Veneziano, Sheraton-Brasileiro e Beranger ou Pernambucano.

É uma tentativa original e meticulosa de classificar o eclético acervo do mobiliário brasileiro. Opõe-se, entretanto, frontalmente a opinião de Lúcio Costa e de outros autores respeitados, que preferem não atribuir denominações específicas à nossa mobília. Com relação ao móvel sacro, Almeida Santos salienta o pioneirismo das ordens religiosas construindo e decorando suas igrejas. Para o autor, esse fato foi impor

tante, à medida que foram criados certos modelos que mais tarde vieram a ser adotados pelos artesãos na confecção do móvel civil. Essa colocação de Almeida Santos é a mesma defendida por Mariano Filho, ou seja, em determinados momentos a arte sacra influenciou diretamente a arte profana.

As pesquisas de José Wasth Rodrigues[4] são as mais conhecidas entre os que se dedicam ao estudo do móvel antigo, principalmente colecionadores: duas publicações na década de 50, em 1952, na série as Artes Plásticas no Brasil coordenada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, foi lançado o volume Mobiliário. Em 1958 Wasth Rodrigues escreveu e desenhou para Mobiliário do Brasil Antigo - Evolução da cadeira luso-brasileira, uma tentativa à brasileira de repetir as Cadeiras Portuguesas de Augusto Cardoso Pinto. Nas duas obras, Wasth Rodrigues usa a terminologia mais corrente no Brasil quando se pretende determinar os estilos do mobiliário do período colonial: estilo Manuelino para as peças torneadas e volumosas construídas em fins do século XVI e durante o século XVII; estilo D. João V para os móveis fabricados no decorrer do século XVIII, até o terceiro quarto aproximadamente, cujas características lembram os móveis barrocos ingleses e franceses; estilo D. José I ou Pombalino para aquelas peças de linhas bem rococó - estilo Luís XV, aqui fabricadas no último quarto do setecentos. Finalmente estilo D. Maria I aos móveis produzidos nos últimos anos do século XVIII e durante a época do reinado no Brasil de D. João VI. Embora essa classificação seja a mais adotada por leigos, há reservas quanto à validade pois até mesmo em Portugal esses nomes são ressalvados.

Durante a década de 70 reiniciaram-se as publicações sobre o mobiliário. Em 1973 o Museu do Recôncavo Wanderley Pinho em Salvador produziu um pequeno catálogo sobre Mobi

liário Antigo na Bahia,[5] com algumas ilustrações fotográficas e um breve texto de Carlos Eduardo da Rocha. A idéia de apresentar um panorama geral do mobiliário baiano falhou, visto não terem incluído nenhuma peça do mobiliário sacro, do qual a Bahia é portadora de excepcional acervo.

O trabalho de Maria Helena Occhi Flexor, também sobre a mobília baiana - Mobiliário Brasileiro - Bahia,[6] de 1978 é resultado de sua tese, apresentada em concurso na Universidade Federal da Bahia. A autora não trata do móvel sacro, apenas da mobília civil, entretanto sua cuidadosa pesquisa determinando a origem, material, mão de obra e funções dos móveis, colabora para que se conheça todo processo de desenvolvimento da marcenaria, nos tempos coloniais. O comportamento dos artesãos tanto na confecção da mobília da casa, quanto da igreja, foi muito semelhante. É um aspecto bastante informativo de seu trabalho. Quanto à terminologia e classificação, preferiu utilizar da mesma linguagem usada nos documentos originais e inventários. Com essa postura ela evitou recorrer às tradicionais nomenclaturas apoiadas nos componentes estéticos (renascimento, barroco, rococó etc.) ou históricos (D. João V, D. José I etc.). Na conclusão da pesquisa Maria Helena propõe que a indiscutível influência portuguesa sobre nosso mobiliário não deve ser encarada como um plágio dos artesãos; ao contrário, devemos entendê-la como qualidade pois:

> "de acordo com a mentalidade da época, os artistas e artesãos eram considerados bons em sua profissão, quando eram capazes de copiar, o mais fielmente, as obras que tinham como modelos".[7]

Para a autora não existe um mobiliário estilisticamente brasileiro, salvo pequenos detalhes, como também não

houve preocupação dos artífices "em criar originalmente". Esse conceito de original, segundo Maria Helena, é contemporâneo, não se aplicando às artes do período colonial. Curiosamente, neste aspecto da originalidade ela discorda da maioria dos críticos, que sempre viram nas adaptações de nossos marceneiros uma forte tendência para originalidade.

Dois outros estudiosos do mobiliário artístico, Luís Seráphico e João Carlos Martel publicaram em 1977 um livro sobre Arte Colonial - Mobiliário.[8] Segundo seus depoimentos, não houve pretensão de apresentar pesquisa profunda sobre nossos móveis, mas apenas apresentá-los, selecionando aqueles exemplares mais representativos de cada modelo, incluindo também algumas peças do móvel sacro. A seleção fotográfica orientada por João Carlos Martel, de excelente qualidade, completa o texto simples e correto de Luís Seráphico.

Deixamos para o final a discussão do único texto de autor estrangeiro que, coincidentemente, é também o único a tratar com exclusividade do móvel sacro no Brasil. Trata-se do conhecido historiador Robert Chester Smith, minucioso pesquisador da arte portuguesa e brasileira. Entre seus vários trabalhos destacamos o artigo publicado em 1971 na revista The Connoisseur sob o título: "Brasilian colonial sacristy cupboards and cabinets".[9] Smith descreve minuciosamente alguns repositórios e armários de sacristia no Brasil, considerando-os sob o ponto de vista estético, muito superiores aos portugueses. Essa superioridade, segundo Robert Smith decorreu de vários fatores: abundância de matéria prima - madeiras de lei, habilidade técnica e criatividade dos artesãos; e o próprio ambiente religioso, muito mais propício na Colonia do que na Metrópole.

A linguagem de Robert Smith é simples, objetiva, apresentando uma terminologia própria para descrição das peças,

encontrando-se muitas vezes expressões emprestadas ao vocabulário arquitetônico. Quanto à classificação dos móveis o autor baseia-se apenas nos elementos formais mais caracterizadores como volutas, tremidos, florões, almofadas etc.. A preocupação com a denominação das peças por estilos ou reinados não preocupou o autor. Apenas faz associações com a arquitetura e arte de certos períodos cujas características formais constantes identifica-os como renascentista, barroco, rococó e neo-clássico. Mesmo não fazendo referência aos arcazes, este estudo de Smith forneceu subsídios fundamentais para nossa pesquisa.

Considerando essas diversas opiniões e propostas sob a origem do móvel brasileiro, percebe-se claramente que não há um consenso uniforme dos autores quanto à classificação e denominação de nossa mobília. Cada um propõe uma divisão e terminologia própria, o que até certo ponto é compreensível. Se examinarmos o acervo do mobiliário artístico do Brasil, veremos que o mesmo compõe-se desde peças genuinamente portuguesas, trazidas pelos futuros colonos na bagagem, até aquelas tipicamente brasileiras, construídas sob inspiração e técnica dos artesãos locais.

Isso significa que qualquer pesquisa que se dedique ao estudo da marcenaria brasileira do período colonial, terá necessariamente, que recorrer ao estudo do mobiliário português. Este, por sua vez, é originário do confronto de várias influências que atuaram em Portugal, antes mesmo do ciclo das grandes descobertas, empreendidas por aquele país. Para conhecer, ainda que rapidamente, alguns aspectos básicos na formação da marcenaria portuguesa, é necessário retroceder um pouco na história da arte ocidental.

A Península Ibérica, submetida ao domínio árabe por muitos séculos, herdou daqueles técnicas e expressões

artísticas bastante originais. Incorporando-as à sua própria cultura, estabeleceu novos padrões e linguagens nas artes, identificadas atualmente, pelos traços, como arte moçarabe ou arte mudejar.[10] Com a descoberta e conquista da Ásia, África e América, Portugal e Espanha iniciaram uma série de contatos permanentes com outros povos, estabelecendo um intercâmbio extremamente favorável, sob vários aspectos, sobretudo o artístico.

Os portugueses, em particular, trouxeram da Índia e da China além das especiarias e sedas, muitas obras de arte, incluindo valiosas peças de mobiliário. O contador por exemplo, móvel de origem hindu foi aceito e absorvido tão integralmente em Portugal, que em pouco tempo passou a ser fabricado e exportado para outros países, principalmente a Inglaterra.[11]

O intercâmbio com o Oriente não se deu apenas a nível dos objetos mas também dos artistas e artífices. Com os indianos os portugueses aprenderam diferentes técnicas de encaixe e os minuciosos embutidos em marfim, madrepérola, tartaruga e madeiras especiais. Aprimoraram a arte de trabalhar com metal forjado, adquirida anteriormente com os árabes, pois os móveis indo-portugueses empregavam em profusão puxadores, espelhos de fechadura e arremates de metal amarelo, cujos desenhos eram extremamente elaborados com motivos simétricos e vazados, imitando um rendilhado.[12]

Dos chineses, a arte lusa absorveu as técnicas de pintura laqueada em preto e vermelho, conhecida popularmente por charão ou acharoado, bem como os processos de douramento, encontrados em vários móveis portugueses do século XVII e início do XVIII. Junto com a pintura chinesa vieram também seus motivos, reproduzidos em desenhos de animais, plantas e flores

exóticas,[13] enriquecendo a decoração portuguesa com novos padrões artísticos.

Evidentemente, ao mesmo tempo que o Oriente exercia sua influência sob a arte portuguesa, a Europa também o fazia, através de movimentos artísticos conduzidos ora pela Igreja, ora pelas tradicionais Cortes. Itália, França, Inglaterra, Alemanha e Países Baixos foram os grandes centros criadores e exportadores de arte a partir do século XVI.[14]

Da Itália, a arte lusitana herdou os princípios de equilíbrio, proporções e grandiosidade, impostos pelo Renascimento, através da orientação da Igreja, representada em Portugal sobretudo pela Companhia de Jesus. A arte sacra seiscentista portuguesa reflete o domínio das formas clássicas e a preponderância da talha em madeira sobre outros tipos de material.[15] Com relação a esse fato, Reynaldo dos Santos - <u>História da Arte em Portugal</u> afirma que a madeira em Portugal teve a mesma importância que o mármore na Itália ou a pedra na França. Segundo o historiador, as expressões mais puras da arte lusitana no período de 1500 a 1800 estão representadas pela talha e pelas obras de torno, aplicadas em todo interior do templo e nos móveis, principalmente em bufes, arcazes e contadores.[16]

Esse predomínio da marcenaria sobre a cantaria teve vários precedentes. O primeiro, de ordem material, foi a abundância de madeira de lei originária do Brasil: jacarandá, ébano, pau-santo e outras espécies, aplicadas em larga escala pelas excelentes qualidades técnicas e estéticas.[17] Um segundo fator, de ordem política e por isso mesmo decisivo nos rumos tomados pelos marceneiros e entalhadores portugueses, originou-se nas pragmáticas de D. João V, datadas de 1749. Preocupado com o declínio das riquezas oriundas da Colonia, o monarca português impôs severas restrições aos marceneiros e artis

tas do país, obrigando-os a criação de novos padrões decorativos.[18] A proibição de usar ouro, prata e outros materiais, levou-os a utilizar e a explorar a madeira até as últimas conseqüências, o que resultou em trabalhos de talha e torno excepcionais, só igualados mais tarde pelas criações da marcenaria brasileira.

Apesar das pragmáticas, D. João V (1706-1750), cognominado o Magnânimo, impulsionou a arte portuguesa em todos os setores criando a tradição de um mobiliário artístico civil, praticamente inexistente antes de seu governo.[19] O desejo de igualar-se às Cortes inglesa e francesa, orientou o processo de criação dos artesãos portugueses, razão pela qual o mobiliário do período setecentista conhecido por D. João V e de seus sucessores D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1816) incorporam muitos elementos do mobiliário inglês e francês do mesmo período. Dos ingleses a influência maior foi do estilo Queen Anne, dos dois primeiros Georges da Inglaterra. Da França, os portugueses absorveram muitos elementos dos estilos de Luís XIV, Regence e o rococó do início de Luís XV.[20]

As características formais desses estilos detêm aqueles elementos estéticos que convencionalmente denominamos barroco e rococó, compostos de volutas, espirais, concheados, os acantos por vezes túrgidos, estilizados, guirlandas de flores, entrelaços, arabescos, mascarões e outros elementos combinados em soluções, as mais variadas e originais. Robert Smith em seu livro A Arte de Portugal, no capítulo dedicado ao Mobiliário, afirma que os portugueses, apesar da constante imitação, nunca dela tornaram-se escravos. Ao contrário, eles combinaram constantemente, um motivo com outro, desprezando aqueles aspectos cronológicos que obrigam o artista criar somente com os elementos dominantes em determinados períodos. Esse despreendi

mento dos artífices portugueses, num determinado momento, levou-os a criações tão originais que resultaram, inclusive, num estilo nacional português.[21]

Todo esse comportamento da nação lusitana, em relação às artes, foi transportado para suas colonias, inclusive o Brasil. Aqui também, a arte, e em particular a marcenaria, copiou os modelos estrangeiros, representados sobretudo por modelos portugueses. Entretanto, se em alguns momentos, a cópia foi uma reprodução fiel do original, em outros, a inspiração e as circunstâncias materiais, conduziram a adoção de formas absolutamente novas e singulares, resultando um contexto artístico extremamente variado.

Deduz-se daí que, qualquer proposta que se dispõe classificar o mobiliário artístico no Brasil, terá que levar em conta, todos esses fatores externos e internos, atuantes na sua formação. Entre as várias proposições nesse sentido, parece-nos que a mais interessante para fins de estudo é a do historiador português Augusto Cardoso Pinto. Ele propõe cinco categorias, abrangendo todo contexto dos móveis existentes no Brasil, construídos nos séculos XVII e XVIII, período de maior produção. Sem comprometer-se com estilos, escolas ou reinados, Cardoso Pinto determina as divisões pela origem dos móveis:

a) mobiliário trazido da Metrópole e que, portanto, é genuinamente português;
b) mobiliário feito no Brasil por artistas vindos de Portugal ou aqui nascidos, mas formados nas oficinas dos primeiros, segundo os modelos ou pelos moldes tirados fielmente desses modelos vindos da Metrópole, e este é ainda mobiliário português;
c) mobiliário em que por falta de modelos, necessidades de variação dos mesmos, natureza das encomendas ou outras

razões, se introduziram alterações nas formas e na decoração, e este já é mobiliário brasileiro, ou pelo menos, luso-brasileiro;

d) mobiliário em que intervieram influências estranhas ou se introduziram modificações estruturais umas e outras não verificadas em Portugal, incluindo as espécies que, embora no estilo português, não tem congênere em Portugal, e este já é mobiliário brasileiro, ou pelo menos luso-brasileiro;

e) mobiliário de caráter semi-rústico, feito nas missões ou locais afastados dos centros populacionais por artífices improvisados ou de fraca aptidão, para suprir necessidades de instalação, em que, por falta de modelos e gramática ornamental de que dispõe os profissionais, houve que resolver empiricamente os problemas de construção e criar motivos decorativos tirando-os diretamente da fauna e da flora, e este é, mobiliário lidimamente brasileiro.[22]

Para aplicá-la indistintamente, na classificação do móvel artístico do Brasil, faríamos duas ressalvas. A primeira, relativa ao ítem "a", apenas em se tratando do móvel sacro. Todas as peças, principalmente os arcazes e repositórios, foram construídos no Brasil. A segunda observação, extensiva a todo mobiliário, refere-se ao ítem "d", quando o autor afirma que "não tem congênere em Portugal, e este já é mobiliário brasileiro, ou pelo menos, luso-brasileiro". Entendemos que, se não há peças congêneres em Portugal, não vemos porque não considerá-lo apenas brasileiro. A semelhança que um móvel possa vir a ter com outros estrangeiros, não impede que o consideremos como um produto nacional.

Exceto por esses dois ítens, as categorias de Cardoso Pinto mostram-se bastante apropriadas como ponto de

partida para uma análise do mobiliário artístico brasileiro. Entretanto, é preciso que antes, se conheça as condições sociais, políticas e econômicas que originaram nossa mobília, e que são as responsáveis diretas pelas suas características.

NOTAS - CAPÍTULO I

[1]Lucio Costa, "Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro", em Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.3, Rio de Janeiro, 1939, pp. 149 a 162.

[2]José Mariano Filho, Estudos de Arte Brasileira, Rio de Janeiro, 1942.

[3]José de Almeida Santos, Mobiliário Artístico Brasileiro, 3 vol., São Paulo, 1963.

[4]José Wasth Rodrigues, "Mobiliário em As Artes Plásticas no Brasil, Rio de Janeiro, 1952.

_____, Mobiliário do Brasil Antigo - Evolução da cadeira luso-brasileira, São Paulo, 1958.

[5]Carlos Eduardo da Rocha, Mobiliário Antigo na Bahia, Salvador, 1973.

[6]Maria Helena Occhi Flexor, Mobiliário Brasileiro - Bahia, São Paulo, 1978.

[7]Maria Helena, pag. 128.

[8]Luís Seráphico e João Carlos Martel, Arte Colonial - Mobiliário, São Paulo, 1977.

[9]Robert Cherter Smith, "Brasilian colonial sacristy cupboards and cabinets", The Connoisseur, London (August 1971),

pp. 260 a 268.

10 Arte moçarabe designa a arte produzida pelos cristãos dominados pelos árabes, na Península Ibérica.

Arte Mudejar é aquela de influência mourisca produzida por artífices árabes submetidos aos cristãos.

Corona & Lemos, Dicionário de Arquitetura Brasileira, p. 323 e 329.

Mudejar - Palavra de origem árabe que significa ornato composto de linhas retas entrelaçando-se umas nas outras, tendo por diretriz figuras geométricas, em T. Lino d"Assumpção, Dicionário dos Termos de Arquitetura, Lisboa, 1895, p. 104.

A principal herança deixada pelos árabes na Península, foi sem dúvida a técnica do alfarge - que consiste "num complexo sistema de traçado geométrico aplicado não só a carpintaria - cuja característica fundamental foi a ausência de pregos, mas todo mobiliário, azulejo, estuque e grande parte do ferro e aço, cerâmica, ourivesaria e da obra esmaltada. É a arte que ensina a traçar, enlaçar, embutir as listas, faixas, fitas ou bandas...". Irene Quilhó, "Mobiliário" em Oito Séculos de Arte Portuguesa, 3 vol., de Reynaldo dos Santos, Lisboa, 1970, p. 436 e 437.

11 O contador é móvel para guarda de objetos de valor ou documentos, formado por uma espécie de caixa com muitas gavetas, colocado sobre um suporte alto como se fôra uma mesa. É talvez a peça mais importante do mobiliário indo-português. Foram exportados para a Inglaterra durante sua aliança com Portugal, reforçada pelo casamento de D. Catarina de Bragança, filha de D. João IV, com Carlos II.

Augusto Cardoso Pinto, Cadeiras Portuguesas, Lisboa, 1952,

p. 69.

[12] Nogueira de Brito, O Nosso Mobiliário, Porto, s.d., p.10. Irene Quilhó, op.cit., pp. 438-445.

[13] Artur Sandão, O Móvel Pintado em Portugal, 1966.

[14] Hermann Schmitz, História del Mueble, Barcelona, 1971, p. 22.

[15] Reynaldo dos Santos, História da Arte em Portugal, Porto, 1953, pp. 49-51.

[16] Reynaldo dos Santos, p. 7.

[17] Augusto Cardoso Pinto, Cadeiras Portuguesas, pp. 72-74.

[18] Silva Nascimento, J. F. da, Leitos e Camilhas Portugueses, Lisboa, 1950, p. 57 e 58, transcreve as pragmáticas de 24 de maio de 1749:

" Cap. V. Prohibo deste dia em diante fazer de novo móveis alguns de casa, em que entre prata, nem ouro fino ou falso, ou bordadura de qualquer sorte ou matéria que seja; e só poderão ser douradas ou prateadas as molduras dos espelhos, painéis, placas e pés de bofetes.

Será outrossim prohibido pratear ou dourar paredes, tectos ou quaisquer outras partes da casa.

Os transgressores deste capítulo incorrerão na pena de perdimento dos móveis e de metade do seu valor em dinheiro, como também na metade do valor do dourado ou prateado que se achar nas paredes, e outras partes das casas, que logo se mandará

apagar.

Cap. VII. Pelo prejuízo que causam a muitos artífices dos meus domínios as carruagens, mesas, bufetes, cômodas, papeleiras, cadeiras, tamboretes, tremós e outras alfaias que se trazem de fora, ordeno que passados seis meses da publicação d' esta lei, fique prohibida nas alfândegas d'elles a entrada das ditas cousas, e de tudo o que for móvel de casa já feito...".

[19]"O século XVIII marca imperecivelmente a Idade de Ouro do Mobiliário português..., foi abundantíssima a produção nacional de móveis durante todo esse século.

O estudo desses exemplares demonstra, claramente, que houve em Portugal um estilo historicamente designado por D. João V, como houve em França um estilo chamado de "Luís XIV". Nogueira de Brito, O Nosso Mobiliário, p. 18 e 22.

[20]Irene Quilhó, op. cit., p. 453. Citado também por Cardoso Pinto em Cadeiras Portuguesas, p. 71.

[21]Robert C. Smith, The art of Portugal, 1500-1800, London, 1968, p. 285.

[22]Augusto Cardoso Pinto, "Considerações acerca do estudo da arte do móvel em Portugal e no Brasil", transcrito do texto de Therezinha de Moraes Sarmento, Anais do Museu Histórico, MEC, 1969, p. 52.

O CONTEXTO PRODUTOR DOS ARCAZES

Quando da ocupação da América pelos portugueses, evidenciou-se, logo no início, que aqui não poderiam ser aplicados os mesmos métodos de colonização empregados nas outras colonias sob seu controle. A grande extensão territorial e a ausência de ouro, prata e outros materiais de valor, detectada nas primeiras explorações, levou-os à adoção de uma técnica econômica e de uma política social inteiramente novas.

A primeira opção foi utilizar e desenvolver a riqueza vegetal nativa através do capital e esforço particular: a agricultura, a sesmaria e a grande lavoura escravocrata. Parte da mão de obra necessária para esses empreendimentos obtiveram da própria gente da terra. Sobretudo a mulher, foi requisitada não só como instrumento de trabalho, mas também como elemento de formação da família.[1]

Desse modo, a sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia desenvolveu-se à sombra das grandes plantações e das casas-grandes. Não foi uma conquista feita por aventureiros nômades, vivendo em palhoças, mas por numerosas famílias e centenas de escravos, habitando sólidas casas, num regime de vida totalmente organizado. Gilberto Freyre compara a colonização portuguesa do Brasil à inglesa na América do Norte: ambas sustentaram-se na família rural ou semi-rural, opondo-se à colonização francesa e espanhola nas outras Américas onde o principal fator de colonização deveu-se a indivíduos isolados, ao Estado ou então a Companhias de Comércio.[2]

O domínio da terra fez-se pela instalação das fazendas, compra de escravos, bois, ferramentas, transformando em curto prazo extensas áreas improdutivas em prósperos latifúndios, tendo como centro administrativo a casa-grande. A cultura que mais rapidamente adaptou-se às condições climáti

cas e ao solo brasileiro foi a da cana-de-açucar. A escolha do produto não foi casual, antes, fruto da experiência bem sucedida de seu cultivo nas ilhas do litoral africano: Madeira, Açores, Cabo Verde e São Tomé.[3]

O engenho de açucar no Brasil foi o modelo econômico e social de uma grande lavoura, ao redor do qual formou-se um pequeno aglomerado humano, um núcleo de população. Um engenho compunha-se, invariavelmente, de quatro edifícios principais: a casa-grande, a senzala, o engenho e a capela. O número de pessoas que viviam em função de um engenho variava de acordo com as posses de seu proprietário. Um fazendeiro que possuisse menos de oitenta escravos em sua fazenda, era considerado um "fraco senhor de engenho".[4]

Socialmente, essas populações caracterizavam-se por três classes de pessoas: o senhor de engenho e sua família, cujo número de componentes era sempre grande, sobretudo quando considerados todos os bastardos e dependentes.[5] Entre os senhores e os escravos interpunha-se uma classe que vivia de seus salários, constituída, via de regra, por portugueses artífices, feitores, mestres de açucar, oficiais mecânicos e outras atividades. Esses elementos, pela situação econômica adquirida no decorrer do processo colonizador, aproximaram-se dos proprietários, originando o que Fernando Azevedo chamou de plebe rural.[6] Finalmente a terceira classe, dos escravos, a maior em número e deveres, sob a qual apoiava-se todo trabalho da lavoura, das moendas e dos transportes.

Os interesses desses três grupos só eram comuns no momento em que a Igreja participava do processo social. À capela e às festas religiosas todos tinham acesso, ainda que obedecendo a hierarquia em questão. A religião, segundo Fernando Azevedo, associou-se desde cedo à ordem privada no meio ru

ral, constituindo-se num de seus sólidos pontos de apoio e um fator de propulsão da riqueza imobiliária. Ela estava presente em todos momentos da vida: no nascimento, casamento e na morte através dos batizados, cerimonias nupciais e enterros. Também nas reuniões familiares, nas festas dos santos padroeiros e nas festas tradicionais dos engenhos - "botada" (festa que celebrava o início da moenda) e na "peja" (marcando o término dos trabalhos de safra), havia sempre um sacerdote dando sua benção, não antes de ter rezado a santa missa.[7]

Gilberto Freyre comenta que entre os religiosos estabelecidos no Brasil, somente os jesuítas não se associaram aos senhores de engenho, muito ao contrário, sentiram neles seus grandes e terríveis rivais.[8] Os demais sacerdotes e até mesmo frades "acomodaram-se gordos e moles às funções de capelães, de padres-mestres, de tios-padres, de padrinho de meninos; à confortável situação de pessoas da família, de gente de casa, de aliados e aderentes do sistema patriarcal, no século XVIII muitos deles morando nas próprias casas-grandes".[9]

Essa ligação dos padres com a aristocracia rural foi motivada em grande parte pelo fracasso missionário entre os indígenas no primeiro século. A ocupação pelos brancos de vastas áreas litorâneas para cultivo da cana-de-açucar eliminou as populações indígenas por meio das guerras, doenças, fugas e fome. Nestas condições, os conventos e colégios, concebidos como suportes para missão de evangelização dos silvícolas, perderam grandemente sua razão de ser, tornando-se "sistema de suporte dos moradores portugueses, de assistência religiosa aos colonizadores e seus filhos".[10]

No século XVII, na região compreendida entre Bahia e Pernambuco havia aproximadamente duzentos engenhos, concentrando quarenta mil europeus, trinta mil africanos e

trinta mil indígenas. Desse contingente, 93% das pessoas vivia no campo e somente 7% nas cidades e vilas litorâneas.[11] O peso econômico, representado pelo contingente de escravos africanos, foi outra realidade que a Igreja no Brasil teve de enfrentar e aceitar como um fato incontestável. Por essa razão, nunca houve o que se poderia chamar de pastoral de libertação dos escravos. O que houve realmente foi uma certa assistência religiosa dada por sacerdotes a pedido dos próprios negros que se consideravam católicos.[12]

Eduardo Hoornaert afirma que os limites da ação missionária no Brasil foram limites traçados por um sistema baseado no aproveitamento das riquezas brasileiras em benefício de Portugal. Quem não aceitava esses limites praticamente não podia ficar na colonia, tinha de voltar para o reino ou entrar numa vida desligada do sistema: a vida de ermitão, irmão ambulante ou peregrino.[13]

É evidente que a ação dos missionários no Brasil não poderia nunca contrariar a política do reino, pois ao rei de Portugal cabia o papel de delegado pontifício de todas atividades religiosas da colonia, ou seja o chefe efetivo dessa Igreja em formação, cabendo-lhe o direito de escolher os nomes dos sacerdotes e bispos aptos a ocupar a direção das dioceses, das paróquias e outros benefícios eclesiásticos. Competia-lhe ainda a obrigação de zelar pela construção e conservação dos edifícios do culto, de remunerar o clero e de promover a expansão da fé cristã.[14]

Esse poder real advinha do fato dos reis portugueses possuirem o direito do padroado, caracterizado por um compromisso entre a Igreja de Roma e o governo de Portugal, estabelecido desde a Idade Média.[15]

"O padroado conferia aos monarcas lusitanos o direito de

cobrança e administração dos dízimos eclesiásticos, ou seja, a taxa de contribuição dos fiéis para a Igreja, vigente desde as mais remotas épocas. A arrecadação dos dízimos era o sistema usado durante a Idade Média para o sustento do culto e dos seus ministros. Cada cristão deveria contribuir com a décima parte dos lucros usufruidos com o trabalho da terra, para as despesas da Igreja".[16]

A ação do padroado português no Brasil influi diretamente no comportamento dos missionários e da própria Igreja, impedindo-os de atuarem com independência e dignidade. Conhecendo alguns aspectos negativos do padroado, em relação às atividades da Igreja pátria, entende-se o porquê da aproximação entre os religiosos e os senhores de engenho e comerciantes. Compreende-se, por outro lado, a necessidade de estabelecerem suas próprias fazendas, como fizeram sobretudo os jesuítas. O problema do dinheiro, no padroado, foi sempre muito sério. Os missionários eram pagos pela fazenda real, através da folha eclesiástica. Entretanto como o pagamento das missões no sertão era péssimo, os religiosos não viram outra saída senão recorrer a instalação de fazendas, a fim de obter os recursos de que precisavam. Isto gerou conflitos entre a Coroa e os missionários, que foram obrigados também a pagar o dízimo sobre a produção de suas propriedades. Esse fato mostra uma grande incoerência em termos financeiros ou como severamente coloca o padre Eduardo Hoornaert, "um roubo institucionalizado". Do Brasil ao Reino iam os dízimos. Do Reino ao Brasil voltavam as redízimas, parceladas em forma de numerosos modos de privilégios, emanados do rei para "sustentar o culto".

"Só podemos qualificar o padroado como um roubo institucionalizado, pois as riquezas do Brasil só voltaram à sua origem em forma de favor. O favor (a redízima) é o percurso

inverso do roubo (dízimo). O que sai do país em benefício de Portugal volta em termos de doações, privilégios, subsídios, "verbas", sempre precárias e provisórias, sempre vexatórias".[17]

Referindo-se ao mesmo problema, Pedro Calmon em História Social do Brasil, confirma que "poucas igrejas no Brasil foram edificadas com recursos do Estado; a aristocracia, patrocinando o culto, dedicou-lhe também suas riquezas".[18]

Entretanto, a ingerência do padroado não se fez apenas em termos de dinheiro, mas também no processo administrativo. O número de religiosos enviados ao Brasil, era rigorosamente controlado segundo os interesses de expansão colonial e não pelas necessidades intrínsecas da missão.

> "Os missionários faziam normalmente parte do esquema de fronteiras, isto é, eles deveriam colaborar para que as fronteiras do sistema colonial se dilatassem sempre mais..., segundo as necessidades, o padroado proibia a fundação de novos conventos, ou então autorizava sua construção em lugares ermos e desertos, como pontos de segurança e avanço para a empresa, resultando uma fundamental desconexão entre a instituição missionária e as necessidades reais".[19]

Em razão desse comportamento da Coroa portuguesa os movimentos missionários no Brasil estiveram sempre ligados diretamente, aos movimentos coloniais, ou seja, o estabelecimento dos jesuítas, franciscanos, beneditos e carmelitas foi condicionado aos interesses bem específicos de Portugal para com o Brasil.[20] Embora a implantação dessas ordens tenha ocorrido quase na mesma época, seus interesses desenvolveram-se em campos distintos, mesmo entre aquelas que compartilharam do mesmo espaço geográfico.

Para compreender essas diferentes atuações, é

necessário conhecer os objetivos específicos que nortearam a ação de cada grupo religioso no Brasil.

No movimento jesuítico, por exemplo, não se encontra o mesmo dinamismo dos franciscanos. Muito embora o objetivo principal de ambos fosse a evangelização, cada qual operacionalizou as ações de acordo com sua própria concepção de evangelho. Por essa razão, foi a Companhia de Jesus a Ordem escolhida pelo rei de Portugal, D. João III para implantar no Brasil o processo de colonização cujo ítem principal era a conversão dos nativos à fé católica.

O programa de construções dos templos adotado pelos jesuítas no Brasil foi muito simples, se comparado àqueles realizados pela Companhia em outros países. Mesmo assim, as obras realizadas pelos inacianos é o que temos de mais antigo. Segundo Lúcio Costa, podemos dividir as construções jesuíticas em três partes: para o culto - a igreja com o coro e a sacristia; para o trabalho, as aulas e oficinas; para residência - os cubículos, a enfermaria e demais dependências, além da horta e do pomar.[21] A igreja deveria ser ampla "a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência em frente a um espaço aberto - um terreiro - onde o povo pudesse se reunir e andar livremente".[22]

Foi exatamente esse costume que orientou quase todo processo de urbanização do Brasil, com as cidades sempre nascendo ao redor de uma capela. Essas primeiras construções de taipa, logo destruídas, foram aos poucos sendo substituídas pelo barro de mão e pela madeira até atingir a técnica que empregou à pedra e o cal, tornando-a uma construção permanente, como convinha à casa de Deus.[23]

Junto às igrejas, os jesuítas fundaram alguns

colégios, dos quais o da Bahia é pioneiro: como monumento arquitetônico e como instrumento de suporte da missão - a educação. O sistema educacional estabelecido pela Companhia de Jesus representou tudo o que havia de realmente estruturado na fase colonial. Fundados com dotação real eram públicos e gratuitos, possibilitando a educação de qualquer habitante da colonia, desde os indiozinhos até os filhos dos grandes senhores.

A organização da Companhia de Jesus dispunha de homens preparados para todas atividades e ofícios. Além das funções básicas como cozinha, lavanderia, limpeza, compras etc. os jesuítas preparavam seus sacerdotes para todos outros ofícios: alfaiates, sapateiros, barbeiros, ferreiros, torneiros, carpinteiros e alguns de maior expressão artística como entalhadores e escultores e até mesmo pintores. Em suas construções, e na decoração de suas igrejas e colégios foram os próprios missionários os responsáveis pela execução da obra. Em seu minucioso trabalho Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil, o padre Serafim Leite discorre sobre as atividades dos artistas e artesãos da Companhia desde o descobrimento até sua expulsão em 1759. Segundo o autor as Artes e Ofícios entre os jesuítas atingiram seu apogeu durante a construção da Igreja e do Colégio do Bahia (atual Catedral). No Catálogo do Colégio da Bahia de 1692 aparecem os nomes de todos oficiais-irmãos e suas respectivas funções, sobressaindo-se de modo particular aqueles concernentes às obras de madeira "porque eram essas no momento as que mais se requeriam para a talha e estatuária da Igreja".[24]

É também oportuno, ressaltar, que foram os jesuítas os primeiros a ensinar as Artes e os Ofícios aos indígenas, notadamente aos meninos, tornando-os profissionais competentes, devidamente preparados para executar o que se torna

ria a primeira mão de obra legitimamente brasileira.

O segundo grupo religioso de maior importância no Brasil foi representado pelos franciscanos. Dividiram com os jesuítas praticamente toda ação missionária no Brasil. Os franciscanos foram os sacerdotes escolhidos para acompanhar as grandes navegações portuguesas, sendo por isso os primeiros religiosos a pisarem em solo brasileiro. Entretanto, seu estabelecimento oficial deu-se a partir de 1585 com a criação da Custódia de Santo Antonio em Olinda, à qual seguiram-se as instalações do Convento de São Francisco em Salvador em 1587, Igaraçu - 1588, Paraíba - 1590, Vitória - 1591, Rio de Janeiro - 1606, Recife - 1606 e Penedo - 1660.[25]

A dinâmica dos franciscanos foi diferente dos jesuítas. Os frades entendiam missão como dilatação das fronteiras do sistema católico, como expansão religiosa em primeiro lugar. Atuaram muito mais junto aos moradores, de que junto aos indígenas e menos ainda com os escravos. Foram frequentemente requisitados pelo próprio povo, que certamente queria reconstituir no Brasil um ambiente de vida parecido com o de Portugal, e nesse caso não poderiam faltar os conventos, as missas, a religião.[26]

Em relação às atividades dos franciscanos junto aos indígenas preocuparam-se em fazer dos índios técnicos e artífices, evitando sobrecarregá-los de exercício mental. Gilberto Freyre assinala que os índios teriam se beneficiado mais da orientação missionária dos franciscanos do que dos jesuítas.[27] De qualquer maneira a ação missionária dos seráficos estendeu-se por todo litoral brasileiro no processo de conquista da terra através de manifestações inerentes à própria religião: benzer os estabelecimentos de engenhos de açucar, acompanhar as bandeiras que caçam indígenas e mesmo animar alguns

ataques aos silvícolas mais rebeldes, construir e administrar igrejas e conventos.

A população recebeu a ordem franciscana com simpatia pelas características que lhe eram particulares: bom exemplo dos frades, zelo missionário, celebração do culto divino e pobreza da Ordem. O voto de pobreza fazia com que os franciscanos dependessem muito da população. O cronista Frei Manuel da Ilha comenta que os frades viviam de esmolas diárias em Igaraçu - Pernambuco e semanais na Bahia.[28]

A pobreza que caracterizava a vida pessoal dos religiosos não era, no entanto, adotada em seus templos. A tradição da Ordem impunha uma solenidade especial nos cultos, festas e cerimônias (Natal, Ano Bom, Ascensão, Missa da Conceição aos sábados), transformando as celebrações em verdadeiras festas assistidas por todo povo. Para eles, a Igreja - os altares e as alfaias - constituia-se na "menina de seus olhos",[29] daí entender-se o porque de tanta riqueza e arte encontradas nas Igrejas e Conventos franciscanos. Frei Basílio Rower assinala que o povo ajudava com esmolas para manter o culto e da parte da Metrópole recebiam terrenos, apenas o suficiente para fazer o Convento, horta e pasto para seus animais, visto não poderem possuir bens pessoais nem da própria Corporação. De certa forma, esse motivo tornava o estabelecimento da ordem de São Francisco sempre um motivo de prazer para a comunidade.

A terceira grande ordem estabelecida no Brasil foi do Carmo, cujo processo de instalação seguiu o mesmo sistema das ordens anteriores. Em 1580 chegaram os quatro primeiros religiosos carmelitas acompanhando a armada de Frutuoso Barbosa e instalando-se, por circunstâncias, em Olinda. Três anos após com ajuda do Governador, da Câmara e do povo iniciaram a construção do Convento de Olinda, seguindo-se uma rápi

da irradiação através de Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Pará, Amazonas no norte e Bahia, Rio de Janeiro, Santos, Santa Catarina, São Paulo e Minas Gerais no sul. A ação dos carmelitas não teve o mesmo peso da franciscana e jesuíta, limitou-se a assistência aos moradores e aperfeiçoamento de seus conventos detalhe, aliás, que popularizou a Ordem do Carmo no Brasil.[30]

De maneira muito semelhante aos carmelitas, instalaram-se os contemplativos beneditinos. Chegaram à Bahia em 1581 fundando sua Abadia em 1584. Dois anos depois iniciaram suas obras no Rio de Janeiro, voltando ao nordeste em 1592 para Olinda, 1596 para Paraíba e 1598 para São Paulo. Os monges de São Bento foram mais atuantes no sul (São Vicente, Paranaíba, Santos, Sorocaba e Jundiaí) durante o século XVII, visto terem sido perseguidos no nordeste pela ocupação holandesa. A ordem beneditina foi pouco missionária. Dedicava-se à vida contemplativa. Vivia bastante fora da problemática brasileira e ao contrário dos franciscanos era muito rica possuindo opulentos edifícios urbanos e numerosas fazendas mantidas por escravos. Compunha-se quase sempre, de numerosos estrangeiros que transplantaram para o Brasil a vida e a cultura portuguesa.[31]

De um modo geral, pode-se dizer que as principais ordens religiosas estruturam-se eclesiasticamente nos mesmos moldes do sistema colonial: estabeleceram-se com relativa facilidade, fundaram conventos e mosteiros de certa opulência, contrastando vivamente com a situação econômica do povo, não admitiam facilmente gente nascida no Brasil, viveram também do trabalho escravo, atuaram como "bancos" para os proprietários, pela sua segurança e estabilidade, identificando-se, por conseguinte, muito mais com os colonizadores do que com os colonos.

Já as Irmandades e Confrarias, cujas atividades

desenvolveram-se paralelas às principais ordens foram instituições de caráter religioso, com função social. Consistiam em associações de leigos originárias desde os remotos tempos medievais, cuja esfera de ação mostrou-se sempre firme e constante junto à Igreja. No Brasil, as Confrarias, tiveram seu período áureo na época colonial, perdurando ainda fortemente durante o Império. Dividiam-se em Irmandades e Ordens Terceiras tendo como finalidade específica a promoção e devoção a um santo, compondo-se por grupos de pessoas, geralmente da vizinhança ou do mesmo ofício. As confrarias do Brasil colonial mantiveram sempre um caráter marcadamente religioso e devocional. Somente as Irmandades da Misericórdia tiveram um papel social mais acentuado através da assistência social aos pobres e enfermos, procurando colaborar para melhorar as condições de vida da sociedade. Istalaram-se nas principais cidades do Brasil desde seu início, sendo a Irmandade da Misericórdia da Bahia em Salvador, contemporânea a própria fundação da cidade.

Outra Irmandade que se destacou no Brasil foi do Santíssimo, cuja função principal era promoção e organização da procissão do Corpo de Deus, a maior procissão celebrada durante o ano.[32] Por sua estrita vinculação com o culto eucarístico era reservada apenas aos homens. A Irmandade do Rosário, destinada a promover o culto ao rosário de Nossa Senhora, recebia homens e mulheres, entretanto pelas constantes discriminações ocorridas entre as irmandades, acabou por transformar-se paulatinamente em uma irmandade exclusiva da raça negra, daí o nome Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, muito ativa em Minas Gerais no século XVIII.[33]

Entre as Confrarias brasileiras uma distinção social mais evidente fez-se notar nas Ordens Terceiras. Desde a Idade Média as Ordens Terceiras eram irmandades compostas

de leigos tendo os frades apenas como orientadores espirituais. No Brasil, instalaram-se nas principais cidades e vilas sobretudo junto às Ordens franciscanas e carmelitas. Durante o século XVIII, na época do ouro, algumas Ordens Terceiras tornaram-se ricas e poderosas construindo diversas igrejas, especialmente em Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais.[34] Socialmente pertenciam às Ordens Terceiras elementos de renome, cultura e posses caracterizando-a como um grupo bastante fechado.

Em sua História Social do Brasil, Pedro Calmon sintetiza com muita precisão todos esses aspectos sociais que envolveram a Igreja no Brasil colonial:

> "A sociabilidade, no meio individualista em que a colonia se formou movia-se em torno da igreja, que aglutinava as atividades esparsas como um centro comum de moralidade e espiritualismo e de algumas famílias predominantes que precipitaram a creação tribal das nossas vilas. A Igreja aproximava, unia, concentrava os grupos regionais e as grandes famílias. A aristocracia, patrocinando o culto, dedicou-lhe também as suas riquezas. Poucas igrejas no Brasil foram edificadas com recursos do Estado. Representam quase todas, a oblata dos fiéis-milionários como Domingos Afonso Sertão, que construiu o noviciado dos jesuítas, na Bahia; devotos como aquele padre que levantou por força de um voto a matriz de Caeté, modestos como aquele outro que fez junto das suas lavras a "capela do Padre Faria" de Vila Rica, ou associados como os pretos que por aí afora levantaram suas igrejas da Senhora do Rosário, os pardos (ex.: Conceição do Boqueirão, da Bahia), os negociantes (ex.: Corpo Santo e Conceição da Praia, na Bahia), os soldados (ex.: Rosário da Bahia, Conceição de Recife, Cruz dos Militares do Rio), os homens

do mar (ex.: Candelária do Rio), ainda os negros fôrros, os ourives, os tropeiros, os mercadores... Templos votivos que absorviam a herança dos doadores; templos consagrados às diferentes classes; templos de homens brancos e certas famílias ou certas profissões; templos construídos como mausoléus para guardar os ossos do fundador, ou como monumentos, para lembrarem feitos (ex.: Bonfim, da Bahia e Guararapes de Pernambuco) - finalidade das fortunas, recurso de catequese e cristianização. Assim, naturalmente, a arte mais perfeita, os interiores mais luxuosos, a alfaia mais nobre, os edifícios mais notáveis da colonia foram religiosos; religiosos como os mentores da sociedade - o vasto clero - e os laços da disciplina que a constrigiam".[35]

Todas as ponderações que vimos fazendo pelo nosso texto foram analisadas à vista da História do Brasil em seu aspecto religioso e social leva-nos a constatar que a afirmação do sociólogo francês Roger Bastide deve ser acatada favoravelmente: "a igreja barroca é justamente o lugar de encontro das famílias, é o centro da vida social, é por isso que é uma igreja de sacristias".[36] Comparando a igreja no Brasil às igrejas européias, Bastide observa que a igreja barroca na Europa tinha rompido suas funções medievais de lugar para comunhão, santuário, mercado, centro de diversões e fortaleza para tornar-se apenas uma igreja feita para se exibir, menos para comungar e mais para manifestar a hierarquia das classes, exibir roupas e privilégios.

Quanto ao Brasil, embora as igrejas barrocas evoquem arquitetonicamente os modelos europeus, sua função foi diferente pois retomou a tradição antiga de fazer da igreja o ponto de reunião da sociedade, e para tanto a sacristia colaborou como um espaço fundamental:

"essas amplas sacristias, que não se destinam apenas a guar

dar as roupagens litúrgicas, nas gavetas das cômodas bojudas de jacarandá maciço, ou a encerrar os objetos de culto em relicários fechados a sete chaves, mas que proporcionam aos patriarcas em visita seus bancos ornamentados, esculpidos, suas ricas poltronas, a doçura dos azulejos unindo a vida dos santos às cenas de caça ou a reminiscências do campo português, oferecendo suas salas frescas, calmas, para as conversas sobre as dificuldades em obter mão de obra, sobre a produção deficiente dos canaviais, sobre o último navio chegado de Lisboa, sobre o próximo casamento de um filho ou filha da família, sobre as doenças e sobre Deus".[37]

Essa dupla função da sacristia, justifica plenamente os arcazes como suas peças das mais fundamentais. Além de guardar os paramentos sacerdotais serviam como suporte para o altar que invariavelmente existia no cômodo. Os demais componentes da sacristia, repositórios, lavabos, mesas, altares laterais, bem como o forro decorado e as paredes revestidas eram tratados de maneira a formar com os arcazes um conjunto com o mesmo valor artístico do templo.

Os artistas e artesãos responsáveis por esses trabalhos vinham da própria Ordem religiosa, e deixaram nos arcazes o pensamento de cada uma - testemunho de um poder criativo extraordinário. Em nenhum momento pôs-se em dúvida a importância daqueles móveis, ao contrário, fez deles verdadeiras obras de arte da marcenaria brasileira colonial conforme poderemos verificar pela análise individual das peças em questão.

NOTAS - CAPÍTULO II

[1]Gilberto Freyre, Casa Grande & Senzala, Rio de Janeiro, 1978, p. 17.

[2]Gilberto Freyre, p. 18 e 19.

[3]Sergio Buarque de Holanda, História Geral da Civilização Brasileira, Tomo I, 2º vol., São Paulo, 1973, p. 204.

[4]Sérgio Buarque de Holanda, p. 209.

[5]Gilberto Freyre, op. cit., p. 64 e 65.

[6]Fernando Azevedo, Canaviais e Engenhos na vida política do Brasil, São Paulo, 1949, p. 48.

[7]Fernando Azevedo, p. 69.

[8]Gilberto Freyre, op. cit., p. 23. Com relação aos jesuítas, o autor comenta que o oligarquismo e o nepotismo dos grandes senhores de terras e escravos, contrariou os planos da Companhia de estabelecer no país uma "república de índios domesticados para Jesus", como os do Paraguai. "A presença forte da família rural, ou antes, latifundiária tomou desde logo rumo e aspectos sociais diversos da teocrática, idealizada pelos jesuítas".

[9]Gilberto Freyre, p. 195.

[10]Eduardo Hoornaert, coordenador de História da Igreja no

Brasil, Tomo 2, Petrópolis, 1977, p. 58.

[11] Eduardo Hoornaert, p. 59.

[12] Gilberto Freyre comenta que no Brasil fez-se muita questão da condição religiosa do escravo, e que mesmo antes de embarcarem para o Brasil eram batizados e aqui chegando era-lhes ensinado os principais dogmas religiosos e os deveres do culto. Não se perguntava se queriam ou não ser batizados, a entrada dos escravos na Igreja Católica era considerada como questão de direito. A cristianização dava-lhes certos privilégios e alguns efetivamente tornaram-se tão bons cristãos quanto seus senhores.

Gilberto Freyre, Casa Grande & Senzala, p. 353 e 354.

[13] Eduardo Hoornaert, op. cit., p. 59.

[14] Eduardo Hoornaert, op. cit., p. 164.

[15] Através do padroado o Governo português exercia sua função de "proteção" sobre a Igreja católica, religião oficial e única permitida na nação. A instituição do padroado está ligada a Ordem de Cristo, instituída em Santarem, Portugal no reinado de D. Dinis em 1319. Originária da Ordem dos Templários, sua função era ao mesmo tempo militar e religiosa. Era a Ordem de Cristo o órgão canalizador dos recursos do país para os cofres da nobreza territorial, aumentados substancialmente após as descobertas. Em 1522 o papa Adriano conferiu a D. João III a dignidade de grão-mestre da Ordem de Cristo, que se transmitiu em seguida a todos os reis de Portugal.

[16] Eduardo Hoornaert, op. cit., p. 162 e 163.

[17] Eduardo Hoornaert, p. 36.

[18] Pedro Calmon, História Social do Brasil, 1º Tomo, São Paulo, 1937, p. 87.

[19] Eduardo Hoornaert, p. 37.

[20] Pode-se distinguir no Brasil quatro movimentos missionários, ligados a quatro momentos da colonização portuguesa: o primeiro no litoral brasileiro, ligado à conquista e ocupação do país, "à costa do pau-brasil" e a zona da mata dedicada ao cultivo do açucar, que vai desde o Rio Grande do Norte até a região de São Vicente. O segundo movimento é condicionado à ocupação do sertão efetuada através dos rios, sobretudo o rio São Francisco, que por esta razão empresta o nome ao movimento. O terceiro é maranhense, não brasileiro, no rigor da palavra, pois os portugueses consideraram o Maranhão como um estado distinto do estado do Brasil. O trabalho foi tão grande que pode ser considerado a maior obra missionária já efetuada no Brasil. Finalmente o quarto movimento não pertence à Igreja como instituição clerical, mas ao povo português como povo missionário feito por leigos e só muito depois controlado pelo clero. Eduardo Hoornaert, op. cit., p. 42 e 43.

[21] Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil" em Arquitetura Religiosa, São Paulo, 1978, p. 17.

[22] Lúcio Costa, p. 18.

[23] Lúcio Costa, p. 22 e 23.

[24] Serafim Leite, Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil, p. 20 e 21.

[25] Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão, Novo Orbe Serafico Brasílico ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil, Rio de Janeiro, I.H.G.B., 1858, 1º parte, vol. I.

[26] Eduardo Hoornaert, p. 54 e 55.

[27] Gilberto Freyre, Casa Grande & Senzala, p. 144 e 145.

[28] Frei Basílio Röwer, O.F.M., A Ordem Franciscana no Brasil, Rio de Janeiro, 1942, p. 60.

[29] Frei Basílio Röwer, A Ordem Franciscana..., p. 64.

[30] Eduardo Hoornaert, p. 56.

[31] Joaquim G. de Luna, O.S.B., Os Monges Beneditinos no Brasil, Rio de Janeiro, 1947, p. 127-128.

[32] Eduardo Hoornaert, p. 236 e 237.

[33] José Ferreira Carrato, Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais, São Paulo, 1968, p. 41.

[34] Eduardo Hoornaert, p. 239.

[35] Pedro Calmon, História Social do Brasil, 1º Tomo, São Pau

lo, 1937, p. 87 e 88.

[36] Roger Bastide, Imagens do Nordeste Místico em branco e preto, Rio de Janeiro, 1945, p. 20.

[37] Roger Bastide, p. 21.

OS ARCAZES: UMA DESCRIÇÃO SINCRÔNICA

O instrumento básico para análise dos arcazes, sob o aspecto formal, foi o quadro comparativo inserido neste capítulo. Através da observação in loco dos móveis, fizemos um levantamento minucioso de todos os detalhes de cada arcaz, partindo de sua localização na sacristia, tamanho, madeira, decoração e relação com seus respectivos altares. Os móveis desaparecidos, destruídos ou inacessíveis que julgamos interessante acrescentar neste trabalho, foram estudados a partir de fotografias e informações documentadas.

O critério de análise foi estabelecido a partir das ordens religiosas, optando-se primeiramente pelas mais antigas em termos de instalação no Brasil. Inicia-se pelos Jesuítas, seguidos pelos Franciscanos, Carmelitas e Beneditinos. Quanto às Irmandades e Confrarias, embora algumas tenham construído suas igrejas simultaneamente as quatro ordens, foram consideradas posteriores.

A localização geográfica determinou o segundo critério para o estudo, obedecendo a mesma ordem em que se encontram os respectivos Estados na região: Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. As informações e os dados relativos aos monumentos religiosos encontram-se dispersos pelos mais variados documentos. Por essa razão, julgamos oportuno acrescentar algumas notas históricas referentes às ordens e à construção das igrejas e respectivas sacristias.

		Catedral da Bahia - Salvador - BA	Igreja N. S. da Ajuda - Salvador - BA		Convento Sto. Antonio - João Pessoa - PA	Igreja Ordem 3º S. Francisco - J. Pessoa - PA	Igreja N. S. da Conceição - Itamaracá - PE	Igreja N. S. das Neves - Olinda - PE	Igreja São Salvador - Sé de Olinda - PE	Igreja da Misericórdia - Olinda - PE	Convento de Sto. Antonio - Igarassu - PE	Convento de Sto. Antonio - Recife - PE	Igreja N. S. Mãe dos Anjos - Penedo - AL	Convento S. Francisco - Mal. Deodoro - AL	Capela Ordem 3º S. Francisco - Mal. Deodoro - AL	Convento do Bom Jesus - São Cristóvão - SE	Convento de São Francisco - Salvador - BA	Igreja da Misericórdia - Salvador - BA	Hospício da Boa Viagem - Salvador - BA		Convento de Sto. Alberto - Goiana - PE	Igreja Ordem 3º do Carmo - Recife - PE	Capela de N. S. Passos - São Cristóvão - SE	Convento do Carmo - Salvador - BA	Convento Santa Teresa - Salvador - BA		Mosteiro de São Bento - Olinda - PE	Igreja N. S. Prazeres Montes Guararapes - PE		Igreja Madre de Deus - Recife - PE	Igreja São Pedro dos Clérigos - Recife - PE	Matriz de Santo Antonio - Recife - PE	Igreja N. S. Conceição dos Militares - Recife - PE	Basílica N.S. Conceição da Praia - Salvador - BA	Matriz de N. S. do Pilar - Salvador - BA	Igreja de São Domingos - Salvador - BA	Convento de N. S. da Soledade - Salvador-BA
localização do móvel na sacristia	toda extensão da parede maior																																				
	paredes laterais																																				
	móvel peça única																																				
	móvel duas peças																																				
	móvel com altar																																				
	móvel sem altar																																				
	móvel + altar = altura total parede																																				
	móvel + altar = 2/3 da altura parede																																				
	móvel e altar mesmo tratamento																																				
	móvel e altar tratamento diferentes																																				
	altar central diferentes do móvel																																				
	forma projetada paralelipipédica																																				
	forma projetada em perfil																																				
	forma projetada em plano e elevação																																				
dimensões	comprimento total do móvel (m)						1,457	1,600	1,730	1,460				1,274						1,445		1,550		1,072				1,000		1,620		1,430	1,500	1,530	
	comprimento cada peça (m)	1,626			1,320						1,240	1,550	1,200			1,293	1,450	1,540			1,236		1,531				1,433	1,315			1,620		1,230				
	largura (m)	1,45			1,12		1,15	1,12	1,15	1,28	1,05	1,40	1,12	1,090		1,05	1,12	1,10		1,10	1,00	1,12	1,40	1,38		1,15	1,12		1,60	1,057	1,10	1,00	1,060	1,00	1,060	
	altura (m)	1,12			1,15		1,20	1,15	1,15	1,20	1,25	1,15	1,07	1,10		1,05	1,10	1,10		1,00	1,12	1,12	1,08	1,12		1,20	1,15		1,15	1,05	1,05	1,00	1,00	1,00	1,00	
	número total de gavetas	20			12	12	9	33	16	9	9	18	12	6	9	12	36	36		9	18	9	30	21		18	12		21	18	12	12	9	12	18	
	gavetas do mesmo tamanho																																				
	gavetas tamanhos diferentes																																				
	largura da gaveta (m)	0,82 / 0,70					1,30	0,66	1,20	1,25	1,00	1,00	1,35	1,18		1,50	0,66	0,76		1,33	0,64	1,10	0,90 / 0,30	1,45		0,90	1,10		1,30	1,12	1,20	0,97	0,80	1,00	1,18 / 0,84	
	altura da gaveta (m)	0,22					0,18	0,20	0,35	0,20	0,20	0,25	0,25	0,25		0,22	0,21	0,21		0,25	0,35	0,26	0,21	0,20		0,25	0,25		0,25	0,25	0,20	0,23	0,21	0,20	0,18	
características gerais e dimensões	puxadores e fechaduras metal																																				
	puxadores de madeira																																				
	puxadores formatos diferentes																																				
	puxadores fixados sobre almofadas																																				
	puxadores fixados diretamente gavetas																																				
	móvel em jacaranda																																				
	móvel em jacaranda e cedro																																				
	móvel em outras madeiras																																				
	verniz natural																																				
	verniz escuro																																				
ornamentação	almofadas de formato único																																				
	almofadas de formatos diferentes																																				
	almofadas de formato retangular																																				
	almofadas de formato losangular																																				
	almofadas em formato de medalhões																																				
	almofadas em formato oval																																				
	ornatos simétricos																																				
	ornatos assimétricos																																				
	ornatos com elementos barrocos																																				
	ornatos com elementos "rocaille"																																				
	colunas entre as gavetas																																				
	colunas apenas nas extremidades																																				
	sem colunas																																				
	molduras em forma de tremidos																																				
	molduras em forma de canelura																																				
	molduras em forma de ducina																																				
	aplicação de marchetaria																																				
laterais e base	lateral ornamentada																																				
	lateral sem ornamento																																				
	lateral não aparente - parede a parede																																				
	móvel sem pés																																				
	móvel com pés																																				
outros componentes da sacristia	repositórios																																				
	mesas																																				
	cadeiras																																				
	altares laterais																																				
	pias ou lavabos																																				

- JESUITAS
- FRANCISCANOS
- CARMELITAS
- BENEDITINOS
- CONFRARIAS

1. JESUÍTAS

Aos franciscanos pertence o privilégio de terem sido os primeiros religiosos a pisarem em terras brasileiras, integrantes que foram da expedição cabralina. Aos jesuítas cabe a honra de introduzirem oficialmente, a convite da Coroa Portuguesa, o movimento de evangelização e catequese no Brasil. Tal ordem impeliu os inacianos desde o princípio à construção de igrejas, seminários e colégios em toda faixa litorânea de norte a sul. Iniciava-se o processo de urbanização do Brasil, originado a partir dos aldeamentos jesuíticos.

A Companhia de Jesus era uma ordem religiosa praticamente nova, se comparada às demais que aqui se instalaram. Em termos de arte, descompromissada com as velhas tradições medievais, livre para apresentar uma concepção plástica inovadora. Preferiu entretanto, no início de suas atividades, absorver as influências pós-renascentistas e barrocas vigentes na Europa, adaptando-as sempre que necessário ao meio ambiente em que estivessem atuando.[1]

No Brasil, especificamente, o "estilo Jesuítico" teve um sentido mais limitado e preciso, configurado por uma arquitetura simples, mas elástica, destinada a atender às diferenças regionais, a escassez de mão de obra qualificada e a dificuldade na obtenção da matéria-prima desejada. Segundo Mariano Filho, a liberdade de expressão e adaptação dos jesuítas aos estilos dominantes nos países em que atuaram foram sempre uma constante, porque segundo ele, para os inacianos:

> "A questão dos estilos, propriamente dito, lhes era indiferente, desde que pudessem docilizá-los ao seu programa espiritual ou litúrgico... No Brasil a proposital elasticidade concedida ao problema arquitetônico pelos jesuítas,

permitiu a eclosão de expressões díspares, de acordo com as particulares tendências dos colégios regionais. Houve zonas de influência italiana como Pernambuco e Bahia; zonas de influência italiana e portuguesa, como no Rio; zonas de influências mistas, como em Minas".[2]

Estudar os monumentos jesuíticos no Brasil, significa conhecer o que temos de mais antigo, uma vez que sua ação foi bastante produtiva. Na história brasileira há inúmeras pesquisas sobre as atividades artísticas dos jesuítas, sobretudo na arquitetura.

Quanto ao mobiliário, salvo as citações de Mariano Filho, nada há de mais específico. A maior parte dos móveis desapareceu após a expulsão dos padres em 1759. A amostragem referente aos arcazes dessa região - a escolhida pelo trabalho - ficou restrita apenas a duas peças. A primeira, considerada a mais representativa do acervo jesuítico, é a mais importante do acervo nacional: o arcaz da sacristia da Catedral da Bahia. A segunda, por ter pertencido à igreja mais antiga, tem um valor semelhante: é o arcaz da igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Salvador. É pois, a Bahia, primeiro terreno pisado pelos portugueses, que fornece os primeiros exemplares de arcazes que iniciam esta série de análises.

1.1. BAHIA

1.1.1. Salvador

1.1.1.1. Catedral da Bahia

Por indiscutíveis razões, o Colégio e a Igreja dos jesuítas em Salvador são monumentos religiosos mais importantes dentre tantos construídos no Brasil. Destacaríamos primeiramente, o fato de ter sido uma das primeiras igrejas edificadas logo após a descoberta, em terreno escolhido pelo Padre

Manuel da Nóbrega, conforme relata o historiador Serafim Leite:

"A Igreja atual é a quarta do Colégio da Baía. A primeira, de Nóbrega, de taipa, durou até 1553. Nesse ano começou-se outra, da qual diz o mesmo Nóbrega que já tinha três ou quatro anos em 1557. Esta segunda Igreja em 1564 já estava a arruinar-se. Entretanto, começara-se a terceira em 1561, a de Mem de Sá, inaugurada a 23 de maio de 1572. A quarta começou-se por três vezes. Não foram avante as duas primeiras tentativas, até que se lançou a primeira pedra, definitiva em 1657".[4]

A construção durou quinze anos, sua importância para a Ordem Jesuítica ficou demonstrada pelo cuidado que os padres tiveram em registrar e documentar o andamento da obra, relativos a datas, material e artífices empregados. Nesses registros encontramos a primeira informação sobre a sacristia, seu mobiliário e os artífices que nela trabalharam.

"1683 - Fazem-se as obras de casco de tartaruga, da Sacristia, durante o Reitorado de P. Alexandre de Gusmão, que acabou o mandato em 1684. Trabalharam nela os Irmãos da Companhia, ajudados por alguns moços de habilidade. Eram marceneiros e entalhadores do Colégio, neste ano, todos com menção especial:

Ir. Luiz Manuel, de Matozinhos, com 55 anos ("egregius")

Ir. Mateus da Costa, de Lisboa, com 28 anos ("optimus")

Ir. Domingos Xavier, de Tomar, com 25 anos ("egregius")

Ir. Cristóvão de Aguiar, do Rio, com 21 anos ("insignis")

Ir. Manuel de Sousa, da Baía, com 21 anos, este, artífice dourador.

Era mestre o Ir. Luiz Manuel".[5]

A Catedral da Bahia, como hoje é conhecida a igreja, também mereceu referências de inúmeros viajantes es

trangeiros, que passaram pelo Brasil em fins do século XVII e em épocas posteriores. De forma quase unânime, todos citam a suntuosidade e beleza artística da igreja dos Jesuítas. Maria de Lourdes Pontual coletou vários desses depoimentos publicando um artigo, em 1940, através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sob o título: "A Sacristia da Catedral da Baía e a posição da Igreja Primitiva".

Nesse texto, a autora comenta que a maioria dos viajantes descreveram não só a igreja, mas principalmente a sacristia, impressionados pelo tamanho e pela riqueza do mobiliário e dos altares. Um dos relatos mais antigos e minuciosos é de Sieur Froger, Ingenieur Volontaire, que aportou na Bahia em 1695. É oportuno conhecer a transcrição original deste depoimento:

> "... leur maison est d'une vaste étendue et leur Eglise grande et bien ornée; la Sacristie en est des plus magnifiques du monde; elle a plus de 25 troises de long, sur une largeur proportionnée. Il y a trois Autels, deux au extremitéz, et au milieu de la face qui joint l'Eglise, et sur lequel on voit tous les matins plus de vingts Calices tous d'or, de vermeil et d'argent. Aux côtez de ce dernier Autel, sont deux grandes tables, qui sur la longueur ne laissent que l'espace de deux portes, qui servent à entrer dans l'Eglise. Ces deux tables son d'un très beau bois; tout les faces en son garnies d'Yvoire, de Caret et de quantité de belles Mignatures, qu'ils ont fait venir de Rome. Le quatrième côté de atte Sacristie, qui donne sur la mer, est percé par plusieurs grandes croisées de haut en bas, et le Plafond este couvert de très-belles Peintures".[6]

Esses registros são valiosos porque confirmam

a época de construção da Sacristia, principalmente dos arcazes, caracterizando-os como seiscentistas, feitos no último quartel do século, representando um dos raros exemplares brasileiros do período. Os demais arcazes, dos quais temos informação precisa sobre a data, foram construídos no século XVIII.

A primeira descrição oficial da igreja e da sacristia foi feita em 1694, pelo próprio padre Alexandre de Gusmão - Provincial da Ordem Jesuítica durante certo período de sua construção. Após referir-se à igreja, em poucas linhas, detém-se narrando minuciosamente a sacristia:

> "A Sacristia é iluminada a oiro e ornada de pinturas. Abundantemente provida de objetos de culto, sobretudo vasos de prata, cálices, castiçais, píxides e lâmpadas, e tudo pesa mais de 350 libras. Na Sacristia, um arcaz de magníficas gavetas, notáveis pelos lavores de casco de tartaruga e marfim e auricalco doirado. O recosto da parede está revestido de lâminas, pintadas em Roma, da Vida de Nossa Senhora, debaixo de cristal. Coroam a parte superior das paredes, feitos ilustres do Antigo Testamento, com pintura nada para desdenhar; e pintado também e doirado o teto contíguo".[7]

Observa-se, nos vários comentários, que os arcazes são mencionados como a peça fundamental da mobília, principalmente pelo seu tamanho e pela sua decoração, enriquecida pelas incrustações em marfim e tartaruga. De fato, esse móvel tem componentes especiais e únicos no mobiliário sacro-brasileiro. Sendo um dos primeiros exemplares, possivelmente serviu de modelo para outras peças. No decorrer das descrições, encontraremos arcazes, construídos no princípio do século XVIII, com algumas características pertinentes a esse móvel.

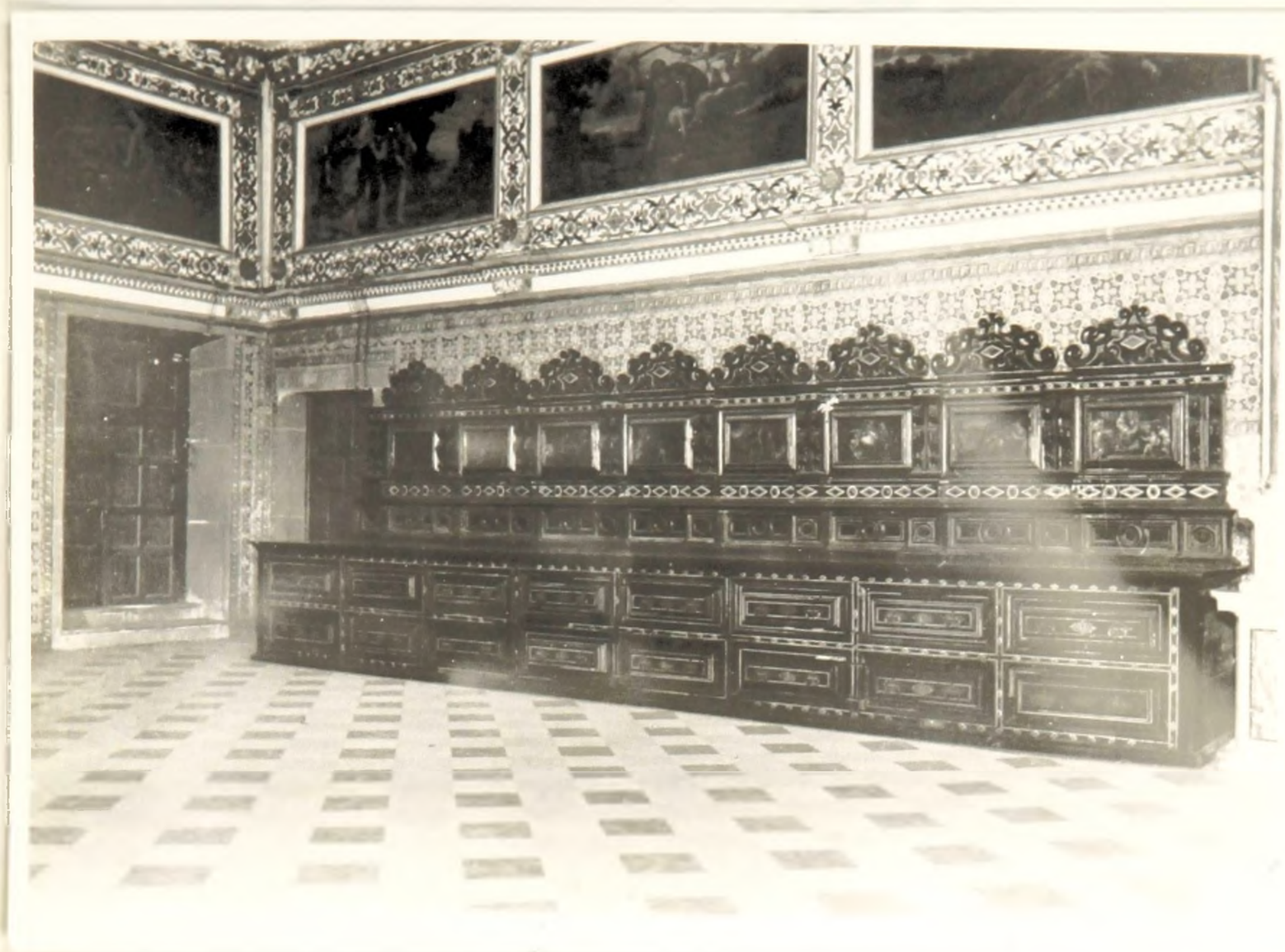
Este arcaz jesuítico é o maior móvel existente

no Brasil (foto 1).

1

Catedral da Bahia

Salvador



Compõe-se de duas peças em jacarandá, de forma paralelipipédica,[8] ocupando toda parede maior da sacristia, separadas pelo altar de mármore, de carcaterísticas tipicamente renascestista (pilastras e frontão), tendo ao centro apenas uma tela com a figura da Virgem (foto 2). Cada arcaz mede 8,26m de comprimento por 1,43m de largura e 1,12m de altura, composto de dez gavetas. Estas gavetas, que atraíram a atenção de muitos visitantes, têm algumas particularidades. Observando o móvel, a primeira impressão é que cada retângulo representa uma gaveta, entretanto, ao abrí-las notamos que as gavetas centrais são formadas por dois retângulos e não têm a mesma largura destes, são um pouco mais estreitas conforme podemos observar na foto 3.

As gavetas das extremidades, entretanto, correspondem exatamente ao mesmo comprimento do retângulo 0,82m de comprimento por 0,22m de altura.

2

Catedral da Bahia

Salvador

Detalhe: altar central

Destacam-se nas mesmas, os puxadores e fechaduras de metal dourado com desenhos simétricos imitando um rendilhado, a exemplo dos puxadores de origem indu-portuguesa (foto 4).

Os detalhes mais significativos da ornamentação do móvel são as almofadas em forma de retângulo[9] e as incrustações em marfim e casco de tartaruga.[10] As almofadas são arrematadas por molduras de madeira em forma de canelura ou sulco de meia cana (em razão de sua forma ser uma secção de arco de círculo). Entre essas molduras e as almofadas foram aplicadas finas lâminas ora de marfim, ora de tartaruga, formando novos caixilhos coloridos.

Toda frente do arcaz foi decorada com dezenas de losangos de tartaruga, arrematados com um fino ornato de marfim, simetricamente dispostos na superfície. Esse mesmo detalhe, combinado a pequenos círculos e molduras, decora o painel de

3

Catedral da Bahia

Salvador

Detalhe: gavetas

4

Catedral da Bahia

Salvador

Detalhe: puxadores

jacarandá, de aproximadamente 1,50m de altura instalado na parte posterior do arcaz. O painel foi dividido em oito partes iguais, tendo ao centro de cada parte, uma lâmina retangular de cobre, pintada com cenas da vida de Nossa Senhora (foto 5).

5

Catedral da Bahia

Salvador

Detalhe: painel

Segundo Padre Serafim Leite, há documentos referindo-se a essas lâminas como tendo sido pintadas em Roma. Cada segmento do painel possui um frontão ornando de volutas e incrustações. O vermelho e branco dos embutidos e a policromia das telas produzem um efeito alegre e harmonioso sob o fundo escuro de jacarandá. Além do cuidado que os artífices dispensavam ao conjunto, em termos de decoração, havia por outro lado, muito rigor no acabamento de cada móvel. Toda superfície do arcaz, a borda do tampo, as laterais e o rodapé foram arrematados por molduras em relevo, cuidadosamente trabalhadas, denominadas molduras em forma de ducina, em razão das características apresentadas.[11]

O conjunto de elementos formais que compõem o arcaz são próprios do mobiliário luso-brasileiro conhecido como estilo manuelino, com caracteres renascentistas próprios do mobiliário italiano do século XVI, baseado na igreja jesuítica portuguesa de São Roque em Lisboa, conforme afirmação de Robert Smith:

"O mobiliário da soberba sacristia baiana construída pela Companhia em 1683 foi modelado pelo de São Roque, de Lisboa, sendo um dos conjuntos do século XVII mais belos entre quantos produziu o mundo português".[12]

1.1.1.2. Igreja Nossa Senhora da Ajuda

Os estudos feitos pelo padre Serafim Leite mostraram, através de documentos, que esta igreja foi a primeira construída pelos jesuítas no Brasil.[13] Sabe-se, por exemplo que, neste templo, o primeiro bispo da Bahia, Dom Pero Fernandes Sardinha oficiou missa em 1551.

O edifício atual foi construído em 1923, em razão da demolição da igreja, ocorrida em 1912 para alinhamento da rua. Apenas o arcaz e o altar da antiga igreja foram preservados e colocados no novo templo, que por sua vez foi tombado como monumento nacional do século XIX, quando também passou aos cuidados da Confraria de Nosso Senhor dos Passos, segundo dotação imperial ocorrida por volta de 1850.[14]

O arcaz e o altar refletem a simplicidade que caracterizou a própria igreja. É um pequeno móvel, em jacarandá, de seis gavetas, decoradas por duas almofadas retangulares, entre as quais localiza-se a fechadura. Os puxadores de bronze têm desenhos simétricos compostos por volutas. Contornam as almofadas, o tampo e as laterais do móvel molduras em forma de canelura (foto 6).

6

Igreja Nossa Senhora da Ajuda Salvador

O painel de madeira que forma o altar do móvel foi dividido em três partes. No centro o nicho para guardar a imagem e nas laterais a decoração em relevo com características dos altares barrocos. O desenho tem origem numa superfície côncava, de forma circular arrematada por estreita moldura em forma de cordão. Circundando essa superfície estão oito volutas opostas formando um retângulo e, nas extremidades, colunas salomônicas ou de torso. Na parte superior do painel o frontão também foi ornamentado com volutas e arrematado com as tradicionais pinhas.[15]

Não foi possível determinar a data de construção do móvel e do altar principal (foto 7). Todavia, em Salvador, encontraremos entre os arcazes franciscanos, dois exemplares, construídos na primeira metade do século XVIII, (igreja da Misericórdia e igreja do Convento de São Francisco) com alguns elementos, principalmente no painel, semelhantes a estes do arcaz

da igreja Nossa Senhora da Ajuda.

7

Igreja Nossa Senhora

da Ajuda

Salvador

Detalhe do altar central

Ainda que optando por um partido arquitetônico simples, os jesuítas trataram da parte relativa ao culto, isto é, o interior da igreja, o coro e a sacristia de maneira especial, criando imensos espaços "a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos" e decorando-os a partir de três elementos indispensáveis à casa de Deus: grandiosidade, opulência e beleza.[16]

2. FRANCISCANOS

Os arcazes pertencentes às igrejas e conventos da Ordem Franciscana, acrescidos dos exemplares das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco, representam aproximadamente 50% do total das peças levantadas nesta pesquisa. Essa amostragem tem um valor ainda mais significativo na medida que podemos estudá-la sob o aspecto evolutivo, no decorrer do século XVIII. A constância e firmeza que orientou o trabalho franciscano no Brasil foi marcante, tanto na arquitetura quanto na decoração interior.

Os franciscanos criaram padrões originais em suas construções brasileiras, servindo-se, a exemplo dos jesuítas, de artífices da própria Ordem, raros mestres portugueses e alguns oficiais recrutados nas próprias comunidades. Sobretudo no Nordeste, o trabalho dos franciscanos foi sempre constante e crescente, formando um valioso patrimônio de arte brasileira durante o período colonial. A propósito desta observação Germain Bazin escreve:

> "o maior título de glória do Nordeste, no século XVIII, é ter sido campo de experiências desta escola de arquitetura franciscana, que é uma das criações mais originais do Brasil - porque as plantas e as formas que elaboraram não têm similares em Portugal".[17]

Ao contrário dos jesuítas, a maior parte dos edifícios franciscanos foi preservada, embora muitos deles, atualmente, estejam em precário estado de conservação. Exceto um, os demais arcazes aqui analisados encontram-se em seus respectivos locais de origem, não apresentando sinais de reforma ou restauração que lhes tenha alterado a configuração original.

2.1. PARAÍBA

Neste Estado a análise se restringirá apenas a dois exemplares: do Convento de Santo Antonio e da Capela da Ordem Terceira, em João Pessoa. Ambos fazem parte de um conjunto arquitetônico considerado um dos mais belos "mis en cene" da arte barroca brasileira.[18]

2.1.1. João Pessoa

2.1.1.1. Convento de Santo Antonio

Este convento, semelhante a vários outros monumentos religiosos do Nordeste, foi invadido e destruído pelos holandeses no período em que estes dominaram a região. A reedificação do Convento de Santo Antonio ocorreu a partir de 1656, atravessando o final deste século e grande parte do século XVIII. Sabemos que a Sacristia foi construída por volta de 1751/52 e a Capela da Ordem Terceira foi edificada simultaneamente à igreja conventual na primeira metade do século XVIII.[19]

O arcaz do Convento de Santo Antonio é composto de duas peças separadas por um altar central de alvenaria com motivos barrocos pintados e dourados. Ocupa toda parede maior da Sacristia e sua altura, mais o painel que o complementa não atingem o teto, ocupando aproximadamente dois terços da altura total da parede[20] (foto 8). Cada peça mede 3,20m de comprimento por 1,12m de largura e 1,15m de altura. Possui a forma paralelipipédica, inteiramente construído em jacarandá.[21]

As seis gavetas, distribuídas em duas colunas, têm almofadas retangulares onde estão fixados os puxadores e fechaduras de bronze, trabalhados com vários motivos barrocos (volutas, folhagens, cabeças de anjo, carrancas) tendo ao centro o emblema da Ordem de São Francisco, representado por dois ante-braços cruzados (foto 9). Entre as gavetas e nas extremidades do móvel uma pequena coluna em relevo ornada com motivos assimé

8

Convento de Santo Antonio

João Pessoa

9

Convento de Santo Antonio

João Pessoa

Detalhe: puxador

tricos completa a ornamentação. As molduras do tampo e do rodapé são em forma de ducina e as partes laterais da peça são arrematadas por almofadas retangulares simulando gavetas.

O painel que completa o arcaz, também em jacarandá é bem simples, dividido em três módulos, havendo em cada um deles uma pintura a óleo representando figuras de santos. Os frontões na parte superior do painel compõem-se de elementos barrocos tradicionais, inclusive a pinha escamada.

2.1.1.2. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

O arcaz da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco é de uma só peça, de linhas bem simples, formato paralelipipédico em jacarandá, medindo 4,70m de comprimento por 1,12m de largura e 1,20m de altura (foto 10). Possui doze gavetas iguais ornamentadas em sua superfície por duas pequenas almofadas retangulares sobre as quais há outra almofada em forma de losango, onde apoiam-se os puxadores de bronze trabalhados. As fechaduras com respectivos espelhos, do mesmo material, estão discretamente colocadas na parte superior e central da gaveta. Circundando as almofadas e a estrutura das gavetas há uma esmerada moldura em forma de canelura (foto 11). Nota-se ainda como elemento decorativo do móvel, quatro rosáceas em baixo relevo, colocadas nos quatro ângulos da almofada. Outro detalhe de acabamento minucioso é dado pelas laterais do móvel, onde o artífice trabalhou almofadas simulando gavetas. Na foto 10 observa-se o painel que complementa o arcaz. Compõe-se de um altar embutido na parede, em alvenaria, composto de três retábulos. No central está colocado o crucifixo e nos dois laterais pinturas representando a vida de São Francisco.

Apesar da importância que Germain Bazin atribui ao Convento de Santo Antonio e a Igreja da Ordem Terceira, con

10

Capela da Ordem Terceira de São Francisco

11

Capela da Ordem Terceira de São Francisco

João Pessoa

siderando-os "uma das mais magníficas composições arquiteturais da América Latina e uma das mais belas decorações que produziu a arte rococó"[22], o mesmo não podemos afirmar sobre as sacristias e respectivos mobiliários. Mesmo apresentando características de um bons exemplares, não constituem o que há de mais representativo no acervo franciscano. Como veremos no decorrer das descrições, em Pernambuco e na Bahia encontram-se as peças mais importantes do mobiliário sacro.

2.2. PERNAMBUCO

Sem dúvida, o Estado de Pernambuco guarda o privilégio de ter sido o primeiro e mais original campo de atuação e desenvolvimento de experiências artísticas das escolas regionais de arquitetura do Nordeste. As condições sócio-econômicas, políticas e culturais em que viveu a região no decorrer do período colonial, contribuiu eficazmente para que as quatro grandes ordens religiosas e as diversas irmandades e confrarias deixassem um testemunho sólido e relevante de seu trabalho.

O primeiro convento franciscano fundado no Brasil foi o de Olinda em 1585, seguido pelo Convento de Salvador em 1587, o de Igaraçu em 1588, este também no Estado de Pernambuco. O Convento de Olinda foi o primeiro centro de estudos da ordem franciscana, este fato reverteu para a região ser o centro das atenções da Ordem, até fins do século XVIII. A partir dessa data a expansão dos franciscanos obrigou-os a dividirem-se em duas províncias: a província de Santo Antonio do Norte e Nordeste e a custódia da Imaculada Conceição com sede no Rio de Janeiro.[23]

Recife, Igaraçu, Olinda, Goiana, Serinhaem e Ipojuca conservam grandes conventos franciscanos cujas construções apresentam soluções inéditas no desenvolvimento de parti

dos construídos na segunda metade do século XVII por uma verdadeira escola de construtores originária da própria Ordem. A existência de ateliers se transportando de um lugar a outro é atestada pela correta similaridade de certas formas e de certos elementos do contexto artístico franciscano.[24] Deste contexto, escolhemos como amostragem em Pernambuco, seis arcazes dos seguintes locais: Vila Velha na ilha de Itamaracá, Igaraçu, Recife e Olinda.

2.2.1. Itamaracá

2.2.1.1. Igreja Nossa Senhora da Conceição

Não encontramos referências específicas sobre a igreja que permitissem um levantamento mais concreto da época de sua construção. Os historiadores que trataram da Ordem Franciscana no Brasil afirmam que, no século XVII e XVIII, ao redor de Olinda "gravitavam várias missões franciscanas, entre as quais a de Itamaracá".[25] Observando o mapa na página 97 vê-se que a região era virtualmente tomada por estabelecimentos franciscanos.

Vila Velha, como o próprio nome indica, é uma antiga localidade na ilha de Itamaracá, situada numa pequena elevação à beira-mar, porém isolada das demais vilas existentes naquela ilha. A igreja Nossa Senhora da Conceição possui características arquitetônicas próprias das construções do final do século XVII. O altar central da igreja é bastante primitivo, em madeira pintada, imitando talha. A sacristia é um cômodo pequeno, ao lado da nave, ocupada apenas pelo arcaz. Não há altar, somente um nicho de alvenaria, embutido, para guarda da imagem (foto 12).

O arcaz, entretanto, é um móvel em jacarandá, de formato paralelipipédico, medindo 4,57m de comprimento por 1,15

12

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Itamaracá

m de largura e 1,20m de altura. Possui nove gavetas, distribuídas em três partes, ornadas por almofadas retangulares, tendo ao centro um losango em relevo sobre o qual está fixado o puxador, de latão dourado, trabalhado com formas vazadas (foto 13). Toda superfície das almofadas é contornada por molduras de canelura, sendo a moldura do tampo e do rodapé em forma de ducina.

Acreditamos que este arcaz é um dos mais antigos exemplares da mobília franciscana. Veremos, no decorrer das análises, que há semelhanças entre ele e outros arcazes franciscanos construídos no início do século XVIII. O isolamento geográfico e social a que ficou submetida a igreja de Vila Velha possibilitou a preservação desse móvel, até nossos dias, praticamente intato.

13

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Itamaracá

Detalhe: puxador

2.2.2. Olinda

2.2.2.1. Igreja Nossa Senhora das Neves

Das Sacristias pernambucanas, a da Igreja Nossa Senhora das Neves do Convento de São Francisco em Olinda, constitui um dos exemplos mais significativos da arte brasileira sacra, com caracteres barrocos. Pertencendo ao primeiro Convento Franciscano construído no Brasil, presume-se que seu mobiliário foi um dos primeiros executados pelos artífices religiosos, servindo inclusive de modelo para outras igrejas (foto 14).

O arcaz, composto de uma única peça, paralelipipédica, em jacarandá, mede 8,00m de comprimento por 1,12m de largura e 1,15m de altura. Possui trinta e três gavetas decoradas por almofadas retangulares e losangos em relevo. Destacam-se nas almofadas dois tipos de puxadores de bronze, com motivos

14

Igreja Nossa Senhora das Neves

Olinda

barrocos tendo ao centro o emblema da Ordem de São Francisco (foto 15). Vêm-se nessa foto, as molduras em tremidos, arrematando as gavetas e o tampo do móvel, essas molduras são típicas do mobiliário do século XVII em Portugal e no Brasil.[26] Nas laterais do móvel houve o mesmo tratamento dado às gavetas - almofadas retangulares com puxadores,

O altar ao centro do móvel em forma de um nicho é todo dourado com motivos típicos da decoração barroca. Entretanto, o que mais atrai a atenção nesta sacristia é o painel de madeira sobre o arcaz, totalmente entalhado em profusos relevos com motivos barrocos (folha de acanto, volutas, flores, meias figuras, colunas), (foto 16). Observa-se no painel os dois espelhos ovais colocados bem ao centro e ligeiramente inclinados, e duas telas a óleo, também ovais, tendo como tema a figura da Virgem. Os espelhos eram bastante raros, principalmente em sa

15

Igreja Nossa Senhora das Neves

Olinda

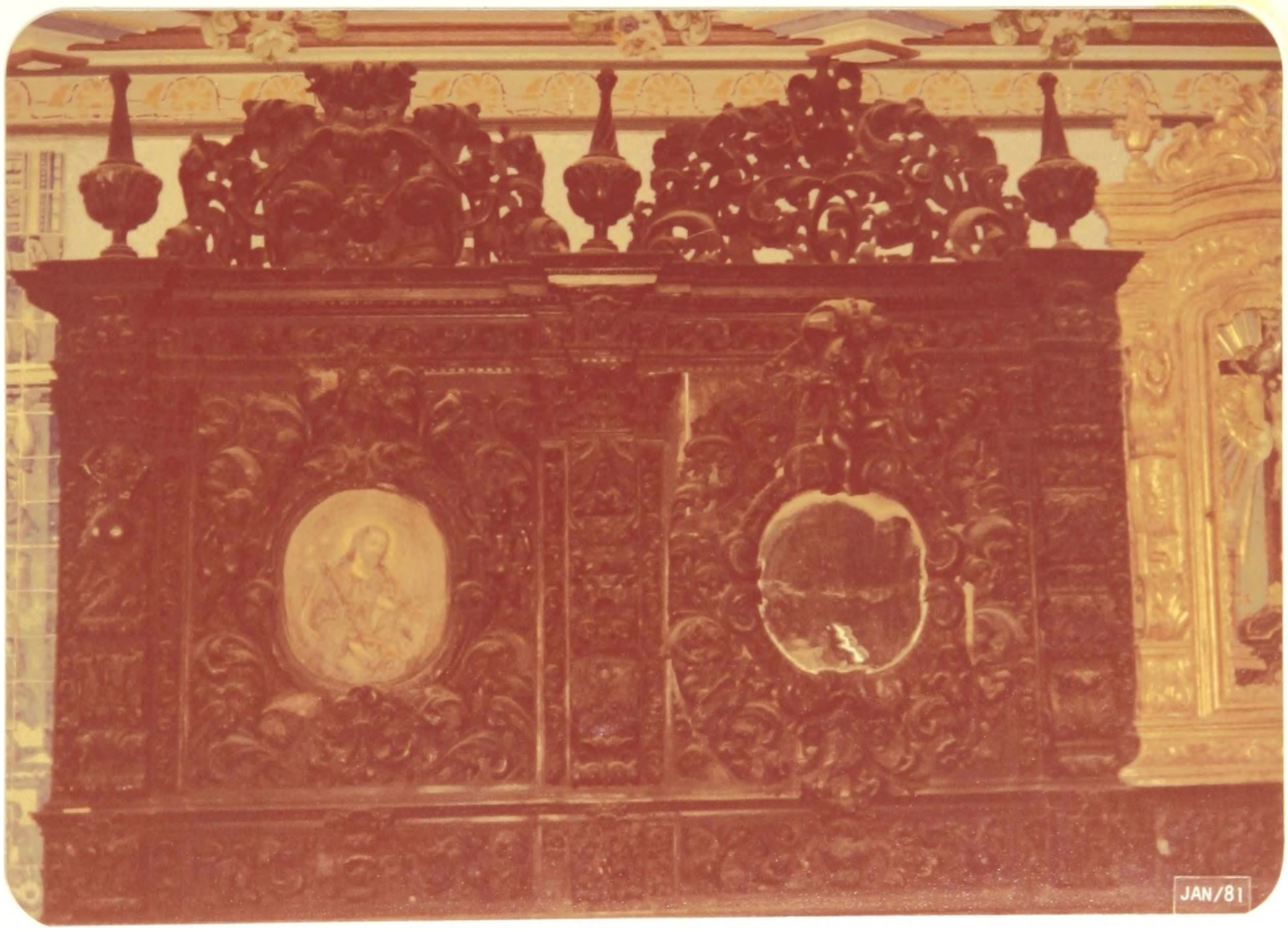
Detalhe: puxadores

cristias. Neste caso, porém, completavam a luxuosa decoração que ainda contava com uma mesa de mármore ao centro, um belíssimo lavabo de pedra lioz vinda de Portugal, outro altar em forma de nicho e um repositório em jacarandá igualmente orna

mentado.[27]

O teto é inteiramente decorado com pinturas circundadas por grossas molduras pintadas em dourado e azul. As paredes do cômodo são revestidas, até o teto, com azulejos portugueses. Gemain Bazin faz o seguinte comentário sobre essa sacristia:

"A sacristia que bem parece ser como do século XVII, como atesta o arco na entrada da edícula do lavabo, foi ricamente decorada no século XVIII, na época de D. João V. Ela é revestida de azulejos com motivos arquiteturais estilo D. João V e possui uma pia de pedra lioz portuguesa. Os armários mostram na parte superior uma pesada decoração sobre os quais se destacam dois espelhos inclinados".[28]



16

Igreja Nossa Senhora das Neves

Olinda

Detalhe: altar

Outro depoimento pormenorizado sobre a história

da igreja pertence a Fernando Pio em Roteiro de Arte Sacra. O comentarista cita que os principais pontos de referência da igreja estão na sacristia, representados pelos "painéis do foro com motivos religiosos e profanos correspondentes a assuntos da crônica da Província Franciscana de Santo Antonio do Brasil... pelos móveis talhados em jacarandá, em minúcias surpreendentes, e de cujo conjunto destaca-se a cômoda, uma das peças mais belas existentes em Pernambuco".[29] Quanto aos azulejos Fernando Pio diz que foram doados por D. João V quando protetor da Província de Santo Antonio.

Oportunamente veremos a semelhança entre este móvel e dois outros, também de origem franciscana, construídos na Bahia - Salvador, no mesmo período.

2.2.2.2. Igreja São Salvador - Sé de Olinda

A história desta igreja remota ao século XVI, pois documentos comprovam que em 1551 ela já estava construída e atendia a inúmeros fiéis da capitania de Pernambuco. Foi ocupada pelos holandeses, inclusive para realização de seus cultos. Após sua expulsão, foi restaurada com dotações do próprio rei de Portugal. Em 1674 os trabalhos internos encontravam-se quase prontos, mas somente em 1714 ela foi oficialmente concluída.[30]

A sacristia e o arcaz são bastante simples. Sua configuração indica ter sido construído no início do século XVIII. Compõe-se de uma única peça em jacarandá, ocupando toda extensão da parede e possuindo dezoito gavetas. A ornamentação do móvel reside unicamente nas almofadas em forma de losango sobre os quais fixam-se os puxadores e fechaduras de latão dourado (foto 17).

O painel que acompanha toda extensão do arcaz, inclusive das laterais é inteiramente em jacarandá. Compõe-se

de seis grandes quadros pintados a óleo, sobre a vida de Cristo, tendo ao centro um nicho com um crucifixo. Dez colunas salomônicas ou de torso, comuns nos retábulos da primeira fase barroca no Brasil, completam a decoração do painel.

17

Igreja de São Salvador - Sé

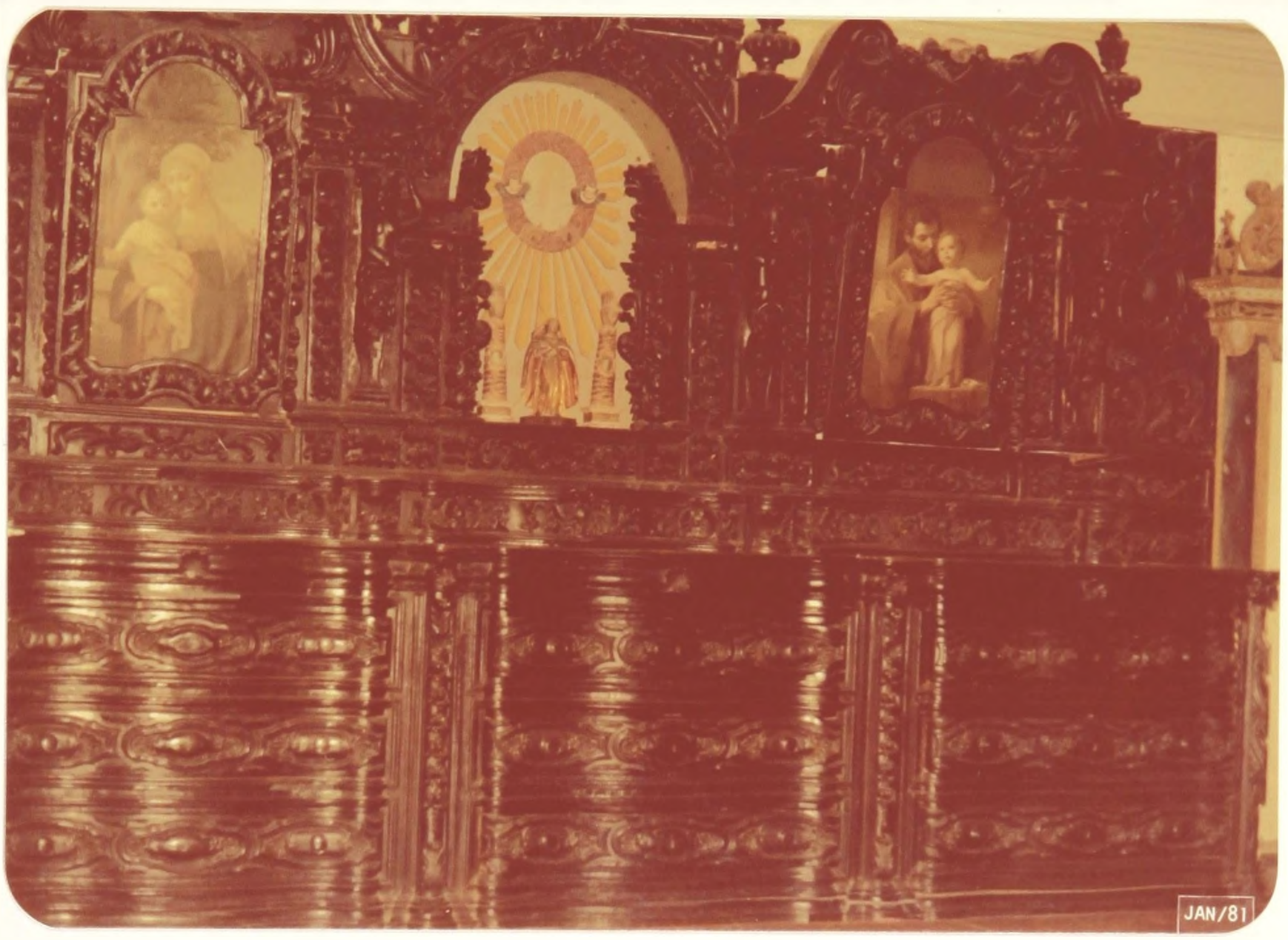
Olinda

2.2.2.3. Igreja da Misericóridia

A igreja da Misericórdia construída junto à Santa Casa de Misericórdia de Olinda é tão antiga quanto à Sé. Os pernambucanos afirmam que a Santa Casa de Olinda foi a primeira construída no Brasil, juntamente com sua igreja.[31] Durante a ocupação holandesa em 1630 e no incêndio de 1631 os edifícios foram praticamente destruídos, mas os próprios holandeses incubiram-se de sua restauração. Entretanto, somente após sua expulsão em 1654 voltou a igreja e o Hospital da Misericórdia às mãos dos religiosos, que paulatinamente foram reedificando e decorando o templo, concluindo os trabalhos na segunda metade

do século XVIII.

A sacristia é conhecida e admirada pelo seu conjunto, composto de um arcaz, um repositório e um belo lavabo de mármore, em duas cores, trazido de Portugal. O arcaz é uma peça de 4,60m de comprimento por 1,20m de altura e 1,28m de largura (foto 18). Observando o móvel de perfil vemos que sua



18

Igreja da Misericórdia

Olinda

frente é ligeiramente abaulada, descaracterizando, portanto, a forma paralelipipédica. O detalhe da curvatura da fachada é típico do mobiliário de transição do estilo renascentista para o barroco, conhecida como forma recortada em plano, conforme desenho da nota 5. Possui nove gavetas iguais, decoradas por três medalhões em relevo de formato oval, irregular, sobre os quais estão os puxadores de madeira e fechaduras e, entre as gavetas, duas colunas com relevo de flores. As molduras ao redor das gavetas, dos medalhões são do tipo canelura; no tampo

e rodapé, em forma de ducina.

O painel de jacarandá sobre o arcaz tem alguma semelhança com o de Nossa Senhora das Neves. É inteiramente entalhado com diversos motivos barrocos, combinados com guirlandas de flores (foto 19). Há uma referência quanto ao painel indicando que no lugar onde atualmente estão as duas pinturas existiam espelhos, idênticos aos de Nossa Senhora das Neves.[32] Esses dois arcazes já projetam as inovações formais que os franciscanos adotaram nas construções brasileiras. Apesar do partido interior das igrejas apresentarem-se, muitas vezes, semelhantes, o espírito criativo dos artífices impulsionou-os à procura de soluções novas e peculiares.

19

Igreja da Misericórdia

Olinda

Detalhe: altar

2.2.3. Igaraçu

2.2.3.1. Convento de Santo Antonio

Este Convento sofreu também com a invasão holandesa, mas sua reconstrução iniciou-se logo após a expulsão dos invasores e, no final do século XVII já estava concluído. No decorrer do século XVIII foram executados ainda, vários trabalhos, inclusive a sacristia, que possui um conjunto composto pelo arcaz, dois respositórios, paredes revestidas de azulejos portugueses e o teto inteiramente pintado.

O arcaz é formado por duas peças em jacarandá com a estrutura recortada em plano, apresentando o aspecto levemente curvo na frente e na lateral do móvel (foto 20). Medem

20

Convento de Santo Antonio

Igaraçu

respectivamente 2,40m de comprimento por 1,05m de largura e 1,23m de altura e contém seis gavetas. Duas almofadas de forma ovalada, arrematadas por fina moldura de canelura decoram as gavetas, e servem de suporte aos puxadores de bronze trabalhado com motivos barrocos (volutas e folhas de acanto (foto 21)).

As fechaduras, do mesmo metal colocadas no centro da gaveta estão também sob uma pequena almofada oval. Percebe-se no tampo e rodapé as molduras bem salientes em forma de ducina. A ornamentação do arcaz é completada por três colunas cilíndricas com desenhos em relevo, assimétricos, semelhante aos motivos que deram origem à rocalha.[33]

21

Convento de Santo Antonio

Igaraçu

Detalhe

Entre os arcazes destaca-se o altar pintado e dourado com motivos barrocos, mas comtalha bem leve. É uma decoração típica do período de transição entre o barroco e o rococó, ocorrida na segunda metade do século XVIII. O painel disposto na parte posterior de cada móvel, de jacarandá, serve de suporte a três grandes telas a óleo retratando figuras de santos da ordem franciscana.

2.2.4. Recife

2.2.4.1. Convento de Santo Antonio

Localizado no atual bairro de Santo Antonio em Recife, esta igreja foi construída no início do século XVII - 1606 - para servir a uma pequena comunidade de pescadores. O edifício sofreu várias reformas e embora conservando o traçado da planta original, sua decoração interior, segundo padre Jaboatão[34] remonta quase toda ao século XVIII. O mobiliário da sacristia - um arcaz e dois repositórios, o lavabo e um nicho servindo de altar tem características próprias da ornamentação da segunda metade do século.

O arcaz é composto de duas peças medindo 3,50m de comprimento por 1,40m de largura e 1,15m de altura. Sua estrutura obedece a forma recortada em plano, todo em jacarandá, mas escurecido por tintura (extrato de nogueira), tornando o móvel quase preto (foto 22). Esse arcaz tem uma originalidade:

22

Convento de Santo Antonio

Recife

são as gavetas embutidas, como nos armários modernos. Três portas, perfeitamente disfarçadas, encobrem as gavetas. A ornamentação nas portas é feita por três medalhões decorados por finos cordões, conchas e pequenas volutas formando desenhos simétricos, porém com a suavidade que caracterizou os motivos de roca lha (foto 23). Esses mesmos motivos foram utilizados nas colunas

23

Convento de Santo Antonio

Recife

Detalhe

em relevo que arrematam as extremidades do móvel e sustentam as portas. Não existem puxadores, abrem-se as portas segurando pela moldura. Essa ausência de puxadores é estranha, não há vestígios que indiquem terem sido arrancados, no entanto, ao descrever a sacristia, o Frei Santa Maria de Jaboatão refere-se a "ferragem de douramento" existente nos arcazes.[35] Por outro lado, esse detalhe não prejudica o conjunto que ainda possui um

painel simulando altar com ornamentação rica de motivos conchóides e colunas em relevo semelhantes ao arcaz, tendo ao centro telas a óleo com retratos da Virgem e de São Francisco.

Conforme dissemos na introdução deste tópico, os arcazes da Ordem Franciscana em Pernambuco, permitem observar as mudanças formais ocorridas naquele tipo de móvel, desde as construções bem simples como o arcaz de Vila Velha com características ainda renascentistas até os móveis construídos no terceiro quarto do século XVIII onde os motivos são mais relacionados com o chamado estilo rococó.

2.3. ALAGOAS

Os monumentos religiosos mais significativos deste Estado, ligado geográfica e cuturalmente a Pernambuco estão na antiga capital Marechal Deodoro e em Penedo, a mais tradicional cidade de Alagoas, às margens do rio São Francisco, elevada à vila em 1636, ocupada pelos holandeses no ano seguinte e retomada pelos portugueses em 1645. Alguns anos mais tarde a cidade voltou a sofrer com a invasão dos negros, fugitivos do Quilombo de Palmares. A cidade só voltou à vida normal em 1697 com a derrota dos negros do Quilombo. Segundo Laura de Souza Campos, a história do patrimônio artístico religioso teve seu início com a edificação do Convento de São Francisco em 1660 onde se destaca a grande igreja conventual.[36]

2.3.1. Penedo

2.3.1.1. Igreja Nossa Senhora Mãe dos Anjos

A igreja foi edificada em fins do século XVII, mas sabe-se que a sacristia só foi construída em 1722. O arcaz tem linhas muito simples, mas totalmente diferente dos demais arcazes franciscanos. São duas peças, em jacarandá, inteira

mente independentes, situadas na parede atrás da capela mor. Medem respectivamente 3,00m de comprimento por 1,12m de largura e 1,07m de altura. Tem a forma paralelipipédica e possui seis gavetas, sobre sua superfície destacam-se os puxadores de latão dourado sobre almofada retangular (fotos 24 e 25). Esses puxadores são similares aos modelos portugueses cuja origem remota as ferragens de origem hindu (foto 26) largamente utilizada nos

24

Igreja Nossa Senhora Mãe dos Anjos

Penedo

móveis portugueses em fins do século XVI e início do século XVII. Grossas molduras em meia cana arrematam as gavetas e as extremidades do móvel.

Atrás de cada móvel um painel de jacarandá com relevos imitando colunas, mas sem nenhuma caracterização estilística. Entre os móveis, o altar em alvenaria pintado em branco, azul e dourado forma um nicho para guarda do crucifixo.

25

Igreja Nossa Senhora Mãe dos Anjos

Detalhe: Puxadores

26

Móvel português

Detalhe: puxador

2.3.2. Marechal Deodoro

2.3.2.1. Convento de São Francisco

Em Marechal Deodoro, capital do Estado de Alagoas até 1939, os franciscanos estabeleceram seu convento em 1684. No final do século XVII começaram a construção do corpo da igreja de São Francisco concluída no primeiro quartel do século XVIII. O arcaz pertencente a esta igreja não existe mais. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possui, em sua sede no Rio de Janeiro, uma fotografia que mostra o móvel já em precária situação (foto 27). Nota-se que há semelhança com o arcaz do Convento de São Francisco de Olinda: a forma paralelipipédica, as gavetas com almofadas em retângulo, os puxadores de bronze, a moldura de tremidos, características próprias da mobília franciscana no início do setecentos.

27

Convento de São Francisco

Marechal Deodoro

2.3.2.2. Capela da Ordem Terceira de São Francisco

Essa capela, como era costume, foi construída junto ao Convento e à igreja de São Francisco, em época um pouco posterior. O arcaz da sacristia é um móvel bem singelo em jacarandá, medindo 2,74m de comprimento por 0,90m de largura e 1,10m de altura. Possui seis gavetas decoradas por medalhões ovalados, irregulares e pequenos puxadores de latão dourado (foto 28). Na época em que fotografamos o móvel este não se encontrava na sacristia em virtude das reformas por que passava a capela. Embora o partido arquitetônico da Igreja Conventual e da Capela da Ordem Terceira possuam elementos, principalmente na fachada, característicos do estilo rococó, o mesmo não ocorre com o arcazes.[37] O primeiro, como já dissemos, é móvel do início

28

Capela da Ordem Terceira de São Francisco

Marechal Deodoro

do século XVIII e o segundo foi construído depois da segunda metade do século, sem obedecer a nenhum padrão de mobília da época.

2.4. SERGIPE

2.4.1. São Cristóvão

2.4.1.1. Convento do Bom Jesus

Assim como Alagoas, o Estado de Sergipe tem o patrimônio artístico religioso configurado na cidade de São Cristóvão, sua ex-capital. Os franciscanos ergueram em 1657 um pequeno recolhimento e uma igrejinha, mas a partir de 1693 iniciaram a construção do Convento do Bom Jesus, que se desenrolou por todo século XVIII em razão da pobreza da região.[38] Na sacristia da igreja conventual, sobre o lavabo esculpido em pedra calcárea, lê-se 1725, provavelmente a decoração do cômodo e o arcaz foram executados posteriormente.

As duas peças que formam o arcaz são em jacarandá, de formato paralelipipédico, contendo cada uma, seis gavetas e medindo 2,93m de comprimento por 1,05m de largura e 1,05m de altura (foto 29). Decoram as gavetas duas almofadas retangulares, bem simples, contendo apenas os puxadores e fechaduras de latão dourado com desenhos vazados (foto 30). Toda extremidade do arcaz é arrematada por uma única moldura de canelura, de espessura mais grossa que o usual. Entre as peças há um altar embutido de alvenaria com desenhos pintados em dourado, imitando os altares barrocos. Os painéis colocados atrás de cada móvel, em jacarandá, são divididos em quatro partes onde foram pintados pequenos quadros sobre a vida de Cristo. Na parte superior os frontões de linhas, também muito simples, imitam os frontões das igrejas, tendo ao centro um detalhe ovalado (foto 31). A estrutura geral do arcaz, o painel com suas pequenas pinturas retangulares e seus

29

Convento do Bom Jesus

São Cristóvão

30

Convento do Bom Jesus - São Cristóvão

Detalhe: puxadores

31

Convento do Bom Jesus

São Cristóvão

frontões, e mesmo os puxadores assemelham-se, em parte, ao arcaz jesuíta da Catedral da Bahia. Não há, entretanto, nenhum documento comprovando essa analogia.

2.4.1.2. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

A sacristia desta igreja e algumas salas pertencentes ao convento de São Francisco foram transformados no Museu de Arte Sacra de São Francisco. Entre as imagens, pinturas e alfaias encontra-se o arcaz, composto de uma única peça em jacarandá e cedro, medindo 3,67m de comprimento por 1,19m de largura e 1,34m de altura. Seu formato é paralelipipédico, possui nove gavetas nas quais destacam-se as almofadas em forma de losangos de tamanhos diferentes (foto 32). Os puxadores e as fechaduras de latão, com desenho vazado e simétrico lembram os

32

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

São Cristóvão

puxadores portugueses, comuns também nas arcas domésticas do início do século XVIII (fotos 33 e 34). Nas laterais o arcaz foi trabalhado da mesma forma que na fachada. Como detalhe, observa-se os quatro suportes que servem de pés ao arcaz e a estrutura executada em cedro. O desenho deste móvel é muito semelhante ao arcaz da Igreja Salvador do Mundo, em Olinda.

33

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

São Cristóvão

Detalhe: puxador

34

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

São Cristóvão

Detalhe: fechadura

2.5. BAHIA

2.5.1. Salvador

A importância do Estado da Bahia, notadamente da Cidade de Salvador, é inquestionável quando nos dispomos a estudar e analisar objetos e monumentos religiosos, como neste caso específico - os arcazes. O fato de possuir, numa única cidade, um número tão significativo de igrejas e conventos das mais diferentes Ordens Religiosas, de ter sido durante quase todo período colonial a primeira capital do país, sede do arcebispado de numerosos chefes religiosos, levou-a merecidamente a chamar-se "Metrópole Religiosa do Brasil".[39]

Em se tratando de sacristias, Salvador divide com Recife o privilégio de possuir as mais belas e importantes não só do Brasil como do mundo católico ocidental, conforme afirma Roberto Smith:

> "Esta série de sacristias ilustra magnificamente as sucessivas variações de gosto durante a maior parte do período colonial e não se encontra paralelo na arte da terra-mater. O conceito de uma sacristia ricamente adornada, tratada como uma unidade arquitetônica a qual cada elemento individual se subordina e conforma, foi uma realização especial do Brasil-Colônia, levada ao seu desenvolvimento máximo na Bahia".[40]

Os franciscanos foram responsáveis pela construção de alguns monumentos religiosos notáveis, em Salvador, destacando-se, sobretudo, o conjunto formado pelo Convento e a Igreja de São Francisco, que foi o segundo convento da Ordem fundado no Brasil.

2.5.1.1. Convento de São Francisco

Fundado em 1587, este Convento foi arruinado durante a invasão holandesa. Somente em 1686 iniciou-se a recons

trução do novo edifício, agora sobre um plano mais grandioso. Dada a importância da construção, a administração franciscana tomou providências para que a obra não sofresse solução de continuidade e resultasse no que de melhor havia em termos de arquitetura. Para isso, recorreu a artífices especializados e excelente matéria prima, conforme atestam os documentos. A igreja conventual foi consagrada em 1713. A sacristia foi decorada entre 1710 e 1714, pelo frei Luís de Jesus, apelidado "Torneiro". O irmão Luís, brasileiro nato, devido à perfeição com que executava seus trabalhos na madeira, personalizava suas peças com as iniciais: F.L.T., que significava Frei Luís Torneiro.[41] Oswaldo Campiglia no compêndio Igrejas do Brasil, referindo-se ao Convento de São Francisco diz:

> "Na sacristia, obra de máxima importância em matéria de arquitetura de interior, no período, destaca-se o altar com precioso frontal e seu grande crucifixo de marfim; os arcazes de jacarandá, o forro com sua pintura e dois belos armários, também em jacarandá, devidos a mestria de Frei Luís de Jesus" [42] (foto 35).

Quanto ao arcaz, trata-se de um móvel composto de duaspeças, em jacarandá, de forma paralelipipédica , medindo 4,50m de comprimento por 1,12m de largura e 1,10m de altura (foto 36). Possui dezoito gavetas decoradas por almofadas retangulares. Os puxadores são de prata, em dois modelos, tendo ao centro o emblema da ordem franciscana e as molduras que revestem todo o móvel são em tremidos. Nas laterais, os arcazes apresentam a superfície semelhante às gavetas, inclusive com puxadores (foto 37). Exceto pelos puxadores, que são de prata, em lugar do tradicional bronze, este móvel tem as mesmas características do arcaz da igreja franciscana de Nossa Senhora das Neves, em Olinda.

35

Convento de São Francisco

Salvador

36

Convento de São Francisco

Salvador

37

Convento de São Francisco

Salvador

Detalhe: lateral

Por outro lado, o altar central que separa as peças é todo dourado em estilo barroco da primeira fase. O painel de jacarandá que guarnece toda parte posterior dos arcazes é inteiramente trabalhado em relevo, dividido em seis partes iguais. Cada parte tem ao centro um detalhe oval, de superfície convexa, em torno do qual forma-se um elaborado desenho simétrico de folhas de acanto. Até mesmo os frontões e as imitações de pinha tem aquela folhagem como elemento decorativo (foto 38). Essa ornamentação é muito superior tecnicamente àquela feita no arcaz jesuítico da igreja Nossa Senhora da Ajuda - figura 6, mas em linhas gerais são muito semelhantes. Como não sabemos exatamente a data da construção desse móvel, é difícil determinar qual deles foi construído primeiro. Tudo leva a crer que o templo jesuítico é mais antigo e, nesse caso, Frei Luís de Jesus poderia ter se inspirado nos desenhos de Nossa Senhora da

38

Convento de São Francisco

Salvador

Detalhe: painel

Ajuda quando construiu os móveis da igreja do Convento de São Francisco.

2.5.1.2. Igreja da Misericórdia

Outro móvel excepcionalmente representativo da talha franciscana, com caracteres também semelhantes ao do Convento de São Francisco, é o arcaz da igreja junto à Santa Casa de Misericórdia em Salvador. Esta igreja foi reconstruída a partir de 1654 a pedido da mesa da Santa Casa, sob a orientação do frei Macário de São João, arquiteto do Mosteio de São Bento. Sua conclusão ocorreu em 1659, mas durante o século XVIII foi sendo completada com a construção das torres, altares, decoração interior, balaustrada, móveis, etc.[43]

O arcaz é citado nas atas da mesa da Santa Casa

como criação do marceneiro Luís da Silva Ferreira no período de 1721 e 1722, isto é, quase dez anos após a construção do arcaz feito pelo Frei Luís de Jesus. Compõe-se também de duas peças, em jacarandá, de forma paralelipipédica, medindo 5,40m de comprimento por 1,10m de largura e 1,10m de altura (foto 39). O móvel, do lado direito do observador, contém dezoito gavetas, do lado esquerdo, a fachada do móvel apenas imita gavetas, elas não existem. É um detalhe interessante e raro no mobiliário, baseado num tipo de recurso utilizado pelos artesãos com a finalidade de dar equilíbrio ao conjunto, uma vez que só uma parte do móvel seria suficiente para guardar os paramentos religiosos.

39

Igreja da Misericórdia

Salvador

O arcaz é inteiramente decorado pelas molduras de tremidos e por uma segunda moldura, entre o tampo e as gavetas com o feitio de um cordão torcido (foto 40). Observa-se ain

da nessa figura a coluna com delicados relevos de folhas de acanto. Os puxadores e espelhos de fechadura, colocados sobre as almofadas retangulares que enfeitam as gavetas são de prata, com minucioso desenho de conchas e volutas, destacando-se ao centro o coração - símbolo das Misericórdias - (foto 41). Separando os móveis há um altar dourado, com motivos barrocos

40

Igreja da Misericórdia

Salvador

Detalhe

mas sem outros elementos mais qualificativos. O painel de jacarandá que acompanha os arcazes é praticamente idêntico ao do Convento de São Francisco (foto 42).

A semelhança desse arcaz com o arcaz do Convento de São Francisco foi discutida pelo historiador Carlos Ott numa publicação sobre A Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador feita em 1960 pelo SPHAN.

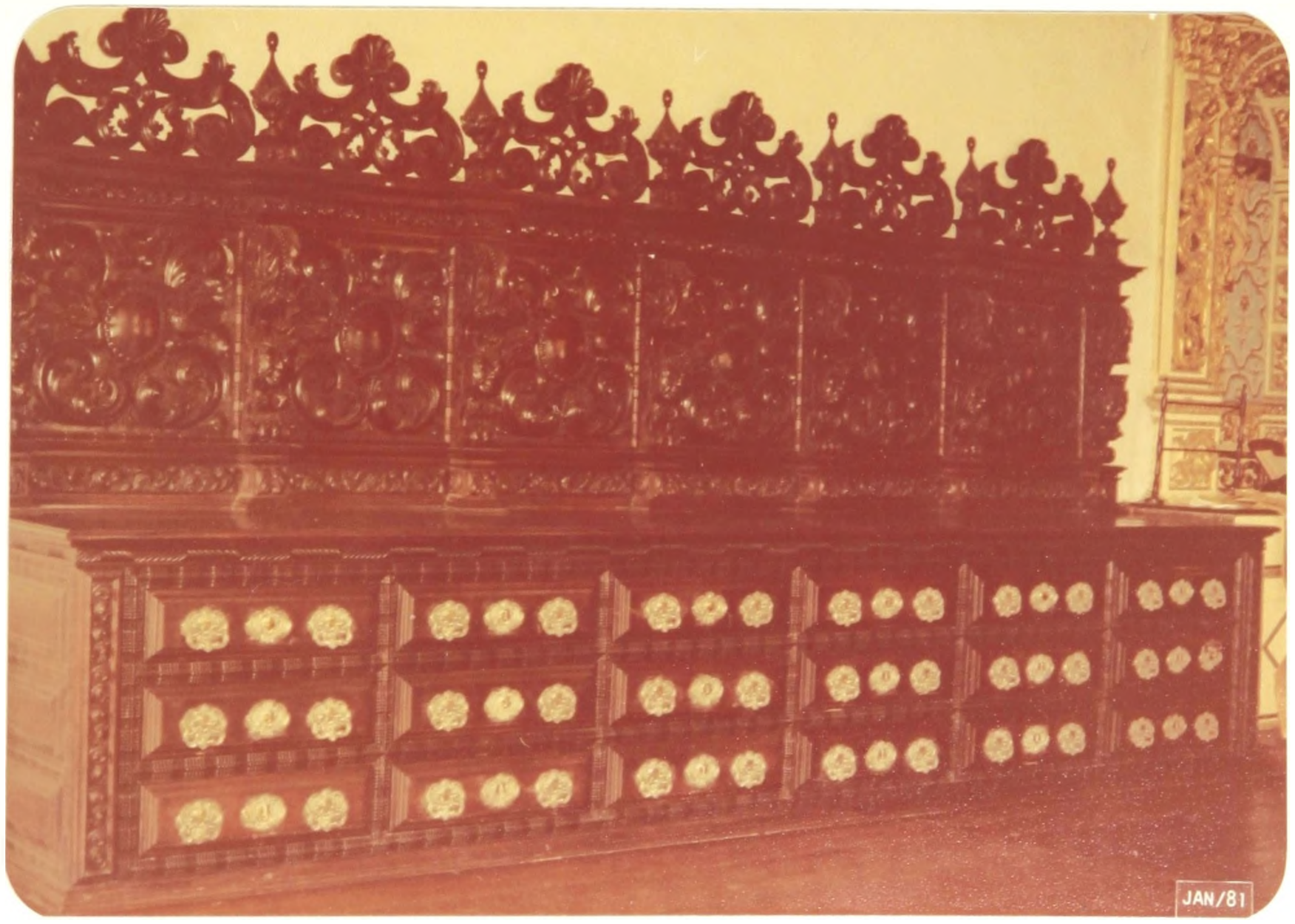
"A peça mais artística, neste gênero, e sobre cuja autoria não paira dúvida, é o arcaz da sacristia, feito en

41

Igreja da Misericórdia

Salvador

Detalhe: puxadores e fechaduras



42

Igreja da Misericórdia

Salvador - Detalhe

tre 1721 e 1722 pelo marceneiro Luís de Silva Ferreira. Devemos supor que seja do mesmo artista o altar que fica no meio (naturalmente sem o frontal atual), tanto em virtude do estilo como porque na Ordem Terceira do Carmo, acrescentou ele também um altar como consta de documento que encontramos no arquivo dessa entidade.

Hoje o arcaz da Santa Casa é o único que se conhece da autoria de Silva Ferreira, visto como o da Ordem Terceira do Carmo (onde também fizera dois armários laterais para guardarem o sangüíneo, como nas sacristias de São Francisco e do Convento do Carmo) foi destruído pelo incêndio dessa igreja em 1788.

Entre os motivos decorativos dos arcazes da Santa Casa e de São Francisco há certa semelhança, não, porém, que nos permita falar em dependência, como também se encontra o mesmo motivo central do arcaz da Santa Casa na fachada da Ordem Terceira de São Francisco. Eram padrões decorativos empregados ao mesmo tempo por canteiros, marceneiros e entalhadores. Mas Silva Ferreira não precisava copiar de igrejas baianas os seus motivos, pois passara por um bom aprendizado em Portugal, e viera do Porto com rico acervo de informação. Pena é que o artista não fizesse também os armários laterais da sacristia da Santa Casa, pois já os encontrou feitos pelo marceneiro Belchior Moreira de Matos, em 1698".[44]

Roberto Smith, no artigo a que já nos referimos, sobre os armários e repositórios brasileiros, na página 262, cita também essa referência, concordando que a decoração desses armários, constituída de longas e ininterruptas almofadas nas portas, arrematadas no frontão por uma única folha de acanto entre duas volutas, indica terem sido construídas em data anterior aos arcazes.

2.5.1.3. Hospício da Boa Viagem

Este estabelecimento religioso franciscano, situado próximo à ponte Monserrate em Salvador, originou-se de uma doação de Dona Lourença Maria, segundo escritura de 19 de novembro de 1710. Em 1712, a Ordem decide construir uma casa de pedra e uma igreja, em forma de hospício com varandas (para os doentes) ao lado da nave.[45] Segundo padre Santa Maria de Jaboatão o altar-mor e os dois altares laterais, de estilo de D. João V são datados de 1720 aproximadamente. Sabe-se que por volta de 1731 a 1737 a igreja já estava totalmente construída.[46] Não há referência quanto à data de construção do arcaz. Para Germain Bazin "a sacristia do Hospício de Boa Viagem evoca antes de l'atelier da sacristia do Carmo".[47]

O arcaz é composto de duas peças em jacarandá de forma paralelipipédica, com seis gavetas decoradas com uma simples almofada retangular, mas com elaborados puxadores e espelhos de fechaduras em bronze com desenho semelhante a um rendilhado (foto 43). As molduras que arrematam as gavetas e o arcaz são do tipo canelura, bem espessas. Entre os móveis o altar branco e dourado com motivos barrocos e florais tem como destaque um pequeno baldaquim[48] (foto 44). O painel de madeira que completa o arcaz foi dividido em três partes onde aparecem pinturas com temas eucarísticos, arrematadas pelos frontões com volutas e conchas.

Com esta descrição, concluímos a série franciscana de arcazes, importante no contexto do mobiliário sacro pela sua antigüidade e valor artístico. A ausência de tais aspectos, prejudicou a análise de dois arcazes pertencentes às igrejas franciscanas extremamente relevantes no panorama artístico brasileiro e internacional. A primeira, trata-se da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Recife, conhecida como Cape

43

Hospício da Boa Viagem

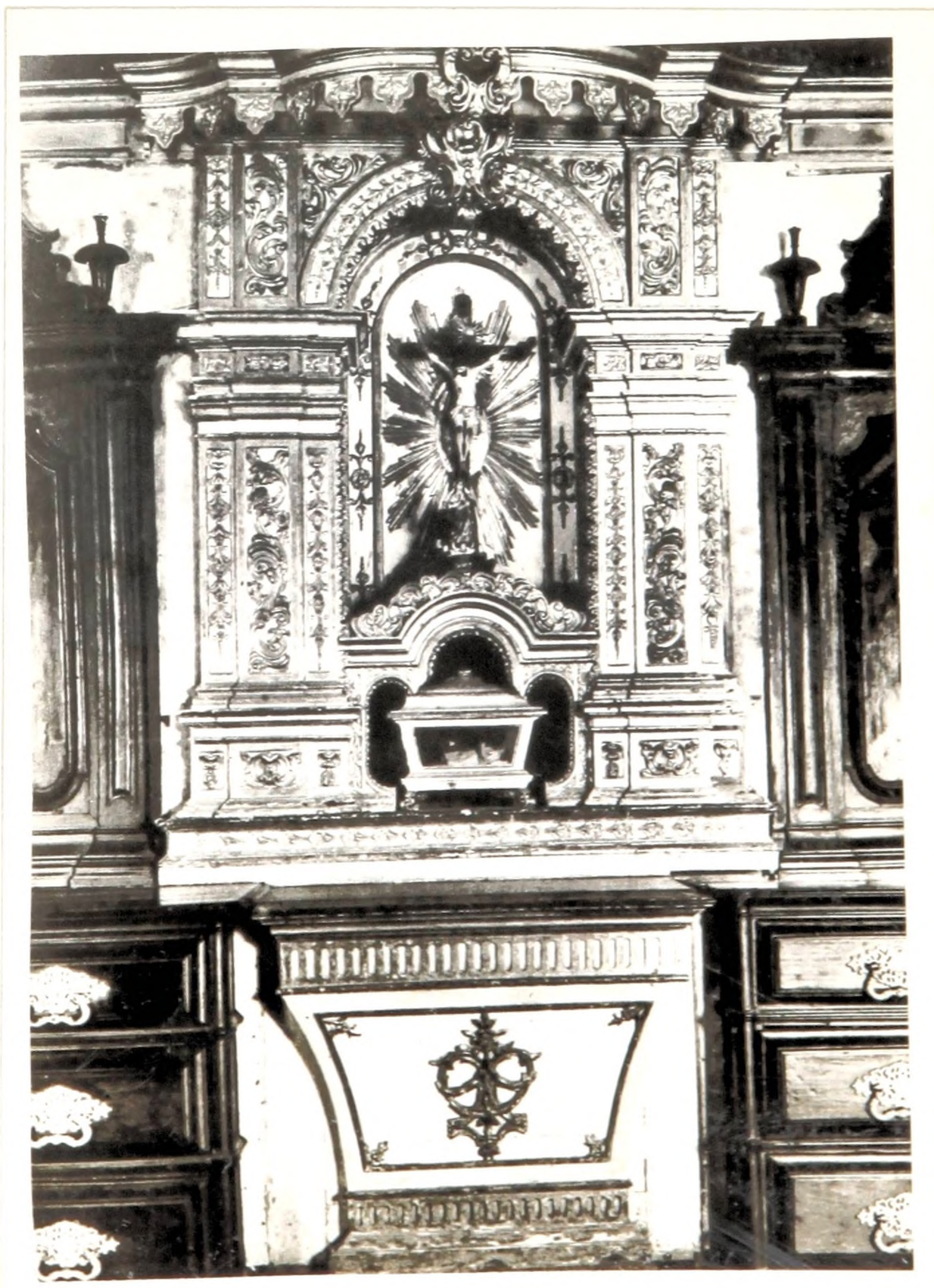
Salvador

44

Hospício da Boa Viagem

Salvador

Detalhe: altar

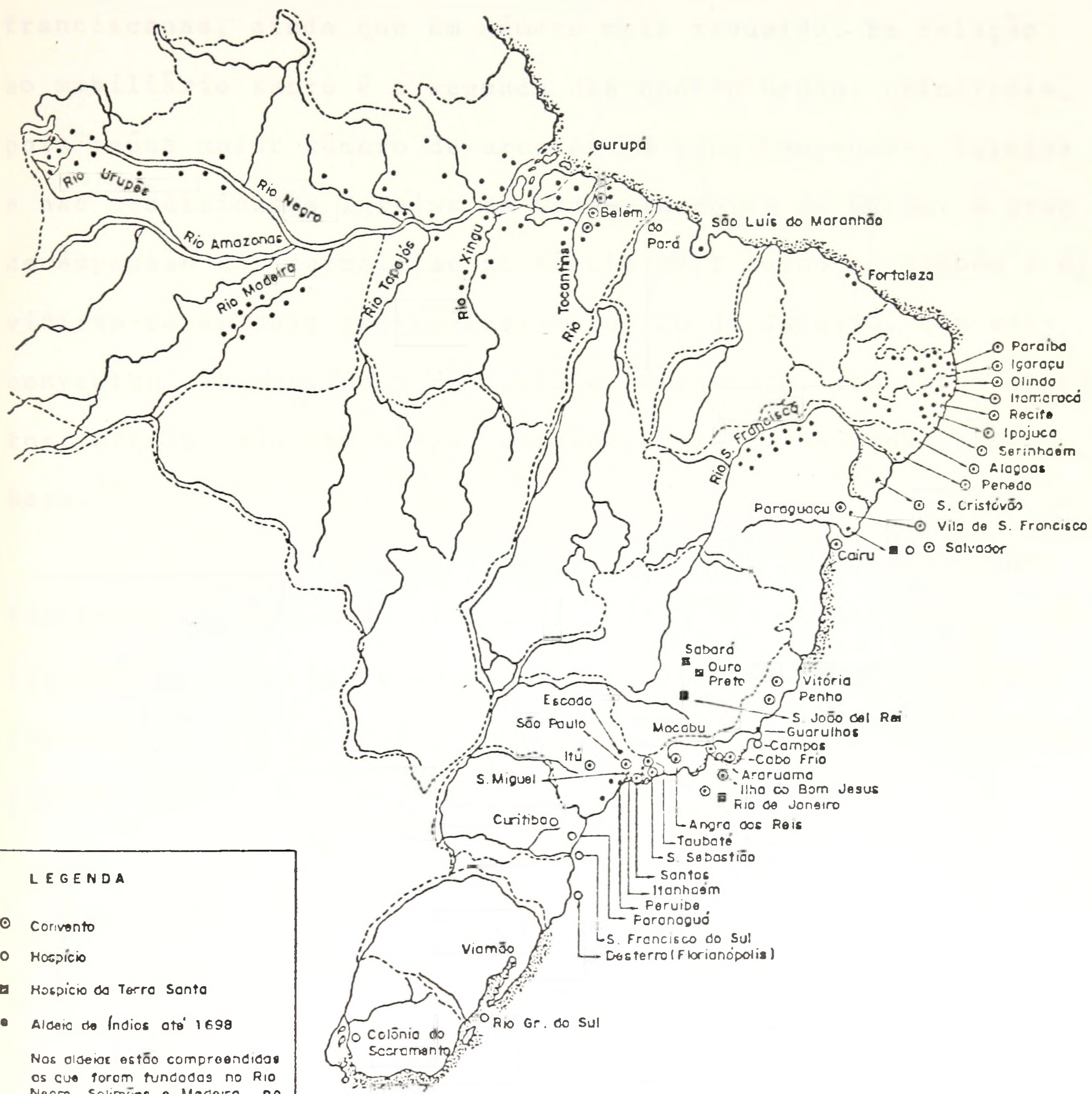


la Dourada. O arcaz foi construído somente em 1862, conforme relato de Fernando Pio em seu volume destinado exclusivamente àquela Igreja.[49] A famosa Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador, conhecida pela original fachada em pedra lavrada, de estilo plateresco, única no Brasil, teve sua sacristia reformada entre 1869 e 1870. Segundo Marieta Alves,[50] naquela ocasião, foram contratados artistas para toda obra de talha, douramento e ornatos, em razão da sacristia encontrar-se em ruínas. O arcaz existente no cômodo, apesar de ser um móvel de grandes proporções, em jacarandá, tem características próprias do mobiliário do século XIX. Ficaram também excluídos deste estudo, conforme justificamos na introdução, os dois exemplares setecentistas, aliás, de excepcional qualidade, pertencentes à Igreja de Santo Antonio e à Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, no Rio de Janeiro.

A ORDEM FRANCISCANA NO BRASIL

EXPANSÃO NO TEMPO COLONIAL

1585 a 1758



Mapa extraído da obra de Fre. Basílio Röwer, O. F. M.
A ORDEM FRANCISCANA NO BRASIL - 2a. ed. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1947, pág. 63

3. CARMELITAS

Estabelecida no Brasil desde o século XVI, a Ordem do Carmo também marcou sua presença através de vários monumentos religiosos com qualidades estéticas semelhantes às franciscanas, ainda que em número mais reduzido. Em relação ao mobiliário sacro é a segunda das quatro Ordens principais, pois reúne maior número de arcazes em seus Conventos, Igrejas e nas tradicionais Igrejas da Ordem Terceira do Carmo. A grande expansão dos carmelitas no século XVII levou-os também a dividirem-se em duas províncias: a do Rio de Janeiro, com seis conventos e a província da Bahia e Pernambuco, com sete conventos: Olinda, São Cristóvão, Paraíba, Goiana, Salvador e Rio Real.[51]

Na área que levantamos, os arcazes mais significativos encontram-se em Goiana e Recife - Pernambuco, em São Cristóvão no Sergipe e em Salvador - sede dos Conventos mais conhecidos e incontestavelmente possuidores dos melhores exemplares: Carmo e Santa Tereza.

3.1. PERNAMBUCO

3.1.1. Goiana

3.1.1.1. Convento de Santo Alberto

A pequena cidade de Goiana, no interior do Estado, a exemplo de Olinda e Igaraçu, possui ainda vários edifícios religiosos do período colonial. O Convento de Santo Alberto tem sua história ligada a um ilustre personagem da história do Brasil: André Vidal de Negreiros - conhecido pelo desempenho na expulsão dos holandeses. Em 1679 colocou a pedra fundamental do Convento e doou alguns materiais para sua construção e manutenção, sendo concluído somente no início do século XVIII.

como demonstram a fachada e a decoração interna da igreja conventual. Entretanto, durante a Revolução Praieira o Convento foi atacado e a sacristia destruída, salvando-se apenas o arcaz, instalado atualmente num dos corredores laterais do Convento.

É um móvel de jacarandá, paralelipipédico, medindo 4,45m de comprimento por 1,10 m de largura e 1,00m de altura (foto 45). Contém nove gavetas ornamentadas por três almofadas retangulares tendo ao centro um relevo em forma de medalhão sobre o qual está fixado o puxador de madeira (foto 46). A moldura que guarnece o tampo, em forma de ducina é bem pronunciada junto aos retângulos. São os únicos elementos decorativos deste móvel, que tudo indica, pertence ao início do século XVIII.

45

Convento de Santo Alberto

Goiana

46

Convento de Santo Alberto

Detalhe

3.1.2. Recife

3.1.2.1. Igreja da Ordem Terceira do Carmo

A igreja de Santa Tereza, mais conhecida como igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Recife, foi fundada em 1695 e consagrada em 1737. Apesar da restauração sofrida no século XIX, muitas pinturas e alguns móveis originais foram preservados, inclusive o arcaz. Trata-se de um móvel formado por duas peças, separadas por um pequeno altar branco, pintado de purpurina dourada, com um nicho contendo a imagem de Nossa Senhora da Soledade. Cada peça mede 2,36m de comprimento por 1,00m de largura e 1,12m de altura. Foi construído em cedro e amarelo vinhático, pintado com extrato de nogueira para dar impressão de jacarandá (foto47). As gavetas, em número de nove, têm a fachada decorada por almofadas em retângulo sobressaindo um relevo ovalado de tamanho e forma idênticos às fechaduras

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA T 311

47

Igreja da Ordem Terceira do Carmo Recife

e puxadores. Estes são de bronze trabalhado com um emblema contendo uma coroa e um escudo com três estrelas de seis pontas.[52] Ao redor dos retângulos do tampo, nas laterais e no rodapé, as molduras em forma de canelura são bem evidentes (foto 48). Nota-se nessa foto uma saliente coluna composta de voluta com folhagens e flores, comuns na decoração barroca de origem sacra.[53] O painel de madeira, que acompanha o arcaz, possui nas extremidades essas mesmas colunas. É inteiramente decorado com motivos barrocos e florais, tendo ao centro uma tela representando Santa Tereza e São José. Assemelha-se muito ao painel que serve de altar aos arcazes das sacristias de São Francisco e da igreja da Misericórdia em Olinda, características do segundo quarto do século XVIII.

48

Igreja da Ordem Terceira do Carmo Recife

3.2. SERGIPE

3.2.1. São Cristóvão

3.2.1.1. Capela de Nosso Senhor dos Passos

Dentre os monumentos religiosos preservados no Estado do Sergipe, os mais significativos encontram-se em São Cristóvão, ex-capital do Estado, distante 29 Km. de Aracaju. Destaca-se, além do Convento e Igreja da Ordem Terceira Franciscana, o belo conjunto do Convento do Carmo e a Capela da Ordem Terceira do Carmo, mais conhecida como Capela de Nosso Senhor dos Passos. A construção da Capela ocorreu simultaneamente ao Convento entre 1699 e 1745. Na singela fachada da igreja dos Terciários a inscrição 1743 certamente indica o ano de conclusão da capela.

O arcaz da sacristia é também simples, com características próprias do mobiliário do início do século XVIII,

extremamente parecido com o arcaz da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na mesma cidade (ver página 441). Compõe-se de uma única peça, de forma paralelipipédica, medindo 3,50m de comprimento por 1,12m de largura e 1,12m de altura, construído em cedro e jacarandá (foto 49). As nove gavetas são ornamentadas por três almofadas em losango, as fechaduras e os puxadores de latão, tem desenho bem rudimentar (foto 50). O retábulo de madeira pintada, em azul, branco e dourado, onde está o nicho com o crucifixo é muito pobre. Contrasta com o lavabo de pedra, inteiramente esculpido na parede lateral da sacristia.

49

Capela de Nosso Senhor dos Passos

São Cristóvão

50

Capela Nosso Senhor dos Passos

São Cristóvão

3.3. BAHIA

3.3.1. Salvador

3.3.1.1. Convento do Carmo

A exemplo de outros grupos religiosos, os carmelitas construíram em Salvador dois edifícios, considerados em termos de arquitetura exterior e interior, obras primas da arte brasileira colonial: o Convento do Carmo e o Convento de Santa Tereza. O primeiro, sem dúvida, possui a mais rica, harmoniosa e original sacristia do mundo católico. Nos textos que publicou sobre arquitetura brasileira, Robert Smith refere-se particularmente a este conjunto várias vezes, ressaltando, sobretudo, a sua unidade arquitetônica:

"Foi na primeira capital brasileira que desenvolveu-se o conceito de sacristia ricamente adornada, tratada como uma unidade arquitetônica, onde cada elemento individual se su

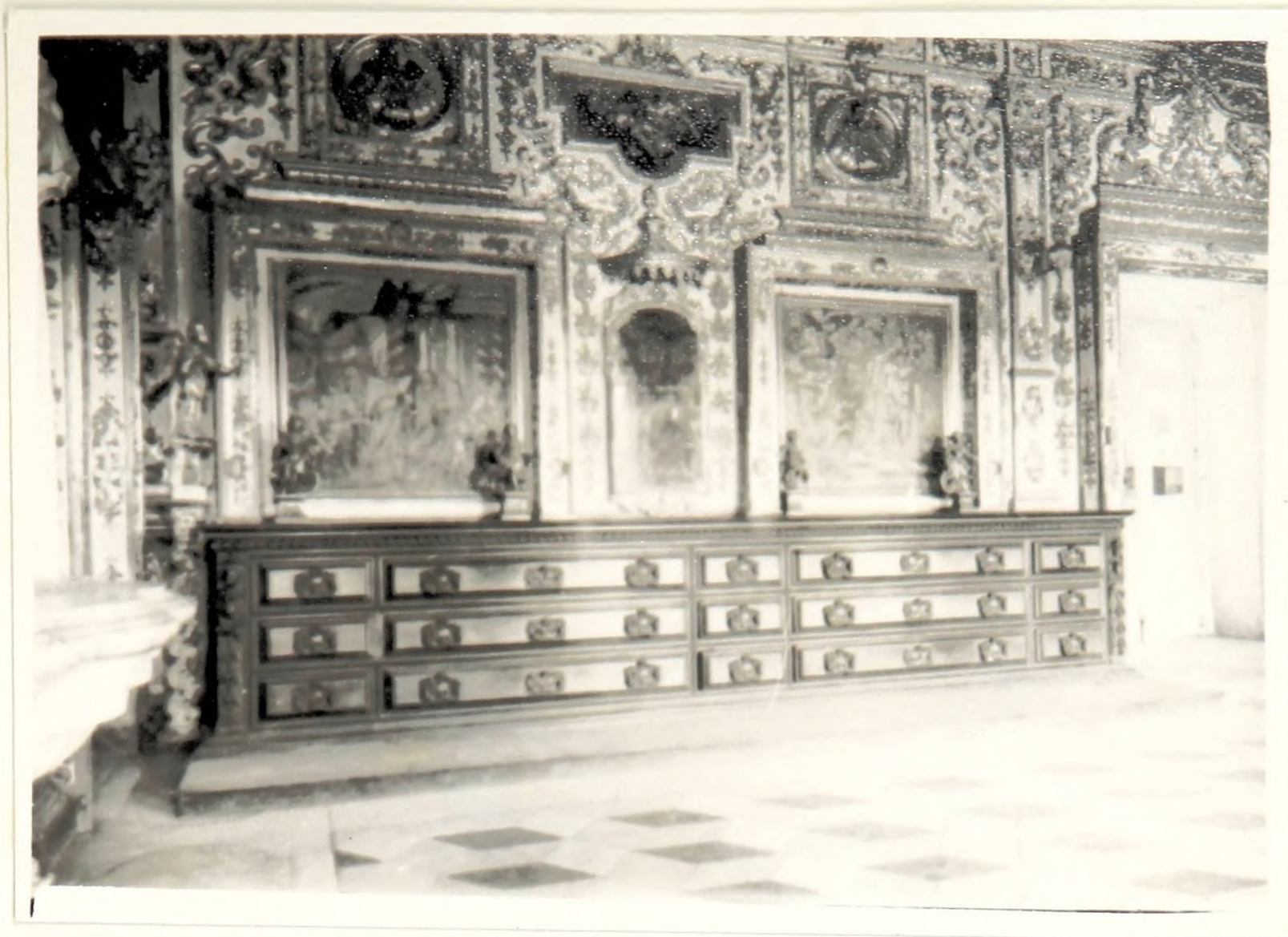
bordina e conforma".[54]

Ainda sobre as características da decoração do Convento do Carmo, Smith afirma:

"A sacristia de Nossa Senhora do Carmo, dos carmelitas calçados, cujo estilo sugere a data de cerca de 1755, onde o ornamento barroco, completamente evoluído, já se entrelaça com os primeiros delicados motivos rococó".[55]

Essa classificação de móvel barroco, sugerida pelo historiador americano, não é ratificada por seu colega francês Germain Bazin. Para este "a rica decoração de madeira da sacristia, seu estilo rococó com motivos assimétricos, indica uma época próxima à reconstrução da capela-mor".[56] Embora Smith insista que os móveis da sacristia do Carmo (arcazes e respositório) são os melhores exemplos do estilo barroco português, conhecido como estilo D. João V,[57] há razões objetivas, no que diz respeito à decoração das paredes e do teto para concordarmos com as observações de Bazin.

O Convento, fundado em 1586, foi reconstruído no século XVII, mas no decorrer do século XVIII muito ainda se fêz, conforme dados registrados em documentos.[58] O frontão do altar-mor é de 1732 e a capela-mor só foi completada em 1788. A sacristia foi decorada na metade do século, entre 1740 e 1750, período de transição entre o barroco e o rococó. Seus dois arcazes estão localizados na parede maior da sala, respectivamente um de cada lado da porta que dá acesso à sacristia para quem vem pelo claustro (foto 51). As peças são exatamente iguais, mas somente o arcaz à direita do observador tem função, o da esquerda é uma réplica construída para completar o conjunto, repetindo a mesma solução da igreja da Santa Casa de Misericórdia. Cada arcaz mede 5,31m de comprimento por 1,40m de largura e 1,08m de altura. Possuem quinze gavetas em dois tamanhos:



51

Convento do Carmo

seis medindo 1,57m de comprimento por 0,21m de altura e nove medindo 0,50m de comprimento por igual altura.

Construídos inteiramente em jacarandá, têm formato paralelipipédico com as almofadas das gavetas retangulares. Os puxadores e fechaduras de bronze são desenhados com elementos barrocos, e dragões estilizados (foto 52). As molduras que arrematam as gavetas e o tampo são em canelura, no rodapé em forma de ducina. Há ainda uma segunda moldura em relevo entre o tampo do móvel e as gavetas, cujo motivo é semelhante a uma pera estilizada (foto 53). Observa-se nesta foto a coluna que decora as extremidades de cada peça cujo relevo apresenta uma meia figura e um ramo de folhagens.

Essas características formais são, sem dúvida, próprias do mobiliário sacro brasileiro construído na metade do setecentos, período que Robert Smith afirma pertencerem, também, os dois armários localizados na parede lateral. O gran

52

Convento do Carmo

Detalhe: puxador e fechadura

de lavabo de mármore na parede oposta tem colunas e frontão clássicos, enquanto toda parede em frente aos arcazes possui nichos e altares com grandes imagens de santos da Ordem. Todas as paredes da sala, até o teto, são inteiramente decora

das com motivos florais assimétricos dourados, intercalados com bustos e pinturas de santos. O forro é totalmente pintado com cenas religiosas, contornadas por grossas molduras douradas. A pintura desta sacristia é atribuída ao famoso artista pintor frei Eusébio de Matos.[59] As quatro grandes telas sobre os arcazes representam cenas do nascimento de Jesus e o espelho de cristal ao centro tem na parte superior um pequeno lambrequim (fotos 54 e 55).

53

Convento do Carmo

Salvador

Detalhe

Analisando-se cuidadosamente o conjunto conclui-se que tanto Robert Smith como Germain Bazin estão corretos em suas afirmações. Enquanto o mobiliário conserva elementos que o qualificariam rapidamente como barroco, todo restante da ornamentação tem características indiscutíveis do rococó. O conjunto torna-se mais interessante à medida que constatamos a singular capacidade que artistas tiveram em conciliar os dois estilos de forma harmoniosa, sem que um suplantasse o outro.

54

Convento do Carmo

Salvador

55

Convento do Carmo

Salvador

Detalhe: altar

3.3.1.2. Convento de Santa Tereza - Museu de Arte Sacra da Bahia

A Ordem das Carmelitas descalças fundou em 1667 em Salvador o Convento de Santa Tereza, inaugurado em 14 de outubro de 1686, véspera da festa da padroeira. A planta da igreja é original do ponto de vista arquitetônico, atribuída ao frei beneditino Macário de São João, arquiteto responsável pela igreja de São Bento em Salvador.[60]

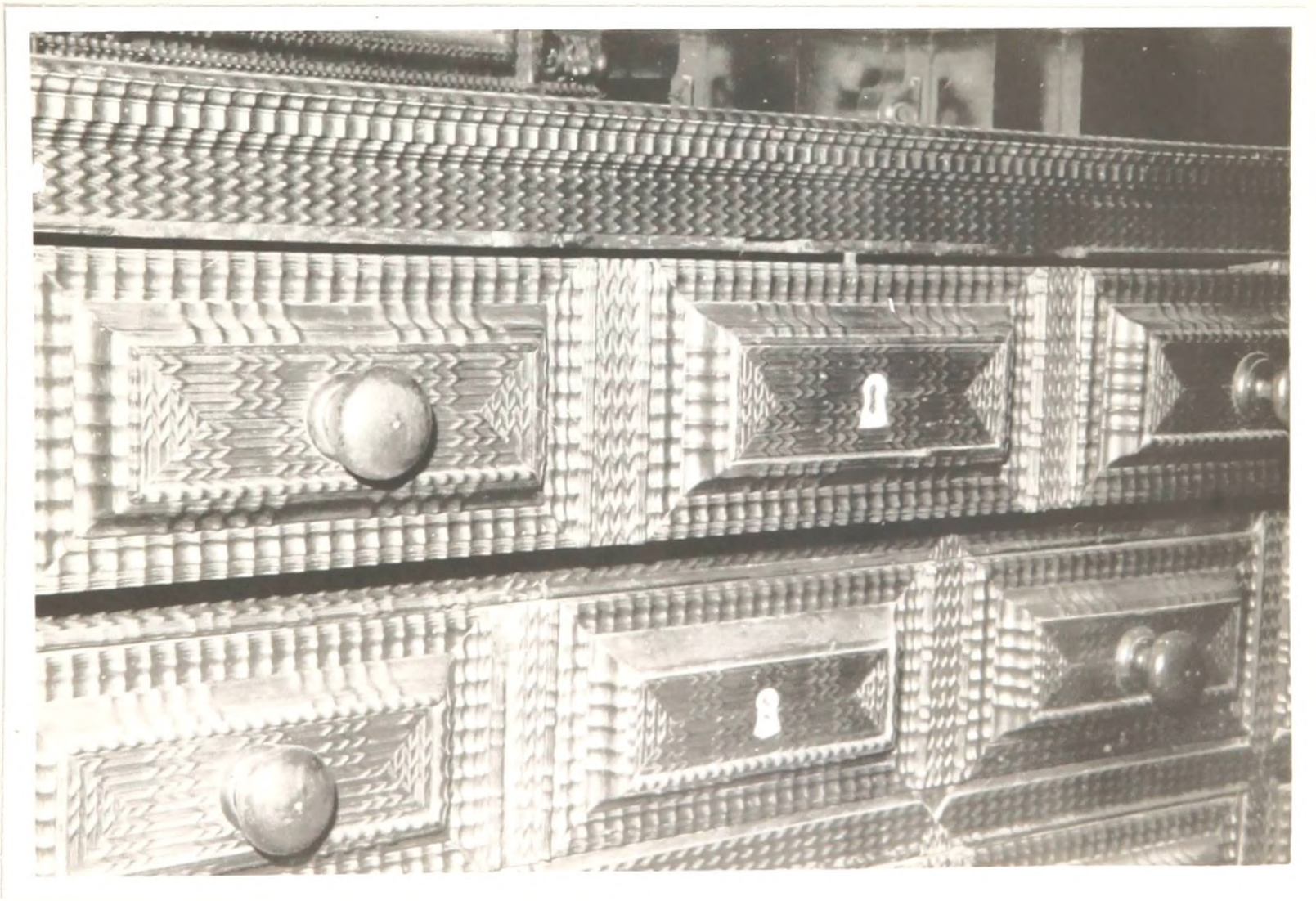
Atualmente o Convento abriga o Museu de Arte Sacra da Bahia, com acervo de valiosíssimas peças de alfaia, pinturas, imagens e móveis, entre os quais o armário e o arcaz da sacristia do Convento. O móvel é uma peça única em jacarandá, de forma paralelipipédica, ocupando toda extensão da parede num total de 10,72m de comprimento por 1,12m de altura e 1,38m de largura. Contém vinte e uma gavetas de 1,45m de comprimento por 0,20m de largura, ornadas com almofadas retangulares e puxadores de madeira (foto 56). Todo móvel, incluindo as gavetas, é decorado com moldura de tremidos, comuns no mobiliário de origem luso-brasileira no final do século XVII (foto 57). Dom Clemente Maria da Silva Nigra fêz um cuidadoso estudo sobre o Convento, fazendo as seguintes observações com relação à sacristia:

> "Acha-se no estado original do tempo de sua inauguração em 14 de outubro de 1686, véspera da Festa de Santa Tereza. Além dos valiosíssimos azulejos mouriscos, sua maior riqueza é o grande arcaz com as dezesseis pinturas, o crucifixo e o maravilhoso armário entre duas janelas. O arcaz ou cômoda de jacarandá em talha tremida (que ficou parte inacabada) com 21 grandes gavetas para guarda dos paramentos e roupa da sacristia e o expressivo crucifixo de Senhor morto, feito em madeira de cedro. As dezesseis pinturas que

56

Convento Santa Tereza

Salvador



57

Convento Santa Tereza

Detalhe da moldura em tremidos

ornamentam a parte superior do arcaz foram pintadas a óleo diretamente sobre finas tábuas de vinhático (sem preparar-se primeiro a madeira ou o fundo da pintura) e representam episódios da vida de Santa Tereza de Ávila a Reformadora da Velha Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo".[61] A descrição pormenorizada de Silva Nigra relata a época em que foram construídos os móveis, fim do século XVII. Constitui-se pois em outro raro exemplar seiscentista, assim como o armário embutido na parede oposta. Robert Smith considera-o um dos mais velhos entre os armários de sacristia, construído por volta de 1697.[62] (foto 58).

58

Convento de Santa Tereza

Armário da sacristia

4. BENEDITINOS

Participando do grupo das quatro grandes ordens religiosas estabelecidas no Brasil no século XVI, os beneditinos marcaram presença com um número bem menor de edifícios, porém de excelentes qualidades artísticas. Mais contemplativos que missionários prepararam seus arquitetos e artistas dentro da própria Ordem, muitos dos quais com formação Universitária realizada em Coimbra e Lisboa.[63]

Seus primeiros estabelecimentos implantados no nordeste: Salvador, 1584; Olinda, 1592; Paraíba, 1596 e no sul do Rio de Janeiro, 1586 e São Paulo 1598, constituem importante fonte de referência para a história da arte brasileira. A pesar de terem sofrido, também, a violenta ação da invasão holandesa no nordeste, conseguiram recuperar alguns edifícios. Entre esses monumentos beneditinos no nordeste que conservaram algum mobiliário em sua sacristia destacam-se: o Mosteiro de São Bento de Olinda e a Igreja dos Montes Guararapes em Recife.

4.1. PERNAMBUCO

4.1.1. Olinda

4.1.1.1. Mosteiro de São Bento

O Mosteiro de São Bento em Olinda foi o edifício que melhor preservou em Pernambuco o partido arquitetônico adotado pelos beneditinos, tanto no exterior quanto no interior. Fundado entre 1597 e 1599 foi totalmente destruído pelos holandeses em 1631, sendo reedificado apenas na segunda metade do século XVII. Sofreu entretanto uma nova reforma, total, no século XVIII, iniciada por volta de 1750. A atual sacristia foi decorada provavelmente entre 1786 e 1791, confor

me registro em documentos: a pintura imitando mármore é de 1786 e do altar central 1789. Sobre a sacristia Fernando Pio escreve:

"Em 1789 o pintor José Elói ganhou 32$000 'da empreitada que com o dito se fêz de pintar o painel do altar da sacristia, e fingir que tudo o que se vê é de pedra'. Esse painel de Nossa Senhora da Piedade é de grandes proporções pois tem 2,20m de altura e 2,15m de largura. Também o douramento da suntuosa sacristia é atribuído a José Elói. Os quadros da sacristia sobre a vida de São Bento foram pintados à vista de estampas antigas pelo pintor Francisco Bezerra, concluídos somente em 1791".[64]

Na Crônica do Mosteiro de São Bento de Olinda, Frei Miguel Arcanjo da Anunciação também faz referências específicas sobre as pinturas e os móveis da sacristia.[65]

Os arcazes do Mosteiro de São Bento são compostos por dois móveis em jacarandá, com a forma dita "projetada de perfil", isto é, sua estrutura é cortada em plano e elevação[66] (foto 59). Cada móvel mede 4,30m de comprimento por 1,15m de largura e 1,20m de altura. Contém nove gavetas decoradas por uma almofada retangular de linhas bem leves, em cujos lados menores foi esculpido um pequeno arranjo de volutas. Os puxadores e fechaduras de bronze têm motivos assimétricos compostos por folhas, flores, volutas e pássaros (foto 60). Nas laterais do móvel o tratamento foi o mesmo dispensado à fachada, almofadas retangulares imitando gavetas com puxadores.

Destacam-se ainda nas extremidades, colunas em relevo bem pronunciado, decoradas com espirais e um pequeno medalhão com motivos de rocaille (foto 61). O cuidadoso arremate do tampo e do rodapé é feito por salientes molduras em

59

Mosteiro São Bento

Olinda

Vista geral - arcazes e cômoda

forma de ducina.

Entre os arcazes está o altar, pintado e dourado em cujo centro destaca-se a pintura de Nossa Senhora da Pie

60

Mosteiro de São Bento

Olinda

Detalhe: lateral

61

Mosteiro de São Bento

Olinda

Detalhe: colunas laterais

dade, citada por Bazin. Sobre os móveis há um espelho retangular, levemente inclinado, ladeado por duas grandes telas a óleo, narrando cenas da vida de São Bento. As molduras que revestem as telas e os espelhos são características do final do século XVIII, inteiramente dourado com motivos assimétricos. Além dos arcazes a sacristia contém outros móveis: duas cômodas de seis gavetas com as mesmas características dos arcazes, uma mesa grande no centro da sala e dois repositórios. É um detalhe incomum esse número de móveis em sacristias.

4.1.2. Recife

4.1.2.1. Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes

A construção e decoração da conhecida igreja dos Montes Guararapes esteve também aos cuidados dos monges beneditinos. A igreja teve origem de uma capela eregida pelo comandante Francisco Barreto de Menezes, dois anos após a partida dos holandeses, em sinal de gratidão pelas vitórias dos brasileiros naqueles montes. Em 1675, o padre provincial da Ordem de São Bento no Brasil decide construir uma igreja maior, empenhando-se nas obras até 1680. Entretanto a igreja só foi concluída no século XVIII, sabendo-se que sua tradicional fachada foi executada em 1795.[67]

Ao contrário da igreja, que tem as paredes revestidas de azulejos portugueses e os altares barrocos com profusa talha, a sacristia é bem simples. Possui dois arcazes, exatamente iguais, instalados na paredes laterais um em frente ao outro, construídos em cedro. Possuem forma paralelipipédica, medindo 3,15m de comprimento por 1,12m de largura e 1,15m de altura (foto 62). As gavetas são divididas em três colunas formando seis gavetas maiores nas extremidades e três

62

Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes

Recife

gavetas menores no centro do móvel. A ornamentação é feita apenas pelas almofadas em retângulo tendo ao centro o losango com puxadores e fechaduras de bronze trabalhado com motivos barrocos (foto 63).

As laterais do móvel foram trabalhadas com o mesmo cuidado da fachada. As molduras do tampo e do rodapé são rústicas, em forma de canelura. Não possuem altares, sobre os móveis, há quatro quadros pintados a óleo sobre madeira, atribuídos a Frei Estevão de Loreto Joassar, datados de 1732 e narrando cenas da vida de Jesus e São João Batista. Sem dúvida, é um móvel típico do início do século XVIII. Contém muita semelhança com o arcaz da Capela de Nosso Senhor dos Passos em São Cristóvão, exceto pela madeira e pelos puxadores.

Nos demais Estados da região não foram encon

tradas igrejas ou mosteiros beneditinos que conservassem seus arcazes, inclusive na igreja de São Bento em Salvador, monumento relevante da Ordem, não existe absolutamente nada em sua sacristia.

63

Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes

Recife

5. IRMANDADES E CONFRARIAS

As atividades leigas no desenvolvimento e manutenção da igreja no Brasil ficou patenteada no Nordeste através de vários monumentos religiosos de importância e qualidade semelhante, muitas vezes até superior ao das ordens religiosas.

Em Pernambuco e na Bahia, mais tarde em Minas Gerais, esses grupos foram bastante atuantes, construindo, em termos de edifícios religiosos, aproximadamente um terço do total de todo nosso patrimônio arquitetônico sacro. Essa expansão é confirmada nos núcleos urbanos maiores onde as atividades decorreram com segurança de recursos financeiros e humanos. Preocupados em realizar o melhor para "os santos" conseguiram construir monumentos que apresentam soluções inéditas, marcadas sobretudo pela suntuosidade. Ao contrário das ordens religiosas não sofreram perseguição, nem tiveram que abandonar seus templos, caracterizando sua atuação nas cidades pela tradição e perseverança, conforme se pode constatar sobretudo em Recife e Salvador.

5.1. PERNAMBUCO

5.1.1. Recife

5.1.1.1. Igreja Madre de Deus

Esta igreja foi organizada pela Congregação de São Felipe de Neri estabelecida no Recife em 1671 através de um hospício e uma igreja em terreno doado pelo arquiteto Antonio Fernandes de Matos. A igreja atual foi iniciada em 1706 e sua primeira missa celebrada em 1715, sabendo-se que em 1720 a igreja já estava quase concluída.[68] A sacristia, situada atrás da capela-mor é um cômodo muito grande de onde, além do

imenso arcaz, contém quatro repositórios: dois fechados e dois abertos e um lavabo de mármore. Sobre o lavabo Germain Bazin escreve:

"é uma das mais suntuosas pias portuguesas que existem no Brasil, em mármore de Estremoz combinando mármore de duas cores"[69] (foto 64).

64

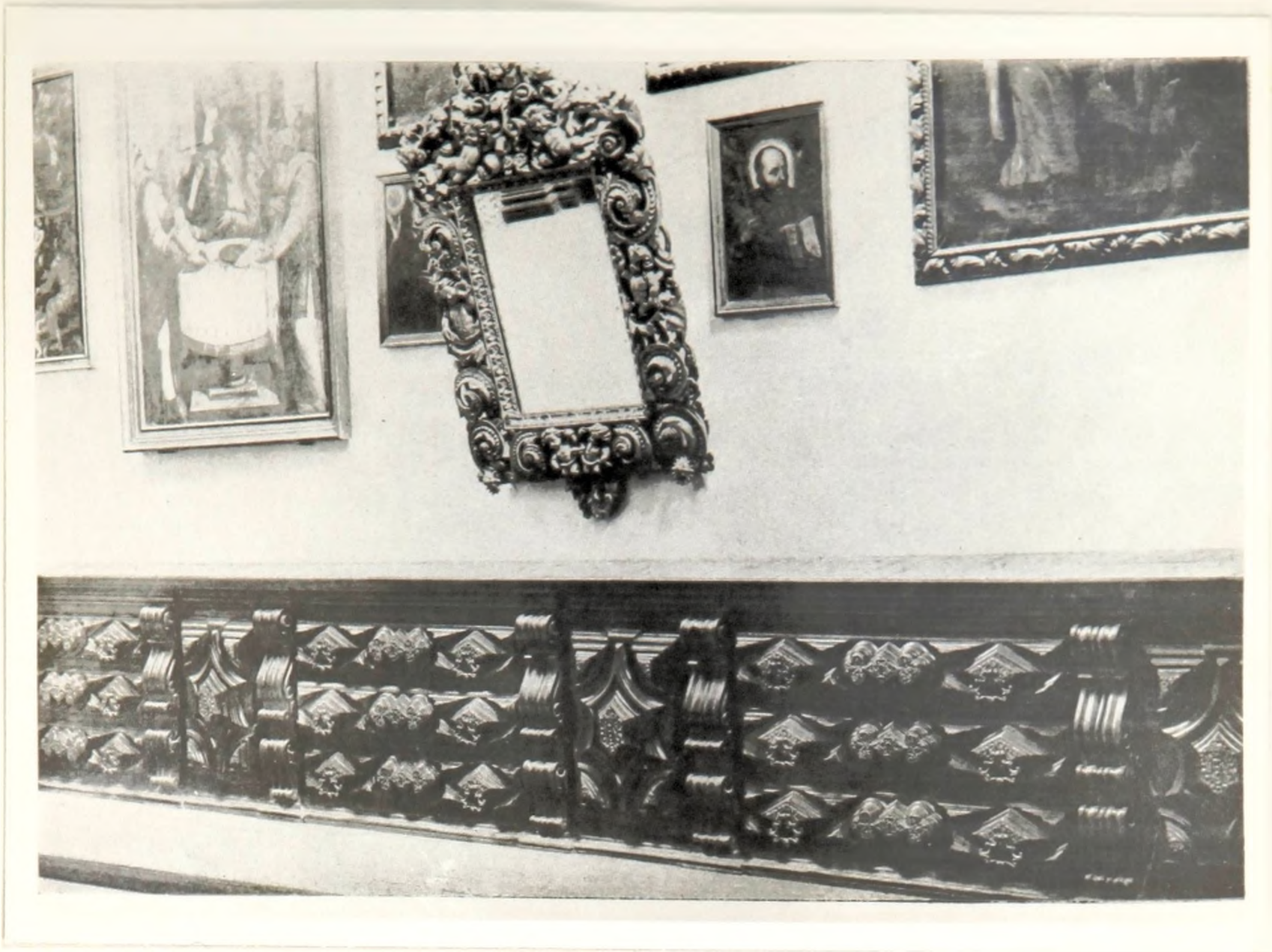
Igreja Madre de Deus

Recife

Detalhe do lavabo da sacristia

O arcaz, construído inteiramente em jacarandá, é o maior existente no Brasil. Mede 10,00m de comprimento por 1,60m de largura e 1,15m de altura. Sua forma apresenta apenas a fachada recortada em perfil, dando um aspecto levemente ondulado, detalhe mais evidente nas extremidades das gavetas (foto 65).

São dezoito gavetas, exatamente iguais, inteiramente ornamentadas por almofadas ovaladas, irregulares que se destacam por apresentarem um relevo bem acentuado. Esse



66

Vista parcial: arcaz da Igreja Sé Nova de Coimbra

século XVIII

67

Vista parcial: arcaz do Convento de Santo Antonio dos Olivais

Coimbra - século XVIII

68

Igreja Madre de Deus

Recife

Detalhe: puxadores e fechaduras

69

Igreja Madre de Deus

Recife

Detalhe: lateral

decoradas com os mesmos motivos das gavetas. As finas molduras de canelura que contornam as gavetas, almofadas e colunas e as molduras em forma de ducina no tampo e rodapé, completam o cuidadoso acabamento que reveste este arcaz.

O altar, que acompanha toda peça, tem as mesmas características dos altares barrocos construídos nas sacristias brasileiras na primeira metade do século XVIII, sobretudo nas franciscanas. É inteiramente de alvenaria, pintado em branco com filetes dourados, acompanhando o mesmo trabalho do forro e dos frontões das portas. É o único neste gênero no Brasil. Essa sacristia, sem dúvida, apresenta um conjunto que além de original, demonstra o alto nível dos artistas brasileiros na arte de combinar madeira com outros elementos, conduzindo a soluções bastante harmoniosas.

5.1.1.2. Igreja São Pedro dos Clérigos

A igreja de São Pedro dos Clérigos é um monumento religioso significativo na arquitetura brasileira. A solução encontrada por seus construtores, integrando numa planta quadrangular um complexo interior de forma ortogonal sobre um desenho elíptico, além de original, demonstra excelente capacidade técnica dos artistas que a executaram. O fato ainda mais curioso, é que a igreja foi construída pela Confraria dos Pretos do Recife fundada em 1700. A Confraria adquiriu logo de princípio um terreno no bairro de Santo Antonio, mas por dificuldades financeiras só pode iniciar a construção da igreja em 1728, após solicitar recursos paroquiais à Cúria Romana. O projeto da igreja é do arquiteto Manuel Ferreira Jácome. A Confraria, muito pobre, só concluiu a igreja em 1782.[70]

A sacristia da igreja de São Pedro dos Clérigos é quase tão famosa quanto à própria igreja, em virtude do

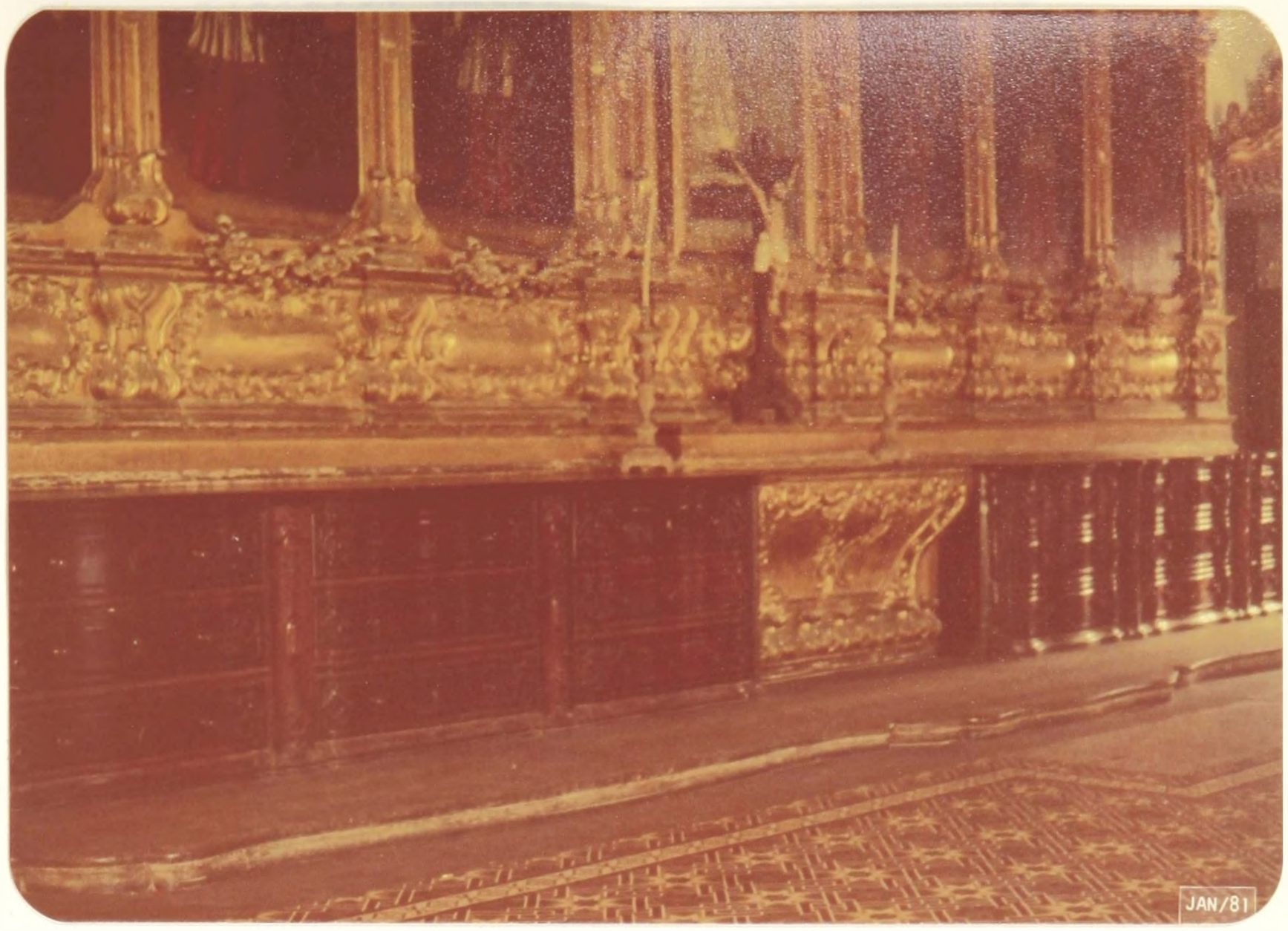
rico conjunto que possui formado pelos arcazes, o altar dourado com seus grandes quadros a óleo, o forro pintado e dourado e os dois repositórios.

Fernando Pio escreve o seguinte sobre ela:

"A sacristia foi inaugurada em 1781, tendo a belíssima obra de marcenaria e talha, em jacarandá, dos caixotões do forro sido executada em 1787 pelo artista José Gomes de Figueiredo. A cômoda, toda dourada a ouro velho é trabalho notável e muito antigo. Centralizando a cômoda destaca-se um nicho no qual é venerada Nossa Senhora da Soledade, cercada de seis retábulos representando os Santos Damaso, Ambrósio, Galdino, Silvestre, Carlos Barromese e João Crisóstomo".[71]

O arcaz é composto por duas peças medindo respectivamente 4,20m de comprimento por 0,97m de largura e 1,05 m de altura. Sua estrutura, semelhante ao móvel da Igreja Madre de Deus, tem a forma recortada em plano, dando ao perfil leve ondulado (foto 70). Possui nove gavetas com puxadores de madeira, havendo nas extremidades das gavetas um pequeno relevo com desenho de um medalhão cercado por meias volutas. O mesmo ornamento é repetido nas colunas que estão entre as gavetas e nas extremidades do móvel (foto 71). As molduras em forma de ducina arrematam toda superfície do tampo e do rodapé.

O grande painel dourado com pinturas e o altar com nicho embutido que completa todo móvel é ornamentado com motivos florais e rocalha, assimétricos, característicos da arte brasileira no final do setecentos.



70

Igreja São Pedro dos Clérigos

Recife

71

Igreja São Pedro dos Clérigos

Recife - detalhe

5.1.1.3. Matriz de Santo Antonio

A fundação desta igreja foi iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Recife, que adquiriu o terreno em 1752. A construção foi iniciada no ano seguinte, sendo concluída em 1765, enquanto a decoração prosseguia até o final do século. Por decreto do Príncipe Regente a igreja foi transformada em Matriz, instalando sua primeira Cúria em 1795.

A sacristia é composta por um arcaz, um repositório e um grande lavabo de mármore que vai do chão até ao teto. Sabe-se que o repositório foi construído entre 1791 e 1795, conclui-se que o arcaz é também dessa época. O móvel, construído em cedro, envernizado de preto, mede 6,20m de comprimento por 1,10m de largura e 1,05m de altura. Contém doze gavetas ornamentadas com molduras em canelura sugerindo almofadas e pequenos puxadores de bronze. Entre as gavetas e nas extremidades as colunas têm desenhos em relevo imitando motivos de decoração rococó (fotos 72 e 73).

Contrastando com o negro do móvel há um painel branco em toda extensão, contendo ao centro um nicho com uma imagem de Nossa Senhora e quatro telas a óleo, sobre a vida de Santos. Os elementos decorativos em dourado representam motivos florais, guirlandas e volutas, lembrando mais a decoração neo-clássica que rococó. Por essa razão, Germain Bazin ao descrever a sacristia qualificou-a de "estilo rococó bastante medíocre".[72]

72

Matriz de Santo Antonio

Recife

73

Matriz de Santo Antonio

Recife

Detalhe

5.1.1.4. Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares

No início do século XVIII, a guarnição dos soldados do Recife organizou a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, responsável pela construção da igreja que leva o nome da irmandade. Não existem documentos sobre a construção, sobretudo quanto à origem da artística talha que reveste o interior da igreja. Sabe-se apenas que a capelo-mor foi construída em 1740 e a pintura do forro foi executada em 1780 por João de Deus Sepulveda, que a pedido do governador, pintou uma cena da famosa Batalha dos Guararapes.[73]

O arcaz é composto por duas peças separadas por um altar de madeira com um nicho bastante simples (foto 74). Cada móvel mede 2,30m de comprimento por 1,00m de largu

74

Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares

Recife

ra e 1,00m de altura, em cedro envernizado. Apesar de serem

pequenas, as peças têm a forma recortada em plano, dando à fachada o aspecto levemente abaulado. Contém seis gavetas com puxadores de madeira, mas com fechaduras com um pequeno espelho de metal. Nas extremidades das gavetas há um ornamento em relevo, semelhante a um círculo convexo rodeado por meias-volutas. As colunas nas extremidades e entre as gavetas reproduzem pequenos desenhos de folhagens, e completando os ornamentos, as molduras em forma de ducina (foto 75).

75

Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares

Recife

A sacristia tem numa das paredes laterais um repositório com características formais totalmente diferentes do arcaz. Sua decoração é feita com almofadas de losangos e retângulos, típicos do mobiliário da primeira metade do século. Este fato ocorreu em muitas sacristias. Primeiramente era construído o repositório, embutido na parede, e mais tarde o arcaz, daí a diferença muitas vezes encontrada entre os mó

veis.

5.2. BAHIA

5.2.1. Salvador

5.2.1.1. Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia

Estrategicamente eregida em frente à baía de Todos os Santos, a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é um símbolo da arquitetura baiana. É considerada uma das mais velhas igrejas da Bahia, seu primeiro templo foi construído em 1549 no governo de Tomé de Souza. O edifício atual começou-se em 1739 sendo consagrado em 1766, mas há registros de que em 1813 ainda não estava totalmente concluído.[74]

Duas confrarias foram responsáveis por essa construção: a do Santíssimo Sacramento e da Imaculada Conceição. Esses dois grupos religiosos, bastante poderosos e reconhecidos pela Coroa Portuguesa, obtiveram uma ajuda significativa do rei de Portugal, D. José I, em 1758, época da execução da capelo-mor e da sacristia. Esses recursos possibilitaram uma construção e decoração rica, plagiada do melhor padrão arquitetônico e decorativo vigente na metrópole. Tanto a planta quanto à fachada, em pedra lioz de Lisboa, foram executadas por artífices portugueses, especialmente convidados pelas confrarias. Razão pela qual a Igreja lembra mais a arquitetura portuguesa que baiana.[75]

A decoração interior foi executada na segunda metade do século XVIII, também sob forte influência de Portugal, notadamente do estilo vigente na época - rococó ou estilo D. José I - como costumam nomeá-lo em Portugal.

O arcaz é um móvel, de linhas bem definidas, em jacarandá medindo 4,30m de comprimento por 1,00m de altura

e uma largura que varia de 0,50m na parte mais estreita até 1,00m no centro do móvel. Essas medidas caracterizam o móvel projetado de perfil (foto 76). Ao redor das gavetas há um de

76

Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia
Salvador

licado relevo formado por meias-curvas. Os puxadores e as fechaduras são em bronze com desenhos assimétricos, típicos da rocalha portuguesa (foto 77). A projeção em perfil torna as laterais do móvel côncavas, para decorá-las foi utilizado um relevo com o mesmo desenho de rocalha ampliado (foto 78). Observam-se nessa figura as colunas decoradas com motivos conchóides e os pés, também em forma de concha. Esse tipo de pé era comum nas cômodas civis de estilo rococó, mas raro nos arcazes em virtude do tamanho e consequentemente do peso. Notam-se ainda as molduras na parte superior e inferior em forma de ducina.

Sobre o móvel há um nicho com a imagem de Nos

77

Basílica Nossa Senhora da Conceição da Praia

Salvador

Detalhe: puxadores e fechaduras

78

Basílica Nossa Senhora da Conceição da Praia

Detalhe lateral

sa Senhora das Dores, pintado em branco e dourado com elementos florais. Ao lado dois grandes painéis em azul decorado com guirlandas de flores na parte superior, um pequeno quadro a óleo no centro e um espelho retangular de cristal na parte inferior (foto 79). Completando o conjunto da sacristia há um lavabo em mármore artisticamente trabalhado, dois repositórios, uma mesa com oratório e uma mesa no centro da sala. A pesar desses outros móveis possuirem características diferentes, anteriores às do arcaz, não alteram significativamente o conjunto.

79

Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia

Detalhe do altar sobre o arcaz

5.2.1.2. Matriz de Nossa Senhora do Pilar

A irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Praia, construiu a igreja em 1739 com recursos financeiros do rei de Portugal D. João V, mediante solicitação da Irmandade. Semelhante à Conceição da

Praia, seu frontispício, frontão, portas e janelas são em pedra lioz vindas de Lisboa. O altar da nave foi reconstruído em 1839 em razão do incêndio de 1828 que destruiu o original. A sacristia, entretanto, não foi atingida conservando a decoração e os móveis primitivos.[76]

O arcaz é um móvel de jacarandá medindo 4,20m de comprimento por 1,40m de largura e 1,00m de altura, com a forma recortada em plano, sem afetar as gavetas que permanecem retas na superfície (foto 80). São doze gavetas iguais

80

Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Salvador

decoradas com almofadas retangulares, tendo os quatro ângulos recortados substituídos por uma folha de acanto. Essas folhagens, algumas volutas, tendo ao centro o coração (símbolo da Irmandade do Santíssimo Sacramento) compõem o desenho dos puxadores e fechaduras de bronze (foto 81). Nas extremidades há quatro colunas cilíndricas com desenhos em relevo, semelhante

81

Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Salvador

Detalhe lateral

ao dos puxadores. Molduras bem salientes em forma de canelura contornam as gavetas, em forma de ducina, o rodapé e o tampo do arcaz.

O painel sobre o arcaz é inteiramente dourado, composto com o tradicional nicho no centro e nas laterais quatro telas a óleo com cenas bíblicas. Possui também, na parede oposta ao arcaz dois imensos quadros a óleo e nas paredes laterais, dois espelhos com moldura dourada. Nota-se, facilmente, que a talha nas superfícies douradas é mais pobre e insegura que aquela executada no arcaz.

5.2.1.3. Igreja de São Domingos

Em 1723 foi reconhecida no Brasil, por iniciativa do Frei Gabriel Baptista a Confraria dos Terciários Do

minicanos, tendo como primeira sede a cidade de Salvador. A igreja foi edificada em 1731/32, sofrendo uma reforma entre 1783 e 1786. A decoração e o móvel da sacristia, são, seguramente, dessa época. O arcaz tem a forma projetada em perfil, de grandes proporções, 5,30m de comprimento por 1,00m de altura e uma largura variável de 0,40m a 1,00m. É o maior arcaz brasileiro projetado dessa forma (foto 82). Em conseqüência

82

Igreja de São Domingos

Salvador

da própria estrutura as dezoito gavetas têm tamanhos diferentes, que variam de 1,18m a 0,76m e 0,46m, respectivamente. São decorados por almofadas retangulares com puxadores e fechaduras de bronze, trabalhadas com motivos rococó (folhagem, volutas e conchóides) (foto 83). Entre uma gaveta e outra há vinte e um pequenos relevos em forma de medalhão levemente ovalado, de superfície convexa circundado por motivos rococó, inteiramente diferentes um do outro (foto 84).

83

Igreja de São Domingos Salvador Detalhe do puxador e fechadura

84

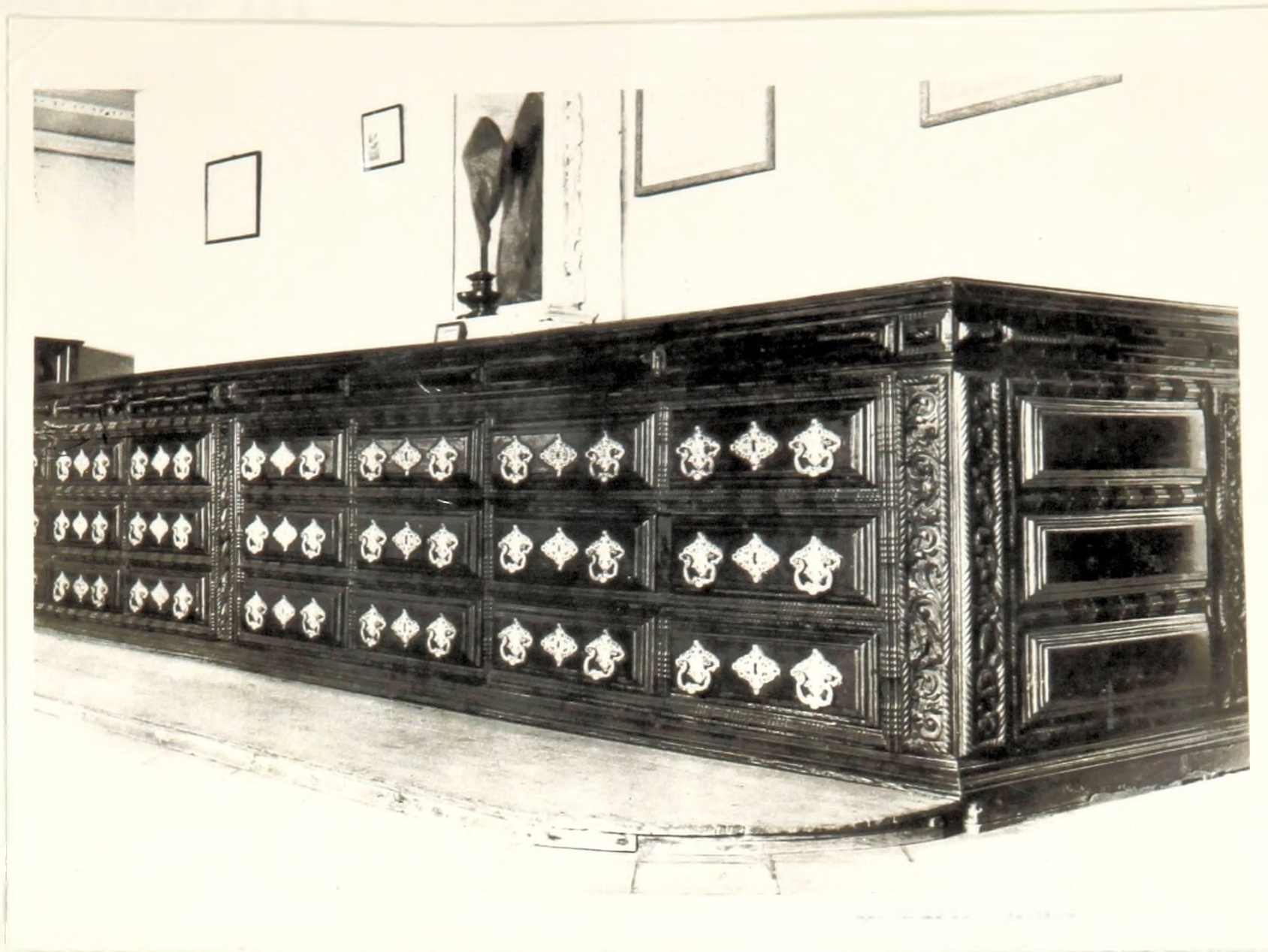
Igreja de São Domingos Salvador Detalhe

As molduras são tradicionais, canelura em toda superfície das gavetas e ducina no tampo e rodapé. Sobre o arcaz, um nicho com imagem de Nossa Senhora das Dores, decorado em branco e dourado com desenhos de rocalha. Ao lado duas telas com molduras douradas, narrando episódios da vida de São Domingos.[77]

5.2.1.4. Convento de Nossa Senhora da Soledade

O Convento da Soledade originou-se de um colégio feminino fundado pelo padre jesuíta Gabriel Malagrida que chegou à Bahia em 1736. O estabelecimento compreendia um colégio para educação de moças e uma casa religiosa que abrigava as freiras pertencentes a Ordem das Ursulinas do Sagrado Coração de Jesus. Essa Ordem gerou uma Confraria onde os membros eram apelidados pelo povo de "Os Malagridas". Em 1738 foram iniciadas as obras do Convento e no ano seguinte já estava concluído.

Embora o arcaz não se encontre mais na sacristia do Convento, o livro de Edgar de Cerqueira Falcão Relíquias da Bahia, traz uma foto do móvel (foto 85). Observa-se que um móvel em jacarandá, de forma paralelipipédica, com mais de 5,00m de comprimento, contendo vinte e quatro gavetas e ornamentação típica dos arcazes construídos na primeira metade do século XVIII. Existe muita semelhança entre este arcaz e o móvel da igreja da Misericórdia junto à Santa Casa de Salvador. As gavetas são ornamentadas com almofadas retangulares e molduras de tremidos, os puxadores de metal (não sabemos se de bronze ou prata), têm desenho minucioso e simétrico. Entre o tampo e as gavetas há um original friso de 12cm de largura em forma de cordão torcido. Esse mesmo detalhe aparece contornando as colunas formadas por volutas e folhas de acanto, que decoram as extremidades e o centro do móvel. O ar



85

Convento de Nossa Senhora da Soledade

caz não tem altar, apenas um pequeno nicho de alvenaria para guardar o crucifixo. Este, como muitos outros arcazes, de valor artístico semelhante, desapareceram das sacristias das igrejas e conventos brasileiros.

NOTAS - CAPÍTULO III

[1]Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil" em Arquitetura Religiosa, MEC-FAUUSP, 1978, pag. 11.

[2]José Mariano Filho, "O pseudo estilo barroco - Jesuítico e suas relações com arquitetura tradicional brasileira" em Revista de Estudos Brasileiros, ano II, volume 3, nº 9, (novembro e dezembro de 1939), pag. 260 e 262.

[3]Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil" em Arquitetura Religiosa, MEC-FAUUSP, 1978, pag. 13.

[4]Serafim Leite S. J., História da Companhia de Jesus, Tomo V, Livro I, capítulo V, §5, p. 120-121.

[5]S. L. p. 124.

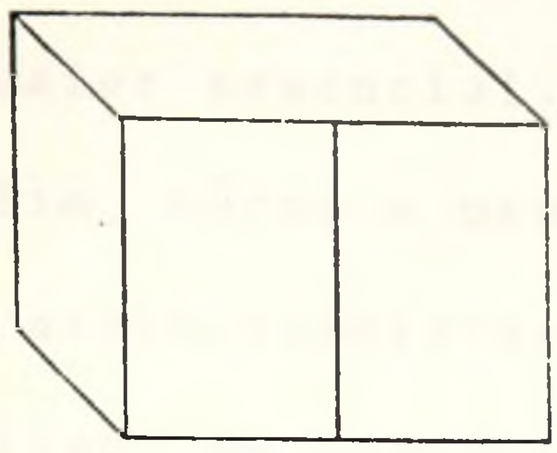
[6]Relation d'un voyage de la Mer du Sud, Detroit de Magellan, Bresil, Cayenne et les Isles Antilles. Par Le Sr. Froger. A. Amsterdam - Chez l'Honoré et Chatelain - M. DCC.XV. p. 144-145, conforme nota rodapé pag. 194 do artigo citado em Revista do SPHAN, nº 4, 1940.

[7]S. L. pag. 127.

[8]As formas paralelipipédicas têm origem com os móveis da Idade Média, conservando-se até o século XVII. Somente a partir do 1700, no período do móvel conhecido pelo estilo Regência, transição entre os estilos Luís XIV e Luís XV, o móvel sofrerá alterações na estrutura. O contorno recortado em pla

no e elevação dará origem à forma projetada de perfil. Alguns arcazes construídos no fim do século XVIII terão essa forma.

Século XVIII

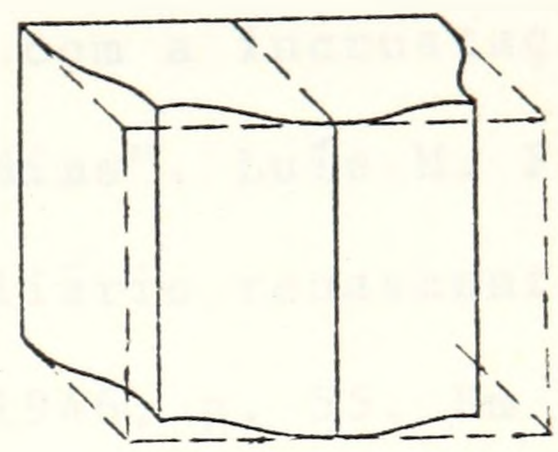


Forma paralelipipédica

móvel Luís XIV

Século XVIII

Primeira metade



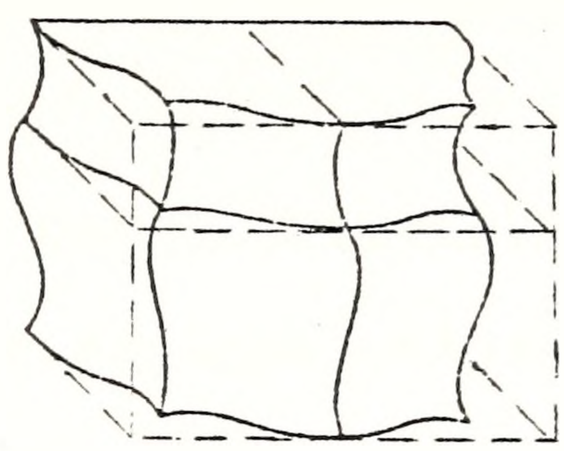
Forma recortada em plano

móvel transição Luís XIV

e Luís XV

Século XVIII

Segunda metade



Forma recortada em plano e em elevação

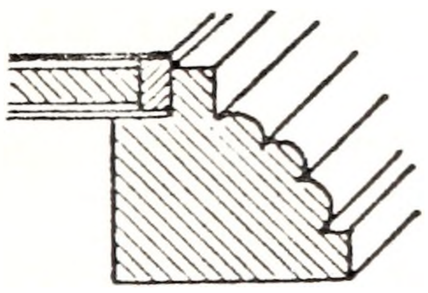
"projetada de perfil" - móvel Luís XV

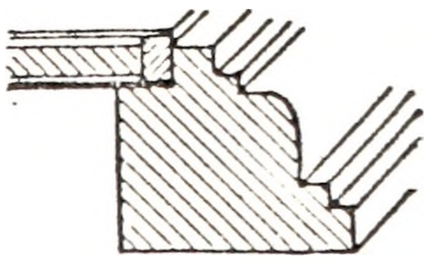
[9]Segundo Corona & Lemos no Dicionário de Arquitetura Brasileira, pag. 32 - a palavra almofada tem etmologia controvertida, "é palavra de origem árabe e em arquitetura, pintura, escultura ou marcenaria designa genericamente toda e qualquer superfície de pequena extensão circundada ou fechada por filetes, molduras ou reentrâncias. O termo é empregado com mais freqüência na carpintaria e marcenaria. Diz-se porta almofadada, quando a folha da mesma apresenta retângulos reentrantes ou salientes que podem ser decorados com elementos figu

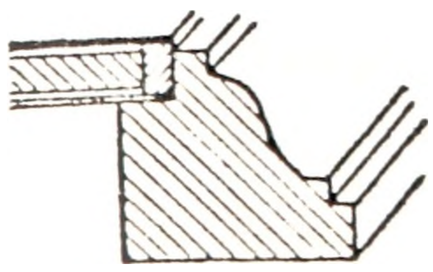
rativos ou com molduras sobrepostas".

[10]"As aplicações metálicas nos puxadores, asas e remates são forjadas, cinzeladas e douradas a fogo e alcançam um grande valor essencial. O móvel se enriquece com a incrustação de marfim, nácar e osso e chega até nossos dias". Luís M. Feduchi assim refere-se aos detalhes do mobiliário renascentista italiano em História del Mueble, Madri, 1946, p. 55. Em Portugal a técnica do embutido ou incrustado é de origem oriental: árabe e indu, principalmente. Trabalhando com marfim, madrepérola, osso e madeiras diversas, os motivos eram variados; formas geométricas, florais ou zoomorfos. Apesar da técnica ter surgido na Europa desde a Idade Média, foi a partir do século XVI que alcançou maior desenvolvimento como elemento decorativo.

[11]Essas molduras, nas extremidades de almofadas e dos móveis, das cornijas das antigas colunas clássicas, delas emprestando os nomes de acordo com a forma apresentada. As mais comuns são:

a)  a - com estrias

b)  b - de quadrados múltiplos

c)  c - de ducina

[12]Robert Smith, Arquitetura Colonial, Salvador, Livraria

Progresso, 1955, p. 59 e 60.

Outras fontes confirmam que a atual Catedral da Bahia tem a planta semelhante à da igreja de São Roque em Lisboa, executada por Terzi - o arquiteto dos jesuítas, auxiliado pelo arquiteto Francisco Dias. Este viveu no Brasil boa parte de sua vida. "Presume-se que o primeiro risco para a igreja bahiana era dele e não se exclui a hipótese desse mesmo arquiteto ter elaborado, mais tarde e já então, convenientemente informado do novo partido de composição em voga na Europa, um segundo risco - projeto que teria servido de base para a construção definitiva". Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil", em Arquitetura Religiosa, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, pag. 45.

[13]"Os primeiros jesuítas vieram com Tomé de Sousa - primeiro governador geral do Brasil, comandados pelo padre Manuel da Nóbrega, homem nobre, culto e decidido e mais cinco padres... Desembarcaram na Bahia em 29.03.1549. Fora da primeira cerca da cidade, entre ela e a aldeia dos índios do Calvário, num Terreiro que passou a chamar-se Terreiro de Jesus, construíram os padres com suas próprias mãos a primeira igreja de taipa coberta de palha - chamou-se Nossa Senhora da Ajuda (nome de uma das naus de Tomé de Sousa - de onde trouxeram a imagem da Padroeira). As outras duas naus eram Conceição e Salvador, que haviam de dar também o nome a outras tantas igrejas... Em 1579 reedificou-se a igreja da Ajuda em pedra e cal. A igreja atual, imitando estilo manuelino foi construída em 1914, nela resguardam ainda algumas preciosas recordações do antigo templo".

Serafim Leite, S. J. História da Companhia de Jesus, vol. I, pag. 18 a 24.

[14] Marieta Alves, Pequeno guia das Igrejas da Bahia, VII. "A igreja da Ajuda e a devoção dos Passos", publicação da Prefeitura de Salvador, 1950.

[15] "Ornato em feitio de bola ou elipsoidal, escamado (imbricação) como estrôbilos de pinheiro ou liso, usado especialmente como remate de postes de leitos, no fim do século XVIII e começo do XIX. Soluciona galerias e corrimões nas escadas coloca-se em fachadas de edifícios, nos ângulos dos balcões e equidistantes nos parapeitos e platibandas contínuos". Almeida Santos, Mobiliário Artístico Brasileiro, tomo III, pag. 107.

[16] Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil", p. 17.

[17] Germain Bazin, "Originalidade da Arquitetura Barroca em Pernambuco" em Arquivos Pernambucanos, p. 173.

[18] Germain Bazin, Architecture religiouse baroque au Brésil.

[19] Cônego Florentino Barbosa, "O Convento de São Francisco", Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, volume 8 (1935), p. 3.

[20] Ocupar a parede maior da sacristia, que nas plantas brasileiras, invariavelmente corresponde à largura da igreja, e dois terços da altura total do cômodo, são características constantes da maioria dos arcazes a serem descritos, conforme podemos observar no quadro comparativo. Por essa razão, só faremos referência a esse aspecto quando a disposição for diferente do convencional.

[21] Antes da descoberta do ouro, as madeiras de lei foram a matéria prima de maior valor e abundância encontradas no Brasil. No Nordeste, especialmente, foram empregados o jacarandá também conhecido como Pau-Santo ou Pau-Preto; o vinhático, o cedro, pinho, pau-amarelo e outras de menor valor. "Além do jacarandá da Bahia, empregado largamente no período D. João V, outras madeiras como o cedro, o pinho e a canela foram usadas como forros, faces posteriores de armários e cômodas, fundo de gavetas e travessas interiores da armação por sua doçura ao roce dos ferros, maleabilidade, peso, comportamento após trabalhados e preço moderado em relação a outros tipos". José de Almeida Santos, Mobiliário Artístico Brasileiro, vol. I, pag. 154.

[22] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. I, pag. 124.

[23] Eduardo Hoornaert e outros, História da Igreja no Brasil, p. 214 e 215.

[24] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. I, pag. 112 e 113.

[25] "As três missões de Itapessima, Ponta das Pedras e Itamaracá passaram para a história como obra do frei Antonio de Campomaior, que as fundou na sua estada em Igaraçu de 1592 a 1594". Frei Basílio Rower, O. F. M. História Franciscana no Brasil, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1957, p. 21.

[26] "Os tremidos compõem-se de linhas sinuosas em forma de z. As molduras em tremidos foram usadas em arcazes, contado

res, mesas, etc." Almeida Santos, Mobiliário Artístico Brasileiro, vol. III, pag. 154. Os tremidos foram largamente empregados pelos flamengos e em toda Península Ibérica, sobretudo no mobiliário português do século XVII.

[27]Repositório é o nome mais comum atribuído aos armários embutidos ou semi-embutidos existentes em grande número nas sacristias brasileiras. É originário dos contadores portugueses. Comumente eram construídos antes dos arcazes e, por essa razão, nem sempre possuem a mesma decoração. Contém várias gavetas e, às vezes, portas, nichos e escaninhos. O texto de Robert Smith "Brasiliam colonial sacristy cuploards and cabinets" publicado pela Revista The Connoisseur em agosto de 1971, trata especificamente deste tipo de móvel sacro.

[28]Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. II, pag. 136.

[29]Fernando Pio. Roteiro de Arte Sacra, MEC - Serviço de Documentação, 1960.

[30]Fernando Pio, pag. 15 e 16.

[31]Fernando Pio, pag. 21 e 22.

[32]Fernando Pio, na pag. 23 transcreve a descrição de um historiador pernambucano, sem citar-lhe o nome: "na sacristia notam-se excelentes e vistosos trabalhos de talha em jacarandá. Efetivamente, as grandes cômodas para guarda dos paramentos, o nicho central e as ornamentações laterais com espelhos, que se elevam sobre as mesmas cômodas e encostadas às paredes,

e uma peça fronteira, à espécie de contador para guardar os objetos de guizamento, são principalmente, de um trabalho primoroso e de um aspecto lindíssimo. Nota-se ainda na sacristia um belo lavatório de mármore de duas cores, de escultura portuguesa e antiga".

[33] O detalhe é característico do período de transição entre o barroco e o rococó. A rocalha é caracterizada como: "Elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinha e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbodas, colunas, paredes, etc. que acabou se introduzindo na ornamentação de portadas, arco-cruzeiros, retábulos, painéis de pintura, molduras, etc. de igrejas. O elemento rocaille mais característico é uma estilização da concha. Os rocailles aparecem geralmente em composições assimétricas, dentro do espírito representativo do estilo rococó".

Affonso Ávila e outros, Barroco Mineiro. Glossário de Arquitetura e Ornamentação, S.P. Cia. Melhoramentos, 1980, pag. 174.

[34] Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão, Novo Orbe Seráfico Brasileiro ou Crônica dos Frades Menores da Província do Brasil, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1858, 2ª parte, vol. III, cap. XXV, p. 445.

[35] Frei Santa Maria Jaboatão, pag. 447, "tem de Luã, e outra parte dous cayxões para os ornamentos, do mesmo pão jacarandá, com gavetas e molduras lavradas, e ferragem de douramento".

[36] Laura de Souza Campos, Penedo na História Religiosa de

Alagoas. Tese apresentada à Escola Normal Rural de Penedo, Maceió, Ramalho Editores, 1953, p. 11.

[37]Germain Bazin, L'Architecture religieuse, vol. II, pag. 9, faz o seguinte comentário: "O frontispício só foi acrescentado à igreja no fim do século, ele possui, inscrito em seu frontão, a data de 1793. A capela dos Terceiros, elevada a pouca distância, paralelamente à igreja conventual, é do mesmo estilo do frontispício".

[38]Bazin, vol. II, pag. 169.

[39]Edgard de Cerqueira Falcão, Relíquias da Bahia, São Paulo, 1940, p. 12.

[40]Robert C. Smith, As Artes na Bahia, Salvador, Prefeitura Municipal, 1954, p. 60.

[41]Robert Smith, "Brasilian colonial sacristy cupboards and cabinets", em The Connoisseur, London, August 1971, pag. 264.

[42]Oswaldo O. G. Campiglia, Igrejas do Brasil, São Paulo, Melhoramentos, 1958, p. 348.

[43]Marieta Alves, Pequeno guia das Igrejas da Bahia, XI. A Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja, Salvador, Prefeitura Municipal, 1953, pag. 5 a 7.

[44]Carlos Ott, A Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador. Rio de Janeiro, publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 21, 1960, pag. 101.

[45] Segundo Frei Basílio Rower, História Franciscana no Brasil, p. 7, "Hospício é uma casa religiosa não formada, que sem intervenção de Roma pode ser aceita e suprimida pelos Superiores Maiores da Província. Os religiosos que residem no Hospício são como hóspedes (daí o nome) que ora assistem, ora exercem o ministério fora por tempo indeterminado".

[46] Padre Santa Maria de Jaboatão.

[47] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. I, pag. 276.

[48] Baldaquim - "peça acessória, sustentada por colunas ou pendente junto às paredes, que aparece como proteção superior em alguns retábulos" - Glossário de Arquitetura e Ornamentação, p. 131.

[49] Fernando Pio, A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas Igrejas, Recife, União Gráfica, 1957, pag. 25.

[50] Marieta Alves, História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia, Bahia, 1948, pag. 79 e 80.

[51] Eduardo Hoornaert, História da Igreja no Brasil, p. 218 e 219.

[52] As três estrelas indicam um símbolo carmelita. No Convento do Carmo, em Salvador os puxadores têm o mesmo emblema.

[53] José Mariano Filho em Estudos Brasileiros, pag. 62 e 63

diz que na mobília sacra, durante o período de transição do estilo manuelino para o barroco - conhecido por D. João V, houve certa preponderância por elementos "floridos" - fitomorfos associados aos tradicionais motivos barrocos (conchas, conchóides, folhas de acanto e voluta). Essas manifestações ocorreram por volta de 1740 caracterizando-se por uma espécie de modismo regional no Brasil, principalmente no Nordeste.

[54] Robert Smith, As Artes na Bahia, Salvador, Prefeitura Municipal, 1954, pag. 59 e 60.

[55] Smith, Arquitetura Colonial, Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955, pag. 59 e 60.

[56] Germain Bazin, L'Architecture religieuse... vol. II, pag. 17.

[57] Smith, "Brasilian colonial sacristy cupboards and cabinets", em The Connoisseur, London, August 1971, pag. 265.

[58] Convento da Ordem Terceira do Carmo. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, IV, Prefeitura de Salvador, 1949, p. 7.

[59] Eusébio de Matos, sacerdote, poeta, músico e pintor nascido em Salvador, 1629 e morto em 1692.

Ingressou na Companhia de Jesus onde permaneceu durante 33 anos passando depois para a Ordem Terceira do Carmo, com o nome de Eusébio da Soledade.

A autoria das pinturas da Capela e da Sacristia do Convento do Carmo, atribuídas a Frei Eusébio são contestadas por Carlos Ott em Histórias das Artes na Cidade do Salvador, 1967.

O autor atribui aquelas pinturas a José Joaquim da Rocha. Tanto Walmir Ayala, quanto Roberto Pontual em seus respectivos Dicionário de Artistas Brasileiros e Dicionário de Artes Plásticas levantam essa dúvida, sem contudo esclarecê-las.

[60]"Há muitas dúvidas sobre a fundação do Convento, uma vez que sua origem foi casual. Seis carmelitas descalços aportaram na Bahia a caminho de Angola e por falta de embarcações permaneceram aqui por 8 meses. Nesse período criaram um ambiente propício à fundação de um hospício, mais tarde transformado em Convento". Valentim Calderon em "O convento de Santa Tereza - Síntese histórica". Publicado no livro de Dom Clemente M. da Silva Nigra, O Convento de Santa Tereza, Rio de Janeiro, 1972, p. 105. No mesmo livro pag. 5 D. Clemente observa que as plantas do Convento de Santa Tereza e Igreja de São Bento são muito semelhantes e que por ocasião da inauguração do Convento quem fez o sermão foi um frei beneditino, o que poderia indicar uma gentileza dos carmelitas aos irmãos beneditinos, por terem colaborado na construção do Convento.

[61]Dom Clemente M. S. Nigra, p. 41 e 43.

[62]Robert Smith, "Brasilian colonial sacristy...", p. 263.

[63]Dom Clemente M. Silva Nigra, Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Salvador, 1950.

[64]Fernando Pio, Mosteiro de São Bento em Roteiro de Arte Sacra, pag. 25 a 28.

[65]Frei Miguel Arcanjo da Anunciação, Crônica do Mosteiro

de São Bento - Olinda até 1763, Pernambuco, 1940.

"Fez a sacristia de pedra e cal e toda forrada de madeira: fez a talha, o retábulo do altar da sachristia, em que está a venerável imagem do Senhor; fez os caixoens q'há na sachristia de pao amarelo coberto de jacarandá lavrado; fez mais para a Sachristia seis painéis grandes com passos da vida de Nossa Senhora; e outras coisas mais". p. 74.

[66] As formas projetadas em perfil são comuns ao mobiliário de origem francesa Luís XV, que introduz as famosas cômodas bomneadas ou bombé, cuja característica principal é a superfície convexa. Ver nota nº 5.

[67] Anibal Fernandes, "A igreja dos Montes Guararapes" em Revista do SPHAN nº 1, 1937, pp. 113 a 115.

[68] Fernando Pio, Concatedral da Madre de Deus, Roteiro de Arte Sacra, pag. 51 a 53.

[69] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. II, pag. 143.

[70] Germain Bazin, "Originalidade da Arquitetura Barroca em Pernambuco", Arquivos, Recife, Ano IV/X, nº 7 a 20 (dezembro 1951), p. 173.

[71] Fernando Pio, Igreja São Pedro dos Clérigos, Roteiro de Arte Sacra, pag. 61 a 65.

[72] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. II, pag. 146.

[73] Fernando Pio, Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares, Roteiro de Arte Sacra, pag. 67.

[74] Dados contidos no manuscrito "Compromisso da Irmandade de S.S. Sacramento da Conceição da Praia de 1813", do arquivo da Matriz citado por Robert Smith em Documentos Bahianos, Revista do SPHAN, nº 9, 1945, pag. 113.

[75] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. I, pag. 74.

[76] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., v. II, pag. 26.

[77] "Na sacristia é digno de atenção o arcaz, peça notável que se deve à iniciativa do capitão João Pinto Coelho. Quanto a seu autor, apenas esclarecem os documentos do Arquivo que era exímio marceneiro estabelecido ao pé da Igreja de São Pedro Velho. Desse mesmo artista são as duas mesas, estilo D. João V, que se encontram na sacristia, oferta do capitão João Pinto Coelho quando secretário, cargo que exerceu de 1797 a 1798". Marieta Alves, "Venerável Ordem Terceira de São Domingos" - Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, VI, Prefeitura de Salvador, 1950.

[78] Germain Bazin, L'Architecture religieuse..., vol. II, pag. 37.

CONCLUSÃO

A análise da amostragem dos arcazes nordestinos examinada sob a proposta de Augusto Cardoso Pinto pressupõe algumas considerações.

Primeiramente, pode-se dizer que em relação ao móvel sacro, em particular os arcazes, não houve uma reprodução fiel aos modelos portugueses como aconteceu com o mobiliário civil. Se, eventualmente, existem cadeiras setecentistas de estilo D. João V e D. José, fabricadas no Brasil apresentando surpreendente semelhança com seus pares portugueses, o mesmo não ocorre no mobiliário litúrgico. Apesar da marcante influência portuguesa observada nas peças sacras, houve constantes adapatações formais no decorrer do processo de construção. As razões foram diversas: ausência de modelos originais, insuficiência de mão de obra especializada, dificuldades geradas por problemas econômicos e sociais além da própria necessidade de variação decorrente da natureza das encomendas. Esses fatores contudo, não impediram que, durante os primeiros séculos de colonização, o mobiliário sacro superasse em qualidade e quantidade ao mobiliário civil, configurando os arcazes nordestinos, particularmente, em quatro modelos estéticos.

Móveis construídos em fins do século XVII e princípio do século XVIII, sob orientação de artesãos lusitanos, revelando à primeira vista acentuada influência do mobiliário europeu renascentista e barroco. Caracterizam-se pela estrutura paralelipipédica, numerosas gavetas ornamentadas simetricamente com almofadas em forma de retângulos, quadrados e losangos e arrematadas por grossas molduras em tremidos ou de meia-cana. As ferragens dos puxadores e fechaduras mostram metais variados: ferro batido, latão dourado, bronze e prata,

algumas trazidas diretamente de Portugal. Os desenhos apresentam formas variadas: os de ferro batido são mais simples e rústicos semelhantes às ferragens das arcas seiscentistas; os de latão dourado imitam os desenhos rendilhados dos puxadores indo-portugueses. Alguns mais decorados, feitos em bronze e prata, têm motivos barrocos combinados ou não com o emblema da respectiva Ordem Religiosa a que pertencem. Um detalhe raro, mas típico dos móveis desse período são as incrustrações em marfim, tartaruga e madrepérola. Outro elemento decorativo são as colunas nas extremidades do móvel e no centro guarnecidas com volutas e folhagens de acanto em relevo. As características deste modelo, em linhas gerais, identificam praticamente metade dos arcazes analisados, desvinculados evidentemente dos respectivos altares e painéis. São eles: o Convento e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em João Pessoa; Igreja Nossa Senhora das Neves do Convento de São Francisco e a Igreja da Sé em Olinda; Igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes em Recife; Igreja Nossa Senhora Mãe dos Anjos do Convento franciscano de Penedo; o extinto arcaz do Convento de São Francisco em Marechal Deodoro; Convento do Bom Jesus, Igreja da Ordem Terceira do Carmo e a Capela de Nosso Senhor dos Passos em São Cristóvão; Catedral da Bahia, Hospício da Boa Viagem, Convento de Santa Tereza, Convento de São Francisco, Igreja da Santa Casa da Misericórdia e o Convento da Soledade em Salvador.

Móveis construídos no decorrer do século XVIII cuja estrutura, em raros casos (Convento do Carmo em Salvador e a Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Recife), ainda mantém a forma paralelipipédica, mas nos demais apresenta uma nova configuração pela fachada levemente ondulada comum aos móveis de transição entre os estilos clássico e barroco.

A ornamentação desses arcazes é semelhante à própria decoração dos altares das igrejas constituída por colunas em relevos de volutas, meias-figuras, folhagens de acanto e motivos outros já denunciando elementos de "rocaille". A predominância das linhas curvas é observada inclusive nas almofadas das gavetas, em formas ovaladas com desenho irregular e guarnecidas por delicados arremates semelhantes à um cordão. Os puxadores e fechaduras de metal dourado têm o traçado de inspiração barroca, contudo alguns deles já são encontrados em modelos anteriores. Estariam representados neste modelo os arcazes da velha Igreja franciscana da Misericórdia em Olinda; Igreja do Convento de Santo Antonio, a tradicional Igreja Madre de Deus e Igreja da Ordem Terceira do Carmo no Recife; Igreja do Convento de Santo Antonio em Igaraçu; Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar e Convento do Carmo em Salvador.

Móveis construídos no final do século XVIII cuja estrutura e decoração estão comprometidas diretamente com o mobiliário europeu de estilo rococó, especificamente com os estilos franceses Regência e Luis XV. Caracteriza fundamentalmente este modelo a estrutura recortada em plano e elevação que confere ao móvel a forma abaulada, popularmente dita bombeada. Os elementos de "rocaille", guirlandas de flores combinados assimetricamente com conchas e volutas compõem a decoração. Os puxadores e fechaduras em metal dourado embora menores são bastante elaborados com motivos rococó assimétricos. É neste modelo que se observa a influência da mobília profana sobre a sacra. O arcaz da Igreja Nossa Senhora Conceição da Praia em Salvador é o mais característico desse modelo, inclusive pela presença de pés no móvel a exemplo das cômodas portuguesas estilo D. José. Incluem-se ainda os dois belos exemplares do Mosteiro de São Bento em Olinda e a Igreja de São

Domingos em Salvador.

Móveis construídos simultaneamente aos modelos anteriores cuja forma apresenta-se ora paralelipipédica ora recortada em plano. Os elementos decorativos evidenciam a preocupação do artesão em imitar os motivos do barroco e rococó através de adaptações formais nem sempre bem resolvidas e, por isso mesmo, descaracterizadas. Como nos demais arcazes, a ornamentação está mais afeita às gavetas com almofadas ovaladas irregulares ou falsas almofadas marcadas apenas pelas molduras. Nas extremidades das gavetas os desenhos em relevo sugerem meias volutas, conchas e folhas de acanto mimetizando pequenos medalhões. Os puxadores em sua maioria, são de madeira e, quando de metal guardam desenho bastante simplificado. Nesta categoria estariam os arcazes da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Marechal Deodoro; Convento de Santo Alberto em Goiana; Matriz de Santo Antonio, a Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares e a Igreja de São Pedro dos Clérigos no Recife.

A classificação formal dos arcazes nordestinos do século XVII e XVIII leva-nos a determinar alguns parâmetros de ordem social levantados no decorrer do trabalho. Os arcazes ou cômodas-gigante de sacristia foram os móveis sacros por excelência do Brasil colonial. Com seus respectivos painéis e altares, junto aos repositórios, mesas, lavabos, forros e azulejos compuseram excepcionais conjuntos artísticos nas sacristias brasileiras. Este cômodo da Igreja não pode ser visto apenas sob o aspecto religioso. Acreditamos no papel relevante da função social da sacristia brasileira nos tempos coloniais, como ponto de encontro daquela sociedade, pois foi a grande responsável pela produção artística inerente àquele espaço arquitetônico e seus objetos - os arcazes.

Esta peça sacra produzida no Brasil durante o período colonial é um testemunho vivo da arte européia para cá transplantada. Reflete os nossos vários momentos artísticos que vão da imitação à criação, reveladores do espírito artístico brasileiro. O nosso trabalho pretendeu classificar, descrever e contextuar os arcazes no espaço-social-artístico da região escolhida para amostragem.

BIBLIOGRAFIA

Alves, Marieta. História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Sao Francisco da Congregaçao da Bahia. 1948.

_____, Robert Smith, Carlos Ott e Ruy Affonso. História das Artes na Cidade do Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal - 4º Centenário da Cidade. 1967.

_____. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia III. Convento de Sao Francisco. Salvador, 1949.

Amoroso Lima, Alceu. "A Companhia de Jesus e o Brasil". Estudos Brasileiros, Ano III, vol. 5, nºs 13 e 14, (julho-agosto, setembro-outubro 1940) p. 64-82.

Andrade, Rodrigo M. F. de. Artistas Coloniais. Rio de Janeiro: MEC. Os Cadernos de Cultura, 1958.

Anunciação, Frei Miguel Arcanjo da. Crônica do Mosteiro de São Bento - Olinda até 1763. Pernambuco, 1940.

ARQUITETURA CIVIL III - Mobiliário e Alfaias. FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975.

ARQUITETURA RELIGIOSA. FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.

Aussel, A. Estilos de Mobiliário. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

Ávila, Affonso, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado. Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Sao Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

Azevedo, Fernando de. A Cultura Brasileira, 5ª ed., São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1971, p. 437-452.

_____. Canaviais e Engenhos na vida política do Brasil. 2ª ed., São Paulo: Melhoramentos, 1949.

Bardi, Pietro Maria. História da Arte Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

Barroso, Gustavo. "Classificação Geral de Móveis Antigos". Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, vol. IV, 1947, p. 587-594.

_____. "Mobiliário luso brasileiro". Revista de Estudos Brasileiros.

Bastide, Roger. Arte e Sociedade. 2ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional - EDUSP, 1971.

_____. Brasil, Terra de Contrastes. 8ª ed., São Paulo: Difel, 1978.

_____. Imagens do Nordeste Místico em preto e branco. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro" S.A., 1945.

Bastide, Roger. "Ainda o Barroco no Brasil" em Estudos da Estética Sociológica Brasileira. O Estado de São Paulo, 6a. ed. 9 de outubro de 1940.

Bazin, Germain. L'Architetucture Religiéuse Baroque au Brèsil. 2 vol. São Paulo: Museu de Arte - Paris: Libraire Plon, 1958.

_____. "Originalidade da Arquitetura barroca em Pernambuco". Arquivos. Recife, ano IV/X, nºs. 7 a 20, (dezembro 1951), p. 171-177.

Brito, Nogueira de. O Nosso Mobiliário. Porto: Lello & Irmão Editores, s.d.

Calmon, Pedro. História Social do Brasil. 1º tomo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

Campos, Laura de Sousa. Penedo na História Religiosa das Alagoas. Tese de Concurso à Cadeira de História do Brasil da Escola Normal Rural de Penedo. Maceió: Ramalho Editores, 1953.

Campiglia, G. Oscar Oswaldo. Igrejas do Brasil. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1958.

Caroatá, José Próspero Jeová da Silva. Crônica de Penêdo. Maceió: Edição do Departamento Estadual de Cultura, 1962.

Carrato, José Ferreira. Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

Claret Rubira, José. Muebles de estilo frances: desde el gótico hasta el império. 3a. ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1966.

_____. Muebles de estilo ingles e su influência en el exterior. Barcelona: Gustavo Gilli, 1967.

Corona & Lemos. Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo: EDART - São Paulo Livraria Editora Ltda., 1972.

Costa, F. A. Pereira. "1603". Anais Pernambucanos. Recife: Arquivo Público Estadual, vol. II (1952).

Costa, Lucio. "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro", Revista Módulo. (Rio de Janeiro), I, nº3 (dezembro 1955), p. 47-54.

_____. "Arquitetura Jesuítica no Brasil". Revista SPHAN, vol.5, Rio de Janeiro, 1941.

Etzel, Eduardo. O Barroco no Brasil. 2a. ed. São Paulo: Melhoramentos - Edusp. 1974.

Falcão, Edgard de Cerqueira. Relíquias da Bahia. São Paulo, 1940.

Flexor, Maria Helena Ochi. Mobiliário Brasileiro - Bahia. São Paulo: Espade, 1978.

Freyre, Gilberto. Casa Grande & Senzala. 19a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

Freyre, Gilberto. Sobrados e Mucambos. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/MEC, 1977.

_____. Nordeste. Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1937.

_____. Região e tradição. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1941.

Galvão, Benjamin Franklin R. Apontamentos históricos sobre a Ordem Beneditina em geral. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1879.

Guimarães, Alfredo. Mobiliário Artístico Português. Vila Nova de Gaia, Portugal: Editorial Pátria, 1935.

Holanda, Sérgio Buarque de. História Geral da Civilização Brasileira. A Época Colonial. 5a. ed. Tomo I, 1º e 2º vol. Sao Paulo: Difel, 1976.

Honour, Hugh. Cabinet makers and Furniture designer. London: Spring Books, 1972.

Hoornaert, Eduardo e outros. História da Igreja no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1977.

INVENTÁRIO ARTÍSTICO de Portugal. Distrito de Portoalegre. Lisboa, 1943.

INVENTÁRIO ARTÍSTICO de Portugal. Cidade de Coimbra, Lisboa, 1947.

Jaboatão, Frei Antonio de Santa Maria. Novo orbe seráfico brasileiro ou chronica dos frades menores da província do Brasil. 2 vol. Rio de Janeiro: 1858-59.

Janneau, Guillaume. Les muebles - Du style Louis XVI au style Empire. Paris: Flammarion, 1929.

_____.Dictionaire des Styles. Paris: Larousse, 1966.

Leite, Serafim. Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil. 1549-1760. Lisboa: Brotéria, 1953.

_____. História da Companhia de Jesus no Brasil. 6 vol. Lisboa, Rio de Janeiro, 1938-45.

_____. Pintores Jesuítas do Brasil (1549-1760). Roma: Borgo Santo Spirito, 1951.

Lessa, Clado Ribeiro de. "Mobiliário Brasileiro dos Tempos Coloniais", Revista Estudos Brasileiros, ano I, nº6, (maio-junho 1939), p. 5-30.

Lima Junior, Augusto de. "Evolução do barroco no Brasil". Estudos Brasileiros, ano I, nº6, (maio-junho 1939), p. 72-84.

_____. "A Congregação do Oratório e suas igrejas em Pernambuco". Revista do SPHAN, nº9, Rio de Janeiro, 1945.

Lucena, Armando de. A Arte Sacra em Portugal. 3 vol. Lisboa: Empresa Contemporanea de Ediçoes, 1946.

Luna, Joaquim G. de, O. S. B. Os Monges Beneditinos no Brasil. Esboço histórico. Rio de Janeiro: "Lumen Christi", 1947.

Mariano Filho, José. Estudos de Arte Brasileira. Rio de Janeiro, 1942.

_____. "Influência Jesuítica na arte brasileira". Revista Estudos Brasileiros, Ano III, vol. 5, nºs. 13 e 14, (julho-agosto, setembro-outubro), 1940, p. 105-111.

_____. "O pseudo estilo barroco-jesuítico e suas relaçoes com arquitetura tradicional brasileira". Revista Estudos Brasileiros, Ano II, vol. 3, nº9, (novembro-dezembro 1939), p. 259-291.

Mello, Evaldo Cabral de. Olinda Restaurada. Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654. Sao Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

Miranda, Maria do Carmo Tavares de. Os Franciscanos e a Formação do Brasil. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

Mota, Carlos Guilherme. Nordeste - 1817. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Editora Perspectiva, 1972.

Mousnier, Roland e Ernest Labrouse. O Século XVIII. Tradução de Vitor Ramos, 3a. ed., São Paulo: Difusao Européia do Livro, 1969.

Nascimento, João Felipe da Silva. Leitos e Camilhas Portuguesas. Lisboa: Auyot, 1950.

Ott, Carlos. A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador. Rio de Janeiro: MEC - Publicaçoes da Diretora do IPHAN, 1960.

Pappola, Romeo. El mueble en América del Sur. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1a. ed., 1945.

PEQUENO GUIA das Igrejas da Bahia - IV. Convento da Ordem Terceira do Carmo. Prefeitura do Salvador, 1949.

Pinto, Augusto Cardoso. Cadeiras Portuguesas. Texto e notas descritivas por Cardoso Pinto, documentario organizado por J. F. Silva Nascimento. Lisboa: Auyot, 1952.

Pio, Fernando. Roteiro de Arte Sacra. MEC, Serviço de Documentação, 1960.

_____. A Ordem Terceira de São Francisco no Recife e suas Igrejas. Recife: Uniao Grafica, 1957.

Pontual, Maria de Lourdes. "A Sacristia da Catedral da Bahia e a posição da igreja primitiva". Revista do SPHAN, nº IV, 1940, p.197.

Primeiro, Frei Fidelis M. de. Capuchinhos em Terras de Santa Cruz. Prefaciado pelo Dr. Vicente Rao. Sao Paulo: Livraria

Martins, 1942.

Rocha, Carlos Eduardo da. O Mobiliário Antigo da Bahia.2a. ed. Salvador: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, 1973.

Rodrigues, Edmundo. Os móveis e seus estilos através os tempos e seu emprego decorativo. Rio de Janeiro, Ediçoes de Ouro, 1970.

Rodrigues, J. Wasth. As Artes Plásticas no Brasil (Mobiliário). Rio de Janeiro: Coleçoes Brasileira de Ouro, 1968.

_____. Mobiliário do Brasil Antigo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

_____. Documentário Arquitetônico. 2a. ed. São Paulo: Martins Editora, 1975.

Röwer, Frei Basílio, O.F.M. A Ordem Franciscana no Brasil.2a. ed. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1947.

Saia, Luís. "Do Pau brasil ao Pinho de Riga". Revista Acrópole, ano XXXII, nº379, (novembro 1970) p. 17-39.

Salvador, José Gonçalves. Cristãos - Novos Jesuítas e Inquisição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

Sandão, Arthur de. O móvel pintado em Portugal. Barcelos, Portugal: Editora do Minho, 1966.

Santana, Moacir Medeiros de. O Patrimônio Cultural de uma Velha Cidade (Marechal Deodoro). Maceió: Imprensa Oficial, 1970.

Santos, José de Almeida. Mobiliário Artístico Brasileiro, 3 vol. São Paulo: Coleção Museu Paulista, 1963.

_____. "O estilo brasileiro D. Maria ou Colonial Brasileiro", Revista do SPHAN. Rio de Janeiro, 1942.

_____. "O estilo D. João VI no mobiliário". Revista Acrópole, 171, (julho 1952) p. 114-119.

_____. "Contribuição ao estudo do mobiliário Pernambucano". Arquivos, Recife, Ano II, nºs. 1 e 2, (Dezembro 1943), p. 191 a 196.

_____. "Introdução ao Mobiliário Artístico Brasileiro". Estudos Brasileiros. Ano V, vol. X, nº 29 e 30, (março-abril, maio-junho 1943), p. 223-237.

Santos, Reynaldo dos. História da Arte em Portugal.Porto: Portucalense Editora, 1953.

_____. Antecedentes Portugueses e Exóticos em As Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Coleçoes de Ouro, 1968.

_____. Oito Séculos de Arte Portuguesa. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970. "Mobiliário" por Irene Quilhó.

Sarmento, Therezinha de Morais. "Um preguiceiro no Museu Histórico Nacional", Anais do Museu Histórico Nacional, vol.XXI. 1969, p. 43-52.

Schmitz, Hermann. História del Mueble. Barcelona, Editora Gustavo Gili S/A., 1952.

Sepp, Padre Antonio. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. São Paulo: Martins Editora/Editora da USP, 1972.

Seráphico, Luiz e João Carlos Martel. Arte Colonial: Mobiliário. São Paulo: Ed. das Américas, Rhodia, 1977.

Silva Nigra, Dom Clemente Maria, O.S.B. Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1950.

_____. Museu de Arte Sacra da Bahia. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972.

Smith, Robert C. Cadeiras de Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1968.

_____. The Art of Portugal - 1500-1800- London: Weidenfeld and Nicolson, 1968.

_____. Arquitetura Colonial. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

_____. As Artes na Bahia. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1954.

_____. "Documentos Bahianos", Revista do SPHAN, vol. IX, 1945, p. 85-94.

_____. "O carater da arquitetura colonial do nordeste". Revista Estudos Brasileiros, Ano II, vol. 4, nº 10. (janeiro-fevereiro, 1940), p. 419-430.

_____. Arquitetura Jesuítica no Brasil. São Paulo: FAUUSP, publicação 2, 1962.

_____. "Brasilian colonial sacristy cupboards and cabinets". The Connoisseur, London (august 1971), p. 260-268.

Tôrres, João Camilo de Oliveira. História das Idéias Religiosas no Brasil. (A Igreja e a Sociedade Brasileira). Sao Paulo: Editorial Gryalbo Ltda., 1968.

Vasconcelos, Simão de. Crônica da Companhia de Jesus. 3a. ed. vol. I e II. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1977.

Vianna, Hélio. "Os Jesuítas no Brasil". Revista Estudos Brasileiros, ano II, vol. X, nº 29 e 30, (março-junho 1943), p. 85-99.

Willeke, Frei Venâncio. Franciscanos na História do Brasil. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1977.

APÊNDICE

Mal acabávamos o trabalho ocorreu a publicação do livro O Móvel no Brasil da emitente pesquisadora brasileira senhora Tilde Canti.

Ignorar essa obra seria ladear toda uma bibliografia recentíssima sobre o mobiliário artístico brasileiro, especialmente em relação à mobília civil.

Foi gratificante verificar que alguns pontos da nossa proposta são coincidentes com os da referida autora. O primeiro refere-se a classificação do mobiliário brasileiro. Tilde Canti também adota a proposta do historiador Augusto Cardoso Pinto como a mais interessante para classificar o móvel luso-brasileiro.

O segundo aspecto que nos pareceu mais relevante foi a proposta da autora ao considerar a função intensiva das Ordens religiosas na construção dos excepcionais móveis sacros das naves e sacristias brasileiras. Afirma com ênfase que "os arcazes foram os móveis sacros por excelência das sacristias brasileiras".

Tilde Canti ressalta a necessidade de ainda serem feitas pesquisas nesse setor da arte brasileira. Esperamos que nossa proposta venha de encontro ao desejo da pesquisadora e que de alguma forma, ainda que pouco tenhamos contribuído para acrescentar à pesquisa alguns pontos ainda desconhecidos e discutíveis.

SUMÁRIO

A ausência de pesquisas pormenorizadas em alguns setores da arte colonial brasileira motivou um levantamento sobre os arcazes, conhecidos popularmente por cômodas-gigante de Sacristia. Espalhados por vários estados do Brasil, no Nordeste, especificamente na Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, encontra-se a maior parte do acervo e os exemplares mais significativos.

Metodologicamente o estudo orientou-se em quatro ítens. O primeiro apresentando uma síntese sobre os vários autores que discutiram o mobiliário brasileiro. Evidenciou-se claramente que a maioria dos autores, ignorou a importância do mobiliário sacro no contexto artístico, entendendo a mobília nacional (sacra e civil) apenas como cópia do mobiliário português. Contudo, o historiador português Augusto Cardoso Pinto, apesar de admitir a existência de muitas cópias do móvel lusitano no Brasil, ressalta a presença de peças adaptadas e peças de fabricação autenticamente brasileira.

O segundo ítem abordou alguns aspectos da sociedade colonial nordestina e seu envolvimento com a Igreja durante o período de colonização. A presença da religião em todos momentos da vida brasileira ficou evidenciada através do apoio que a Metrópole deu as instalações das principais Ordens religiosas: Jesuítas, Franciscanos, Carmelitas e Beneditinos. As Confrarias e Ordens Terceiras também tiveram relevante papel junto a sociedade construindo suas igrejas com o mesmo luxo e grandiosidade das conventuais.

O terceiro ítem analisou os arcazes propriamente ditos em número de trinta e três, construídos no final do século XVII e durante todo século XVIII. Os artífices que os e

xecutaram (portugueses e brasileiros) inspiraram-se, a princípio, nos modelos lusitanos, porém, gradativamente adaptando-os a novos padrões artísticos, geralmente relacionados com a própria Ordem religiosa ou confraria que os produzia.

O conjunto dos arcazes examinado sob o aspecto formal pressupõe quatro modelos. O primeiro caracterizando os móveis de formas bem definidas, construídos no final do século XVII e início do XVIII, lembrando os móveis europeus de linhas renascentistas e barrocas. O segundo está representado pelos arcazes construídos durante o século XVIII. São móveis de transição com formas mais típicas do período barroco evidenciando a habilidade dos artesãos na adaptação das formas. O terceiro modelo tem acentuadas características do mobiliário do final do século XVIII, conhecido como móvel de linha rococó. Finalmente encontra-se aqueles arcazes construídos simultaneamente aos três primeiros modelos, com formas semelhantes, primando pela simplicidade.

Os arcazes foram os móveis por excelência das sacristias coloniais brasileiras. Sua função básica era guardar as vestimentas litúrgicas, no entanto serviam também como um móvel decorativo no complexo das sacristias brasileiras. Estas foram o ponto de encontro da sociedade colonial, o local ideal oferecido pela Igreja para seus fiéis conversarem, tratarem de negócios, contribuirem para as obras e discutirem os mistérios da vida e de Deus.

SUMMARY

The absence of detailed researches in some Brazilian colonial art sections has motivated a survey about the great chests, popularity known as sacristy giant cabinets. Scattered in many states of Brazil, in the northeast, specifically in Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe and Bahia, one can find the great majority of the pile and the more significant exemplars.

Methodologically the study was divided in four parts. The first one presenting a synthesis on many authors who discussed the Brazilian furniture. It was clear that most of the authors ignored the importance of the sacred furniture in the artistical context, meaning by (sacred, and civil) national furniture only as a copy of the Portuguese furniture.

Nevertheless, the Portuguese historian Augusto Cardoso Pinto, in spite of admitting the exitency of many copies of the lusitanian furniture in Brazil points out the presence of adapted pieces and the pieces authentically made in Brazil.

The second part treated some aspects of the Northeast colonial society and its relations with the Church during the colonizing period. The presence of religion in all the Brazilian life moments was revealed by the support which mother country gave to the settlings of the main religious orders: Jesuits, Franciscans, Carmelites, Benedictines. The Brotherhoods and the Third Orders also had a relevant performance amongst the societies building their churches with the same splendour and greatness of the conventual churches.

The third part analysed the proper great chests thirty-three at all, built at the end of the XVII century and during all the XVIII century. The (Portuguese and Brazilians)

artisans whose made them has been inspired at the beginning on the Lusitanian models, but gradually adapting them to new artistical patterns, usually related to the proper Religious Order or Brotherhood which produced them.

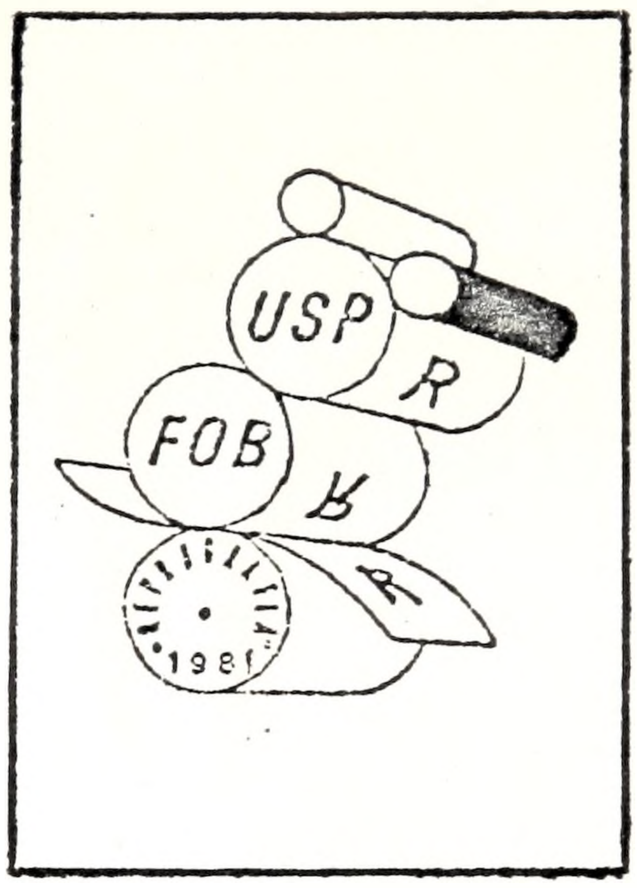
The great chest gathering examined by the formal aspect presupposes four models. The first one characterizing the furniture in very defined forms, built at the end of the XVII century and at the beginning of the XVIII century, reminding the European furnitures in Baroque and Renaissancist lines.

The second one is represented by the great chests built during the XVIII century. These are transition furniture having more typical forms from the Baroque period, showing the artisan ability to adapt the shapes.

The third model has hard characteristics of the furniture from the end of the XVIII century, known as Rococo line furniture. At last, one can find those great chests simultaneously built to the three first much more simpler. The great chests were the genuine sacristy furniture. Their basic function was to keep the clerical vestiments.

However they also served as a piece of decoration in the environment of the Brazilians sacristies.

The sacristies had a social function into the Brazilian colonial society, as a place for gattering, to treat their business, to decide over contribuition, and also they could to discuss about the misteries of life and God.


USP
R
FOB
B
R
1981

t749.281 e.2 t311
B577i e.2

AUTOR Biancardi, Cleide S.C.
TÍTULO A importância dos arcazes no mobiliário brasileiro

Assin.	N.º	Data
	Mas-SP 25/92	17.11.92
	UNESP 048	24.12.92

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA

t311
t749.281 Biancardi, Cleide Santos
B577i A importância dos arcazes
e.2 no mobiliário brasileiro.

01-003-07

t749.281
B577i
e.2

DEDALUS - Acervo - ECA

20100035316

Data de aquisição 02/10/91 P.
Acervo da ECA
Procedência
Classificação t749.281
B577i
e.2