

O risco para a igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei: estudo sobre as representações da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII

RODRIGO LUIZ MINOT GUTIERREZ

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

O risco para a igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei:

estudo sobre as representações da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII

Tese de doutorado desenvolvida no “Programa de Pós-Graduação” da “Universidade de São Paulo”, na “Faculdade de Arquitetura e Urbanismo” e na área de “Tecnologia da Arquitetura”, EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

RODRIGO LUIZ MINOT GUTIERREZ

Orientador: Artur Simões Rozestraten

Co-orientador: Michel Rautenberg

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço Técnico de Biblioteca

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Gutierrez, Rodrigo Luiz Minot

O risco para a igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei: estudo sobre as representações da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII. / Rodrigo Luiz Minot Gutierrez; orientador Artur Simões Rozestraten. coorientador Michel Rautenberg - São Paulo, 2022.

235.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura.

1. Desenho de Arquitetura. 2. Projeto de Arquitetura. 3. Arquitetura Religiosa. 4. Escaneamento Tridimensional. I. Rozestraten, Artur Simões, orient. II. Rautenberg, Michel, coorient. III. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

GUTIERREZ, Rodrigo Luiz Minot Gutierrez **O risco para a igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei**: estudo sobre as representações da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em 20/12/2022

Banca examinadora:

Prof. Dr. Artur Simões Rozestraren (FAU/USP)

Profa. Dra. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (FAU/USP)

Prof Dr. Paulo César Castral (IAU/USP)

Prof. Dra Patrícia Urias (CEPHAP/UFSJ)

Prof Dr. Stefano Bertocci (UNIFI)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de todos que perderam a vida em decorrência da pandemia de COVID 19.

AGRADECIMENTOS

Me parece uma tarefa ingrata tentar listar todos aqueles que colaboraram para que esse trabalho fosse realizado. Temo incorrer ao eminente e certo equívoco de deixar um ou outro nome de fora.

Minha gratidão aos amigos e familiares que compartilharam intensamente todo esse processo.

Devo agradecer aos professores que contribuíram com suas aulas, aconselhamentos e me ajudaram no amadurecimento acadêmico. Em especial devo salientar o trabalho e amizade de meu orientador Artur Simões Rozestraten pela generosidade e paciência, que realmente cumpriu com o papel de norteador naqueles momentos de maior dificuldade.

Sou muito grato por ter encontrado profissionais competentes e solícitos em todas as instituições visitadas durante as viagens e trabalhos de campo. Agradeço em especial aos técnicos e dirigentes do Museu da Inconfidência, da Biblioteca Nacional, do IPHAN-RJ e da USP.

Foi de fundamental importância o acolhimento dos pesquisadores, professores e alunos de São João del Rei, representados pelo Lucas Rodrigues do CEPHAP. E um agradecimento especial à arquiteta Isabelle Capanema pela amizade, profissionalismo e por colaborar diretamente com a pesquisa produzindo bases gráficas que foram importantíssimas para as análises realizadas.

Em São João del Rei também não podemos deixar de agradecer aos irmãos franciscanos e a equipe do escritório paroquial que coletivamente apoiaram os trabalhos de levantamento de campo realizados na igreja.

Aos pesquisadores e amigos italianos, vinculados à Universidade de Florença, que generosamente compartilharam seus conhecimentos e foram fundamentais para a realização do trabalho de campo e o processamento dos dados, em especial: Pietro, Anastacia, Matteo e professor Bertocci.

A todos os alunos e professores que trabalham para viabilizar as atividades de documentação digital durante as aulas da USP nas disciplinas do AUH, em especial aos professores Luciano Migliaccio, Beatriz Bueno e Regina Helena.

Um agradecimento à Laís Stanich pelas ideias compartilhadas e pelo acolhimento em Florença.

Agradeço à arquiteta Grazielle Guimarães por ter contribuído em pesquisas de campo ainda no começo dos trabalhos de coleta de dados.

E agradeço à todos os desconhecidos que mudaram o rumo político do país com seu voto. Essa mudança de rumo nos meses finais da redação da tese foi fundamental para aliviar o estresse mental e psicológico a que estava submetido.

“[...] tudo quanto se tem feito fora do risco era melhor do que aquilo que do risco se percebe, não que o dito risco tenha defeitos, **porém algumas coisas só quando se fazem se vê a impossibilidade de as poder por conforme o sentido do emanente.**”

FRANCISCO DE LIMA CERQUEIRA, 1779 in Livro 2 de Termos, fl. 114 (ARQUIVO 102)

RESUMO

Este trabalho aborda a fábrica da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII, tendo interesse específico na atividade projetual, elegendo como objeto de estudo central um desenho presente no acervo do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto – MG no qual podemos identificar a representação da fachada de uma igreja com tema devocional à São Francisco de Assis. Ao redor desse desenho mobilizam-se e articulam-se aproximações com uma série de outros objetos, identificados como parte integrante de um mesmo contexto histórico e territorial, e que representam os esforços coletivos de transformação material do mundo a partir de preceitos culturais específicos daquela sociedade. Quanto à abordagem do contexto histórico e cultural, esta se dá, em partes, no reconhecimento da temática presente no desenho: a representação de um elemento importante (a fachada) de um edifício religioso com indicação devocional a um santo cristão. Quando observamos os demais objetos identificados durante essa pesquisa, é possível reconhecer que vários deles também fazem parte do processo de fabricação de edifícios religiosos. Dentre outros interesses e atividades, aquelas pessoas dedicaram esforços coletivos bastante significativos para marcar a paisagem com símbolos de sua devoção. O objeto de estudo em foco é divulgado desde a década de 1940 por historiadores e pesquisadores. Antes de chegar ao Museu da Inconfidência, o desenho foi encontrado fortuitamente no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, por volta de 1940. Lucio Costa se encarregou de fazer a atribuição de autoria do risco ao mestre Aleijadinho em trabalho publicado por volta de 1951, pelo SPHAN. Não foram encontrados outros trabalhos que se dedicaram exclusivamente ao objeto. O estudo do desenho da fachada franciscana, e o confronto com os livros de registro da irmandade, permitiram revisar essa atribuição, refutando a possibilidade de uma afirmação positiva de autoria, mas que valida a existência de um parcoso de desenhos que faz parte do mesmo risco e que devem figurar sempre em conjunto. Para isso essa pesquisa contou com o apoio de recursos digitais de documentação e manipulação de dados geométricos e espaciais, como o escaneamento tridimensional e a fotometria para o estudo da igreja edificada. A adoção de uma metodologia de análise embasada no uso de imagens, reforça a importância de procedimentos típicos da atuação dos arquitetos, como a criação de diagramas analíticos e sintéticos em um processo de meta análise, que não se constitui como um fim, mas como uma apresentação sistematizada do pensamento em curso. Esta pesquisa ratifica a prática de construção coletiva em uma trama social complexa e hierarquizada, que determinou os rumos e aspectos característicos do objeto de estudo e conseqüentemente da edificação resultante.

Palavras-chave: Desenho de arquitetura, Projeto de arquitetura, Arquitetura religiosa.

ABSTRACT

This research addresses the architecture factory in Minas Gerais, Brazil, at the end of the 18th century, having a specific interest in design activity, choosing as its central object of study an original architectural drawing present in the collection of the Museu da Inconfidência, in the city of Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, in which there is an elevation of the facade of a church with a devotional theme to São Francisco de Assis. To deepen studies over this specific drawing, approaches have been mobilized to establish relations with a series of other objects, identified as an integral part of the same historical and territorial context, representing the same collective efforts of material transformation of the world based on specific cultural precepts of that society. To approach the historical and cultural context, the research proposes some steps, starting with the recognition of the artistic motif or theme present in the drawing: the representation of the facade of a religious building with a devotional indication to a Christian saint. When we observe the other related objects identified during this research, several of them are also clearly part of the manufacturing process of religious buildings. Among other interests and activities, that society dedicated quite significant collective efforts to mark the landscape with symbols of their devotion. The drawing in focus has been publicized since the 1940s by Brazilian art and architecture historians and researchers. Before arriving at the Museu da Inconfidência, the drawing was fortuitously found in the collection of the National Library, in Rio de Janeiro, around 1940. In a tour-de-force Lucio Costa assigned the authorship of this drawing to master Aleijadinho in a work published around 1951, by the SPHAN. Since then, no other works have been dedicated exclusively to this drawing. Deepen studies conducted in this research over the drawing of the Franciscan façade, and the confrontation with the registration books of the religious brotherhood, allowed us to review this attribution, refuting the possibility of a positive affirmation of authorship. Furthermore, comparative analysis validates the existence of a cohesive pair of drawings – separated nowadays – that is part of the same architectural design project (*risco*) and must be kept together, side by side. As part of its methodological procedures, this research counted with the support of digital resources of documentation and manipulation of geometric and spatial data, such as three-dimensional scan and photometry for the study of the built church on its site. The adoption of a comparative visual analysis approach, grounded on the intensive use of images, reinforces the importance of representational architectural procedures to study architecture. This choice considers the creation of analytical and synthetic diagrams in a meta-analysis design process, not as an end, but as a systematized path of ongoing thinking. Doing so, this research ratifies a collective construction practice in a complex and hierarchical social network, which determined the directions and main characteristic aspects of the drawings and consequently of the resulting building.

Keywords: Architectural design, Religious architecture, drawing.

Sumário

APRESENTAÇÃO	11
1 . INTRODUÇÃO	15
1.1 . O DESENHO DE ARQUITETURA	16
1.2 . CONTEXTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO	29
1.3 . SÃO FRANCISCO: DE ASSIS À PORTUGAL.	35
1.3.1 SÃO FRANCISCO	36
1.3.2 AS VESTES, OS LUGARES E OS ESTIGMAS.....	40
1.3.3 TONSURA.....	45
1.3.4 REPRESENTAÇÕES: San Francesco d’Assisi / São Francisco de Assis	47
1.3.5 PORTUGAL.....	75
2 . O DESENHO	82
2.1 . O OBJETO DE ESTUDO E O CONTEXTO DA PESQUISA	82
2.1.1 . OBJETOS	83
2.1.2 . OBJETIVOS.....	85
2.1.3 . HIPÓTESE.....	85
2.1.4 . REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	86
2.1.5 . PESQUISAS DE CAMPO	89
2.1.6 . MUSEU DA INCONFIDÊNCIA E A CASA DO PILAR	90
2.1.7 . 3422-FACHADA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, DE SÃO JOÃO DEL REI (1744).....	94
2.1.8 . 3423-FACHADA LATERAL DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, DE SÃO JOÃO DEL REI (1962/1744);	95
2.1.9 . PARTE 1: O risco que veio do Rio de Janeiro.....	99
2.1.10 . PARTE 2: NOTÍCIAS SOBRE RISCOS PARA A IGREJA FRANCISCANA DE SJDR	115
2.2 . O RISCO DE LÚCIO COSTA	125

2.3 . DESCRIÇÃO DO OBJETO.....	155
2.4 . O EDIFÍCIO	185
3 . ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES.....	207
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	233
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237

APRESENTAÇÃO

Este trabalho aborda a fábrica da arquitetura em Minas Gerais no final do século XVIII, tendo interesse específico na atividade projetual, elegendo como objeto de estudo central um desenho presente no acervo do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto – MG no qual podemos identificar a representação da fachada de uma igreja com tema devocional a São Francisco de Assis. Ao redor desse desenho mobilizam-se e articulam-se aproximações com uma série de outros objetos, identificados como parte integrante de um mesmo contexto histórico e territorial, e que representam os esforços coletivos de transformação material do mundo a partir de preceitos culturais específicos daquela sociedade.

Quanto à abordagem do contexto histórico e cultural, esta se dá, em partes, no reconhecimento da temática presente no desenho: a representação de um elemento importante (a fachada) de um edifício religioso com indicação devocional a um santo cristão. Quando observamos os demais objetos identificados durante essa pesquisa, é possível reconhecer que vários deles também fazem parte do processo de fabricação de edifícios religiosos. Em Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, a pujança econômica decorrente das atividades de mineração e comércio, financiou a consolidação e crescimento de vilas e cidades que eram oportunamente vigiadas e mantidas sob a tutela do rei português, que tinha alcançado duplo poder: estatal e religioso. A devoção, cumplicidade e coesão aos interesses reais se davam pela adesão ao cristianismo (batismo) e à língua portuguesa, viabilizando o acesso aos mecanismos que sustentavam as atividades mercantis e sociais em todo território expandido de Portugal. A implantação de símbolos religiosos que auxiliam na difusão dos preceitos cristãos foi, portanto, marca fundamental da dominação portuguesa no mundo.

O objeto de estudo em foco é divulgado desde a década de 1940 por historiadores e pesquisadores no país. Antes de chegar ao Museu da Inconfidência, o desenho foi encontrado fortuitamente no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, por volta de 1940. Lucio Costa se encarregou de fazer a atribuição de autoria a Aleijadinho, em trabalho publicado por volta de 1951, pelo SPHAN. Tal atribuição foi aceita como incontestável pela historiografia dedicada à Igreja franciscana de São João del Rei em MG.



Objeto de estudo: desenho de arquitetura datado de 1774, período colonial, pertencente ao acervo do Museu da Inconfidência-MG, cuja autoria foi atribuída à Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, por Rodrigo Bretas em 1856 e Lúcio Costa defende e reforça essa narrativa em 1951; foi relacionado à Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei- MG desde 1940, por técnico não identificado do SPHAN, quando foi descoberto na Seção de Estampas da Biblioteca Nacional-RJ por Francisco Marques dos Santos.

Em estudo precedente, sobre o desenho presente na parede da Capela do Carmo em Ouro Preto (GUTIERREZ, 2016) foi possível reconhecer uma rede hierarquizada de pessoas, agindo direta e indiretamente na consolidação das ideias, interferindo e viabilizando a consolidação dos planos imaginados, que naquele caso haviam sido desenhados na parede durante algumas reuniões e culminaram na fabricação dos retábulos colaterais na nave da capela, materialmente tangíveis. Por ainda estarem presentes no corpo da capela e acessíveis, tais desenhos na parede nos permitem experimentar, como testemunhas visuais, o resultado das práticas construtivas daquela sociedade, em que conhecimentos especializados técnicos e científicos eram articulados com o domínio fabril empírico associado a um repertório erudito de narrativas apresentadas com simbologias metafóricas diretas e decorosamente dispostas, preceitos de compreensão complexa aos nossos olhos contemporâneos.

Com o estudo do desenho da fachada franciscana, foi possível confrontar o esquema estabelecido na primeira pesquisa com os novos subsídios encontrados e, assim, aferir como a trama social complexa e hierarquizada determinou os rumos e aspectos caracterizadores do objeto de estudo e conseqüentemente da edificação culminante refinando o entendimento da prática de “construção coletiva” de um projeto para uma arquitetura religiosa.

A partir dessas questões preponderantes, estruturamos o trabalho em 3 partes seguidas pelas considerações finais:

- 1) INTRODUÇÃO;
- 2) ESTUDO DO DESENHO;
- 3) DEBATE / ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES.

A seguir apresentamos uma breve descrição de cada uma dessas partes:

INTRODUÇÃO: Nesta seção discorreremos sobre assuntos que vão auxiliar o leitor no acompanhamento posterior das interpretações e análises que foram realizadas. Funcionando como um preâmbulo, a introdução cria uma relação de dependência com os assuntos abordados na pesquisa, mas também revela campos independentes, unidos por necessidade metodológica ou de fundamentação teórica.

Dessa forma iniciamos com uma breve história do desenho de arquitetura que busca difundir e fomentar o interesse pelas fontes materiais e que é apresentada em paralelo a conceitos fundamentais de uma teoria sobre o desenho de arquitetura, aspecto central para o movimento de interpretação do objeto de estudo.

Em seguida, apresentamos o contexto histórico e geográfico no qual o objeto de estudo circulou e ainda se encontra, de modo a apresentar conceitos importantes para a apreciação e interpretação posterior, reconhecendo características da sociedade que o gerou, assim como procedimentos, valores e motivações que foram articulados para a fatura do desenho.

Finalmente o desenho nos coloca diante da temática devocional à São Francisco de Assis, exigindo um conhecimento mínimo sobre a iconografia específica do santo para que os símbolos e preceitos apresentados no desenho sejam reconhecíveis e é isso que faremos na

última parte desta introdução.

ESTUDO DO DESENHO: Nesta parte é apresentado o que foi possível rastrear sobre a história do objeto em si. Por se tratar de uma fonte material procuramos identificar a trajetória do desenho buscando os registros nos arquivos por onde passou.

Também procuramos fazer uma apresentação sintetizada da pesquisa, cujo desenvolvimento resultou nesta tese, procuramos revelar conceitos precedentes e deixar claro para o leitor qual é o lugar que interpretamos como o mais adequado para alocar o desenho no conjunto de objetos estudados.

No mesmo sentido de reconhecer a trajetória do desenho, é feita uma revisão da bibliografia e, conseqüentemente, apresentamos um diálogo com o único texto que aborda o desenho como tema central: o trabalho de atribuição de autoria assinado por Lucio Costa.

Seguimos com a caracterização detalhada do objeto de estudo que é especialmente importante para romper com a falsa sensação de esgotamento de possibilidades interpretativas. Para isso aplicamos uma metodologia inspirada na iconologia e iconografia de Panofsky (2011). Analisando o objeto a partir de sua *materialidade*, depois pela identificação de *elementos simbólicos* e pictóricos, para finalmente propor uma *interpretação* a partir de conceitos e informações sobre o período histórico e contexto regional e social.

Finalizamos com uma apresentação da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, a edificação à qual a historiografia associou o risco. Para tanto são apresentadas peças gráficas que caracterizam a edificação, além de discorrermos sobre os procedimentos metodológicos e as tecnologias empregadas para a documentação digital do edifício.

DEBATE / ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES: Essa parte do trabalho apresenta as interpretações e reflexões possíveis a partir de sobreposições, alinhamentos e cruzamentos entre as informações coletadas ao longo de toda a pesquisa. Tendo um caráter dinâmico, se apresenta como uma meta metodologia, que foi produzida com uma constante revisão crítica de si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Finalizamos o trabalho apontando as principais contribuições do trabalho, buscando identificar desdobramentos futuros, com um olhar crítico sobre os resultados obtidos.

1 . INTRODUÇÃO

Como um preâmbulo, essa introdução procura estabelecer uma relação de interdependência entre os assuntos abordados, mas também se propõe a revelar campos independentes, que foram associados ao longo da pesquisa. Começaremos discorrendo sobre assuntos que devem dar subsídios para o leitor acompanhar de forma ativa a parte posterior de interpretações e análises que foram realizadas.

Dividimos essa introdução em 3 seções, apresentadas na seguinte sequência:

- O DESENHO DE ARQUITETURA;
- CONTEXTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO;
- SÃO FRANCISCO: DE ASSIS À PORTUGAL

O desenho de arquitetura, quando feito com intuito antecipador, de elaboração/comunicação de uma ideia, ou como instrumento de aferição, permite ao indivíduo reconhecer ali aspectos de sua reflexão crítica e estimular avanços da imaginação antes intangíveis. O mesmo aspecto pode ser identificado na observação, manipulação e fatura desses desenhos quando colocados em um debate coletivo acerca do intento de materialização de algo, ou podemos dizer da elaboração do projeto para construção de um edifício.

Devemos entender também que o projeto de uma edificação inclui uma gama ampla de suportes e linguagens. Há instruções verbais, por vezes documentadas em textos, peças gráficas / desenhos, modelos físicos de parte ou do todo, registros em superfícies como pisos e paredes já no canteiro de obras, seja para transposição de desenhos para a matéria ou para ajustar questões ou delegar instruções para os operários sendo muitos desses registros apagados ou esquecidos.

É importante compreendermos a natureza fugaz desses registros, principalmente quando comparados com o potencial de longevidade da edificação concluída, além de não serem a finalidade em si, pois esses projetos tinham uma função prática dentro do processo da fábrica da arquitetura: auxiliar e comunicar o que se pretendia materializar; e esse era o objetivo almejado: a conclusão *adequada* da edificação. Finda a obra, esses projetos não parecem ter uma funcionalidade para além da *louvação* e *aceite*.

Quando existe a possibilidade de colocarmos “lado a lado” o edificado e o projetado, descortinam-se aspectos do processo de produção da arquitetura que podem revelar desde uma capacidade de previsibilidade impecável, com exata correspondência entre o edifício e o projeto, até a desconcertante e imperiosa imprevisibilidade deformando os planos conforme as mãos manipulam os materiais, sem que os caminhos deformadores fiquem claros para quem olha de fora aquela manifestação humana.

Se é sabido que muitos edifícios desapareceram, sejam aqueles mais importantes e imponentes ou os ordinários e singelos, até cidades inteiras têm seu paradeiro desconhecido, então, porque esperar que os desenhos, tão mais vulneráveis chegassem até nós? Logo,

é natural reconhecermos a premissa que para estudar o processo de produção da arquitetura, inclusive aqueles relacionados ao projeto, nos apoiemos e dependamos de análises do edificado. Mas, quando há presença de fontes materiais acerca do que fora projetado, achamos que é de suma importância que estas sejam estudadas com atenção, articulando-as com todos os demais elementos passíveis de interpretação, sempre identificando e respeitando a natureza de cada objeto, seja um modelo físico, memoriais e descrições ou peças gráficas e desenhos.

O desenho de arquitetura que é objeto desse estudo é um dos raros exemplares do período colonial que chegaram até nós se compararmos com a vasta produção edificada na mesma época em Minas Gerais, no Brasil. Havendo a possibilidade de estudá-lo conjuntamente com o edificado, parece curioso que tal empreitada ainda não tenha sido realizada, ainda mais se considerarmos o interesse que a produção da sociedade mineira do século XVIII desfrutou ao longo de várias décadas na História da Arquitetura no Brasil.

É importante registrar que o tema dos desenhos de arquitetura, principalmente com viés histórico, também figura com pouca oferta de trabalhos acadêmicos e publicações no Brasil. No entanto, é possível reconhecer uma falsa familiaridade com a história do desenho de arquitetura, e conseqüentemente com os aspectos da fatura e significação desses objetos. Isso é observável na grande quantidade de vezes em que nos deparamos com apropriações desses objetos como meras ilustrações sem nenhum aprofundamento crítico, e sem sequer uma observação sobre seus aspectos visuais mais evidentes.

Para um melhor entendimento da importância do nosso objeto de estudo, é necessário um aprofundamento nas questões sobre as representações da arquitetura, mais especificamente, nas questões do desenho de arquitetura.

1.1 . O DESENHO DE ARQUITETURA

Elencamos um caminho que parte da teoria sobre o desenho de arquitetura, orientado pelo livro *“El dibujo de arquitectura: teoria e historia de um lenguaje gráfico.”* (SAINZ, 2009) e procuramos associar as reflexões apresentadas pelo autor com uma apresentação de importantes fontes materiais originais.

Nossa abordagem histórica se encerra quando os registros da produção arquitetônica se tornam bastante difundidos: o renascimento. Reconhecemos a importância que esse período teve para a difusão de preceitos e técnicas adotadas em Portugal, mas deixaremos para tratar de tais especificidades durante as etapas de contextualização do objeto de estudo. O livro *“Desenho de arquitetura pré-renascentista.”* (OLIVEIRA, 2002) é a base norteadora para essa reflexão.

A sociedade moderna vai impor novos parâmetros de relacionamento com o mundo, e pudemos identificar no artigo *“De Rousseau ao Modernismo-ideias e práticas históricas do ensino do desenho.”* (IAVELBERG & MENEZES, 2013) uma série de questões que nos permitem entender como a mudança de abordagem sobre a difusão de saberes sobre o desenho, principalmente com o reconhecimento da

importância desse campo para a formação de pessoas mais aptas a compreender e atender às demandas impostas pela modernidade, criou uma nova relação entre especialistas e leigos, o que pode ter influenciado ativamente na forma de comunicar e discutir ideias, tendo o desenho como suporte para reflexões coletivas.

Seguindo na aproximação com a teoria do desenho, adotamos o livro “Ver pelo desenho” (MASSIRONI, 2015), no qual os aspectos mais amplos acerca das práticas do desenho são relacionados com aquelas mais específicas adotadas no campo da arquitetura.

A princípio, o foco se dá no desenho de arquitetura, considerando que, apesar de apresentar relações com outras formas de desenho, o artístico por exemplo, o desenho de arquitetura não pode ser tratado de maneira tão geral. Partimos de um pressuposto de Jorge Sainz (2009) segundo o qual é possível estabelecer uma teoria do desenho de arquitetura baseando-se nos estudos de Norbert-Schulz, que define: “*Un dibujo de arquitectura consiste en una imagen arquitectónica realizada dentro de un determinado estilo gráfico y con una determinada finalidad arquitectónica*”.

Assim, o autor apresenta uma tríade para a interpretação de qualquer desenho arquitetônico: o *uso*; o *modo de apresentação*; a *técnica gráfica*. Fazendo, assim, uma relação com a tríade vitruviana: *utilitas, firmitas, venustas* (SAINZ, 2009).

Para Sainz (2009), estudar o *uso* do desenho é se esforçar em compreender e identificar a finalidade daquele desenho dentro do processo de produção/pensamento da arquitetura, ou seja: qual a sua destinação. Já o *modo de apresentação*, evoca os aspectos formais do desenho e seu sistema de representação, incluindo as variáveis gráficas (linhas, planos, cores ...) e as informações alfanuméricas contidas. E, finalmente, a *técnica gráfica* com o procedimento de produção e respectivo suporte, independentemente de ser a versão original ou uma de suas cópias, considerando assim suas possibilidades de reprodutibilidade (SAINZ, 2009).

Sainz (2005) ainda vai se basear em ensaios de Luigi Vagnetti, sobre desenho e arquitetura para determinar algumas relações entre o campo das representações da arquitetura e a própria arquitetura construída. Dos quais vamos nos ater rapidamente em três: Desenho e experiência; Relações cronológicas; Relações geométricas.

O desenho de arquitetura pode revelar coisas além da própria arquitetura, como um detalhe omissa da estrutura entre planos de vedação, ou mesmo a planta e a sequência de ambientes, não apreensível da mesma forma numa experiência da obra construída. Assim como a própria arquitetura apresenta aspectos para a experiência que, no desenho, pode ser muito diversa. Mesmo assim, há de se considerar a potência de experiência arquitetônica proveniente do desenho (SAINZ, 2009).

O desenho de arquitetura perante a obra construída pode ser identificado também em três fases cronológicas: 1) Antecipadora; 2) Concomitante; 3) Posterior (em tradução livre do espanhol para o português).

O desenho enquanto antecipador seria aquele que envolve as etapas de criação e documentação do projeto, dos planos a serem executados, dos detalhes e informações que, em conjunto, constituem o entendimento da obra por vir.

Quando da obra em execução, os desenhos realizados concomitantemente, são entendidos como os de documentação e revisão dos processos empregados, elucidando aspectos não compreendidos e revisando questões só identificáveis quando da materialização do objeto arquitetônico. Nos desenhos realizados concomitantemente é possível identificar a evolução das intenções e as transformações ocorridas no projeto.

Quando da obra concluída, os desenhos podem ter um caráter de documentação, divulgação e interpretação. Por vezes, abstraindo em detalhes observáveis ou estudos mais ou menos sensoriais, realistas ou de caráter mais expressivo.

Algumas vezes também é possível identificar desenhos de arquitetura em que a intenção construtiva não existe, servindo para documentar e refletir sobre uma argumentação, por vezes utópica ou filosófica, ou seja: *gráfica por excelência* (SAINZ, 2009).

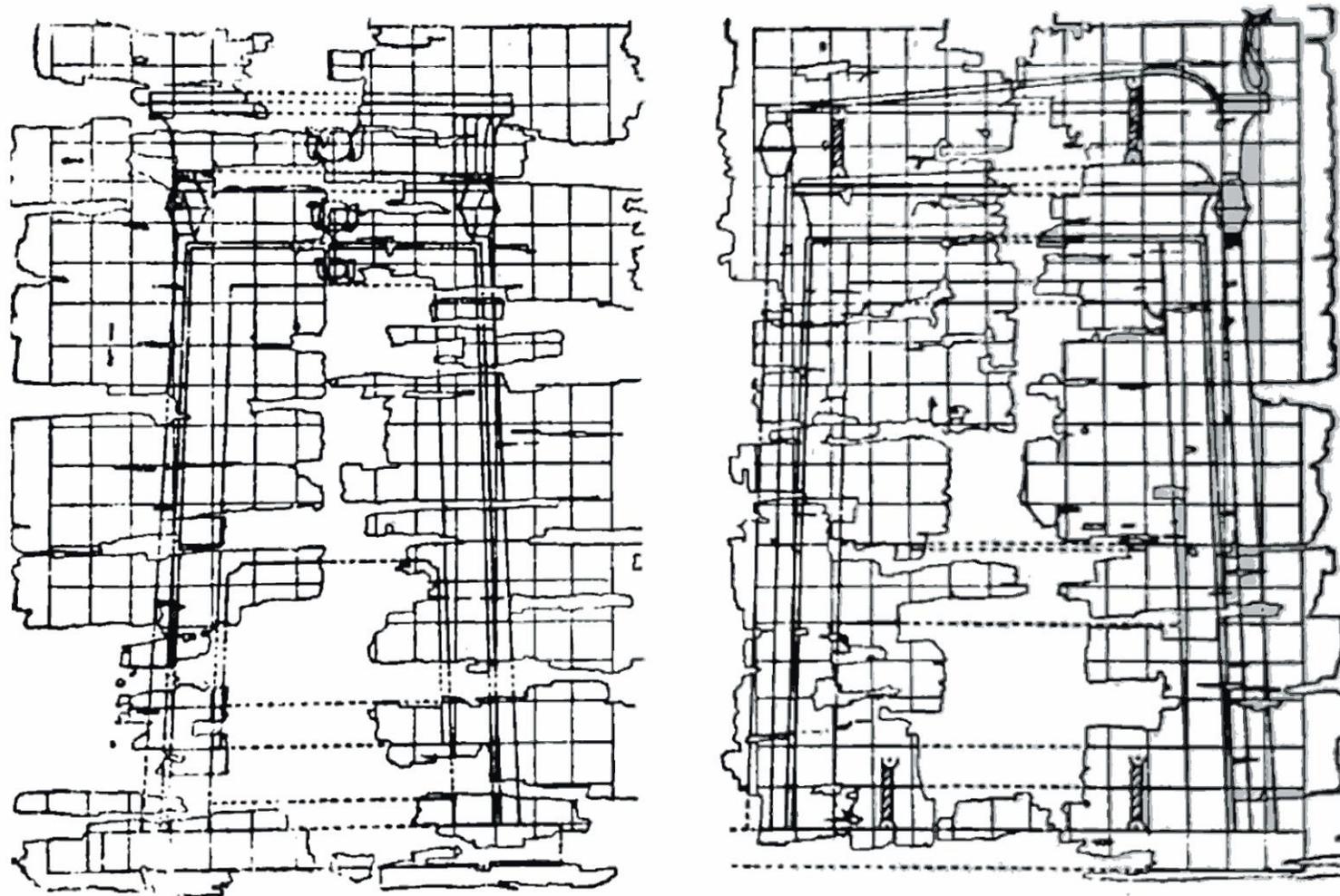
O distanciamento/aproximação do objeto arquitetônico pelo desenho pode se dar pela relação geométrica: quanto mais abstrata mais distante do objeto em si. O que indica que um desenho realista com perspectiva de ponto de fuga em uma posição apreensível pelo espectador tem uma proximidade muito grande com o objeto representado. Já as vistas ortogonais de um detalhe construtivo podem gerar um afastamento da experiência imediata da arquitetura (SAINZ, 2009).

Quanto maior a necessidade de interpretação e articulação das peças gráficas, maior será a exigência da capacidade de abstração/compreensão da experiência arquitetônica, portanto, maior será a distância com relação à experiência imediata dos seus respectivos desenhos. Enquanto capacidade de representação e criação de um imaginário exige conhecimentos inerentes para interpretação dessas informações, distanciando a possibilidade de leigos e pessoas pouco familiarizadas com essas abstrações da experiência arquitetônica ali representada (SAINZ, 2009).

Mas há um aspecto que chama a atenção no trabalho de Jorge Sainz: seu afastamento de uma abordagem histórica. Apesar de apresentar ao longo de seu livro uma ordenação histórica, mapeando os desenhos mais antigos, no capítulo final ele conclui que uma relação histórica entre o desenho de arquitetura e a própria arquitetura não é viável, e apresenta que a vasta quantidade de obras arquitetônicas não pode ser comparada com a pouca manutenção dos respectivos desenhos. Já os desenhos mais antigos, com representações da arquitetura não podem ser classificados como intencionalmente arquitetônicos, conforme vimos em sua tríade analítica (SAINZ, 2009).

Apesar de não defender uma história do desenho de arquitetura, Jorge Sainz (2009) nos apresenta vários exemplos de momentos históricos diversos, inclusive duas reconstituições gráficas de elevações provenientes da Mesopotâmia. Essas elevações, são apresentadas a partir dos estudos de Luigi Vagnetti, extraídas de seu livro *L'architetto nella storia di occidente*, de 1973 (SAINZ, 2009). Esses mesmos desenhos são apresentados por Mário Mendonça de Oliveira (2002) como parte do acervo do Museu Britânico.

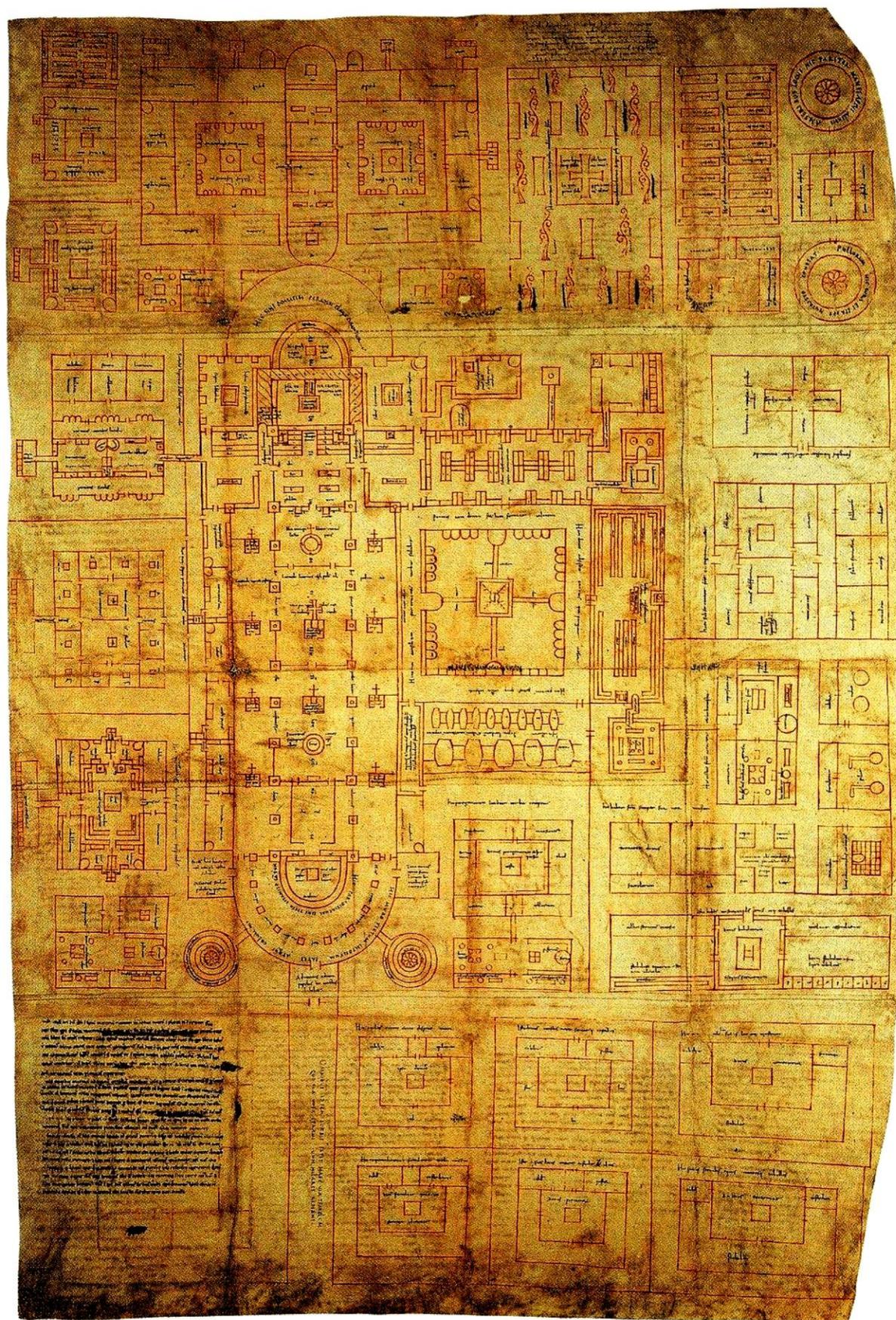
Sainz (2005) defende que o sistema gráfico que conhecemos só foi desenvolvido a partir dos princípios do século IX, excluindo assim as culturas clássicas e medieval da interpretação histórica.



Reconstituições gráficas de elevações provenientes da Mesopotâmia.

Oliveira (2002) por sua vez, apresenta uma cronologia, desde as civilizações do Oriente-Próximo, Mesopotâmia e Egito, indicando representações pictóricas e modelos, que de alguma maneira apresentam indícios de um “desenho” ou imagem de arquitetura. Em seu trabalho ele indica os acervos em que se encontram os objetos apresentados, e em alguns casos foi possível acessar, para este trabalho, o acervo digitalizado dessas instituições e obter detalhes atualizados da catalogação e imagens. É o caso da Biblioteca Nacional de Paris-FRA, do Museu do Egito, na cidade de Torino-ITA e do Museu L’oeuvre Notre Dame em Estrasburgo-FRA.

Ainda sobre os remanescentes antigos de elementos de representação associados com as práticas projetuais, vale destacar que Rozestraten (2003) apresenta um estudo sobre a existência de maquetes de arquiteto já na antiguidade, o que exige um alargamento temporal sobre o recorte sugerido por Sainz, que afirma que os primeiros desenhos conservados seriam remanescentes do século XIII, tendo como remanescente mais antigo o plano de *Sankt Gallen*, que se trata de uma representação em planta bastante rudimentar.



Plano de Sankt Gallen,
Suíça, ano 825.

Figura
4



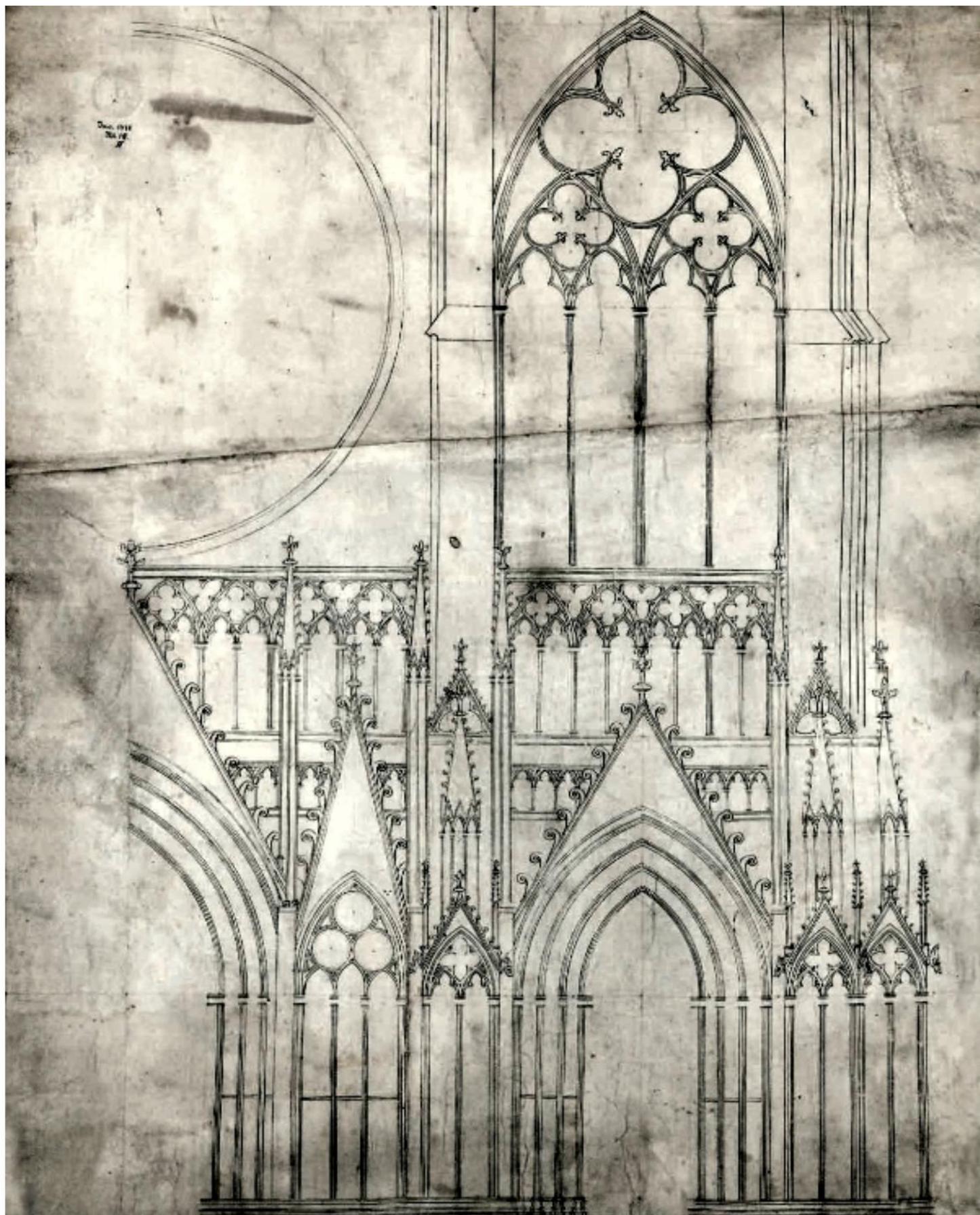
Reprodução de uma página do caderno de desenhos de Villard de Honnecourt, 1250, no acervo da Bibliothèque Nationale de France.

Elaborado para a construção do monastério de mesmo nome, na atual Suíça, o Plano de Saint Gallen foi feito sobre pergaminho em torno do ano 825, com 112x77cm apresenta a vida de *san Martín de Tours* no verso, o que justifica a sua rara preservação (OLMOS, 2001).

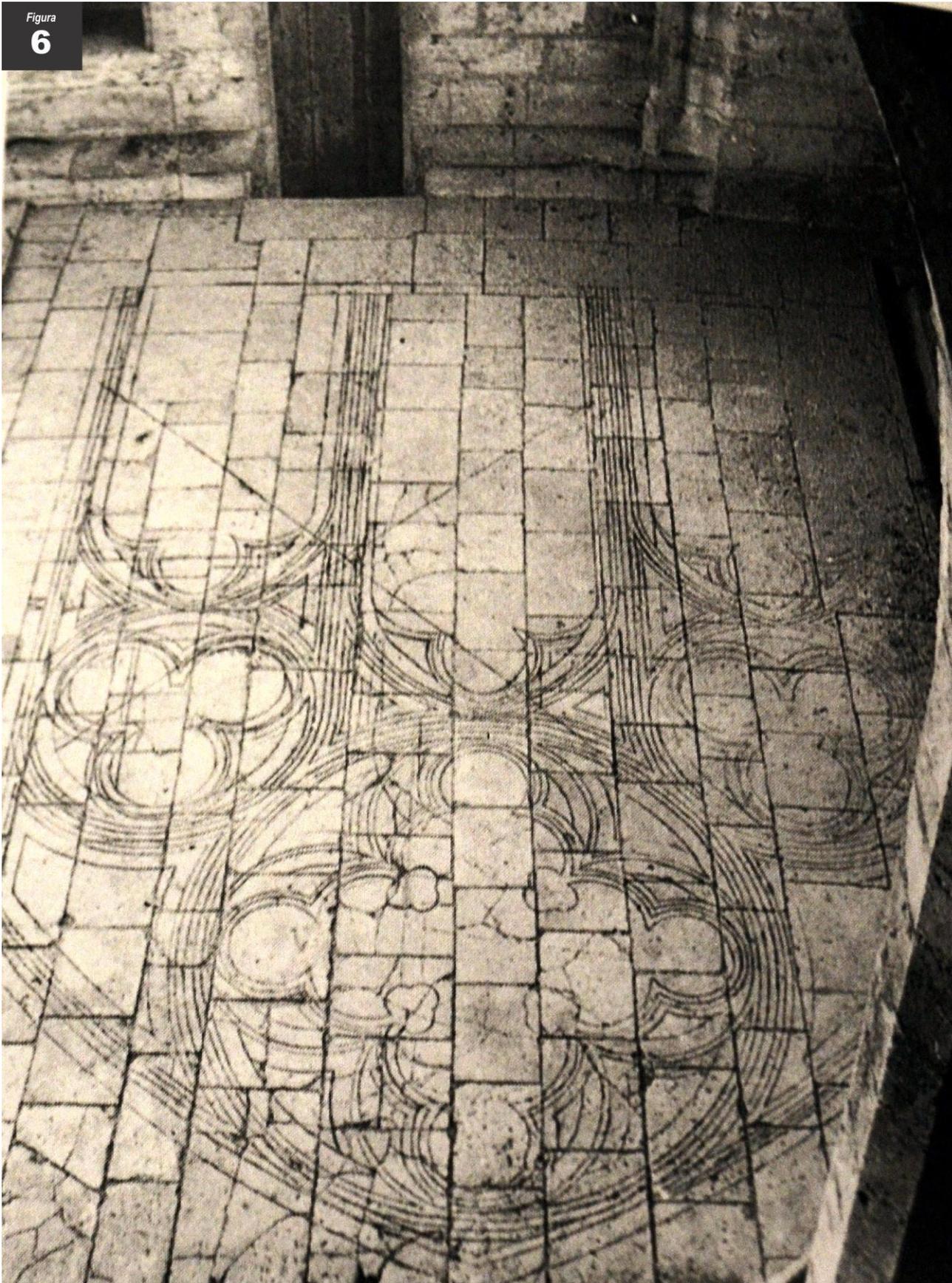
Nessa lógica, o caderno de desenhos de Villard de Honnecourt, atualmente no acervo da *Bibliothèque Nationale de France*¹, datados de 1250, seria o segundo exemplo mais antigo de desenhos intencionais de arquitetura, passíveis de uma análise pela teoria proposta por SAINZ (2005).

Seguido pela série de desenhos da fachada da catedral de Estrasburgo-FRA, no *Museu L'oeuvre Notre Dame*² na mesma cidade, datados de 1260-1270.

Figura
5



Desenhos da fachada da
catedral de Estrasburgo,
1260.



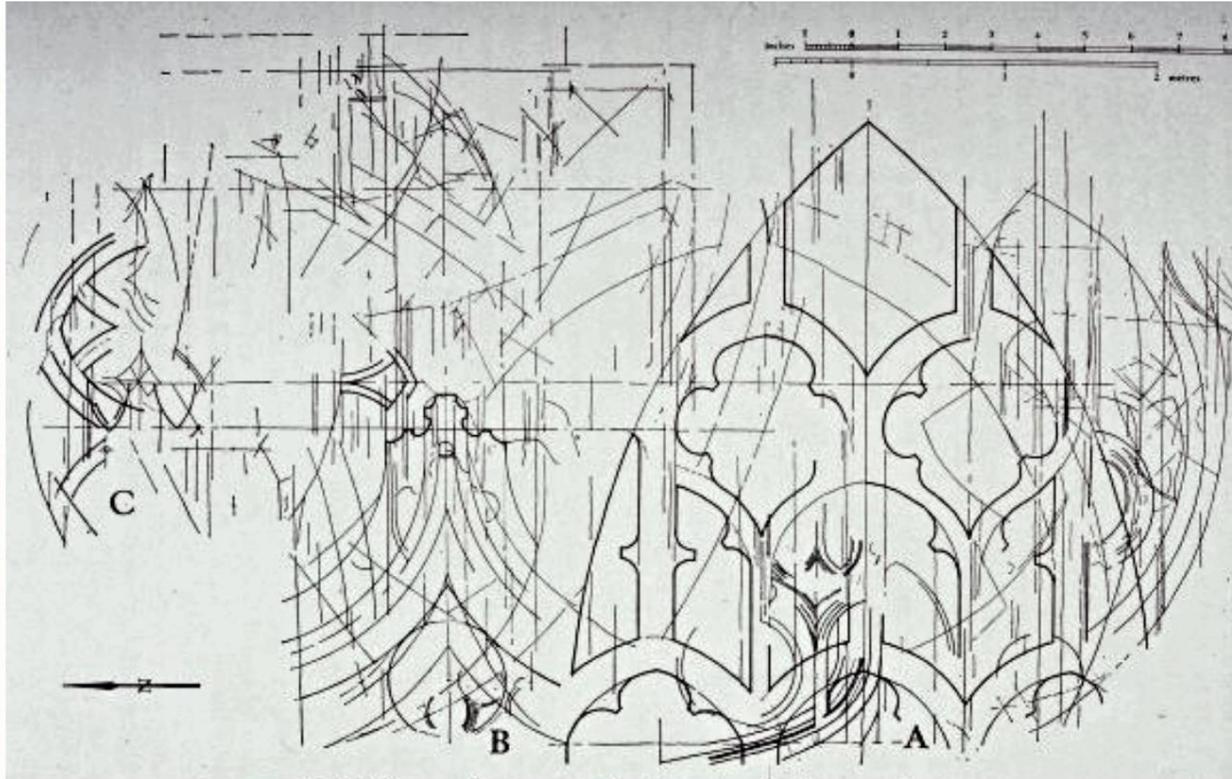
Desenhos feitos no piso da Catedral de Bourges, provavelmente no século XIII.

Na idade média, muitos desenhos são identificáveis além desses mais antigos. Dentre estes, chama a atenção aqueles desenhos feitos sobre o piso, como é o caso da Catedral de Bourges provavelmente durante a construção no século XIII (OLIVEIRA, 2002).

Tal risco nos interessa, pelo fato de três objetos desta pesquisa terem sido feitos também em superfícies do edifício. Trata-se de uma prática de longa duração, principalmente por estarem inseridas no contexto da própria construção e não terem uma relação imediata com a implantação do objeto representado, ou seja, pressupõem uma transcrição e transposição de um lugar para outro.

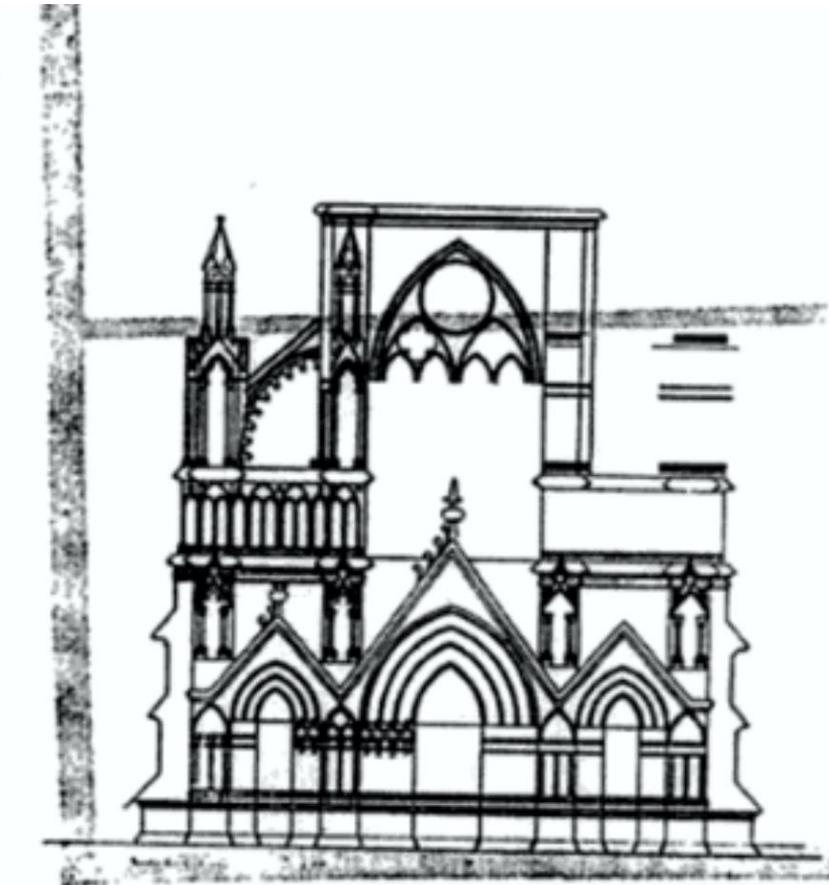
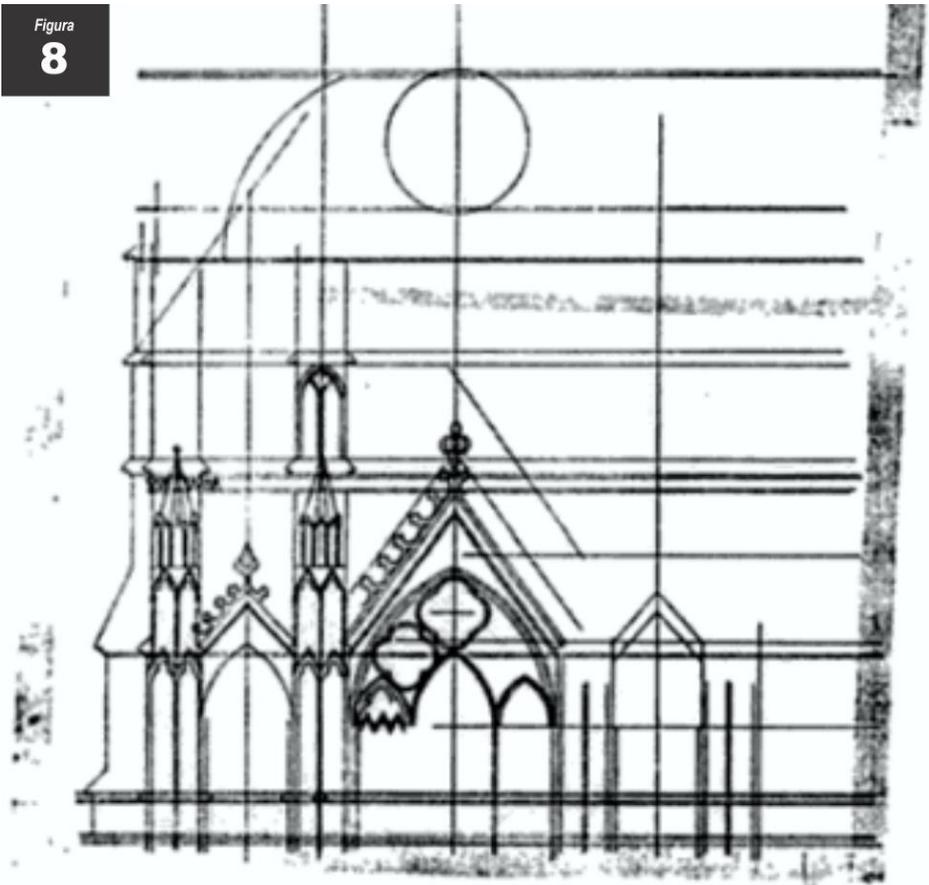
Datado por volta de 1360, também podemos citar o desenho na Catedral de York Minster, em Londres – ING (abaixo). Estudado em 1973, por John Harvey. Uma sucessão de desenhos sobrepostos gera representações de elementos presentes na fachada do edifício (OLIVEIRA, 2002).

Figura
7

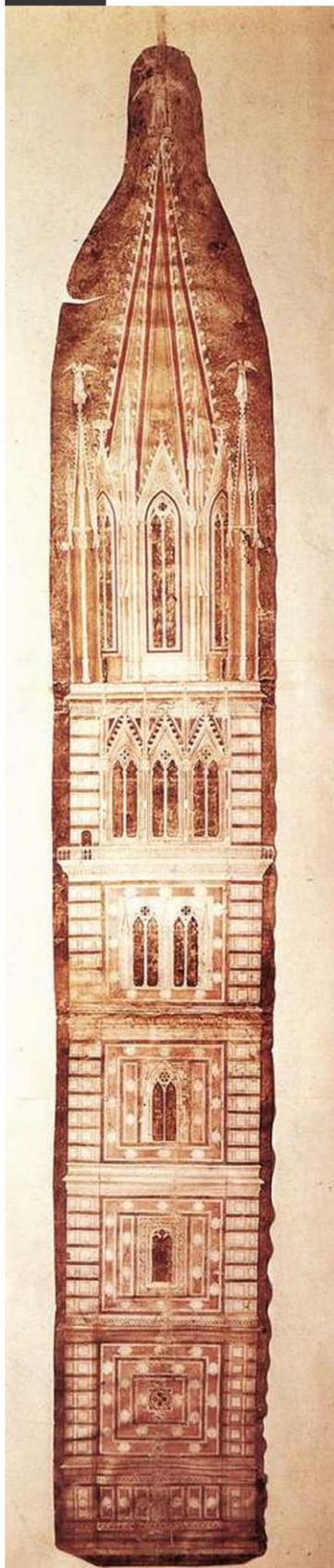


Desenhos feitos no piso da catedral de York Minster, por volta de 1360, e análise gráfica por John Harveys (1973).

Figura
8



Palimpsestos de Reims estudados por Robert Branner em 1959.



O uso repetido da mesma base para escritos e desenhos é um dos motivos mais prováveis para a pouca variedade de peças gráficas de arquitetura que chegaram até nós. É o caso dos palimpsestos de Reims estudados por Robert Branner, publicados em artigo de 1959 (OLIVEIRA, 2002).

Após o período medieval, a profusão dos desenhos de arquitetura aumenta vertiginosamente. Não tanto nos primeiros anos do renascimento italiano, mas conforme o uso de papéis se torna mais recorrente. Sainz (2009) vai mencionar o desenho do século XIV, atribuído a Giotto, sobre o qual técnicas típicas da pintura são usadas para colorir buscando uma similaridade gráfica com o materializado no campanário de Santa Maria del Fiore em Florença, tipo de experiência gráfica que visa aproximar o desenho do objeto representado.

Não se pretende neste estudo elencar todos os objetos passíveis de consideração para a construção de uma história do desenho de arquitetura, mas sim exemplificar as tipologias mais diretas que corroboram para o entendimento posterior de uma teoria do desenho.

Também é importante salientar que essa reflexão serve como subsídio para os objetivos desta pesquisa, cujo enfoque se dá no século XVIII, porém o reconhecimento de uma *cultura de produção de desenhos de arquitetura*, mesmo que em períodos e territórios tão díspares, numa visão antropológica comparativa nos permite reconhecer a permanência desses procedimentos em grupos sociais distintos.

Isso nos coloca novamente no intento de apresentar aspectos do que pode ser considerado uma “teoria sobre o desenho”, e que nos orientou durante os trabalhos posteriores de caracterização e interpretação do objeto de estudo. É quando nos aproximamos dos estudos da professora Rosa Iavelberg (2013) em artigo publicado na revista ARS de número 21, “De Rousseau ao Modernismo-ideias e práticas históricas do ensino do desenho”, cujo enfoque se dá na consolidação de uma teoria para o ensino do desenho.

A pesquisadora se apoia nos estudos de Juan Bordes, cuja pesquisa sobre o desenho é tão relevante que a sua biblioteca foi incorporada ao acervo do Museu do Prado nos últimos anos, contendo manuscritos raros, tratados e cadernos de estudos importantes para a história do desenho.

No artigo são apresentados alguns pensadores desde o século XVIII e indicam-se os avanços teóricos acerca das práticas de desenho, o que inclui reflexões sobre a necessidade de expandir o ensino do desenho para os leigos, num reconhecimento das transformações cognitivas que as práticas de desenho permitem, sendo apontadas como necessárias para a manutenção da estrutura produtiva que se consolidava. No quadro abaixo é feita uma síntese dos pontos principais elencados no artigo mencionado.

Figura
10

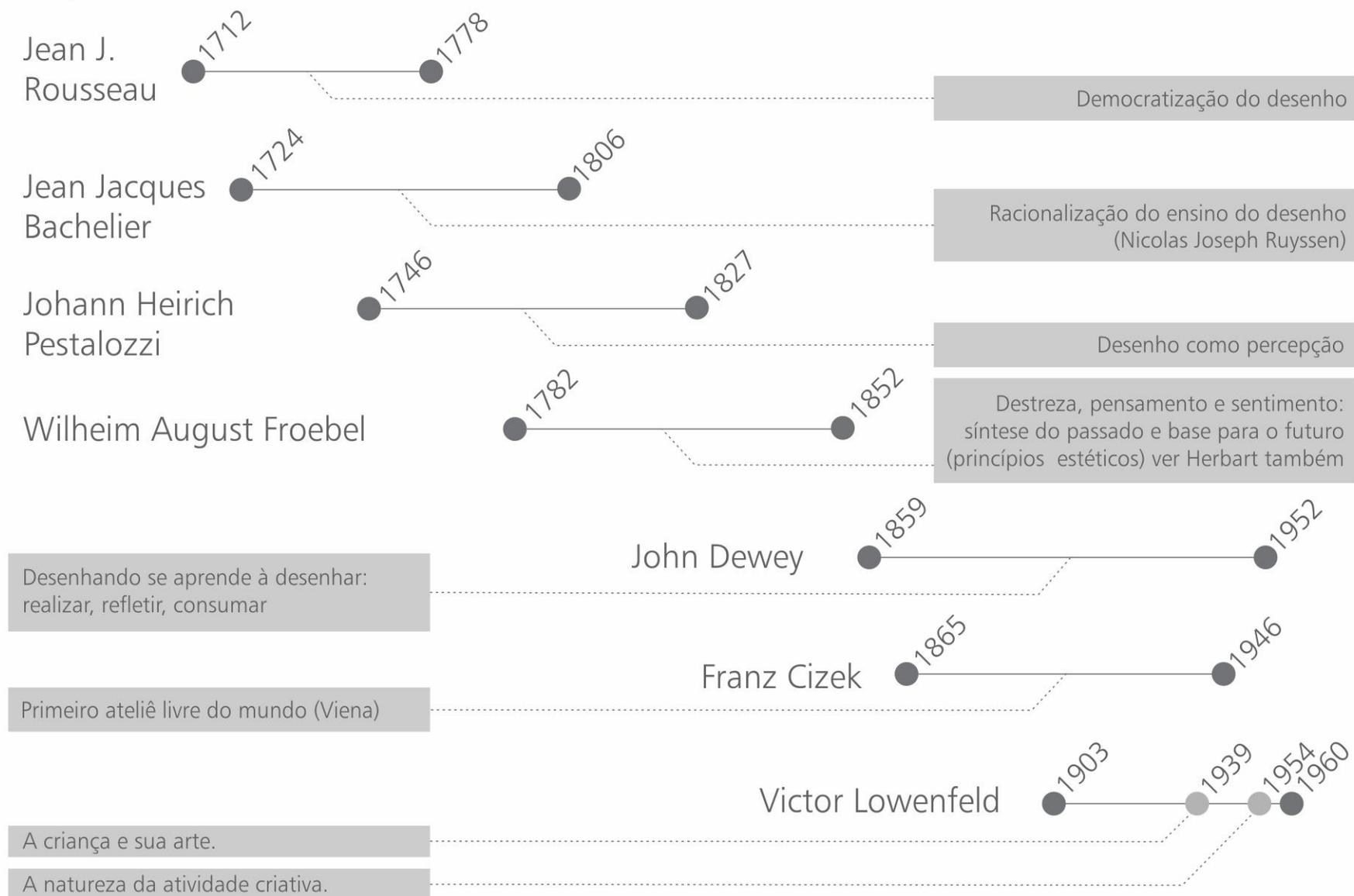


Ilustração do autor, interpretando a evolução do entendimento sobre o ensino do desenho (IAVALBERG, 2013)

Com Rousseau, é possível perceber a introdução de uma pauta sobre as práticas do desenho e as teorias, que vão se sobrepondo e se refinando, culminando nas práticas de ensino e aplicação do desenho nos estratos leigos da sociedade, incluindo preocupações com o ensino do desenho para crianças.

Tomados pelos valores difundidos pelos ideólogos da Revolução Francesa, a ideia central de uma renovação social, que só se daria a partir da educação, conferia ao desenho o papel de ser o caminho a “coordenar o que os olhos vêem e as mãos transformam” (em tradução livre deste autor para uma citação de Juan Bordes). No entanto, para Rousseau, em seu texto “Emílio”, o entendimento de desenho devia estar desconectado de sua tradição puramente artística (IAVELBERG & MENEZES, 2013).

Essa postura teórica elevou o desenho a um patamar de importância que permitiu o desenvolvimento de toda a teoria posterior acerca do ensino do desenho. O que pode ser identificado no pensamento de Bachelier, por exemplo, que vai difundir a ideia de um desenho aplicado ao potencial de produção operária, a partir da geometria, fomentando a capacidade projetiva do olhar (IAVELBERG & MENEZES, 2013).

Além do campo da racionalização do ensino e aplicação do desenho, podemos identificar o papel transformador do pensamento de Pestalozzi ao defender que o desenho tem potencial muito maior como educador da percepção visual, do que como mero instrumento de representação. Isso se dá com a criação de uma espécie de naturalização do ato de desenhar, aproximando o desenho da linguagem oral e da caligrafia.

Mas foi somente Froebel, já em meados do século XIX, quem rompeu com as tradições do desenho como representação pautadas em esquemas ortodoxos e clássicos, ao introduzir noções de destreza e relacionar o pensamento aos sentimentos, cultivando estruturas sensório-cognitivas que seriam apropriadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX.

Os desdobramentos destas transformações, vão resultar na aplicação moderna do ensino do desenho, em que se pressupõe o desenho autoral e espontâneo, tendo Dewey como maior defensor das práticas livres de desenho, onde realizar, refletir e consumir são um contínuo processo de amadurecimento.

Surge então o primeiro ateliê livre do mundo, em Viena, por Cizek, que propunha deixar as crianças trabalharem livremente. Revelando uma preocupação inédita no fomento do desenho como potencial transformador, inclusive entre os leigos, será pioneiro na sistematização do ensino de desenho para as crianças. Fazendo parte do grupo da Secessão Vienense, Cizek postulava a importância das culturas populares e esperava que essas manifestações emergissem naturalmente nas práticas de desenho das crianças.

Tendo trabalhado com Cizek, Lowenfeld vai colaborar para a fundamentação teórica do ensino do desenho ao registrar e analisar as experiências de ensino, criando hipóteses acerca do perfil de aprendizagem das crianças, reconhecendo que a relação sensorial e psicológica resulta em experiências distintas. Algumas crianças têm o lado visual mais ativado durante as experiências de criação, enquanto outras têm o aparato tátil mais influente. Isso muda a forma como as estratégias de aprendizagem eram pensadas, inclusive com orientações para os pais.

Compreende-se que esses avanços conceituais e sua penetração na sociedade e consolidação, vão resultar em transformações estruturais na relação com o desenho. Se o acesso aos procedimentos da representação de mundo através do desenho se dá de forma restrita e relacionada ao campo das artes em um primeiro momento, a sua abertura para diversos estratos da sociedade permite a expansão de sua aplicação à arquitetura, por exemplo.

Sérgio Los, em prefácio do livro “Ver pelo desenho” de Manfredo Massironi (2015) reconhece que existe uma *“riqueza propositiva oferecida à imaginação e à capacidade de resolver arquitectonicamente problemas não arquitectónicos”*, sendo a descoberta desse

potencial “*um acontecimento intelectual e existencial extraordinário*”. E segue:

“A nova técnica de transferir para o papel mediante o desenho, as lábeis evoluções de uma reflexão puramente mental, constitui o início de um salto, hoje dir-se-ia, de uma “catástrofe”, no processo da evolução cultural” (Sérgio Los in MASSIRONI, 2015 - Prefácio)

O autor realiza um percurso de fundamentação do desenho como instrumento de auxílio/suporte do pensamento, a ponto de ser reconhecido tal como o próprio ato de elaborar uma ideia (MASSIRONI, 2015).

O texto é dividido em quatro capítulos dos quais três se dedicam a explicar os fundamentos e caracterização do universo do desenho. No último, o autor se dedica a explicar a autonomia do desenho como instrumento de reflexão e comunicação. A envergadura das reflexões e o reconhecimento dos impactos de uma forma de pensar, muito cara aos arquitetos, em outras áreas do conhecimento, nos fazem perceber que existe uma necessidade latente de aprofundamento e reconhecimento dos impactos do desenho na conformação de relações sociais.

Esse breve panorama acerca do desenho, e do desenho de arquitetura prenuncia esforços ainda necessários para a consolidação de suas práticas alinhadas com aspectos relevantes para os problemas contemporâneos em especial:

- 1) uma história, ampla, sobre o desenho de arquitetura;
- 2) o rebatimento das teorias sobre o desenho, contraposto à história da arquitetura;
- 3) o reconhecimento da permanência do desenho ao longo da história em uma abordagem antropológica.

1.2 . CONTEXTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO

Remanescentes arquitetônicos construídos do século XVIII no Brasil já são por si, fenômenos de sobrevivência de alto vulto. Trata-se de importantes exemplares que materializam desdobramentos das dinâmicas sociais e coletivas de tempos remotos, e que nos permitem refletir sobre as práticas de transformação material do mundo incluindo os esforços de concretização de seus objetivos e suas motivações.

No Brasil, podemos encontrar conjuntos edificados em graus diversos de conservação deste período, já sendo possível reconhecermos uma vasta quantidade de comunicações, debates, pesquisas, publicações, exposições, acervos e toda uma miríade de apropriações sobre o tema que se justificam pelo valor patrimonial que essas construções portam.

A partir do amadurecimento das pesquisas e do conjunto de saberes sobre o período, considera-se, atualmente, uma condição fundamental e de primeira ordem para qualquer análise mais aprofundada desses remanescentes construídos que evite as interpretações anacrônicas, que não equalizam de forma adequada as motivações e o contexto em que esses objetos foram produzidos.

Sendo assim, em paralelo ao conjunto edificado, são abarcados nesse debate toda sorte de vestígios materiais que nos permitem conhecer até as práticas mais fugazes do cotidiano. De instrumentos musicais a livros cartoriais com registros de bens, passando por utensílios domésticos ou devocionais, tudo que permita decodificar a complexa trama social que se estabeleceu nesse período é adotado como plataforma de investigação e auxilia na interligação das peças de um quebra-cabeças montado a muitas mãos.

Um dos conjuntos edificados mais conhecidos do século XVIII no Brasil é o presente no estado de Minas Gerais, na região de Ouro Preto, conhecida como a região das cidades históricas. Tal região, apesar de atualmente possuir uma definição territorial bastante delimitada, na verdade representa uma parte da ampla rede de expansão, ocupação e ordenação que se deu motivada, principalmente, pelo vislumbre de exploração de recursos minerais de alto valor econômico.

Essa rede teria partido das bordas litorâneas e adentrado gradativamente por terra, criando rotas e assentamentos ao longo dos anos, resultando em povoados cada vez mais interiorizados e distantes dos portos e, assim, se ampliaram as demandas por recursos de subsistência e consolidou-se estradas pelas quais circulavam pessoas, materiais, notícias e invariavelmente resultavam em tensionamentos entre os interesses dos agentes que estavam imersos nesse cotidiano.

As ações daquelas pessoas, das quais ainda sobram vestígios nas rotas e assentamentos, desde o litoral (seja o paulista, carioca, baiano, capixaba, pernambucano e outros) até as regiões mais centrais do território brasileiro, como os conhecidos em terras goianas e arredores, era mantida por um esforço de coesão por meio de um sistema regimental com instrumentos e agentes vinculados diretamente ao reino português. Podemos afirmar que essa estrutura era reconhecida como parte desse reino. Uma parte distante, mas uma extensão contínua, ininterrupta e em expansão constante, sempre aos mandos do rei, sendo assim também Portugal, aquela parte distante, do além-mar, mas Portugal.

Essa rede, reconhecida no solo brasileiro, não foi a única a se estabelecer em terras para além das águas navegáveis. Portugal estendeu seus domínios por quase todo o globo. Se Minas Gerais tem um conjunto edificado bastante amplo remanescente desse período, e podemos reconhecer desdobramentos e antecedentes no percurso a partir do litoral que se estende até o centro do país, também poderemos reconhecer similaridades em outros territórios, como nas ocupações na Ásia, Oceania, Sul-américa, África ou no Golfo.

Na catalogação do “Património de Origem Portuguesa no Mundo”, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, com direção de José Mattoso (2011), é possível perceber a envergadura desse contexto, em escala global, do império português. Nessa coleção, são apresentadas cartografias urbanas contemporâneas situando, de forma sobreposta às malhas urbanas atuais, marcações indicando a localização das edificações e estruturas construídas que resistiram aos anos e que já fazem parte do arcabouço de conhecimentos consolidados sobre a produção portuguesa no mundo.

Uma parte da catalogação se dedica a apresentar uma cronologia, cruzando e unindo todos os territórios outrora sob domínio português, e que agora contemplados na publicação, permitem perceber a concomitância em que construções são realizadas e os territórios ocupados vão sendo gerenciados, sempre sob a tutela do Rei de Portugal.

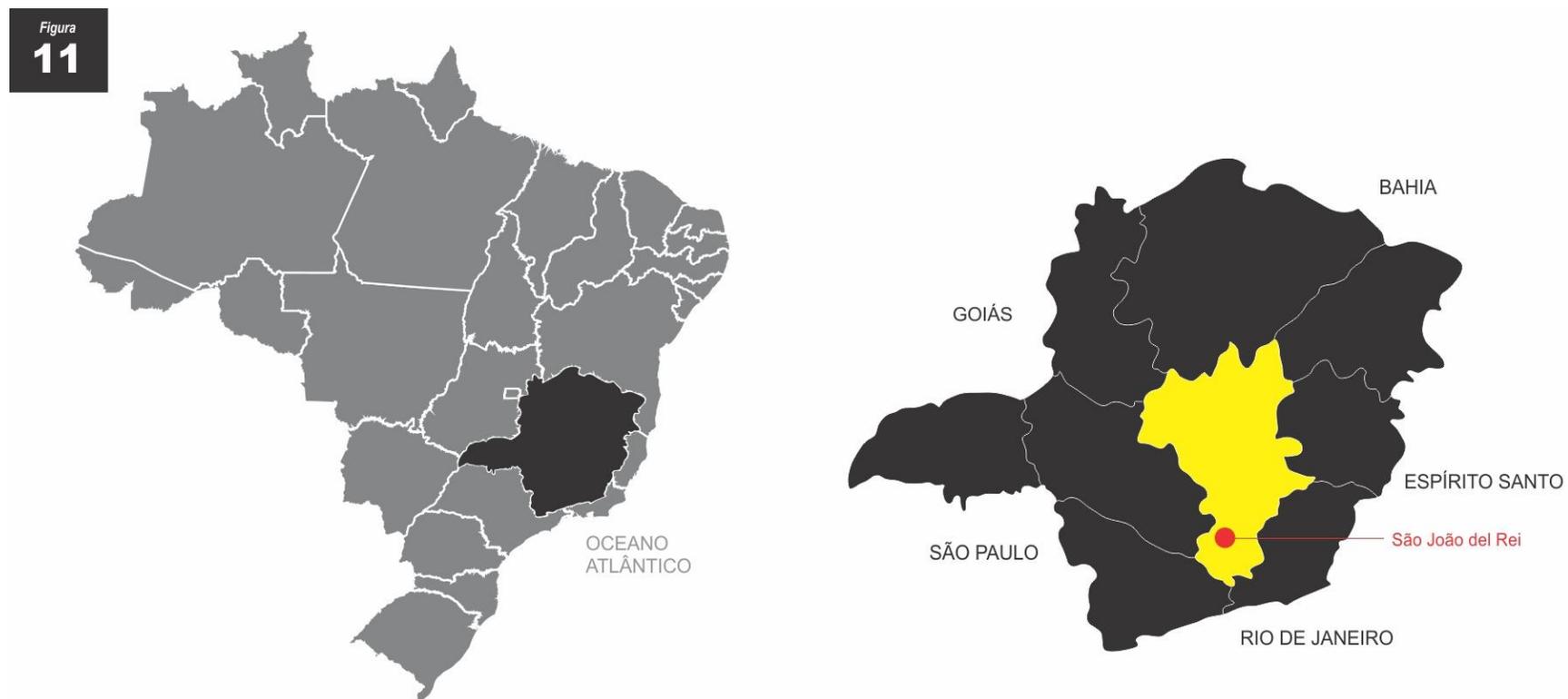
Para a produção dessa catalogação, foram estabelecidas parcerias internacionais, contando com especialistas que puderam apontar e organizar de forma unificada (embora resumida dada a característica catalográfica) os resultados de esforços de pesquisadores ao longo de décadas. É uma pesquisa de grande importância para a consolidação do movimento revisional que se observa nas últimas décadas, pois ao sistematizar os dados usando imagens como suporte, traz à luz possibilidades interpretativas como meta-análises em constante intercruzamento.

No Brasil das Minas Gerais, em tratando-se do século XVIII, o foco das atenções se dá na cidade de Ouro Preto, então Vila Rica, sede do governo local, com representantes diretos do rei, com cargos e funções visando a manutenção da ordem. Como centro administrativo e econômico, Minas Gerais resultou em um dos maiores conjuntos urbanos da região, e graças à uma conjunção de fatores (geografia, localização, mudança do centro administrativo para Belo Horizonte, políticas de preservação patrimonial ...) tem o seu núcleo histórico muito bem preservado até os dias de hoje.

Tendo Ouro Preto como vórtice, se desdobram na região, no mesmo período, similaridades nos modos de ocupação e transformação material do território, resultando em outros assentamentos urbanos de alto valor edificado como acontece em Sabará, Ouro Branco, Mariana, Tiradentes e São João del Rei. Tal enfoque abarca, por proximidade, o que hoje é conhecido como região das cidades históricas, na região Central do Estado.

Atualmente, as cidades históricas estão enquadradas na zona “Central” do estado de Minas Gerais-MG, conforme o Plano Plurianual de Ação Governamental - PPAG (2022), seguindo o que foi previsto na lei 1590/93, que dividiu o estado em 10 regiões administrativas. Anteriormente a região era enquadrada na “Capitania de São Paulo e Minas de Ouro”, resultado da união das “Capitania de São Vicente”

e “Capitania de Itanhaém” após a Guerra dos Emboabas.



Mapa do Brasil à esquerda, com localização destacada do estado de Minas Gerais, que engloba a principal região de mineração do período colonial. É possível perceber a proximidade com a região mais central do país, indicando a interiorização dos mandos portugueses. À direita, o mapa do estado de Minas Gerais com a região administrativa Central em destaque, na qual se localizam as cidades históricas e dentre elas São João del Rei, aonde se encontra a igreja São Francisco de Assis, parte de nossos estudos.

A Guerra dos Emboabas, em resumo, revela conflitos emanados de dentro da própria lógica portuguesa de gestão de seus territórios, criando tensões entre aqueles que se consideram portugueses legítimos e aqueles admitidos como membros de Portugal por adequação às exigências e interesses do Rei. O conflito ocorreu de 1707 a 1710, entre os bandeirantes paulistas que haviam descoberto a região das Minas e os portugueses vindos da Europa, chamados de “emboabas” pelos paulistas. A disputa era pelo direito de exploração das jazidas descobertas e visava o controle da região e exclusividade da exploração das minas. Esforços para pacificar a região foram empreendidos à época, resultando em alterações na ocupação do território, com deslocamentos de assentamentos e criação de novas estruturas administrativas, como é o caso da nova Capitania de São Paulo e Minas de Ouro citada anteriormente.

Nas proximidades da atual cidade de São João del Rei o bandeirante paulista Tomé Portes del-Rei explorava os direitos da travessia do Rio das Mortes, estabelecendo um importante entreposto de mercadorias e alimentos. Ali passava o Caminho Velho, ou Caminho do Ouro, ou Caminho Geral do Sertão. Essa via foi aberta para facilitar a exploração do interior das terras brasileiras e servia de instrumento regulador, marcando a presença do Rei e estabelecendo formas de controle e conseqüentemente de controle fiscal (XAVIER, 2018). O Caminho Velho seguia:

Figura
12



A rede que Portugal consolidou em direção ao centro do território brasileiro pode ser percebida no mapa acima, que ilustra a «Estrada Real», que atualmente, através de uma política de estímulo ao turismo, vemos o estabelecimento uma nova rede de apoio para as comunidades, comerciantes e turistas ao longo das rotas históricas do ciclo colonial. Destacamos as cidades de Ouro Preto e São João del Rei. (Fonte: <https://institutoestradaareal.com.br/>)

“(…) grosso modo o curso do rio Paraíba do Sul a partir de São Paulo, passando por Taubaté. No sopé da serra da Mantiqueira tomava o rumo norte em direção ao rio Grande e seu afluente, o rio das Mortes. A partir do Rio de Janeiro, a viagem era feita por mar até o porto de Paraty e daí para Taubaté, atravessando a serra do Mar” (XAVIER, 2018).

No mapa ao lado, podemos ver uma síntese dos caminhos que eram praticados à época. Essas estradas recebiam calçamentos, pontes e conectavam pontos estratégicos. Atualmente tais caminhos são mantidos por esforços da sociedade civil e políticas de fomento ao turismo. No mapa estão indicadas as cidades históricas de Ouro Preto e de São João del Rei, sendo esta última local de nosso objeto de estudo. Discorreremos sobre sua formação com objetivo de contextualizar o momento histórico.

Segundo Xavier (2018) a formação do núcleo urbano da cidade de São João del Rei pode ser estruturado em seis “Períodos evolutivos” organizados em três “Períodos históricos”:

PERÍODO COLONIAL (1704-1822)

- A Morfogênese (1704-1713)
- A criação da Vila de São João del Rei (1713-1838)

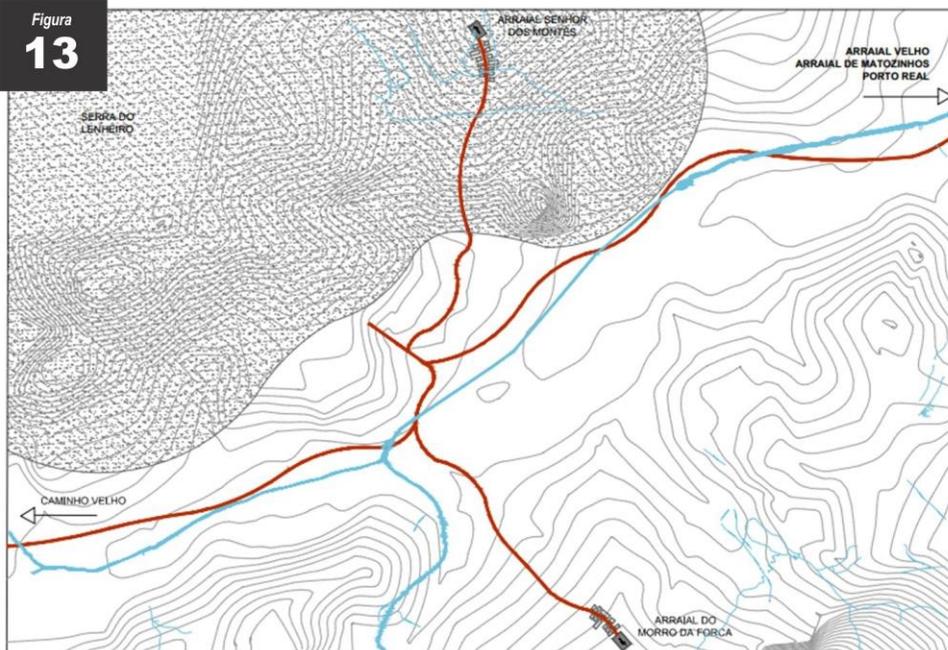
PERÍODO IMPERIAL (1822-1889)

- A cidade de São João del Rei (1838-1881)

PERÍODO REPUBLICANO (1889-atualidade)

- Estrada de Ferro e desenvolvimento (1881-1938)
- Tombamento (1938-1990)

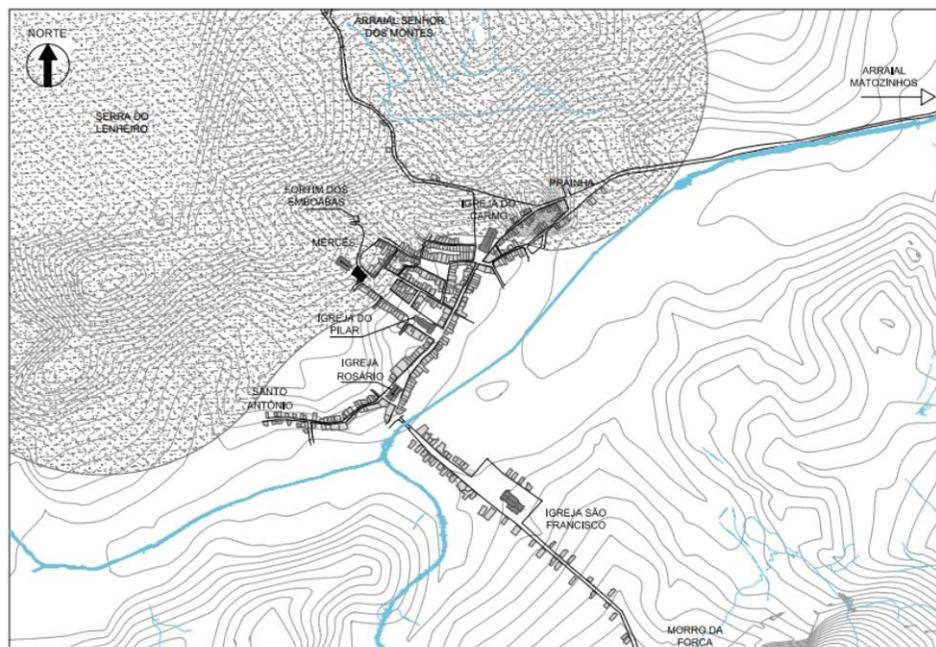
Figura
13



PRIMEIRO PERÍODO MORFOLÓGICO
MORFONGÊNESE 1704-1713
Fonte: Mapa do Plano Diretor de São João del-Rei (2006).
Interpretação e elaboração: Tatiana Paiva, 2018.



0m 100m 200m 300m



SEGUNDO PERÍODO MORFOLÓGICO
CRIAÇÃO DA VILA DE SÃO JOÃO DEL REI 1713-1838
Fonte: Mapa do Plano Diretor de São João del-Rei (2006).
Interpretação e elaboração: Tatiana Paiva, 2018.



0m 100m 200m 300m

- Expansão urbana (1990-2018)

Ainda a partir dos estudos de Xavier (2018):

“os períodos morfológicos são definidos como parte do processo de transformação cultural contínua e o estudo morfogênico requer uma estrutura temporal como forma de diferenciar o arranjo dos períodos morfológicos. Em São João del-Rei, as transformações na paisagem urbana podem ser compreendidas por meio de períodos evolutivos, sobretudo por se tratar de centro histórico antigo (...)”.

Nosso interesse se dá no intervalo classificado como “Período Colonial”, no qual será edificada a Igreja de São Francisco de Assis, relacionada ao nosso objeto de estudo, tendo sua obra iniciada por volta de 1774.

Naquele primeiro ponto de travessia e assentamento, hoje está consolidado o bairro Matosinhos na cidade de São João del-Rei, antigamente recebia o nome de Porto Real, ou Arraial Velho, que em conjunto com o Arraial Senhor dos Montes e o Arraial do Morro da Força (Arraial de Nossa Senhora do Pilar) vão marcar o primeiro período de morfogênese de São João del-Rei. Na Figura 13, no mapa (acima), estão indicados o Caminho Velho, e em vermelho os caminhos primitivos da região, conectando os primeiros Arraiais.

No mapa de baixo, vemos a Vila consolidada, no Segundo período morfológico (1713 a 1838). Temos os arraiais primitivos

indicados, o de Matozinhos à direita e o do Senhor dos Montes acima, vemos assim o núcleo urbano já se conformando às margens do Córrego do Lenheiro. A Igreja São Francisco aparece na margem oposta do rio, criando um entroncamento na forma de “L” e as vias principais da Vila.

Como estratégia de melhorar o controle territorial, sobretudo após a Guerra dos Emboabas, a Coroa estabelece os principais arraiais como vilas, e a partir de 1714 institui as Comarcas para potencializar a exploração das riquezas da Capitania de Minas Gerais.

“Das catorze vilas que foram criadas na capitania de Minas Gerais ao longo de todo o século XVIII, as nove mais importantes e mais densamente povoadas remontam aos três primeiros decênios desse século. Ao longo desse período foram criadas, em 1711, as vilas do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), Vila Rica (Ouro Preto), Vila Real do Sabará (cidade de mesmo nome); em 1713, a Vila de São João del Rey (cidade de São João del-Rei); em 1714, a Vila do Príncipe (Serro) e a Vila Nova da Rainha (Caeté); em 1715, a Vila de Nossa Senhora da Piedade do Pitangui (Pitangui); em 1718, a Vila de São José del Rey (Tiradentes); e por fim, em 1730, a Vila de Minas Novas (cidade de Minas Novas).” (FURTADO, 2002, p. 14).

A importância da consolidação de Vilas é explicada pelo aparato administrativo que se seguiria regido pelos interesses da coroa:

“(…) exigia-se que cada nova vila subconvencionasse, por intermédio da tesouraria da câmara municipal, a construção de uma cadeia segura e do prédio da intendência municipal” e, posteriormente, “casas de fundição, escritórios de contabilidade e residências oficiais de coletores de impostos de governo. Desse modo, as novas vilas funcionavam como pontos de irradiação dos serviços de supervisão governamentais”. (DELSON, 1979, p. 29).

São João del Rei será a sede da Comarca do Rio das Mortes e tem sua trajetória econômica e política marcada por grande importância no cenário nacional mesmo com o declínio da mineração, figurará como local de origem de alguns dos inconfidentes, se estabelecerá como grande fornecedora de produtos para a região do Rio de Janeiro com a vinda da família real e posteriormente terá influência na chamada política do “Café com Leite” já na república velha.



1.3 . SÃO FRANCISCO: DE ASSIS À PORTUGAL.

O desenho, objeto central de nosso estudo, está relacionado com as práticas devocionais a São Francisco de Assis. Desde a sua descoberta na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, por volta de 1940, este desenho foi imediatamente associado à representação arquitetônica da fachada da igreja franciscana na cidade de São João del Rei em Minas Gerais.

Além da identificação feita por técnico desconhecido do SPHAN, quando da descoberta, é possível reconhecer elementos simbólicos tradicionalmente adotados na devoção ao santo: na parte superior do desenho vê-se a figura de uma pessoa ajoelhada e de braços abertos com as mãos para cima, em posição um pouco reclinada para trás, um homem com barba profusa, cabelo em forma aureolar com o topo da cabeça pelado ao modo da tonsura, tem uma corda amarrada na cintura e veste uma túnica que cobre o corpo todo com o capuz dobrado para trás na região da nuca. Um dos pés poderia estar representado, mas há algumas manchas na região que não permitem identificar com clareza o desenho.

O homem ajoelhado tem o olhar direcionado para o alto, coincidindo com um dos vários anjos que rodeiam a figura de Cristo crucificado que está representado um pouco mais acima em diagonal à esquerda. Há linhas retas ligando as duas figuras pelos pés e pelas mãos, respeitando os lados direito e esquerdo respectivamente de um e de outro e o mesmo ocorre com coração, totalizando cinco linhas. Esse conjunto de elementos associados, na tradição cristã, representa as chagas de Cristo que São Francisco teria recebido em decorrência / reconhecimento de sua fé no Deus único do cristianismo.

A tradição oral, escrita e pictórica que vai reverberar os valores

e feitos do santo se consolida já nos tempos em que ele ainda era vivo. Tendo recebido iluminações divinas, Francisco passou a difundir os valores cristãos de forma efusiva e persuasiva, conduzindo uma revisão nos modos de vida e práticas da fé, angariando, com isto, seguidores e apoiadores de dentro e fora da estrutura clerical e logo após a sua morte. Santificado, sua fraternidade se incumbiria de definir a forma de representação oficial para dar suporte às práticas devocionais. Como veremos mais adiante, essa simbologia é imediatamente identificável no risco.

A clareza de comunicação das qualidades dos santos é um instrumento didático, educativo, de persuasão e comunicação com efeito imediato no observador, transmitindo na forma de uma síntese ilustrada, os valores cristãos, sendo muito utilizado no cristianismo desde seus tempos mais remotos. Esse conjunto de elementos foi articulado para sintetizar em uma única imagem a ideia de uma vida inteira dedicada à fé em Cristo e ao desapego às coisas materiais por parte de São Francisco, ao mesmo tempo em que retoma o tema da crucificação e do sofrimento de Cristo para a salvação dos homens.

Para melhor compreender os aspectos simbólicos presentes no objeto de estudo, faremos uma abordagem sobre São Francisco de Assis, buscando identificar as representações e significados decorrentes da tradição devocional, sem a intenção de analisar aspectos da historiografia que acumula estudos e polêmicas sobre a veracidade de registros históricos que seriam relevantes para a compreensão da vida daquele homem que resultou na construção do mito reverenciado.

Logo, vamos nos basear na *hagiografia* de São Francisco, que significa “grafia do santo” ou “a escrita sobre a vida do santo”, processo muito utilizado pela igreja católica, para sistematizar e documentar as histórias daqueles personagens venerados pelos seus atos cristãos exemplares. Nesse tipo de registro, as memórias populares, os mitos, lendas, descrições de milagres realizados, e claro, os processos canônicos de beatificação e santificação são agrupados e constituem os saberes gerais sobre essas figuras, funcionando como uma coleção de informações que permeiam tanto o campo sensível material e racional quanto o subjetivo, onírico, fantástico e divino.

Com tais características, surgem as hagiografias franciscanas reconhecidas pela igreja que, através de sua estrutura hierárquica, permitiram circular as narrativas sobre o santo (incluindo ainda as revisões de entendimento, complementações ou até supressões) por toda a comunidade devocional. As hagiografias mais conhecidas e importantes são as escritas por Tomás de Celano (1228) e São Boaventura (1263) e têm maior relevância por terem sido elaboradas com muita proximidade à morte de São Francisco.

Para essa pesquisa buscamos apoio em autores que se empenharam no estudo da vida de São Francisco como é o caso de Jacques Le Goff (2011). Cabe registrar que o acesso aos textos originais inclusive traduzidos para o português é muito facilitado pelas comunidades franciscanas online, como a “Conferência dos Capuchinhos do Brasil” que mantém o “Centro Franciscano de Espiritualidade” mantido em São Paulo, cujo acervo digitalizado foi muito útil.

1.3.1 SÃO FRANCISCO

São Francisco nasceu na cidade italiana de Assis por volta de 1182 e foi batizado com o nome Giovanni di Pietro Bernardone, sendo

mais conhecido como Francesco Bernardone. A alcunha Francisco tem origem incerta, mas a tradição associa à uma homenagem ou trocadilho relacionado à França, de onde sua mãe teria vindo e seu pai tivera boas relações comerciais na época de seu nascimento, termo aportuguesado do italiano “Francesco” interpretado como “aquele que vem da França” ou simplesmente “francês” (CARVALHO, 2011; COOK, 1999; COSTA, 2017; LE GOFF, 2011).

Sua vida devocional começa quando adulto, depois de ter uma experiência de guerra traumática. Antes, era conhecido como uma pessoa culta, sabendo o Latim e o Francês e tinha vocações para o comércio. Era reconhecidamente um admirador das histórias de cavalaria muito difundidas em língua francesa à época.

Assis estava inserida em uma macroestrutura de comunas independentes que se distribuíam pelo território italiano, em uma época em que eram comuns os embates entre esses povoados envolvidos em disputas por interesses próprios. Esses principados eram resultado das mudanças que vinham deslocando as comunidades rurais para os aglomerados urbanos, seja pela crise do modelo servil feudal, seja pelo fortalecimento de famílias de comerciantes que prosperavam com as novas possibilidades de negócio com o oriente próximo.

O surgimento da burguesia e de instrumentos econômicos mais complexos, vinculados ao mercantilismo e relacionados com as rotas comerciais europeias que se expandiam por terra e pelo mar, associado aos avanços intelectuais e o nascimento das universidades e da filosofia escolástica, tudo isso sedimentado com forte influência do clero mostram o cenário em que Francisco Bernardone se inseria.

As primeiras revelações divinas teriam surgido logo após um período em que esteve em cativeiro na comuna vizinha denominada Perúgia, que guerreava com Assis naquele momento. Tendo sido capturado durante o confronto, ele teria passado um ano como prisioneiro. Após ser libertado teria adoecido e permanecido em estado febril por longo período.

Ele sonha com sua consagração como cavaleiro de deus, talvez influenciado pelas histórias de cavalaria que tanto lhe motivaram na juventude, vai visualizar um suntuoso palácio, com escudos e armas, que ele interpretou como um sinal de seu sucesso e proteção divina. Mas quando ele se submete a um grupo de cavaleiros que partiam para se unir a uma tropa nos arredores de Assis, ele tem outro presságio que o questiona se a sua lealdade era aos homens ou ao senhor. Ele teria, então, recebido uma série de chamados, que o instruíram a retornar à Assis e se dedicar aos mais necessitados.

“Percebemos que a construção do itinerário da conformidade de Tomás de Celano se inicia com o “sonho das armas” de Francisco de Assis, que ocorreu antes do santo ir guerrear na Apúlia, por volta de 1204 e 1205. E embora a mensagem do crucifixo de São Damião, de 1205, seja considerada o primeiro contato pessoal de Francisco de Assis com o Cristo, e por isso o mais significativa entre ambos no início da conversão do santo, consideramos que Tomás de Celano inicia seu itinerário da conformidade a partir do “sonho das armas”. (COSTA, 2017)

Retornando a Assis, Francisco passa por uma transformação radical, demonstrando uma sensibilidade crescente para o chamamento

divino, ele coloca em posição de acolher os mais necessitados, que eram costumeiramente tratados como excluídos e naturalmente invisibilizados pela sociedade como era o caso dos leprosos e mendigos. Aspecto importante para sua conversão presente em seu testamento:

“O Senhor assim deu a mim, Frei Francisco, começar a fazer penitência: porque, como estava em pecados, parecia-me por demais amargo ver os leprosos. E o próprio Senhor me levou para o meio deles, e fiz misericórdia com eles.” (CENTRO FRANCISCANO, 2022)

Vai ser considerado por louco pelo seu pai, que pede intervenção do Bispo Dom Guido II, que ao marcar uma audiência com Francisco, presenciará junto a todos os presentes a renúncia da herança e o despojamento de suas roupas, momento em que rompe definitivamente com a estrutura social/familiar que lhe daria privilégios e segurança econômica e passa a viver como um eremita penitente, sob a tutela da igreja.

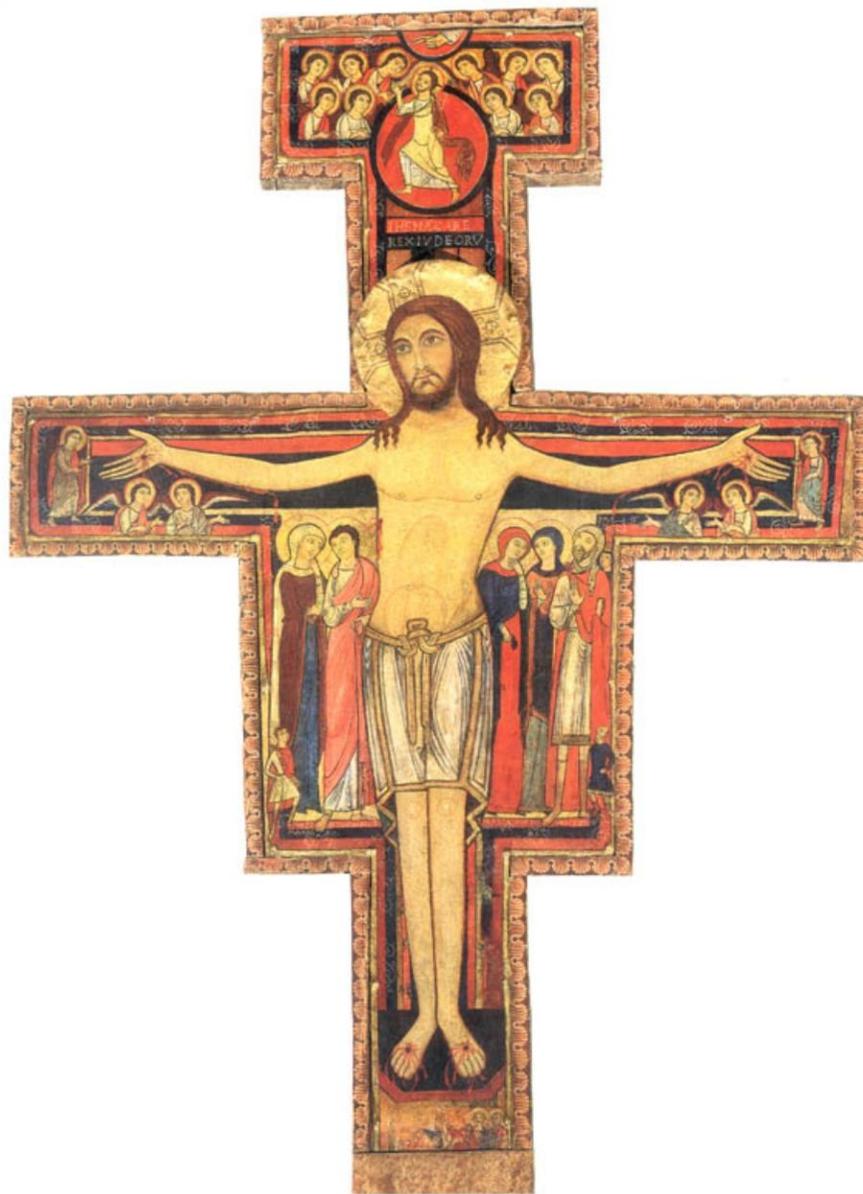
“... a nudez de Francisco de Assis no despojamento materializou publicamente o rompimento de suas preocupações e ligações com o “mundo”, já que “além da dramatização do abandono do mundo”, das benesses materiais, da segurança familiar, a exposição do corpo nu de Francisco nos remete, ainda, ao sentido de penitência como empresa de resgate de uma pureza perdida com a “queda do homem”. (VISALLI, 2003)

Em um segundo momento, passa à prática da mendicância sendo nomeado como o *Poverello de Assis*, fase que inaugura o seu trabalho missionário, dado como revolucionário por ser um leigo e não um clérigo, e estes últimos, estando muito vinculados a práticas escolásticas arraigadas nos ambientes fechados dos monastérios, não ocupavam os espaços públicos urbanos como o jovem se motivava a fazer.

Nas ruínas da capela de São Damião, abandonada em Assis, ele teria sua primeira grande revelação, que lhe colocaria definitivamente no caminho da evangelização, tendo ouvido uma voz que emanava da cruz repetindo a frase: *“Francisco, vá reconstruir a minha casa que, como vê, está toda destruída”*. Tendo interpretado literalmente o chamado, Francisco se dedicou à reconstrução da própria capela.

“... Tomás de Celano é o primeiro a descrever a importantíssima “mensagem do crucifixo de São Damião”, que aparece primeiramente na Vita Secunda (2C), de 1247. Para o hagiógrafo, o encontro de Francisco de Assis com o Crucifixo de São Damião é um momento sublime de conexão divina entre ambos porque a imagem de Cristo crucificado teria se comunicado com Francisco de Assis pelos lábios da própria imagem.” (COSTA, 2017)

A cruz relacionada a essa passagem encontra-se ainda na cidade de Assis, no templo de Santa Clara, e é conhecida como a Cruz de



São Damiano, um ícone do século XII composto por um tecido pintado colado em madeira de nogueira com 2,1m de altura e 1,3 de largura. Uma réplica fica disponível à visitação do público, e esse objeto se tornou um dos primeiros símbolos da devoção franciscana, representando o milagre do chamado divino.

A cruz foi um importante símbolo para Francisco por estar relacionada diretamente com o martírio de Jesus e perseverar a memória da paixão de Cristo para as pessoas. Sendo a paixão, aqueles momentos passados por Jesus em seu calvário da crucificação, conhecido pelo sofrimento e humilhação a que foi submetido, mas que se revelou como o maior símbolo de amor de Deus pela humanidade. Símbolo que converteria a memória de dor e morte em sentimento de esperança, acolhimento e amor.

“... a imagem do Cristo crucificado projetou na mente e no coração de Francisco de Assis uma estigmatização interior, que seria externada, futuramente, em seu corpo pelo milagre dos estigmas do Monte Alverne. Por isso, Francisco de Assis, depois da “mensagem do crucifixo de São Damiano”, buscou conformar-se extremamente com o Cristo crucificado por meio de práticas e ações mnemônicas.” (COSTA, 2017)

A popularização do uso do crucifixo como símbolo devocional está muito relacionada com a propagação da fé difundida por Francisco. Com as notícias se espalhando sobre o jovem *Poverello de Assis* que abandonara tudo para atender o chamado divino, ele vai se tornar inspiração e referência de fé. Ao reconstruir igrejas abandonadas, adotando esses pequenos templos como local de acolhimento e suporte espiritual para os menos favorecidos (como mendigos e leprosos), seu exemplo faz com que ocorra uma popularização do uso do crucifixo.

Cruz de São Damiano (séc XII), autor desconhecido. Atualmente está exposta na Basílica de Santa Clara na cidade de Assis- ITA. (fonte da imagem: pt.wikimedia.org)

Percebemos, também, a adoção da cruz de dois braços pelos irmãos franciscanos. Essa cruz, normalmente denominada “cruz patriarcal” ou “cruz de lorena”, é um símbolo antigo que acabou sendo adotado em particular pelos franceses para simbolizar as conquistas da pátria. A tradição associa essa cruz à propagação de relíquias por vários países, sendo que, de Constantinopla, teria sido levada para a França, por cruzados, como uma parte da madeira da cruz de Cristo em um relicário com esse formato de cruz de dois braços. Essa representação remete, diretamente, àquela primeira que teria recebido Jesus, sendo cada uma das duas barras uma parte daquela: a primeira barra a que sustentaria os braços de Jesus e a barra menor, de cima, à tabuleta com a inscrição “INRI” (*Iesvs Nazarens, Rex Iudæorum* – traduzida como Jesus de Nazaré, senhor dos Judeus) que teria sido colocada por Judas.

A fama do jovem Francisco atraiu seguidores, que logo somaram 11 irmãos devotos aos seus ensinamentos e que praticaram a fé com mesma reverência aos mais pobres e necessitados e adoção do desapego material. Dentre esses irmãos estão duas figuras conhecidas pela erudição e inteligência, que também abandonaram tudo para seguir Francisco: Bernardo de Quintavalle, Pedro Cattani e Frei Leão, este último era o único que acompanhava Francisco em suas meditações no Monte Alverne quando ele recebeu as chagas.

A erudição de Francisco também impressionaria as pessoas, ao vê-lo construir situações de evangelização nos espaços públicos das cidades com uma eloquente e bem articulada retórica. Somando a isso o cuidado aos mais necessitados, Francisco alcançaria respeito e legitimidade entre várias classes sociais.

1.3.2 AS VESTES, OS LUGARES E OS ESTIGMAS

Francisco fundou a Ordem Primeira dos Frades Menores, que seria orientada pelo desapego às coisas materiais, defendendo uma vida humilde e penitente, caracterizada pela valorização dos cuidados aos mais necessitados e enfermos, e dedicação a uma vida em interação com os animais e a natureza. Seus irmãos adotaram como vestes uma túnica grossa (**Figura 16**), de lã, em forma de cruz, reforçando esse elemento simbólico como instrumento devocional, amarrada por um cordão com três nós, cada qual simbolizando uma promessa: de pobreza, de obediência e de castidade; nos pés, calçavam sandálias.

Esse primeiro grupo estabeleceu-se em uma antiga ermida, a de Santa Maria dos Anjos, nos arredores de Assis na cidade de Rivortorto, onde também se localizava um leprosário. Ali fundaram sua primeira casa, conhecida como a Porciúncula, local que Francisco mais tarde escolheria para passar seus últimos dias.

Data de 1213 a doação para a Ordem Primeira dos Frades Menores das terras do famoso monte Alverne (**Figura 17**) por um nobre da região. O local que hoje acolhe peregrinos do mundo inteiro, serviu para os irmãos como local de recolhimento e práticas de retiro espiritual em contato pleno com a natureza.



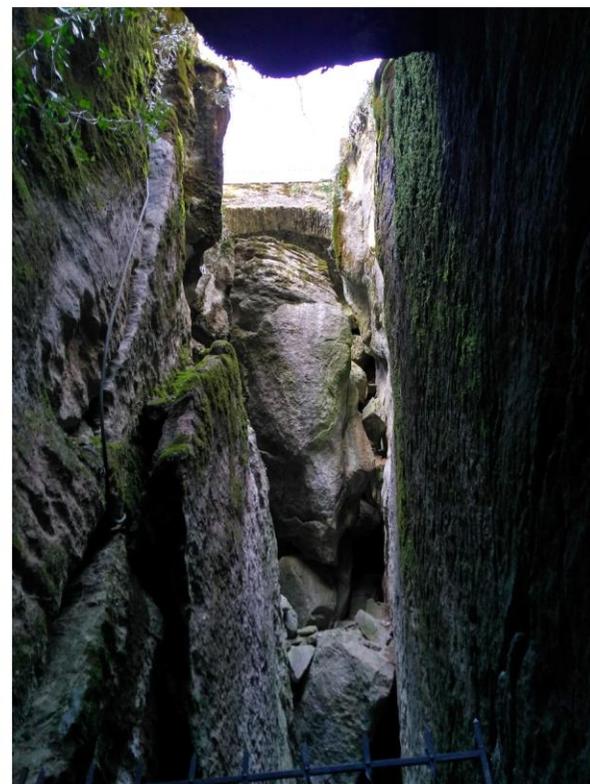
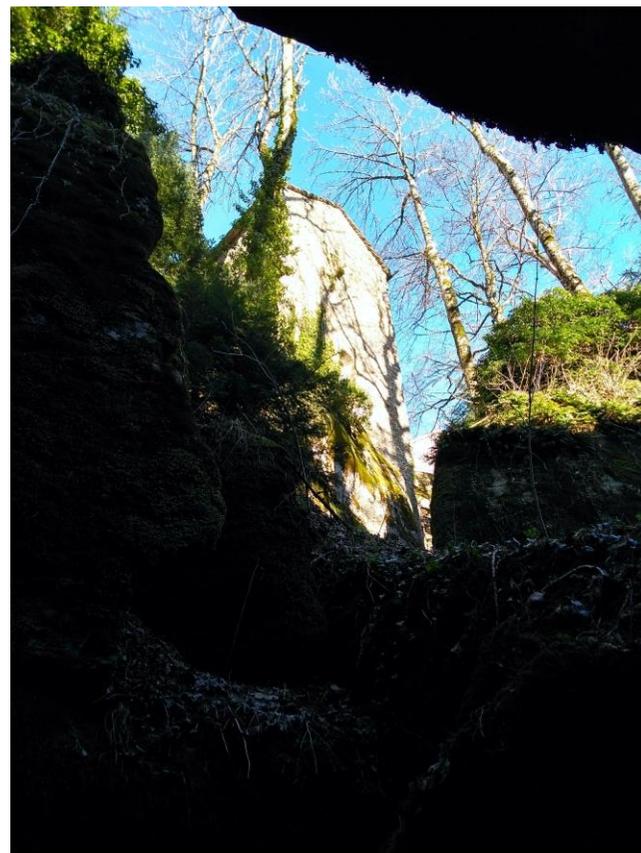
Túnica usada por Francisco fica exposta no santuário de La Verna- ITA, além de símbolo de devoção, é prova material da vida do santo (foto do autor).

No monte Alverne, ou *La Verna*, Francisco teria alcançado vários êxtases divinos que são rememorados com apoio da iconografia que se fundará a partir e ao redor de sua figura, dentre os quais: a visão de Maria e Jesus rodeados por anjos, quando ele recebe a promessa de absolvição dos pecados para quem visitasse a Porciúncula, desde que tivesse cumprido com suas obrigações sacramentais da Confissão e Eucaristia, o que vai ser aceito e oficializado pelo Papa Honório III; e a visão do Cristo Seráfico³, que seria a imagem de Jesus crucificado com asas, momento em que ele teria recebido os estigmas da paixão de Cristo, que como vimos anteriormente, simboliza a memória de uma das passagens mais importante para os cristãos.

Esta última passagem de Francisco recebendo os estigmas é aquela que vemos representada no nosso objeto de estudo. Como ápice simbólico da devoção de Francisco esta cena vai se tornar icônica e *lugar-comum* na representação iconográfica do santo, tanto na pintura, quanto na imaginária, ainda no século XIII. É importante nos atermos aos valores mobilizados nessa passagem específica da vida do santo:

³ Seráfico - a palavra Serafim tem origem hebraica, de *Saraf* que significa “queimar” ou “incendiar”, sendo relacionada com a ideia de um Deus que é “fogo que consome” comum na tradição bíblica. Santo Agostinho é dado como responsável pelo estudo dos anjos, ou a Angeologia, identificando o Serafim como o mais importante dos anjos em uma escala hierárquica estando próximo a deus. Mencionados em apenas dois momentos nos textos bíblicos, em Isaías, são descritos da seguinte forma: “cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os seus pés e com duas voava”.

Figura
17



O santuário de La Verna- ITA, apresenta uma paisagem montanhosa, com grutas abertas naturalmente pelas formações rochosas, envolta por vegetação densa e vida silvestre e selvagem. Ainda existem construções primitivas feitas em pedra, atribuídas aos primeiros irmãos que ali foram viver junto de Francisco. Essa paisagem é representada na iconografia franciscana, principalmente por ser o local em que o santo teria recebido as chagas de Cristo (fotos do autor).

“Os estigmas, como tratados aqui, correspondem às chagas sofridas por Cristo no momento da crucificação. Sendo assim, referem-se a lesões que aparecem nas mãos, nos pés e no tórax, equivalendo-se aos pregos introduzidos nas extremidades do corpo, quando suspenso na cruz, e à lança utilizada pelo soldado romano para verificar se o condenado estava morto.

Faz-se necessário ressaltar que os estigmas podem aparecer também associados a outros sofrimentos de Cristo ao longo da Paixão, sequência de acontecimentos que principiaram no julgamento e terminaram no Monte Calvário. Estes outros sinais são os ferimentos causados pela coroa de espinhos e pela flagelação.

São Francisco de Assis é certamente o estigmatizado mais conhecido da história do Cristianismo. Tradicionalmente a narrativa conta que no ano de 1224, ele subiu o monte Alverne (La Verna, nos Apeninos), para retiro, e lá teve a visão de um Cristo alado. A partir desta aparição, feridas surgiram em suas mãos, pés e tórax, caracterizando a experiência da estigmatização.”
(COSTA,2017)

Um dos primeiros trabalhos a organizar os relatos sobre a vida de São Francisco é do monge franciscano Tommaso da Celano (1228), intitulado *“Vita Prima de San Fancesco d’Assisi”*. Esse texto viria a se tornar o registro oficial da vida do santo, e será importante para a construção das imagens e representações. A descrição das passagens de sua vida foi interpretada e convertida em narrativas visuais por Celano. Na construção da cena do estigma de São Francisco, a alegoria descrita se dá por um Serafim crucificado com a seguinte descrição:

“Dois anos antes de entregar sua alma ao céu, estando no eremitério que, por sua localização, tem o nome de Alverne, Deus lhe deu a visão de um homem com a forma de um Serafim de seis asas, que pairou acima dele com os braços abertos e os pés juntos, pregado numa cruz. Duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas abriam-se para voar e duas cobriam o corpo inteiro. Ao ver isso, o servo do Altíssimo se encheu da mais infinita admiração, mas não compreendia o sentido. Experimentava um grande prazer e uma alegria enorme pelo olhar bondoso e amável com que o Serafim o envolvia. Sua beleza era indizível, mas o fato de estar pregado na cruz e a crueldade de sua paixão atormentavam-no profundamente.

Levantou-se triste e alegre ao mesmo tempo, se isso se pode dizer, alternando em seu espírito sentimentos de gozo e de padecimento. Tentava descobrir o significado da visão e seu espírito estava muito ansioso para compreender o seu sentido. Estava nessa situação, com a inteligência sem entender coisa alguma e o coração avassalado pela visão extraordinária, quando começaram a aparecer-lhe nas mãos e nos pés as marcas dos quatro cravos, do jeito que as vira pouco antes no crucificado. Suas mãos e seus pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, sobressaindo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, e as pontas do outro lado. Os sinais eram redondos nas palmas das mãos e longos no lado de fora, deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravo entortadas e rebatidas, saindo para fora da carne. Havia marcas dos cravos também nos pés, ressaltadas na carne. No lado direito, que parecia atravessado por uma lança, estendia-se uma cicatriz que freqüentemente soltava sangue, de maneira que sua túnica e suas calças estavam muitas vezes banhadas naquele sangue bendito.” (CELANO, 1228)

É possível identificarmos nas hagiografias e nos registros dos Capítulos, os encontros dos irmãos da fraternidade, variações na descrição da visão que Francisco teria tido (COSTA, 2017). Duas passagens são apresentadas a seguir:

“...apareceu-lhe um serafim que tinha seis asas e carregava entre as asas a forma de um bellissimo homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos em forma de cruz e apresentando com muita clareza o rosto do Senhor Jesus... (Legenda dos Três Companheiros - Capítulo 17)”

Ou ainda:

“...Alegrava-se pelo aspecto gracioso pelo qual via Cristo na figura de um Serafim olhando para ele. (Legenda Maior - Capítulo 13 - São Boaventura)”

Mas as associações de Cristo como sendo aquele serafim alado, não são um consenso, o padre jesuíta Antônio Vieira deixa registrado no volume XI de “Sermões”, em uma construção retórica, que é Miguel, o serafim, aquele que aparece para Francisco, ao indicar que este é o anjo que lidera os exércitos de deus, e seria aquele que depois de “feitas as aberturas no corpo de Cristo ele as tornaria a abrir”.

“Na Epístola de Judas está que Miguel é um arcanjo, chefe dos anjos, e no Apocalipse de João é ele que comanda os exércitos de Deus, sendo por isso o patrono dos cavaleiros medievais.” (COSTA, 2017)

A figura do anjo seráfico é citada já no Antigo Testamento, por Isaías, que segundo Costa (2017) serviria de referência e enaltecimento das qualidades representadas pela figura, associada a ideia de purificação, como podemos ver na referida passagem bíblica transcrita abaixo:

“No ano em que o rei Uzias morreu, eu vi o Senhor assentado num trono alto e exaltado, e a aba de sua veste enchia o templo. Acima dele estavam serafins; cada um deles tinha seis asas: com duas cobriam o rosto, com duas cobriam os pés, e com duas voavam.

E proclamavam uns aos outros: "Santo, santo, santo é o Senhor dos Exércitos, a terra inteira está cheia da sua glória".

Ao som das suas vozes os batentes das portas tremeram, e o templo ficou cheio de fumaça.

Então gritei: Ai de mim! Estou perdido! Pois sou um homem de lábios impuros e vivo no meio de um povo de lábios impuros; e os meus olhos viram o Rei, o Senhor dos Exércitos! "

Então um dos serafins voou até mim trazendo uma brasa viva, que havia tirado do altar com uma tenaz.

Com ela tocou a minha boca e disse: "Veja, isto tocou os seus lábios; por isso, a sua culpa será removida, e o seu pecado será perdoado". (Isaías 6:1-7)

A associação de Francisco ao sofrimento de Jesus, através dos estigmas, e à figura do Cristo seráfico, como símbolo purificador, fazem referência ao amor puro e incondicional compartilhado por ambos, colocando Francisco como uma presença forte e irrefutável, muito próxima da sociedade da época, trazendo para perto aquela figura “distante” do Cristo Salvador.

Segundo Le Goff (2011), para os Franciscanos os milagres não constituem a santidade, mas sua manifestação. Podemos afirmar que a imagem devocional do santo recebendo os estigmas funciona, então, como uma dupla memória: a do santo que em vida se dedicou, e reafirmou, a presença divina; seguido imediatamente pela vinculação à vida do primeiro salvador, atualizando e inspirando a profissão de uma fé que poderia se apoiar em uma força divina viva, Francisco.

Essa projeção e sobreposição de Cristo em Francisco está presente em toda a vida religiosa do santo, a partir da imitação de Cristo, ou “imitação cristológica” ao adotar a ascese⁴, a pobreza, humildade e simplicidade (LE GOFF, 2011). Surge assim a expressão *Franciscus alter Christus* que tem sua sustentação teológica na expressão cunhada por São Cipriano de Cartago no século III: *Christianus alter Christus* (todo cristão é outro Cristo) (BELTING, 2010).

1.3.3 TONSURA⁵

As adesões à Ordem foram crescentes e dentre as práticas de organização da vida em fraternidade, eram realizadas reuniões a cada dois anos, os Capítulos Gerais, nas quais eram discutidos assuntos pertinentes à vida de fé. E assim se criou a organização por províncias, para facilitar a manutenção da Ordem.

Em 1219, a Ordem passou oficialmente a fazer parte da estrutura clerical, aceitando se submeter hierarquicamente à Igreja de Roma, e a tonsura é adotada pelos irmãos em símbolo de fidelidade, obediência e respeito. Essa é uma passagem importante por retirar os irmãos da jurisdição temporal, ou seja, dos homens comuns, o que à época daria melhores condições e segurança para o desempenho da vida de fé e evangelização.

Francisco passou a ser conhecido também como “o Santo Seráfico”, e inspiraria a vida de outros santos importantes que teriam vivido

⁴ Doutrina de **pensamento** ou de **fé** que considera a disciplina e o autocontrole estritos do corpo e do espírito, um caminho imprescindível em direção a Deus, à verdade ou à virtude. No cristianismo, é interpretado como um conjunto de práticas austeras, comportamentos disciplinados e evitações morais prescritos aos fiéis, tendo em vista a realização de desígnios divinos e leis sagradas. Também podendo ser associado à **disciplina** com o objetivo de alcançar a prática perfeita em determinado ofício, atividade ou arte por ser uma palavra derivada do Grego **áskēsis / áskēseōs** que remete a ideia de exercício prático (de uma arte), gênero de vida dos atletas, profissão (especificamente, dos filósofos); (OXFORD, 2022)

⁵ A palavra **tonsura**, originada do latim, remete à ação de tosquiá ovelhas, ou simplesmente de cortar o cabelo ou a barba. Mas também dá nome à cerimônia religiosa (e ao corte resultante) na qual se reconhece ao ordinando o primeiro grau na Ordem do Clero, aplicando-lhe um corte de cabelo. Esse corte, simbolicamente faz alusão à coroa de Cristo e resulta em uma área circular de cabelo ao redor da cabeça tendo o topo totalmente raspado, o tamanho e formato já variou ao longo dos séculos, sendo atualmente feita apenas a raspagem de um círculo no topo da cabeça. Segundo a tradição, Francisco aceita a tonsura como parte das negociações de reconhecimento de sua irmandade junto à estrutura da igreja, simbolizando também sua subordinação ao Papa.

na mesma época: São Domingos de Gusmão, Santo Antônio de Lisboa (ou de Pádua), São Boaventura e Santa Clara de Assis.

Já em 1221, Francisco fundou a Ordem dos Irmãos da Penitência (Ordem Terceira) instituição aberta para regular as práticas devocionais dos leigos, ou seja, do cidadão comum, permitindo assim a criação de associações em favor da fé cristã. Dessa forma os valores franciscanos puderam ser mais difundidos e alcançados por qualquer pessoa, mesmo quem não pretendesse se dedicar de forma tão desapegada e radical como os primeiros irmãos viveram.

A Ordem Terceira, dos leigos, situava-se sob jurisdição da Ordem Primeira, dos frades clericais, devendo obediência e necessidade de autorização para as práticas de fé, tendo nas Regras escritas por Francisco (e revisadas em 1882 pelo Papa Leão XIII) regulamentações de suas obrigações religiosas como a construção de altares, capelas, igrejas, respeito ao calendário ecumênico, realização da procissão de Cinzas anunciando a Quaresma e o auxílio aos doentes e necessitados.

Francisco morreu em 1226, deixando testamento e uma breve memória de sua vida, e foi canonizado em 1228 pelo Papa Gregório IX. O santo pôde ver em vida os seus ensinamentos se espalharem com muita rapidez, e teve a perspicácia de tomar providências para a consolidação da estrutura organizacional e fez determinações para que a formação dos frades fosse bem embasada, permitindo o estudo desde que não se perdessem os princípios devocionais e de oração.

Existem muitas controvérsias sobre a legitimidade dessa aproximação às práticas de erudição, inclusive resultando em movimentos dissidentes e gerando subnúcleos franciscanos, alguns mais radicais e austeros e outros mais permissivos (LE GOFF, 2011). No entanto, é consenso que a presença dos frades em universidades e a permissão para a constituição de bibliotecas em conventos foi fator fundamental para o reconhecimento da erudição e inteligência dos franciscanos. Como veremos, tais aspectos seriam fundamentais para a presença marcante dos franciscanos em posições de alta confiança na estrutura hierárquica e nos domínios portugueses.



Mestre de São Gregório ou Terceiro Mestre de Anagni, entre 1924-1930, Santuário do Sacro Speco - Subiaco - ITA

1.3.4 REPRESENTAÇÕES: San Francesco d'Assisi / São Francisco de Assis

Tomás de Celano escreveu, a pedido do Papa, a primeira biografia oficial sobre São Francisco em 1228. Intitulada “Prima Vita” ela noticia toda a vida do santo, passando pelas transformações espirituais e interiores que vão se refletir no modo como o santo se apresenta exteriormente, revelando já nessa dualidade do *corporal / espiritual* uma grande necessidade de adequação do *discurso à forma ou imagem*.

Pelas descrições, São Francisco parece compreender que o discurso deve ser articulado de forma completa para alcançar a sua máxima potência, como um grande ator/diretor de um teatro da vida que se desenrola no meio urbano medieval. Dotado de uma grande capacidade de comunicação oral, com empostamento corporal adequado ao discurso, assim como altamente eficaz na articulação conjunta de elementos visuais, apoiados no despojamento, Francisco vai compor/viver um roteiro/uma vida de coerência entre o discurso e a prática.

De certa forma, São Francisco se transforma em um tradutor de valores espirituais e sensíveis para a linguagem visual e corporal. Expressando-se objetivamente, de forma plena com base em seus fundamentos, ele encontra um método discursivo, autônomo e persuasivo. Um método radicalmente revolucionário frente às práticas religiosas cristãs que vinham sendo praticadas, tanto pelos religiosos quanto pelos leigos italianos. “*Toda a sua pessoa, em suma, era uma língua que pregava*” (CELANO, 2018).

Logo, é compreensível, que a relação entre os feitos do santo, por si só exemplares, partindo de um campo narrativo/discursivo, sejam naturalmente vinculadas à necessidade de apoio descritivo e

visual.

Por exemplo, o voto de pobreza é imediatamente atrelado ao despojamento das vestes suntuosas que sua vida como filho de comerciantes lhe proporcionava e substituído por uma indumentária mínima, a túnica, rapidamente associada ao modo como os pobres vestiam-se, usando sacos e panos velhos. Consideremos que nessa região da Itália, a neve é frequente nas épocas mais frias do ano, reforçando a imagem de retidão aos seus princípios mesmo considerando as condições naturais mais inóspitas.

Tomás de Celano (2018) dedicou um breve capítulo à construção da imagem do santo: *“Capítulo XXIX - O seu grande amor a todas as criaturas por amor do Criador. Retrato físico e moral do Santo”*. Como vimos anteriormente, a imagem espiritual/moral seria, desde então, articulada com a reverberação material/física, a fim de reforçar o discurso da vida de fé, quase que conformando um exemplo didático para seus seguidores.

Tendo em vista a importância que o discurso visual tem na prática devocional, procuraremos caminhar por esse universo das representações, nos apoiando nas próprias imagens, que reproduziremos sempre articulando com interpretações e reflexões que possam nos dar subsídios para as incursões que faremos, também através de observação direta do desenho, objeto de nosso estudo.

As primeiras representações visuais do santo que temos conhecimento são datadas dos primeiros anos após a sua morte, segundo Morello (2019) um controverso afresco tem sido apresentado como a figuração mais antiga do santo que sobreviveu até nós (**Figura 18**). Trata-se de uma pintura em grande formato feita nos fundos de uma parede de um santuário Beneditino na região de Roma. Pressupõe-se que foi feita antes de sua santificação (ocorrida em 1228, dois anos após sua morte), pois não tem a auréola sobre a cabeça, sendo então datada de 1224 a 1230. Por falta de provas documentais a autoria também é incerta, tendo dois artistas da região associados a ela.

Existe ainda uma pintura em Grécio (a mesma cidade em que São Francisco elabora o seu primeiro presépio), que segundo a tradição popular é considerada como uma cópia de uma outra pintura que teria sido feita com o santo ainda em vida, quando visitava a cidade. Vastamente divulgada em publicações entre os devotos, essa hipótese não encontra sustentação documental ou científica entre os especialistas, por isso não a incluímos em nosso mapeamento, pois se trata de uma interpretação popular que ganharia repercussão apenas no século XX.

A mais conhecida das pinturas é a de Bonaventura Berlinghieri de 1235 (**Figura 19**), com dimensão 160x123cm, feita de têmpera sobre madeira, fica na igreja que recebe o nome do santo na cidade toscana de Pescia. Nessa imagem vemos São Francisco representado de frente, ereto, vestindo uma túnica, a tonsura é nítida sob o capuz pontiagudo que cobre a cabeça. O santo tem feição séria e a mão direita aberta à frente em posição de bênção. Na mão esquerda segura um livro fechado, o evangelho. Ao seu redor vemos anjos na altura da cabeça e seis cenas narrativas retratando os milagres atribuídos a ele.



São Francisco de Assis, datada de 1235. Têmpera sobre madeira, 160 x123cm, figura como parte do retábulo da Igreja São Francisco, na cidade de Pescia-ITA, na Toscana, mesma região em que o santo viveu, atribuída ao pintor Bonaventura Berlinghieri (1228-1274) é uma das peças mais antigas que se tem conhecimento representando o santo e as passagens de sua vida.

Pelegrinelli (2017) ao estudar a iconografia franciscana, identifica um aspecto que considera fundamental no entendimento dessa representação feita por Berlinghieri: a figura de Francisco como materialização do divino, nas palavras do pesquisador “(...) *Na tábua citada, as cenas escolhidas para figuração são aquelas que relacionam milagre e toque taumatúrgico, relação esperada e base da ação transcendental no cristianismo ao gerar um Deus que se torna matéria.*”

Com grande influência das pinturas em estilo bizantino muito frequentes na região central da Itália provenientes das cruzadas, as obras produzidas no *duecento*, essa tábua parece ter sido inspirada nas representações de crucifixos já conhecidos, tendo o Cristo substituído por São Francisco, ampliando a significação de santidade (PELEGRINELLI, 2017).

Na base é possível ver as inscrições “A.D.” “M.C.C.” “X.X.V.” separadas pelos pés do santo, e um pouco mais abaixo, quase ilegível “BONAVENTURA BERLIGERI”, seguido de parte totalmente ilegível. Tal inscrição consolidou a atribuição de autoria a um artista conhecido na região que, tendo se formado na cidade de Lucca, era também filho de pintor.

As seis cenas narrativas que aparecem ao redor do santo retratam dois milagres em vida e cinco ocorridos após sua morte. À esquerda, de cima para baixo:

- 1) Francisco recebe as chagas de Cristo no Monte Alverne;
- 2) O santo faz a pregação aos pássaros;
- 3) uma menina que toca o túmulo com a cabeça tem sua doença curada; já do lado direito, também de cima para baixo;
- 4) Um menino com imobilidade, que ficava na porta da igreja em que estava o túmulo de Francisco, vê um homem vestido como Francisco que lhe oferece uma pera, ao se esforçar para levantar se vê curado;
- 5) Um senhor com doença que definhava suas pernas recebe uma mensagem do santo em sonho, dando-lhe instruções para encontra-lo em um determinado local, e assim que o faz é curado da doença;
- 6) Dois milagres são unidos aqui, representando duas exorcizações atribuídas ao santo, de um homem que toca o túmulo e de uma mulher que ao ter uma visão se liberta dos demônios.

A iconografia de São Francisco foi construída de uma forma orientada e controlada pela fraternidade clerical, logo, regulamentada pela igreja, mas altamente influenciada pelo fervoroso e aguçado interesse popular, já há época, pelo jovem de Assis que ganhou fama e respeito por suas ações e contato com o divino.

“La imagen oficial de los franciscanos constituyó la primera norma surgida en Italia para una imagen de cultílo, y poco después de la canonización de san Francisco (1228) ya se había consolidado su configuración. Al contrario que santa Catalina de Alejandría, a quien encontramos en iconos orientales desde mucho tiempo atrás, san Francisco no sólo era un contemporáneo,

sino también un nuevo tipo de santo al que ya no se ajustaba la iconografía establecida. En esta ocasión no sólo se trataba de desarrollar una imagen de culto apropiada, sino también de describir al santo tal como su orden quería que se le viese.” (BELTING, 2009)

Figura
20

Estas primeiras imagens, em geral, estavam incumbidas de transmitir e reverenciar a vida do santo. Seguindo uma estrutura retabular, em tabuletas de tamanhos variados, não necessariamente ocupavam locais de devoção nos templos, mas foram sendo enquadradas como tal de forma gradual. Um exemplo dessa apropriação se dá na igreja de Santa Croce, em Florença-ITA, na qual uma pintura datada de 1245 foi alocada no transepto. Feita por Coppo di Marcovaldo, a pintura é conhecida como “Távola Bardi”. Com 230x123cm foi elaborada com têmpera e douração sobre madeira (Figura 20).

Nessas primeiras imagens é importante perceber que cada elemento era disposto de forma precisa constituindo uma coleção de símbolos articulados, podendo até ser reconhecíveis com valor simbólico de forma independente, mas que ao serem associados criavam uma amarração coerente, coesa e redundante com objetivo de comunicar uma mensagem, pautada numa narrativa também normatizada, em geral a partir da hagiografia oficial.

Neste contexto iconográfico, o personagem é apresentado em destaque, construído pela indumentária adequada à sua posição e experiência de vida, e vai tendo coordenadamente os emblemas compostos com significações também pertinentes. No caso de Francisco santificado: a **auréola**. Tendo-se despojado das coisas materiais: a **túnica**, o **cordão** e a **sandália**. A ordenação



“Távola Bardi” datada de 1245, de autoria de Coppo di Marcovaldo, presente na basílica “Santa Croce”, em Florença-ITA. Com 230x123cm foi elaborada com têmpera e douração sobre madeira.

religiosa clerical: a **tonsura**. A fraternidade: os **três nós no cordão** (pobreza, obediência e castidade). A consagração divina: os **estigmas**. A prática da evangelização: o **livro**, como bíblia.

“El contemporáneo se presenta con el ropaje que era seña de identidad de la pobreza de la orden. El hábito basto y el cordón atado alrededor de la cintura se presentaban en marcada oposición al hábito de la antigua orden. Como fundador, ofrecía así un modelo de su orden y, por tanto, no sólo se presentaba a sí mismo, sino también el tipo ideal de una comunidad religiosa. Por este motivo también lleva el Evangelio, según el cual querían vivir: en este asunto estaba en juego tanto el controvertido derecho a la predicación de los monjes legos, como la igualmente controvertida vida de pobreza evangélica.” (BELTNG, 2009)

Dispostas em quadrantes menores ao redor da imagem principal do santo, São Francisco aparece atuando em breves narrativas, incluindo outros personagens, em geral reconhecíveis a partir dos símbolos que carregam, como acontece com outros membros da fraternidade ou o Papa, que se destacam com simbologias distintas.

Dessa forma é possível reconhecer passagens da vida do santo. É uma linguagem visual que se apoia na memória e difusão oral. A “leitura” dessas imagens depende do conhecimento das narrativas que as antecedem. Mas a associação das imagens, com outras recorrentes, presentes em narrativas de outros santos, possivelmente mais antigas, e no caso de Francisco, aquelas relacionadas com as passagens da vida de Cristo, leva a associações imediatas entre a vida de um e outro por uma correspondência visual dos gestos, ações, conjunto de elementos e disposição.

Nesse sentido, reconhecemos que as iconografias mais antigas, feitas quase que contemporaneamente à vida do santo, cumprem a função importante de estabelecer parâmetros visuais para as demais imagens que as sucederam, servindo muitas vezes como modelo e indicando qual seria o modo mais adequado para se dispor os elementos e de como representá-los. Um exemplo é a forma como a vestimenta do santo é representada nas imagens, o que vai culminar em interpretações diversas sobre como devem ser as vestes dos irmãos, e cada irmandade vai se apoiar em um discurso imagético para defender a sua posição. Isso vai inclusive suscitar discussões sobre os detalhes que mais correspondem aos ideais pregados pelo santo:

Zaccaria Boveri (1568-1638), frade capuchinho, na obra Annales Minorum Capucinatorum, narra os primeiros séculos da Ordem dos Capuchinhos e seus antecedentes ainda dentro da Ordem-mãe, por meio de resgates e prenúncios. O autor identifica algumas das primeiras imagens de Francisco de Assis, a maioria sem qualquer outra referência quanto à existência. O autor dá bastante destaque ao que ele referência como a primeira tábua historiada de Francisco de Assis, pintada por Bonaventura Berlinghieri. Ao reproduzi-la, sua atenção centra-se no cappuccio de Francisco de Assis, pontudo e longo, reforçando a descrição do hábito no texto de Tomás de Celano e, estrategicamente, o mesmo que os capuchinhos adotaram para si. (PELEGRINELLI, 2017)

A regulação das imagens e seu coerente alinhamento com o discurso oficial eclesiástico pode ser percebido na têmpera de Péscia (Figura 18) onde podemos ver uma alteração no detalhe do capuz, em que a ponta aguda aparece apagada, conformando um formato arredondado. Ao que tudo indica a pintura fora alterada ao longo dos anos a fim de ajustar às mudanças de interpretação acerca da imagem do santo.

Como observa Giovanni Morello (2018), é vasta a documentação acerca dos embates interpretativos entre os membros das ordens que vão se desdobrando ao redor da devoção franciscana e isso se dá pelo domínio da imagem, no campo simbólico atribuído a cada elemento, sempre associados aos valores defendidos e vividos pelo santo:

“Um dos temas das disputas, muitas vezes candentes, que ocuparam por muito tempo as duas linhas da Ordem, dividida entre os conventuais e os observantes – aos quais depois se acrescentaram os capuchinhos –, referia-se, com efeito, ao formato original do capuz usado pelo santo: o capuz tornara-se símbolo de fidelidade às origens, de adesão à escolha de vida de Francisco, que se fez pobre com os pobres, os quais, para se proteger das intempéries, costumavam enfiar na cabeça um saco de pano dobrado que, assim, terminava em ponta, ao passo que o capuz redondo, inversamente, remetia à vontade de diminuir a radicalidade da experiência franciscana.” (MORELLO, 2018)

Seguindo com essa identificação cronológica das representações franciscanas, podemos citar um objeto bastante interessante, datado de 1250⁶: um relicário com São Francisco pintado na tabuleta quadrilobada (**Figura 21**). Atualmente, esta peça encontra-se no acervo do Museu do Louvre na capital francesa, sem autoria determinada. Com dimensões 36x20x15cm o relicário é feito em cobre com gravações e cristais incrustados e acabamento esmaltado e douramentos.

Os relicários foram muito importantes para a difusão da fé no período medieval. Foram feitos para guardar supostas provas materiais da presença divina entre a humanidade. No caso de São Francisco as relíquias mais importantes estão na cidade de Assis e no templo de La Verna no Monte Alverne, respectivamente: os restos mortais do santo e o seu manto.

A igreja de *Santa Croce* em Florença, mencionada acima, guarda como relíquia o *“Santo Legno”*, uma parte da madeira da cruz em que Cristo teria sido crucificado, daí seu nome: Santa Cruz. A importância que São Francisco vai dar a essa passagem da vida de Jesus, permitirá a sua incorporação simbólica ao templo, e como vimos ali está presente uma das representações mais antigas do santo. Também percebemos que essa simbologia vai ser reforçada na igreja ganhando posteriormente uma versão em afresco de Giotto, exatamente na entrada para a capela Bardi, a mesma que acolhe a tabuleta antiga (Távola Bardi – Figura 20). Giotto é o mesmo artista responsável pelo templo em Assis construído como homenagem e local de peregrinação. Essa sobreposição de elementos com narrativas poderia parecer

⁶ Também de 1250, atribuído ao Mestre de São Francisco Bardi, atualmente no museu do Palácio Uffizi em Florença, vemos a representação de 81x51cm feita com têmpera sobre madeira da qual falaremos mais adiante.

redundante, mas é uma espécie de esforço persuasivo e de validação da devoção através do tempo, e é exatamente isso o que ocorre na Santa Croce em Florença (**Figura 22**), as imagens antigas, medievais, dialogam com as novas, do trezento, em uma sucessão de evocações sobre o mesmo tema: a imersão no suplício de Cristo através da simbologia da cruz.



Figura
21

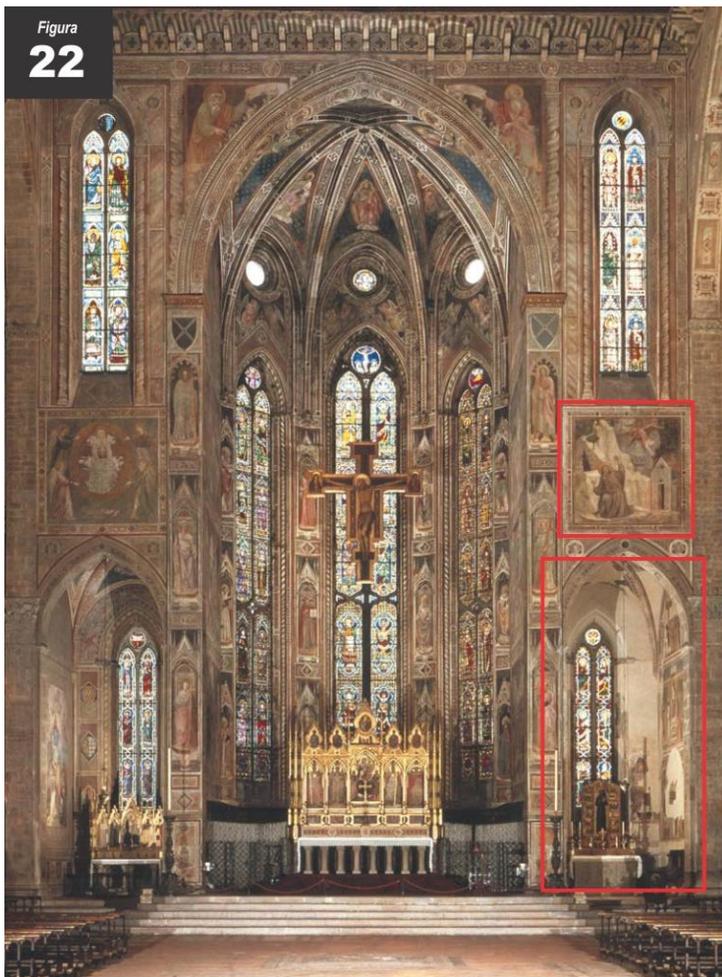
Relicário, 1250, autor não identificado. É uma das representações de São Francisco mais antigas que se tem conhecimento. Contém uma tabuleta quadrilobada. Com dimensões 36x20x15cm é feito em cobre com gravações e cristais incrustados e acabamento esmaltado e douramentos.



Podemos começar a considerar, então, que as representações franciscanas são originadas por uma construção dinâmica, mas ao mesmo tempo rígida. *Dinâmica* pela complexa articulação de informações sobre a vida humana de Francisco com a experiência fantástica como figura santa, incluindo ainda as narrativas populares que vão sendo conformadas e consolidadas a partir de interpretações e crescente repercussão das notícias sobre os feitos do santo. Rígida pela necessidade de respeitar as características da narrativa a partir da associação de imagens (sejam textuais ou pictóricas) presentes em um repertório de figuração cristão, ou seja, passível de ser reconhecido pelos devotos, permitindo seu uso tanto para as práticas devocionais, quanto para o enaltecimento dos valores cristãos, portanto, impossibilitando um desvio de linguagem ou uma ruptura simbólica abrupta

A maneira como os artistas articularam esse repertório criando interpretações e adotando técnicas novas de representação não os eximiu da coerência entre valores e imagens, culminando em emulações e arranjos engenhosos de elementos com correspondência e similaridade, o que vai resultar, principalmente a partir do renascimento, em uma proliferação de imagens do santo com resultados compositivos bastante diversas daqueles encontrados no medievo.

Figura
22



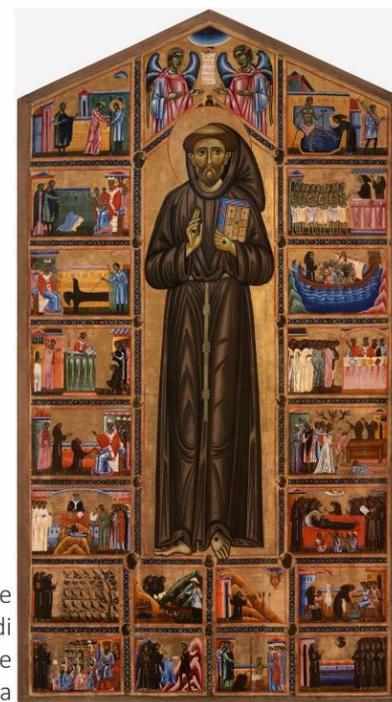
Basílica Santa Croce em Florença-ITA, na imagem destacamos à direita a entrada para a capela Bardi e o afresco de autoria de Giotto logo acima.



Estigmatização de São Francisco, 1317-1321, afresco de autoria de Giotto.



Imagem feita através de planificação digital e rebatimento das paredes internas da capela Bardi revelando os afrescos de Giotto, 1325. Abaixo ao centro destacamos a Távola Bardi.



“Távola Bardi”, 1245, de autoria de Coppo di Marcovaldo, têmpera e douração sobre madeira

No renascimento, então, notamos um grande interesse, pelos artistas, nas passagens com maior dramaticidade, e logo a estigmatização e a ascensão de São Francisco vão ser um dos temas mais presentes, sendo a cena representada em nosso objeto de estudo, elencaremos a seguir, alguns exemplos para analisarmos essa alteração na estrutura das imagens franciscanas.

Não localizamos trabalhos que se propuseram a fazer uma catalogação geral das representações franciscanas, o que se justificaria na vasta difusão da imagem do santo, principalmente após o desenvolvimento da impressão. Mas, existe um grande corpo de pesquisas e publicações que abordam exatamente a evolução das representações do santo, revelando uma preocupação maior acerca das primeiras imagens e seus possíveis autores, assim como sobre as transformações no discurso, gosto e estilo que se sucederam.

Uma pesquisa fundamental sobre o assunto é a do professor Willian R. Cook, professor adjunto do Siena College de New York, que culmina em várias publicações com o objetivo de apresentar e organizar a produção medieval italiana sobre a vida de São Francisco. Permitindo que sejam elencadas questões fundamentais para a interpretação e estudo dessas imagens.

Segundo William Cook (2005), são sete representações fundamentais (**Figura 23**) para o estudo da iconografia franciscana por serem inaugurais e com objetivo de servir de modelo para a representação do santo, além daquelas já citadas: a feita por Berlinghieri e a “Távola Bardi” presente na *Santa Croce* de Florença ele lista outras cinco, reproduzimos abaixo a tabela presente nos estudos desse autor.

Elaboramos uma síntese visual (**Figura 24**), apresentada a seguir, com as cinco imagens complementares citadas por Cook (2005), além das anteriores que já apresentamos (**Figuras 19 e 20**). Em todas as obras é possível observarmos a presença centralizada do santo, apesar de nem todas terem a auréola presente. Ele está sempre empunhando um livro com a mão esquerda enquanto a mão direita se posiciona ou abençoando ou portando uma cruz. Suas vestes são sempre a túnica, presa com o cordão com nós (uma das imagens tem cinco nós no cordão, imagem “C”). Em alguns casos a túnica encobre a cabeça, mas sem esconder a tonsura que fica visível em todas. O santo tem os pés descalços com marcas das chagas. O rosto é representado com linhas indicando marcas oriundas dos votos de pobreza do santo, salientando a esqualidez de seu corpo.

	Location	Artist	Date
Fig. 19	Pescia, San Francesco.	Bonaventura Berlinghieri	1235
Fig. 20 e 22	Florence, Santa Croce.	unknown	ca. 1245
Fig. 23	A Pistoia, Museo Civico	unknown	ca. 1250
	B Pisa, Pinacoteca	close to Giunta Pisano	early 1250s
	C Assisi, Tesoro	close to Giunta Pisano	ca. 1253
	D Vatican, Pinacoteca	unknown	ca. 1255
	E Orte, Museo Diocesano	unknown	ca. 1260

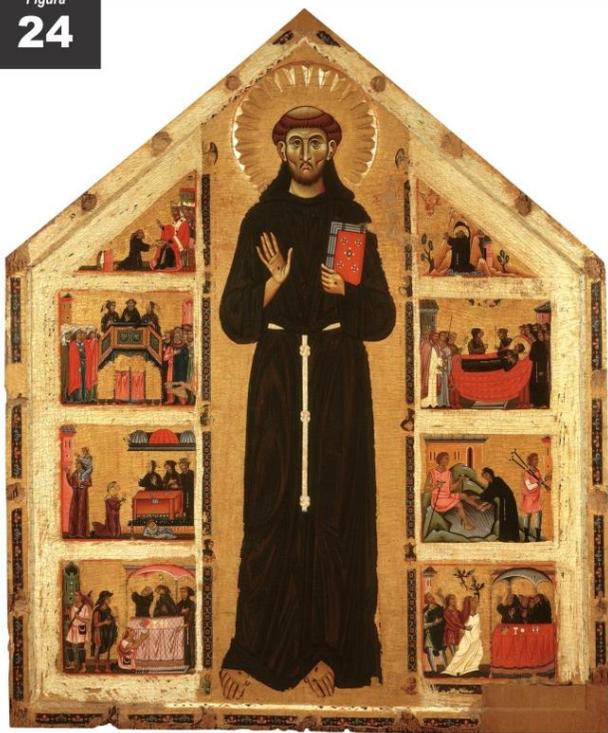
Segundo William Cook (2005), são sete representações fundamentais para o estudo da iconografia franciscana por serem inaugurais e com objetivo de servir de modelo para a representação do santo, acima vemos a tabela divulgada pelo pesquisador, e à esquerda, em vermelho, as indicações dessas imagens reproduzidas em nosso trabalho com as respectivas numerações como Figuras.

Seguindo com as figuras elencadas por Cook (2005), é possível observarmos que duas dessas imagens têm formato retangular com ornamentações e disposição das narrativas de forma muito similar inclusive com os temas abordados em cada quadrante e três delas têm o topo em formato triangular, variando em número de narrativas dispostas perimetralmente.

Podemos considerar que existem dois momentos inaugurais: o primeiro com as representações feitas a partir de um modelo oficial baseado nas hagiografias, sendo a primeira escrita logo após a santificação de Francisco (Vita Prima de Celano), e o segundo momento capitaneado por Giotto e visível no conjunto de trabalhos produzido por ele, com destaque para os presentes no templo na cidade de Assisi e no Monte Alverne, no qual as inovações aplicadas pelo artista influenciarão enormemente o imaginário sobre o santo.

Podemos também indicar com segurança que houve uma multiplicação das representações, o que consideramos como um movimento “orgânico”, dado o aumento de devotos, estimulados pela peregrinação aos locais da vida de Francisco, com o templo de Assisi e do Monte Alverne como principais destinos, resultando em uma profusão de interpretações e variações daquelas composições iniciais, às quais se soma um incalculável número de cópias de imagens que contam a vida do santo.

Na produção renascentista da temática, como mencionado anteriormente, observamos alterações mais radicais na estrutura das composições, ganhando aspectos inéditos, conforme as técnicas e gostos evoluem, com significativo aumento na dramaticidade e no dinamismo da cena.



A São Francisco e a história de sua vida. 1250. Maestro della Croce e Maestro de Santa Maria Primerana, Museu Cívico de Pistóia- ITA.

O dossel (dossale) de São Francisco e seus milagres é uma pintura em têmpera e douração sobre tampo de madeira (155x132,5 cm), atribuído a Giunta Pisano, e datado por volta de 1255. Museu Nacional de San Matteo em Pisa-ITA

B



C São Francisco e quatro de seus milagres. Datado da segunda metade do século XIII. Museu do tesouro da Basílica de São Francisco, Assis-ITA.

São Francisco e os quatro milagres *post-mortem*, pintura a têmpera e douramento sobre tampo de madeira (67x86,5 cm), atribuído à Giunta Pisano, datado por volta de 1255-1260, é conservado na Pinacoteca Vaticana, Roma-ITA.

D

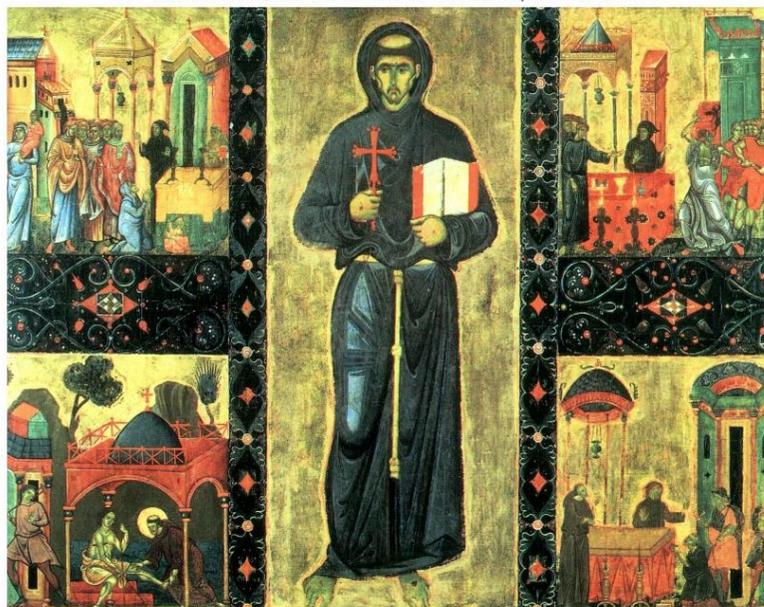


Tavola Orte: São Francisco e quatro histórias de sua vida. Datada por volta de 1260, autoria atribuída ao Maestro do dossel de San Giovanni Battista (Gilio di Pietro). Museu de Arte Sacra de Orte-ITA.

E





Cristo Pantokrátor, autor desconhecido, datado do século VI. Considerado como a representação mais antiga do Cristo como o *Pantokrátor*: 'todo-poderoso', 'onipotente', de *pan*, 'tudo', e *kràtein*, 'dominar'. Figura no acervo do Monastério de Santa Catarina, no Monte Sinai- EGITO

A figura central estática típica no medievo, do santo como um Cristo Pantocrator (**Figura 25**), tópica recorrente nas representações medievais, com o personagem principal rodeado por um conjunto de quadrantes com passagens da vida do santo, passou a ser substituída por uma única cena com os personagens posicionados de forma cada vez mais teatralizada, criando uma sensação de movimento e tensão entre as ações em curso, alcançando uma arrebatadora representação realista e dramática. Alguns exemplos dessas representações podem ser identificados no período mais maduro do renascimento europeu, mas também são identificáveis ainda no período medieval, como é o caso da representação de “São Francisco recebendo os estigmas” (**Figura 26**) do Maestro dela Croce, datado entre 1230-1250, que destaca uma única passagem da vida do santo, que por si só, já seria suficiente para justificar a sua divindade: a relação direta com Cristo através dos estigmas recebidos.

Como forma de reflexão e checagem dessa proposta, a partir de uma leitura cronológica/evolutiva, construímos um panorama visual, que apresentaremos a seguir, alinhando essas representações, pois constituem variações da mesma iconografia, e a partir da qual pretendemos focar naquelas que apresentam nos pormenores a narrativa ilustrada da estigmatização de São Francisco, cena representada no nosso objeto de estudo.

Essa temática do santo recebendo os estigmas, que nos interessa especialmente, vai aparecer em outras representações dessa fase inicial da devoção franciscana. Identificamos a presença dessa narrativa em um detalhe de afresco na Basílica inferior de São Francisco na cidade de Assis e na mesma Basílica, mas na parte

superior, representada no vitral colorido (Figura 27), ambos datados de 1260, e com autoria do Maestro de São Francisco, assim chamado por falta de detalhes que identifiquem a sua real identidade. Mas é dado por certo que foi um artista, ou oficina (grupo/coletivo) de artistas que trabalharam em vários momentos da construção do templo por volta de 1260. Em ambas as imagens (**Figura 26**), Cristo aparece como um anjo, com duas asas abertas acompanhando os braços, duas asas fechadas envolvendo seu corpo, e possivelmente mais duas asas se elevando por trás da cabeça.

Quando retomamos as imagens anteriormente mencionadas, e nos atentamos para a representação da passagem da estigmatização, percebemos que Cristo sempre será representado dessa forma, como um anjo seráfico (**Figuras 27, 28 e 29**). São Francisco aparece sempre ajoelhado e notamos que a narrativa pode ser apresentada com o santo disposto à esquerda ou à direita independente de uma conformação com o conjunto compositivo. Entretanto, quando se trata de uma representação isolada da cena, Cristo aparece com mais frequência à direita da imagem.

A paisagem natural do Monte Alverne sempre está atrelada ao santo, com elementos que remetem à uma paisagem montanhosa e por vezes é possível identificar uma abertura na montanha, como uma gruta ou caverna. É possível reconhecermos algumas edificações, remetendo à igreja ou ao núcleo urbano, também muito presente e importante na consolidação das narrativas do santo, que reafirmam uma conexão com a natureza e a santidade, em contraposição aos valores mundanos e demasiadamente permissivos da “vida medieval”, a qual São Francisco vai se opor radicalmente.

Figura
26

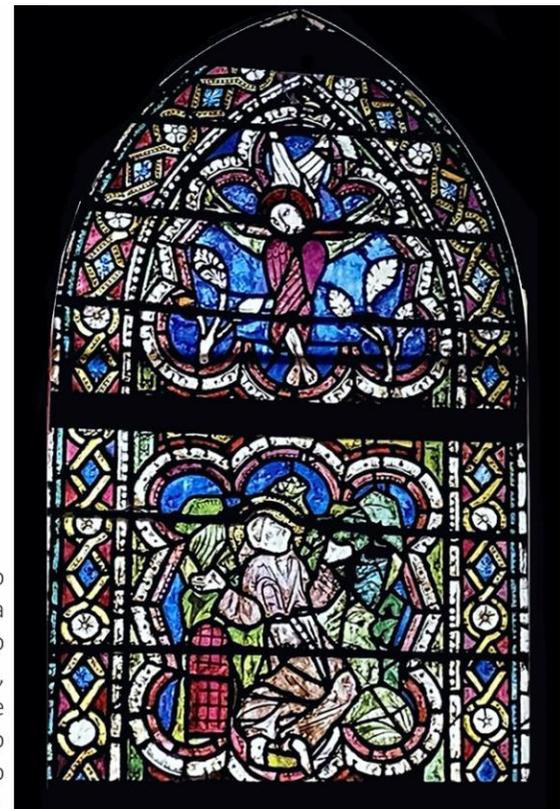


São Francisco recebendo os estigmas, datado entre 1240-1250, de autoria do Maestro della Croce que teria atuado entre Lucca e Florença entre 1230 e 1250. Com altura de 82cm e largura 50,5cm foi feita em têmpera sobre madeira. Foi adquirido pela Academia de Belas Artes de Florença e transferida para o Palácio Uffizi em 1948.

Figura
27

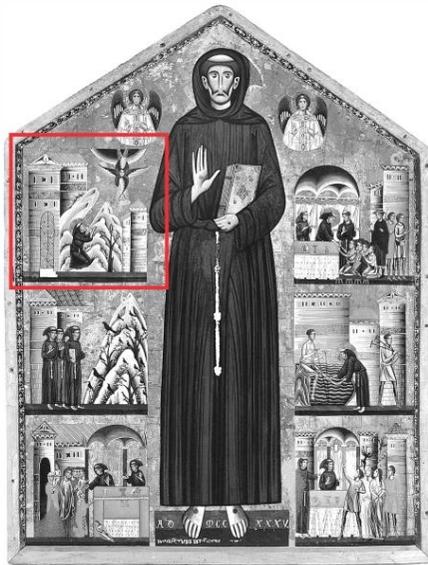


Estigmatização de São Francisco, detalhe do afresco na Basílica inferior de São Francisco em Assis-ITA, datado por volta de 1260, atribuído ao Maestro de São Francisco.



Estigmatização de São Francisco, vitral na Basílica superior de São Francisco em Assis-ITA, datado por volta de 1260, atribuído ao Maestro de São Francisco.

fonte das imagens: <acesso em 07/2022> <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/alle-origini-iconografia-san-francesco-assisi-stimimate-uffizi>



São Francisco de Assis, datada de 1235. Têmpera sobre madeira, 160 x123cm, Igreja São Francisco, Pescia-ITA, Bonaventura Berlinghieri. (ver Figura 18).



Detalhe: Estigmatização de São Francisco.



"Távola Bardi", 1245, Coppo di Marcovaldo, Basílica "Santa Croce", Florença-ITA. Com 230x123cm foi elaborada com têmpera e douração sobre madeira. (ver Figura 19)



Detalhe: Estigmatização de São Francisco.



São Francisco e a história de sua vida. 1250. Maestro della Croce e Maestro de Santa Maria Primerana, Museu Cívico de Pistóia- ITA. (ver Figura 23-A)



Detalhe: Estigmatização de São Francisco.



Tavola Orte: São Francisco e quatro histórias de sua vida. Datada por volta de 1260, Maestro do dossel de San Giovanni Battista (Gilio di Pietro). Museu de Arte Sacra de Orte-ITA. (ver Figura 23-E)



Detalhe: Estigmatização de São Francisco.



Estigmatização de São Francisco, 1300, Giotto de Bondone. Têmpera sobre madeira, 314x162cm. Museu do Louvre, Paris-FRA.

Os outros elementos pictóricos fundamentais como a túnica, a auréola, os estigmas, a tonsura, o cordão, também são facilmente identificáveis, mas curiosamente estão presentes alguns elementos naturais como a vegetação, com uma conformação bastante abstrata, mas que permeia e rodeia a cena.

Não identificamos até o momento alguma relação com uma passagem ou elemento importante para a consolidação da narrativa franciscana, assim como nenhuma interpretação específica para essa profusa vegetação.

Nossa leitura é que a representação da vegetação, contribui para o entendimento de uma constante aproximação com a natureza selvagem e silvestre que o santo toma como ponto de aprofundamento para sua experiência espiritual em isolamento.

O tema da estigmatização de São Francisco é novamente apresentado na obra de 1295, feita por Giotto di Bondone (**Figura 30**), artista de Florença-ITA, originalmente para a capela Ughi, da igreja de “São Francisco” em Pisa - ITA, com dimensões de 314x162cm, uma pintura de têmpera sobre madeira. Presente atualmente no acervo do Museu do Louvre (foi transferida durante as conquistas napoleônicas fazendo parte do conjunto de obras não devolvidas ao governo italiano).

A ligação dos estigmas de São Francisco à Cristo por linhas é normalmente associada a Giotto, e se trata de uma daquelas modificações engenhosas que foram bem aceitas pela comunidade devocional e eclesiástica, sendo copiada por muitos artistas, por reforçar o toque divino e a relação direta do Santo à imagem de Cristo crucificado. Além de ser uma nova interpretação visual para os raios de luz, que já eram adotados em outras figurações, como pode ser visto nas imagens anteriores (**Figuras 26 e 28**).

Estigmatização de São Francisco, 1317-21, Giotto. Afresco na parede do transepto, acima da Capela Bardi, Basílica Santa Croce, Florença-ITA. (ver Figura 21)



Outra inovação que podemos apontar nessa têmpera, é a supressão da figura estática (pantocrática) do santo, sendo substituída pela cena da estigmatização, com uma teatralidade, movimento e monumentalidade que enaltece e privilegia essa passagem ocupando toda a área superior da imagem. Apesar de apresentar a recorrente forma triangular na parte superior, as outras cenas são dispostas na base, enfatizando 3 passagens da vida do santo que revelam o reconhecimento da transcendência de suas ações, seja na imagem central, com a igreja reconhecendo o seu trabalho, ou na presença do onírico, com a revelação da restauração da igreja por Francisco durante o sonho do Papa, na imagem à direita, ou pela sua relação com o universo natural, ao pregar para os pássaros na imagem da esquerda.

Na imagem principal o Cristo é novamente seráfico, conforme a tradição franciscana vai difundir. Os estigmas são conectados por linhas que reforçam o toque de deus no corpo do santo e, portanto, a relação de semelhança e emulação de Cristo em São Francisco.

A paisagem apresentada é novamente aquela montanhosa do Monte Alverne, com vegetações não tão abstratas como visto anteriormente, mas com aspectos figurativos mais próximos de uma representação fiel da natureza. Também são visíveis as edificações marcando a paisagem, uma ao pé da montanha, podendo significar a igreja e sociedade urbana e a outra como que substituindo a abertura da gruta na montanha, revelando a restauração dos valores cristãos alinhados com a profissão de fé na vida simples e natural de Francisco. A montanha eleva-se como um caminho que, ao ser percorrido, conduz à divindade de Cristo, em uma leitura nossa, comparamos com a tópica cristã da ascensão aos céus, fazendo correspondência direta aos esforços de elevação espiritual praticadas pelo santo.

Como vimos anteriormente (**Figura 22**) Giotto é o artista que vai fazer o afresco (**Figura 31**) acima do transepto na Igreja florentina Santa Croce, na entrada da Capela Bardi, por volta de 1317-1321. Nessa pintura podemos observar que a cena adotada também é a da estigmatização e os mesmos elementos são elencados para composição da imagem, inclusive com a mesma disposição.

Notamos que a segunda construção, mais elevada, é substituída nessa obra pela abertura na montanha, reforçando nossa interpretação anterior de associação com o potencial reformista que a vida do santo tem para a igreja medieval, ao criar uma analogia entre a gruta/caverna em que os estigmas aparecem, com a edificação, possivelmente de uma capela/igreja. Mais coerente para a sociedade em crescente urbanização no medievo italiano.

As obras atribuídas à Giotto, vão influenciar enormemente as comunidades devocionais franciscanas. Consideremos ainda que ele será o artista responsável não só por muitos afrescos no templo de São Francisco na cidade de Assis, quanto no Monte Alverne, dois locais em que a peregrinação será constante e crescente desde a morte do santo (**Figura 32**).

Figura
32

Vista do convento e Igreja de São Francisco na cidade de Assis-ITA, iniciada em 1228 acolhe os restos mortais e outras relíquias importantes que testemunham a vida do santo, se tornando local importante de peregrinação, memória e devoção.

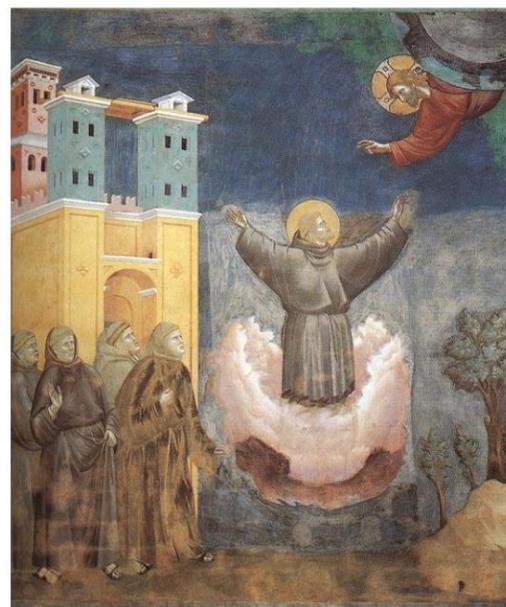


Interior da igreja superior de São Francisco na cidade de Assis-ITA, cujas paredes recebem afrescos de Giotto, que vai ser um artista muito importante para a difusão da iconografia franciscana.



Afrescos de Giotto de Bondone na Igreja Superior de São Francisco de Assis-ITA, datados entre 1279-1300.

à esquerda: Estigmatização de São Francisco. 270x230cm;
abaixo: Êxtase de São Francisco;
à direita: São Francisco.





Estigmatização de São Francisco, afresco atribuído a Pietro Lorenzetti, por volta de 1316-1319. Transepto Sul da Basílica Inferior de São Francisco, Assis-ITA.

Na cena da estigmatização o principal elemento que a difere das interpretadas anteriormente é a presença do Frei Leão na representação, que em todas as hagiografias é sempre mencionado como o acompanhante de Francisco e que teria testemunhado e cuidado dele após o aparecimento dos estigmas, legitimando a narrativa da divindade revelada na experiência material / corporal, o toque de deus, a presença na terra do poder divino. Pietro Lorenzetti na mesma época, também vai realizar um afresco no templo franciscano de Assis, incluindo a presença do Frei Leão no afresco (**Figura 33**).

A distinção entre os religiosos, se dá de diversas maneiras, apesar da vestimenta similar, existem barreiras físicas entre eles, na primeira um grande degrau e na segunda uma espécie de abertura na montanha que os separam. De um lado, Francisco experimenta a ação divina direta e arrebatadora, e de outro o Frei Leão se dedica aos estudos, com um livro, possivelmente a bíblia. Um está mais próximo da igreja edificada, urbana e mundana. O outro em plena experiência de ascensão através da experiência na natureza, com a jornada espiritual representada com a montanha e gruta/capela símbolo da restauração da fé cristã. Leão está cabisbaixo, imerso na leitura do livro, enquanto Francisco eleva o olhar e mira o Cristo.

Figura
34

Andrea della Robbia, dossel com cena da Estigmatização de São Francisco e São Rafael com Tobias, por volta de 1475. Capela da Confraternidade de São Bartolomeu.



Andrea della Robbia,
detalhe do painel com
cena da Estigmatização de
São Francisco, por volta de
1475. Museu dell'Opera di
Santa Croce, Capela
Cerchi, Florença- ITA.



A partir da aproximação dessas imagens fundadoras da iconografia franciscana, podemos reconhecer como as hagiografias, foram traduzidas pictoricamente através dessas imagens. Primeiramente transpondo de uma tradição oral que foi gradativamente transcrita e publicada textualmente, e quase que concomitantemente foram se popularizando através de imagens.

Essas imagens consolidaram o ideal franciscano, constituindo um *imaginário* extremamente coerente e de certa forma bastante restrito, ao se apoiar em um repertório controlado de relação adequada e decorosa dos valores que a vida do santo evocava associando-o ao *imaginário* que o precedera, de certa forma reforçando e retroalimentando a identidade cristã.

Andrea della Robbia (**Figura 34**) produz um painel escultórico com a cena da estigmatização em 1475, na Capela Cerchi em Florença-Itália. No painel, Frei Leão aparece mais presente na cena, no entanto, além de seu corpo ter proporções bem menores que o de Francisco ele protege os olhos quando a experiência divina está em curso, enquanto Francisco observa calmo e atento parecendo não se incomodar com o que seria uma grande propagação luminosa, emanando de forma coerente de um Cristo Seráfico, que pelos textos bíblicos remete à um Deus em chamas, um fogo/fé ardente que queima e arrebatava. Distinguindo assim os dois religiosos novamente e claramente identificando cada personagem. No alto da montanha aparece uma pequena edificação encimada por uma cruz, menção direta à igreja cristã e católica.



Ludovico Cigoli, São Francisco recebe os estigmas.
Uffizi- Florença-ITA, 1596



Oficina de El Greco, São Francisco em Êxtase, 194x150cm,
Museu Cerralbo- Madri- ES, 1600.



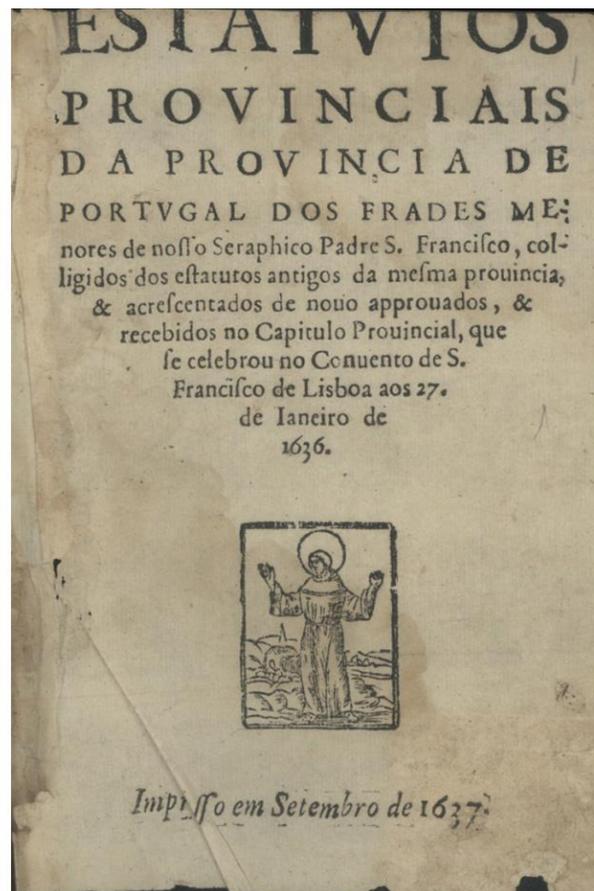
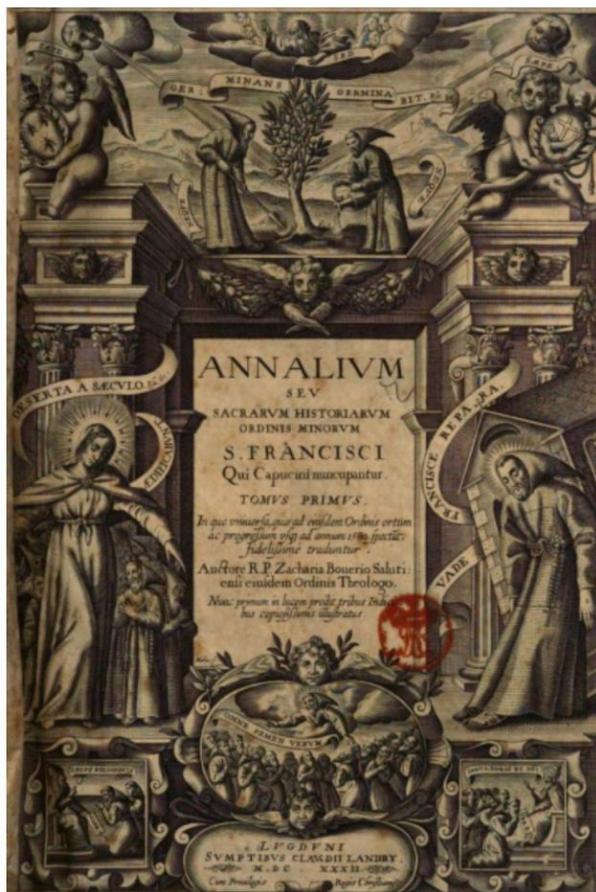
Peter Paul Rubens, A estigmatização de São Francisco, 382x243cm, Museu Wallraf-Richartz e Fundação Corboub- Colônia-ALE, 1616.

A temática franciscana, com o êxtase e estigmatização do corpo e ascensão espiritual de Francisco foi tema bastante explorado e evocado durante o renascimento e ganharia contornos mais dramáticos conforme a evolução das técnicas e a transformação dos gostos pelas representações caminharam para uma profusão de sentidos e sentimentos vastamente explorados pelos artistas culminando no que chamamos hoje de período barroco.

As representações mais rígidas e abstratas vão sendo substituídas por elementos que buscam o máximo de verossimilhança a partir de uma representação mais realista (**Figura 35**) presente no caimento do panejamento, na anatomia dos corpos, na vegetação, nos efeitos da iluminação e sombreamento, todos detalhadamente elaborados se contrapondo ao efeito etéreo alcançado pela composição dos claros e escuros e cores difusas.

Figura
36

Capa de livro de autoria de Zaccaria Boverio, publicado em latim, intitulada: Anais ou Histórias Sagradas da Ordem dos Menores de São Francisco, chamados Capuchinhos, publicada em 1632- original presente no acervo da Biblioteca Nacional de Nápoles.



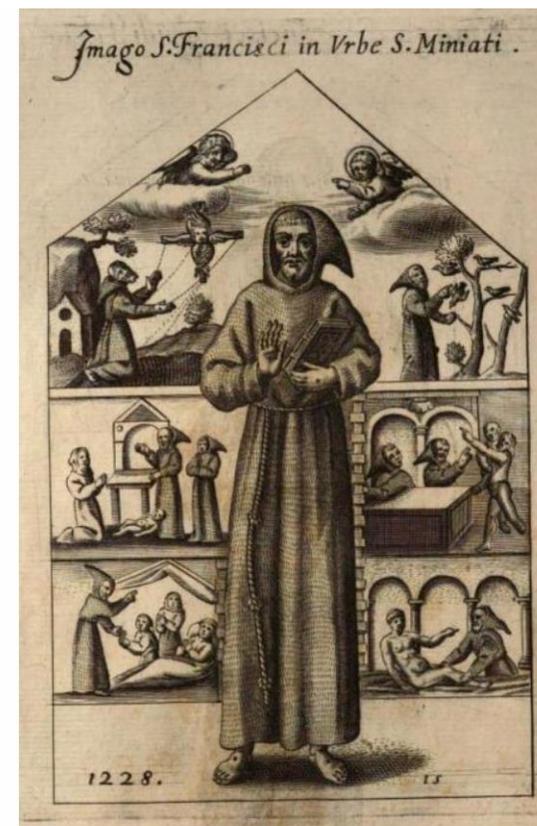
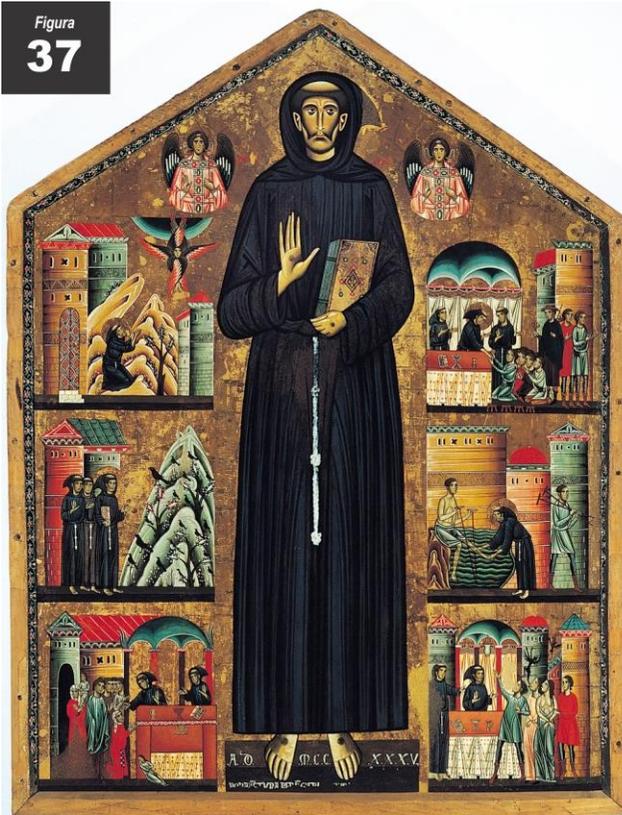
ESTATUTOS PROVINCIAIS DA PROVINCIA DE PORTUGAL DOS FRADES MENORES DE NOSSO SERAPHICO PADRE S. FRANCISCO, COLLIGIDOS DOS ESTATUTOS ANTIGOS DA MESMA PROVINCIA, & ACRESCENTADOS DE NOVO APPROVADOS, & RECEBIDOS NO CAPITULO PROVINCIAL, QUE SE CELEBROU NO CONVENTO DE S. FRANCISCO DE LISBOA AOS 27. DE JANEIRO DE 1636

Estatuto da Ordem Franciscana em circulação em Portugal, impressa em língua portuguesa com data de 1637. Original disponível na Biblioteca Nacional de Portugal.

Em concomitância com a evolução dos estilos também ocorreu a propagação da devoção franciscana e a difusão de seus fundamentos através de publicações e impressões de livros e gravuras como é o caso do trabalho de Zaccaria Boverio (**Figura 36**), que publicaria um vasto trabalho sobre a Ordem dos Capuchinhos, registrando elementos de fundamentação regimental e interpretação das práticas devocionais, incluindo uma série ampla de ilustrações elaboradas a partir da cópia de obras conhecidas que ilustram a vida de São Francisco como a que vimos anteriormente na cidade de Pescia. Boveria apoiou-se em imagens para justificar, por exemplo, qual o traje mais adequado para os irmãos da ordem, ou o formato do capuz, por exemplo. O seu texto foi publicado em Latim, e é uma obra fundamental para o estudo do franciscanismo, funcionando como um compêndio acerca das informações que circulavam de forma consolidada e sistematizada entre os devotos.

Também é possível identificarmos os termos e estatutos das ordens franciscanas, traduzidos em diversos idiomas. Tais publicações orientariam as novas confrarias e o estabelecimento das irmandades em novos territórios. Um exemplo relevante para nossa pesquisa é o reproduzido na **figura 36**, por revelar a circulação desses estatutos documentais em Portugal, o que nos permite refletir sobre a circulação de textos e ilustrações que vão subsidiar, como modelos precedentes, a produção artística relacionada ao santo de Assis, incluindo toda produção de imagens, esculturas e arquiteturas no território sobre domínio português.

Figura
37



Na primeira imagem vemos a pintura de Bonaventura Berlinghieri, de 1235, que chegou até nós e ainda está localizada no retábulo da igreja de São Francisco na cidade de Pescia-ITA. As duas imagens à direita reproduzem detalhes das páginas 907 e 908, respectivamente, do livro de Zaccaria Boverio, 1632 contendo ilustrações (gravuras) noticiando a existência de imagens antigas de São Francisco, sendo a segunda, do centro, proveniente da Pescia-ITA e a terceira imagem, à direita, existente na região de de São Miniati-ITA que atualmente é dada como perdida.

Zaccaria Boverio em seu livro reproduziu uma ilustração feita a partir da pintura de Pescia (**Figura 37**), destacando apenas o santo e sua indumentária e dá notícias sobre a existência de uma outra gravura, também publicando uma segunda ilustração que a reproduziria, e indica que seria datada de 1228, presente na região de Miniati-ITA, sendo portanto na primeira fase de representações medievais sobre São Francisco, mas infelizmente essa obra encontra-se desaparecida e o único registro que temos é essa reprodução no livro de Boverio.

Analisando o pormenor com a estigmatização de São Francisco (**Figura 38**), notamos que nessa reprodução de 1632, as linhas que conectam os estigmas ao Cristo Seráfico estão presentes e aparecem tracejadas. No entanto, como essa invenção é atribuída a Giotto por volta de 1300, e a obra copiada é datada de 1228, podemos pressupor que seja um maneirismo adotado pelo artista que registrou a original através de desenho a pedido de Boverio. Inclusive é possível perceber na **figura 37**, que as duas ilustrações presentes no livro trazem o rosto do santo com traços similares e quando comparado com o original, da Pescia, a diferença da feição é muito evidente, o que pressupõe que o artista incumbido da cópia estava mais preocupado com os aspectos mais gerais e compositivos, ou até mesmo em registrar a indumentária, objeto de respaldo para a argumentação de Boverio, em detrimento de uma reprodução fiel do modelo.



Detalhe da ilustração presente na página 908 no livro de Zaccaria Boverio (1632), na qual é reproduzida a cena da estigmatização de São Francisco presente em pintura de 1228, feita na região de Miniati-ITA e que atualmente está desaparecida..

A prática de fé franciscana, por princípio, pressupõe a propagação do evangelho e a difusão dos preceitos defendidos e vividos a termo de exemplo por Francisco. Dessa forma a possibilidade de se reproduzir ilustrações do santo em pequenos cartões, seja de forma isolada ou em conjunto com textos, orações ou passagens sobre a vida do santo vai se tornar um recurso comum e financiado por irmãos mais abastados, e distribuídos em comércios e eventos, inaugurando o uso do que ainda hoje chamamos de “santinho”.

Com os avanços das técnicas de impressão, como aquelas promovidas por Gutemberg, e a reprodução crescente de gravuras vai permitir uma maior circulação de imagens, seja na ilustração de livros, como o de Zaccaria Boverio, mas também vai impactar a produção e distribuição de outras peças gráficas como cartazes, cartões, folhetos e livretos, que vão compor e se articular em conjunto com o discurso oral na difusão de ideias e histórias.

Com isso, as práticas devocionais franciscanas, também ganhariam um subsídio importante para a difusão e fortalecimento do imaginário sobre o santo. A relação entre discurso e imagem parece estar presente

na temática franciscana desde sua fundação, a partir do próprio santo, que, como vimos anteriormente, dispunha de domínio oral, corporal e simbólico, construindo ao redor de si uma narrativa coerentemente articulada entre os valores pregados, as práticas realizadas e a imagem que transmitia ao adotar símbolos facilmente reconhecíveis para a sociedade medieval urbana italiana, como a cruz e a túnica.

As primeiras imagens do santo, como vimos, foram elaboradas a partir de uma tradição oral, conduzida entre as pessoas a partir das histórias e descrições que eram propagadas. Essas imagens foram traduzidas em ilustrações, pintadas em superfícies de madeira, que possivelmente circulavam nas comunidades durante atos de fé, compondo posteriormente os primeiros espaços devocionais ao serem gradativamente atrelados como elementos retabulares, mas também existem ilustrações do santo em paredes, com menor potencial de difusão, mas muito importante para a preservação e consolidação de uma visualidade sobre o santo.

Com as gravuras e cópias impressas, essa imagem, já amparada por elementos visuais e pictóricos extrapolaria os espaços religiosos projetando-se por territórios cada vez mais distantes, constituindo-se, assim, em um elemento de grande importância para a catequização, o aumento de irmãos e devotos e, conseqüentemente, para a constituição de novos agrupamentos, conhecidas como irmandades.



Philipp Galle (Philips). São Francisco como outro Cristo (alter Christus). Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. 1587- 12,4x19,8cm
<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/62045/saint-francis-as-a-second-christ>



Justus Sadeler (impressor) a partir de gravura de Camillo Procaccini. São Francisco recebe os estigmas. 1575-1630 ca. Museu Haarlem Teylers - 35,5x25cm
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-5-131

Essa circulação de imagens franciscanas pode ser reconhecível em duas imagens encontradas em acervos de museus holandeses. Primeiro a gravura de Philipp Galle (**Figura 39** à esquerda) presente no acervo do Museu Boijmans em Rotterdam-Holanda, datada de 1587 apresenta uma cena central com a tópica de São Francisco como um alter Cristo, uma comparação sempre eminente a partir do reconhecimento, pela igreja, da estigmatização divina de Francisco. Ao redor da cena principal são apresentadas outras passagens da vida do santo, mas de forma diversa do que foi visto durante o período medieval, pois há uma espécie de continuidade ao misturar elementos compositivos. Ao centro, tanto acima quanto abaixo, aparecem informações textuais e há um enquadramento de todo o conjunto em uma série de elementos decorativos com formas geométricas.

Outro exemplo podemos encontrar na gravura de Camilo Procaccini (**Figura 39** à direita), impressa por Justus Sadeler, com datação imprecisa entre 1575 e 1630, atualmente no Museu Haarlem Teylers também na Holanda. A estrutura da composição segue os modelos medievais, mas já explora aquela dramaticidade encontrada na produção renascentista. Os elementos que compõe a cena são bastante verossimilhantes alcançada por traços realistas.

1.3.5 PORTUGAL

Existe uma vasta presença dessas gravuras e impressões no cervo da Biblioteca Nacional de Portugal e muitas estão digitalizadas. Isso nos permitiu elaborar uma seleção daquelas que representam São Francisco recebendo os estigmas. Procuramos fazer uma apresentação orientada pela cronologia, usamos as informações que o acervo apresenta, mas notamos uma grande imprecisão dessa informação em muitos casos, pois vários exemplares são enquadrados em períodos extensos, de 4 a 5 décadas. Optamos então por valorizar a presença dessas imagens em conjunto para que pudéssemos usá-las como base comparativa com as representações de São Francisco em Minas Gerais, no Brasil, especificamente aquelas relacionadas ao desenho de arquitetura que estamos estudando.

Assim sendo, a disposição geral pressupõe uma evolução temporal, mas tomamos a liberdade de articular livremente os exemplares para uma melhor visualização deles em conjunto. Também dividimos as imagens em grupos três menores (**Figuras 40, 41 e 42**) para permitir uma adequação ao formato da tese quando publicada, apesar de terem sido analisadas e articuladas em conjunto (**Figura 43**). Isso também é importante ressaltar, pois o tamanho original das ilustrações foi alterado para a inclusão nesse caderno, mas consideramos que a compreensão de que se tratam de imagens de pequeno porte, para serem compartilhadas e carregadas pelos devotos é muito importante, por isso mantivemos a proporcionalidade dos exemplares na montagem da **figura 43**, no entanto com escala visual, dada a opção de não incluirmos páginas maiores no caderno.

Pelo menos seis impressões trazem informações sobre comércios de Lisboa (na **Figura 40** – duas últimas imagens da direita, tanto a de cima quanto a de baixo, na **Figura 41** – última imagem inferior à direita e na **Figura 42** – primeira da linha de cima e a última da linha de baixo), indicando um nome e endereço. O interessante é que essa informação é impressa, e não um complemento feito a posteriori, dando a entender que se trata de uma encomenda, cuja matriz de impressão foi customizada para contemplar a identificação daquele que a contratava e pressupõe-se que eram distribuídas por esses comerciantes entre seus clientes.

A vinculação da imagem do santo ao estabelecimento comercial indicava uma adequação moral de seu proprietário e em se tratando de Portugal, um reino que, àquela época, tinha entre suas exigências de coesão social a adesão ao cristianismo fomentado pela igreja católica romana, isso legitima a participação ativa do comerciante frente aos interesses do rei, além de servir como ação efetiva dentro de um contexto religioso no qual a profissão de fé pressupõe a propagação da palavra de deus.

Notamos que nas imagens há variações nas composições, mas sempre há uma coerência simbólica que não dá margens a interpretações equivocadas sobre a qual santo a narrativa está se referindo. Alguns casos são nitidamente baseados nos primeiros modelos medievais que vimos anteriormente, já em outros é possível reconhecer a evolução dos gostos já influenciados pela produção italiana renascentista.

Adriaen Collaert, ca 1560-1618 [S.l. : s.n., entre 1580 e 1618] gravura, buril, p&b ; 9,5x6,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291358>



Cornelis Galle, O Velho, 1576-1650 [S.l. : s.n., entre 1600 e 1650] gravura, buril, p&b; 14x10 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291372>



GALLE, Cornelis, O Velho 1576-1650 [S.l. : s.n., entre 1600 e 1650] gravura, buril sobre pergaminho, p&b ; 9,5x7 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291351>



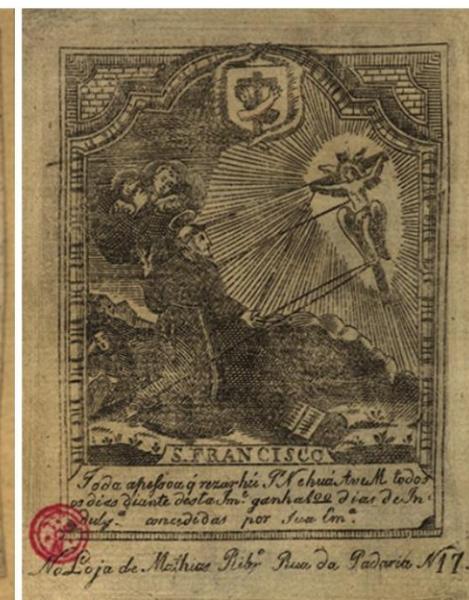
Autor desconhecido [Lisboa] Na loja de Francisco Luis Pinheiro, quase de frente dos Martires [entre 1700 e 1850] gravura, buril, p&b; 14,5x9 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291357>



Alexander VOET [S.l. : s.n., entre 1628 e 1689] gravura, buril sobre pergaminho, color. ; 9,5x7 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291375>



Autor desconhecido [S.l. : s.n., entre 1650 e 1750?] gravura, buril, p&b ; 5,5x8 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291378>



Autor desconhecido [Lisboa] Rua da Padaria N.º 17 : Na Loja de Mathias Rib.º, [entre 1700 e 1850] gravura, buril, p&b ; 9,5x7 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291413>

Figura
41

Johann Andreas Pfeffel, 1674-1748,
ed. com. [entre 1694 e 1748]
gravura, buril, p&b ; 12,5x7,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291386>



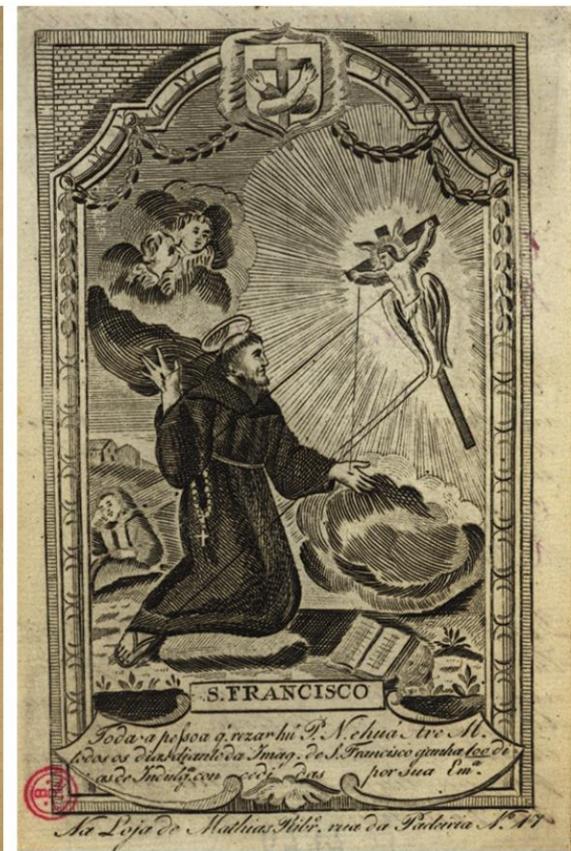
Cornelis van Merlen, 1654-1723 [S.l. : s.n.,
entre 1674 e 1723] gravura, buril sobre
pergaminho, p&b ; 9,5x7 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291348>



Autor desconhecido, [S.l. : s.n., entre 1650
e 1750?] gravura, buril sobre pergaminho,
color. ; 7x9,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291374>



Autor desconhecido [S.l. : s.n., entre 1700 e 1750?]. - 1
estampa religiosa : gravura, buril, p&b ; 11x8,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291388>



Autor desconhecido [Lisboa] Na Loja de Mathias
Ribr.º, rua da Padeira N.º 17 entre 1700 e 1850?]
gravura, água-forte, p&b ; 15,5x10 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291363>

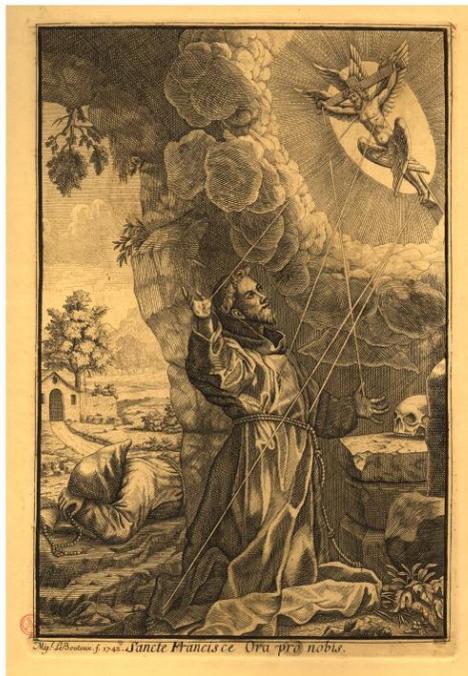
Autor desconhecido [Lisboa] Na loja de Fran.co Luis Pinheiro, quase de frente dos Martires [entre 1700 e 1850?] gravura, buril, p&b ; 14,5x9 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291363>



Martin Engelbrecht, 1684-1756, ed. exc.[entre 1726 e 1756] gravura, buril, p&b ; 12,5x7,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291396>



Jean Baptiste Michel LE BOUTEUX, 1682-1764circa [S.l. : s.n., 1742] gravura, buril, preto sobre papel amarelo ; 29x20,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291345>



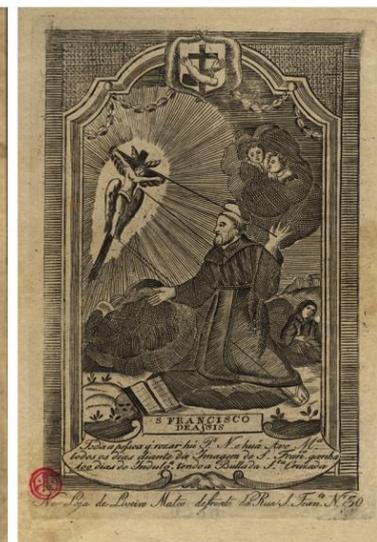
Autor desconhecido [S.l. : s.n., entre 1750 e 1800] xilogravura, p&b ; 13,5x8,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291408>



Autor desconhecido [S.l. : s.n., entre 1750 e 1800] gravura, buril, p&b ; 6x7,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291411>

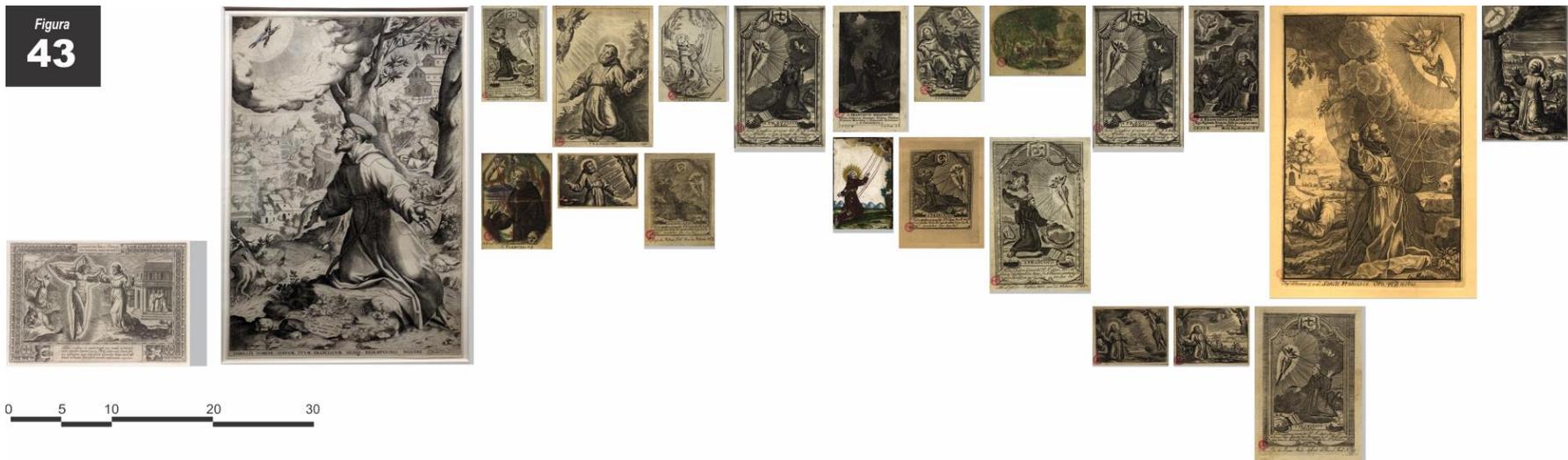


Autor desconhecido [S.l. : s.n., entre 1750 e 1800] gravura, buril, p&b ; 6x7,5 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291410>



Autor desconhecido [Lisboa] Na Loja de Livreiro Matos, defrente da Rua S. Franc.co N.º 30 [entre 1750 e 1850?] gravura, buril, p&b ; 15,5x11 cm
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/291365>

Figura
43



A partir da informação dimensional das gravuras, observa-se que em sua maioria são de pequeno porte, podendo ser facilmente carregadas e guardadas em livros, bolsos, facilitando inclusive a distribuição dessas imagens. Elaboradas em diversas técnicas de gravação, foram publicadas em diversos países. Nos concentramos em identificar a difusão dessas imagens em Portugal, como forma de reconhecer o percurso das imagens franciscanas até Minas Gerais.

O reconhecimento dessas imagens é importante para reforçar a mobilidade das imagens como trânsito de referências visuais no território português, o que pressupõe que esse tipo de impressão alcançou as terras além-mar e foram fundamentais para as práticas devocionais em todo reino de Portugal. A circulação de modelos visuais em Minas Gerais é estudada atualmente por vários pesquisadores como o professor Alex Bohrer (2020), que vão empreender uma missão exaustiva de prescrutar arquivos e comparar ilustrações com esculturas, arquiteturas e pinturas. Tais estudos vêm permitindo a revisão dos equívocos interpretativos que a historiografia inaugural nos relegou, principalmente no que tange a produção artística de Minas Gerais no chamado período colonial, e o argumento vastamente difundido que haveria uma evidente singularidade e originalidade inauguradas em território isolado, por pessoas iletradas e sem formação erudita, construindo uma ideia de genialidade natural conduzida por uma força inspiradora transcendente.

No entanto, essas inúmeras gravuras com caráter popular, por vezes de baixa qualidade, provavelmente por questões de economia de recursos, revelam que o imaginário devocional era vastamente permeado por referências ilustradas influenciando tanto os leigos quanto os artistas, que muitas vezes eram incumbidos de realizar cópias desses modelos.

Podemos observar que muitas das imagens apresentadas têm soluções similares, com variações de elementos compositivos. O mesmo desenho do santo aparece ora com o Frei Leão ao lado, ora sem o frei. A mesma composição aparece espelhada. Há elementos que de uma cópia para outra perdem contornos e o que era um livro, por exemplo, vira um borrão não identificável que se confunde com a relva, parecendo uma pedra, provavelmente um erro do copista ou um problema de qualidade da impressão.

Se em Portugal a circulação dessas imagens é certa, buscamos compreender como se deu a evolução devocional a São Francisco pelo reino e, conseqüentemente, pelo seu vasto território, que em dado momento compreendeu as Minas Gerais. Segundo Brandão (2013), essa relação ocorreu desde os primórdios da constituição do reino independente de Portugal. Baseando-se no estudo de publicações

antigas, com a do frei franciscano Manoel da Esperança (1586 –1670), autor da “História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de São Francisco na Província de Portugal”, Brandão (2013) vai dedicar esforços para apresentar a evolução dessa ordem em Portugal até o século XV.

É possível percebermos que os tensionamentos e conflitos recorrentes entre o Rei, a Igreja, a Nobreza, o povo (miserável) e a emergente classe burguesa que começa a se esboçar foram gradativamente influenciados e mediados pelos irmãos franciscanos. De um lado eles se ancoravam no apoio do Papa, tendo conquistado respeito e obtido o reconhecimento oficial com a fundação da ordem em 1216, e de outro ganhariam o respeito do rei por demonstrarem um natural desinteresse pelos assuntos mais conflituosos enfrentados com a igreja (dominação política, legislativa e econômica, incluindo o acúmulo de propriedades), ainda permitindo ao rei demonstrar a sua fé pela promoção de cuidados e apoio para os irmãos e suas ações de acolhimento aos mais pobres, através da construção de templos, cessão de edificações, patrocínio, doações, e toda sorte de investimento que pudesse redimir o rei de suas falhas mundanas (BRANDÃO, 2013).

A atuação da ordem de São Francisco junto aos mais necessitados, funcionando como um convite para uma nova prática de fé, mostrou-se fundamental para minimizar as constantes convulsões populares, resultantes de uma crescente urbanização, acelerada pelos problemas enfrentados no campo, como a falta de alimentos e trabalho, resultando na aglomeração de pessoas em espaços e condições de sobrevivência deploráveis (BRANDÃO,2013). A devoção popular quanto aos santos franciscanos, no entanto, manteria formas tradicionais, consolidando uma visão dos mesmos como *taumaturgos* com relíquias milagrosas (LE GOFF, 2011).

O rei dessa forma atuava amenizando as precárias condições da população mais pobre, sem precisar tomar iniciativas mais radicais e dispendiosas, evitando desgastes com a nobreza, que não era muito afeita a gastos “desnecessários”. O rei ainda se mostrava, assim, alinhado com uma fé renovada e procurava dessa forma alcançar a redenção e absolvição divina pelos seus pecados como mandatário. Ao se aproximar dos franciscanos, o rei de Portugal mantinha-se ligado à igreja, mas diminuía o raio de influência de membros indicados pelo Papa, ocasionando na nomeação dos irmãos para cargos decisórios e influentes, inclusive como confesores e conselheiros (BRANDÃO, 2013).

Portugal foi fundado como um reino em 1139, sendo reconhecido como nação independente pela Igreja em 1179 através da “*Bula Manifestis Probatum*”. Apesar da historiografia constatar a aceitação dos valores franciscanos em Portugal desde muito cedo, foi somente em 1248 que se fundou a Custódia Franciscana de Portugal, no entanto, subordinada à Província de Santiago, na Espanha. Somente após o Cisma do Ocidente (de 1378 a 1417) é que os portugueses, fiéis à Roma, viram a criação da Província de Portugal.

A presença dos franciscanos nas universidades e escolas foi muito marcante por toda Portugal nos séculos XIV e XV tendo uma profícua produção literária. São reconhecidos por terem sido confesores régios por várias gerações, principalmente da Dinastia de Avis. Os frades se tornaram conselheiros e secretariaram os reis, ocupando cargos importantes da hierarquia portuguesa. Essa influência e

presença se repetiu de forma vigorosa na dinastia de Bragança.

Em 1584 foram enviados os primeiros frades da Província de Santo Antônio de Lisboa para o Brasil. O objetivo era implantar a Ordem Franciscana na colônia e, com o tempo, muitos frades assumiram cargos importantes na administração portuguesa. Em 1586 foi oficializada a Custódia de Santo Antônio do Brasil, em Pernambuco, local em que também foi construído o primeiro convento em Olinda.

A Custódia brasileira era subordinada à Província portuguesa, e seria elevada hierarquicamente em 1657 sendo a sede transferida de Pernambuco para Salvador. A região sudeste teve sua custódia criada na mesma época e em 1675 foi elevada a Província, sob o nome de Nossa Senhora da Conceição, com sede no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, e atualmente está baseada no convento de São Francisco em São Paulo.

As Ordens Terceiras de São Francisco tiveram um crescimento rápido e acompanharam os núcleos e ocupações que se desenvolveram conjuntamente com a consolidação econômica. Sendo inicialmente registrados no Nordeste (século XVII) com forte relação à economia açucareira e no Sudeste (século XVIII) com a exploração das minas de ouro.

Somente em 1834 o crescimento da Ordem Franciscana foi interrompido em Portugal com o decreto que instituiu a extinção e expropriação de todos os bens das Ordens e Congregações Religiosas. Este decreto só foi revertido por volta de 1890.

É importante destacar que nas terras do “além-mar” Portugal tinha autonomia para administrar os assuntos da igreja, a partir da *Lei do Padroado* concedida aos reis portugueses por Roma, que determinou que as missões religiosas nestes territórios seriam comandadas pelos representantes do Rei e a ele todos estariam subordinados.

2 . O DESENHO

Nosso objeto de estudo é o risco, ou projeto, elaborado para a construção da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, em Minas Gerais que atualmente figura na coleção de objetos raros do Museu da Inconfidência. Este risco tem uma grande importância para a história do projeto e do desenho de arquitetura, por ser um dos raros exemplares que chegaram até nós.

Considerando que já tratamos sobre a contextualização do período em que foi produzido, no Brasil colonial, quando o Brasil era parte do reino português, e, que abordamos os conceitos acerca da devoção a São Francisco de Assis na introdução, passaremos a apresentar a partir de agora o objeto em si. O risco será situado no conjunto da pesquisa e procuraremos apresentar o seu percurso como objeto/documento histórico a partir dos registros encontrados nos acervos em que teria circulado, como a Biblioteca Nacional e o SPHAN.

2.1 . O OBJETO DE ESTUDO E O CONTEXTO DA PESQUISA

Tanto o objeto de estudo quanto a definição dos objetivos para sua abordagem foram identificados em um contexto mais amplo de pesquisa que é apresentado nesse tópico. Entendemos que elucidar antecipadamente esses aspectos permite uma compreensão mais adequada de várias peculiaridades da tese, como os pressupostos para a hipótese que também foram definidos no contexto da pesquisa, tendo como apoio os trabalhos precedentes.

Para facilitar o entendimento, estaremos nos referindo à “*pesquisa*” como todo o conjunto mais amplo de objetivos, esforços e articulações realizadas e por realizar, o que engloba, portanto, os “*trabalhos*” desenvolvidos, como é o caso dessa tese, ou das dissertações precedentes. Ficando a *pesquisa* como um campo mais amplo passível de revisões ao longo de sua trajetória, revelando inclusive possibilidades futuras, e os *trabalhos* como documentação de parte desse processo, cristalizando parte das reflexões, caracterizados pelas especificidades da comunicação e compartilhamento dos resultados obtidos de forma organizada e sistematizada e dessa forma retroalimentar a *pesquisa*.

Alguns documentos relacionados com a produção de projetos de arquitetura, foram identificados em inúmeras publicações sobre a produção arquitetônica nas Minas Gerais no período colonial. Percebemos, assim, uma possibilidade de reunião desses objetos para aprofundamento do debate sobre os processos de representação da arquitetura, e isso caracteriza de forma geral a *pesquisa* que resulta nessa *tese*.

Nessa parte da tese procuraremos apresentar os aspectos mais gerais da *pesquisa*, assim como as principais conclusões precedentes a esse trabalho, cujos desdobramentos e contribuições serão discutidos posteriormente nos capítulos finais.

É importante destacar que esse *trabalho*, não esgota toda as possibilidades investigativas e interpretativas que a *pesquisa* identificou, e tampouco analisa todos os objetos apresentados, indicando, portanto, rumos para pesquisas futuras.

2.1.1 . OBJETOS

A região do Ouro, no interior do Estado de Minas Gerais é renomada e reconhecida, dentre outras coisas, pela singularidade do conjunto edificado, em boa parte, legado do Período Colonial. Provenientes desta região existem alguns elementos, ou registros de sua existência, que constituem parte de um conjunto de documentos do período colonial, relacionados com os modos de produção da arquitetura e, mais precisamente, com os modos de se planejar e representar o pensamento arquitetônico.

Sendo tratados genericamente como *objetos de estudo* ou simplesmente *objetos*, tais elementos vêm sendo identificadas ao longo de uma trajetória que se iniciou em 2011, no curso de especialização, na Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, concluído em 2014, e que se desdobrou no Mestrado (concluído em 2016 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP). Ao longo desse percurso, foi possível realizar um aprofundamento sobre a importância e significado desses objetos no contexto da história da arquitetura no Brasil, e sobre a prática projetual e as representações em um espectro histórico circunscrito entre a 1750 e 1780 (cite as datas balizadoras):

1. Risco para um Chafariz no Palácio do Governador;
2. Risco para um açougue público em Vila Rica;
3. Risco da Fachada da Capela de São Francisco de Assis de São João del Rei;
4. Risco da elevação lateral da Capela de São João del Rei;
5. Risco da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto;
6. Risco para a grade do arco cruzeiro da Capela de São Francisco de Ouro Preto;
7. Risco da Fachada da Capela do Carmo de São João del Rei;
8. Riscos na Galeria Esquerda da Capela de São Francisco de Assis;
9. Riscos no piso do Consistório, também na Capela de São Francisco de Assis;
10. Documentos sobre uma Maquete do Zimbório da Igreja Matriz do Pilar.
11. Risco na parede do Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo;
12. Desenho da Porta Principal da Capela de São Francisco de Ouro Preto.

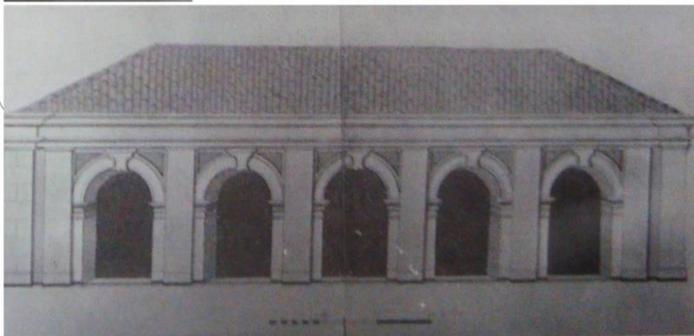
Figura
44

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



Documentos e pesquisas encontrados sobre a fábrica da arquitetura religiosa em Minas Gerais, datados no século XXVIII e que compreendem momentos de antecipação e/ou concomitância à materialização da obra (montagem do autor sobre fontes diversas)

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



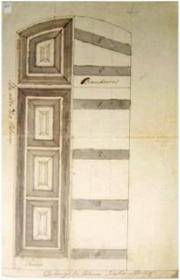
Da esquerda para a direita:
Revista Barroco, n. 02 (1970) é publicado um recibo para o feitorio do Risco, e o próprio Risco de Aleijadinho para a construção de um Açougue Público.

Acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (A.M.I.O.P.) Risco da Fachada da Capela de São Francisco de Assis de São João del Rey (SJDR)



Fachada lateral da igreja de São Francisco de Assis, em SJDR (A.M.I.O.P.)

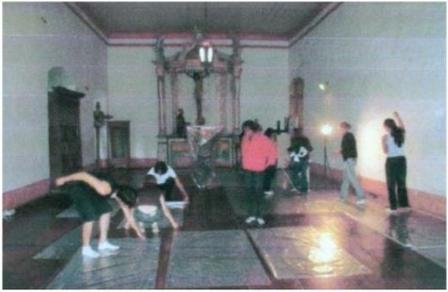
Capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, de OP (A.M.I.O.P.)



Grade do arco-cruzeiro da igreja São Francisco de Assis, de OP (A.M.I.O.P.)

Fachada da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de SJDR (A.M.I.O.P.)

Desenho da porta principal da igreja de São Francisco de Assis de OP, Acervo da Matriz de Antonio Dias - OP.



Risco na parede da galeria da Capela de S.Francisco de OP (TOLEDO, 1974)

Risco no piso do Consistório, na Capela de S.Francisco de OP (LEAL, 2010)



Registros sobre uma Maquete do Zimbório, na Igreja Matriz do Pilar. (BASTOS, 2009)

Risco na parede do Consistório da Capela de Nossa Senhora do Carmo (GUTIERREZ, 2016)

2.1.2 . OBJETIVOS

O objetivo geral da *pesquisa* é o de reunir e analisar vestígios materiais do processo projetual e de produção da arquitetura no Brasil colonial, encontrados na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, em especial, os 12 (doze) objetos listados acima.

Baseando-se nos resultados obtidos ao término da dissertação de mestrado, foram determinados três objetivos específicos, que orientaram a continuidade da *pesquisa* como doutorado, iniciado em 2016. Isoladamente, cada objetivo específico vislumbra a análise dos objetos de maneira focada, auxiliando no aprofundamento de temas específicos. Quando em conjunto, esses objetivos contribuem para averiguar a hipótese desse *trabalho*, a qual trataremos em seguida, são eles:

1) Estudar cada objeto individualmente, procurando entender a sua pertinência na complexa trama de relações e valores da sociedade colonial luso-brasileira e as influências sobre a arquitetura;

2) Investigar as etapas precedentes e as conjuntas à materialização das obras, aquelas de criação, planejamento e transmissão de ideias no período colonial;

3) Investigar nos procedimentos históricos de produção da arquitetura luso-brasileira, representados pelos objetos/documentos mencionados, buscando reconhecer as contribuições desse aparato na consolidação do imaginário sobre o fazer arquitetônico nacional, tanto em instâncias leigas quanto especializadas, tendo em vista o reconhecimento de suas características como uma construção coletiva.

2.1.3 . HIPÓTESE

O estudo do risco visível na parede da capela e os documentos da Ordem do Carmo, durante o mestrado, revelou aspectos importantes para a compreensão da fábrica da arquitetura religiosa no período colonial brasileiro, quando o Brasil era parte do vasto reino de Portugal. Confirmando a existência de uma trama social e produtiva complexa e hierarquizada.

O risco na parede da capela do Carmo de Ouro Preto revela parte da fábrica da arquitetura religiosa, um recurso de reflexão coletiva, no campo, hoje reconhecido como próprio das práticas projetuais. Ele foi elaborado em 1789 durante o procedimento de reforma do risco original, feito em 1784, para a obra de talha dos seis altares do corpo da capela, e dá suporte para a alteração de aspectos formais só percebidos com os altares já assentados, ou instalados.

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

Essa tese orientou-se pelo pressuposto, ou a hipótese, de que **analisar essa construção coletiva luso-brasileira contribui para ampliar as percepções sobre como são conformadas ideias sobre o fazer arquitetônico no Brasil, ou de maneira mais ampla: sobre como se**

deram/dão as ações que transformam materialmente o mundo, constituída e constituindo um fazer arquitetônico assim como um imaginário sobre o fazer arquitetônico, entendido aqui como ações de edificar/representar/construir/habitar. Essa hipótese se sustenta principalmente no reconhecimento de procedimentos que envolvem, historicamente, de maneira ativa, leigos e profissionais numa construção cultural coletiva e complexa.

2.1.4 . REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A pesquisa bibliográfica vem consolidando uma percepção que surgiu desde os primeiros estudos ainda na UFOP, em 2011/2012, de que é possível separar a produção bibliográfica sobre a arquitetura do século XVIII em Minas Gerais em 4 categorias:

- fundadora;
- fundamental;
- difusa/difusora;
- revisora.

Uma classificação preliminar que necessita maior sistematização, em trabalho futuro, para a confirmação desse pressuposto, mas que vem auxiliando na definição de estratégias para o trabalho. É possível reconhecer uma *bibliografia fundadora*, em acervos de bibliotecas, museus, institutos, irmandades religiosas com fontes primárias, como os *autos* e *registros* das irmandades terceiras. Esta bibliografia posiciona-se no limiar entre objeto de estudo (como fonte primária) e fonte bibliográfica, por complementar análises e interpretações sobre outros objetos e outros pontos de vista. A partir dessas fontes primárias, apresentamos os primeiros autores, que inauguraram a historiografia no Brasil colonial. Através deles foram definidos objetos e fatos a serem documentados, sendo exemplar o caso do artigo de jornal escrito pelo historiador Rodrigo Bretas⁷ e o livro de comemoração do Bicentenário de Ouro Preto⁸, que tiveram como objetivo documentar os fatos relevantes da época.

Podemos incluir nessa categoria, as publicações dos arquivos históricos e geográficos de MG, atualmente em Belo Horizonte, ou de São João del Rei, e as Revistas do então SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), hoje digitalizadas no site do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Revista Barroco, cujas publicações contribuíram para atualizar e documentar as pesquisas sobre o “barroco mineiro”.

Em seguida, é possível identificar uma *bibliografia fundamental*, na qual incluímos a geração heroica modernista. São aqueles primeiros autores que se dedicaram a revisar a bibliografia fundadora, comparando e vasculhando as fontes primárias e os objetos remanescentes. Esses autores estabeleceram um discurso coeso e indicaram um rigor estilístico e metodológico, que viria nortear toda a

⁷ (BRETAS, 2002)

⁸ (DRUMMOND, 2011)

produção subsequente. Os melhores exemplares desta categoria figuram como textos produzidos por autores/colaboradores do SPHAN (Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional) e inclui Lúcio Costa⁹, Francisco Antônio Lopes¹⁰ e a descoberta do risco na parede da Capela do Carmo de Ouro Preto e Cônego Raimundo Trindade (TRINDADE, 1951) pela escrita da história da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Para essa tese, o texto no qual Lucio Costa publicado originalmente em 1951 (COSTA, 2002) faz a atribuição de autoria do desenho da fachada franciscana é reconhecido como o único trabalho com caráter interpretativo, onde o desenho aparece em primeiro plano e não com função meramente ilustrativa e secundária. Nesse texto, o autor vai dedicar esforços de observação e comparação com exemplares edificados, apresentando-se como principal interlocutor na etapa de estudos do desenho que trataremos mais adiante.

A produção subsequente, que então se descortina, é a que denominamos como *bibliografia difusa e difusora*, que é toda aquela que se apoia nos autores fundamentais e não necessariamente retorna às fontes primárias e fundadoras. Tais estudos ajudaram a divulgar e difundir o discurso patrimonial modernista e conseqüentemente os seus mitos. Existe uma profusão de livros e trabalhos de caráter generalista, que não avança além da breve descrição de objetos e fatos, nem se dedica a interpretar questões conceituais amplas, como a retórica barroca e aspectos da economia e sociedade. Mesmo quando o objetivo é o de revelar novas descobertas em fontes primárias, muitos se apoiam em conclusões dos autores anteriores para corroborar interpretações por vezes ficcionais e pouco científicas. Figuram nessa classificação autores de grande importância para a difusão e avanço das pesquisas sobre o período colonial, como Myriam Ribeiro¹¹, John Bury¹² Germain Bazin¹³, Benedito Lima de Toledo¹⁴ e Affonso Ávila¹⁵.

Mais recentemente, nos últimos 20 anos, podemos identificar uma bibliografia revisora, que seria formada por autores que se apropriam de toda a produção anterior retomando o estudo das fontes primárias, muitas delas já digitalizadas e mais acessíveis. Revelando também novos procedimentos e metodologias, assim como uma fundamentação científica distinta e mais consistente, com maior clareza nas discussões e objetivos, o que gera aprofundamento sobre temas específicos e uma postura crítica com relação à produção anterior consolidada, que não é mais adotada como verdade absoluta. Podemos citar como autores nesta categoria Rodrigo Bastos¹⁶, Beatriz

⁹ (COSTA, 2002) (COSTA, 1966)

¹⁰ (LOPES, 1942)

¹¹ (OLIVEIRA, 1984) (OLIVEIRA, 2003)

¹² (BURY, 2006),

¹³ (BAZIN, 1956) (BAZIN, 1963)

¹⁴ (TOLEDO, 2013) (TOLEDO, 1978)

¹⁵ (ÁVILA, et al., 1980)

¹⁶ (BASTOS, 2009)

Bueno¹⁷, Marcos Hill¹⁸, João Adolfo Hansen¹⁹, e Guiomar de Grammont²⁰.

Quando o assunto é redefinido para a questão do desenho de arquitetura, e os processos de produção de projetos, a bibliografia fica mais restrita. E se, nesse tema, focarmos no século XVIII, praticamente desaparecem as referências bibliográficas. A situação se repete quando definimos o território brasileiro e a região de minas gerais. Logo, podemos enumerar os principais autores que fazem reflexões acerca do desenho e da produção de projetos de arquitetura. Mário Medonça de Oliveira²¹ com uma reflexão sobre o desenho de arquitetura pré-renascentista; Jorge Sainz²² e a história do desenho de arquitetura; Artur Rozestraten²³ e as reflexões sobre as representações e seus impactos na produção do pensamento arquitetônico; Beatriz Bueno²⁴ e a história do desenho no Brasil colonial.

Também podem ser mencionados os trabalhos de reflexão sobre a evolução do desenho identificados pela professora Rosa Iavelberg²⁵, da Faculdade de Educação da USP: Juan Bardos, Ana Mae Barbosa, Artur Efland e Elliot Eisner. Tais autores nos permitiram uma aproximação, ainda preliminar, com autores fundamentais como: Jean Jacques Rousseau, Jean Jacques Bachelier, Johann Heirichi Pestalozzi, Wilhelm August Froebel, John Dewey, Fraz Cizek e Victor Lowenfeld. Ainda sobre o desenho, outro autor que vem auxiliando na construção de uma fundamentação teórica e conceitual é Manfredo Massironi²⁶, com uma teoria consistente sobre o desenho e as relações comunicativas, sociais e interpretativas.

Sobre o olhar histórico com uma visão antropológica, os autores inicialmente adotados são: E.E. Evans-Pritchard²⁷ e Gaston Bachelard²⁸. O primeiro com uma fundamentação metodológica sobre a antropologia social, e o segundo com sua abordagem sobre as construções do imaginário.

¹⁷ (Bueno, 2011)

¹⁸ (Hill, 1994) (Hill, 1996) (Hill, 2004)

¹⁹ (Hansen, 1995) (Hansen, 1995) (Hansen, 1997) (Hansen, 1998) (Hansen, 2003)

²⁰ (Grammont, 2008)

²¹ (Oliveira, 2002)

²² (Sainz, 2009)

²³ (Rozestraten, 2003) (Rozestraten, 2007) (Rozestraten, 2009) (Rozestraten, 2012) (Rozestraten, 2009)

²⁴ (Bueno, 2011)

²⁵ (Iavelberg & Menezes, 2013)

²⁶ (Massironi, 2015)

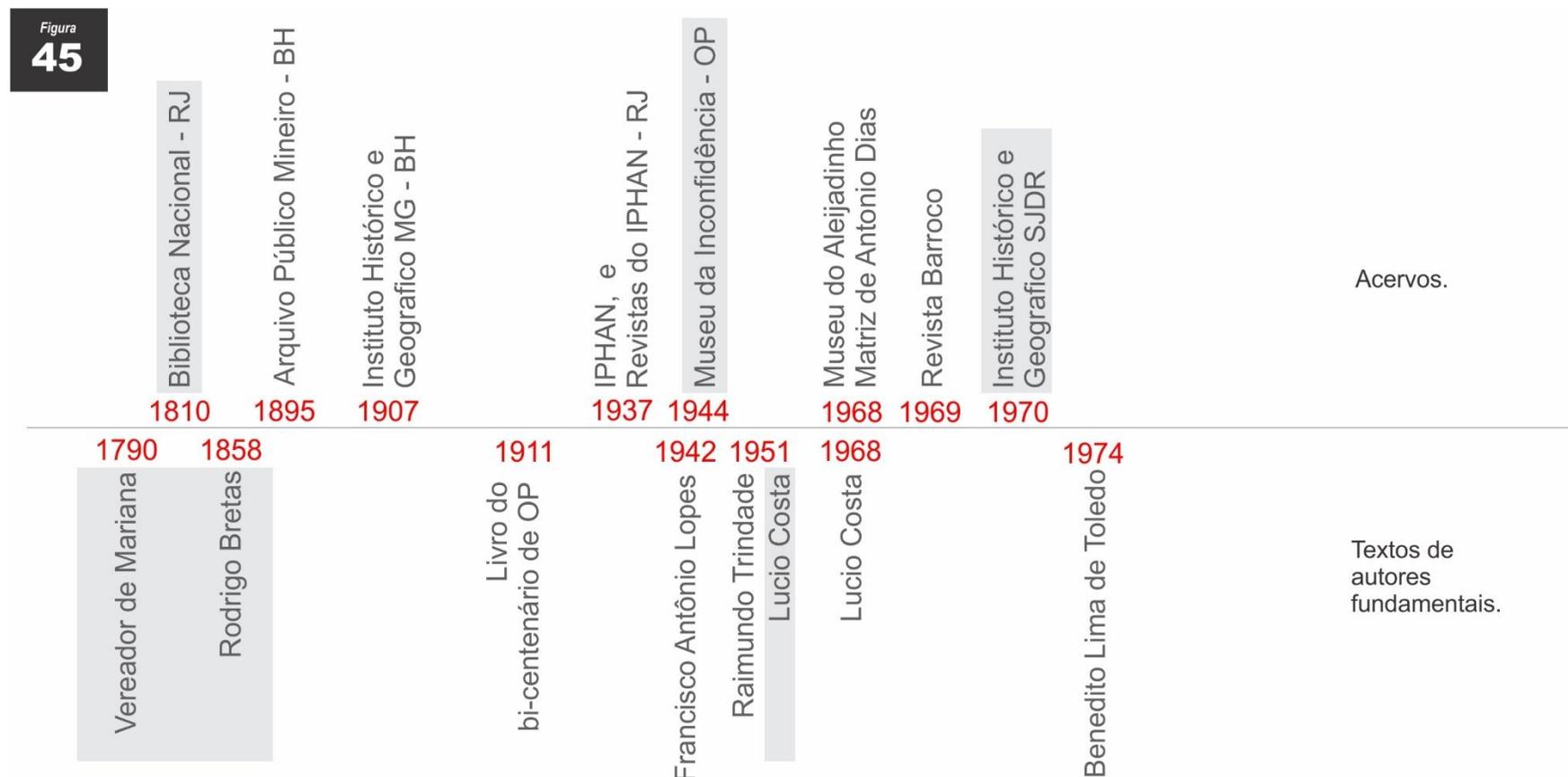
²⁷ (Evans-Pritchard, 2018)

²⁸ (Bachelard, 1996)

2.1.5 . PESQUISAS DE CAMPO

Durante a *pesquisa*, foi possível identificar, deduzir e rastrear o paradeiro da maioria dos objetos, inclusive em outras cidades além de Ouro Preto, como é o caso das caixas identificadas com documentos sobre Ouro Preto, no acervo do IPHAN, no Rio de Janeiro. Essas caixas não estão catalogadas digitalmente, e têm como identificação: “Obras”, nesse caso com o sentido de “obras realizadas no patrimônio construído” entre as décadas de 1940 a 1970. Foi possível encontrar nessas caixas, por exemplo, alguns registros fotográficos do risco na parede da Capela do Carmo e as correspondências entre o diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e o pesquisador/colaborador Francisco Antônio Lopes, datadas da época da descoberta daquele risco, durante as obras de restauração da igreja. Isso permitiu uma complementação do nosso estudo concluído em 2016 durante a elaboração da dissertação de mestrado.

Outros documentos interessantes para essa pesquisa também foram identificados no acervo do IPHAN, revelando os trâmites para a restauração e devolução de alguns documentos. Esses documentos são os livros da irmandade de São Francisco de Assis da cidade de São João del Rei e o Risco original da fachada da capela desta mesma irmandade, cuja cópia já havia sido identificada no Museu da Inconfidência em Ouro Preto.



Datas das fundações dos principais acervos consultados nesta pesquisa, com objetos e documentos relevantes para a contextualização, e datação dos principais textos dos autores fundamentais. Destacados em cinza aqueles com maior importância e adoção nesta tese (ilustração do autor)

Esses registros analisados incluem o histórico dos trâmites realizados, mas a localização exata dos documentos e do risco só foi possível após contatos com o escritório paroquial da irmandade de São Francisco de São João del Rei, quando fizemos o agendamento de uma visita para reconhecimento e análise visual do material disponível nos arquivos daquela igreja.

Essa tese foi, portanto, elaborada a partir da identificação, registro e análise de documentos históricos durante pesquisas de campo, em visitas a obras construídas, em acervos de museus, irmandades, universidades e bibliotecas das cidades de Ouro Preto, São João del Rei e na sede do IPHAN no Rio de Janeiro-RJ.

Também foram determinados os possíveis paradeiros de outros objetos, desenhos em pequena escala, na cidade de Belo Horizonte, no Arquivo Público Mineiro, pesquisa ainda por ser feita, assim como registros fotográficos desses mesmos objetos realizados por pesquisadores/professores da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

2.1.6 . MUSEU DA INCONFIDÊNCIA E A CASA DO PILAR

Como vimos, na primeira etapa dessa investigação foi feita a identificação dos objetos e a sua localização foi averiguada. O acervo do Museu da Inconfidência aparece como detentor de alguns exemplares importantes que chegaram até nós, sendo, portanto, um dos acervos mais importantes para esse trabalho.

Encontramos, de fato, sob a responsabilidade do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, uma série de objetos, identificados como “desenhos de arquitetura” realizados na região das minas de ouro e com datação entre os séculos XVIII e XIX, conservados atualmente no arquivo do terceiro anexo, conhecido como a “Casa do Pilar”.

Durante os trabalhos de campo, na cidade de Ouro Preto e em visita ao museu, foi realizada consulta assessorada pelos técnicos do Anexo II – Diretoria e Setores Técnicos Administrativos do museu, no “Sistema de Controle do Acervo Museológico – SCAM” quando identificamos cinco itens relevantes no inventário, cujas descrições remetiam à desenhos de arquitetura, e dos quais tivemos acesso às informações catalográficas preliminares, sendo eles inventariados sob os seguintes números, títulos e datações:

3421 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei (1788);

3422 – Fachada da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei (1774);

3423 – Fachada Lateral da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei (1962);

3424 – Grade do Arco-Cruzeiro da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto (1766);

3425 – Capela-Mor da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto (1766).

Seguimos os trâmites institucionais para solicitar autorização de acesso aos arquivos, o que foi feito por e-mail e prontamente

atendido, sendo necessário apenas um agendamento. Posteriormente, nos foi fornecida a “Ficha de Catalogação” digitalizada de cada objeto com informações mais completas, a partir das quais são documentados os pareceres técnicos e colecionadas as fundamentações teóricas, bibliográficas e historiográficas acerca de cada item, assim como é feita, de forma sistematizada, uma síntese dos registros das movimentações institucionais, orientando dessa forma a museografia.

No horário agendado, os documentos já estavam previamente separados e haviam sido vistoriados. O manuseio dos documentos foi acompanhado por duas técnicas do Museu, que além de registrarem informações sobre a pesquisa, em um formulário padrão, também instruíram sobre o correto procedimento para evitar danos aos objetos, com uso de luvas e máscara, por exemplo.

Figura
46

Análise dos objetos identificados no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto- MG por tema e localização do objeto construído a que se referem. Ao centro do diagrama, dispomos um mapa do Google Maps (sem escala), com o deslocamento entre as cidades a serem visitadas, dado importante para o planejamento das pesquisas.

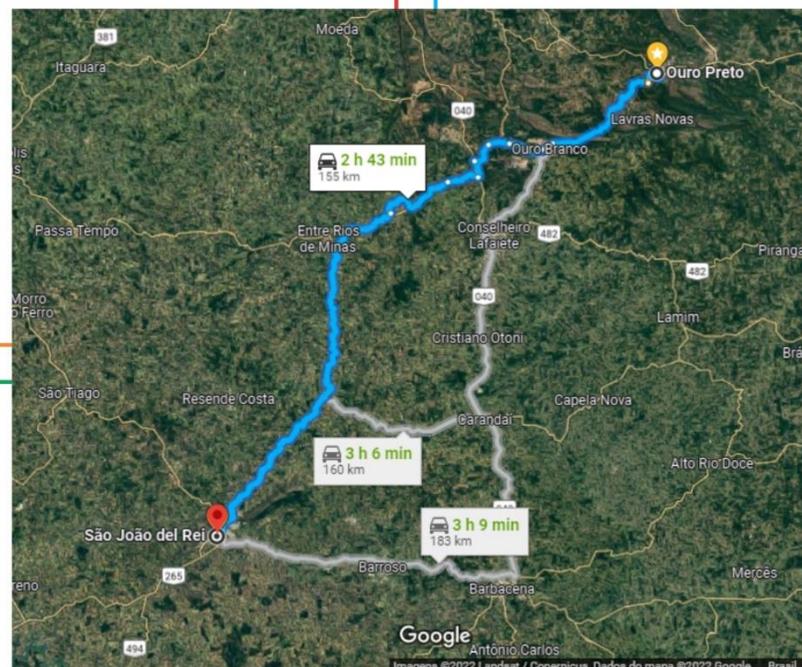
CARMO

SÃO FRANCISCO



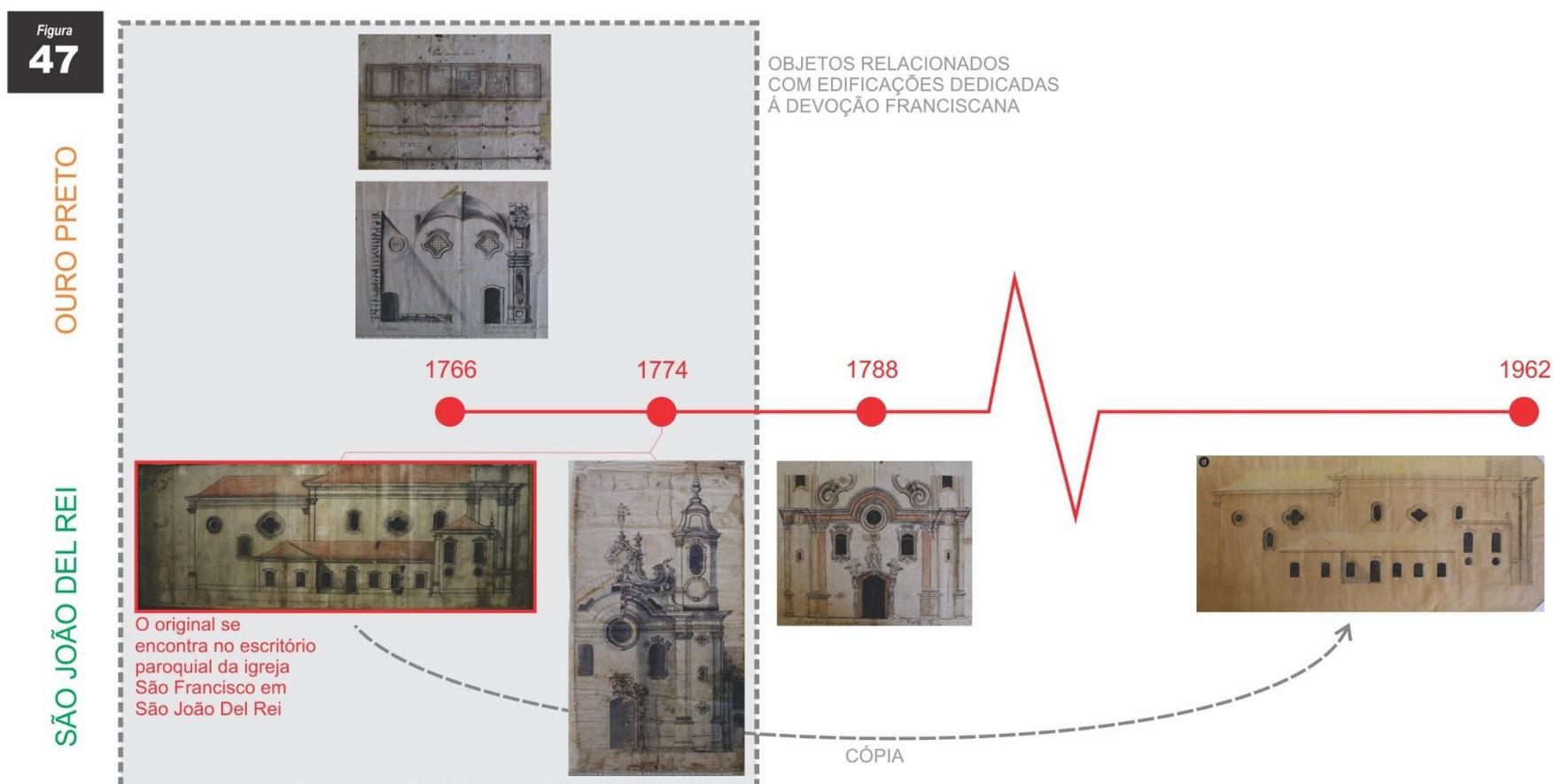
OURO PRETO

SÃO JOÃO DEL REI



Com a devida autorização foi feita a documentação fotográfica de cada item, com um equipamento DSLR - *Digital Single Lens Reflex* da marca Canon. Tais fotografias foram produzidas com iluminação natural, somada à luz artificial do ambiente, sem uso de flash ou luzes auxiliares. Anotações e observações de próprio punho em caderno, com a condição de serem feitas apenas com uso de lapiseira ou lápis para evitar acidentes com tinta de caneta, também foram produzidos no momento da visita.

Todos os objetos encontrados naquele acervo fazem referência a edificações religiosas. Temos referências de localização atribuídas a duas cidades da região aurífera: Ouro Preto – OP e São João del Rei – SJDR, assim como relacionadas a duas devoções: Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, conformando três igrejas distintas: Carmo-SJDR, São Francisco-SJDR e São Francisco-OP. A datação dos objetos, mostra (a princípio) uma discrepância: quatro são do século XVIII e um é do século XX, sendo que os que fazem parte do conjunto mais antigo totalizam 22 anos de história (1766 em OP a 1788 em SJDR), e cada igreja está incluída em uma década: 1760 – São Francisco-OP; 1770 – São Francisco-SJDR e 1780 – Carmo-SJDR. O objeto do século XX, revelou-se como uma cópia do desenho da fachada da Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, realizada após a restauração do desenho original (que seria de 1774) que foi devolvido para a comunidade franciscana de São João del Rei. Trataremos desse assunto mais adiante.



Organização cronológica dos objetos encontrados no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, segundo os dados catalográficos. Em vermelho destacamos o risco para a fachada lateral da igreja de São Francisco de São João del Rei que fora devolvido para a irmandade daquela cidade, restando no acervo a cópia realizada em 1962. À esquerda ficam, então, destacados com o quadrante tracejado aqueles objetos originais relacionados à temática devocional franciscana. Acima da linha do tempo foram organizados aqueles relacionados à igreja de Ouro Preto e abaixo os de São João del Rei.

Com relação ao que está sendo representado, temos três desenhos de vistas externas, com fachadas: duas frontais e uma lateral. E dois desenhos de detalhamento: um corte transversal da Capela Mor, e o detalhamento da grade que antecede ao Arco Cruzeiro. Quatro tratam de aspectos estruturantes da conformação arquitetônica e um aborda um elemento móvel.

Tendo em vista o conjunto encontrado, notou-se oportuno que mais de um objeto representasse uma mesma edificação. Sendo rara a sobrevivência desse tipo de documento, é ainda menos provável a sobrevivência de um conjunto gráfico de uma mesma edificação. Optou-se, então, pela análise de um dos dois pares franciscanos.

Dos quatro objetos que representam partes de igrejas com devoção a São Francisco de Assis, formam-se dois pares relacionados às duas edificações, datados com quase uma década de diferença (1766 e 1774). Nesse aspecto consideramos a datação do objeto original e não da cópia, uma vez que agora, podemos antecipar ao leitor que localizamos o original exposto no escritório paroquial da igreja em SJDR. Constatamos que um objeto do século XVIII havia sido retirado do museu para ser devolvido aos devotos de São Francisco, na cidade de SJDR, o que suscitou um interesse maior de investigar o paradeiro e as condições de manutenção e preservação de tão raro documento.

Estando os dois pares relacionados a igrejas de cidades distintas (OP e SJDR), também consideramos na escolha do conjunto a ser estudado o fato dos dois desenhos da Igreja de São Francisco de Assis de SJDR – SF/SJDR, representarem aspectos mais gerais da edificação, com vistas externas, o que permitiria, e permitiu, uma abordagem mais ampla dos aspectos arquitetônicos em detrimento dos detalhes representados nos outros dois desenhos, da igreja de Ouro Preto.

Estabelecidos os critérios que determinaram o primeiro recorte para essa tese, seguiremos apresentando as primeiras informações coletadas com relação a esses dois itens, inventariados no Museu da Inconfidência com os números:

3422 – Fachada da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei (1774);

3423 – Fachada Lateral da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei (1962/1774);

Posteriormente faremos uma abordagem orientada pelo método Iconográfico de Panovsky (2011) a partir da qual, o aprofundamento se dará em três etapas: descrição da conformação sensível e dos aspectos materiais apreensíveis no objeto; identificação e descrição dos elementos pictóricos, contextualização e interpretação dos elementos representados para possível identificação de seus significados atribuídos ao tempo e sociedade em que foi produzido. Nesse momento, contudo, nos deteremos em apresentar os objetos da forma como figuram no acervo daquela instituição.

2.1.7 . 3422-FACHADA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, DE SÃO JOÃO DEL REI (1744)

O primeiro objeto que registramos foi uma ilustração feita em uma única prancha de dimensões aproximadas de 34,5x75cm com

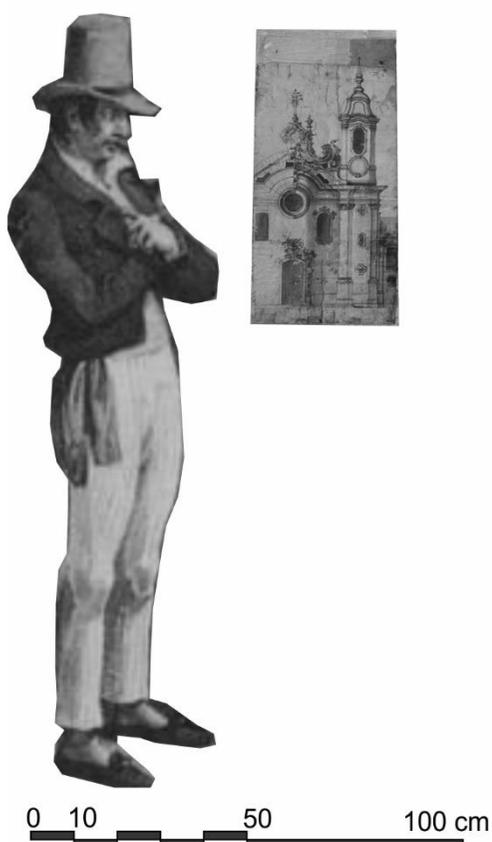


Ilustração do autor a partir de Martius (1822)

bordas e geometria do suporte irregulares.

Inventariado no Museu da Inconfidência sob o número 3422, o objeto é nomeado como “Desenho Arquitetônico”, e recebe como título: “Fachada da igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei” e tem a autoria associada à “Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho”, com uma observação indicando que a autoria se deu através de uma “atribuição”, sem mencionar o(s) responsável(eis) pela determinação do veredicto.

Na descrição material do objeto é indicado o uso de Papel e Tintas, sem mencionar que se encontra afixado em uma superfície de tecido pela face posterior. Tem-se a impressão de que houve uma tentativa em algum momento remoto, dado o desgaste do tecido, em manter a página do desenho mais firme, pois é possível identificar trechos bastante desgastados e ausentes do papel, tornando os seus limites disformes.

Na ficha catalográfica é possível identificar que esse objeto, sob o número 3422, é o original a partir do qual foi feita uma cópia em “alta resolução” que faz parte da “Exposição Permanente” desde fevereiro de 2012 no segundo piso do Museu da Inconfidência, na Sala 5 – Aleijadinho. Também é possível identificar que um pouco antes, em 2010, foi gerado outro registro do objeto, tendo sido microfilmado.

Essas ações parecem visar a preservação do objeto, considerando a raridade desse tipo de documento. Em 1999 foi estipulado o valor de seguro em U\$ 4000.000,00 à época da exposição “Brasil Barroco – entre Céu e Terra” ocorrida em Paris, para onde o desenho foi transladado por aproximadamente seis meses.

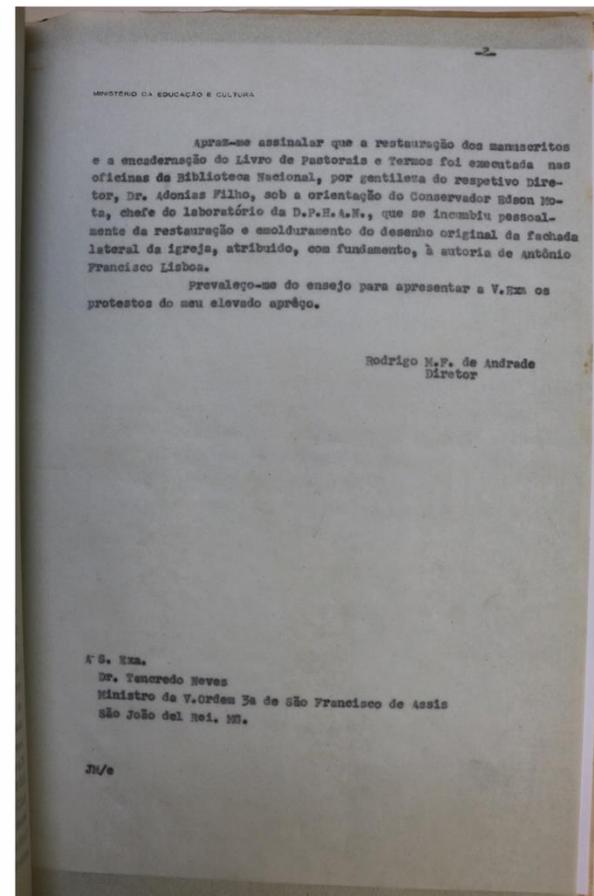
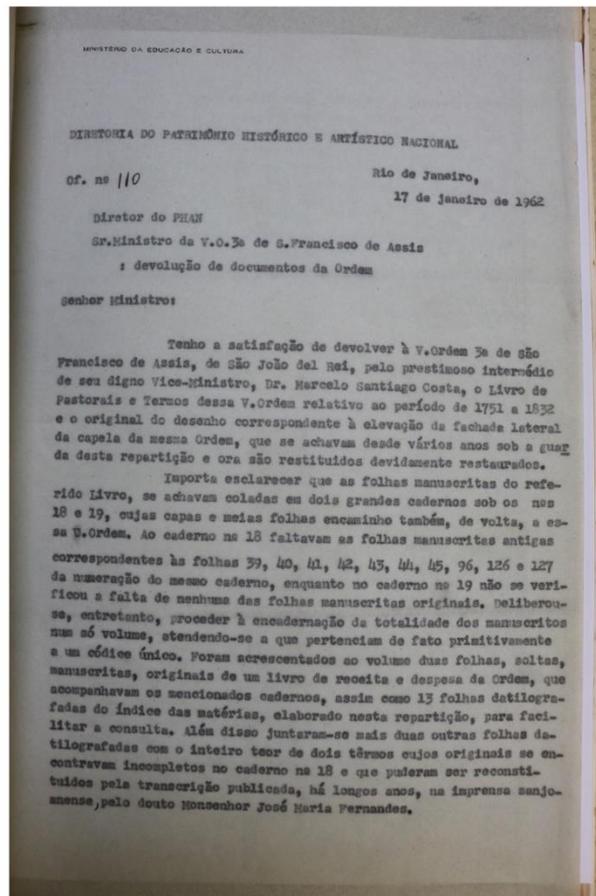
Sobre esse desenho apresentaremos uma análise gráfica detalhada a seguir. É importante registrar que isso só foi possível porque pudemos acessar o documento original, e verificar a sua condição física tridimensional e pictórica, em um ambiente apropriado, no qual o documento encontra-se preservado.

2.1.8 . 3423-FACHADA LATERAL DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, DE SÃO JOÃO DEL REI (1962/1744);

O segundo objeto com 37x104 cm logo se mostrou uma cópia do original que, segundo a catalogação do museu, foi produzida por volta de 1962. Na documentação do objeto foram transcritas cartas em que são revelados os trâmites e negociações para que o objeto fosse

restaurado e devolvido para a irmandade. Consta que os livros antigos de registros desde a fundação da igreja foram para o Rio de Janeiro e após cuidadoso restauro foram devolvidos para os irmãos franciscanos juntamente do desenho. No entanto, a fachada frontal, que faz parte do conjunto do risco, não foi devolvida e permaneceu no Museu. Posteriormente pudemos verificar os originais desses documentos transcritos na ficha catalográfica no Museu da Inconfidência quando estivemos consultando o arquivo existente na sede do IPHAN no Rio de Janeiro.

Figura
49

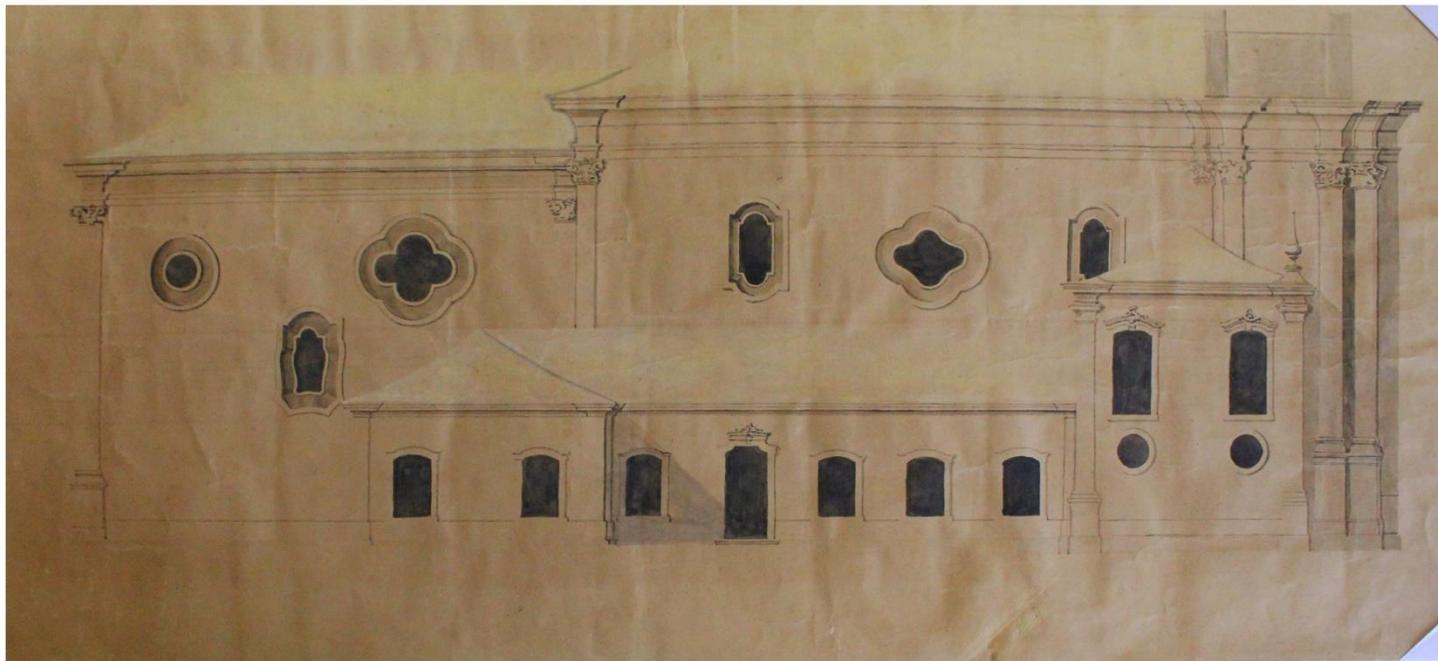


Cópia datilografada em papel timbrado do Ministério da Educação e Cultura, do escritório do DPHAN- Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, datada de 1962, no qual são dados os termos da devolução do risco original da fachada lateral da igreja franciscana de São João del Rei. Documento disponível no acervo do IPHAN no Rio de Janeiro.

A cópia do risco que consta no museu é de qualidade gráfica muito inferior ao original inclusive na fidelidade das geometrias representadas, o que vemos é um desenho que apresenta características muito simplórias perdendo muito a qualidade frente ao desenho original. Nessa cópia os traços se perdem, não estando totalmente copiados, as áreas pintadas também não feitas de forma correspondente, a própria composição da edificação representada não é bem conformada, as assinaturas e marcas não foram copiadas.

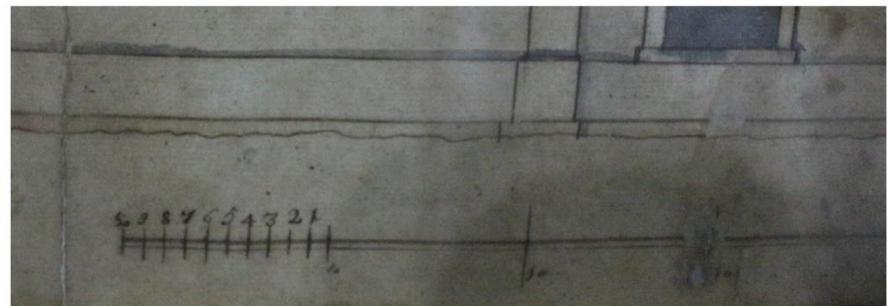
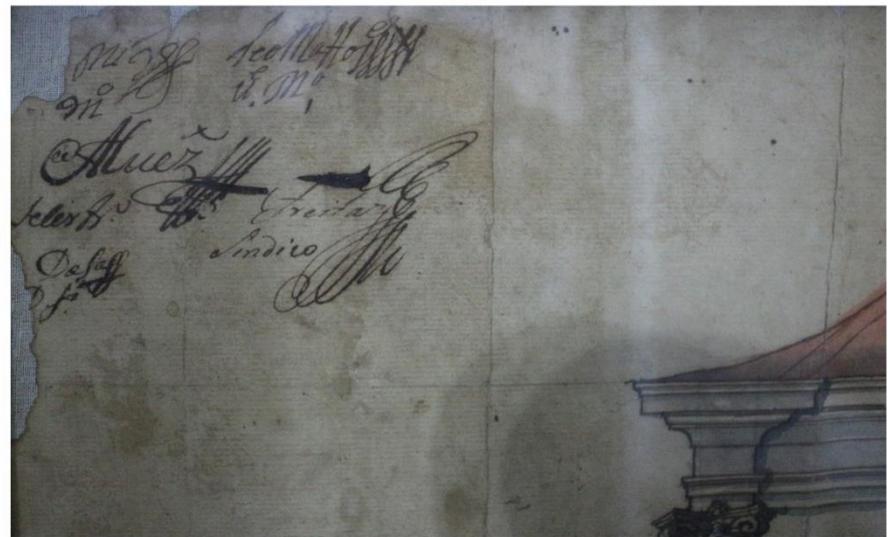
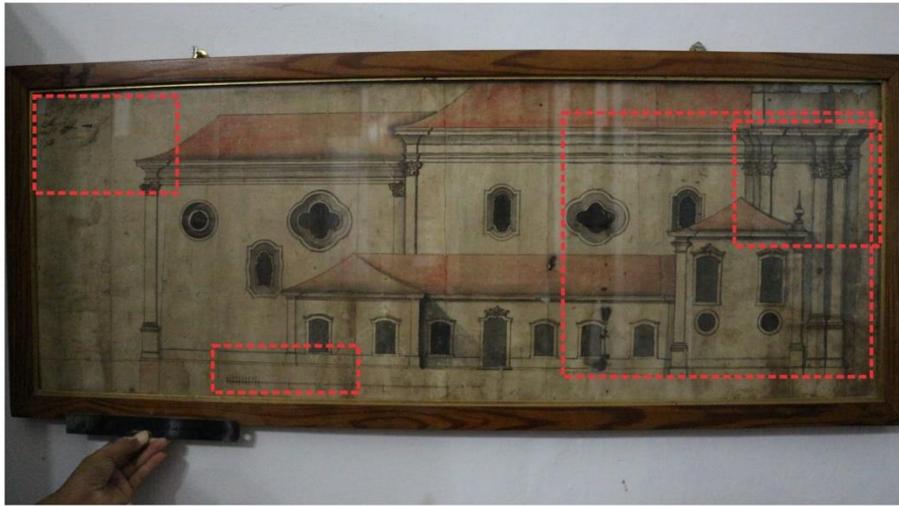
Após entrar em contato com o escritório paroquial da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, conseguimos agendar uma visita para conhecer o acervo de documentos antigos e pudemos constatar que o risco original se encontra emoldurado e afixado em uma das paredes do escritório, sem os cuidados de preservação que um objeto de tal valor merece.

Figura
50



Acima vemos a cópia feita em 1962 do risco para a fachada lateral da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei e na imagem de baixo o risco original de 1774. O primeiro está armazenado no acervo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, enquanto o segundo encontra-se emoldurado e exposto na parede do escritório paroquial da igreja de São João del Rei.

Figura
51



Detalhes do risco da fachada lateral da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, datado de 1774, nos quais é possível identificar elementos de ornamentação, informação gráfica de escala, além de assinaturas.

çado aquele momento mais próximo de quando o objeto foi produzido. Dividimos essa cronologia em duas partes, uma primeira que vai apresentar a trajetória do desenho até a sua redescoberta na Biblioteca Nacional, e a segunda parte que vai nos levar até os documentos da irmandade franciscana de São João del Rei, em que são registrados os intentos de adquirir o projeto para a construção da igreja.

2.1.9 . PARTE 1: O risco que veio do Rio de Janeiro

Em consultas nos acervos da “Biblioteca Nacional”, do “IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” ou no “Museu da Inconfidência” pudemos constatar que a história desse objeto se apoia em poucas correspondências e memórias identificáveis, principalmente, em publicações feitas à época.

Década de 2010

Atualmente o que se pode observar durante a visita ao Museu da Inconfidência, situado para Praça Tiradentes, na cidade de Ouro Preto é uma cópia em alta resolução, feita em 2012. Disposta em vitrine na exposição de longa duração no segundo andar, na sala Aleijadinho. Já o original fica arquivado no anexo 3: “Casa do Pilar”, com objetivo de salvaguardar o objeto, devido ao seu reconhecido valor patrimonial.

Tivemos acesso facilitado ao risco original nessa pesquisa, em um setor técnico não expositivo, bastando o agendamento para analisar, registrar e manusear o documento, o que provavelmente não seria tão fácil de se realizar, caso estivesse na exposição de longa duração, pois os trâmites para movimentação nesses casos são mais burocráticos e envolvem outros fatores, como horários específicos fora da grade de visitação do público e protocolos de segurança.

No Museu, a cópia do objeto é apresentada como sendo um desenho de arquitetura realizado pelo mestre Aleijadinho. O que coloca a narrativa oficial alinhada a um discurso/procedimento comum de atribuições baseadas em preceitos formais e estilísticos na ausência de documentos que comprovem tal autoria.

Em 2010 foi realizada a microfilmagem do Risco original, quando foi retirado momentaneamente da exposição.

Década de 2000

Na catalogação do objeto é informado que a partir de 2006 o risco voltou a ficar exposto de forma permanente no Museu, numa mudança clara de tratamento do objeto após longo período armazenado no arquivo da Casa do Pilar, desde a década de 1980.

O risco foi exposto de meados de 1999 ao começo de 2000 no Petit Palais, em Paris – França, durante a exposição “Brasil Barroco - Entre céu e terra”.

Década de 1980

O risco é retirado da exposição permanente do Museu da Inconfidência em 1987 e passa a ser preservado no anexo 3: “Casa

Setecentista do Pilar”.

Década de 1950

Podemos afirmar que a atribuição de autoria do risco ao mestre Aleijadinho, de forma fundamentada, se deu por Lucio Costa em 1951, em trabalho encomendado pelo SPHAN, com o título “A Arquitetura de Antônio Francisco Lisboa Revelada no Risco Original da Capela Franciscana de São João Del Rei”, sendo o único trabalho inteiramente dedicado ao risco até hoje. Trataremos deste assunto a seguir.

Década de 1940

A autoria foi determinada pelo Lucio Costa considerando a identificação anterior por técnico do SPHAN, que estabeleceu como sendo um risco para a Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, reforçando a atribuição prévia feita por José Marianno Filho (MARIANNO, 1944) e Augusto Viegas (VIEGAS, 1942), que fizeram as primeiras menções ao desenho em publicações já vinculando-o a Aleijadinho. São publicações consideradas atualmente como “obras raras” por terem sido feitas com tiragem reduzida.

A editora Itatiaia de Belo Horizonte, ao reeditar o famoso trabalho de Rodrigo José Ferreira Bretas (2002) originalmente publicado no Correio Oficial de Minas em 1858 sob o título “*Traços Biográficos Relativos ao Finado Antônio Francisco Lisboa: distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*” inclui o texto de atribuição de autoria do risco de Lucio Costa, escrito por volta de 1951, sendo fartamente provido de comentários dispostos em notas ao final do livro, com autoria conjunta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, do próprio Lucio Costa e Judite Martins.

Uma das notas (a de número 70) apresenta a notícia de que o risco foi encontrado na Biblioteca Nacional, na “Seção de Estampas”, de forma inusitada, por um pesquisador o “Sr Francisco Marques dos Santos” que buscava informações de outra natureza e tendo “*a circunstância feliz de se achar presente, no momento, um técnico do DPHAN*”, puderam imediatamente atribuir o devido valor e fazer a identificação da peça que “*embora diferisse bastante da obra efetivamente executada*” determinou-se, desde logo, como sendo “*o risco aprovado em 1774, quando da construção da capela dos irmãos terceiros em S. João de Rei*” (BRETAS, 2002 – p96).

O desenho, então, foi encontrado por Francisco Marques dos Santos na mencionada “Seção de Estampas” da “Biblioteca Nacional”, mas a data não é determinada. Considerando que a primeira publicação que apresenta o risco é de 1944, com o título “Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho” de José Mariano Filho, podemos definir que a descoberta do risco ocorreu antes disso.

Como vimos, nos comentários presentes na nota explicativa do livro, um técnico do “DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” estava presente, mas também não é identificado. Vale atentar para o fato dessa nomenclatura do departamento público ser aplicada a partir de 1946, sendo anteriormente nomeado, desde 1936, como “SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. Tendo em vista que em 1944 já consta uma publicação do desenho, e o trabalho reeditado em 2002 é originalmente de 1951, trata-se provavelmente de uma atualização para o nome corrente do departamento à época da escrita da publicação.

Pudemos identificar que Francisco Marques dos Santos (mencionado como o responsável pela redescoberta do risco no acervo da Biblioteca Nacional) era colecionador, antiquário, historiador e pesquisador colaborador do “Museu Imperial” de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Os dados sobre sua produção foram coletados nos anuários desta instituição, onde pudemos localizar trabalhos de sua autoria a partir de 1941, a maioria com foco no período e personagens do Império. Identificamos também, que atuou como diretor desse museu de 1954 a 1957, mostrando coerência com a informação que o risco *“foi encontrado casualmente”* pelo pesquisador *“quando ali procedia a pesquisas com outro objetivo”*.

Na “Ficha de Catalogação” do “Museu da Inconfidência”, na cidade de Ouro Preto-MG, local em que o risco atualmente encontra-se arquivado sob o número de inventário 3422, é possível observar que o “Modo de aquisição” consta como “Transferência”, e o “Ano de aquisição” figura como: “1940-1946”. O “último proprietário” é apresentado como “Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro – RJ” e há a menção a “ex-proprietário” indicando a “igreja de São Francisco de Assis – São João del Rei, Minas Gerais”. Isso indica que a descoberta deva ter ocorrido até 1940, e os trâmites de transferência até a inclusão no novo acervo, podem ter se estendido até 1946.

O fato é que nesse interstício as notícias sobre o risco e o acesso a ele por pesquisadores não ficou limitado, o que explica termos ao menos duas publicações nesse mesmo período apresentando o documento: Mariano (1945) e Viegas (1947).

José Mariano Filho publica em 1945 o trabalho realizado ao longo do ano anterior, no qual se dedicou a analisar a obra atribuída ao mestre Aleijadinho. Logo na introdução fica evidente que o pesquisador se opõe às conclusões e metodologias empregadas no SPHAN, e procura mostrar que usará da análise crítica ao invés de apostar na mera credulidade aos documentos históricos (MARIANO, 1945 - p.6). Pudemos verificar que o histórico do pesquisador demonstra um caráter de oposição ao movimento moderno que se desdobrava com desenvoltura, inclusive nos circuitos oficiais, e vinha ganhando espaço na consolidação de um discurso identitário, o que parece ter incomodado um grupo de intelectuais ancorados em discursos conservadores pautados em uma identidade vinculada às tradições europeias:

“Mariano Filho havia sido o paladino da arquitetura neocolonial, desde os anos 1920 e durante a década de 1930. Com a crescente influência do grupo modernista no Ministério da Educação, ele se vê derrotado em sua proposta de fazer do neocolonial a expressão oficial da arquitetura nacional brasileira. Tendo perdido a batalha pelo futuro – isto é, pela feição dos prédios públicos – passara a disputar arduamente o passado.” (LISSOVSKYI, 2019)

Sob o título *“Antonio Francisco Lisboa O ‘Aleijadinho’ 1938-1814”* o trabalho de Marianno (1945) talvez seja a primeira obra a questionar de forma consistente uma parte evidentemente importante do trabalho realizado à muitas mãos no SPHAN. Alinhado com Augusto de Lima Júnior, o seu trabalho vai aquecer os debates sobre a existência do mestre Aleijadinho, contribuindo de forma paradoxal, inclusive, para a consolidação do mito em torno deste artista. O nosso especial interesse neste trabalho é que constatamos que se trata da primeira publicação que apresenta uma fotografia do risco (sem identificação de autoria da foto), trazendo à público o objeto raro e

servindo de base analítica quanto às condições do risco à época. Nesse trabalho, usaremos essa fotografia publicada quando estivermos fazendo as análises do objeto. A imagem foi publicada em preto e branco, revelando apenas a parte mais central do risco, ocultando os limites do papel, e não é possível ver se já estava afixado no tecido que o reforça.

No rodapé a legenda:

“Desenho do frontispício da Igreja encontrado em São João d’El Rey, parecendo uma sugestão ou ante projeto do templo de S.F. de Assis. De fato, há coincidências visíveis entre esse desenho, e o projeto do Aleijadinho. A hombreira desenhada corresponde ao estilo do artista, embora ele tenha modificado os elementos ornamentais da sobreporta. A figura de frade ajoelhado na base da peanha do tímpano, tem quasi a mesma atitude. Os ornatos robustos, nos ângulos externos do tímpano coincidem com os do templo, embora neste o “campo” tenha sido movimentado de modo diverso. A diferença maior entre o desenho encontrado e o projeto executado consiste no desenho das torres, apesar de uma coincidência notável: os medalhões circulares aproveitados para encaixar relógios. Estão localizados á mesma distância da cimalha e envolvidos nas linhas medianas pelas molduras da base das pilastras superiores. As torres quadradas com os ângulos chanfrados, seriam no ocaso, uma fantasia como aprouve ao artista exteriorizar na composição do projeto da Igreja de N. S. do Carmo de São João d’El Rey. A cúpula, entretanto, foi inspirada nas lanternas de prata usadas nas procissões, compostas depois de 1760 quando se firmaram os princípios de composição do estilo D. João V.” (MARIANNO, 1944)

Não é possível ignorar a notícia sobre a origem: *“Desenho do frontispício da Igreja encontrado em São João d’El Rey”*, porque possivelmente, pela data de lançamento livro, e período de sua escrita de 1944 a 1945, trata-se de um registro do objeto realizado logo após ter sido encontrado fortuitamente na Biblioteca Nacional. Estaria o pesquisador, então, simplesmente transmitindo as informações que lhe foram passadas à época? Seria essa fotografia do acervo do SPHAN ou o pesquisador teve contato com o objeto durante os seus trabalhos?



Desenho do frontispício da Igreja encontrado em São João d'El Rey, parecendo uma sugestão ou ante projeto do templo de S. F. de Assis. De fato, há coincidências visíveis entre esse desenho, e o projeto do Aleijadinho. A sobreposição desenhada corresponde ao estilo do artista, embora ele tenha modificado os elementos ornamentais da sobreposição. A figura de frade ajoelhado na base da pedanha do tímpano, tem quase a mesma atitude. Os ornatos robustos, nos ângulos externos do tímpano coincidem com os do templo, embora neste o "campo" tenha sido movimentado de modo diverso. A diferença maior entre o desenho encontrado e o projeto executado consiste no desenho das torres, apesar de uma coincidência notável: os medalhões circulares aproveitados para encaixar relógios. Estão localizados à mesma distância da cimalha e envolvidos na linha mediana pelas molduras da base das pilastras superiores. As torres quadradas com os ângulos chanfrados, seriam no caso, uma fantasia como aprovou o artista exteriorizar na composição do projeto da Igreja de N. S. do Carmo de São João d'El Rey. A cúpula, entretanto, foi inspirada nas lanternas de prata usadas nas procissões; compostas depois de 1760 quando se firmaram os princípios de composição do estilo D. João V.

Reprodução da página do livro "Antonio. Francisco. Lisboa. O Aleijadinho.", de José Marianno Filho impresso em 1944, na qual uma fotografia do risco original para a fachada da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei foi publicada pela primeira vez.

Veremos mais adiante que há uma relação de casualidade no estudo desse objeto. É dado por certo que se trata de um risco para a igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, pois como vimos o técnico do DPHAN, presente no momento da “descoberta”, identifica como sendo daquela cidade apesar de não haver nenhuma menção direta no desenho que corrobore essa hipótese. Considerando que Rodrigo Bretas (2002) publicou em 1858 o primeiro trabalho sobre a vida do Aleijadinho, no qual afirma ser dele o projeto da igreja franciscana de São João del Rei, logo se concluiu que o desenho, naquele momento revelado, era um risco feito de próprio punho pelo Aleijadinho.

Marianno (1944), no entanto, não afirma a autoria do risco encontrado, mas procura identificar similaridades, afinal, a igreja construída revelaria o projeto elaborado pelo Aleijadinho, o autor do risco, segundo Bretas (2002). Já o risco “*encontrado em São João d’El Rey*” não tem nada que o identifique como tal: “*De fato, há coincidências visíveis entre esse desenho, e o projeto do Aleijadinho.*” e “*A diferença maior entre o desenho encontrado e o projeto executado consiste no desenho das torres, apesar de uma coincidência notável: os medalhões circulares aproveitados para encaixar relógios.*”

Esse desenho, para Bretas (2002), não é obrigatoriamente aquele do “projeto” construído, mas pode ter sido “*uma sugestão ou ante projeto*” realizada, então, antes de se definir o projeto final, dando a entender que a atribuição de autoria para o risco, mesmo reconhecendo a lógica da casualidade, ainda não estava totalmente aceita entre os pesquisadores.

Apesar das críticas ao SPHAN proferidas por José Marianno Filho (1944) é possível observar que muitas das fotografias publicadas por ele são oriundas daquela repartição, tendo seu timbre no rodapé.

O SPHAN contava com um corpo de fotógrafos colaboradores que deixaram um legado iconográfico inédito no país com foco no registro dos bens culturais (COSTA, 2016). Existe um volume enorme de registros e informações que aos poucos vêm ganhando nova circulação com pesquisas acadêmicas, publicações e exposições. Esses registros tiveram conferiram solidez aos trabalhos dos pesquisadores com uma documentação técnica e de qualidade, e foram fundamentais para a consolidação do imaginário heroico sobre o patrimônio nacional (IPHAN, 2008).

Um desses fotógrafos, o lituano Kasis Vosylius, registrou o risco em data não definida²⁹, mas provavelmente à época de sua descoberta, uma vez que o seu período de atuação no departamento vai de 1937 a 1957 (LIMA, 2008). Uma fotografia de sua autoria é reproduzida em conjunto com o texto de atribuição de Lucio Costa (BRETAS, 2002), na qual é possível ver uma imagem frontal, gerando uma representação plana e sem deformação de perspectiva, mostrando o rigor de quem está realizando um registro documental de caráter técnico. A publicação apresenta uma imagem em preto e branco com forte contraste, e o ponto de interesse, perceptível pelo recorte feito

²⁹ Abre-se nesse momento um outro campo de pesquisa, relacionado às imagens técnicas criadas acerca dos desenhos de arquitetura no acervo do IPHAN. Delineia-se aqui, desdobramento futuro para pesquisa, sendo necessário empreender novas incursões no acervo iconográfico do arquivo central do IPHAN no Rio de Janeiro.



Possivelmente o registro fotográfico mais antigo feito do risco, na década de 1940. De autoria de Vosylius, um dos principais fotógrafos do DPHAN, colaborador frequente de Lúcio Costa. Reprodução da edição de 2002 do texto de Lúcio Costa no qual ele faz a atribuição de autoria do risco ao Aleijadinho, pela Editora Itatiaia.

na imagem, se dá no conjunto desenhado como um todo deixando de registrar os limites e bordas do papel e conseqüentemente o suporte de tecido em que está ainda hoje inserido, no entanto é possível notar a sua presença na parte superior esquerda da imagem. Os aspectos físicos do risco serão tratados em pormenores mais adiante.

No acervo do IPHAN, no Rio de Janeiro, pudemos identificar uma série de documentos arquivados, que registram trâmites acerca do risco. Um em especial, o “Ofício Nº 1480” de 3 de dezembro de 1959, assinado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, então “Diretor do IPHAN”, endereçado para o Diretor do Museu da Inconfidência: Orlandino Seitas Fernandes. Nesse documento é possível notar algumas tratativas sobre a identificação e localização de dois riscos que estiveram em exposição no Museu da Inconfidência desde a sua fundação, um com a fachada lateral e outro com a fachada frontal, ambos da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rei:

(...) “quanto ao risco da fachada principal da mesma igreja, pertencia de fato ao acervo da Biblioteca Nacional, tendo sido cedido à D.P.H.A.N., para integrar a sala dedicada a Antônio Francisco Lisboa no Museu da Inconfidência, pelo historiador Rodolfo Garcia, então Diretor da aludida instituição, mediante autorização do Presidente Getúlio Vargas, se não estou enganado;”

Rodolfo Augusto de Amorim Garcia, foi diretor da Biblioteca Nacional de 1932 a 1945. É reconhecido como um intelectual muito importante para a consolidação das práticas de estudo e preservação do patrimônio documental brasileiro, mencionando aspectos de sua atuação:

“(...) põe em pauta a atuação dos letrados na coleta, seleção

e divulgação de documentos históricos e sua relação com os desafios, possibilidades e limitações da historiografia brasileira na primeira metade do século XX.” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2022).

A informação constante no Ofício do DPHAN condiz com a história oficial da Biblioteca Nacional, cujo personagem, um diretor dos mais relevantes que a instituição já teve, é homenageado com seu nome associado à uma coleção:

“(…) uma das coleções editoriais é em sua homenagem. A Coleção Rodolfo Garcia é dividida em duas séries – textos, e catálogos e bibliografias – em que apresenta, na primeira, estudos sobre grandes corpos documentais do acervo e coletâneas de documentos e, na segunda série, inventários completos de algumas das mais importantes coleções existentes na instituição “(BIBLIOTECA NACIONAL, 2022)

Quando de sua atuação, na diretoria da Biblioteca Nacional, estava em curso o processo de valorização da memória brasileira e redescoberta dos heróis nacionais, no governo Vargas, que culminou na consolidação do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto. O processo que se iniciou em 1937 com o retorno ao Brasil dos restos mortais de inconfidentes que haviam sido degredados e teve sua conclusão em 1944 com a inauguração do prédio, que antes era a Casa de Câmara e Cadeia, adaptado para as novas funções, seguindo até a atualidade abrigando o Museu.

Nesse esforço, podemos identificar também o interesse em reunir no mesmo edifício toda a sorte de documentos e objetos que pudessem comprovar e corroborar a narrativa de outro herói nacional: o Aleijadinho. Seu risco já se apresentava como parte fundamental do discurso de caracterização do construtor nativo, arquiteto autodidata, altamente competente e dotado de uma potência criativa, nacional, tão inédita quanto importante, fazendo frente a qualquer grande artista da história mundial. Assim, colaborava com a consolidação de um cenário heroico, regional, criativo e autêntico, contemporâneo aos inconfidentes e assim, buscavam todos sua liberdade, sua autonomia, a construção de seu lugar no mundo: livres e qualificados para isso.

Em 1946, Cônego Raimundo Trindade, como diretor do Museu da Inconfidência, apresenta uma documentação geral dos objetos que constituem o acervo desde sua fundação, em um projeto do que viria a ser o “Catálogo do Museu da Inconfidência” registrando ali a presença do risco já disposto em painel expositivo:

“Página 12, item 222: “Em vitrina: O original do risco da fachada principal da Igreja de São Francisco de Assis, São João del Rei. Procedência: Biblioteca Nacional para o Museu da Inconfidência.” [Localização: 1º Pavimento, 'Sala VII', conhecida por 'Sala do Aleijadinho'] - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 3422.”

Além do risco para a fachada franciscana de SJDR, principal objeto de estudo dessa pesquisa, temos conhecimento de dois desenhos associados à igreja de São Francisco de Ouro Preto e um da igreja do Carmo de SJDR, todos presentes no acervo do Museu da Inconfidência e que foram transferidos entre 1940 e 1946, também da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, são eles:

- Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, um corte da capela mor, tendo como dimensões de 42,5x28,8cm.
- Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, o risco com detalhe de uma grade para ser instalada no Arco cruzeiro. Também com dimensões adequadas conforme a descrição do pesquisador: 43,4x31,3cm

Mas também identificamos outro objeto sob as mesmas circunstâncias, que havia sido transferido da Biblioteca Nacional para o Museu da Inconfidência na mesma época: o risco para a fachada da igreja do Carmo de São João del Rei, com dimensões de 47x37,5cm.

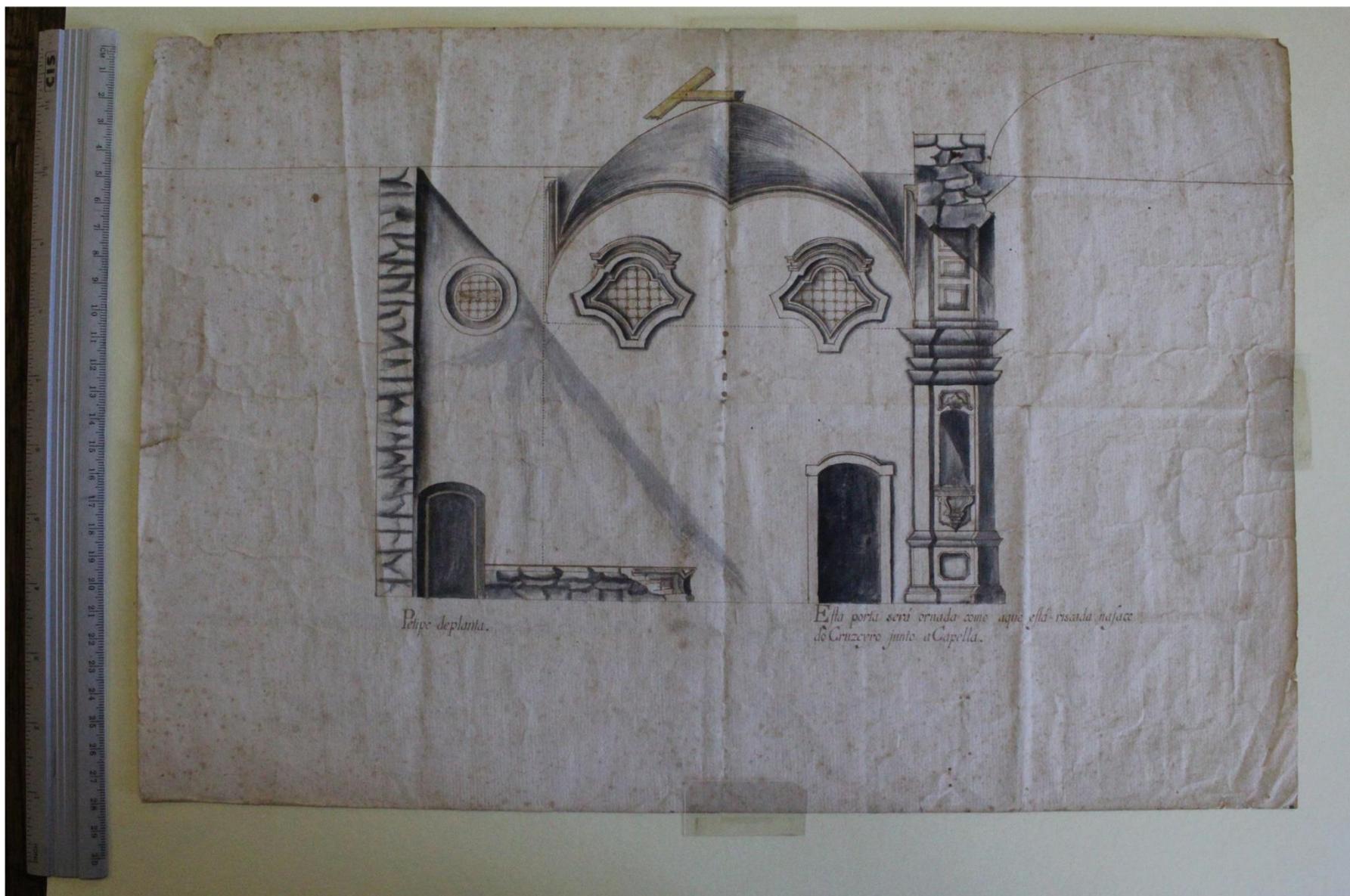
Nenhum dos desenhos tem assinatura. O risco da fachada da igreja do Carmo apresenta uma identificação do tipo: *“Planta do Fronte Espício, q' está feito...”* e no da grade é possível ler: *“Asento dagrade enta- / lhada noarco Cruzeiro.”* Já o Corte tem inscrito: *“Petipe De planta”*. Nenhum dos três tem inscrições que identifiquem a localização, data ou autoria, inclusive sem inscrições ou anotações no verso. Somente pelo histórico dos objetos seria possível averiguar a origem, o que infelizmente não localizamos.

Uma análise visual preliminar revela apenas elementos recorrentes à produção de arquitetura religiosa da época, exigindo outras análises comparativas e detalhadas contrapondo às arquiteturas edificadas, e ainda assim, é importante ter em vista que modificações nos projetos durante as obras são e foram atos recorrentes.

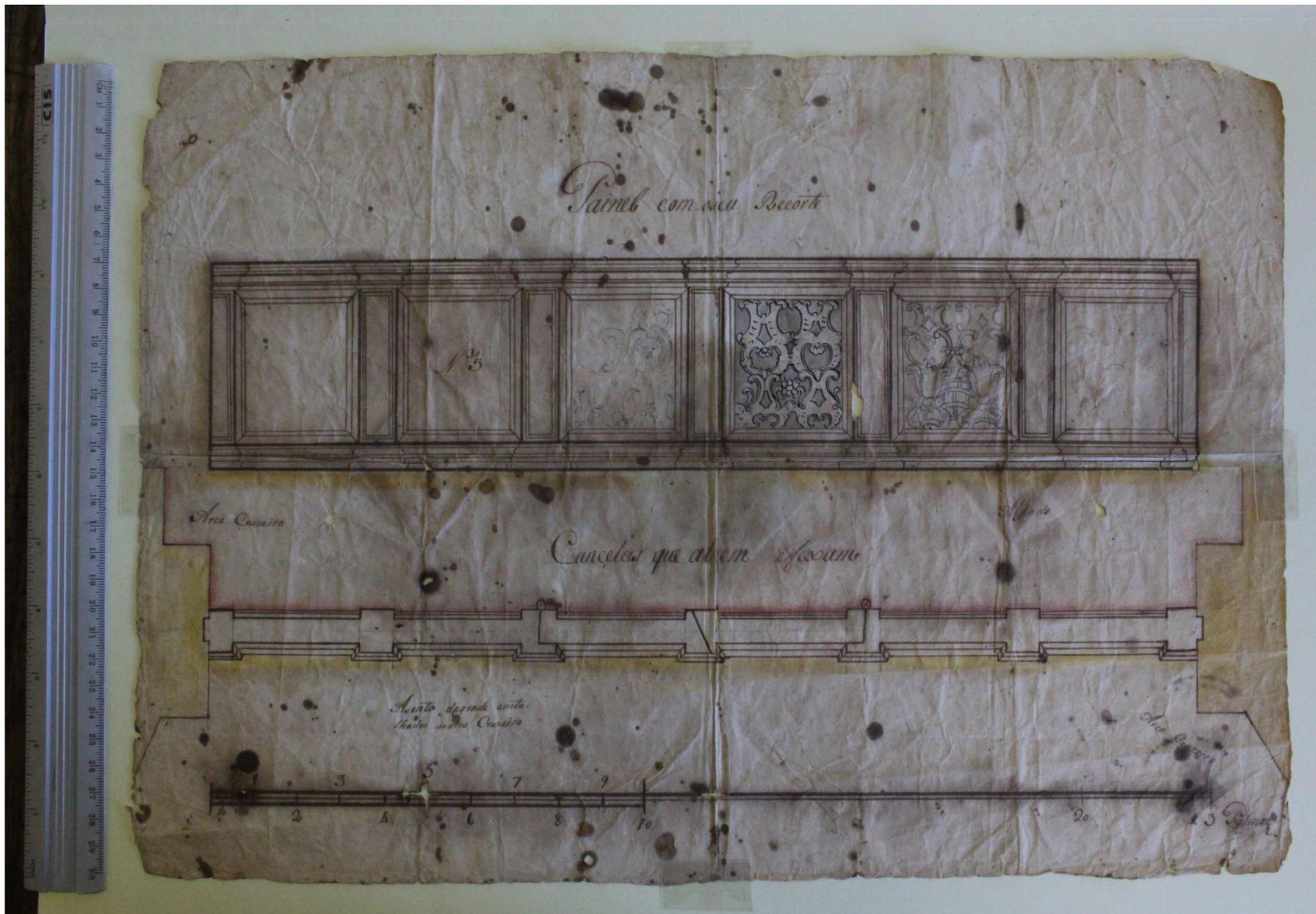
Nos três casos é possível alinhar os desenhos às obras às quais foram associados, ao menos partindo da identificação adotada pelo Museu da Inconfidência, que faz menção a edifícios concluídos, conhecidos e ainda existentes.

Temos, portanto, um conjunto de 4 desenhos de arquitetura religiosa, provenientes da Biblioteca Nacional, todos transferidos na década de 1940 pelo motivo da fundação do Museu da Inconfidência. Segundo os dados catalográficos do museu, todos são de Minas Gerais e três representam elementos de igrejas franciscanas, sendo que apenas um desses, o risco para a fachada, nos permite concluir a partir de observação direta, possui elementos da representação devocional ao santo de Assis.

No caso da fachada da igreja do Carmo, a inscrição nos dá a entender que se trata de um desenho realizado *a posteriori*, com a edificação já construída: *“Planta do Fronte Espício, q' está feito...”* podendo ser interpretado como resultado de uma encomenda ou exercício de *“tomar medidas”*, seja para adotar como referência em novas edificações ou como documentação para *“louvação”*.



Desenho presente no acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob o registro: 3425 – Capela-Mor da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto (1766). Tem dimensão de 28,8x42,5cm.



Risco para a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com detalhe de uma grade para ser instalada no Arco cruzeiro. Com dimensões: 43,4x31,3cm está registrada no acervo do Museu da Inconfidência como: 3424 – Grade do Arco-Cruzeiro da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto (1766);



Risco da fachada da Igreja do Carmo de São João del Rei. Com dimensões: 47x37,5cm está registrada no acervo do Museu da Inconfidência como: 3421 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei (1788);

1930

Localizamos uma discussão paralela, mas muito interessante, sobre desenhos de arquitetura desaparecidos. Não é difícil encontrarmos menções ao desaparecimento de documentos históricos durante nossas pesquisas, mas nesse caso, trata-se de desenhos/riscos elaborados para a construção de uma igreja com devoção à São Francisco de Assis para a cidade de Ouro Preto.

Em Ofício de 12 de janeiro de 1939, identificado com o número 20, Rodrigo Melo Franco de Andrade escreve para o pesquisador Furtado de Meneses solicitando informações sobre um *“Risco ou planta da igreja da Ordem 3ª de São Francisco de Assis de Ouro Preto”*. Anteriormente o pesquisador teria informado verbalmente para o *“assistente técnico Epaminondas Vieira de Macedo”* que tinha manipulado esse desenho. É nesse contexto que Rodrigo Melo Franco solicita:

“dignar-se V.Exª elaborar uma descrição do risco ou planta da referida igreja, que esteve em seu poder, consignando-lhe as dimensões aproximadas, e esclarecendo se se tratava de planta baixa, elevação ou corte, e bem assim se o documento era ou não assinado e datado.”

e ainda:

“mencionar a época e as circunstâncias em que o aludido documento lhe foi ter às mãos, assim como a pessoa a quem V.Ex.ª o entregou e a data e condições de entrega.”

Na finalização da carta, o diretor do departamento enfatiza o problema que procura solucionar: *“(...) a fim de prestar mais um serviço inestimável a obra empreendida por esta repartição, esclarecendo um dos problemas mais intrincados e controvertidos da história da arquitetura em Minas Gerais”*.

Isso indica que nessa época o tema dos desenhos ou riscos de Minas Gerais estava em pauta. Considerando que a transferência do nosso objeto de estudo para o Museu se deu em 1940, é passível de se considerar que ele tenha sido encontrado no final da década de 1930 e, logo em seguida, foram empreendidos esforços para recolher informações até então esparsas sobre outros objetos similares em Minas Gerais.

O pesquisador Joaquim Furtado de Meneses responde em carta de 25 de janeiro de 1939:

“demorei-me a respondê-lo no intento de dar tempo à minha memória para recordar-se de fatos passados há 14 anos e assim poder eu responder seu questionário com segurança maior. Nem assim consegui lembrar-me bem da planta que apenas passou ligeiramente por minhas mãos:

a) Lembro-me que se tratava de um ou dois cortes traçados em um papel grosso, de maior dimensão inferior a 50cm forma retangular. Data de todo não me recordo se tinha, porém certamente tinha assinatura, porque do contrário, não a teria aceito como do Aleijadinho;

b) A planta foi-me mostrada não sei por quem, em 1910, quando procurava apressadamente, pois que só dispus de 17 dias, documentos para escrever a minha memória para o Livro do Bicentenário de Ouro Prêto.

Em 1913, encarregado de arranjar objetos para a Exposição de Arte Sacra, a realizar-se no Rio de Janeiro, pedi e me emprestaram a planta, que, com outros objetos, remeti a Frei Pedro Sinzig, no convento de Santo Antonio. Com a grande guerra, não se realizou a Exposição e Frei Pedro foi para a Europa. Em vão procurei os objetos que enviara e dos mesmos não consegui mais ter notícias. Sei que chegaram ao seu destino, porque no folheto de propaganda da Exposição saiu a fotografia de um quadro que foi juntamente com os outros objetos constituindo um só volume.

Faço votos para que V.Ex.^a, mais feliz do que eu, e residindo no Rio de Janeiro, onde a planta desapareceu, consiga reavê-la.”

Nota-se a curiosidade para identificar o caráter da “planta”, que teria passado pelas mãos do pesquisador, Rodrigo Melo Franco questiona sobre a tipologia do desenho: *“dignar-se V.Ex.^a elaborar uma descrição do risco ou planta da referida igreja”*. Sobre tal questionamento o pesquisador, especializado em História das Religiões, parece fazer alguma confusão sobre a questão: *“Nem assim consegui lembrar-me bem da planta”* e descreve indicando que *“se tratava de um ou dois cortes traçados em um papel grosso”*.

Década de 1920

Voltando ao ofício de 1959, localizado no IPHAN-RJ, Rodrigo Melo Franco de Andrade escreve sobre o que conseguiu identificar acerca do processo de inclusão do risco no acervo da Biblioteca Nacional:

(...) “de acordo com informação dada na época a esta Diretoria pelos servidores da Biblioteca Nacional, não ficaram registradas, no arquivo desta, as circunstâncias em que o desenho em causa foi incorporado ao acervo da instituição, tendo-se apurado apenas que isso ocorreu na gestão do Diretor Cícero Peregrino da Silva.”

Manoel Cícero Peregrino da Silva, foi diretor da Biblioteca Nacional entre 1900 e 1924 e teria sido responsável pelo caráter universalista do acervo, com forte revisão metodológica na forma de aquisição, gestão e tratamento dos documentos: *“(...) adotou várias mudanças na instituição, como a inauguração de um novo prédio, reorganização de seu acervo, criação de novos serviços (...)”* e ainda *“(...) o papel de Peregrino da Silva à frente da Biblioteca Nacional fez da instituição um polo para onde confluíam as discussões intelectuais no período.”* (JUVENCIO, 2017). Para a implementação de seu projeto de modernização institucional, edita um novo regulamento para a Biblioteca Nacional, publicado no Diário Oficial da União em 16 de julho de 1911, ressaltando os principais pontos de intervenção:

“(...) modificação na maneira de construir as secções, sendo anexadas as cartas geográficas á secção de estampas, da qual se desmembrou o gabinete de numismática (...)” (JUVENCIO, 2017).

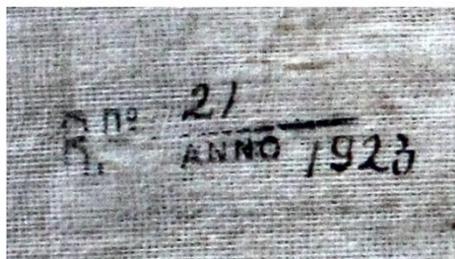
Revela-se dessa forma, a nomenclatura “seção de estampas”, em uso na época em que o pesquisador Francisco Marques dos Santos esteve na instituição, mas que hoje não é mais adotado, sendo nomeado como “Acervo Iconográfico”.

A identificação dos ideais para a reforma institucional e o interesse revelado em abrigar um amplo espectro de objetos é muito relevante para a compreensão de motivos que pudessem ter levado o desenho, naquela época, a ser incorporado ao acervo da Biblioteca Nacional. Dentro de um esforço de atualização conceitual que promove a transformação da biblioteca em um polo aglutinador do que viria a ser uma síntese da produção humana, os documentos iconográficos teriam um ponto de suma relevância para essa empreitada. Nas palavras do próprio diretor:

“Os documentos compreendem tudo o que representa ou exprime por meio de quaesquer signaes graphics (escripta, imagem, schema, algarismos, symbolos) um objecto, um factu, uma idéa ou uma impressão. Os textos impressos constituem hoje a sua categoria mais numerosa. Pode-se dizer de um modo geral que os doc.tosde qualquer natureza, estabelecidos desde seculos e que continuám incessantemente a produzir-se em todos os paizes, têm registrado tudo o que se há descoberto, pensado, imaginado, projectado. Constituem a maneira de transmissão, de geração a geração e de logar a logar, das aquisições intellectuaes accumuladas pelo homem. Em seu conjuncto, os doc.tosformam pois a memória graphica da humanidade, o corpo material de nossos conhecim.tose de nossa sciencia (SILVA, s. d.)” (JUVENCIO, 2017)

No verso do objeto, como veremos mais adiante, consta a marcação de “anno” 1923, em conjunto com a marcação “R.nº 21”, que remete a um tipo de registro arquivístico, além de ser possível identificar duas marcas de carimbo da Biblioteca Nacional, com o número 986 inscrito.

Figura
57



Marcações presentes no verso do risco para a fachada da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei. Carimbo com o nome da Biblioteca Nacional, e da cidade do Rio de Janeiro, com uma numeração 986 ao centro e outra marcação indicando Registro Número 21, no ano de 1923.

Em consulta à Biblioteca Nacional, não localizamos informações que ajudassem a esclarecer as condições de entrada do objeto e nem sobre procedimentos de preservação/restauração, foram apenas reforçadas as informações de transferência do objeto para o Museu da Inconfidência na década de 1940. A informação mais relevante que alcançamos nessa consulta, foi a de que o documento entrou no acervo da biblioteca por doação do próprio diretor, Manoel Cícero Peregrino da Silva, em 01 de março de 1923. O que coincide com a marcação no verso do risco (**Figura 57**) e com a identificação de um personagem importante, o diretor/doador, para a salvaguarda do documento.

TITULO	PREÇOS ATÉLERS		COLLEÇÕES		MODOS DE AQUISIÇÃO					PROCESSOS	NACIONALIDADE		Procedencia	DATA	VALOR	N.º da guia	Observações	
	VAL.	RE. SERIEZ	PREÇOS	COMPR.	DOAÇÃO	COMPR. LOCAL	HEREDIT.	ORÇ. DE PERITAJOS	TRANSF. BENS		Brasileira	Estrangeira						
20. <i>Patente de irmãos da Ordem Terceira de S. João d'El Rey. (Reprodução). Lithographia</i>	120	16	362		428	50						3.460		1923				
21. <i>Projeto de fachada para a igreja de S. Francisco de Assis em São João d'El Rey. Desenho a aguada.</i>							1							Doação de M. Cícero Peregrino	1 de Março		72	
22. <i>Igreja de S. Francisco e Largo do mesmo nome. S. João d'El Rey. Photographia</i>							1											

Reprodução de página do livro de registros da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. É a informação documentada mais antiga que temos sobre a trajetória do risco, quando fora doado para o acervo da instituição em 01 de Março de 1923 pelo então diretor Manoel Cícero Peregrino da Silva. O número 21 presente ao lado do título corresponde ao número indicado no verso do desenho, como visto anteriormente.

Podemos afirmar agora que esse objeto foi incorporado ao acervo da Biblioteca Nacional em março de 1923, conforme marcação no verso e livro de registro encontrado, mas não há informações mais detalhadas sobre os motivos ou condições do risco quando da sua inclusão no acervo. Também não ficam elucidados os meandros da identificação do risco como sendo aquele feito para a igreja de São Francisco de Assis, especificamente da Cidade de São João del Rei, mesmo sendo visível uma anotação à grafite no tecido, no verso do risco, com a inscrição “Igreja de São Francisco de Assis de São João d’El Rey”, nada consta sobre a sua procedência.

Outra questão instigante é que no livro de registros a anotação indica como objeto avulso, e sabemos que foram transferidos vários documentos em conjunto e que inclusive o risco para a fachada lateral estaria nesse “pacote”. Há outros registros de entrada no acervo de documentos de *São João d’el Rey* listados em sequência, o que suscita a necessidade de prescrutar esses livros arquivísticos da Biblioteca Nacional para investigar se há outros objetos e anotações relevantes para prosseguimento dessa pesquisa.

Preliminarmente podemos observar, até aqui, que antes ou durante o processo de incorporação ao acervo da Biblioteca Nacional, o objeto sofreu uma espécie de restauro, recebendo um tecido que além de unir duas partes desmembradas do papel, serviu para acolher os carimbos da instituição além de outras marcações, que não ajudam na reconstrução da trajetória e procedência do objeto, como veremos mais adiante com mais detalhes.

Década de 1910

Temos 4 objetos identificados oriundos de Minas Gerais e com trajetória similar. Todos foram incluídos no arquivo da Biblioteca Nacional e remanejados para o Museu da Inconfidência quando de sua fundação. Todos têm formato retangular e apresentam dimensões coerentes ao descrito pelo historiador Joaquim Furtado de Meneses em troca de cartas com Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1939. Como vimos anteriormente se tratava de “*um ou dois cortes traçados em um papel grosso, de maior dimensão inferior a 50cm forma retangular*”

Não foi difícil surgir a indagação se não poderia ser algum desses objetos, aquele enviado ao convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro em 1913 por Furtado de Meneses. Ele escreve reiteradamente que se trata de uma planta:

“Nem assim consegui lembrar-me bem da planta que apenas passou ligeiramente por minhas mãos”;

“A planta foi-me mostrada não sei por quem”;

“se tratava de um ou dois cortes traçados em um papel grosso”;

“pedi e me emprestaram a planta”;

“e residindo no Rio de Janeiro, onde a planta desapareceu, consiga reavê-la.”

Sendo a Biblioteca Nacional um local reconhecido para a salvaguarda de documentos importantes, sendo à época um dos principais acervos brasileiros, certamente era local de circulação da intelectualidade, e destino adequado para documentos como os desenhos mencionados.

Seria possível, então, supormos que o Frei Pedro Sinzig, reconhecido intelectual com obras importantes publicadas, ao ir para a Europa, sem condições de levar consigo tudo o que teria assumido responsabilidade de salvar, incluindo o material enviado por Meneses, pode ter decidido encaminhar o conjunto ou parte dos documentos para a Biblioteca Nacional? Ou ainda, outro membro do convento, tendo encontrado o material, cujo histórico já não lhe era claro, e estando o Frei Sinzig ausente, teve a prudência de enviar o material para a BN reconhecendo estar diante de documentos raros?

Isso teria ocorrido justamente em um período de reforma institucional da biblioteca, ampliação de parcerias internacionais e do entendimento sobre a concepção arquivística da Biblioteca, que resultou, inclusive, na sua mudança para um edifício novo, mais adequado aos anseios da época.

O fato é que ao menos o risco da fachada franciscana apresenta carimbos e datação no verso, revelando algum procedimento arquivístico ocorrido possivelmente em 1923. Fora isso, que já é uma dedução, ao menos pautada em elementos visuais, o que podemos fazer é colocar essas indagações sobre o paradeiro da planta enviada ao Rio de Janeiro por Furtado de Meneses e os trajetos dos objetos conhecidos antes de figurarem no acervo da Biblioteca Nacional, questões que, no momento, seguirão sem respostas.

2.1.10 . PARTE 2: NOTÍCIAS SOBRE RISCOS PARA A IGREJA FRANCISCANA DE SJDR

Na falta de informações sobre a trajetória do risco para a fachada franciscana, e considerando as associações feitas a ele por pesquisadores que nos antecederam, faremos um pequeno deslocamento de enfoque e, a partir desse ponto, nossa cronologia passa a abordar um escasso, mas intrincado universo das notícias e documentos que chegaram até nós, nos quais há relatos e informações acerca da existência de desenhos que seriam de alguma forma relacionados com a igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei.

Procuramos enfatizar as informações sobre o risco da fachada, mas nem sempre isso foi possível e as interpretações dos documentos feitas por outros pesquisadores, como numa espécie de “telefone sem fio”, acabaram por criar uma sobreposição complicada de “ruídos” que procuramos eliminar, dada a dificuldade em localizar informações objetivas e aprofundadas sobre os desenhos de arquitetura no período colonial.

Seguiremos com o caminho de afastamento cronológico, procurando assim aprofundar, tanto quanto for possível, sobre a origem do objeto e ao situá-lo temporalmente, embasar a reflexão e interpretação de sua função no contexto em que fora produzido. Inclusive, buscamos, assim, reconhecer mudanças de significações que foram depositadas sobre ele ao longo dos anos.

Década de 1850

Voltamos ao texto de Rodrigo José Ferreira Bretas (2002), publicado originalmente no Correio Oficial de Minas Gerais em 1858, que é o primeiro a dar notícias da existência de um risco que fora elaborado para a igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei à época de sua construção, em 1774, e o faz determinando que a autoria é do mestre conhecido como “Aleijadinho”, sobre quem o seu texto discorre.

Desde então, todos os autores que pretendem estudar o Aleijadinho, ou as obras associadas a ele e ao período colonial nas Minas Gerais, vai tomá-lo como fundador da história da região. Todos os que estudaram a igreja de São Francisco de Assis ou a história da cidade de São João del Rei, também se apoiaram nesse trabalho de Bretas. Isso vale para os estudos que determinaram, de forma relacional, em que época teria sido feito o risco encontrado na Biblioteca Nacional e, inclusive, serviu de base para o trabalho de atribuição de autoria apresentada pelo Lucio Costa em 1951.

Bretas revela que sendo Aleijadinho proveniente de Ouro Preto, teria sido responsável também pela elaboração da “magnífica planta da capela” de São João del rei:

“O – Aleijadinho – exerceu sua arte nas capelas de S. Francisco de Assis, de Nossa Senhora do Carmo e na das Almas, desta cidade; na matriz e capela de S. Francisco da cidade de S. João del Rei; (...)” (BRETAS, 2002)

E em seguida, reforçando as qualidades do artista complementa:

“Há quem afirme que é em Congonhas do Campo, e em S. João del Rei que se devem procurar suas obras-primas, fazendo especial menção da magnífica planta da capela de S. Francisco, daquela cidade, e do bem acabado da escultura e talha do respectivo frontispício.” (BRETAS, 2002)

Ao tratarmos deste documento é importante considerarmos os esforços empreendidos para complementar ou verificar a veracidade das informações apresentadas. Em um primeiro momento, podemos identificar os pesquisadores que vão fundar a historiografia pautada na pesquisa em arquivos e documentos históricos, a exemplo de Gastão Penalva, Antonio da Cunha Barbosa, Henrique Coelho Neto, Padre

Júlio Engrácia, Afonso Arinos, Furtado de Meneses, Diogo de Vasconcelos e tantos outros que atuaram na virada do século XX. Seguidos por Mário de Andrade e os modernistas desde a década de 1910, capitaneando os técnicos e colaboradores do SPHAN, considerando a sua fundação em 1937.

De uma forma geral, foram feitas várias comprovações documentais de informações apresentadas por Bretas como memória viva, que teriam sido coletadas em entrevista com a nora do Aleijadinho, então com 80 anos, e a partir de uma publicação oficial da câmara da cidade vizinha Mariana, em que estariam contados os fatos notáveis daquela comarca.

No entanto, várias informações não receberam respaldo de outras pesquisas realizadas nos arquivos, como é o caso da atribuição da planta da igreja de São Francisco de Assis ao Aleijadinho, ou de qualquer outra obra desse artista na cidade de São João del Rei, que apesar das menções diretas feitas por Bretas, nenhum documento ou registro nos autos das irmandades corroboraram a notícia.

Guiomar de Grammont (2008) caminhando pelas especificidades de um estudo no campo da literatura, vai identificar um caráter falseador no texto de Bretas, embora legítimo no seu intento, por se tratar de uma obra que se enquadra no *“gênero do retrato biográfico encomiástico”*, que tem como finalidade:

“a individuação do personagem “Aleijadinho” por meio de elementos de caracterização que o tipificam, ao exagerar certos traços, segundo um procedimento epidítico comum a obras semelhantes do tempo (...)” (GRAMMONT, 2008)

Isso é um indicativo do esforço do autor em articular um texto que colocasse de forma harmoniosa as alegorias que fossem as mais convenientes para o convencimento do leitor da verossimilhança dos fatos narrados, e para isso ele usa uma série de lugares comum, ou seja, referências reconhecíveis pelo público a quem a mensagem se destina, adotando recursos retóricos também retirados de um repertório usual.

Outro fator importante, notado por Grammont (2008) é que Rodrigo Bretas escreve algumas décadas após a morte do Aleijadinho, que ocorreu em 1814, tendo as mudanças de pensamento e produção cultural conhecidas como romantismo, já amplamente difundidas nos círculos eruditos da sociedade brasileira da época: *“Afinado com o romantismo corrente na época em que foi escrito, o texto de Bretas reforça e imagem do Aleijadinho como o gênio autodidata.” (GRAMMONT, 2008)*

Isso dá pista para uma série de incongruências na construção do texto de Bretas, que subvertem de forma considerável, alguns aspectos fundamentais do pensamento em trânsito à época em que Aleijadinho teria vivido.

“(...) são aplicados conceitos psicologizantes – completamente estranhos ao universo dos artífices do século XVIII brasileiro – às obras atribuídas ao Aleijadinho, como a ideia de “intenção”, a qual caracterizaria um “verdadeiro artista” e o objetivo, considerado “comum a todas as artes”, de “expressar um sentimento” ou “uma ideia”. Ora, a ideia de “expressão”, relacionada à “psicologia individual”, inexistente em um momento em que as artes são regidas por rígidos preceitos retóricos herdados da Antiguidade, tempo em que a imitação e a emulação ocupam um papel central. Na invenção da imagem do artista “primitivo”,

a ignorância é mais uma das inúmeras dificuldades que o artífice é obrigado a enfrentar e cuja superação o torna mais genial. Esse “frescor” autodidata será posteriormente um dos aspectos mais exaltados pelo modernismo paulista. Se faltou educação ao Aleijadinho, sobrou-lhe a “inspiração do gênio e do espírito religioso”. A “inspiração”, no texto, surge ainda integrada à sua origem católica: a luz do Espírito Santo, mas já em versão laica, revelação exteriorizada em arte, de ideias e sentimentos que nasceriam, por geração espontânea, no íntimo profundo do artista. Para essa nova vertente romântica que se expande na época em Bretas escreve, o que caracterizaria o artista é a capacidade de vivenciar esse fogo interno e expressá-lo na forma de “manifestações artísticas.” (GRAMMONT, 2008).

Durante muito tempo esse texto foi tratado como fonte documental primária, como se ele revelasse “fatos reais”, mas ao contextualizar e enquadrar o trabalho como “gênero literário” “qualificado como ficção”, Guiomar de Grammont nos dá subsídios para compreender melhor a publicação de Bretas e realocá-la na bibliografia com um olhar mais crítico.

Década de 1790

O texto de Bretas (2002) tem uma dupla significação por revelar trechos de um segundo texto, datado de 1790, cujo acesso só é possível pela transcrição feita por ele, se tratando:

“de um artigo escrito pelo capitão Joaquim José da Silva, 2º vereador do senado da câmara da cidade de Mariana no dito ano, e que se lê no respectivo livro de registro de fatos notáveis, estabelecido pela ordem régia de 20 de junho de 1782 (...)” (BRETAS, 2002)

Esse artigo nunca foi localizado nos documentos da Câmara de Mariana, pois o livro que o abrigaria foi extraviado. Já em 1939, quando Judite Martins publica o trabalho “Apontamentos para a bibliografia de Antônio Francisco Lisboa” na “Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (vol.3, 1939, p.179), visando reunir tudo o que fora possível identificar como relevantes de menção até aquele momento, sobre a obra do Aleijadinho, ela lamenta a perda do livro de fatos notáveis de Mariana.

“É muito lastimável que não se tenha encontrado, recentemente, o códice de registro de memórias da Câmara de Mariana que deve conter não só a escrita pelo vereador Joaquim José da Silva, mas as que se lhe seguiram. O desaparecimento deste códice, que não se pode considerar definitivo, explica-se, entretanto, pela dispersão do arquivo da Câmara de Mariana entre os arquivos da velha cidade e o Arquivo Público Mineiro.” (MARTINS, 1939)

Nem mesmo a publicação da biografia de Bretas, por Cássio Lanari em 1968 (LANARI, 1968) ajudou a esclarecer o paradeiro dos documentos relacionados à produção e fundamentação do texto.

O próprio manuscrito de Bretas não dá pistas, fazendo parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, suas páginas também foram e ainda são estudadas por muitos pesquisadores, que buscaram e buscam encontrar essas e outras informações que pudessem ajudar a esclarecer as lacunas e meandros do texto.

A Carta Régia 1782 mencionada como determinação para o registro dos “fatos notáveis” foi amplamente divulgada na Revista do Arquivo Público Mineiro em 1939 (ano VII, 192, pág. 437) e mencionada por pesquisadores vinculados ao SPHAN, buscando legitimar a transcrição apresentada por Bretas: *“Não são estranhos à legislação colonial portuguesa dispositivos semelhantes visando a conservação de documentos de interesse histórico”* e ainda apresenta que fatos notáveis foram identificados em Sabará datados de 1785, 1807 e 1810, atendendo ao mesmo mando da coroa (MARTINS, 1939).

Nessa carta, é determinada a forma como deveria ser elaborada a memória da “comarca”. Devendo ser redigida por membro nomeado “segundo vereador”, que leria em sessão da Câmara para que os pares aprovassem o texto após serem “examinados” os fatos relatados, e caso não havendo correções e discordâncias deveria ser transcrito para um livro destinado unicamente para essa finalidade: *“dando fé todo o corpo de vereadores por escrito serem aqueles fatos e sucessos na verdade”* escreve Martins (1939) transcrevendo trecho da Carta Régia assinada por José Veríssimo da Fonseca – escrivão da ouvidoria.

A forma e a estrutura do texto também seriam motivos de observação visando a confirmação de autenticidade da transcrição apresentada por Bretas. Neste sentido, MARTINS (1939) argumenta que é possível perceber na publicação original no Correio Oficial de Minas até pelo modo da pontuação, tal como era feito na época em que o vereador de Mariana atuava, o que suprimiria a lacuna deixada pelo extravio do documento. Comparar o estilo do texto, seria, portanto, uma maneira de verificar que não houve uma invenção do relato, pois isso que exigiria do autor conhecimentos consistentes sobre as alterações ocorridas ao longo dos anos no uso dos recursos da linguagem escrita:

“o merecimento do trabalho de Rodrigo Bretas que dela transcreveu, cuidadosamente, como se verifica por ter conservado a pontuação característica da época, o trecho referente ao biografado.” (MARTINS, 1939).

Não serão poucos os autores que vão colaborar para esse debate sobre a veracidade dos fatos narrados, sendo os mais engajados na refutação do uso desse documento como fonte confiável: Feu de Carvalho, Mariano Filho, Augusto de Lima Jr e Dalton Sala. Esses autores contam com vasta publicação de livros e artigos em periódicos de ampla circulação nacional, difundindo a desconfiança e questionamentos sobre questões sensíveis para o trabalho realizado pelo SPHAN.

Mais recentemente, Guiomar de Grammont (2008) vai recorrer a uma análise crítica dessa citação feita por Bretas, analisando de forma comparativa os elementos de linguagem constantes nos dois trechos do texto: o de autoria de Bretas e o do vereador Joaquim José da Silva. Ela conclui que o texto do vereador é uma construção coerente com os preceitos da sociedade mineira em 1790 e reconhece que em se tratando de desconfiar que houve invenção por parte de Bretas, seria impossível não reconhecer que ele soube articular num mesmo texto duas maneiras bastante diferentes de perceber o mundo: uma revelada no texto com forte influência do romantismo vigente, que seria de sua autoria e destinado para os seus interlocutores diretos, ou seja, a intelectualidade do seu tempo; e a segunda, dotada de expressões associadas a uma sociedade anterior, calcada em valores dados por superados ou que já teriam sofrido avanços significativos

até a geração de Bretas, revelando expressões como “inventio”, que seria “muito distante da ideia romântica de originalidade”. (GRAMMONT, 2008).

“O texto do suposto vereador inclui-se em uma concepção retórica da arte que foi como que apagada pelo romantismo da época em que Bretas escreve, sem que a imaginação do biógrafo alcance a perspicácia, a erudição e a versatilidade do engenho de seu predecessor. A conclusão que se impõe numa análise mais acurada é de que há, de fato, um abismo entre o texto de Bretas e o do vereador Joaquim José da Silva. O segundo, sem dúvida configura-se a partir da retórica antiga, enquanto o de Bretas, muito menos complexo estilisticamente – parecendo ingênuo para nossos olhos contemporâneos –, se inclui na tendência das biografias nacionalistas da época em que foi publicado. Essa diferença não quer dizer necessariamente que o texto atribuído ao vereador é mais antigo, embora encontremos, no texto de Bretas, o uso quase abusivo da ideia de “imaginação” típica do romantismo, em oposição à “perspicácia”, “erudição”, “versatilidade”, “verossimilhança”, “engenho”, etc. do texto de Joaquim José da Silva. Os excertos do suposto vereador podem muito bem ter sido escritos na época em que Bretas elaborou sua biografia, mas certamente o foram por alguém muito familiarizado com os preceitos retóricos comuns a uma educação de origem eclesiástica.” (GRAMMONT, 2008)

Décadas de 1780 e 1770

No escritório paroquial da Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei tivemos acesso a três livros antigos usados para os registros desde a fundação da irmandade, que foram digitalizados e replicados fisicamente para facilitar o acesso de pesquisadores ao conteúdo dos documentos originais. Outros documentos, armazenados em armários antigos de madeira, embora catalogados e organizados não haviam sido digitalizados até o momento de nossa visita, mas pudemos analisar e registrar partes relevantes para essa pesquisa que serviram de subsídio para os estudos que seguem.

O vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, teria escrito os “fatos notáveis” duas décadas após uma reunião dos irmãos da ordem terceira de São Francisco de Assis, em 1774, na cidade de São João del Rei, sobre a qual foram feitos registros no “Livro de Pastorais e Termos” informando que fora decidido encomendar o risco para a construção da nova capela na cidade de Vila Rica e naquele momento era aceito e aprovado:

“Termo de junta que sefaz nesta Ven.el Ordem 3ª da Penitencia do N. Patriarcha S. Frc.º deta V.º de S. Joam del Rey sobre aseytação e provaçãõ do risco para se fazer a nova capella desta Ven.el Ordem cujo rysco veyo de V.º Rica.

Aos oito dias domez de Janr.º de mil sete sentos setenta e quatro anos nesta villa de S. Joam del Rey em o Consistorio desta Ven.el Ordem 3ª de S. Franc.º em meza (...) por todos foy visto o risco que se tinha mandado fazer avilla rica p.º a fatura da nova capella desta Vem.el Ordem pello qual risco se tinha dado de premio aquem ofez a quantia de secenta mil reis (...)”

Não existe menção ao autor do risco nos documentos da irmandade. O que fica evidente é a circulação de profissionais entre as vilas

e a contratação de um arquiteto para elaborar a documentação que norteará a construção da nova igreja.

Em outro momento, já em 1781, é solicitado que seja procurado o arquiteto, autor do risco da igreja, para fazer o risco do retábulo da capela mor de forma a manter a coerência do conjunto. Para isso, o mestre Francisco de Lima Cerqueira, responsável pela arrematação da obra de pedra, é incumbido de encontrá-lo em Vila Rica ou onde quer que esteja, pois sendo um conhecedor das questões relacionadas à produção da arquitetura e aos preceitos para a sua adequação ao tema devocional, conseguiria intermediar de forma adequada as instruções sobre o que era necessário.

“Termo em que se acordou mandar fazer o risco p.^o o retabolo da Capela mor. Goarniçoens eremates da frestas e oculos da mesma e do barrete.

Aos oitos dias do mez de janr.^o de mil setecentos eoitenta e hú anos, em Consistório desta Venerável ordem 3.^o da Penitencia, em Meza da mesma ordem presidindo o N. C. Or. Comissr.^o o Rd.o. Ant.^o de Pinho Montr.^o e os mais Irmãos de meza abaixo assignados foi porposto mandarse fazer o risco do retabollo da capella mor goarniçoins, eremates das frestas e oculos das mesmas e o barrete obra por have naocazião prez.te igual comodidade para a factura da mesma havendo alguns ofricimentos de Irmaons (...) Comquanto o retabollo sedetreminou mandarse fazer o dito risco, e para este se fazer com acerto rogamos ao N.C.Ir. Franc.^o de Lima Cerqur.^o mestre da obra de pedra como mais inteligente e saber dos preceitos desta, por existir e depender hua da outra fosse Avila Rica ou em outra qualquer parte onde se achar o Arquitecto que fez o risco da Igr.^o fasa o que neste se porpoz dandolhe para isso os preceitos neces.ros para oq levava o risco da mesma obra, ou em todo ou em parte (...) etudo o mais recomendamos em que, atenta a sua capacidade e sciencia de Arquitectura não haja defeito e também na mesma Meza sedetriminou que vindo o dito risco se comvoque a Meza os Irmaons para darem o seu consentimento.”

É possível identificar que Francisco de Lima Cerqueira era respeitado por seus conhecimentos da prática edificatória, mas também pelo domínio dos preceitos e fundamentos para a elaboração e interpretação de desenhos e plantas de arquitetura. Importante mencionar que ficará registrado no livro, em anotações de 1785, que Francisco chegou a fazer ajustes ao risco, inclusive elaborando novos desenhos:

“Termo de ajuste que se fez com o M.e. das obras arquirim.to do mesmo.

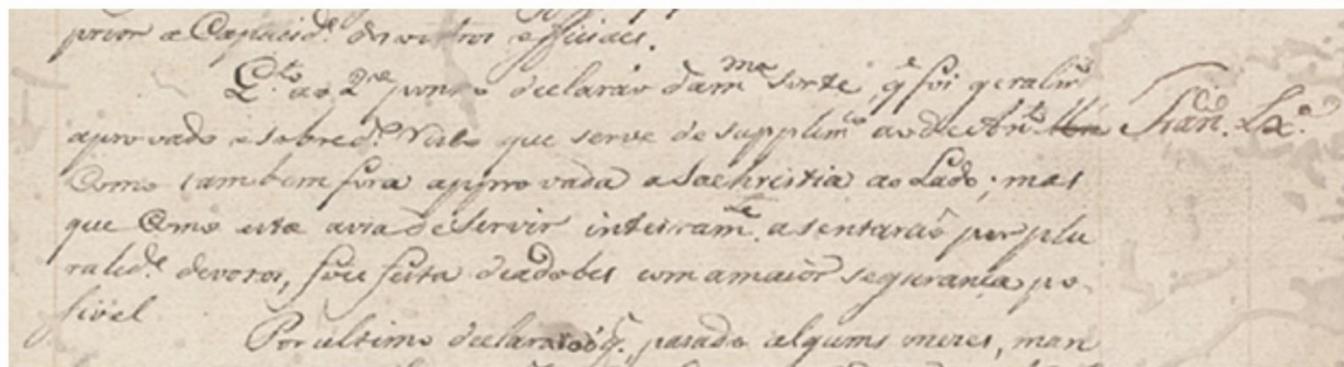
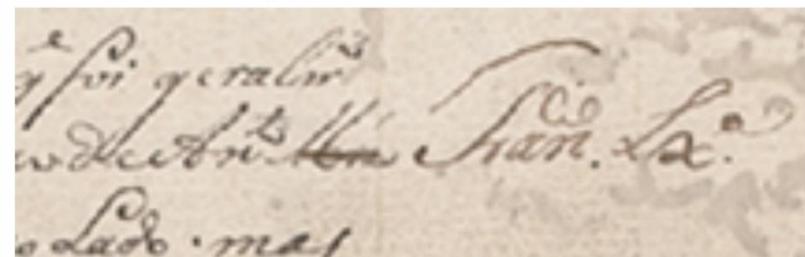
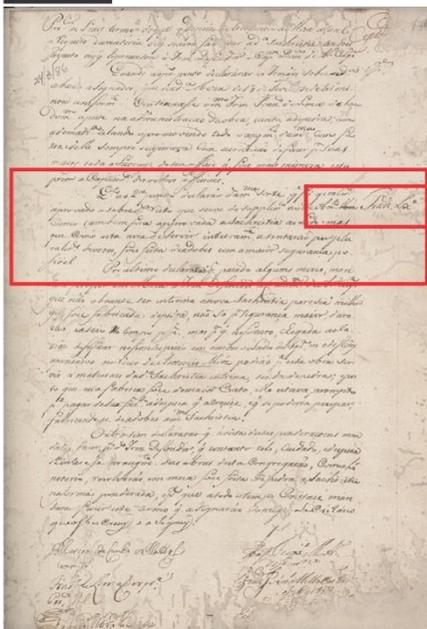
Aos 11 de 7br.^o de 1785 em meza aq prezedio o Rd.^o Pe. Comisario Com assist.^o do Irm. ViceMn.^o, e mais Deffrinatoria abaixo assignados, requereo o Irm. Prc.or. G.al Francisco de Lima Cerqur.^o se Lavrace termo q se acordou na Meza Congregada a 13 de Fevr.^o do prez.e anno para aqual forãotambem convocados alguns extraordinários q.do representou Elle do.^o Cerqur.^o pr sua pitam. que sendo ajustado por essa Congregação para ser Mestre e administrador das obras da novacapella, e para Lavrar Cantaria debaixo do telheiro o tempo que lhe fosse possível, como millor consta dos tr.^{os}. fl. 106 fl.114 não só ele exercera o d.^o emprego, mas além diso assistira nas pedreiras, etivera officio de Arquitecto tirando novas plantas, e novos dezenhos, como nam.ma obra seve; e q vendo-se osup.e falto de saude para opder continuar todo odia empé na sobrd.^o Lavrage, requerera a Meza q oLivrage dod.^o ajuste e Ligendo outro admenistrador (...)

Tambem requereo o d.º Irm Proc.or seLavrace termo doq seasentou na referida Meza de13 de Fevr.º sobre afatura desacristia, que ele requerera como mt.º necessária p.º se poder continuar o Corpo (*ilegível*) da nova capella, ofertando nam.ma ocasião hua planta (*ilegível*) seavia deser (*ilegível*) (...)

Quanto aopr.º ponto declararão os irmãos sobred.º abaixo assignados, que nad.º Meza de 12 deFevr.º sedetriminou uniform.te continuasse om.mo Irmão Franc.º de Lima debaxo dom.mo ajuste na admenistração daobra, tanto adepedra, como ademadr.º zelando epromovendo todo oaugm.to dam.ma como fazia delle sempre seesperava com acondição defazer pr. Suas maons toda lavrage doseu officio q'foçe mais mimoza, superior acapacidade dos outros officiais.

Q.to ao 2º ponto declarão dam.ma sorte, que foi geralmente aprovado o sob risco que serve de supplm.to ao de Ant.º Mrz (*rasura à margem incluindo: Franc.º Lx.º*) como tambem fora approvada a sachristia ao Lado” (TOMO 3, fls. 105, 120 e 133)

Figura
59



Reprodução de página do livro de registros da irmandade de São Francisco de Assis da Cidade de São João del Rei. Nesse trecho podemos verificar uma das maiores polêmicas da história da arquitetura colonial brasileira, que vai colocar em dúvida, todo o trabalho dos técnicos do SPHAN, pois a afirmação de que a autoria do risco é do Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa) é embasada por uma rasura feita no documento, tendo o sobrenome Martins riscado e na margem lateral, fora do corpo do texto, é incluído o sobrenome Francisco Lisboa. Essa incongruência desqualifica uma série de documentos importantes e desloca o foco para questões externas ao tema.

Nesse trecho outra polêmica surge. Tal assunto, somado ao caso do Vereador de Mariana vai destabilizar a construção lógica estabelecida por Bretas e encampada pelo discurso oficial reconhecível na produção do SPHAN, perdurando no meio acadêmico e, inclusive, nos registros do Museu da Inconfidência. A questão que vai figurar em diversas publicações, seja de autores querendo defender as atribuições de autoria ou de outros que vão questionar os procedimentos empregados pelos técnicos do SPHAN é a menção à “Antonio Mrtz” que é riscada no corpo do texto, sendo incluído na margem o nome “Franc.º Lx.º”.

Note-se que esse documento não tem nenhum intento de defender a autoria nos registros da irmandade, mas de atribuir responsabilidades e registrar os acordos entre as partes, com forte aspecto funcional e objetivo. Sendo assim, o risco que se mandou fazer em Vila Rica, mostra o esforço empreendido em uma determinação aprovada pela comunidade franciscana, que sem dúvidas gerou despesas e demandou a dedicação de tempo das pessoas para realizar a empreitada.

Os novos desenhos elaborados por Francisco de Lima Cerqueira, serviam de instrumento para a fábrica, tendo uma conotação objetiva, as menções são feitas para demonstrar que o profissional fez uso de suas atribuições para além das obrigações da arrematação, numa querela relacionada ao labor e os meandros do contrato firmado, servindo de argumento valorativo do envolvimento do mestre com as atividades da obra.

O trecho acaba por revelar que foi aprovado o risco suplementar, que daria maiores subsídios para a continuidade das obras, complementando aquele feito anteriormente, e o autor que acabaria de ser revelado. No entanto, em uma declaração circunstancial, tal afirmação serviria apenas para transmitir a memória de mais um personagem dessa intrincada sociedade, regida a protocolos e instrumentos regulatórios coletivos.

Podemos concluir que há claras menções sobre a elaboração de riscos para a construção da igreja e que existe uma preocupação sobre o decoro e a coerência do que deveria figurar na obra concluída: *“dandolhe para isso os preceitos neces.ros para oq levavao risco da mesma obra”*; o que remete a um *“saber”* dos contratantes quanto à importância de contar com a *“capacidade e siencia de Arquitetura”* de Francisco de Lima Cerqueira que *“como mais inteligente e saber dos perceitos desta, por existir e depender hua da outra”* para a realização da empreitada.

Não são dadas informações sobre o conjunto do risco elaborado, existindo menções genéricas, apenas em um trecho há menção a um conjunto de informações, que Francisco de Lima Cerqueira deveria levar consigo para garantir o sucesso do novo projeto para o retábulo da capela mor: *“levavao risco da mesma obra, ou em todo ou em parte”* todas as demais passagens são gerais e não revelam quais vistas ou qual parte da obra deveria figurarem tais riscos:

- *aseytação e provaçãem do risco;*
- *rysco veyo de V.ª Rica.*
- *visto o risco que se tinha mandado fazer*
- *p.ª a fatura da nova capella*
- *pello qual risco se tinha dado de premio aquem ofez*
- *seacordou mandar fazer orisco p.ª o retabolo da Capela mor*
- *foi porposto mandarse fazer o risco do retabollo da capella mor*

- *o retaballo sedetreminou mandarse fazer odito risco*
- *o Arquicteto que fez o risco da Igr.*
- *dandolhe para isso os preceitos neces.ros*
- *siencia de Arquitetura*
- *vindo odito risco secomvoque a Meza*

Com o passar do tempo, o significado das obras e do risco que estudamos, conseqüentemente, sofrem um deslocamento conforme os interesses dos novos interlocutores e as mudanças de valores da época, como acontece com o sentido de autoria, que vai ganhar uma importância que era ignorada, ou desconhecida, no período em que foram elaborados (GRAMMONT, 2008). Bretas vai constituir uma narrativa, que ganha eco e se desenrola na fase heroica do IPHAN sendo ainda a notícia que reverbera na exposição permanente do Museu da Inconfidência.

Conhecer a trajetória do objeto, nos permite reestabelecer conexões temporais perdidas, mesmo reconhecendo que as lacunas identificadas dificultam o esclarecimento de aspectos que consideramos relevantes, por exemplo sobre a autoria, e o conjunto total de peças gráficas que compunham o risco. A partir desse esforço, pudemos identificar como se deram, em diversos momentos, as apropriações do objeto, lhe atribuindo valores distintos.

O risco teve em sua origem uma importância objetiva, mobilizado como instrumento de comunicação que visava auxiliar na concretização de uma edificação religiosa. Quando é redescoberto na Biblioteca Nacional, o seu valor simbólico é rearranjado para um campo de interesse iconográfico, como um objeto expressivo/artístico de caráter histórico e raro, e a sua funcionalidade é reconhecida ao ser relacionado e catalogado como desenho de arquitetura para a igreja São Francisco de Assis de São João del Rei.

Lúcio Costa vai delegar ao desenho da fachada uma importância de documento histórico, que comprovaria a erudição em arquitetura de um dos mais expoentes artistas da história brasileira, o Aleijadinho, inclusive estabelecendo elos com edificações de grande importância na região das minas de ouro. Trataremos a seguir desse movimento empreendido por Lúcio Costa, a partir de seu texto publicado em 1951, no qual atribui a autoria do desenho ao mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

2.2 . O RISCO DE LÚCIO COSTA

Em 1951 Lucio Costa publica o texto “A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del Rei”, com o apoio do então DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), reeditado em 2002 pela Editora Itatiaia, quando do relançamento do texto sobre Aleijadinho de Rodrigo José Ferreira Bretas de 1858 (BRETAS, 2002). O texto foi originalmente publicado com objetivo de encerrar a discussão sobre a atribuição da autoria de um risco original da fachada da Capela de São Francisco de Assis da cidade de São João del Rei, que havia sido encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Sendo raros os desenhos de arquitetura do período colonial brasileiro, também é rara a bibliografia sobre eles, o que torna o texto de Lucio Costa um documento importantíssimo para a construção desse campo de pesquisa, sendo inclusive um texto inaugural. Lucio Costa vai desenrolar o argumento adotando referências da arquitetura mineira, revelando sua erudição e profundo conhecimento da arquitetura colonial brasileira e seus antecedentes, inclusive com grande aparato linguístico digno de um glossário arquitetônico especificamente “barroco”.

O que será apresentado a seguir é o exercício de leitura sistematizada do texto de Lucio Costa, que será seguido por uma análise crítica. Pretende-se a identificação dos conceitos, obras e referências mencionadas pelo autor, adotando como método interpretativo a inserção de recursos visuais para ilustrar, representar e analisar as descrições puramente textuais do autor. A visualização da informação pautada na leitura sistematizada do texto permite estabelecer diálogos com o autor e experimentar sobreposições das informações através de camadas, diagramas e conexões.

O primeiro elemento apresentado é um gráfico (**Figura 60**) elaborado com as informações que estruturam o discurso do autor. Identificamos nele as obras mencionadas por Lucio Costa e as datas que ele apresenta no texto, incluindo informações complementares, como fase das obras e localização, sendo esses dados importantes na argumentação do autor, usados para construir o seu raciocínio lógico, numa costura de dados em recurso textual bastante complexo.

É um gráfico que procura sintetizar as principais argumentações de Lucio Costa para atribuir a autoria do desenho ao mestre Aleijadinho. O autor se baseia no texto do historiador Rodrigo Bretas, a partir do qual o mestre construtor seria o responsável pelo projeto da igreja de São João del Rei. No entanto, Rodrigo Bretas escreve com base em conversas que teve com a neta de Aleijadinho e em um texto escrito por um vereador da cidade de Mariana, que fazia parte de registros oficiais, aquele dos fatos notáveis da região a serem noticiados ao rei, documento que fora transcrito pelo historiador, mas que por se encontrar extraviado, impossibilita qualquer checagem dos fatos apresentados. Não tendo outras provas documentais, e considerando serem verídicas as informações do texto de Bretas, resta a Lucio Costa fazer comparações entre as inúmeras obras realizadas na região, à época do domínio português, para encontrar traços e similaridades que pudessem confirmar os fatos descritos por Rodrigo Bretas.

Figura
60

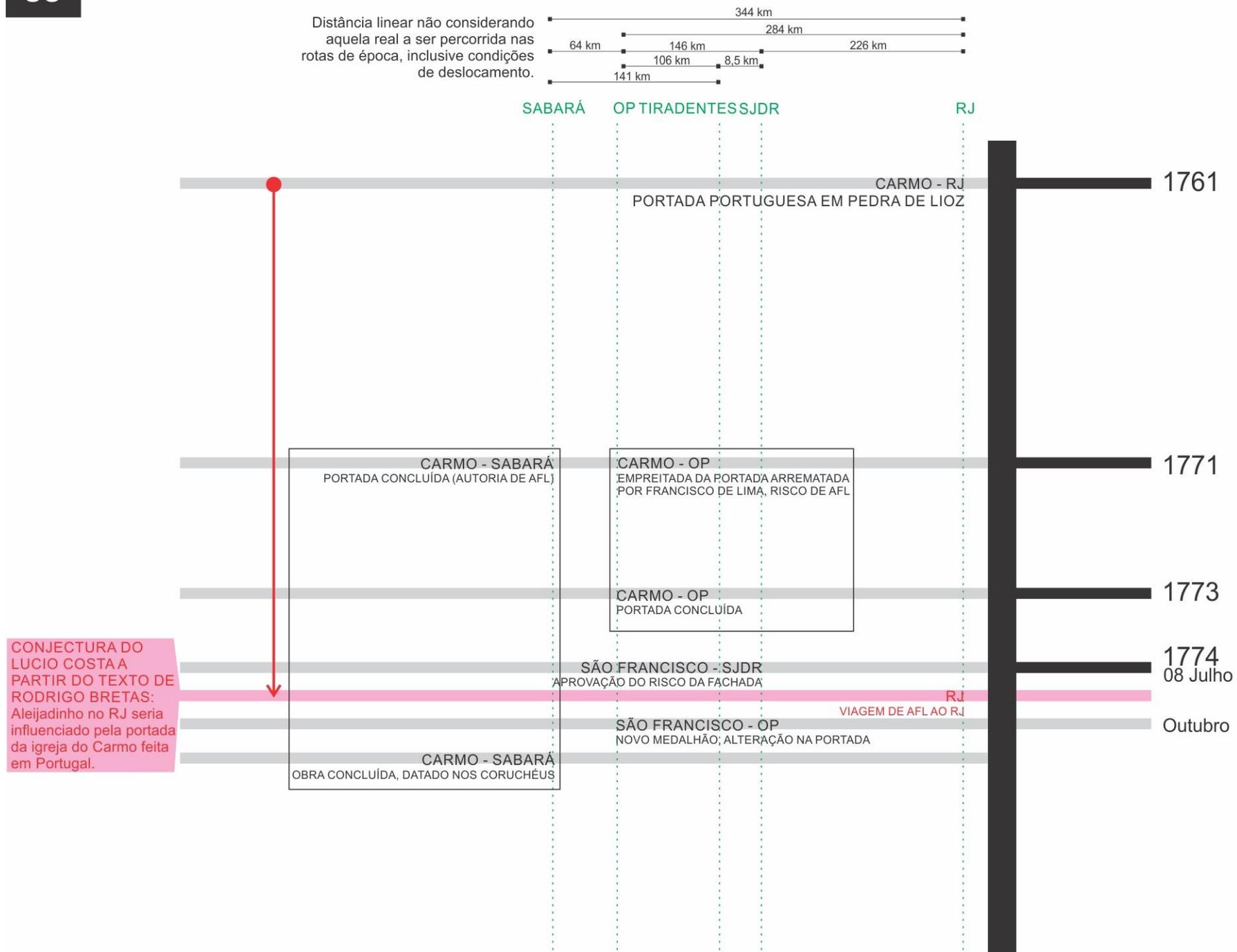


Diagrama elaborado nesta pesquisa a partir dos principais argumentos mobilizados por Lucio Costa (2002) ao longo do texto de análise do risco da fachada da igreja de São João del Rei, no qual ele procura justificar a atribuição de autoria ao mestre Aleijadinho, Antonio Francisco Lisboa (AFL).

Na parte superior optamos por colocar uma indicação das localidades mencionadas e as distâncias entre elas. A distância marcada é linear, dada a dificuldade que seria indicar uma quilometragem hipotética/real a partir dos trajetos possivelmente percorridos à época, isso ainda sem considerar as dificuldades e modos de deslocamento da época, como a possibilidade de auxílio de animais e o agravante do transporte de ferramentas, materiais e suprimentos. A indicação do território envolvido, mesmo que simplificado pela indicação do raio de abrangência, nos permite uma reflexão sobre a relação espaço x tempo presente no texto do Lúcio Costa e, indiretamente, nas afirmações de Rodrigo Bretas. As cidades mencionadas são: Sabará, Ouro Preto, São João del Rei (e Tiradentes) e Rio de Janeiro.

À direita no gráfico, organizamos uma cronologia das obras principais mencionadas no texto, procurando evidenciar a concomitância e a temporalidade entre elas, procurando assim, analisar a sequência evolutiva, lógica e natural pelo ponto de vista de Lucio Costa, que resultaria, ainda segundo o autor, na solução mais harmoniosa e bem resolvida para a temática franciscana: a fachada da igreja de Ouro Preto, documentalmente atribuída ao mestre Aleijadinho.

No meio dessa relação espacial/temporal, Lucio Costa se detém na notícia dada por Rodrigo Bretas, que o Aleijadinho teria ido ao Rio de Janeiro para resolver problemas burocráticos. Essa viagem parece oportuna para Lucio Costa levantar a hipótese de o mestre construtor ter se encantado com a igreja do Carmo, feita em Portugal e montada no Rio de Janeiro em 1761, e essa seria a justificativa para que o Aleijadinho apresentasse um novo projeto para a igreja de São Francisco de Ouro Preto, já mais bem resolvido que o apresentado para a igreja de São João del Rei.

Então, para Lucio Costa, no ano de 1774, entre julho e outubro, deveria ter ocorrido a viagem de Aleijadinho ao Rio de Janeiro, noticiada por Rodrigo Bretas. Acontece que Bretas não menciona nenhuma data ou época para a tal viagem, sendo o período de realização da viagem uma conjectura, por conveniência, de Costa. Afinal de contas, esses são os meses que separam duas reuniões das irmandades franciscanas muito importantes para a história da arquitetura brasileira: a primeira em São João del Rei em 08 de julho de 1774 na qual é aprovado o risco para a igreja que fora encomendado em Ouro Preto; e a segunda em outubro de 1774 em Vila Rica (Ouro Preto), quando um novo risco para a portada da igreja é apresentado.

Para ele se trata do mesmo risco, porém com modificações inspiradas na solução presente na Igreja do Carmo do Rio de Janeiro. Lucio Costa considera que Aleijadinho teria visitado, obrigatoriamente, à igreja do Carmo do Rio de Janeiro, por estar envolvido com a construção de duas igrejas carmelitas desde 1771, a de Sabará e a de Ouro Preto.

“As conclusões cabíveis no caso poderão parecer, à primeira vista, especulação gratuita, mas, conquanto não passem efetivamente de conjetura, são bem fundamentadas e têm fortes probabilidades de corresponder, de fato, à verdade. A presença de Antônio Francisco Lisboa no Rio de Janeiro foi garantida por Bretas. Deve-se pois admitir como ponto de partida para aquele novo risco a forte impressão que lhe teria causado a vista da portada de pedra de lioz, vinda da metrópole para a igreja dos irmãos terceiros carmelitas do Rio de Janeiro.”

Essa bela obra portuguesa, inaugurada em 1761, devia, com efeito, avultar no panorama urbano da cidade naquele tempo, porquanto não havia então nada que, no gênero, se lhe pudesse comparar. Ora, Antônio Francisco Lisboa teve por duas vezes oportunidade de construir portadas carmelitas (Sabará, 1771, e Ouro Preto, 1771-73); conhecedor que fosse, já então, daquela monumental portada, não se compreenderia houvesse ele em ambas as ocasiões desprezado tão sugestivo partido, e que tal ideia ainda não lhe ocorresse quando, em 1774, apresentou o risco de repente, poucos meses depois. Consequentemente, sua prime ira, senão única, viagem ao Rio de Janeiro teria sido realizada depois de 8 de julho de 1774; e como já aplicava o novo partido do medalhão em Vila Rica no mês de outubro do mesmo ano, parece óbvio concluir-se ter ocorrido nesse curto intervalo. Tanto mais quanto, admitida a presença do artista em São João del Rei por ocasião da apresentação do risco de sua autoria, não se deve estranhar aproveitasse ele o meio do caminho andado, estendendo a viagem até aqui.” (COSTA, 2002)

O autor, considera oportuno definir o período da viagem, noticiada por Bretas como uma viagem hipotética e sem indicar um período preciso da vida do artista, pois não há documentos que a comprovem. Costa ainda define os interesses que o artista teria e deduz parte do percurso que teria feito na cidade do Rio de Janeiro.

Essa narrativa se justificaria, na lógica de Lúcio Costa, no objetivo de embasar o discurso da genialidade profícua do mestre construtor Aleijadinho, pois são muitos aspectos importantes a serem elucidados para confirmar a envergadura do artista, e a associação do risco de São João del Rei com as soluções já construídas de Ouro Preto seria um caminho pertinente. Contudo, as incongruências que o próprio objeto mostra, precisam ser sanadas de forma digna, daí a construção de um processo criativo, uma solução ainda em desenvolvimento, e que foi resolvido de forma engenhosa a partir da sua capacidade de catalisar referências externas, ou seja, de sua erudição e apuro crítico.

“E foi então que, senhor da nova solução, lhe teria ocorrido a idéia de aplica-la à portada franciscana, ainda havia pouco insatisfatoriamente resolvida, e de completar a composição com os dois serafins desenvoltamente pousados sobre o entablamento das pilastras, solução própria da arquitetura interna e, talvez por isso mesmo, menos usada nos frontispícios de igreja. A conhecida presunção de que, na portada do Carmo de Vila Rica, Antônio Francisco Lisboa já previra tais figuras é inteiramente infundada, não só porque nesse seu risco de 1774, posterior portanto à referida portada, e onde semelhante reforço plástico era mais necessário, elas ainda não aparecem, como porque não teria passado pela cabeça de nenhum artista, mesmo bisonho, a extravagância de avizinhar quatro figuras de igual “valor” no espaço restrito de uma sobreporta.” (Costa, 2002).

Lúcio Costa reconhece que há uma similaridade entre as soluções carmelitas e a franciscana, com os anjos pontuando a portada, mas precisa unir o desenho “incompleto” com aquele conjunto de elementos atribuídos a Antônio Francisco Lisboa, e já demonstra no texto, estar considerando que o risco de São João del Rei está com a autoria estabelecida. Dessa forma ele pode contestar a ideia de que o artista

já tinha uma solução definida quando fez o risco carmelita, e poderia simplesmente ter seguido a mesma lógica na igreja franciscana, mas isso desmontaria a tese de atribuição por correspondência compositiva. Costa, então, fez um malabarismo retórico, levando Aleijadinho para a frente da igreja do Carmo no Rio de Janeiro, para então trazê-lo de volta a Vila Rica, e finalmente ajustar o projeto.

Precisamos voltar ao início do texto de Lúcio Costa para compreendermos essa construção narrativa. Logo no primeiro parágrafo ele já apresenta sua hipótese de atribuição por similaridade:

“É fácil a qualquer observador notar a semelhança da portada figurada no risco original da Capela da Ordem 3ª de São Francisco de São João del Rei, com a portada construída na outra igreja franciscana, cujo projeto se atribui, com razão, a Antônio Francisco Lisboa, - a de Ouro Preto. Perceberá, porém, desde logo, que, na primeira, o desenvolvimento da composição se apresenta incompleto, pois que lhe falta a triangulação característica das portadas do seu tipo, triângulo cujos vértices são marcados por elementos plásticos de acentuado relevo e volume, tais como a coroa e os entablamentos das pilastras laterais, encimadas ou não por figuras, no evidente propósito de acentuar os limites extremos da composição.” (COSTA, 2002)

A evidente semelhança, identificável por qualquer pessoa, e não apenas por um especialista, cria o terreno ideal para plantar a semente da atribuição que florescerá “naturalmente” na sequência de afirmações que percorrem os primeiros 8 parágrafos, nos quais são elencadas as obras carmelitas de Sabará e Ouro Preto, assim como seus pormenores compositivo. Tais argumentos justificariam a presença de um “*mesmo espírito e uma só mão*” no desenho em questão e na portada ouropretana, para finalmente expor no conclusivo nono parágrafo, a atribuição:

“Assim, pois, quem riscou o projeto submetido à apreciação da mesa da irmandade de São Francisco, de São João del Rei, e aprovada no dia 8 de julho de 1774, não foi outro senão o mesmo artista que iria projetar, quatro meses depois, a nova portada da capela franciscana de Vila Rica, ou seja, comprovadamente, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.” (COSTA, 1951)

Se ignorarmos a existência do risco de São João del Rei, seria fácil considerar que a solução empregada na portada franciscana de Ouro Preto segue uma mesma lógica compositiva das igrejas carmelitas, conforme o próprio Lúcio Costa aponta, a partir de uma composição pontuada por elementos em destaque que formam os vértices de uma triangulação ascendente, proporcional à empena e portada. Entretanto, quando o risco de São João del Rei surge, esse método de atribuição por similaridade é posto à prova, pois a esperada composição triangular não aparece.

Como essa triangulação é tratada como típica do mestre Aleijadinho, era tomada como pressuposto suficiente para sustentar a atribuição autoria. No caso era uma assinatura inexistente e subjetiva, porém, tratada prova inquestionável do engenho do artista. A inexistência dessa triangulação no desenho torna-se um problema a ser resolvido por Lúcio Costa.

O problema é posto muito antes, quando Bretas indica que o vereador de Mariana noticia a feitura do projeto da igreja pelo mestre aleijado. Mas Lúcio Costa não se propõe a analisar o risco de outra forma se não a partir dessa afirmação. Parte da notícia da autoria e, apressadamente, a relaciona com a obra de Ouro Preto.

A própria edificação consolidada de São João del Rei difere do desenho original. O que é apontado como uma incapacidade do mestre construtor de compreender a genialidade do artista que a projetara. Para Lucio Costa, é uma infelicidade não ter sido concretizado com as próprias ideias e por que não: com as mãos do próprio Aleijadinho, que era quem deveria ter executado a obra. Esse nítido pesar, revela um lamento e uma diminuição de valor de tudo aquilo que não se trata da obra direta e genial de Aleijadinho. Essa edificação tem sim um valor para Lúcio Costa, mas é tremendamente reduzido pela ausência da alma do Aleijadinho.

“Não ficaram, porém nisto as alterações que o risco sofreu por iniciativa de Francisco de Lima, mestre-canteiro incumbido da superintendência geral das obras. É que, administrador zeloso e construtor competente, além de exímio na arte do seu ofício, ele talvez sobrestimasse tais aptidões, pretendendo estar igualmente em dia com as novas concepções artísticas de seu tempo, muito embora se revelasse afinal, no fundo, mal preparado para compreendê-las no seu justo sentido e alcance, ou para assimilar-lhes o conteúdo secreto, e se mostrasse ainda incapaz de acompanhar, sem tropeços, a agilidade mental, as reações imprevistas e as aparentes contradições próprias do temperamento e da maneira de fazer de um artista da classe de Antônio Francisco Lisboa.” (COSTA, 2002)

Logo, o *risco* de São João, como desenho, passa a ser o risco de Lúcio Costa, como problema retórico a ser resolvido. Pois a sua vinculação a uma obra reconhecida como de Aleijadinho, seria suficiente para finalizar os questionamentos quanto à autoria. Assim como também, indiretamente, serviria para defender os métodos empregados pelos modernistas. Como vimos anteriormente, havia movimentos contrários à modernização dos cânones artísticos, com um forte viés conservador, que estava apegado aos modelos europeus e saudosistas do império.

Esse risco/problema se agrava com a identificação da rasura no livro da irmandade franciscana de São João del Rei. Daí a urgência de se encerrar o debate a partir de uma atribuição levada a cabo por um dos mais eruditos e respeitados arquitetos de seu tempo: Lúcio Costa.

Dada como certa a atribuição, Costa trata de justificar as mudanças bruscas nos projetos com a “conjetura” da ida de Aleijadinho ao Rio de Janeiro. O autor segue fazendo uma série de amarrações com outros objetos, cujas atribuições também são questionáveis. Tendo em vista a quantidade de arquiteturas e pormenores que vão sendo apresentados na construção de seus argumentos, optamos por organizar as obras mencionadas em uma sequência visual (**Figura 61**) que permitisse uma primeira identificação dessas arquiteturas, como que apresentando os atores elencados por Lucio Costa para desempenhar papéis na sua retórica.

Figura
61



Igrejas e portadas mencionadas por Lucio Costa em seu texto 'A arquitetura de Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del Rei'.

Tendo as fachadas e portadas como foco das observações de Lucio Costa, optamos por organizar de forma cronológica, da esquerda para a direita, sempre apresentando a fachada acima da portada correspondente. Essa sequência permite uma leitura panorâmica de parte do vocabulário visual e arquitetônico do período colonial que Lúcio Costa vai mobilizar para construir suas reflexões. Conseguimos comprimir a espacialidade e o tempo sintetizando uma abordagem visual complementar para a reflexão, assim como Costa faz em seu texto, aproximando as arquiteturas em uma leitura analítica/comparativa.

Essas aproximações feitas pelo autor, costumam provas documentais a elementos visuais, que são elencados como testemunhos da ação ou até mesmo da intenção do mestre construtor. A ação estaria visível no resultado material ainda presente nas arquiteturas edificadas ou no risco sobrevivente. Já as intenções são presumidas a partir de conjecturas baseadas em associações subjetivas sobre a personalidade ou a trajetória de vida do Aleijadinho. Um misto de história e fantasia, mas essa segunda é travestida por uma retórica que se pretende embasada pela lógica, ao pretender convencer o leitor no percurso de um caminho metodológico, erudito e especializado, mas, em verdade, cheio de simbolismos tortuosos e complexos, pouco científicos.

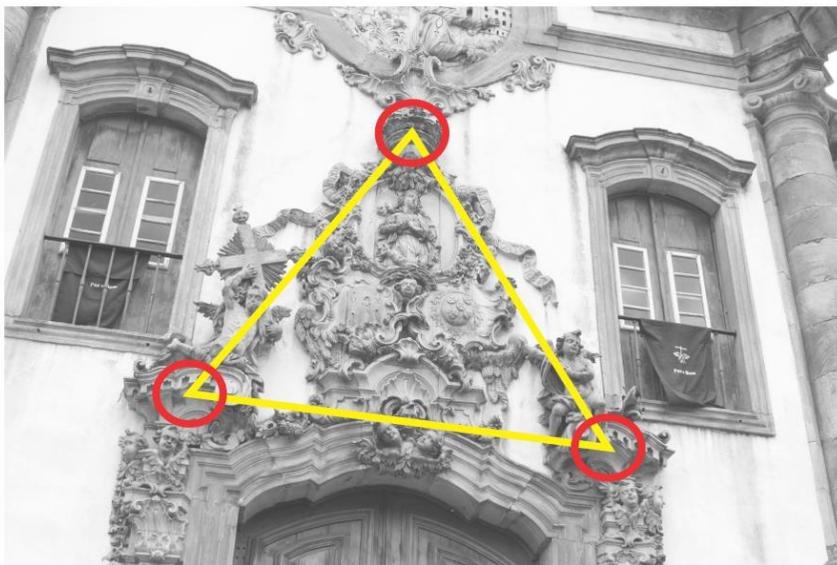
O trabalho de análise do Lúcio Costa, para atribuir a autoria do risco ao mestre Aleijadinho, se inicia com a escolha do pormenor correspondente à portada. Como vimos, ele vai identificar a evolução da composição a partir da triangulação identificável nos elementos escultóricos e decorativos. Para isso, compara a portada da capela de São Francisco de Ouro Preto com o risco para a fachada da também Franciscana capela de São João (**Figura 62**). Na primeira, segundo Costa, vemos a solução bem resolvida final e graciosa, enquanto o risco apresenta uma solução ainda não encontrada, mas que prenuncia um exercício de busca pelo apuro formal e estético.



A esquerda vemos a fachada da igreja ouro-pretana e à direita o risco para a fachada da igreja de São João del Rei- MG, ambas devocionais à São Francisco de Assis. Lucio Costa (2002) inicia a sua análise do risco argumentando que há semelhança, facilmente notável por qualquer observador, entre elas. Uma estratégia argumentativa de aproximação dos dois objetos, tendo em vista que o projeto para a primeira fora documentalmente atribuída ao Aleijadinho, através de recibos, mas o desenho não foi localizado, já o Risco de São João del Rei, não tem autoria comprovada documentalmente, mas fora atribuído ao Aleijadinho por Rodrigo Bretas (1858) baseando-se em documento extraviado escrito por Joaquim José da Silva (1790), então vereador de Mariana. A análise visual comparativa teria sido adotada por Lúcio Costa como metodologia para fundamentar a atribuição de autoria do risco são joanense ao mestre Aleijadinho, sendo o principal objetivo do texto.



Análise visual da portada da Igreja São Francisco de Ouro Preto, identificando elementos compositivos que estruturam a triangulação mencionada por Lucio Costa (2002). A) foto retificada computacionalmente da fachada da igreja; B) detalhe da parte superior da portada; C) intervenção gráfica indicando os elementos compositivos que estruturam a triangulação; D) E) F) detalhes dos elementos compositivos



Na **figura 63** é possível observar a triangulação perfeita e equilibrada da portada construída em Ouro Preto mencionada por Lúcio Costa em seu texto. Tendo a coroa no topo e os anjos apoiados nas ombreiras como vértices do triângulo, todos os demais elementos compositivos da portada se articulam e se estruturam dentro dessa forma.

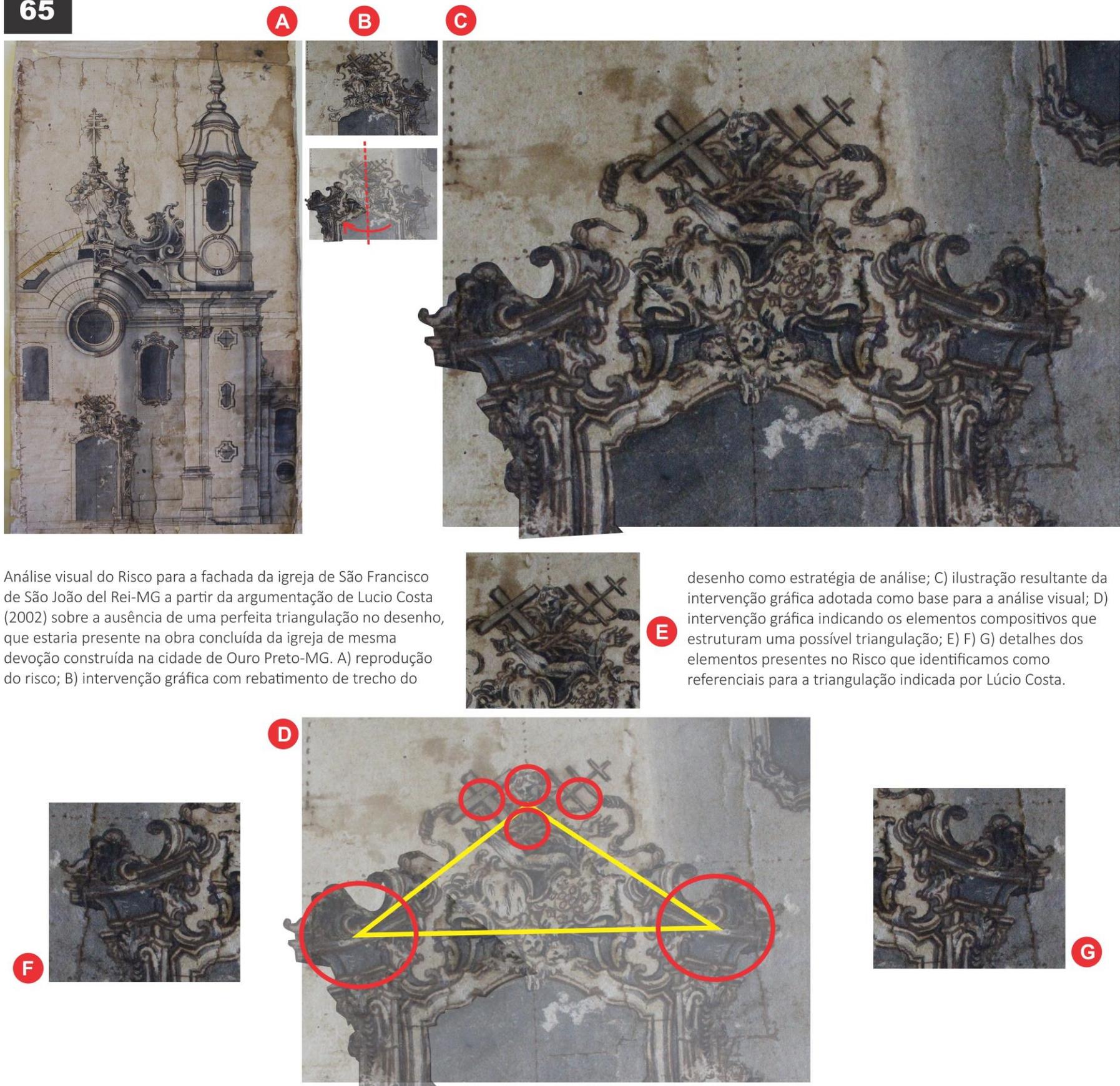
Para seguirmos com a argumentação de Lucio Costa, optamos por fazer uma intervenção gráfica usando recursos digitais a partir de imagens do risco para a igreja de São João del Rei (**Figura 64**). Reconhecendo uma possível simetria da portada, fizemos um recorte duplicado da ombreira e aplicamos de forma espelhada na parte oposta à esquerda, permitindo assim a visualização dos dois elementos que constituiriam os vértices de base da triangulação proposta por Lucio Costa.



A partir do risco da fachada, mencionado por Lucio Costa, realizamos uma intervenção gráfica computacional com o rebatimento de parte do desenho: a ombreira da portada; com objetivo de constituir uma volumetria completa para a análise visual dos elementos compositivos que encimam a portada, e dessa forma analisar o argumento de Lucio Costa (2002), de que *'sentimos falta, no desenho, daquela perfeita triangulação.'*

A confusão visual, gerada por uma grande quantidade de elementos que fazem parte do sistema de representação da irmandade franciscana, no topo do que seria o triângulo compositivo (**Figura 65**), corrobora a teoria de Lucio Costa: *"antecedentes desse risco de portada, e na precipitação dos desenvolvimentos ulteriores a ele, pode –se de fato concluir que também o seu autor teria motivos para ainda não estar satisfeito com a solução então apresentada."* (COSTA, 2002). Seriam, portanto, o risco e a fachada construída testemunhos da evolução do estilo de aleijadinho.

Figura
65



Análise visual do Risco para a fachada da igreja de São Francisco de São João del Rei-MG a partir da argumentação de Lucio Costa (2002) sobre a ausência de uma perfeita triangulação no desenho, que estaria presente na obra concluída da igreja de mesma devoção construída na cidade de Ouro Preto-MG. A) reprodução do risco; B) intervenção gráfica com rebatimento de trecho do

desenho como estratégia de análise; C) ilustração resultante da intervenção gráfica adotada como base para a análise visual; D) intervenção gráfica indicando os elementos compositivos que estruturam uma possível triangulação; E) F) G) detalhes dos elementos presentes no Risco que identificamos como referenciais para a triangulação indicada por Lúcio Costa.

Esse mesmo exercício foi feito sobre as demais portadas com o intuito de verificar o argumento de Lucio Costa (2002) acerca da aplicabilidade dessa “triangulação característica das portadas do seu tipo”, seguindo ainda a descrição de como identificar tal estrutura:

“triângulo cujos vértices são marcados por elementos plásticos de acentuado relevo e volume, tais como a coroa e os entablamentos das pilastras laterais, encimados ou não por figuras, no evidente propósito de acentuar os limites extremos da composição.” (COSTA, 2002).

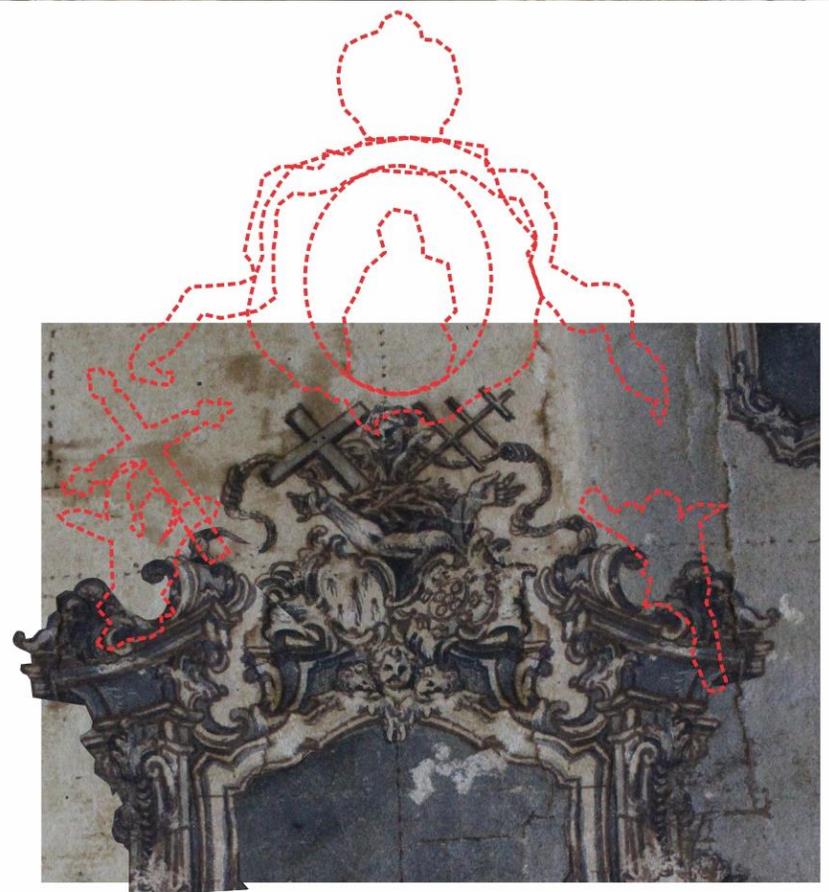
A leitura sugerida, ao final, não é tão óbvia quanto o apresentado, pois, em caso de análise a partir dos elementos volumétricos e de relevo acentuado, a composição pode apresentar a triangulação, mas não de maneira tão coesa como no caso da portada de São Francisco da cidade de Ouro Preto. Isso pode ser verificado na imagem anterior, da portada de São Francisco de São João del Rei, quando a composição é determinada por elementos volumétricos claramente distintos, mas que acabam por permitir a identificação da triangulação (**Figura 66**).



Análise visual comparativa: Fachada da Igreja franciscana em Ouro Preto-MG (à esquerda) com o Risco para a fachada da igreja de mesma devoção em São João del Rei-MG (à direita). A intervenção gráfica feita apresenta a triangulação mencionada por Lucio Costa (2002) que segundo o autor, '*sentimos falta, no desenho, daquela perfeita triangulação*'.

Analisando a estrutura compositiva das duas portadas franciscanas, identificamos os elementos ausentes no risco que estão presentes na portada edificada em Ouro Preto. No caso, o medalhão com a Nossa Senhora e a coroa ao topo, as fitas e os anjos sobre as ombreiras. Usamos recursos gráficos para transpor esses elementos de um objeto a outro (**Figura 67**), e verificamos como a triangulação é afetada.

A argumentação de Lúcio Costa se sustenta pelos elementos visuais ausentes, corroborando a interpretação de que há algo não acabado no risco, e que fora completado na portada construída, pois notamos que os mesmos elementos compõem as fachadas carmelitas indicadas no texto de Lúcio Costa, tanto de Sabará quanto de Ouro Preto, o que veremos nas próximas análises.



Análise visual a partir do texto de Lúcio Costa (2002), no qual ele indica a ausência de elementos para a perfeita triangulação no Risco para a fachada da igreja franciscana de São João del Rei (à esquerda e abaixo à direita), o que é visível na fachada da igreja de Ouro Preto (detalhe acima à direita). Essa Segunda fachada teria sido executada com base no mesmo projeto, mas com melhorias sugeridas depois que o autor dos projetos, o Aleijadinho, estivera no Rio de Janeiro, sendo essa viagem uma hipótese sem fundamentação documental, assim como se trata apenas de uma conjectura de Lucio Costa (2002) que as mudanças seriam inspiradas especificamente na igreja carioca em devoção à Nossa Senhora do Carmo. Nas imagens acima, a intervenção gráfica completa o Risco com os elementos identificados na fachada ouro-pretana como metodologia de análise do discurso de Lúcio Costa.

Recorrente na maioria das portadas citadas por Costa é a pouca coesão entre os elementos escultóricos, sendo predominante a articulação de elementos muito bem delimitados entre si, permitindo assim a percepção de uma triangulação, porém com os elementos escultóricos identificáveis isoladamente.

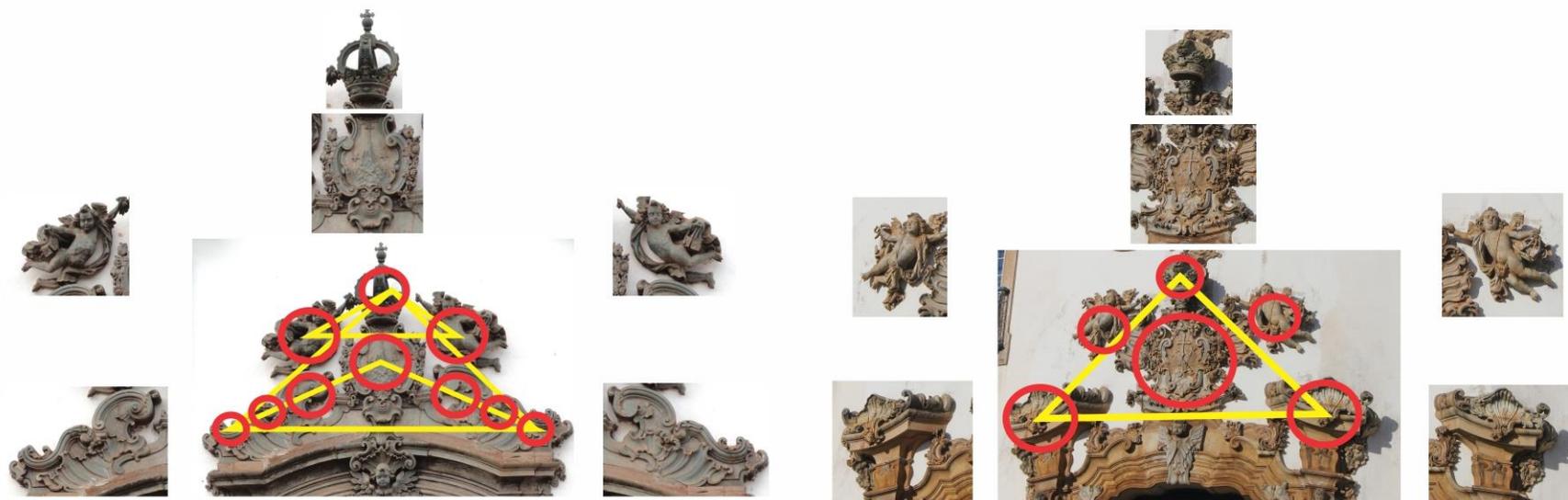
Na Capela da venerável irmandade do Carmo de Ouro Preto a triangulação é estruturada por elementos escultóricos menos hierarquizados entre si, criando uma coesão compositiva a partir de vários elementos isolados e facilmente identificáveis. O mesmo ocorre no caso da igreja carmelita de Sabará (**Figura 68**).

Figura
68

CARMO - Sabará - 1771



CARMO - Ouro Preto - 1773



Análise visual das portadas com temática devocional Carmelita, nas cidades mineiras Sabará e Ouro Preto, indicadas por Lúcio Costa como sendo de autoria do mestre Aleijadinho, e que apresentam solução compositiva bem estruturada seguindo uma perfeita triangulação.



Essa articulação de elementos, e a busca por uma triangulação compositiva, inspirada na solução presente na igreja do Carmo do Rio de Janeiro, teriam resultado na alteração do projeto original para a fachada da igreja de São Francisco de Ouro Preto.

Essas modificações teriam ocorrido quando a obra já estava um tanto adiantada, resultando em modificações de elementos já construídos como as janelas do coro e as colunas da portada.

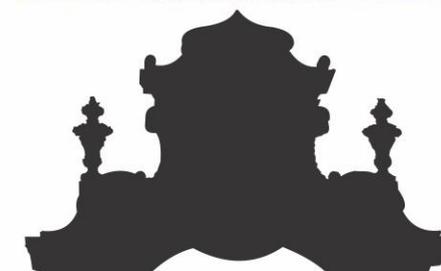
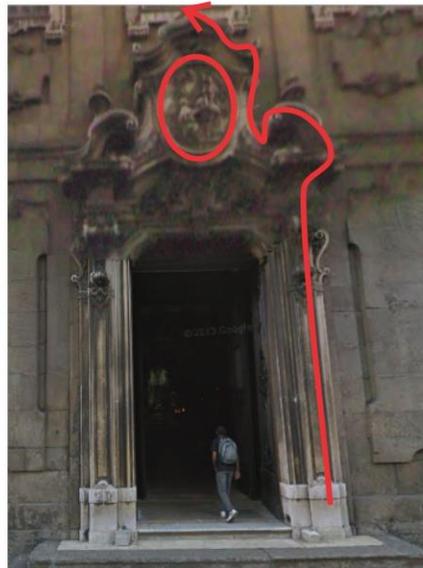
As janelas e a portada foram afastadas, ampliando o espaço para receber os elementos de ornamentação, muito importantes por revelarem os símbolos devocionais da irmandade (**Figura 69**).

Entretanto, a portada mencionada por Lucio Costa como inspiradora para o mestre Aleijadinho é a que mais apresenta a composição por um elemento escultórico quase que único, a Matriz do Carmo do Rio de Janeiro, executada por portugueses e transportada para o Rio de Janeiro.

O medalhão ao centro, e a sua conexão direta com os umbrais da portada, criam um desenvolvimento compositivo muito integrado (**Figura 70**), permitindo uma identificação do movimento de ascensão, mas não há a mesma profusão de elementos menores como nos casos vistos anteriormente em Sabará e Ouro Preto.

Após Aleijadinho ter se inspirado na igreja do Carmo do Rio de Janeiro, segundo conjecturas de Lúcio Costa (2002), ele promoveria modificações na fachada franciscana de Ouro Preto, já parcialmente construída, afastando as janelas do coro e as ombreiras da portada para receber novos elementos compositivos.

Figura
70



Lucio Costa (2002), cria a hipótese que Aleijadinho teria se sensibilizado com a portada feita em Portugal com pedra de liós para a igreja carmelita no Rio de Janeiro, e a partir de então, adotado o partido compositivo em volume único para a fachada franciscana de Ouro Preto, resolvendo o problema das portadas com temática devocional dedicada à São Francisco de Assis. Nessa sequência podemos notar os principais elementos usados por Costa para estruturar os seus argumentos: a portada e o seu desenvolvimento da base à coroação e os elementos compositivos, como o medalhão e os detalhes das curvas e contracurvas, como ocorre nas ombreiras.

Essa unidade da portada, inspirada na igreja carioca, seria a novidade que Aleijadinho adotaria em Ouro Preto, uma composição única. Mas a análise visual não corrobora essa hipótese, pois, a profusão de elementos elencados na igreja Mineira, respeita a simbologia franciscana deixando-os “soltos” apesar de estruturados em uma triangulação, aí sim, identificável, a mesma solução que aparece de forma coerente nas igrejas carmelitas de Sabará e Ouro Preto.

Lúcio Costa vai argumentar que o desenvolvimento compositivo das portadas feitas pelo mestre Aleijadinho têm peculiaridades não encontradas em nenhum outro lugar, sendo identificáveis de forma amplificada ao longo dos anos nas portadas indicadas no texto. A mais antiga, de Sabará, ainda é bastante rígida, enquanto no Carmo já há a sinuosidade típica das obras do mestre (**Figura 71**), o que vai ser facilmente identificável nas propostas posteriores para as igrejas franciscanas.

Quando comparadas lado a lado, essa afirmação não é tão óbvia, há elementos de contração e relaxamento das linhas que conformam o percurso, mas com características e posicionamentos muito distintos. Apesar de todas apresentarem o mesmo resultado de desenvolvimento ascendente e com rebuscamentos que marcam as portadas, não é possível, nesse caso, reconhecer um gesto característico para além da presença dos mesmos elementos da retórica visual circulante no período colonial brasileiro inspirado no repertório da arquitetura clássica europeia.

A argumentação de uma evolução no engenho criativo do mestre construtor, pode ser identificada com a organização cronológica das portadas elencadas por Lúcio Costa, tendo nas soluções de 1774, o ápice desse desenvolvimento. Na portada edificada de São João del Rei, a solução da triangulação e do desenvolvimento sinuoso, apresentado como “assinatura” de estilo próprio do Aleijadinho, aparecem de forma mais contida, uma vez que o risco original não foi totalmente respeitado e a execução foi de responsabilidade de outro mestre

construtor. Ainda assim, não deixa de haver a articulação de soluções similares, afinal, integram-se como parte de um mesmo conjunto de simbolismos provenientes de um repertório clássico, como já vimos.

Figura
71



CARMO - Sabará - 1771



CARMO - Ouro Preto - 1773



S FRANC - SJDR - 8/6/1774



S FRANC - OP - 28/10/1774



S FRANC - SJDR - 1809

Segundo Lúcio Costa (2002) as portadas atribuídas ao mestre Aleijadinho apresentam a mesma graciosidade na evolução de sinuosas curvas que evoluem da base até as ombreiras e se desdobram harmoniosamente pelos elementos compositivos se assentando elegantemente no arremate da verga. Na imagem acima alinhámos as portadas citadas pelo autor e fizemos intervenções gráficas procurando ilustrar e analisar visualmente a afirmação do autor. Optámos por seguir uma distribuição cronológica, em alinhamento com o discurso de Lúcio Costa de que apresentariam uma evolução natural do engenho criativo do mestre construtor.

Para além de um estilo identificável nos tensionamentos dos elementos decorativos e um gosto peculiar para formas com curvas, Lúcio Costa vai elencar similaridades mais objetivas para reforçar a sua tese de que não só o autor dos riscos para as igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei é o mesmo, mas que também se trata do mesmo projeto, com evidentes aperfeiçoamentos, alcançando a solução definitiva e tão procurada.

Como quase nenhum dos riscos mencionados nos autos das irmandades chegaram até nós, é notável o esforço de Lúcio Costa de fazer a associação do risco sobrevivente de São João del Rei, cuja autoria não é revelada nos documentos da irmandade, com o risco perdido para a igreja de Ouro Preto, por sua vez documental e elaborado pelo Aleijadinho. De certa forma, o risco ausente estaria revelado, ainda que em uma fase preliminar, naquele risco encontrado.

Para tanto, é muito importante encontrar elementos que subsidiem essa hipótese de forma direta e Lúcio Costa vai identificar alguns detalhes na arquitetura construída em Ouro Preto, que também estão presentes no desenho de São João del Rei (**Figura 72**). Os principais pontos apresentados pelo arquiteto são detalhes nas aberturas na torre: o nó a meia altura na janela do sino e na verga reta da porta ao pé das torres, portas que foram emparedadas quando as alterações na fachada foram concretizadas.



Lúcio Costa (2002) faz comparações visuais usando os Riscos (tanto da fachada frontal quanto da lateral) elaborados para a igreja franciscana de São João del Rei-MG para contrapô-los com a igreja construída em Ouro Preto-MG em devoção ao mesmo santo. E aponta os pormenores mais relevantes, como o nó central na abertura da torre para os sinos e o desenho da verga reta na porta emparedada na igreja construída, idêntica à representada no risco da fachada lateral.

Realmente, quando os desenhos presentes no risco de São João del Rei são analisados ao lado das fotos da igreja de Ouro Preto, esses detalhes são muito similares, em proporção e composição, ou seja, são vocábulos e grafias muito similares, colocadas em locais também diametralmente correspondentes. Apesar da porta estar na torre e a representação no risco, se apresentar na fachada lateral do corpo anexo da igreja, a estrutura de ambas é muito similar, também em proporção e composição. É possível reconhecer a coerência do argumento de Lúcio Costa ao elencar esses pormenores como possibilidades de reconhecimento da adoção de elementos similares nas duas propostas.

Como o Risco de São João del Rei foi encomendado em Ouro Preto, segundo os registros nos autos da irmandade, na mesma época de construção da igreja dessa cidade, é provável que o repertório circulante fosse influenciado ou embasado pelas mesmas referências. É possível, ainda, reconhecer a possibilidade de ter sido obra do mesmo mestre, mas a ausência de documentos comprobatórios demanda de Lúcio Costa um esforço de busca por provas materiais que conectem as construções com as representações contidas no risco, e ele seguirá com esse intuito comparando-o à igreja do Carmo de Ouro Preto (**Figura 73**).

Dando como certa a atribuição de autoria do risco de São João del Rei ao mestre Aleijadinho, Lucio Costa vai analisar o documento sob a luz das construções que a historiografia já havia atribuído ao mestre das minas gerais, como é o caso da igreja do Carmo, sendo-lhe atribuído as modificações no risco.

Lucio Costa vai enumerar uma série de modificações que teriam sido feitas sob influência do novo Risco para a igreja de São Francisco de Ouro Preto, que agora, finalmente, poderia ser analisado, a partir do estudo preliminar elaborado para São João del Rei.

Sob essa lógica, ele aponta modificações de grande envergadura, e ajustes de detalhes, que passam da estruturação do telhado, ao formato da nave ou do chanfro no encontro com o Arco Cruzeiro. O formato de janelas, por exemplo, vai ser apontado como prova material, e reforço da tese defendida, de que os riscos e as obras fazem parte do legado de um mesmo artista genial e profícuo.

Não fica claro na argumentação de Lúcio Costa, neste contexto, como o risco novo da Igreja de São Francisco teria impactado diretamente nas modificações ocorridas na Igreja do Carmo apontadas por ele, e nem quais são os documentos que subsidiam essas afirmações. Ele faz suas afirmações em uma passagem rápida, contida em um ou dois parágrafos.

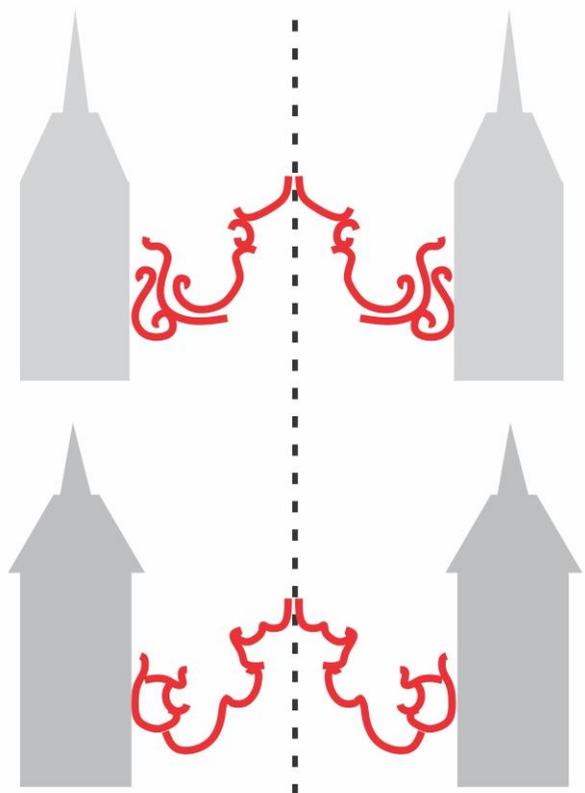
Algumas modificações não teriam nenhuma relação com as representações visíveis no risco de São João del Rei, como é o caso da indicação de alteração do barrete, segundo novo desenho, mas interpretamos que se trata daquele elemento presente na capela mor da igreja carmelita de Ouro Preto. Quando realizamos a análise visual dos elementos em questão, não conseguimos encontrar sustentação no argumento de Lúcio Costa.

Indicamos, no entanto, que uma análise mais aprofundada dessa possível relação do desenho com o barrete de outra igreja, exige interpretação, a ser feita, de documentos da irmandade e a mobilização dos relatos acerca dessas modificações, e uma análise cruzada *in loco* das arquiteturas construídas. Essas inter-relações apresentadas por Lúcio Costa, entre as edificações e o risco são, ainda assim, pontos de vista muito pessoais, e ao menos no texto, não são apresentadas por ele as fundamentações que subsidiaram o argumento.

Ainda assim, achamos oportuno apresentar os argumentos, repetindo os cruzamentos e aproximações propostas por Lúcio Costa, com base em elementos visuais (**Figura 73**), procurando compreender a linha de raciocínio do autor. Nesse sentido é possível reconhecer que há uma sequência de pontos de convergência identificados pelo arquiteto, resultando em similaridades entre as obras, e que ele vai considerar como dados indiscutíveis para o reconhecimento de um mesmo gesto criativo. Alguns elementos têm mesmo uma relação direta com o risco de São João del Rei, como a pirâmide nas torres e as janelas redondas presentes na lateral da igreja e no risco para a fachada lateral, mas há outros aspectos que não se sustentam.

Consideremos que a essa altura do texto, Lucio Costa está convencido da autoria e certo de que seu leitor também está. Estamos frente a arquiteturas feitas pelas mãos do mesmo gênio criativo, logo, essas afirmações breves e rápidas, parecem instrumento retórico, como reforço para a atribuição de autoria já consolidada. Tal suposição ainda serve de trampolim para a vinculação de outras questões polêmicas no mesmo debate, como é o caso das lacunas sobre a participação de Aleijadinho nas obras da igreja do Carmo em Sabará (**Figura**

Figura
74



Lucio Costa (2002) indica que o risco para a igreja de São João del Rei ajuda a elucidar aspectos até então não esclarecidos sobre a atuação de Aleijadinho em Sabará, na Igreja Carmo. Ele indica que as curvas e contracurvas, com o mesmo espírito, não deixam dúvidas sobre a atuação do mestre e a evolução de seu estilo.

74).

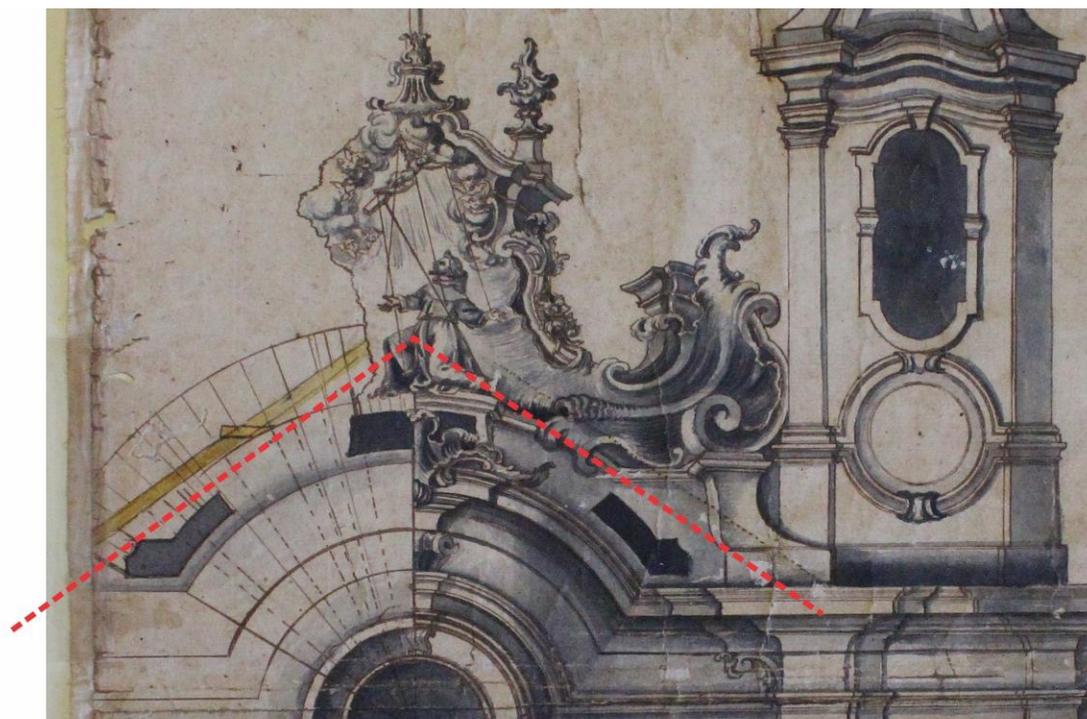
O argumento que Lucio Costa usa para refutar qualquer dúvida sobre a autoria do risco e para consolidar uma ideia de trajetória compositiva é a similaridade das curvas e contracurvas, nas quais é possível reconhecer o mesmo “espírito”, inclusive nas proporções e composição geral das obras, o que nos levou a também estabelecer aproximações visuais para observarmos a argumentação do autor.

Notamos que a análise das formas e volumetria realmente revela soluções bastante similares, mas não muito diferentes dos padrões empregados à época em arquiteturas religiosas. Esta similaridade não parece um argumento de vulto a ponto de confirmar ou refutar questionamentos sobre a autoria. Mesmo se observamos os elementos decorativos sobre a portada, a articulação de elementos de tamanhos pequenos e de fácil leitura isoladamente, também permite a identificação de uma triangulação, mas não parece também comprovar, por si só, a questão da autoria.

Na **figura 74**, analisamos o desenvolvimento da testeira enfatizando as curvaturas e a evolução das formas que geram a volumetria da composição e procuramos complementar com a volumetria das torres. Apesar das formas resultantes serem bastante similares, a sequência de elementos e as próprias curvas e contracurvas, se resolvem de formas bastante distintas.

Um outro detalhe construtivo visível no risco para a igreja de São João del Rei não vai passar despercebido por Lúcio Costa: a tacaniça. O autor destaca a importância daquela solução estar representada no risco, uma vez que, segundo ele, é encontrada apenas nas obras de autoria do Aleijadinho.

A *tacaniça* (**Figura 75**), é uma solução estrutural para o telhado em forma triangular, no qual os vértices da base se assentam na alvenaria. No risco, essa solução estrutural aparece colorida de amarelo, o destaque tracejado em vermelho na **figura 75** é nosso. Percebe-se nas imagens que, tanto em São Francisco quanto no Carmo de Ouro Preto, a cobertura se dá em duas águas no corpo da nave, até a divisão que coincide com o arco cruzeiro. Já a parte posterior apresenta três planos de queda no Carmo e uma geometria mais complexa na igreja franciscana.



Lucio Costa (2002) indica que o uso da *tacaniça*, apoio do telhado em forma triangular, presente no Risco para a Igreja franciscana de SJDR (à direita na ilustração acima) é elemento presente apenas nas obras de autoria de Aleijadinho, como seria o caso da Igreja São Francisco de Ouro Preto (esquerda acima) e do Carmo de Ouro Preto (esquerda abaixo).

Costa procura novamente reforçar a atribuição de autoria, agora a partir de um pormenor do risco, uma indicação de solução estrutural. Essa solução seria aplicada ao gosto do mestre Aleijadinho. Lúcio Costa vai novamente usar as igrejas ouropretanas, das quais há registros de que o artista/construtor teria atuado como arquiteto (interferindo e aprovando riscos para as obras) para reforçar a sua tese de que o Aleijadinho teria sido aquele *expert* contratado para elaborar o risco para a igreja de São Francisco de São João del Rei.

Ele ainda vai usar os mesmos argumentos de similaridade formal para atribuir também ao mestre Aleijadinho o risco para a igreja do Carmo de São João del Rei, indicando que a prova estaria nas pilastras que compõe lateralmente a portada. Na **figura 76**, colocamos lado a lado o risco para a fachada franciscana da mesma cidade, uma imagem da fachada da igreja do Carmo e o risco no qual se pode ver a fachada desta última igreja representada. Ao centro destacamos a pilastra das três imagens. Realmente é notável a similaridade entre elas.

Podemos observar a composição desde o embasamento, com a mesma seqüência de elementos decorativos, a mesma solução para

o corpo que se desenvolve com planos que marcam o canto da fachada delimitando a torre, e até o capitel com mesma estrutura e pormenores curvos.

Esse procedimento de identificação de elementos isolados, que servem de justificativa para a aproximação de diversas arquiteturas com o intuito de encontrar um fio condutor que fundamente a hipótese de atuação de um determinado mestre construtor em todas elas, vai ser ainda empregado mais uma vez na igreja de Santo Antônio na cidade de Tiradentes.



Lucio Costa (2002) atribui o Risco da Igreja do Carmo de São João del Rei ao Mestre Aleijadinho e ainda ressalta a similaridade da pilastra representada no Risco para a igreja de São Francisco com aquela executada. Acima vemos, da esquerda para a direita: o Risco para a fachada da igreja franciscana de São João del Rei; a fachada da igreja do Carmo de São João del Rei, os detalhes das pilastras; seguidos pelo detalhe da pilastra presente no Risco da fachada da Igreja do Carmo de São João del Rei, e o Risco da fachada carmelita.

Sobre essa igreja, a Santo Antônio de Tiradentes, Lúcio Costa vai mencionar que publicações do SPHAN (sem identificar quais) já comprovaram que o Aleijadinho teria participado da elaboração do risco para a nova fachada. A partir daí usará a mesma lógica comparativa para indicar quais elementos seriam identificáveis como habituais na produção do artista e enfatizará que o relógio é o elemento mais evidente para o reconhecimento das similaridades entre a fachada executada e o risco para a igreja franciscana de São João del Rei. Teria no modo *“especial de enquadrá-lo na composição”* a prova cabal de sua autoria.

Seguindo com as análises visuais (**Figura 77**), pudemos identificar similaridades entre os dois objetos. Com isto, o argumento de Lúcio Costa volta a ser verosímil, pois há, de fato, elementos bastante similares além das proporções e composição equilibrada, conforme o arquiteto prenuncia em seu texto.

O desenho da cobertura das torres é muito similar, a abertura de um óculo acima da portada conectando a cimalha com o frontão, e uma janela longilínea próxima à base da torre, são pormenores identificados por nós e não mencionados diretamente por Lúcio Costa, mas também verificamos que a posição do relógio aparece representada como um óculo cego no risco conforme o autor descreve.

Ainda sobre a igreja de Santo Antônio, Costa finaliza o texto com um último parágrafo curto e um tanto superficial, para fazer uma listagem de elementos que deveriam ser atribuídos ao Aleijadinho, uma vez confirmada a participação do mestre na obra a partir das similaridades encontradas com o risco de São João del Rei, sendo, segundo ele, oportuno atribuir não só a execução como o risco daqueles diversos elementos, “por serem de uma qualidade excepcional”.



Lúcio Costa (2002) em seu texto apresenta similaridades entre a fachada da igreja de Santo Antônio em Tiradentes (imagem à esquerda), e o Risco da fachada da igreja de São Francisco de São João del Rei, sendo a principal similaridade apontada por ele a posição do óculo na torre sineira que recebe o relógio, mas ele argumenta que a forma geral e a estrutura são idênticas. No diagrama acima, indicamos em vermelho o elemento indicado pelo arquiteto, e em azul outros elementos que em nossa análise visual indicam similaridades entre os dois objetos procurando ilustrar o argumento do autor.

No entanto, existe novamente outra polêmica acerca das atribuições de autoria, e mais uma vez a respeito de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. As publicações indicadas por Lúcio Costa, que seriam “publicações do SPHAN” foram baseadas em documentos que se perderam, e o que chega até nós é uma narrativa transmutada em tradição, mas que não pode ser verificada através dos mesmos registros antigos. Sobre isso Olinto Rodrigues dos Santos Filho, técnico do IPHAN, vai nos apresentar o que fora transcrito e pondera sobre o estranhamento de ver citado o apelido “Aleijadinho”, não registrado dessa forma, à época, em nenhum outro documento que se tenha conhecimento, além de reconhecer que os recibos estariam registrados de uma forma igualmente peculiar, no caso, em anotações de pequenas despesas e em fase bastante avançada da obra:

“Inexplicavelmente, o pagamento pelo risco do frontispício, de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, aparece nas contas de 1809 para 1810, quando as obras já deveriam estar adiantadas. O pagamento consta não como recibo, mas como uma parcela de pequenas despesas feitas pelo tesoureiro João Antônio de Campos. Entre gastos com areia, pregos, peneira,

pedras e chumbo, há o registro: “pelo que se pagou o Aleijadinho do risco do frontispício (101/2)”. O interessante é que o documento refere-se ao mestre como “Aleijadinho”, e talvez seja um dos poucos que o nomeia assim ainda durante a sua vida⁴¹. Pouco tempo depois, em 1814, Antônio Francisco Lisboa faleceria.” (SANTOS FILHO, 2010)

Esses questionamentos, colocam dúvidas acerca das práticas e metodologias empregadas pelos técnicos do SPHAN, indicando que poderiam ser distorcidas em favor de uma narrativa previamente estabelecida a ser alcançada com suporte de trabalhos técnicos. Parece evidente o intuito de fazer atribuições tendentes a privilegiar um artista em detrimento de toda uma categoria de mestres construtores já reconhecidos. Neste sentido, o artista privilegiado é, o Aleijadinho, um herói possuidor de talento excepcionalmente brilhante e genial.

Os trabalhos empreendidos pelo SPHAN/DPHAN/IPHAM são inegavelmente importantes para o conhecimento, registro, salvaguarda e difusão do patrimônio cultural brasileiro, mas como todo trabalho científico que deixa lastro, é importante que revisões e alinhamentos de percurso interpretativo sejam feitos para que novos avanços sejam possíveis.

Sendo assim, é curiosa a insistência notada no texto de Lúcio Costa, em fazer atribuições ao mestre Antônio Francisco Lisboa, mesmo sem provas documentais, com base em desdobramentos dedutivos que culminam em afirmações vazias. Esse procedimento de determinação de autoria somente pela qualidade da fatura e pela beleza da peça, desconsidera que os saberes e métodos de edificação circulavam pelo reino de Portugal, e chegaram até Minas Gerais. Havia uma grande quantidade de artistas muito capacitados, que aprenderam o ofício dentro dos canteiros e oficinas. O mais grave nesse procedimento de atribuições é que são feitas, inclusive com documentos afirmando o contrário.

Como era de se esperar, o texto contempla uma parte importante de análises comparando o risco à edificação executada. Ao analisar aspectos do risco, o autor pressupõe a existência de dois corpos simétricos nas laterais da igreja, e sugere que seriam possivelmente para a instalação da administração e do hospital da irmandade. Mas de uma forma geral, as comparações se dão no sentido de lamentar as alterações realizadas, que resultaram, para ele, numa obra de menor monumentalidade e qualidade:

“É de lamentar-se não haja podido Antônio Francisco Lisboa realizar essa nova versão de sua empena, construída somente em 1809, por Aniceto de Sousa Lopes, com algumas reminiscências do risco antigo, mas completamente desfigurada. Aliás, esse risco testemunha as vicissitudes porque passou a obra, verificando-se, pelo seu confronto com a fachada lateral, já referido, que o projeto era de proporções monumentais, pois comportava ainda, à frente, dois corpos dispostos simetricamente em quadra, presumivelmente para neles se instalarem a administração e o hospital da irmandade. E, pormenor deveras curioso, também a sacristia fora localizada à frente, ligada à capela-mor por um corredor, e não nos fundos ou num dos lados, na forma usual, o que, parecendo à primeira vista um despropósito, se justifica plenamente, tanto do ponto de vista funcional como no que respeita à monumentalidade. É que, tratando-se de uma capela de ordem terceira, a sacristia não se destina apenas ao

sacerdote oficiante, mas à totalidade dos irmãos, os quais se haveriam de paramentar antes de ocuparem os respectivos lugares no corpo da igreja; assim, pois, a solução mais lógica e natural não seria a de forçar a circulação de todos através da capela-mor ou de um corredor até a nave, mas a de para aí conduzi-los diretamente por uma porta travessa, disposta por baixo do coro, na face oposta ao batistério. Tal disposição apresentava ainda a vantagem de permitir acesso fácil e condigno à sacristia, por estar contígua à entrada principal do templo.” (COSTA, 2002).

Esse trecho revela o único ponto do texto em que o risco para a fachada, o risco da lateral da igreja e a própria igreja são apresentados lado a lado e servem de exemplo para reconhecermos o olhar apurado de Lúcio Costa e o empenho de estabelecer uma certa lógica em seu propósito de fazer a atribuição de autoria do risco. Percebe-se a erudição e o conhecimento do arquiteto sobre os aspectos relativos às práticas devocionais dos irmãos franciscanos. As novas conjecturas são embasadas nos próprios desenhos, que apresentam de forma desconcertante, o volume da edificação lateral da igreja em faces opostas, pois na fachada está visível à direita e na vista lateral estaria à esquerda. Como o desenho da fachada dá a entender que existe um rebatimento simétrico, o que veremos nas análises do desenho a seguir, é presumível que o volume se apresente na lateral esquerda também. A análise conjunta dos desenhos reforça esta hipótese.

Quando se compara essas edificações laterais presentes no risco com o que fora construído, nota-se que a posição também foi modificada, sendo apenas uma, à direita e disposta ao fundo e não à frente. Sobre o que Lúcio Costa vai adotar os documentos da irmandade para estabelecer novas conjecturas:

“Ora, pela documentação existente, sabe-se que as obras tiveram início pela capela-mor, só se atacando as do corpo depois, e o frontispício ainda mais tarde; daí a necessidade de se fazer uma sacristia “provisória”, que deveria ser de adobes, mas que, por sugestão de alguns irmãos – talvez pouco simpáticos à inovação da sacristia à frente, foi construída mesmo de pedra e cal, justificando-se tão extravagante iniciativa com o futuro aproveitamento do material empregado quando se fizesse a sacristia definitivamente à frente, “conforme mostra o risco”, o que, afinal, como já era de prever, nunca se fez.” (COSTA, 2002)

Tal trabalho de Lucio Costa, como vimos, é o único que se ateu ao risco de São João del Rei com profundidade. No mais, como pudemos observar, foi elaborado a partir de um pressuposto: o objetivo de fundamentar e confirmar a autoria pelo mestre Aleijadinho, percorrendo um caminho prolixo, com a mobilização de muitas obras, sejam elas com atribuições confirmadas por documentos, por análise comparativa ou por polêmicas. Sendo que essas últimas foram apropriadas oportunamente também com o intuito de eliminar argumentos contrários às atribuições de autoria.

É notável que apesar de se usar a retórica de uma construção lógica, o trabalho adota muitas conjecturas, findando por se assentar, literalmente, na imaginação ou na fantasia, tendo seus pontos de apoio em conclusões hipotéticas, mas que geram afirmações muito sólidas, afinal, para Lúcio Costa, sem dúvida alguma o risco foi feito pelo Aleijadinho no ápice de sua maturidade intelectual/criativa e antes

do agravamento de sua doença.

A questão da autoria, que de fato, não pode ser afirmada. Já verificamos, a partir da trajetória do risco, que os documentos e registros que temos não nos permite confirmar o autor. Restava, então, a Lúcio Costa fazer uma boa análise, aprofundada e minuciosa do valioso objeto.

Lúcio Costa opta, no entanto, por criar um texto pleno de aproximações superficiais entre arquiteturas, colaborando na construção de uma caricatura, sem reconhecer que, de fato, há um repertório comum circulante, conhecido e manipulado por uma miríade de profissionais. E ignora o fato desses profissionais terem se articulado em uma trama social complexa, tensionando debates sobre as soluções possíveis para os problemas das edificações. Esses debates incluíam leigos e especialistas, que influenciaram ativamente na forma decorosa e engenhosa de apropriação desse repertório circulante.

A seguir, então, apresentamos o primeiro estudo aprofundado do risco. Inaugurando uma análise detalhada do objeto, com a aplicação de um procedimento metodológico que parte do olhar atento e busca reconhecer camadas interpretativas que o próprio desenho ampara.

Nesse procedimento não são considerados *a priori*, aquilo que deve ser encontrado ou estabelecido. É uma análise visual a partir da qual pudemos contextualizar e contrapor o risco com os outros objetos da pesquisa. Essa metodologia revelou novas indagações e interpretações também inéditas, além de demonstrar, de forma sistematizada, que realmente podemos associar esses elementos à Igreja de São João del Rei e, mais especificamente, àquela reunião de 08 de julho de 1774, quando o risco fora aprovado pelos irmãos franciscanos.

2.3 . DESCRIÇÃO DO OBJETO

Figura
78



Análise dos aspectos físicos do risco da fachada da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei. identificação preliminar da materialidade, dimensões e geometria das bordas com reconhecimento de patologias e perda de área superficial.

Consideramos que os assuntos abordados anteriormente nessa tese são de extrema importância por criar o lastro conceitual necessário para a compreensão do contexto no qual o objeto de estudo foi produzido, sendo ele atrelado à uma edificação destinada à práticas de devoção à São Francisco de Assis, em Minas Gerais no século XVIII procuramos embasar o entendimento sobre essas peculiaridades e buscamos apresentar o *estado da arte* sobre o tema dos *desenhos de arquitetura* e mais especificamente sobre o próprio objeto.

A partir de agora, nos dedicaremos a apresentar uma leitura sistematizada do risco, que parte de sua caracterização física, e vai gradativamente se aprofundando nos aspectos pictóricos e simbólicos até chegar em um cruzamento direto com a arquitetura a que está relacionado pela tradição e historiografia precedente.

Sobre os aspectos físicos do objeto, podemos perceber que tem uma geometria retangular, com bordas irregulares. Sendo composto por dois materiais: tecido e papel. A área de tecido, perfaz a borda mais externa, portanto maior, sobre o qual estão coladas duas partes

de papel que aparentam constituir uma unidade que fora seccionada pela ação do tempo e/ou do manuseio. A continuidade das duas partes de papel é notada pela ilustração feita em sua superfície, cujos traços passam de uma para a outra dando a sensação de continuidade.



Análise da superfície posterior do risco, com identificação de marcações, carimbo, resíduos de papel e etiqueta afixada. À esquerda diagrama esquemático indicando as áreas em destaque e os detalhes identificados.

O tecido parece ser parte de uma ação de estabilização e restauro de um estado de unidade, um esforço de manutenção da coesão das duas partes de papel, preservando a face visível, que tem uma ilustração, em um conjunto uníssono. No verso, é possível ver apenas o tecido e identificamos algumas marcas do tempo que podem dar pistas da trajetória desse objeto. São visíveis duas marcações à grafite de escrita manual, duas pequenos marcas de carimbo e resíduos de papel com grafias ilegíveis.

Na parte mais alta, no verso, é possível ver à esquerda, um primeiro carimbo com as informações “R.nº e Anno”, apresentando um traço longilíneo que serve de suporte para as grafias, aparentemente manuais, que complementadas com os números: “21” e “1923”, ficando a leitura do conjunto: Registro 21 do ano de 1923. Logo abaixo há duas marcações de um mesmo carimbo, com uma moldura em forma oval e uma sequência de textos circunscritos, uma das marcas de carimbo tem pouca tinta, ficando a imagem mais fraca já a outra é

bem visível, mas com o texto borrado, no qual interpretamos como: “BIBL NAC” ... trecho ilegível aparentemente com números (31 286) ... “RIO DE JANº”. À direita temos uma anotação, a lápis, na qual é possível ler: “Igr. S. Francisco de Assis em S. João d’El Rey”.

Já na parte mais inferior do desenho, ainda no verso, existem alguns vestígios de papel, que esteve afixado no tecido, não sendo possível definir se pela ação do tempo ou por um intento voluntário de agregar informações ao desenho. Fato é que só restaram resíduos e trechos incompreensíveis de grafia manual. Conseguimos deduzir a região em que o papel deveria estar ocupado a partir dos resíduos de material similar identificados na região, dos quais há um que revela uma margem retangular bem definida assim como pela variação tonal no tecido que indica que em algum momento houve algo fixado em sua superfície. Notamos pelas letras identificáveis que o papel está afixado “de ponta cabeça” e disposto numa orientação em diagonal com relação à orientação do desenho. Dos textos remanescentes, conseguimos extrair as expressões que, infelizmente, não nos permitiram articular nenhuma construção lógica associativa:

“de M” “sta”

“ocasião” “decreto”

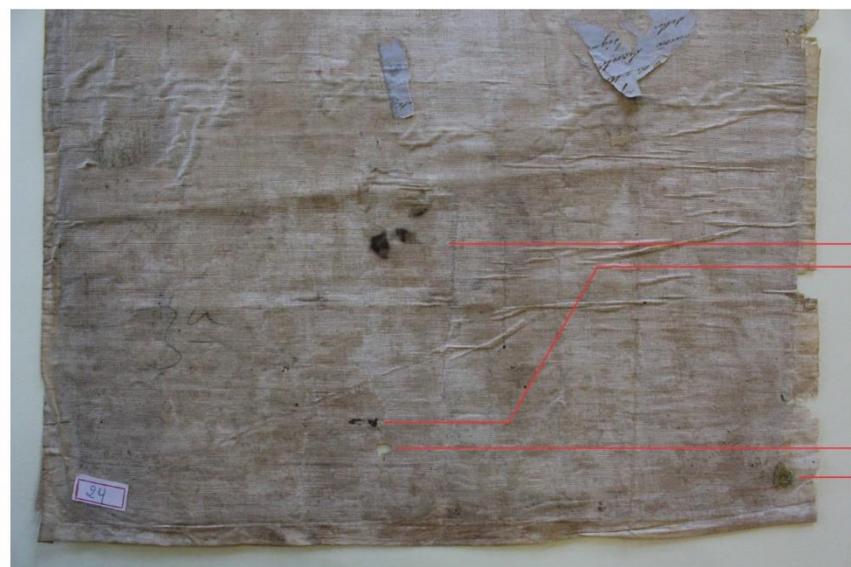
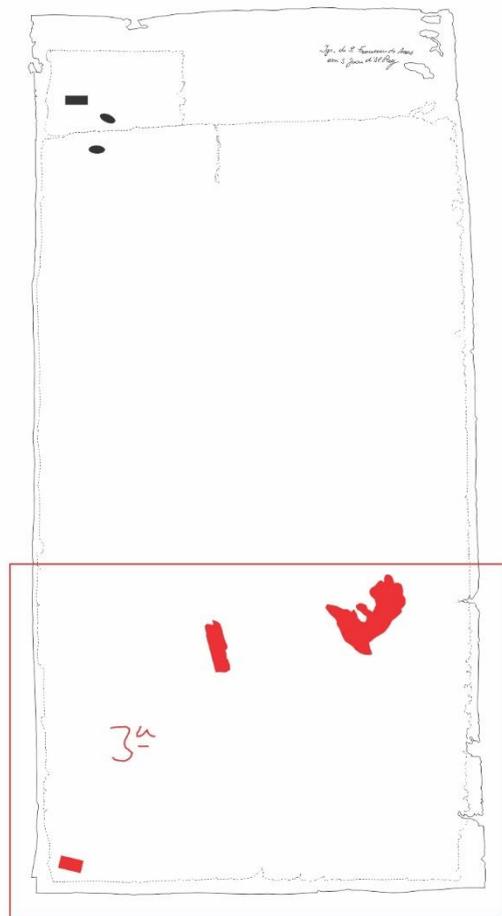
“seller” “ign”

Na **Figura 79**, também destacamos uma anotação presente no verso do risco, na qual se lê a numeração “3ª” de maior tamanho feita à mão e com lápis e no canto inferior esquerdo uma pequena etiqueta retangular autoadesiva, branca com margem interna vermelha, dessas comuns em nossos dias, usadas em material escolar e encontrada em papelarias com facilidade, na qual é possível ler a anotação 24.

As duas partes de papel são compostas por: uma parte maior, retangular, que ocupa praticamente toda a área do tecido, com grande variação de tonalidades, com bordas deterioradas, apresentando muitas marcas de desgaste por toda a superfície; e uma pequena parte situada em uma das extremidades, em uma posição que aparenta ser a parte superior direita da ilustração, da qual falaremos mais adiante, que remete de imediato à uma edificação religiosa. A continuidade dos traços nessa porção menor do papel é coerente com a aqueles identificáveis na porção maior de papel.

Essa porção menor de papel, tem coloração uniforme, escurecida se comparada com a maior, mas com tonalidades coerentes com várias manchas presentes por todo o papel. O encontro entre as duas partes se dá por uma borda quase reta, com pequenas variações da geometria que criam uma espécie de encaixe, reforçando a coerência da posição em que foram articulados. Com um olhar mais atento, é possível perceber que no processo de montagem e fixação ficou levemente deslocado à esquerda, o que parece não comprometer a continuidade visual da ilustração, principalmente por se tratar de um pequeno detalhe, frente ao conjunto de traços presentes na porção maior do papel.

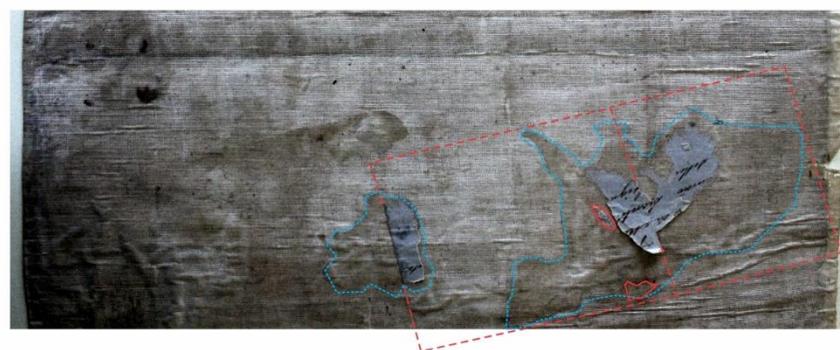
Figura
80



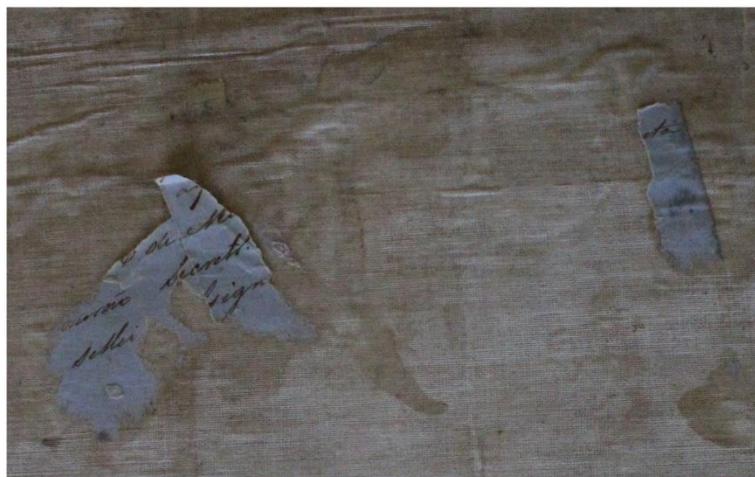
mancha pigmento escuro

perda de matéria

resíduo sólido afixado



Análise da superfície posterior do risco, com identificação de marcações, carimbo, resíduos de papel, etiqueta afixada. Reconhecimento de trecho manuscrito presente em pedaço de papel colado no tecido.



Parece que houve um esforço significativo para juntar essas duas partes, mesmo tratando-se de um pormenor, uma pequena porção de papel com uma parte muito reduzida de ilustração, houve o cuidado em acolher as duas partes em um pedaço de tecido, cuja dimensão dá cabo da somatória das duas partes de papel, reestabelecendo o perímetro com uma pequena folga, que ajuda a perceber o conjunto em seu estado de desgaste, preservando a região limítrofe de maiores desgastes.

A textura do tecido é de uma trama reticulada quadrada, visível a olho nu, de aspecto grosso, um material de qualidade básica, possivelmente de fatura artesanal, nem nenhuma sofisticação ou refinamento. O papel tem uma massa grossa, sua superfície apresenta uma ligeira textura com linhas paralelas padronizadas que estão dispostas no sentido transversal. Sendo espesso, dá a impressão de ser resistente e adequado para moderada absorção de umidade, inclusive isso explicaria as variações de tonalidade, possivelmente resultado de ações voluntárias (tratamento artístico) e involuntárias (ação do tempo, manuseio e contato com líquidos por armazenamento inadequado). Indicaríamos uma gramatura 200 ou superior, seguindo os padrões atuais de comercialização de papéis.

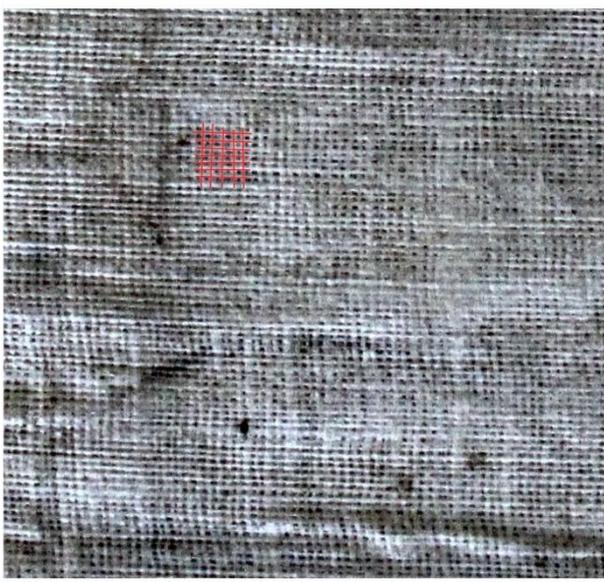
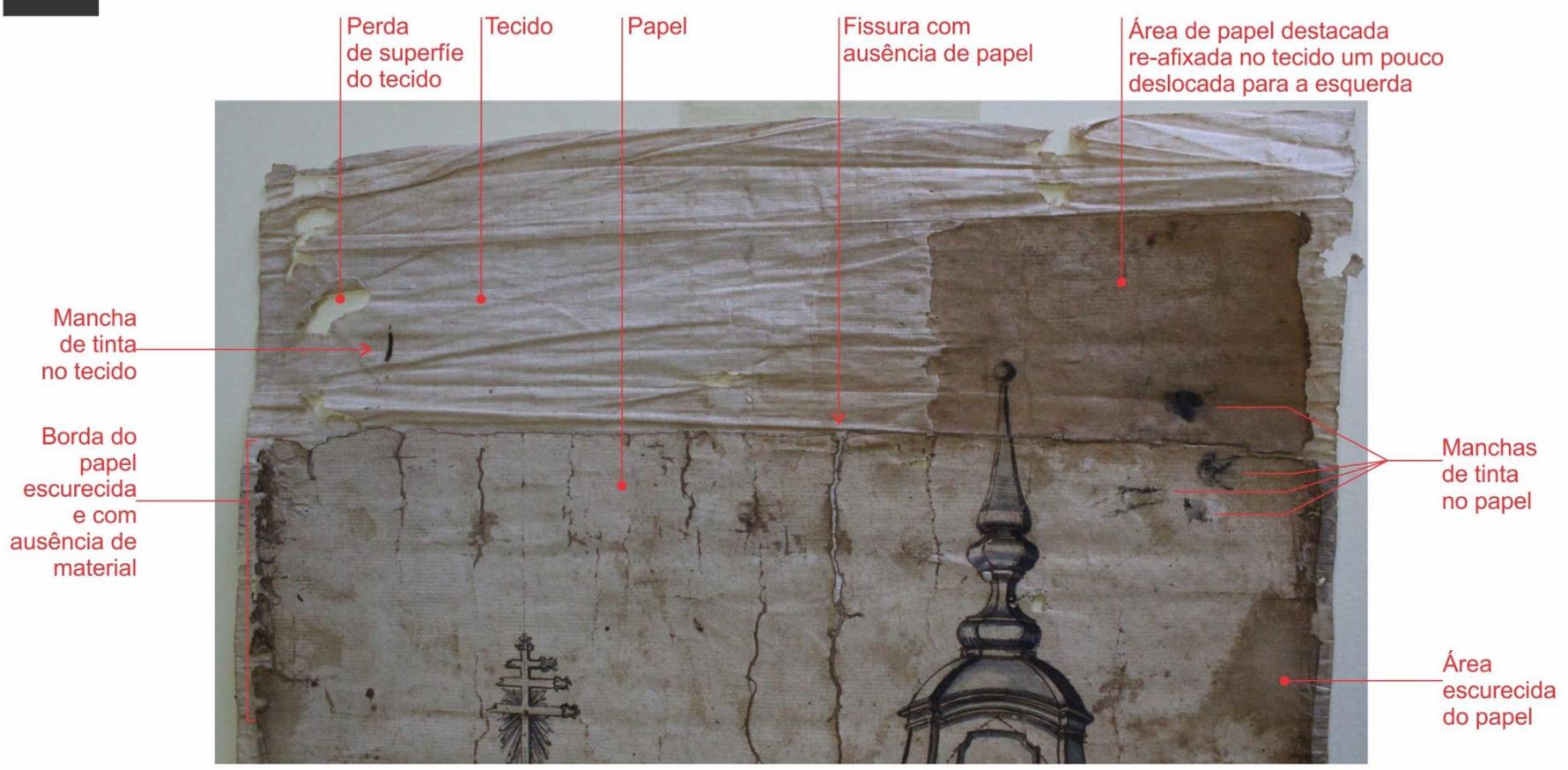
É possível perceber, tanto no papel, quanto no tecido, alguns trechos com subtração de matéria. No papel, temos trechos fissurados, com tendência de formação seguindo o sentido longitudinal a partir das bordas, e em algumas percebe-se perda de matéria. Essas fissuras ocorrem nas laterais menores do papel, já nas bordas maiores é possível perceber a corrosão dos limites, que apresentam desgaste mais acentuado com perda de matéria e escurecimento da massa.

Nas áreas mais internas do objeto, também é possível perceber perda pontual de matéria, com algumas áreas “recortadas” de forma bem delimitada, como que corroída por insetos, e ao menos uma pequena área com falta de matéria circundada por um trecho com acúmulo de matéria, aparentemente seguindo uma sequência de amolecimento da massa do papel por contato direto à umidade e afastamento de matéria por fricção, criando um trecho disforme. Em algumas áreas perdeu-se apenas a pigmentação sem perda profunda de matéria.

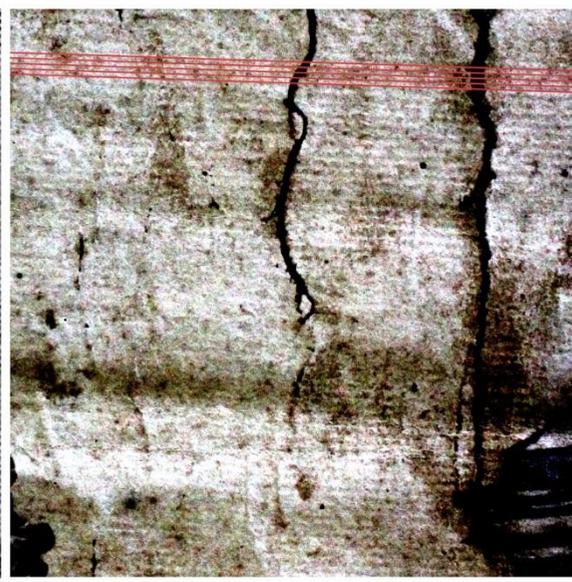
Já o tecido, apresenta perfurações, mas não coincidem com os pontos de marcas no papel e os mais notáveis estão na parte superior, em área que só tem tecido. O tecido tem aspecto de amassado com dobras em toda sua extensão, tendo uma rigidez característica de tecido engomado, sem perder totalmente a flexibilidade, o que faz sentido pela aparente aplicação de fixante, alguma espécie de cola, ou goma para unir e alcançar à função de suporte para o papel.

Algumas manchas de pigmentação escura, quase pretas, são identificáveis no papel, deslocadas dos elementos da ilustração e aparentam ser resultado de incidentes independentes e involuntários. Da mesma forma, é possível identificar manchas e variações de cores e tons resultantes da ação do tempo, como amarelamento. Isso fica mais evidente nas fissuras e bordas, possivelmente pelas fibras mais expostas do papel estarem mais suscetíveis às influências do meio.

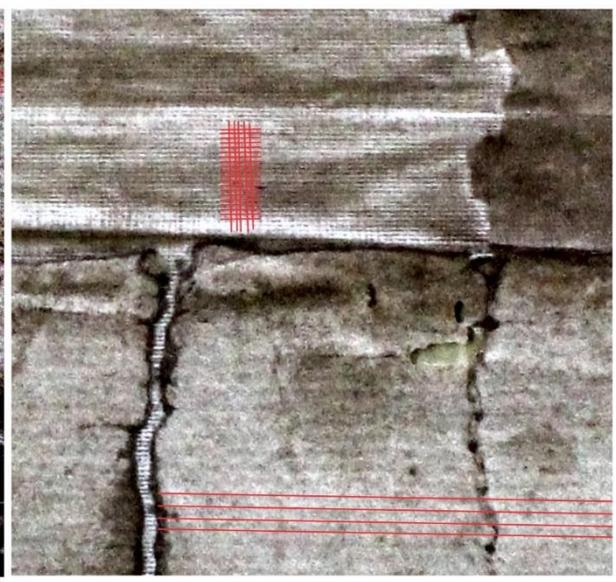
Figura
81



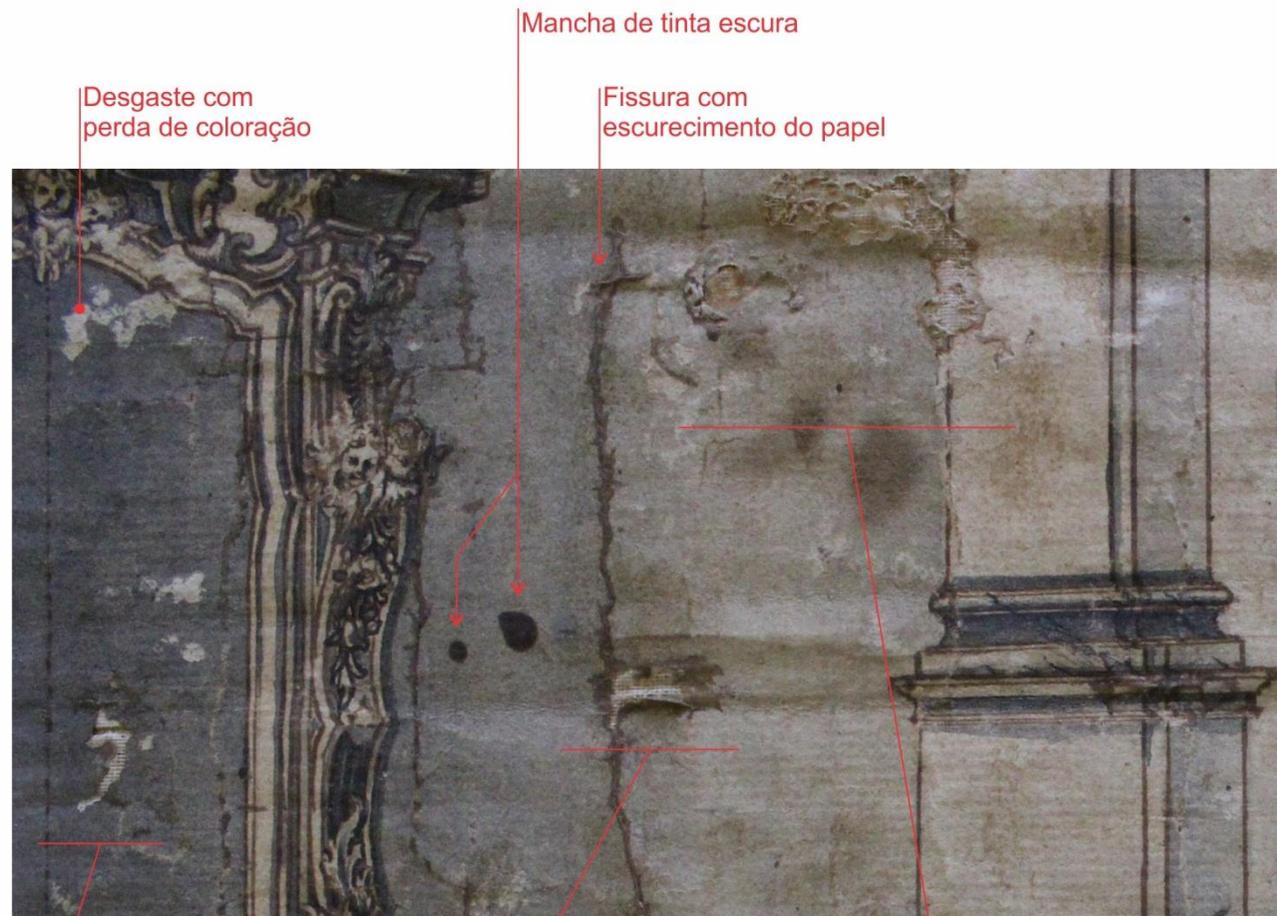
Trama do tecido.



Textura o papel



Trama do tecido e textura do papel.



Perda superficial de papel em área colorizada, bordas com recorte seco e geometria irregular.



Perda superficial de papel, com borda parcialmente descolada e escurecimento de áreas do contorno.



Massa do papel deformada com acúmulo de material nas bordas e perda de área superficial ao centro. Tecido de suporte visível.

A ilustração apresenta uma variedade de gestos e traçados que a conformam: linhas contínuas e tracejadas, variações de espessura, traços com geometrias bem definidas aparentemente realizadas com auxílio de instrumentos de precisão, e traçados mais livres aparentemente feito com gestos soltos.

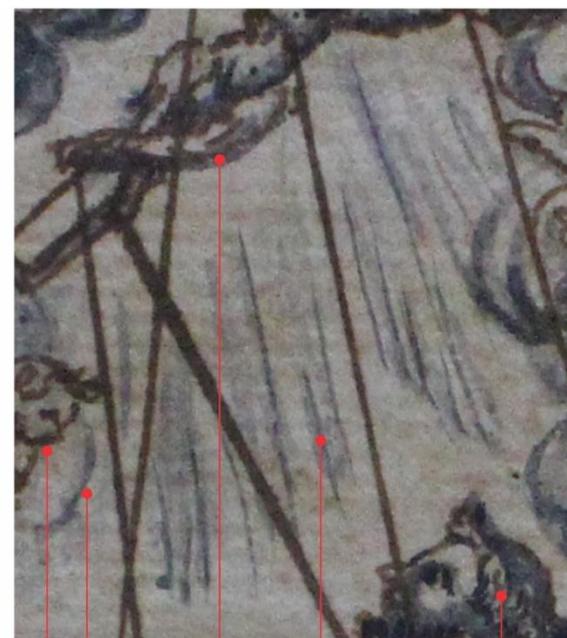
Das formas mais rígidas, com aparente uso de instrumentos de precisão é possível identificarmos linhas retas e geometrias curvas, com arcos e circunferências bem definidas e traço firme, novamente com variação de espessura, tendo linhas contínuas e tracejadas também.

Os traços são mais rígidos principalmente na conformação da forma ou estrutura geral do que parece ser o corpo da edificação, e os traçados mais livres e soltos, a partir de gestos livres parecem ocorrer principalmente em áreas com maior profusão de elementos representados, onde há formas com muitas curvas e detalhes, reconhecíveis como elementos de ornamentação e nos detalhes, auxiliando na composição das figuras mais orgânicas e na diferenciação de sombreamento.

Figura
83



Traços com variação de espessura, tipo de linha (contínua, tracejada ...), geometria aparentando apoio de instrumentos de precisão (esquadro, régua, compasso ...).



Traços soltos, revelando gestos livres.

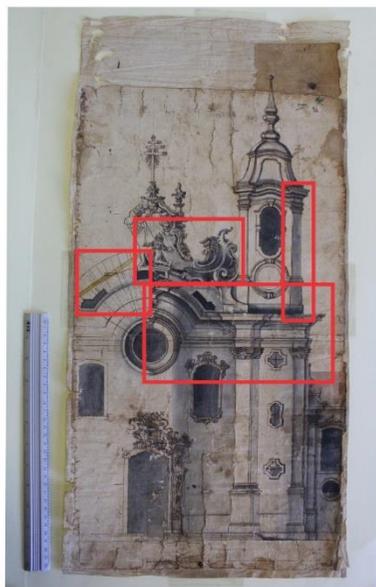


Linhas construtivas, auxiliares para a composição do desenho.

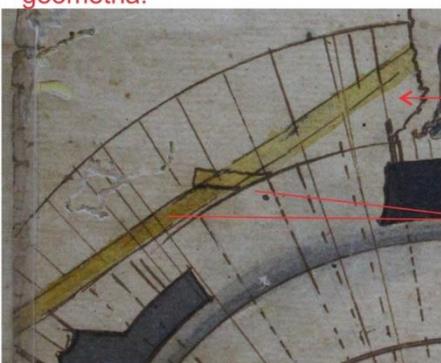


Linhas rígidas e com uso de instrumentos de precisão e elementos com traços mais soltos.

Há áreas cobertas com coloração escura, uniforme e densa, já outras com aspecto esmaecido, variando de tonalidades mais consistentes até a amenização total da coloração, efeito muito típico das técnicas de pintura aguada ou aquarela. A variação de coloração aplicada no papel, nesses casos, remete à uma ação intencional, por estarem contidas e relacionadas com linhas e traçados, servindo de reforço e sendo reforçadas pelos elementos desenhados, numa mútua relação. São empregados tons de preto que quando ficam menos densos remetem a um cinza azulado. Além disso, é notável a presença de uma área específica de pigmentação amarela, conformada entre traços bem delimitados, mostrando intencionalidade e objetividade no conjunto.

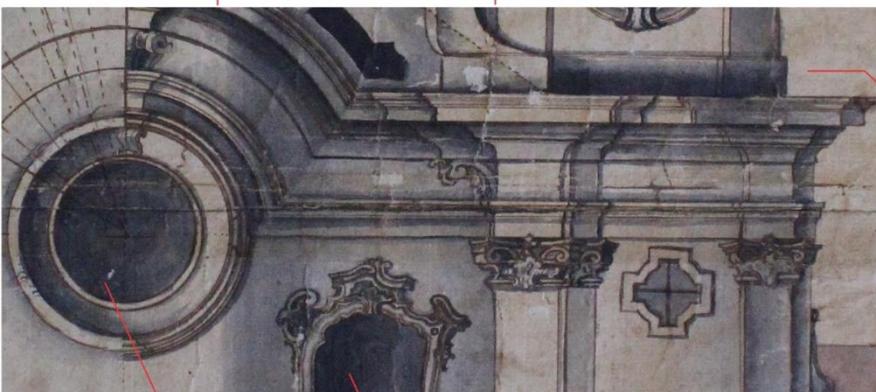


Área colorida com pigmento amarelo, acompanhando a geometria.



Pigmentação extrapola as linhas, revelando o gesto da pincelada.
Geometrias transversais pintadas em seu interior.

Tratamento de pintura com variação tonal de forma sobreposta.



Áreas com cobertura massiva de pintura em tonalidade escura.

Tonalidade mais clara, com gestos de pinceladas aparentes.



Reforço de geometria pela variação tonal e direção dos traços seguindo a curvatura.

Variação de tons e gestos sobrepostos.

Tratamento de coloração com pinceladas aparentes e reforço da geometria com valorização da tridimensionalidade através dos gestos sobrepostos.

Área colorizada de forma homogênea.

Variação tonal intercalada dialogando com as geometrias e aparente tratamento das formas mais rígidas contornando com bordas esmaecidas.

Clareamento a partir da base.





Estudo da composição do risco, identificando a geometria principal e a área ocupada no documento, com indicação de escala gráfica na parte inferior.

As características do papel, mencionadas anteriormente, são coerentes para o tipo de técnica empregada, tendo a massa espessa e com moderada resistência à absorção de líquidos.

A ilustração ocupa toda a extensão do papel, sendo que sua estrutura compositiva ocupa mais intensamente a porção à direita da folha, região em que se concentram os elementos com maior destaque e peso visual. Na base podemos observar algumas anotações e um elemento gráfico que remete à uma escala gráfica. Trataremos mais adiante desse detalhe.

O desenho apresenta um trecho de uma edificação, como vista frontal, elevação ortogonal, não perspectivada, pois é possível observarmos elementos com as aberturas maiores na parte inferior central do desenho: duas janelas e uma porta vistas de frente, além de um escalonamento na base e torre lateral. Mais especificamente temos a porção direita de um frontispício, como um convite à imaginação a partir de um exercício de rebatimento simétrico em direção ao lado esquerdo, ausente na representação.

Considerando a posição da edificação representada, a orientação do desenho está na vertical. Essa edificação é representada à esquerda com linhas construtivas e auxiliares, dando a impressão de que o desenho/ilustração está inconcluso e deva se desenvolver ainda naquela direção, enquanto a porção à direita possui tratamentos de coloração com efeito artístico, além de apresentar linhas sólidas e concluídas, exceto pela presença de dois arcos na porção mais alta, tracejados, indicando a manutenção de linhas construtivas, no que deve ser uma torre.

Podemos observar inclusive linhas tracejadas, delimitando o centro de espelhamento da simetria, isso fica claro quando nos

atentamos à portada, na qual as ombreiras recebem tratamentos radicalmente diferentes: se no lado direito vemos a sucessão de elementos decorativos em volutas, peanhas, dobras, emolduramentos e todo um desenvolvimento que sugere movimento, à esquerda temos quase que a estrutura revelada ou a camada inferior, propriamente estrutural, em cantaria ou carpintaria, representada pelo batente nu, com dois detalhes decorativos se desdobrando na junção da verga.

Há um detalhe abaixo da porta, que aparenta ser um escalonamento, indicando uma possível escada, que serviria para o acesso ao edifício. Nota-se que estes degraus estão interrompidos a partir da metade, à esquerda, reforçando a ideia de espelhamento, ou seja, aquilo que está representado à direita possivelmente ocorre no lado esquerdo.

Quando há a ausência de elementos decorativos no desenho é possível perceber a representação de elementos estruturais que ficam ocultos após a aplicação e sobreposição dos elementos decorativos escultóricos na edificação. Esse procedimento revela uma possível orientação sobre as etapas subsequentes da obra.

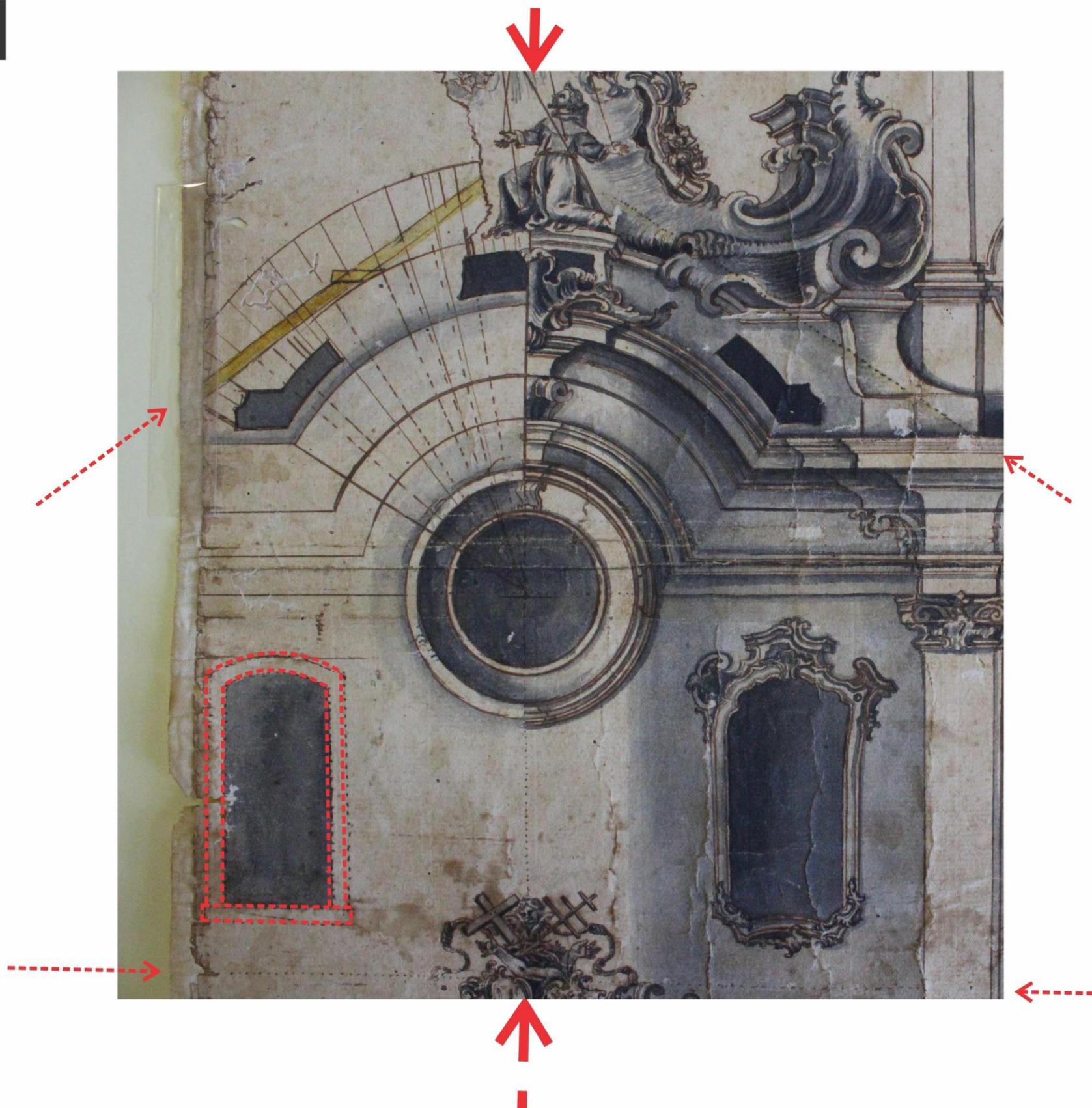
Essa característica não caracteriza um “desenho executivo” tal como o chamamos atualmente, que é aquele que funciona em sua totalidade com a mesma temática. Mas se trata de um desenho que apresentaria sobreposições de tempos, ou seja, camadas da edificação que vão se sobrepor com o andamento da obra.

Ao revelar essas etapas, apresenta o raciocínio de interdependência construtiva, sendo um documento feito não com interesses puramente artístico, mas imbuído e influenciado por um saber técnico construtivo precedente.

Figura
86



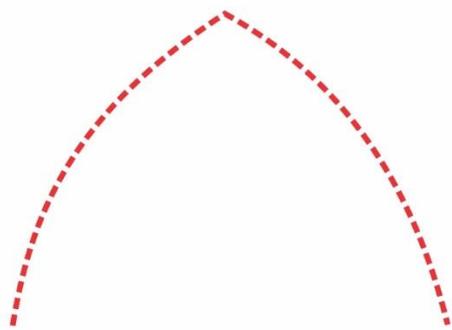
Análise visual do risco permite identificar linhas estruturais que remetem à ideia de simetria, a partir de eixos estruturados com linhas tracejadas. Detalhe da portada.



Linhas tracejadas como elementos auxiliares para o desenho, possibilitando a interpretação e reconhecimento de soluções estruturais que ficaram em camadas inferiores à ornamentação na edificação, revelando a especificação de etapas subsequentes da edificação.



Linha
tracejada.



Linha tracejada em área com tratamento de pintura, com desenho aparentemente finalizado, podendo ser uma linha auxiliar que foi mantida pelo desenhista, mas pode também ser uma projeção do desenho interno da cúpula.

Esse procedimento de sobreposição de detalhamento pode ser observado no tímpano, frontão e janelas superiores, onde elementos estruturais são sucedidos por camadas de vedação para então figurar a ornamentação que se sobrepõe a tudo, sempre na porção mais à direita do desenho.

A representação de elementos estruturais do telhado, aparece claramente marcado com uma coloração amarela, que já havíamos identificado anteriormente como uma intencionalidade e especificidade, mas que agora se justifica por estar associada à uma materialidade bem definida e que difere de todos os elementos até então apresentados. O que nos faz inferir que a estrutura das portas e janelas seria então, em cantaria ou alvenaria, pela similaridade de tons acinzentados empregados da mesma forma que nos elementos de ornamentação escultórica.

Seguindo essa lógica, as linhas tracejadas que aparecem no alto da torre, podem ter servido como auxiliares para o desenho, mas também permitem interpretar informações sobre a geometria interna da torre, o que daria indicativos construtivos e estruturais para melhor estabilidade, adequação e segurança.

No lado direito embaixo, é possível perceber uma parte do desenho que parece ter sido cortado, por se tratar da área com maior detalhamento. O recurso de interrupção abrupta que percebemos não parece coerente com essa área do desenho, dando a impressão de extravio de parte do papel. As bordas são escurecidas e têm uma certa regularidade, dando a entender que podem ter resultado de dobras sucessivas do desenho, ao ponto de sofrer o destacamento de partes do todo. A mesma coisa pode ter ocorrido na pequena parte de papel vista na porção superior, mas nesse caso, por sorte, foi preservado.

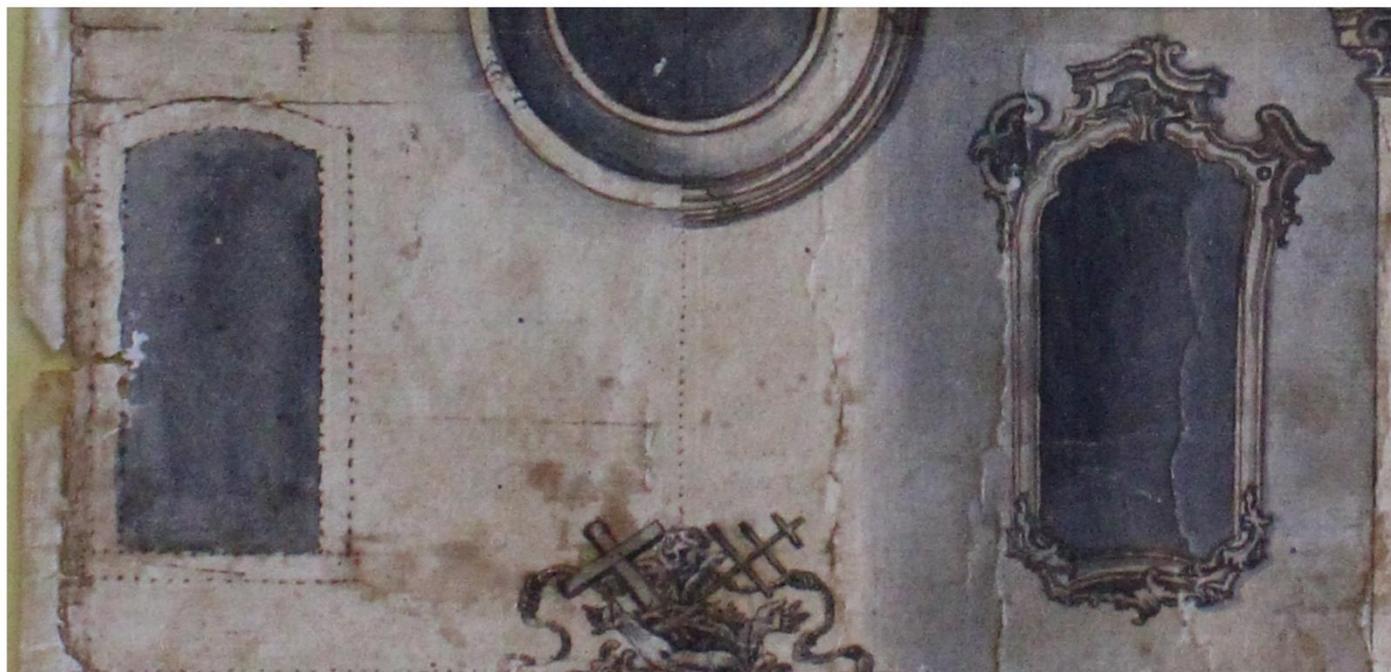
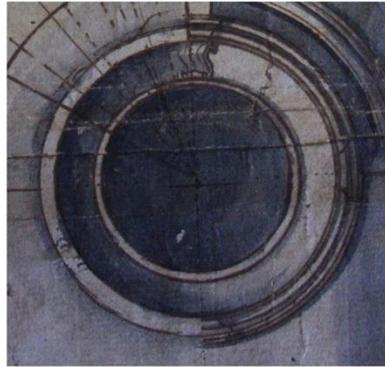
Figura
89



Detalhe à direita do desenho revela uma torre que recebe tratamento gráfico com escurecimento de áreas criando uma percepção de leve curvatura.

Ainda à direita, há uma grande composição: a torre de uma edificação que irrompe da base até a parte mais alta, inclusive alcançando o pequeno trecho de papel anexo mencionado anteriormente. Essa torre é representada com claros e escuros criados em aguada preenchendo trechos específicos e alternadamente de tal forma que ajudam a criar uma percepção visual de variações volumétricas, indicando rebaixos, rotações e dessa forma revelando o caráter de tridimensionalidade do elemento representado.

Figura
90





Na torre, figuram várias aberturas, sendo uma única portada com duas folhas ao centro, encimada por um grande óculo alinhado também ao centro e uma série de sete janelas, além de um óculo cego. Na torre à direita aparece uma abertura em formato ogival longilíneo e o pequeno óculo cego logo abaixo, nesse caso a representação gráfica difere das demais, não sendo o seu interior preenchido de cor escura. Entende-se que é um elemento vedado, com função apenas de ornamentação, sem a função de comunicar o interior com o exterior. Apenas as três janelas da base da torre apresentam divisão interna em formato de cruz. Todas são emolduradas, mas no par de janelas do frontispício, logo abaixo do óculo, podemos novamente identificar a variação no tratamento. Neste par de janelas, a da esquerda é mais esquemática, com uma indicação tracejada da moldura, que tem um caráter mais estrutural, e a da direita apresenta uma ornamentação rica que resulta em uma alteração inclusive na geometria do perímetro que ganha uma forma mais orgânica e arredondada.

Também podemos identificar anjos em várias partes do desenho: na portada estão presentes no escudo e na mísula; e aparecem no frontão, onde ocorre o atributo devocional franciscano.

Quatro cruzes aparecem no desenho: uma no topo, tríplice, interpretada como a cruz papal, a segunda também tríplice na portada, que figura lado a lado com a terceira, uma cruz latina. Esta última associada ao lado esquerdo da imagem, que seria o lado de Cristo e a tríplice do lado direito, que seria o lado da representação do santo de Assis e seu alinhamento com a igreja católica, e ao Papa. Temos também a quarta cruz, seráfica, acima.

Representações de anjos identificadas no risco da fachada franciscana.

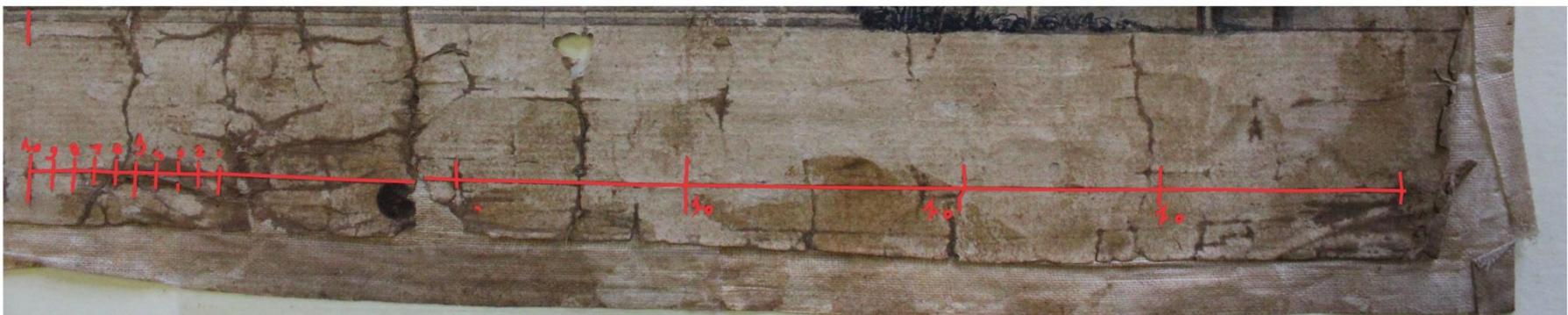
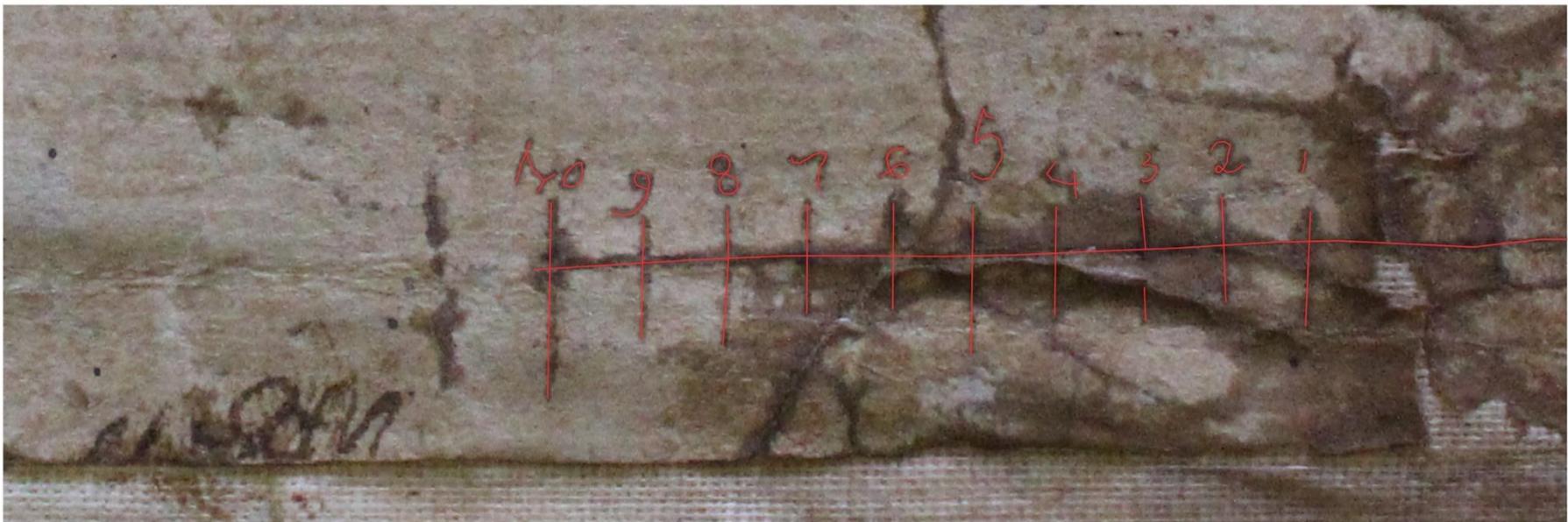
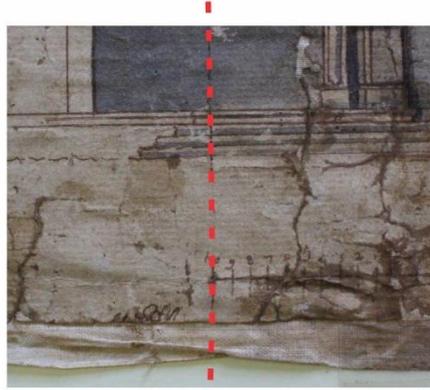


Presença da cruz no desenho, mostra alinhamento com os preceitos franciscanos e com a hierarquia católica.

Na porção inferior do desenho, identificamos um conjunto de elementos que conformam uma escala gráfica, com numeração decrescente escrita à mão da esquerda para a direita “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1”, sendo cada número alinhado com um pequeno traço, uniformemente espaçados, mas com alturas variadas, tendo o traço sob o número 10, um comprimento nitidamente maior que os demais. Na parte direita da escala há cinco espaçamentos uniformes, definidos com pequenos traços, como os anteriores, sempre com a indicação numérica abaixo “10” escrita à mão. Cada um desses espaçamentos têm a mesma distância que a somatória dos dez primeiros traços. A primeira marcação da escala à esquerda, aquela linha maior junto ao número 10, corresponde exatamente ao eixo central do desenho, estando alinhado com o tracejado que determina essa divisão conforme vimos anteriormente.

Próximo a essa escala, um pouco abaixo e à esquerda, identificamos um conjunto de linhas com forma indefinida, feita por gestos soltos, mas que conformam um pequeno elemento gráfico que nos pareceu coerente com uma assinatura ou trecho de algo escrito. Apesar dos esforços de interpretação, não conseguimos associar esse pequeno elemento a um nome ou palavra coerente. Deixamos o registro em destaque para futuras revisões de nossa conclusão e metodologia.

Figura
93



Escala gráfica na parte inferior do desenho, com marcações numéricas a partir da linha auxiliar central/eixo. Possível grafia ou assinatura identificada próximo à margem

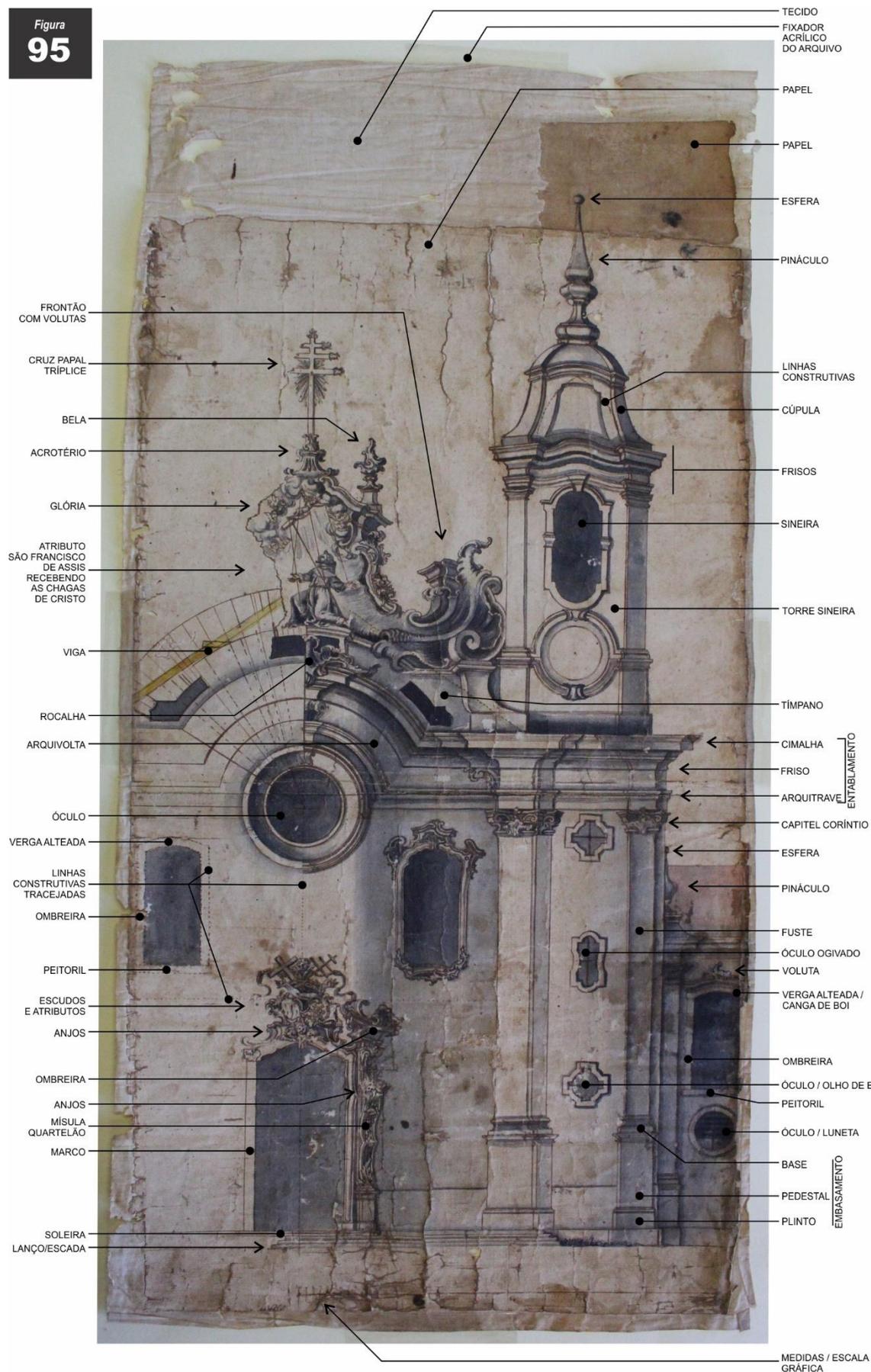
O desenho nos apresenta uma edificação de caráter religioso e cristã, estão presentes cruzes papais e figurações devocionais à São Francisco de Assis. No escudo sobre a portada estão presentes elementos simbólicos da representação franciscana, que como vimos anteriormente, foram largamente adotados e difundidos desde a época em que o santo ainda era vivo. Identificamos o cordão com os nós ao centro. Assim como há, à direita, a presença fundamental da cruz para a tradição franciscana, que remete ao suplício de Cristo, à esquerda uma cruz Papal, em mensagem de obediência e alinhamento com a hierarquia eclesiástica. Os braços aparecem também em par, sendo o da direita, totalmente nu representando Cristo e o da direita, vestido com a túnica, seria o de Francisco. Um escudo é aplicado à esquerda, com as cinco chagas e outro escudo à direita, revela os mandos portugueses. Ao centro, ainda é possível reconhecermos a coroa de espinhos, novamente uma menção direta ao sofrimento de Cristo.

Todos esses elementos figuram decorosamente dispostos a partir de uma retórica eclesiástica permeando uma sociedade que se submete aos mandos reais. Tais elementos evidenciam a devoção ao Santo e aos princípios cristãos difundidos por ele, mas também indicam obediência ao Papa e lealdade ao Rei.



Elementos da representação devocional franciscana, e de submissão e lealdade ao Rei e ao Papa. Ao centro da figura podemos ver um detalhe da portada, com o conjunto de elementos de ornamentação estruturados na composição. Destacados ao redor da composição podemos observar: Acima à esquerda vemos a Cruz de Cristo, remetendo ao seu martírio, e à direita a cruz papal indicando seu contrapeso na terra. Ao centro acima vemos o cordão do Santo e seus três nós indicando os votos de pobreza, obediência e castidade. Ao centro à esquerda o braço nu de Cristo e à direita o braço com a manga do capuz fazendo uma dualidade do santo como um portador e renovador dos valores de Cristo, ou de forma mais literal: um novo Cristo. Abaixo à esquerda a proteção do escudo com as cinco chagas de Cristo e à direita o escudo protetor de Portugal contendo seus 5 escudos e 7 castelos, mostrando a devoção ao Rei. Ao centro e abaixo temos a coroa de Cristo, uma forte alusão ao sofrimento como caminho da redenção.

Figura
95



Podemos observar que se trata de um desenho arquitetônico que utiliza um recurso gráfico de abstração a partir da ortogonalidade para representar a fachada de uma edificação religiosa, na qual identificamos elementos inspirados em preceitos clássicos como embasamento, desenvolvimento e coroamento (correspondendo à base, fuste e capitel das ordens clássicas). A estrutura e a posição da portada, do tímpano e da torre remetem a um repertório de composição que adota elementos de uma arquitetura europeia aperfeiçoada sob influência do renascimento italiano. Apresentamos a seguir, um diagrama/glossário com a identificação dos principais elementos arquitetônicos representados no desenho.

Realizamos estudos de interpretação e análise a partir da criação de novos desenhos usando recursos digitais, como softwares de desenho vetorial e CAD. O processo de produção desses desenhos amparou todo o processo de observação minuciosa do risco, assim como deu suporte para interpretações a partir da manipulação e articulação tanto de pormenores, quanto da composição como um todo (Figura 96).

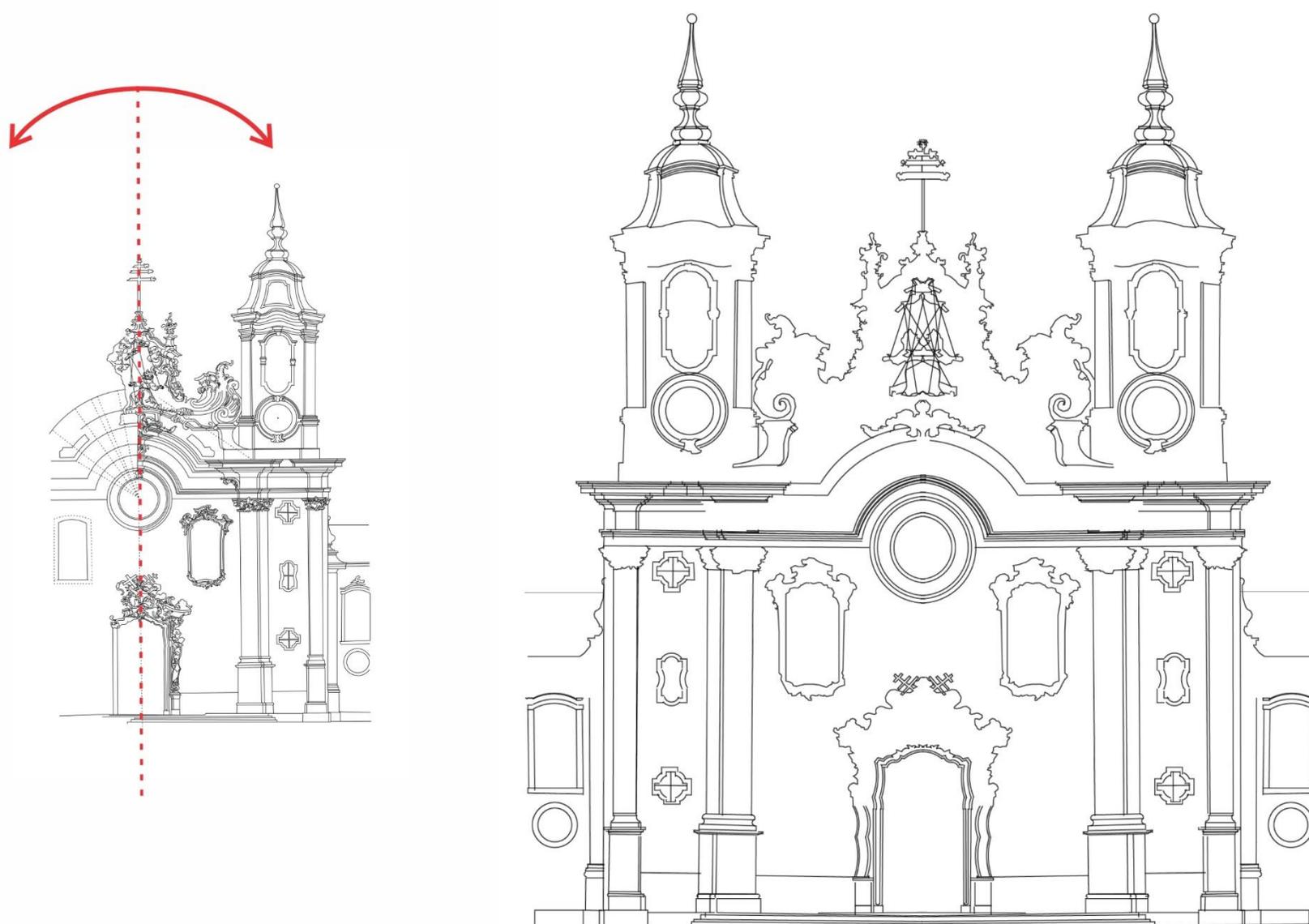


Desenho realizado manualmente com uso de recursos computacionais, apoiado em imagens digitalizadas do risco datado de 1774 feito para a fachada da igreja de São Francisco de São João del Rei, foram feitos vários desenhos como esse com intuito de analisar seus pormenores e composição, usando softwares de desenho vetorial e CAD essas peças gráficas contribuem para reflexões sobre aspectos representados no risco original e a contraposição com informações de outra natureza, como os textos encontrados nos livros da irmandade.

Podemos observar um exemplo desses estudos na imagem a seguir, na qual apresentamos uma imagem síntese, a partir das linhas que compõe o risco, permitindo a observação da estrutura gráfica, sem os acabamentos aquarelados. Esse desenho como um diagrama/síntese nos permitiu perceber melhor os contornos dos elementos representados, o que será apresentado a seguir, nesse trabalho, como instrumento para reflexões comparativas entre as arquiteturas franciscanas existentes em São João del Rei e Ouro Preto.

Para tanto, realizamos o rebatimento dos traços redesenhados, para vislumbrar a composição volumétrica completa do templo imaginado e representado no risco, nos baseamos no pressuposto da simetria, já reconhecido e abordado ao longo desse capítulo. Dessa forma é possível perceber a proporcionalidade e monumentalidade de sua fachada, assim como se evidencia a possível presença dos dois corpos edificadas às laterais, questão já observada por Lúcio Costa.

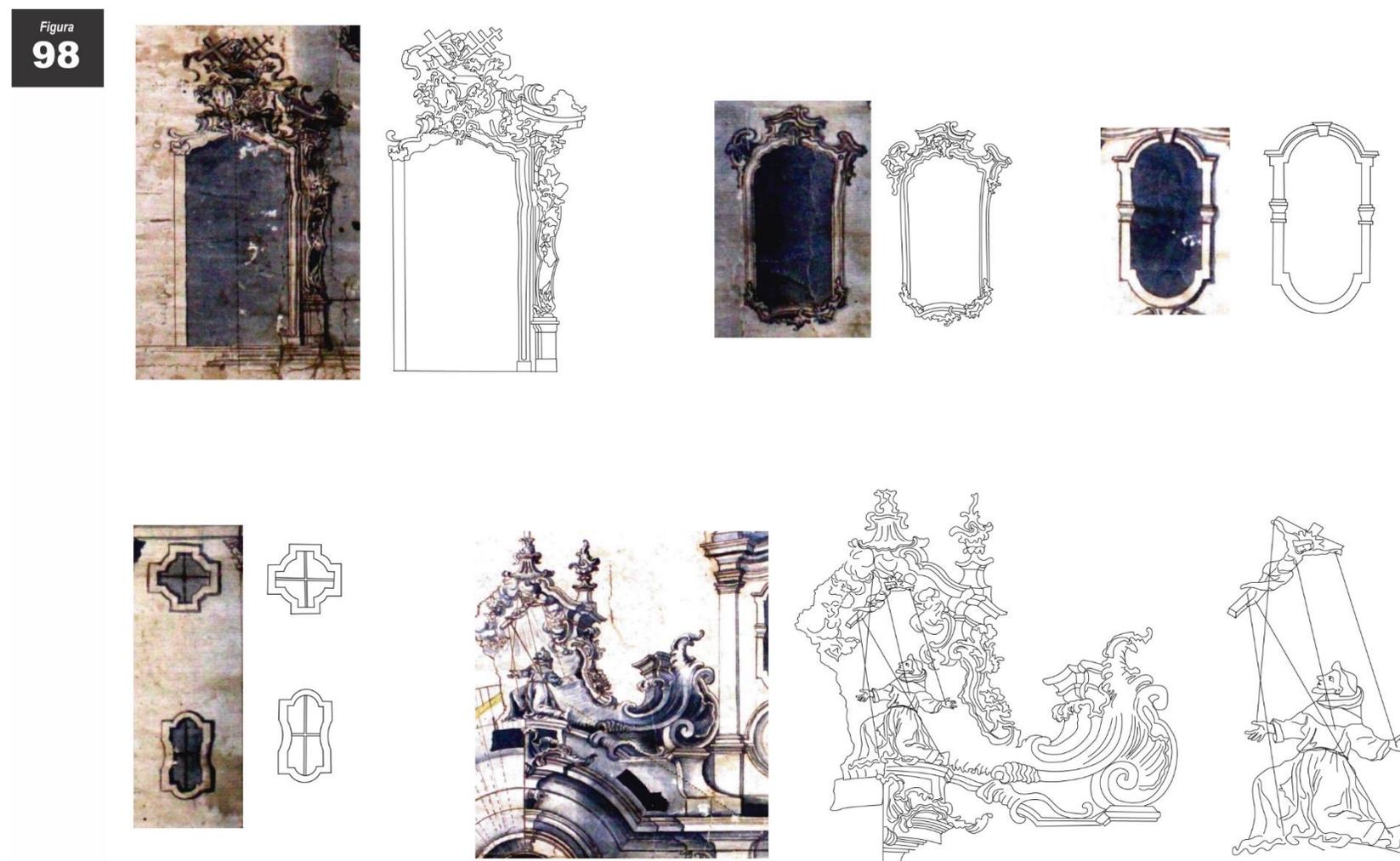
Figura
97



À esquerda vemos o espelhamento da composição identificada no risco para a fachada de São Francisco de Assis de São João del Rei, e o resultado da operação à direita.

É importante informar, que esses desenhos têm caráter de suporte para o processo de reflexão, se tratando de elementos visuais que se caracterizam pela transitoriedade e plasticidade inerentes a um processo em curso. Tomamos a liberdade de lhes impor alterações gráficas, quando pertinente, para viabilizar percepções e interpretações. Esse procedimento ajuda a perceber aspectos muito diferentes daqueles alcançados pelo olhar direto ao risco. Conformando um processo de meta-análise, com desdobramentos subsequentes e interconectados.

Podemos perceber essa dinâmica na **figura 97**, na qual o nível de detalhamento do desenho gerado pelo rebatimento simétrico do desenho anterior foi bastante reduzido. Optamos por eliminar elementos da ornamentação e valorizar composições mais genéricas para permitir uma análise mais limpa da composição resultante. Esse tipo de variação de detalhes fica facilitado pelo emprego de camadas de informação digitalizada.



Desenhos criados a partir de detalhes do risco de 1774, para a fachada da igreja São Francisco de São João del Rei. A manipulação digital dos elementos, em conjunto ou isoladamente é instrumento ativo da metodologia de reflexão empregada durante o trabalho. Nessa figura temos destacadas algumas aberturas, a portada e o frontão com a representação de São Francisco recebendo as Chagas.

Já na **figura 98** destacamos, como exemplo de nossa metodologia apoiada em desenhos, alguns pormenores destacados do conjunto, permitindo níveis de análise variados. A portada e a presença de um conjunto de símbolos associados à devoção de São Francisco, são carregados de significados importantes sobre os valores cristãos ali empenhados, como já vimos. Os elementos decorativos que emolduram as aberturas, nos permitem destacar cada detalhe do conjunto e compreender melhor o repertório de formas empregadas, inclusive a sequência em que são justapostas. Dessa forma é possível reconhecer e confirmar a presença de um conjunto recorrente de símbolos dispostos de forma adequada e decorosa, para usar expressões importantes para a compreensão do período em que foram empregadas

Nesse sentido, chamamos a atenção para o caso da representação de São Francisco de Assis recebendo as chagas, elemento importante de reflexão que será contraposto com imagens antigas já apresentadas nesse trabalho. Assim como, a seguir, adotamos o mesmo procedimento de articulação de desenhos interpretativos e manipulação de imagens digitalizadas para compor estudos sobre as figuras presentes nas esculturas das fachadas edificadas em Ouro Preto e São João del Rei.

Ainda considerando a **figura 98**, podemos perceber a importância de destacar partes da composição para análises isoladas. No último desenho abaixo à direita, por exemplo, é evidenciada a presença do anjo seráfico na representação e as linhas que correspondem às chagas de Cristo sendo emanadas a partir dele em direção ao santo. Tal recurso gráfico, como já vimos, foi introduzido por Giotto, por volta de 1300, época da construção dos principais monumentos devocionais ao santo, tanto da cidade de Assis, quanto no Monte Alverne. Reitera-se, assim, que a circulação dessa iconografia referente ao santo, sustentado por uma retórica visual, certamente se desdobrou até as terras portuguesas das minas de ouro.

Achamos oportuno, nesse momento, retomar a temática das representações do santo de Assis, considerando que as imagens elaboradas para apresentar e difundir os ideais de Francisco foram inauguradas ainda durante sua vida, a partir de elementos simbólicos adotados de forma voluntária por ele, dando suporte para a sua experiência de fé. Tais imagens, foram difundidas de forma oral, textualmente registrada e, posteriormente, foram traduzidas para a forma gráfica.

Essa concepção gráfica, seguindo preceitos e regras estabelecidas, procurava reforçar a dualidade de Francisco com Cristo e a sua forte ligação com o divino. Gradativamente, tal concepção, foi atualizada para novas convenções, mas sempre articulando o mesmo conjunto de elementos, que exigia a perspicácia e erudição de artistas para que de forma engenhosa, renovassem a temática, sem ofender ou ferir os preceitos mais importantes atrelados à imagem de São Francisco de Assis.

Nesse sentido, procuramos identificar traços e similaridades nas representações gráficas, a fim de verificar a manutenção desses preceitos no risco da fachada para a igreja de São João del Rei. Organizamos na **figura 99** uma sequência de imagens, com pormenores, sempre destacando o momento em que Francisco recebe as chagas, e as colocamos em ordem cronológica, o que nos permitiu observar alguns pontos importantes de evolução dessas representações, como é o caso da forma rígida como o corpo de Francisco aparece nas imagens medievais, com os joelhos alinhados, que vai sendo transmutada para um movimento de pernas em contrapeso a partir de Giotto.

Figura
99

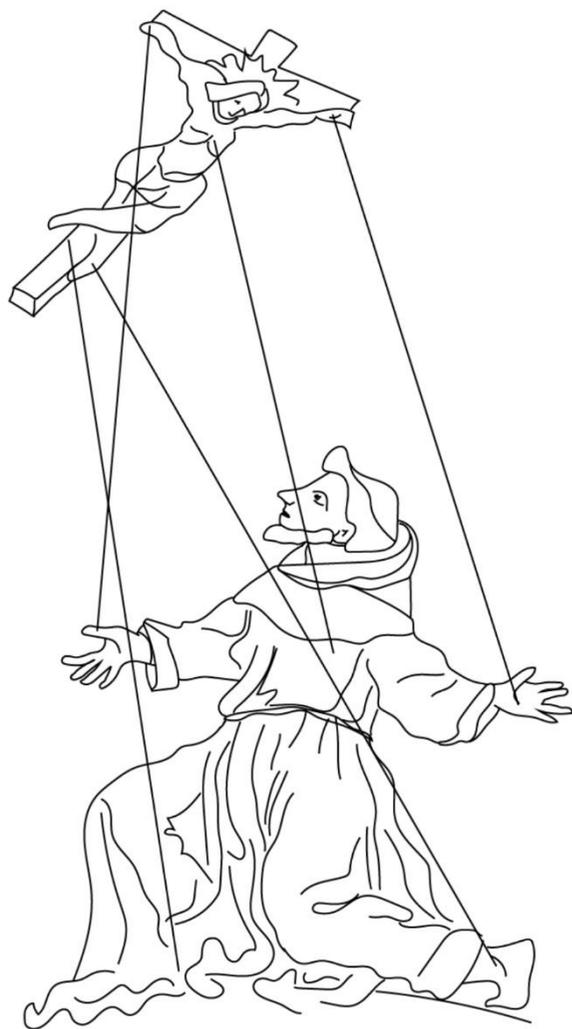


Maestro della Croce, 1230-1250
Bonaventura Berlinghieri, 1235
Marcovaldo, "Távola Bardi", 1245

Giotto de Bondone, 1300
Giotto, 1317-21
Giotto de Bondone, 1279-1300

Ludovico Cigoli, 1596
Peter Paul Rubens, 1616.

Sadeler e Procaccini, 1575-1630
Cornelis Galle, O Velho, 1576-1650
Autor desconhecido, 1700-1850

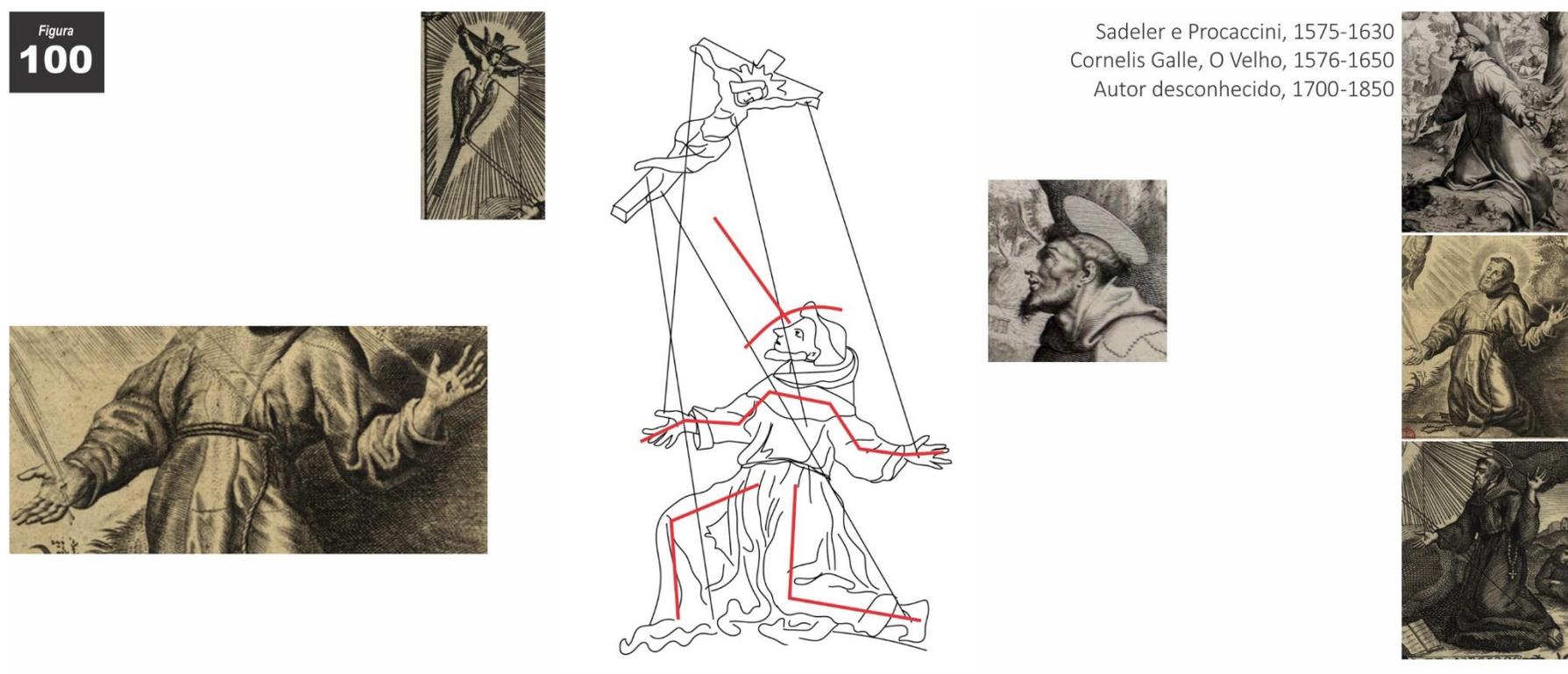


Acima à esquerda: detalhe da representação do santo de Assis no frontispício do risco de 1774 para a fachada da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei. Logo acima, desenho elaborado por nós, para análise da representação do santo no risco. À direita, seqüência de pormenores de representações do santo, com foco na passagem em que ele está recebendo as chagas. Organizados em ordem cronológica, evidenciando a evolução do tema e identificados acima.

Também é possível perceber a busca por formas mais naturalizadas do corpo no alto renascimento com o que chamamos de período barroco na história das artes. Assim com a dramaticidade da cena ganha peso, desde o aumento de contrastes entre as áreas iluminadas e as de penumbra, passando pelo drapeado, a postura do santo e a expressão do rosto.

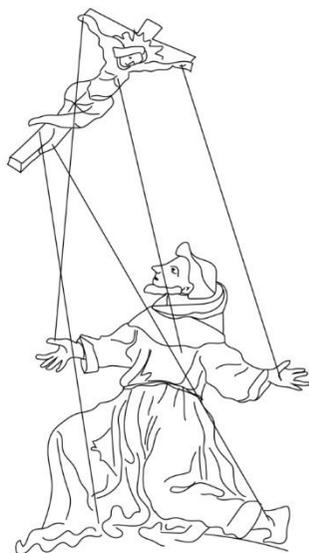
Notamos que, quando as técnicas de impressão com uso de gravuras propiciaram a reprodutibilidade das imagens devocionais, esses avanços estilísticos permaneceram presentes, alternando-se e influenciando-se mutuamente, contemplando aspectos de simples reprodução das imagens medievais, até com propostas mistas com aportes das novas técnicas e gostos. A curiosidade pelas primeiras imagens, testemunhas da vida do santo, ainda permanecem em nossos dias. Como vimos, existe um esforço grande em identificar cronologicamente essas representações na historiografia consultada, podemos considerar que essa proximidade seja importante critério para a amparar a escolha de qual imagem do santo seria impressa.

Fazendo uma aproximação da representação de São Francisco no risco da portada, a partir de elementos compositivos estruturantes, como a postura do corpo e os pormenores da imagem, conseguimos identificar similaridades relevantes com as cópias impressas de imagens do santo que identificamos na Biblioteca Nacional Portuguesa. Dada a profusão de exemplares e a evidência de muitos estarem associados a comércios da cidade de Lisboa, pressupondo uma manifestação de fé pautada no testemunho e, portanto, de propagação devocional, compreendemos que esses comerciantes, financiavam a impressão dessas imagens para serem distribuídas entre seus clientes.



À direita vemos detalhes de algumas das gravuras identificadas neste trabalho, que devido à possibilidade de reprodução por técnicas de impressão circularam em ambientes não religiosos com maior intensidade. Ao centro, desenho nosso, com análise da estrutura dos movimentos do santo no risco para a fachada de São João del Rei. Ao redor do desenho, fizemos associação de pormenores extraídos das gravuras mencionadas, com soluções compositivas similares.

Figura
101



Estudo sobre as representações de São Francisco de Assis, acima aquela presente no risco para a igreja de São João del Rei, ao meio a adotada para a igreja de Ouro Preto e abaixo a que fora esculpida na igreja de São João del Rei. Estão organizadas cronologicamente nessa figura de cima para baixo: a mais antiga de 1774 até a mais nova de 1809.

Na **figura 100**, então, apresentamos detalhes de três gravuras circulantes pela Europa à época da expansão portuguesa, sendo duas de imagens populares de pequeno porte, interpretadas como objetos de propagação e testemunho de fé, além de uma gravura do impressor Sadeler, conhecido pela qualidade de suas impressões e adoção de matrizes elaboradas por artistas de alta qualidade como o italiano Procaccini.

Notamos que a volumetria do cabelo e da barba, a forma da cabeça, a posição com relação ao corpo, se assemelham muito com a imagem produzida por Sadeler. Muito embora a composição como um todo não caracterize uma cópia do modelo, podemos reconhecer que essas imagens do santo circulavam e influenciavam artistas em suas criações. Podemos perceber também a posição das mãos e o eixo do braço muito similares à imagem impressa por Cornelis Galle, um dos maiores impressores à época, cujos trabalhos também figuram nos arquivos da Biblioteca Nacional portuguesa.

A maioria das imagens, desde o período medieval, apresentam o Cristo seráfico sem a cruz estar evidenciada, como acontece no risco para a fachada, mas encontramos essa solução em pelo menos uma gravura do acervo português, de autor desconhecido, que circulou em um período incerto, entre os anos 1700 e 1850, segundo os dados do acervo consultado.

Na **Figura 101**, apresentamos três representações de São Francisco, primeiro a do risco original para a fachada, seguida por aquela esculpida no medalhão da igreja de Ouro Preto e a última presente no frontispício de São João del Rei.

Notamos, a partir dessa comparação, que a imagem presente no risco é a única a adotar as linhas que conectam as chagas de Cristo aos pontos correspondentes no corpo do santo quando da estigmatização, seguindo o modelo de Giotto.

Como vimos, essa representação no risco, tem grande similaridade com as gravuras devocionais em circulação à época. Já as duas imagens escultóricas apresentam todo o simbolismo que caracteriza a cena, mas em Ouro Preto notamos a presença de uma igreja, aquela a ser restaurada pelo santo, e em São João del Rei o irmão Leão aparece ao lado de um cordeiro, reforçando a dualidade entre o santo e Cristo, o exemplo terreno do pastor, que indica o caminho de Deus para os povos.

A imagem representada no frontão de São João del Rei é a que apresenta uma estrutura compositiva mais rígida, e a dramaticidade resultante da posição expressiva dos braços e pernas do santo visível no risco e na igreja de Ouro Preto, é substituída por uma figura com o tronco mais ereto e com os braços paralelos apontados para frente.

Dessas aproximações, o que podemos concluir é que os artistas compunham suas representações procurando atender os preceitos exigidos para a identificação coerente do motivo devocional, a partir de referências diversas, mas faziam ajustes conforme a natureza da representação. Percebemos, por exemplo, que a disposição do santo e do Cristo, no risco para a fachada, se ajustam à área conformada pelo formato do frontispício.

Reconhecemos que os elementos simbólicos presentes no risco revelam uma coerência com a iconografia franciscana, e pudemos perceber que seguem decorosamente a tradição gráfica que se conformou desde a vida do santo. Também pudemos perceber as características do risco, que carrega em si informações sobre procedimentos construtivos, que denota a um documento com função prática de orientação da obra de edificação da igreja.

Passaremos, então, a apresentar os aspectos compositivos da igreja já concluída na cidade de São João del Rei. Tendo sido construída a partir da encomenda do risco procuraremos constituir subsídios para a contraposição daquilo que fora planejado com o resultado alcançado. Adotaremos imagens geradas computacionalmente para essa análise, e procuraremos apresentar concomitantemente uma reflexão crítica acerca do próprio processo de documentação e análise empregado.

2.4 . O EDIFÍCIO

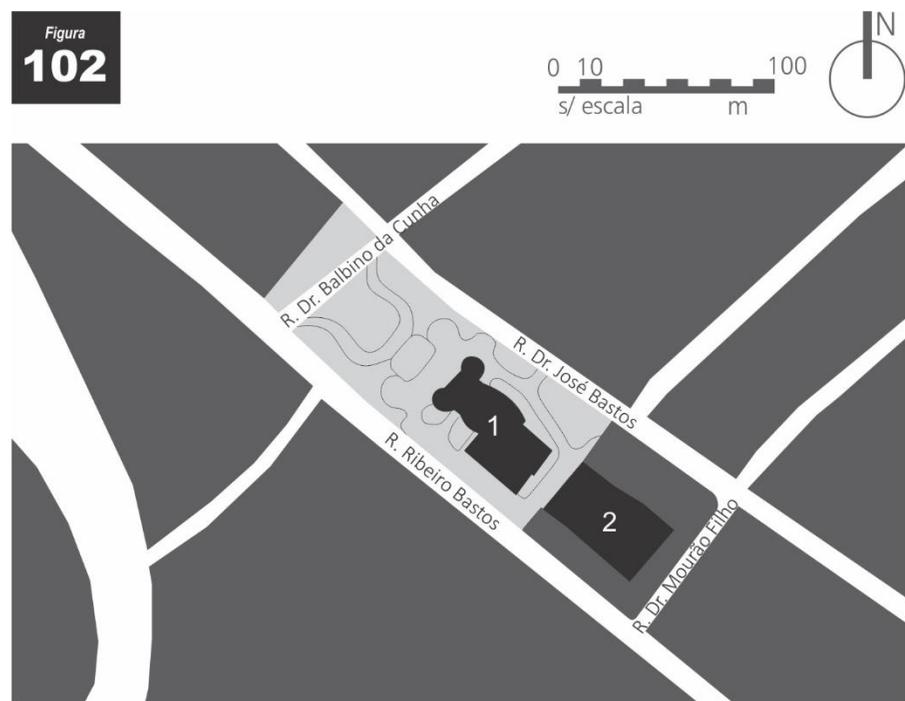


Diagrama de situação da Igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei-MG. É possível identificar duas manchas mais escuras ao centro, sendo a igreja à esquerda e acima (1) e o cemitério logo à direita e mais abaixo (2) situado aos fundos da igreja. Inseridos em uma quadra em que há edificações ao redor do cemitério e se conforma em área livre no entorno da igreja, caracterizando uma grande praça.

Contíguo à igreja, o escritório paroquial está inserido no corpo anexo que se encontra voltado para a Rua Ribeiro Bastos. Esse mesmo volume edificado anexo também acolhe a sacristia e uma capela, sendo conectado à igreja por um acesso direto, que é utilizado diariamente para receber os turistas e devotos, o que pode ser observado na **Figura 103**. Entre o corpo principal da igreja e o anexo há um corredor descoberto, caracterizando um pátio seco, que também permite acessar a igreja pela parte de trás do retábulo principal, situado na capela-mor.

O programa da igreja contempla a sequência tradicional de edificações religiosas católicas, no qual o corpo principal da igreja tem seu acesso por uma grande portada a partir do adro, onde figura a fachada principal ornada com os motivos devocionais. Através dessa portada se acessa a nave da igreja, passando sob o coro. A nave se desenvolve com os retábulos colaterais até o arco-cruzeiro a partir do qual se encontra a capela-mor com o retábulo principal.

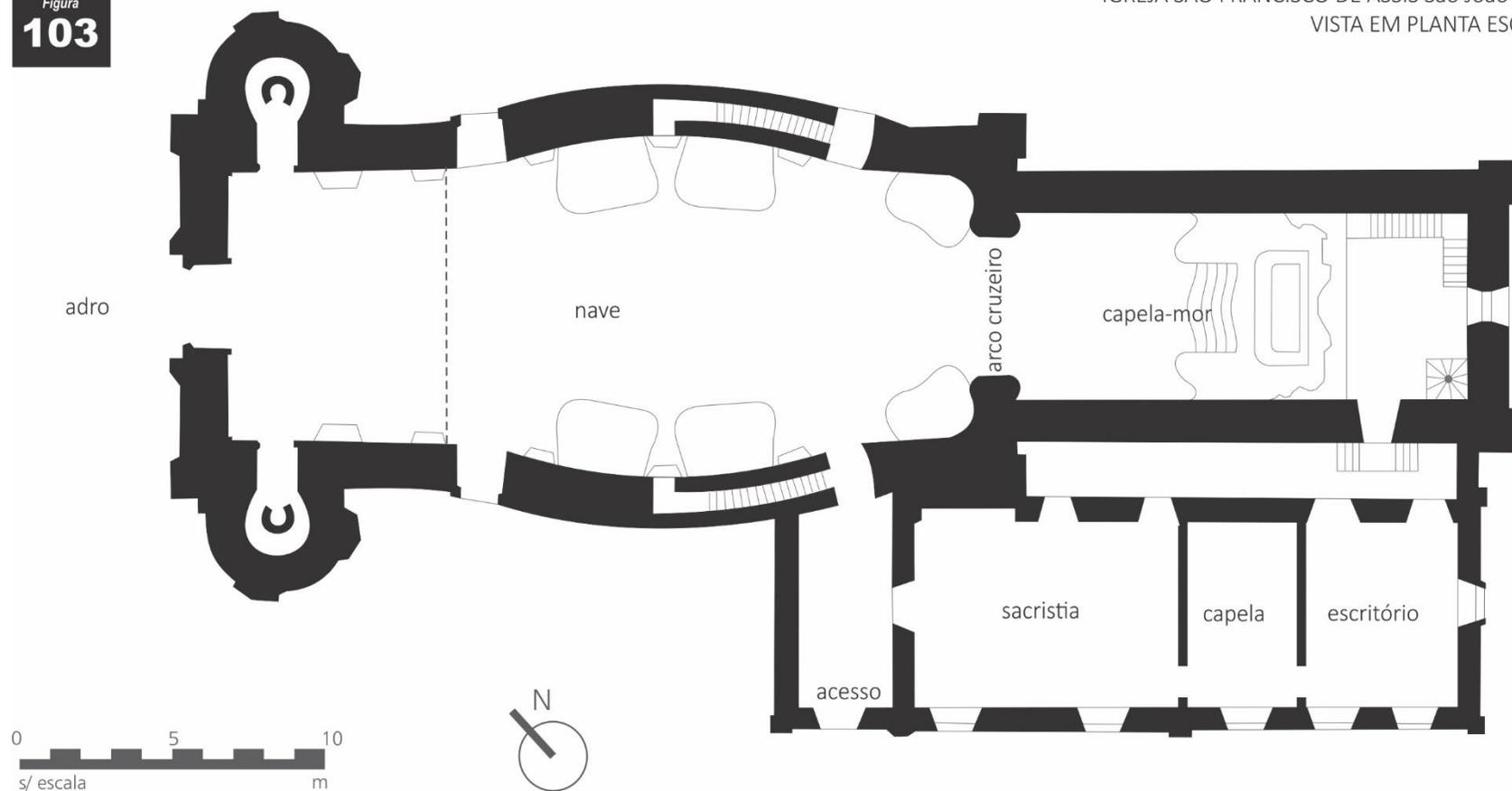
A fachada principal tem linhas ortogonais rígidas, mas podemos observar um leve deslocamento das torres circulares para trás da empena. O corpo principal, na nave, tem formato oval. Toda a planta apresenta simetria no sentido longitudinal, sendo essa característica afetada pelo edifício anexo que existe em apenas um dos lados da igreja.

A igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei é uma das edificações mais monumentais do período colonial brasileiro. Datada no século XVIII também é uma das arquiteturas coloniais mais bem executadas e preservadas.

Está localizada em área atualmente urbanizada, inserida em uma quadra livre de edificações (em três de suas faces), conformando uma praça, que, no entanto, é fechada no período noturno. Delimitada pelas ruas: Ribeiro Bastos, Dr Balbino da Cunha, Dr José Bastos e Dr Mourão Filho.

O cemitério (indicado pelo número 2 na **Figura 102**) fica aos fundos da Igreja e tem edificações particulares e residenciais que o circundam. A Igreja (indicada pelo número 1 na mesma figura) fica com a fachada principal voltada para a Rua Dr. Balbino da Cunha, onde se desenvolve o Adro e uma praça com palmeiras.

Contíguo à igreja, o escritório paroquial está inserido no



Vista em planta esquemática da Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, na qual podemos observar alguns pontos importantes para sua caracterização e identificação como objeto arquitetônico. O volume lateral, que abriga a sacristia e o escritório paroquial, e inclusive cria um acesso lateral pela nave é um elemento bastante peculiar. As torres dispostas lateralmente com o volume da fachada ligeiramente destacado e com forma plana, bastante regular. O corpo curvilíneo da Igreja que se desenvolve das torres até o arco cruzeiro. Esses pontos fazem com que essa igreja seja mais facilmente identificável, quando comparada com outros exemplares construídos à época.

Em se tratando de edificações religiosas do século XVIII no Brasil e principalmente em Minas Gerais, podemos reconhecer facilmente essa igreja principalmente a partir da posição das torres e do anexo lateral e do corpo abaulado. Essa última característica, apesar de ser bastante destacada na historiografia como uma peculiaridade e emblema da genialidade dos construtores e mestres mineiros, é uma solução usual e reconhecível em várias outras obras na região, como em Mariana e Ouro Preto. O uso da forma oval na nave faz parte de um repertório comum adotado de forma coerente aos preceitos dogmáticos.

Quanto ao volume lateral, as interpretações do risco sugerem, pela simetria e pelo histórico das práticas devocionais franciscanas, a possibilidade de ter sido planejada a execução de um segundo anexo no lado oposto, que nunca foi construído. Lúcio Costa, por exemplo, indica que poderia ser um hospital para acolhimento dos mais necessitados.

As indicações devocionais a São Francisco de Assis podem ser observadas na fachada principal, que recebe os fiéis indicando os valores centrais para reconhecimento da ordem: a dualidade Cristo x Francisco com os braços cruzados, o sofrimento como caminho de purificação com a coroa de espinhos e a presença da cruz. Também é representada a cena da estigmatização de Francisco no frontão.



Vista da fachada da Igreja de São Francisco de Assis, da cidade de São João del Rei-MG a partir do adro. Foto do autor, 2019.

Tendo a possibilidade de analisar o risco conjuntamente com o monumento edificado, optamos por adotar procedimentos de documentação digital do edifício a fim de constituir um corpo de registros que permitisse análises cruzadas e interpretações visuais diretas e indiretas com o apoio de imagens e diagramas.

Para tanto foram realizadas visitas a São João del Rei e, com anuência dos representantes da ordem franciscana, tivemos acesso irrestrito ao edifício em várias oportunidades. Foram constituídos, então, arquivos digitais com fotografias, modelos tridimensionais, nuvens de pontos, vídeos, além de anotações e desenhos de observação.

As fotografias foram realizadas em diversos momentos, com equipamentos diferentes e sob a responsabilidade/autoria de vários pesquisadores e estudantes, diretamente relacionados com a pesquisa ou como convidados a acompanhar os levantamentos. Tendo como principal corpo documental aqueles realizados com o auxílio de câmeras fotográficas profissionais DSLR, por este pesquisador e pela equipe italiana, da universidade de Florença – UNIFI, além do uso de drone (aeronave de pequeno porte não tripulável) com câmera acoplada, quando foram realizados conjuntos de imagens com procedimento metodológico focado na obtenção de sequências a serem empregadas em softwares de interpretação Fotogramétrica, para gerar modelos digitais tridimensionais.

Outro procedimento adotado, foi o uso de escaneamento tridimensional, através de parceria entre a Universidade de São Paulo e a Universidade de Florença, que permitiu a adoção de equipamento com tecnologia L.I.D.A.R. (*Light Detection and Ranging*), que consiste na adoção de princípios óticos para o registro de pontos geométricos espaciais relacionados com a superfície de objetos e edificações. Nesse trabalho foi empregado um equipamento com feixe de luz laser pulsante com sistema de lentes e espelhos da empresa estadunidense Faro de propriedade da Universidade de Florença.

Esse procedimento gerou uma documentação bastante vasta, que chamamos de “Nuvem de Pontos”, por ser constituída essencialmente por registros de coordenadas X, Y e Z de milhares de pontos captados nas superfícies que o feixe de luz teve contato. Cada um desses pontos também armazena a informação de cor luminosa, RGB, coletadas conjuntamente e de forma sincronizada pelo mesmo equipamento através de câmera fotográfica digital embutida.

Essa pesquisa se apropria desse corpo de documentação digital de forma experimental, explorando desde os procedimentos de registro *in loco* até os de manipulação posterior da informação digital, visando interpretações do objeto estudado e reflexões comparadas com o risco do século XVIII. Reconhecendo nesse procedimento uma contribuição importante para a consolidação de uma estética própria resultante das tecnologias digitais. Podendo ser abordado como uma técnica de documentação, com um modo peculiar de gerar e manipular imagens.

Esse procedimento técnico metodológico aponta eminentes desdobramentos sobre o exercício crítico frente o mundo material, ou seja, reconhecemos que há, com o escaneamento 3D, a inauguração de um modo próprio de pensar e analisar a produção do ambiente físico, a partir da manipulação digital dos dados geométricos e espaciais coletados, e inclusive sobre as imagens de arquitetura, impactadas

diretamente por esse tipo de tecnologia.

Notadamente são empregados fundamentos tradicionais como a espacialização de geometrias a partir de coordenadas cartesianas. Empregam-se também procedimentos tradicionais da representação gráfica arquitetônica como a adoção de perspectivas com deformações a partir de ponto de fuga, ou o uso de representações ortogonais e a organização de vistas planas (fachada, implantação). Os procedimentos empregados, podem ser descritos de forma sintética como: visitas ao edifício para registro direto de dados e manipulação posterior das informações coletadas. Alternando dessa forma entre procedimentos diretos e indiretos, com relação ao edifício.

Os dados são coletados diretamente pelo equipamento, através dos princípios óticos que fazem com que o feixe de laser emitido se choque com um ponto da superfície e retorne ao equipamento que calcula, então, a partir do tempo do percurso, a distância armazenando as coordenadas XYZ associando-as à informação de cor RGB identificada no mesmo ponto. Contudo, o pesquisador, não tem acesso aos dados de forma imediata, dependendo de manipulação posterior, através de softwares específicos para a interpretação das informações coletadas, resultando em um procedimento indireto.

Figura
105



Manipulação da informação digital produzida a partir de registros feitos na Igreja São Francisco de São João del Rei em 2019. Na ocasião foram registrados pontos, tridimensionalmente captados por equipamento LIDAR da marca FARO, que adota feixe laser e câmera fotográfica no processo. Vemos nas imagens, detalhes da captura de tela do software Cyclone. A imagem da igreja se conforma a partir de milhares de pontos dispostos espacialmente, cada qual respeitando coordenadas geométricas (X,Y,Z) e informações de cor (RGB) captadas durante os trabalhos em campo.

Após a manipulação e organização dos dados coletados, vemos a conformação de um conjunto coeso, que vai ficando mais completo conforme mais dados são inseridos, possibilitando a revisão e complementação posterior de eventuais lacunas identificadas no levantamento direto precedente. Na **Figura 105** é possível observarmos dois registros do mesmo modelo tridimensional, feitos através de captura de tela, durante a manipulação da nuvem de pontos no software Cyclone. Nesse registro, nem todos os dados haviam sido processados, gerando “defeitos” como a ausência do telhado na edificação anexa.

Para a criação dessas imagens foram empregados cerca de 110 dos 230 pontos de escaneamento realizados. Cada ponto consiste na colocação do equipamento em um local estrategicamente definido, a partir do qual o equipamento vai realizar uma varredura em 360° registrando milhares de pontos por segundo, conseguindo alcançar superfícies de mais de 200m de distância. O procedimento para cada ponto pode variar em quantidade de pontos, distância de captura e qualidade das imagens, o que aumenta ou diminui o tempo de aquisição de cada registro. As configurações empregadas resultaram em tempo aproximado de 3 minutos para cada ponto.

O equipamento é fixado em um tripé de fotografia convencional (**Figura 106**) e, após cada registro, vai sendo deslocado para um ponto próximo que permita a sobreposição de dados, a fim de se realizar o alinhamento posterior de cada registro, resultando dessa forma em uma grande nuvem da edificação completa.

Esse procedimento de alinhamento foi feito usando o software Cyclone, cuja tela está representada na **Figura 106** em dois momentos distintos: primeiro no tratamento de cada ponto registrado (acima e à direita), que revela o trabalho inicial de leitura e organização dos dados; e, em seguida (abaixo), a manipulação gráfica de dois registros para o alinhamento dos pontos em comum.

É possível identificar uma parte da imagem na cor alaranjada e outra parte em azul, sendo cada uma pertencente a um ponto de coleta. O trabalho é feito a partir da interpretação de pontos em comum entre os dois registros e a modificação do conjunto de dados se dá na movimentação nos eixos XYZ e na rotação a partir de planos (XY, YZ, XZ).

O outro procedimento empregado foi a fotometria, que como vimos, foi feita com o uso de câmeras DSLR e Drone, o que pode ser observado na **Figura 107**. Na primeira imagem, à esquerda, vemos o Drone com câmera acoplada utilizado, modelo Spark - Mavic 2 da empresa DJI, de propriedade da UNIFI. Os voos foram feitos ao redor da edificação e no seu interior (sob autorização do prior da irmandade franciscana) a fim de registrarmos os pontos de difícil acesso. As fotos com câmera DSLR foram feitas no interior e no exterior, sempre em piso.

Figura
106

Trabalhos em campo (2019) na Igreja São Francisco de Assis de São João del Rey, com levantamentos feitos usando escaneamento a laser e exemplos do processamento de dados computacional, acima os blocos de informações sendo gerenciados e abaixo imagem gerada a partir de pontos registrados pelo equipamento.

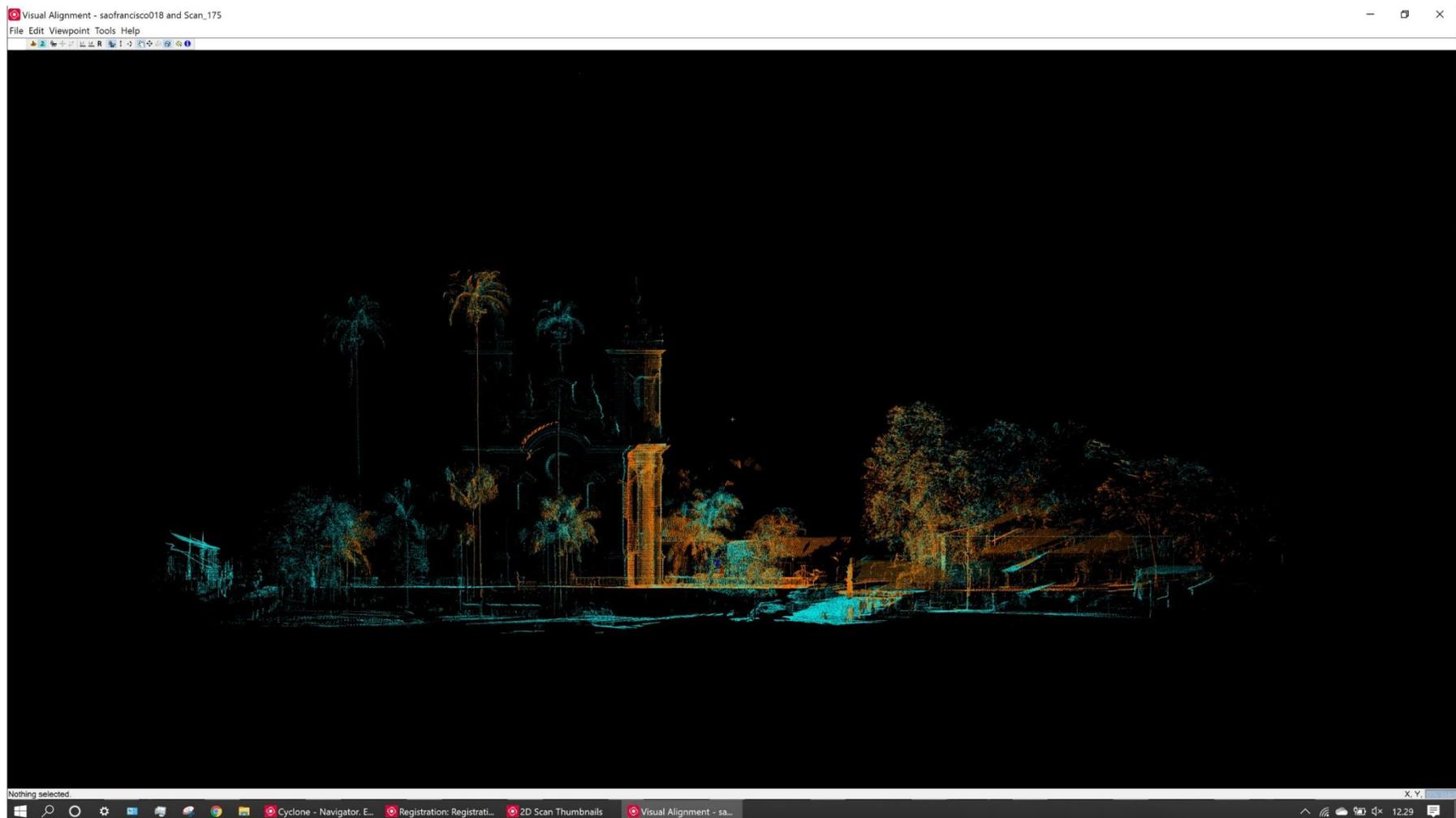
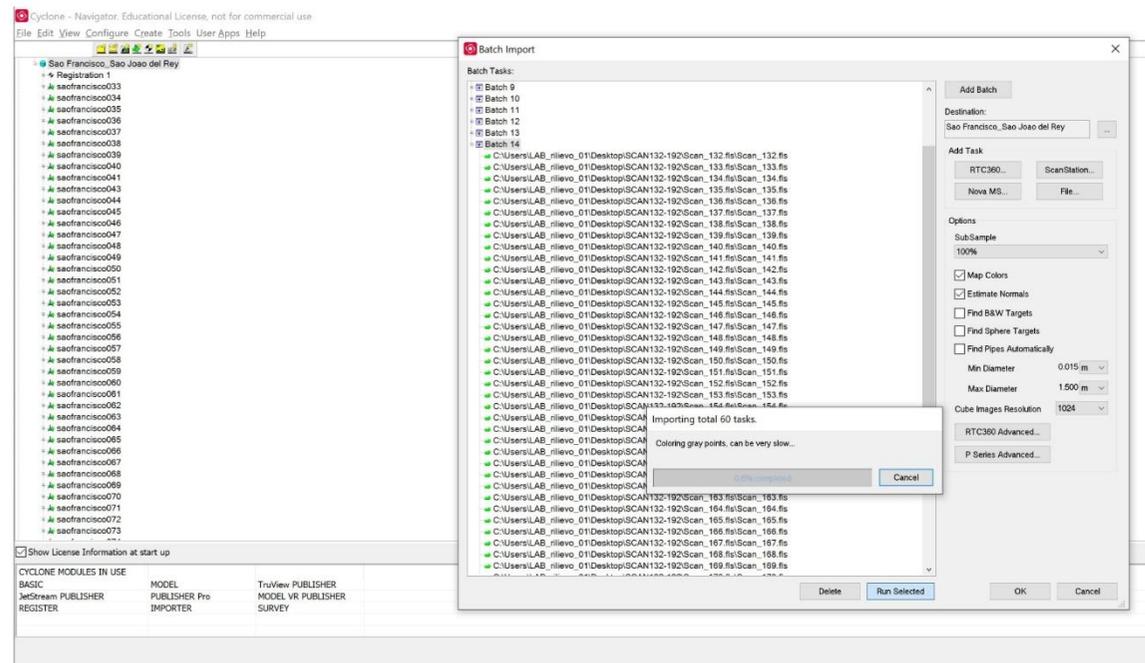
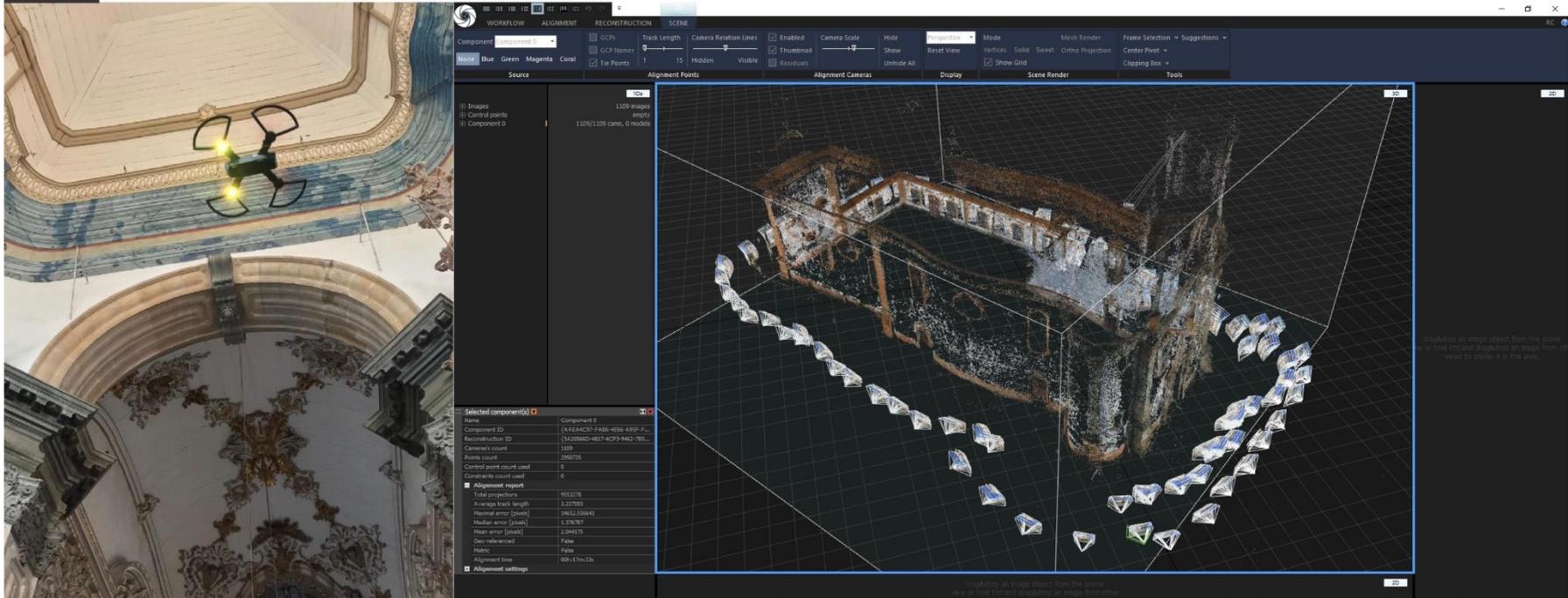


Figura
107

Trabalhos em campo (2019) na Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, com levantamentos feitos usando fotometria com drone e câmera DSLR profissional. Acima à direita, uma captura de tela ilustra o processamento de parte das imagens coletadas no software Metashape. Abaixo, exemplo da sequencia de imagens registradas durante o levantamento.



Ainda na **figura 107**, na imagem acima e à direita é possível vermos as imagens sendo processadas no software Metashape, que faz o reconhecimento de padrões de cor para alinhar as imagens e usa as informações constantes nos metadados, que são as informações complementares armazenadas no arquivo de imagem além daquelas objetivas para a “montagem” da sequência de cores na tela. Esses dados armazenam informações sobre o equipamento e suas características, além de dados sobre a lente e configurações. Através dos padrões de cor e da sequência das imagens carregadas, o programa interpreta as imagens conjuntamente, de forma reversa, e gera um modelo geométrico digital tridimensional. Nessa imagem é possível reconhecer os pontos (triângulos cônicos) a partir dos quais foram realizadas fotografias *in solo* ao redor do modelo da igreja que está sendo conformado ao centro.

Também apresentamos algumas imagens aéreas geradas com o drone na **Figura 107** ilustrando a complementaridade das fotografias para a criação de um modelo digital tridimensional completo. Essa documentação permitiu, por exemplo, a análise de pormenores da representação de São Francisco no frontão.

Para ilustrar a diferença entre as duas documentações, apresentamos na **Figura 108** o resultado de uma análise rápida de uma porção parcial dos dados coletados. Com o intuito de experimentar o potencial de criação de peças gráficas de forma rápida, foram empregados parte dos dados relacionados à fachada da igreja.

À esquerda, temos o resultado do processamento no Cyclone de alguns pontos de coleta usando a tecnologia LIDAR, e à direita fotografias em sequência processadas no Metashape. Ambos estão configurados no modo de visualização ortogonal com orientação do plano de vista para exibir a fachada principal. No primeiro temos uma **nuvem de pontos** e no segundo uma **malha**. A imagem resultante apresenta uma transparência, que revela pontos que estão à frente sobrepostos com pontos posicionados mais ao fundo. Essa sobreposição de dados se dá porque a distância entre cada ponto coletado não é preenchida com nenhuma superfície geométrica opaca, são apresentados rigorosamente cada um dos pontos coletados em sua respectiva coordenada cartesiana XYZ.

Na malha, há a construção de superfícies a partir da ligação entre os pontos armazenados, gerando assim arestas, que por sua vez, permitem a criação de polígonos. Esses polígonos são gerados pelo princípio de coplanaridade ou pelo cálculo de geometria NURBS (*Non Uniform Rational Basis Spline*). Dessa forma são conformados planos opacos que recebem texturas a partir das cores superficiais extraídas fotograficamente e processadas automaticamente pelo software.

A coerência da superfície resultante depende da interpretação computacional do conjunto de fotos inseridas no software. A qualidade e quantidade das imagens disponibilizadas afetam diretamente a qualidade e capacidade de reconhecimento das superfícies. A qualidade do modelo final também é afetada também pelo tempo e capacidade de processamento do equipamento, podendo ser definido nas configurações da resolução pretendida. As deformações superficiais são típicas desse tipo de processamento.

Chamamos de ruído as informações erroneamente processadas ou os registros de elementos que confundem a interpretação dos dados. Um exemplo é a vegetação que, para o caso de interpretação da edificação, tem uma importância secundária. Os ruídos acabam

gerando dados e interpretações sobrepostas, que os softwares podem ter dificuldade em fazer o reconhecimento. Outro exemplo é a interferência de pessoas (turistas, devotos ...) que circulavam pelo local e fortuitamente são registrados.

Já as lacunas, são chamadas de sombras, e geram “buracos” no modelo tridimensional final, em geral ocorrem quando uma superfície esconde outra que está posicionada em seguida, fazendo “sombra”, de tal forma que a luz não é capturada na fotografia e o feixe laser não alcança. Nesses casos são necessários novos pontos de coleta, desviando dos obstáculos identificados.

Figura
108



3,49 m

Exemplo de imagens geradas nos dois processos de digitalização do ambiente construído adotados neste trabalho: à esquerda uma imagem gerada a partir da nuvem de pontos criada com escaneamento a laser; à direita, imagem da malha poligonal extraída do processo de fotometria com uso de drone e câmera DSLR. Nos dois casos são apresentadas vistas ortogonais da fachada da Igreja São Francisco de Assis. Essas imagens foram extraídas de etapas preliminares do tratamento da informação digital, a fim de testar a agilidade com que teríamos imagens planificadas, comparando os dois tipos de imagens resultantes.

Os registros precisam ser feitos no mesmo horário, para que a variação da luminosidade não afete a capacidade de interpretação dos softwares, além de criar deformações na informação de cor luz (RGB). Dias nublados, mas com boa luminosidade, criam uma ótima condição para registros externos por diminuir a incidência de sombras resultantes do sol, assim como horários de sol nascente e poente também

são favoráveis.

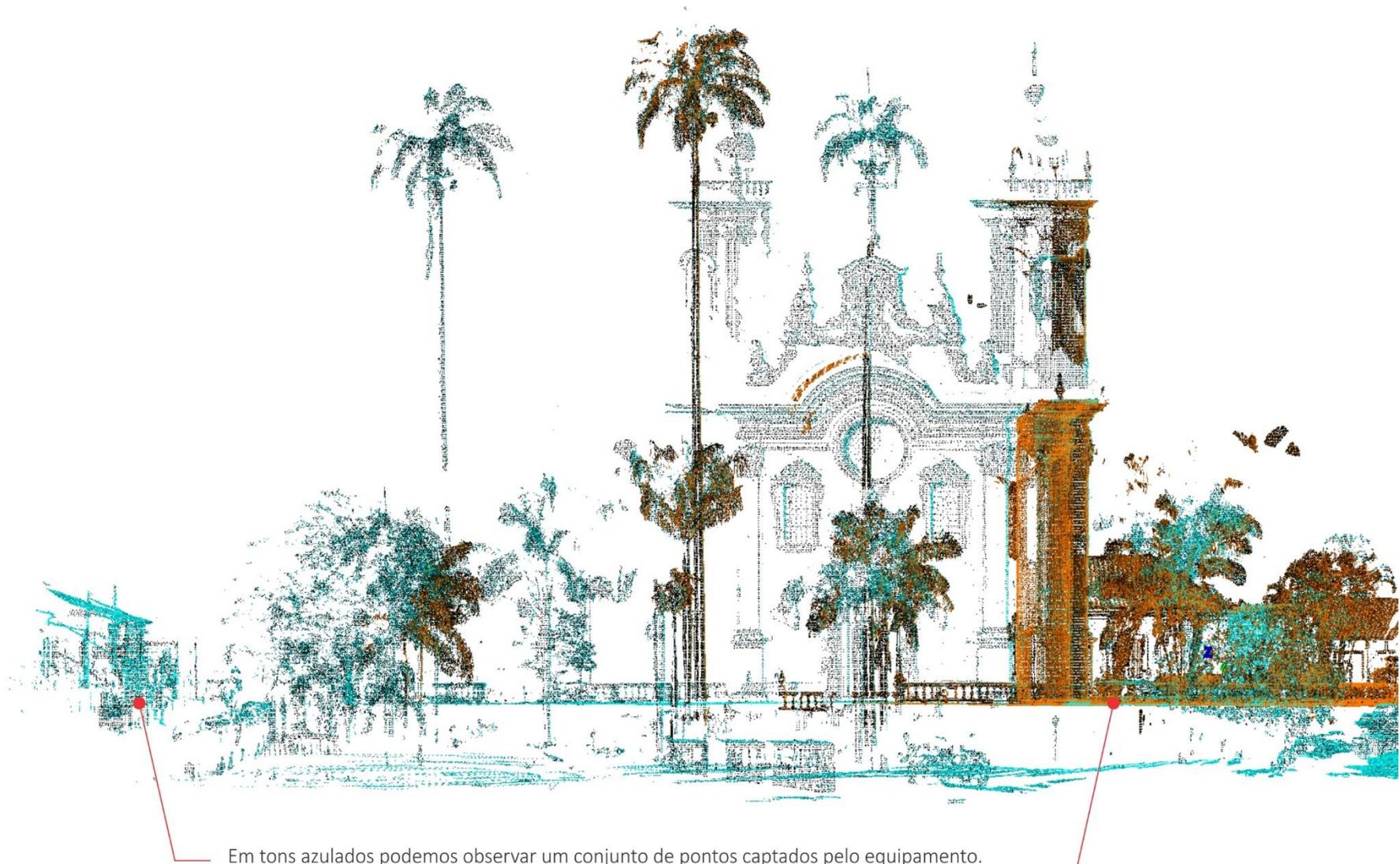
A capacidade de interpretação dos dados de forma visual é fundamental para o aperfeiçoamento do resultado dos modelos criados. Como vimos, a sobreposição de pequenos registros vai criando um modelo completo, no qual todos os levantamentos feitos vão sendo interrelacionados. Voltamos a destacar o processo de alinhamento da nuvem de pontos na **Figura 109**, chamamos a atenção para a quantidade de ruídos visíveis, como a vegetação e edificações do entorno, até mesmo elementos da superfície do piso que surgem conforme o equipamento conseguiu coletar pontos superficiais.

Nessa figura, temos dois pontos de coleta realizados com escaneamento laser LIDAR, a partir do adro da igreja. Em azul, temos um dos registros e, em alaranjado, o outro que está sendo alinhado. É possível observarmos a complementaridade entre os dois conjuntos de informações, resultando em uma silhueta da fachada.

Já na **Figura 110**, podemos observar o resultado do alinhamento de um conjunto maior de pontos de coletados ao redor da igreja, o entorno vai sendo conformado com as edificações das quadras que a rodeiam, assim como podemos perceber a implantação do edifício na praça. Ruídos e sombras são claramente identificáveis, assim como a ausência de elementos ainda não processados nesse conjunto de dados.

Um aspecto relevante da manipulação desse tipo de informação, é reconhecer a mutabilidade e avaliar a conveniência da inclusão ou exclusão de informações. A plasticidade dos dados pode resultar tanto em falhas interpretativas, como pode potencializar a análise de informações. Essa dupla potência pode ocorrer quando se opta por ocultar um elemento para melhor visualizar outro, ou até mesmo na sobreposição e cruzamento de elementos difíceis de serem apreendidos na observação direta do edifício *in loco*.

Um exemplo de manipulação direta dos dados é o caso do gerenciamento das informações para a criação de vistas ortogonais, que serão geradas diretamente dos pontos ou superfícies registradas e não mais a partir de um exercício de abstração gráfica, trata-se de uma operação visual a partir da aplicação direta dos conceitos de planos de vista sobre dados geométricos consistentes. Esse procedimento acaba por revelar, detalhadamente, deformações geométricas nas superfícies, o que permite identificar patologias, compor detalhes construtivos e gerar documentações para projetos de conservação e restauro.

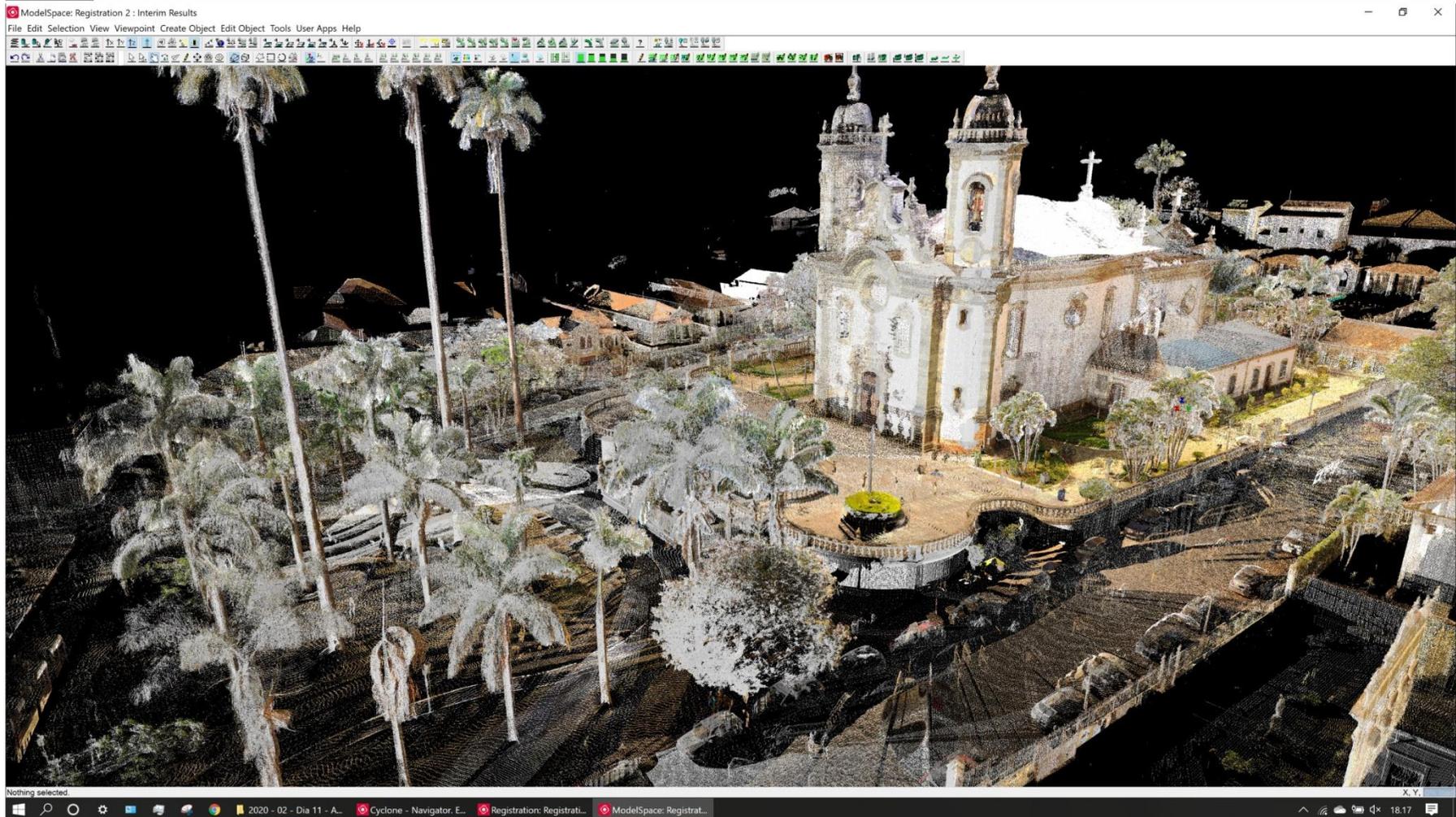


Em tons azulados podemos observar um conjunto de pontos captados pelo equipamento.

Em cores quentes, destacamos os pontos de um segundo registro realizado. A partir de pontos com coordenadas similares, é feito o alinhamento dos eixos X,Y,Z. Dessa forma, são sobrepostos os dois registros de forma a se complementarem.

Exemplo de alinhamento de dois registros de pontos, feitos com a tecnologia LIDAR de escaneamento tridimensional usando feixe laser. Os registros foram realizados na Igreja São Francisco de Assis na cidade de São João del Rei- MG em 2019 usando um escaner da marca Faro, propriedade da UNIFI-ITA. O alinhamento foi realizado no software Cyclone durante trabalhos conjuntos na UNIFI- Universidade de Florença- ITA.

Figura
110



Captura de tela do processo de alinhamento dos registros obtidos em levantamento de campo na Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei- MG em 2019. É possível observar a formação da imagem da igreja e o entorno imediato a partir dos pontos obtidos no processo de escaneamento digital. Como o processo registra informações de cor (RGB) para cada ponto, além de sua coordenada espacial (XYZ) é possível perceber as cores superficiais. As áreas pretas da imagem, podem indicar pontos não alcançados pelo feixe laser, o que chamamos de “sombas”, o que normalmente indica a necessidade de realizar registros de forma estratégica circundando os obstáculos para que essas áreas sejam reduzidas ao máximo.

O modelo tridimensional digital carrega em si um potencial interpretativo múltiplo. Dependendo dos objetivos da representação podem ser destacados elementos da conformação urbanística, ou a mudança de escala para um pormenor que auxilie na compreensão de um aspecto formal que não estava previsto ou não fora identificado em uma análise direta. A manipulação da informação digital se mostra como um processo indireto, mas como vimos, a plasticidade desse conjunto visual de dados potencializa a experimentação de linguagens, e dá suporte para a apresentação do objeto material de forma complementar e imersiva.

Na **Figura 111** orientamos a nuvem de pontos para exibir o modelo tridimensional de forma ortogonal em planos que revelassem a edificação a partir do sistema tradicional de representação da arquitetura, com as fachadas laterais e a implantação, revelando assim o perfil do terreno no sentido longitudinal, permitindo uma melhor compreensão da situação do edifício.



Imagens formadas a partir da “nuvem de pontos” elaborada com a sequência de registros realizados em 2019 na cidade de São João del-Rei-MG. Durante o processo de manipulação da informação digital é feito o alinhamento dos pontos coletados e o resultado gera um modelo tridimensional digital, no qual é possível explorar recursos de visualização, e assim pudemos representar a edificação adotando o sistema tradicional de vistas ortogonais: elevações e planta.

Usando a mesma lógica, fizemos manipulações, incluindo e excluindo elementos, delimitando e ajustando o modo de visualização para obter as imagens das fachadas laterais da igreja a partir da nuvem de pontos (**Figura 112**). Ao isolar a edificação, fica evidente o esforço para tornar a implantação plana, revelando que houve uma movimentação de terra importante se comparado com as imagens anteriores que revelam a topografia das vias laterais.

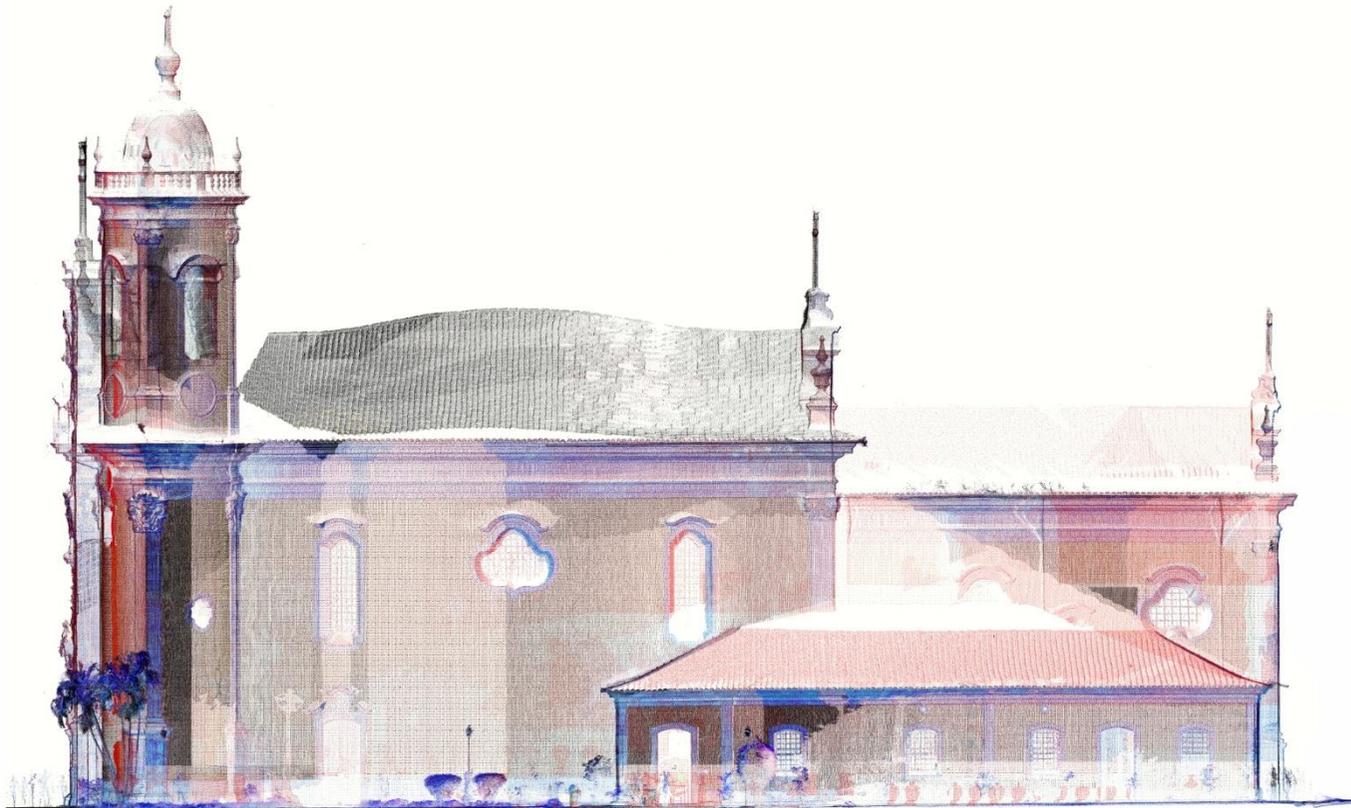
Próximo à fachada, há alguns “ruídos” coletados, a partir do contato do feixe de luz com a superfície dos corpos de pessoas que circulavam pelo adro. Tais ruídos nos permitem perceber a monumentalidade do edifício, e sua escala colossal, que ainda sobressai frente aos edifícios que sucederam na evolução urbana de São João del Rei.

Já na **Figura 113**, experimentamos a criação de planos de corte transversais a partir do coro da igreja orientados para o adro. À esquerda, podemos ver a sobreposição dos elementos resultante da transparência típica de uma nuvem de pontos. A portada, o óculo, e os elementos da fachada, aparecem sobrepostos, mas é possível identificarmos elementos isoladamente, como as torres e as escadas em seu interior.

Na imagem à direita, o corte foi feito com um único plano, desabilitando a visualização dos pontos mais distantes, ou seja, são exibidos apenas aqueles pontos que coincidem com o plano de corte especificado. Importante mencionar que o plano de corte em ambas está posicionado no mesmo local, apenas a visualização dos elementos subsequentes foi desabilitada. O resultado é um perfil que revela a forma da cobertura e do forro, assim como o piso do coro e os pórticos que o conformam no piso inferior. As torres também são apresentadas com os seus vazios nas sineiras.

O mesmo princípio foi empregado na **Figura 114**, na qual temos na imagem superior um estudo (com manipulação gráfica posterior na qual aplicamos pintura sólida cinza no perfil cortado) do perfil longitudinal, revelando os “vazios” monumentais que caracterizam os espaços devocionais, com a nave em destaque e o escalonamento do retábulo principal na capela-mor, separados pelo arco-cruzeiro e a solução do coro e a relação das aberturas da fachada incluindo a portada. Como o corte é de um único plano, a torre não aparece nessa imagem. Nas duas imagens seguintes, contudo, é possível ver a nuvem de pontos limitada apenas pelo plano de corte e as torres que voltam a figurar envoltas pela característica transparência desse tipo de registro.

Figura
112

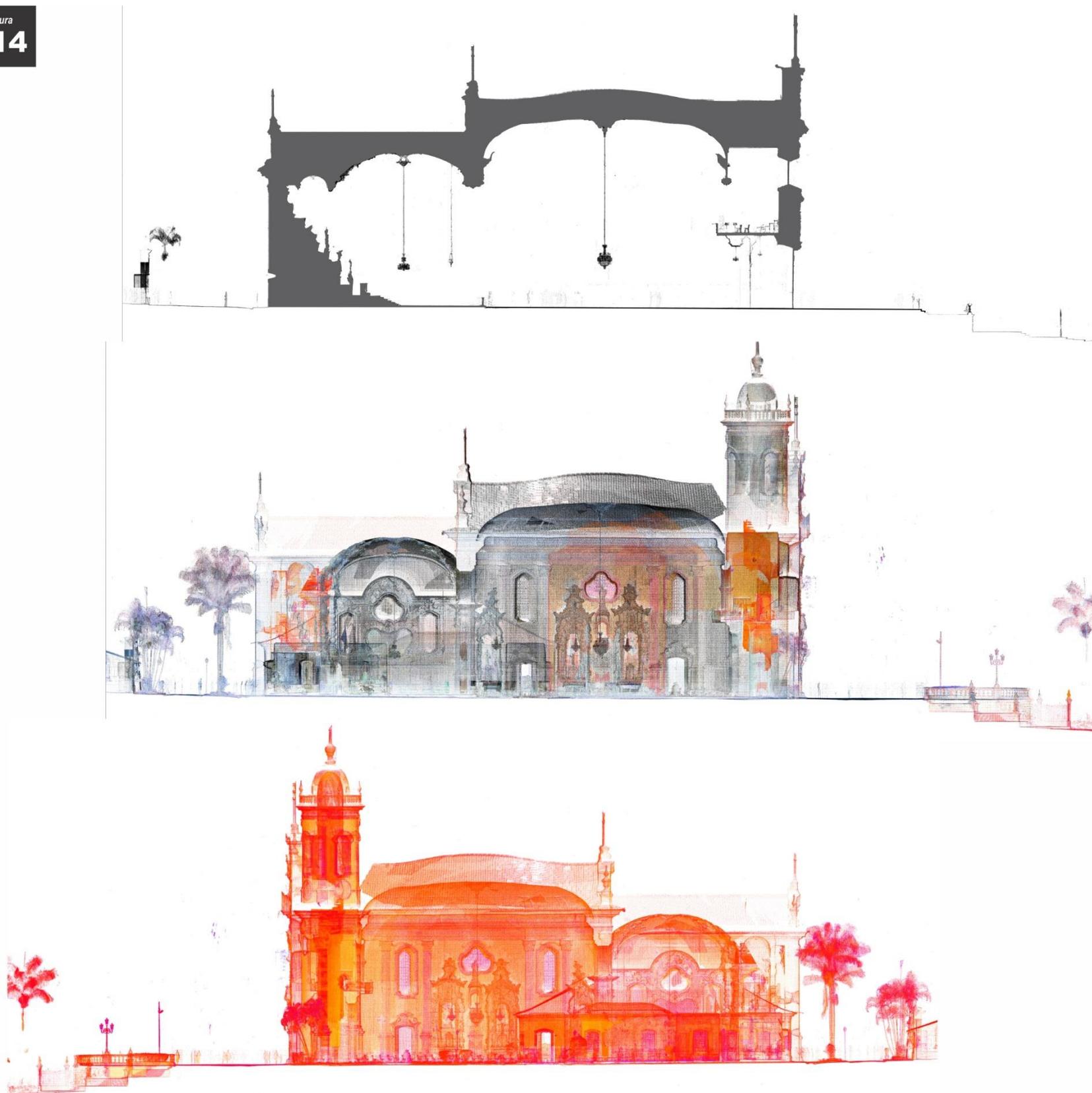


O tratamento da informação digital passa por um processo de análise visual do modelo gerado e a distinção daqueles elementos relevantes para cada tipo de objetivo. No nosso caso, procuramos isolar os registros correspondentes à arquitetura e dessa forma, permitir uma abordagem alinhada com o objetivo desse trabalho de analisar o risco feito para a fachada da igreja franciscana de São João del Rei e dessa forma contrapor a arquitetura edificada com a arquitetura representada naquele desenho. Nas imagens acima, vemos as vistas ortogonais laterais geradas da nuvem de pontos.



Nas imagens acima podemos observar o resultado do processo de “corte” da nuvem de pontos da igreja São Francisco de Assis da cidade de São João del Rei. À esquerda habilitamos a opção de corte com profundidade, no qual os pontos dispostos à frente do plano de corte ficam visíveis, e na imagem à direita, deixamos apenas os elementos que coincidiram exatamente com o plano de corte. Ambos foram gerados a partir do coro da igreja, se voltando para o adro.

Figura
114



Na primeira imagem acima, uma análise da volumetria da edificação, com foco nos espaços “vazios” do interior da edificação, revelando a proporcionalidade entre a nave e a capela mor, passando pelo arco cruzeiro e culminando no retábulo principal, assim como é possível perceber a relação do coro com a portada e a empena da fachada. As duas imagens em seguida, mostram cortes transversais ortogonais da nuvem de pontos da igreja São Francisco de Assis.

A apropriação direta dos dados, como elementos visuais sintéticos, e a adoção de diagramas gerados a partir da manipulação da informação digital foi feita como parte de um procedimento metodológico fundamentalmente gráfico e tridimensional, buscando um posicionamento crítico frente à adoção da documentação digital como mero recurso técnico de registro.

Dessa forma, as peculiaridades desse tipo de modelo geométrico digital, apresentado ainda em estado intermediário de manipulação e tratamento dos dados, buscou revelar o potencial que há para a adoção da documentação digital, servindo de exemplo para a apropriação visual direta da nuvem de pontos no processo de análise do ambiente construído.

Não se trata, portanto, de uma ausência ou redução de procedimentos, mas sim de uma especulação de potenciais estéticos, sendo uma forma alternativa e experimental de abordagem técnica/estética. São apresentadas imagens sem edições gráficas profundas, as chamadas renderizações. Nesse processo foram eliminados o tratamento gráfico como mero esforço de apresentação visual.

É possível fazermos alusão aos procedimentos empregados na fotografia analógica, quando a sequência de procedimentos técnicos era fundamental para o alcance de determinado resultado estético. Com o potencial da edição digital, a lógica da edição pode ser invertida e o resultado não depende absoluta, nem necessariamente, das escolhas técnicas quando da captura da imagem. No entanto, aspectos como resolução do equipamento, capacidade de armazenagem e outras configurações que antecedem o registro podem comprometer a qualidade e quantidade de dados coletados, ou ainda aquelas escolhas feitas durante a definição dos pontos de registro, evitando barreiras visuais (minimizando assim as sombras). Em suma, a escolha de bons ângulos para obtenção das imagens e pontos de coleta estratégicos são fundamentais.

No caso da nuvem de pontos, e da fotogrametria, o registro não é de apenas um instantâneo, como na fotografia, mas de uma coleção de instantes, várias sequências fotográficas que serão sobrepostos e interrelacionadas. Em conjunto tais imagens vão minimizar as ausências e inconsistências umas das outras, resultando em um conjunto de dados mais complexo.

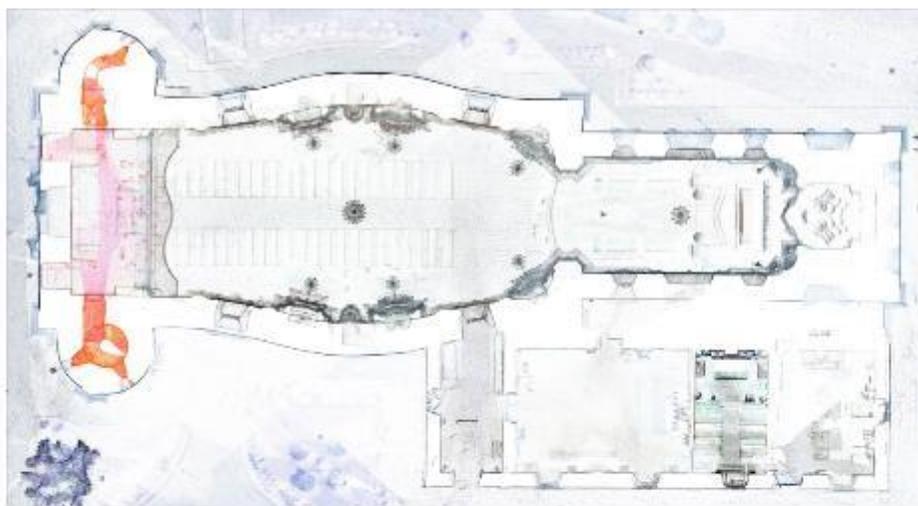
No tocante à análise da edificação em conjunto com o risco elaborado quando de sua construção, nossa proposta experimental culminou no conjunto de representações extraídas diretamente da nuvem de pontos que apresentamos na **Figura 115**. Nessa figura apresentamos um conjunto de vistas ortogonais, com foco na representação arquitetônica tradicional. Foram elaboradas as quatro elevações e a vista em planta, ajustadas em escala entre si, mas adotando o recurso de escala gráfica para enquadramento no projeto gráfico.

Figura
115

IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS
São João del Rei- MG

VISTAS ESQUEMÁTICAS GERADAS
A PARTIR DA NUVEM DE PONTOS
s/ escala

0 5 10
s/ escala m



VISTA EM PLANTA



VISTA FRONTAL



VISTA LATERAL DIREITA



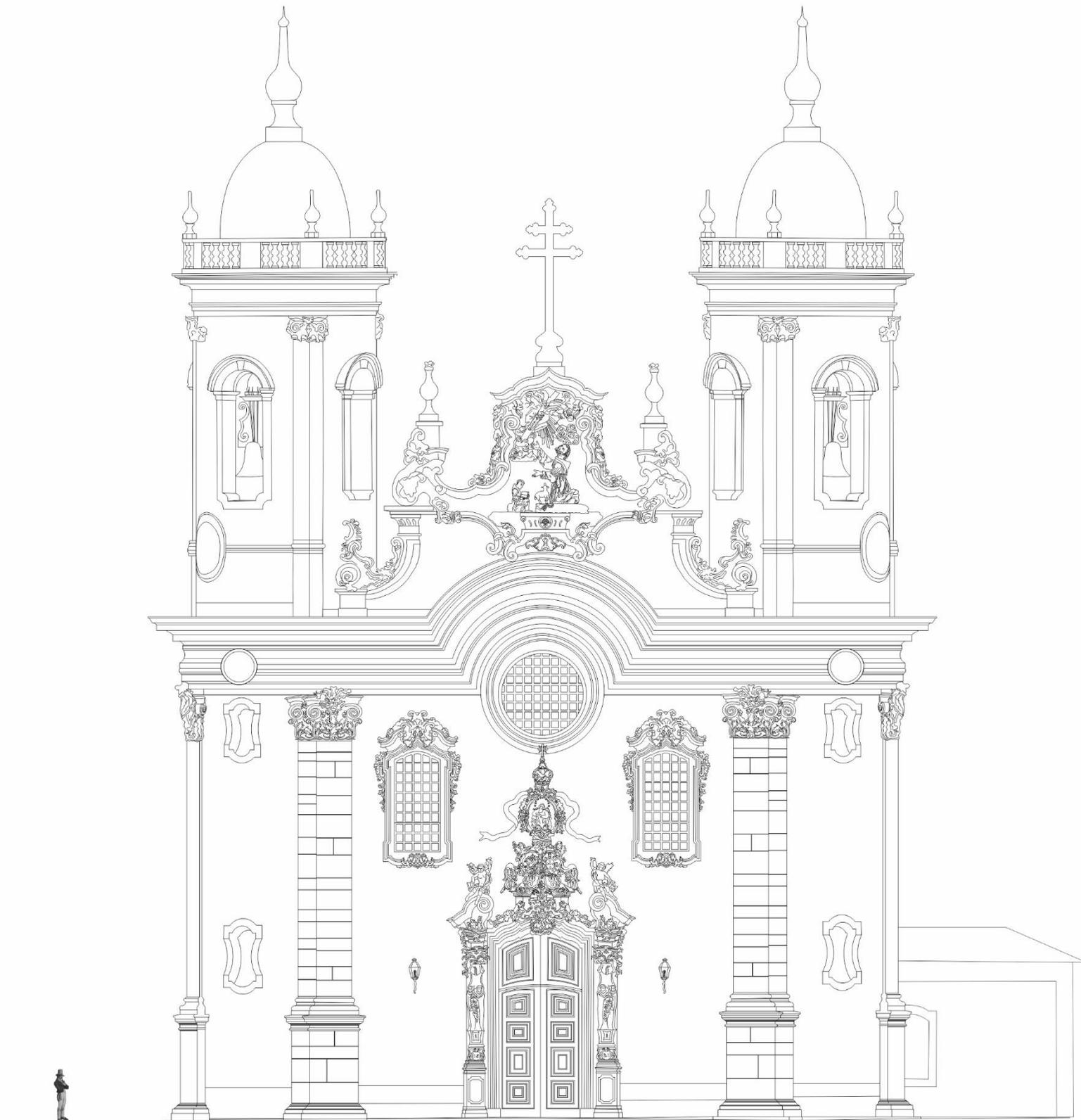
VISTA POSTERIOR



VISTA LATERAL ESQUERDA

Figura
116

0 1 5 10
s/ escala m



Desenho elaborado em software CAD, a partir da sobreposição de vistas extraídas da nuvem de pontos e de imagens ortogonais extraídas da fotometria.

A apropriação da informação digital bruta como recurso de experimentação para a representação arquitetônica direta a partir dos dados coletados, não nos eximiu de adotar procedimentos de documentação técnica, com desenhos em CAD, transcritos a partir do diálogo entre os dados coletados digitalmente pelo escaneamento a laser, as fotografias, anotações e desenhos realizados por observação durante as visitas à igreja.

O modelo tridimensional gerado permite a criação de uma sucessão de cortes e fracionamentos, a ponto de gerar documentações adequadas para a fabricação digital. Essa documentação viabiliza tanto o uso de equipamentos que atuam por subtração de matéria (como cortadoras, fresas e desbastadoras), quanto os que trabalham por adição de matéria (como as impressoras tridimensionais). Essa possibilidade de adequação dos dados para finalidades construtivas diversas, reconecta o processo de documentação ao processo de fabricação.

Logo, o procedimento de manipulação da informação digital pode ser empregados na fabricação e reposição de peças numa situação extrema de restauro, ou a documentação detalhada para auxiliar processos tradicionais/artesanais de fabricação quando ainda acessíveis.

O desenho da fachada principal (**Figura 116**) apresentado a seguir foi gerado a partir da sobreposição de toda a documentação apresentada, com o objetivo de municiar as reflexões conjuntas da obra edificada e o risco original. Para tanto o ajuste da escala, a preocupação com a geometria dos pormenores, o posicionamento adequado dos elementos construtivos, estruturais ou decorativos, são de grande importância para compreendermos os meandros do fazer arquitetônico no século XVIII, tomando como exemplo particular uma edificação religiosa de grande vulto, que mobilizou a sociedade na aplicação de recursos financeiros, emprego de tecnologias importantes, e envolveu muitos personagens para a sua consolidação.

A igreja, é representada neste trabalho a partir de elementos visuais sintéticos, como uma imagem técnica, a partir das tecnologias empregadas, resultando em uma estética própria, tão inerente a esta pesquisa e a seu tempo como o risco original e as técnicas empregadas se mostram inerentes ao século XVIII em Minas Gerais. A associação conjunta desse aparato de representações permitiu uma série de reflexões que nos auxiliaram na análise do risco original, o que será apresentado a seguir.

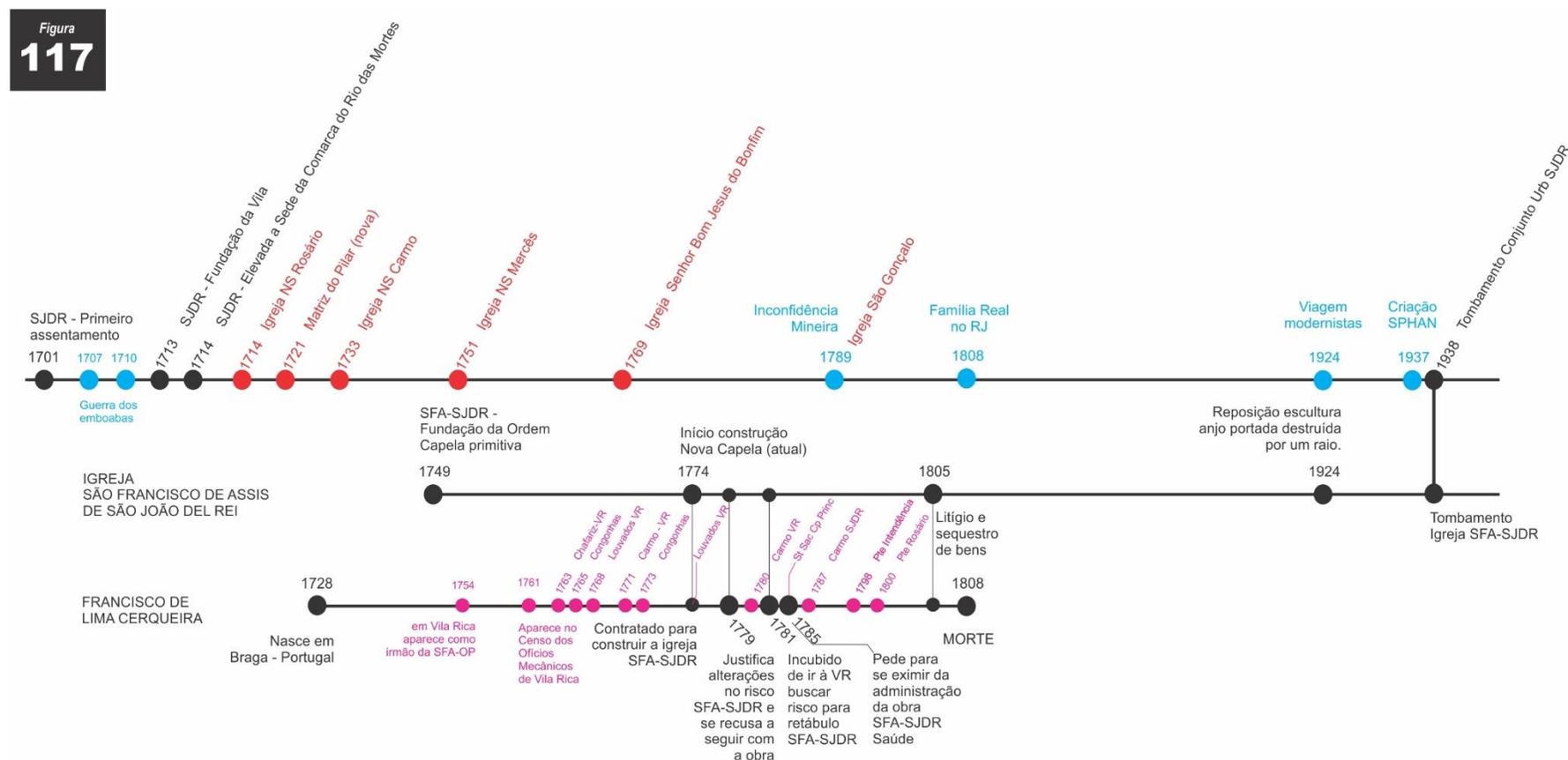
Há, portanto, o reconhecimento de que essa abordagem acerca das representações, é um procedimento metodológico importante para revelar aspectos antes não reconhecíveis, sendo necessário como reflexão crítica e visual, e que ocorre concomitantemente ao exercício de observação e organização das informações coletadas. Isso indica que a estruturação sistematizada das informações vai sendo determinada pelo próprio processo de criação dos diagramas, ou seja, do sistema de representações. O desenhar se faz enquanto se pensa, e o pensamento se estrutura conforme a imagem ganha forma, permitindo assim, uma lógica interativa de comunicação e reflexão.

3 . ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES

Consideramos que os estudos apresentados até o momento neste trabalho, subsidiam a reflexão que faremos a seguir. Procuramos ainda complementar as informações quando isso se fez necessário, mas o escopo principal dessa sessão é realizar o cruzamento e fazer a sobreposição dos dados coletados, sempre com foco na interpretação do objeto de estudo principal, que é o risco feito para a fachada frontal da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei – MG.

Compreender o contexto histórico e a evolução do núcleo urbano foram fundamentais para uma melhor articulação dos objetos de estudo. A seguir, apresentamos um gráfico (**Figura 117**) que sintetiza aspectos da evolução da cidade (na primeira linha acima), com datas e fatos relevantes da historiografia de Minas Gerais e do Brasil, contextualizando o período em que a consolidação do edifício se deu.

Após a Guerra dos Emboabas (1707-1710), a consolidação de várias vilas vai acontecer como forma de estabelecimento de melhores formas de controle das terras portuguesas do além-mar. Na primeira metade do século XIII, vemos a fundação da ordem franciscana em São João de Rei e a edificação de sua capela primitiva (1749).



Nessa figura, apresentamos um diagrama que sintetiza pontos importantes da história da Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, com fatos históricos da cidade e do Brasil, que ajudam na contextualização do objeto de estudo. Também alinhamos informações sobre a vida de Francisco de Lima Cerqueira, principal mestre construtor envolvido nas obras da igreja, sendo inclusive responsável por modificar o risco conforme a obra demandava.

O mestre Francisco de Lima Cerqueira, nascido em Portugal (1728) vai ter registros de sua vinda ao Brasil identificados na região de Ouro Preto por volta de 1754, permanecendo naquela cidade com trabalhos até 1771, será o mestre construtor protagonista da construção da nova capela dedicada ao santo de Assis na cidade de São João del Rei a partir de 1774.

Lima Cerqueira vai inclusive se destacar como o responsável por encomendar o risco a um arquiteto de Ouro Preto, por ser reconhecido pela comunidade como ótimo conhecedor e habilidoso no ofício da construção de edifícios. Lima Cerqueira é, no entanto, responsável por modificar o mesmo risco conforme a obra demandava ajustes, tornando-se, portanto, agente ativo na consolidação da obra edificada em detrimento do que fora inicialmente planejado.

Essa interferência do construtor no projeto, e a forma como o tema é abordado durante as mesas da ordem, reforçam a nossa hipótese de uma construção coletiva, uma empreitada feita à muitas mãos, cabeças e opiniões. O compartilhamento de opiniões e deliberações era sempre feito durante reuniões, as chamadas mesas. As atas registravam os assuntos debatidos, as indagações individuais, os aconselhamentos, e as decisões coletivas, sendo sempre abaixo assinadas pelos presentes. Essas atas, nos permitiram revisar a historiografia e inclusive apresentar, de forma sistematizada, comprovações para argumentos que vêm sendo reproduzidos há oito décadas, inaugurados pelos pesquisadores do SPHAN.

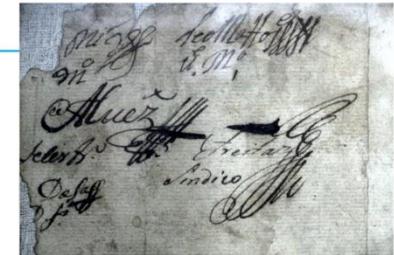
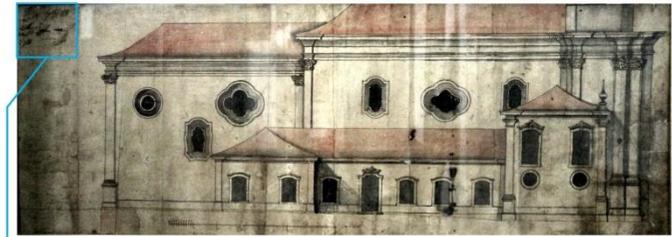
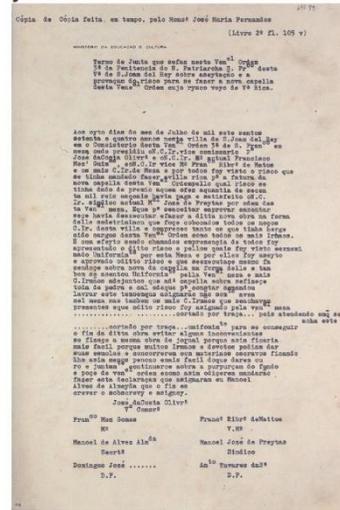
A tradição histórica estabelecida desde a geração heroica do SPHAN, que seguia procedimentos rigorosos, a nosso ver, mas que normalizava ações (no mínimo) duvidosas para os padrões científicos da época, e inimagináveis para o nosso entendimento contemporâneo, como os casos recorrentes de desarticulação de conjuntos coesos de arquivos e o recorrente extravio de documentos originais, principalmente após a transcrição.

Na **Figura 118**, por exemplo, apresentamos (acima ao centro) um documento localizado no arquivo do IPHAN, em sua sede no Rio de Janeiro-RJ, no qual podemos ver a transcrição de um trecho do livro da irmandade franciscana de SJDR, trata-se de uma cópia datilografada, feita por técnicos do então SPHAN. O original fora extraviado, e é datado de 08 de julho de 1774, contendo o registro em ata, exatamente da aprovação do risco para a nova capela, que teria sido visto por todos os presentes que assinaram ao final. A transcrição apresenta os nomes datilografados respeitando a ordem e o lugar das assinaturas, mas tendo os nomes dos presentes à mesa transcritos perdeu-se a grafia original.

Esta grafia poderia ser considerada uma informação irrelevante, mas o risco original da fachada lateral da igreja apresenta assinaturas no canto superior esquerdo (acima à direita na **Figura 118**), o que nos permitiria associar diretamente o desenho àquela ata, uma vez que não há outra identificação visível no risco que comprove a relação deste desenho com aquela igreja.

maio.1774

julho.1774



Jozé da Costa Oliv^o
V Comsr^o

Fran ^{co} Mez Gomes M ^o	Franco Rib ^o de Mattos V. M ^o
Manoel de Alvez Alm ^{da} Secr ^o	Manoel José de Freytas Sindico
Domingos José D.F.	Anto Favares da S ^o D.F.



Handwritten signatures in red ink, including 'meiz g', 'Aug', 'Lemabok', 'Sindico', and 'Favares'.



Análise das assinaturas reconhecíveis no livro de registros da irmandade franciscana de São João del Rei e no risco para a fachada lateral da igreja, e verificação da cópia datilografada pelos técnicos do SPHAN, cujo original está extraviado. Usamos assinaturas colididas em ata, de mesa que ocorreu um mês antes da aprovação do risco.

Notamos que os nomes das assinaturas visíveis no canto superior esquerdo do risco da fachada lateral da Igreja, coincidem com aqueles datilografados. Conseguimos então localizar uma ata anterior no livro de registros da irmandade, dois meses antes, na qual os participantes foram praticamente os mesmos e pudemos, então, coletar as assinaturas (seqüência de assinaturas à esquerda) e contrapor com aquelas presentes no risco, comprovando por similaridade que a assinaturas são as mesmas.

Com esse procedimento de análise comparativa, além de comprovarmos a coincidência das assinaturas, subsidiamos graficamente e com fundamentação científica a atribuição efetiva do risco à igreja de São João del Rei. Sendo, portanto, uma contribuição original desta tese, que dessa forma também legitima o trabalho inaugural dos técnicos do SPHAN. Valida-se, assim, um dado até então repassado por gerações, e que foi motivo de muitos debates fervorosos e polêmicos à época de sua divulgação nas décadas de 1940 e 1950 e que, provavelmente, os questionamentos teriam sido minimizados, se os pesquisadores do SPHAN tivessem empreendido uma divulgação mais sistematizada e transparente dos procedimentos empregados.



Processo de análise de resíduo gráfico no risco para a fachada da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei-MG, procuramos comparar a composição, sob a hipótese de se tratar de um trecho de assinatura, mas com a informação gráfica muito reduzida não foi possível estabelecermos uma conclusão positiva.

Considerando que o nosso objeto central é o risco para o frontispício da mesma igreja, e que já identificamos que os dois desenhos foram encontrados na Biblioteca Nacional junto com outros desenhos de arquitetura, procuramos contrapor a pequena marcação que identificamos como uma possível assinatura, cortada e incompleta, na borda inferior do desenho (Figura 119). Foram feitas análises

comparativas, baseando-se na identificação da estrutura formal da grafia, mas não foi possível afirmar que se trata sequer de um trecho das assinaturas existentes no outro risco ou no livro de registros da irmandade.

Os dois desenhos são atribuídos tradicionalmente à igreja franciscana de São João del Rei desde que foram redescobertos na Biblioteca Nacional. Não localizamos nenhum trabalho sistematizado de comprovação desse argumento nos arquivos consultados. Percebemos que nem mesmo é possível associá-los a um mesmo conjunto gráfico porque não têm nenhuma identificação que assim os caracterize. Iniciamos, então, um estudo comparado entre os dois desenhos com intuito de verificar se ambos podem ser associados à mesma igreja e, ainda, se podem ser caracterizados como partes complementares de um conjunto único de desenhos (**Figura 120**).

Uma primeira aproximação das duas peças gráficas nos permitiu verificar a proporcionalidade de ambos. Na **Figura 120** alinhamos as duas imagens e indicamos com linhas tracejadas os elementos correspondentes desde o embasamento até a cimalha. Verificamos que até a edificação anexa tem correspondência de altura, mesmo que esteja na lateral oposta ao da fachada lateral, como vimos anteriormente.

Figura
120



Análise comparativa das duas peças gráficas do risco para a Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei- MG. Nesse diagrama vemos o estudo de proporcionalidade, no qual é possível perceber que os desenhos têm correspondência. Inclusive é importante destacar que isso ocorre na edificação anexa, que mesmo estando no lado direito na “vista lateral” e posicionada do lado esquerdo na “vista frontal” apresentará as mesmas proporções. As linhas tracejadas reforçam as correspondências entre os embasamentos, janelas e cimalha. Partimos do pressuposto que são desenhos complementares, formando “o risco” como conjunto a ser seguido para a execução da obra.

Na **Figura 121**, procuramos verificar alguns pormenores presentes nos dois desenhos, que pudessem revelar soluções similares, tanto no aspecto gráfico quanto na solução arquitetônica empregada. A similaridade das soluções é bastante evidente desde os pináculos, passando pelas cornijas e embasamentos das colunas, considerando até mesmo as janelas e aberturas com elementos similares e seguindo a mesma sequência compositiva, mostrando uma coerência entre os dois pontos de vista.

Há uma distinção importante no tratamento gráfico, principalmente nas cores empregadas em determinados trechos dos dois desenhos, como o telhado com pintura vermelha da superfície, mas as aberturas escurecidas mostram a aplicação de uma mesma solução. O desenho da fachada frontal aparenta ter um tratamento mais expressivo, com luz e sombra mais acentuado na conformação de volumes, o que não ocorre na fachada lateral.

Figura
121



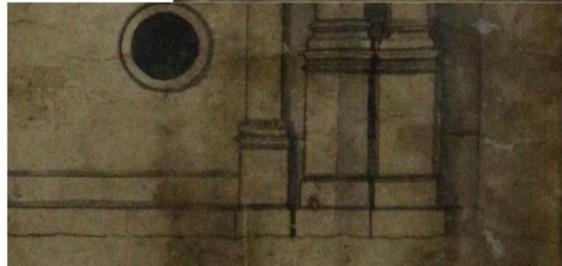
Risco para a fachada lateral da igreja
São Francisco de Assis de São João del Rei - MG

Documento exposto no escritório paroquial
da igreja, emoldurado pelo SPHAN em 1962



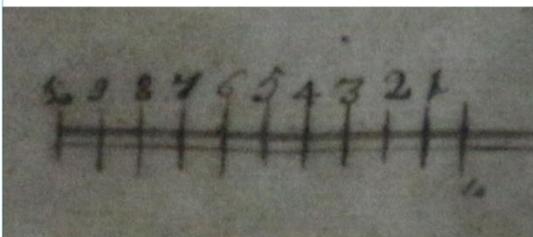
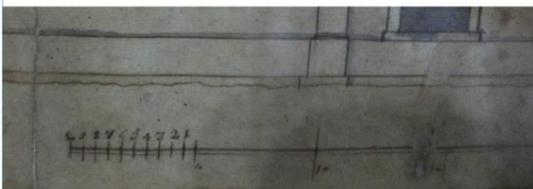
Risco para o frontispício da igreja
São Francisco de Assis de São João del Rei - MG

Documento armazenado no acervo do Museu da
Inconfidência em Ouro Preto.



Estudo comparativo das duas partes conhecidas do risco feito para a igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei-MG. A tradição relacionou os dois desenhos à mesma igreja desde que foram encontrados no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro-RJ. Não localizamos trabalhos de análise que justificassem tal relação. Como o risco da fachada não tem assinaturas ou indicações textuais procuramos analisar a inter-relação dos desenhos, considerando-os como um conjunto coeso.

Figura
122



10	10
9	9
8	8
7	7
6	6
5	5
4	4
3	3
2	2
1	1

10	10
9	9
8	8
7	7
6	6
5	5
4	4
3	3
2	2
1	1

Além da coerência na composição e proporcionalidade, um elemento muito relevante para nossas análises foi identificado nas duas peças gráficas: indicações de escala gráfica, com anotações numéricas. Além de terem a mesma estrutura e correspondência dimensional, notamos que a forma como foram grafadas e a relação direta com elementos que estruturam o desenho nos permitem dizer que foram anotadas pela mesma pessoa. Essa escala gráfica é a informação mais consistente e direta de que os dois desenhos fazem parte de um mesmo conjunto e devem ser considerados conjuntamente, sempre que tratarmos sobre o “risco” para a Igreja de São Francisco de Assis da cidade de São João del Rei-MG.

Dos pormenores identificados nos dois desenhos a presença de uma escala gráfica (**Figura 122**) na parte inferior de ambos revela não só a mesma coerência de proporcionalidade já apresentada, mas a mesma grafia e sequência de informações. No desenho do frontispício notamos a associação da escala gráfica com o eixo central que indica a simetria do desenho. Na fachada lateral a escala não se relaciona com nenhum elemento diretamente, mas segue a mesma lógica. A grafia é a mesma, a numeração é feita de trás para frente e a unidade de medida indicada é “palmos”. Após a primeira sequência de números, é repetida a medida maior a cada 10 unidades em ambos os desenhos.

O reconhecimento dessas similaridades nos permite afirmar que os dois desenhos fazem parte de um mesmo conjunto coerente de desenhos. Logo, devem ser tratados com um único documento, que infelizmente encontra separado, estando um deles inclusive (o desenho da fachada lateral) armazenado de forma inadequada, emoldurado no escritório paroquial da igreja.

Um trecho que identificamos no livro de registros da irmandade franciscana nos revela que o termo risco deve ser compreendido como um conjunto de informações, uma vez que o mestre Lima Cerqueira é incumbido de ir à Vila Rica (atual Ouro Preto) procurar o arquiteto que fez o risco para a igreja a fim de encomendar um novo estudo, e para isso, é determinado que o mestre leve “o risco, em todo ou em parte”. Na **Figura 123**, podemos ver a reprodução da página original e a respectiva transcrição feita pelos técnicos do SPHAN, em papel timbrado do Ministério de Educação e Cultura.

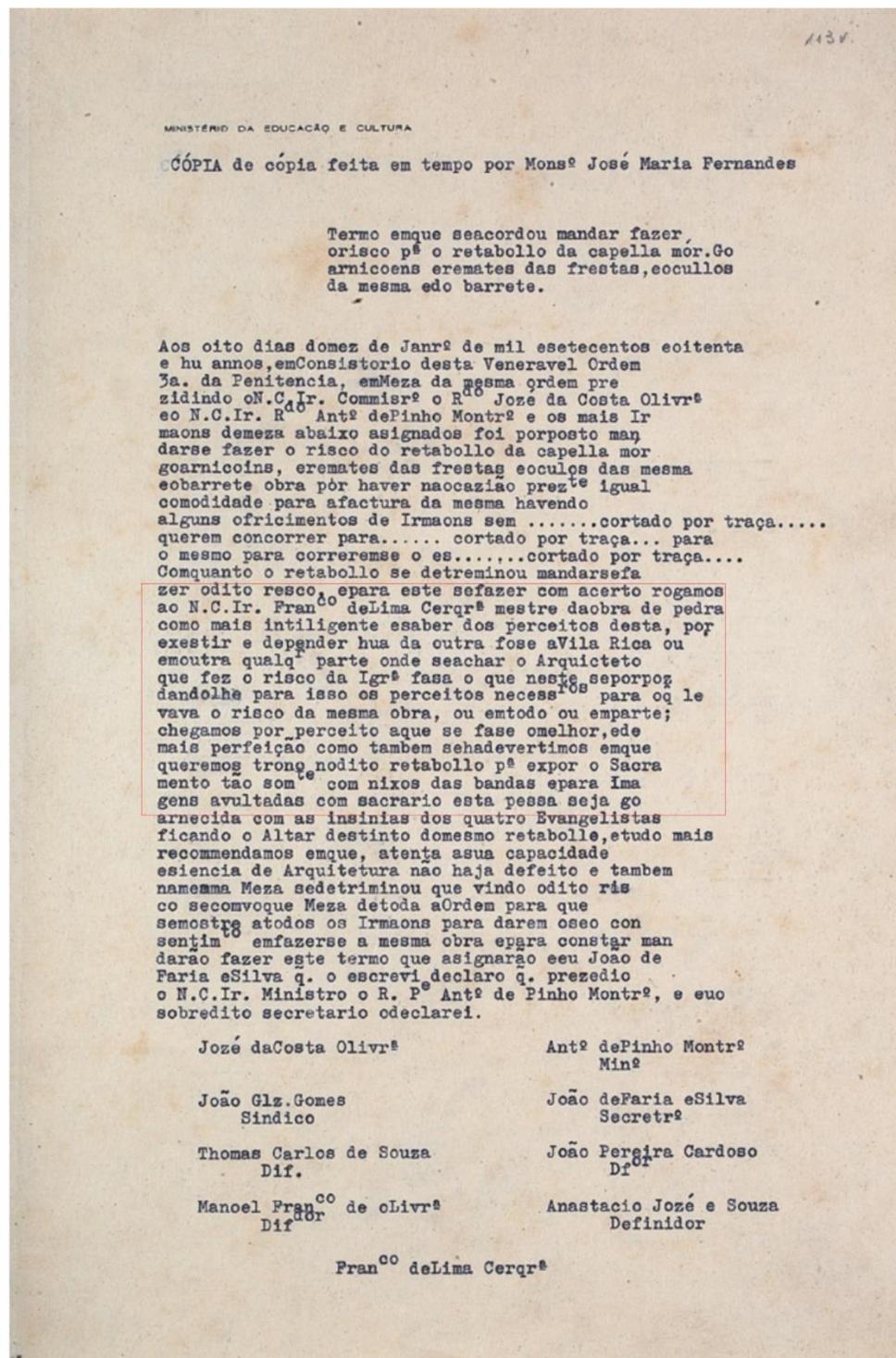
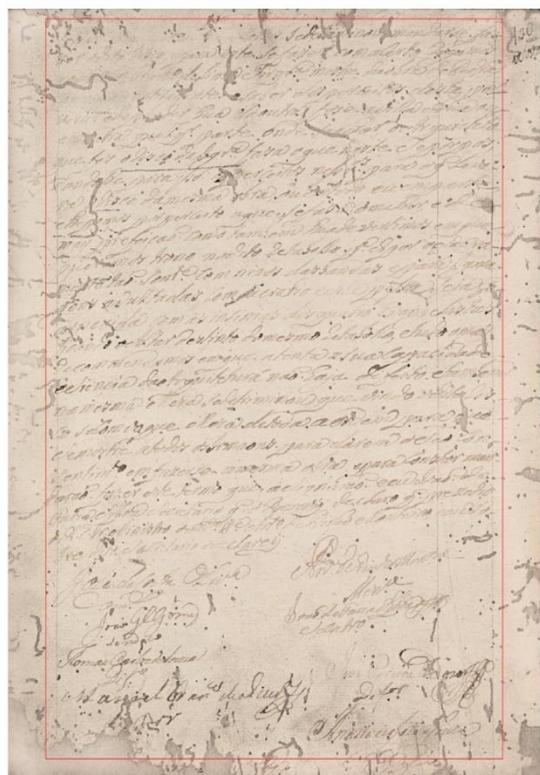
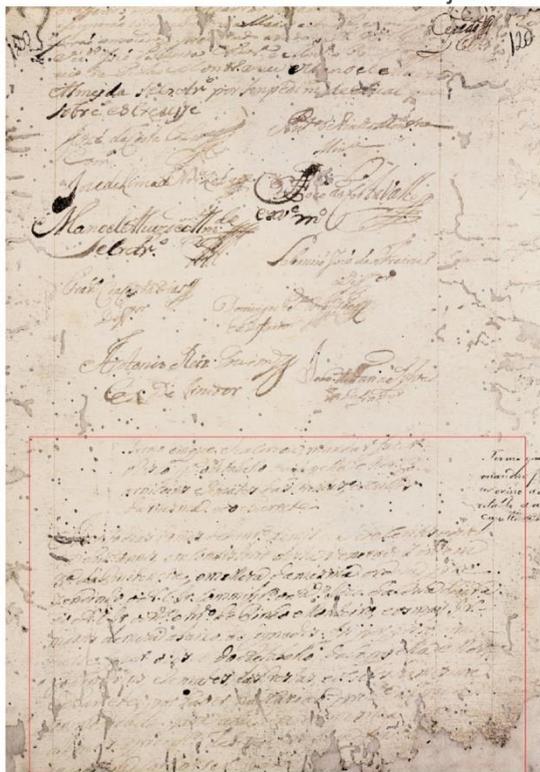
Essa informação é importante por reforçar o entendimento de que **risco** é uma expressão mais associada à ideia de projeto do que de desenho de forma isolada. O risco compreenderia um conjunto maior de informações, podendo conter vários desenhos. No caso específico da igreja de São Francisco de SJDR, em que temos a rara preservação de duas peças gráficas, essa passagem nos indica a existência de partes desmembráveis, permitindo que o mestre levasse apenas o que fosse conveniente e importante para a encomenda de um complemento para a obra. Entretanto, o texto menciona que lhe é dada a possibilidade de levar o conjunto todo, se assim achasse pertinente. Este todo poderia, então, ser composto por outras partes das quais não temos conhecimento e tampouco são detalhadas nos documentos consultados.

O risco é indicado dessa forma como documento relevante para as novas definições necessárias para a obra, mesmo quando percebemos que dois anos antes, em 1779, aparece um registro em ata, informando que Francisco de Lima Cerqueira tomou a iniciativa de alterar o risco, conforme a obra demandou por ajustes (**Figura 124**):

“... tudo quanto se tem feito fora do risco era melhor do que aquilo que do risco se percebe, não que o dito risco tenha defeitos, porém algumas coisas só quando se fazem se vê a impossibilidade de as poder por conforme.” Livro 2 de Termos, fl. 114 (ARQUIVO 102)

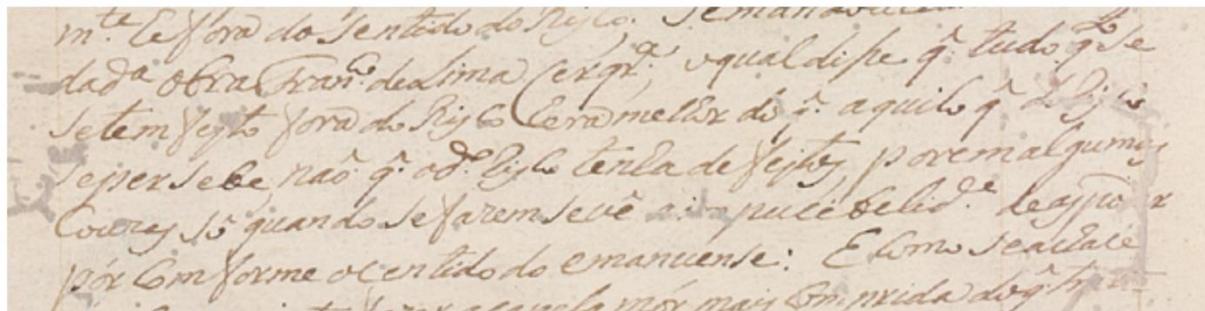
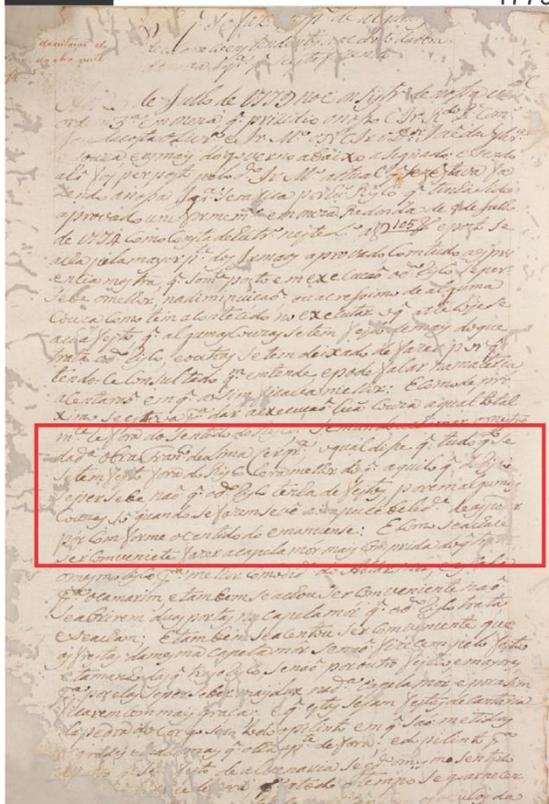
caracterização do risco através dos registros:
O RISCO TODO OU EM PARTE

jan.1781



Reprodução de trechos do livro da irmandade franciscana, e da respectiva transcrição feita pelos técnicos do SPHAN, aonde se vê a ata assinada em Janeiro de 1781, quando o mestre Francisco de Lima Cerqueira é incumbido de procurar o arquiteto que fez o risco, para que o complementasse com o risco para o retábulo do sacramento. Sendo o mais preparado para essa tarefa deveria levar o risco consigo: "o todo ou em parte". TOMO 2 - 111, 112, 113

1779



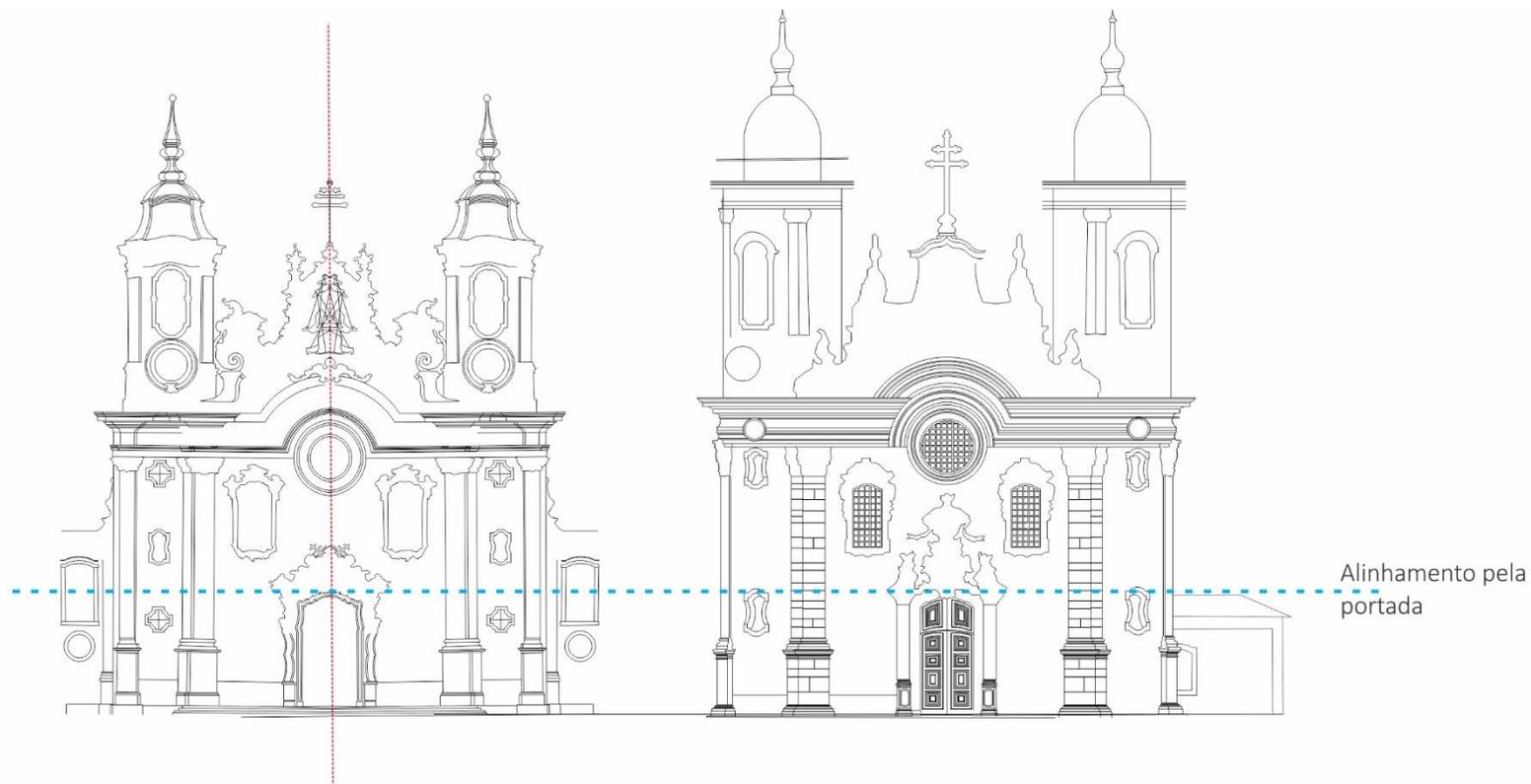
“[...] tudo quanto se tem feito fora do risco era melhor do que aquilo que do risco se percebe, não que o dito risco tenha defeitos, porém algumas coisas só quando se fazem se vê a impossibilidade de as poder por conforme o sentido do emanuente.”
Livro 2 de Termos, fl. 114 (ARQUIVO 102)

Reprodução de registro feito durante a mesa em 20 de Julho de 1779, cinco anos após a aprovação do risco encomendado em Ouro Preto, no qual Francisco de Lima Cerqueira, o mestre encarregado pelas obras, argumenta sobre as alterações que havia feito para conformar melhor o risco à realidade da obra.

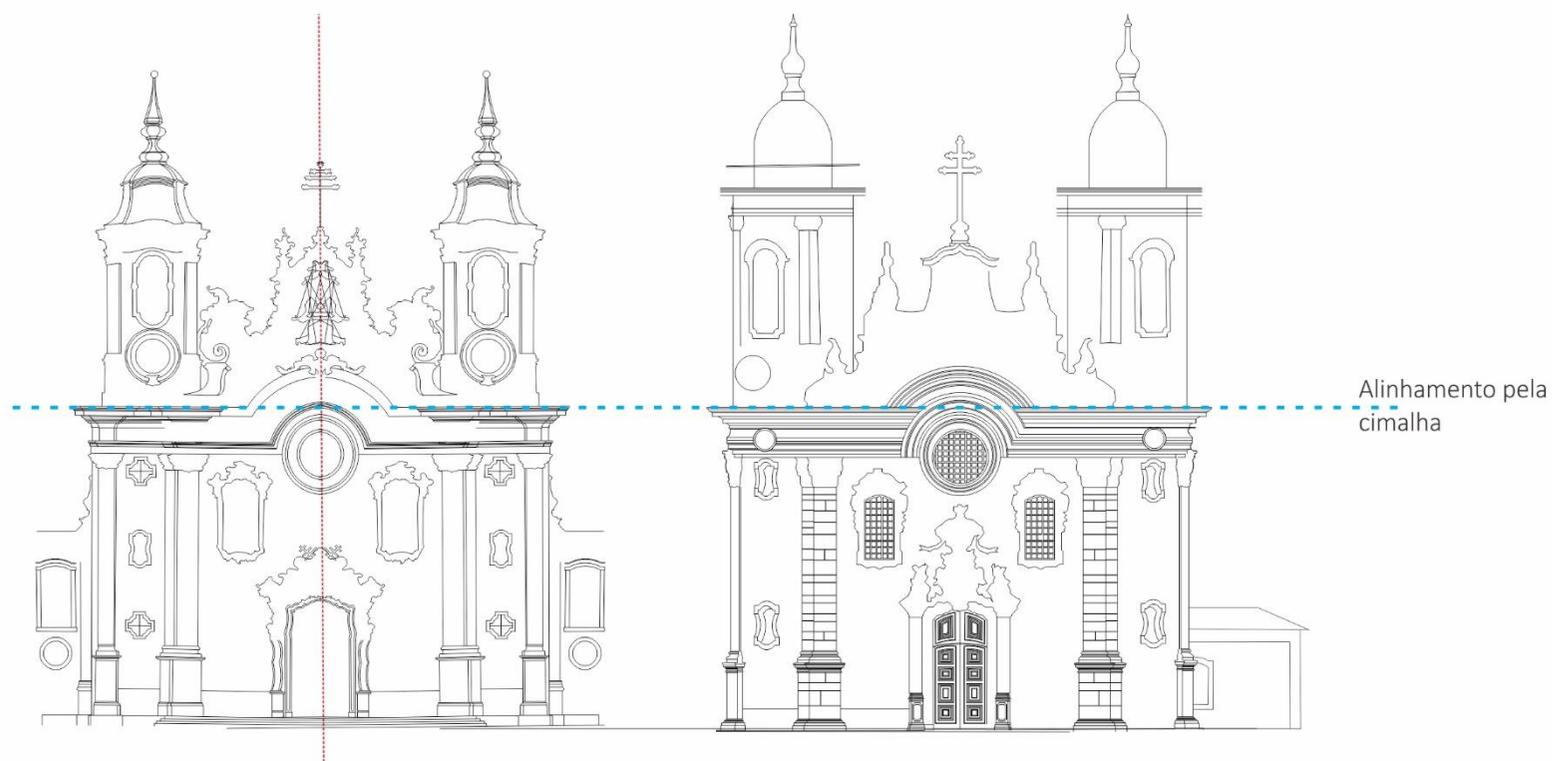
É importante notar que a preocupação sobre as alterações diz mais respeito às questões de ordem prática, como ajustes de pagamentos, sem nenhuma demonstração de preocupação quanto à autoria, sendo sequer mencionado o nome do arquiteto de Vila Rica. O risco tem uma função prática e objetiva para viabilizar e orientar a construção. Sobre o risco, a prerrogativa do mestre construtor, sendo respeitado conhecedor do ofício, é atuar nas adequações necessárias para a melhor conformação da obra.

Na **Figura 125** apresentamos uma análise de proporcionalidade entre o frontispício edificado (à esquerda) e o risco, mostrando como as interferências culminaram em mudanças significativas na volumetria e monumentalidade do edifício. Na sequência de cima alinhamos o previsto ao executado pela portada, e na linha inferior pela cimalha. Em ambos, a igreja construída é muito mais alta, com torres muito mais altas também. Podemos afirmar que as modificações foram responsáveis pela ampliação da edificação com relação à altura.

Persistem, contudo, algumas indagações sem respostas: haveria uma vista em planta no risco? A proporcionalidade da planta, estaria coerente com as duas fachadas que chegaram até nós? Teria o arquiteto de Vila Rica usado um modelo genérico de igreja franciscana e ignorado peculiaridades que ele só conheceria *in loco*, como dimensões do terreno, necessidade de movimentação de terra para nivelamento do terreno?

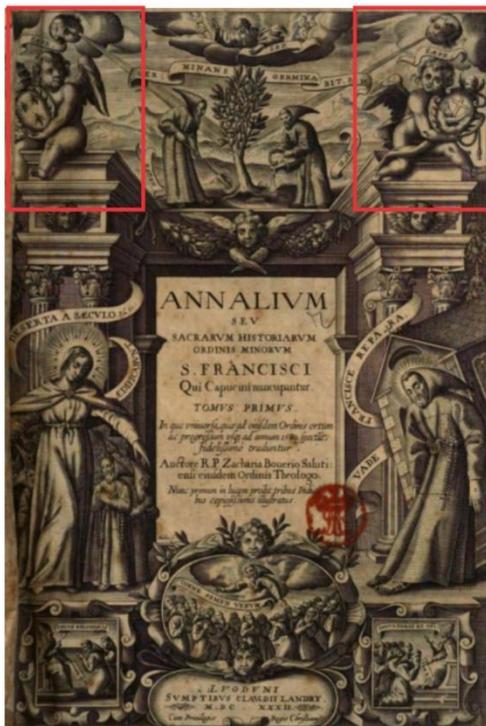


risco rebatido de forma espelhada
para a análise da volumetria total



Desenhos vetoriais CAD elaborados nessa pesquisa, aplicados em análises comparativas entre o risco (imagens da esquerda) e a fachada edificada (imagens da direita). No par superior vemos o alinhamento realizado pela portada, o que mostra a maior monumentalidade da obra edificada. No par inferior, quando alinhamos pela cimalha, percebemos uma diminuição na diferença de proporcionalidade, mas as torres ainda se mostram bastante reduzidas no risco. No entanto é evidente a diferença de tamanho da edificação lateral prevista no risco com a efetivamente construída.

Figura
126

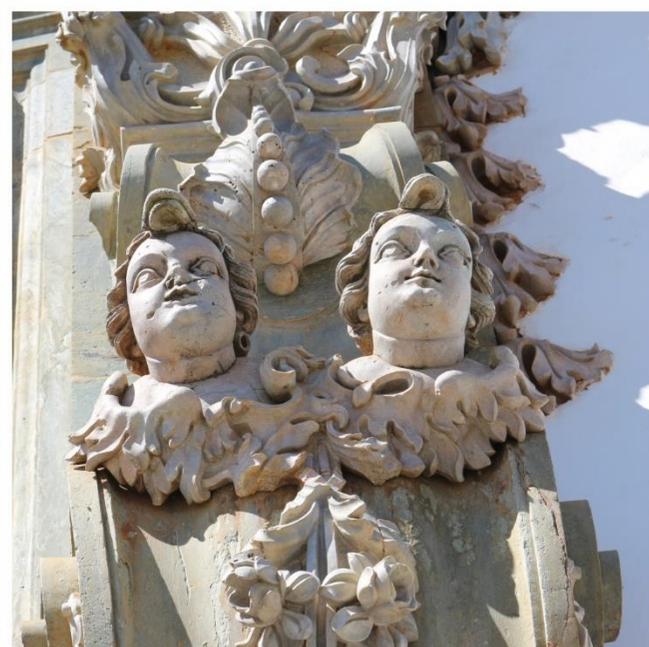


Detalhe da capa, do livro de autoria de Zaccaria Boverio, 1632 iconografia franciscana sendo difundida através de impressos: compondo, propagando e influenciando o imaginário devocional.

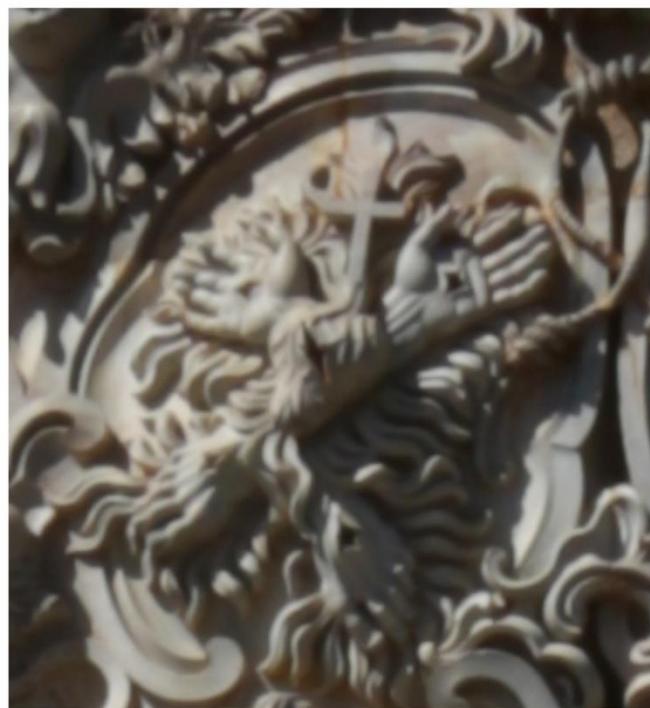
A adoção de modelos é fato recorrente na produção do século XVIII, a emulação de soluções e o uso de lugares comuns exigem do mestre construtor uma erudição que lhe permita articular as referências de forma adequada, respeitando o decoro. A emulação desses modelos com engenhosidade lhe renderá respeito e admiração.

Nesse sentido, parece conveniente relacionar a ilustração presente na capa do livro que apresenta de forma aprofundada a história devocional à São Francisco de Assis de autoria de Zaccaria Boverio, que como vimos anteriormente, teve uma edição em língua portuguesa que circulou por Portugal por volta de 1630 com a portada da igreja. Podemos identificar a presença de anjos assentados no topo de duas colunatas, da mesma forma que ocorre nas ombreiras da portada franciscana de SJDR (**Figura 126**). Essa solução, no entanto, aparecerá somente na construção, não sendo reconhecível no risco original.

Como o emprego de anjos é outro lugar comum na produção colonial em Minas Gerais, notamos que a apropriação de soluções já aceitas e a conformação engenhosa do mesmo elemento em situações distintas reforçam a retórica devocional e são fundamentadas pela necessidade de comunicar os valores cristãos através dos simbolismos e elementos visuais, e nesse caso do objeto de estudo em especial, ainda nos referimos à uma edificação religiosa cristã (**Figura 127**). O mesmo se observa na redundância no uso da cruz que, como vimos, tem uma forte presença na devoção franciscana, pela valorização do sofrimento de Cristo como caminho de purificação (**Figura 128**).



A presença de anjos na ornamentação é recorrente e, como vimos, está presente desde o risco para a fachada. No entanto, os dois anjos assentados sobre as ombreiras da portada compõe com grande semelhança a solução presente da capa de Boverio.



A simbologia franciscana é apresentada tanto no risco quanto na obra construída. E de forma geral, nota-se que os elementos principais, que marcam os valores do santo estão articulados em composições muito similares: os braços cruzados do santo com o de Cristo, um nu e o outro coberto pelo manto. A presença de cruzes é notória, apesar de no risco a cruz papal (três braços) ser evidenciada duas vezes e na portada construída ela não estar presente, sendo inclusive substituída pela cruz de dois braços no pináculo.

Com relação aos demais objetos identificados nessa pesquisa, retomaremos aqueles que foram encontrados na Biblioteca Nacional e que de certa forma suscitaram na historiografia alguma relação com o objeto de estudo. Vale lembrar que estamos nos referindo ao desenho da fachada da Igreja do Carmo de SJDR e a dois pormenores da igreja franciscana de Ouro Preto: um corte da capela mor e o detalhamento da cancela do arco cruzeiro.

Pensando na condição do risco original poder contemplar um conjunto de desenhos, como vimos, e na complexa tarefa de realizar atribuições e relações com as edificações conhecidas, procuramos fazer análises conjuntas desses objetos tendo como ponto de partida elementos comuns, como é o caso de textos identificados nas três peças gráficas (**Figura 129**).

A simples identificação do desenho da fachada da igreja do Carmo nos permite interpretar que se trata de um desenho feito posteriormente à conclusão da obra: “*Planta do Fronti Espicio, q está feito ...*” não se tratando, portanto, de um risco que antecedeu a construção, mas em um registro daquilo que fora executado.

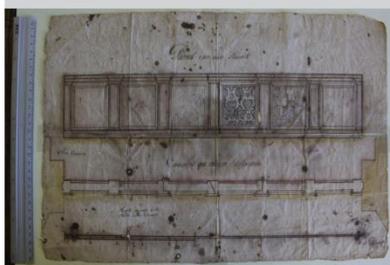
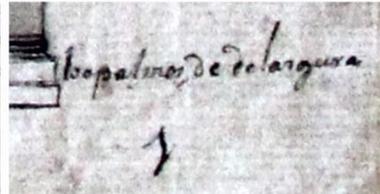
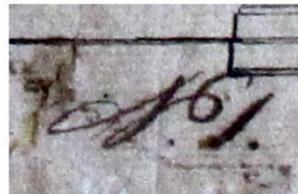
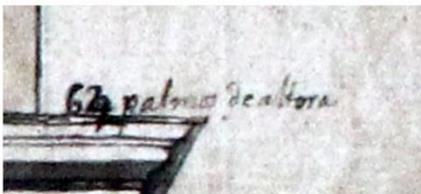
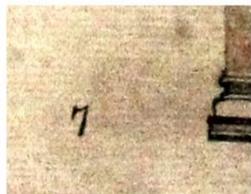
Identificando expressões textuais nos outros desenhos, pudemos comparar letras e expressões similares com a indicação da unidade de medida adotada em pelo menos dois deles: palmos. Adotamos esse princípio como análise preliminar e ao compararmos as grafias, notamos que os estilos de letra são muito distintos, além disso os desenhos não parecem fazer parte de um mesmo conjunto ou sequer de terem sido executados por um mesmo arquiteto.

A identificação dos desenhos também chama a atenção, temos a vista da fachada do Carmo nomeada como “Planta do Fronti Espicio”; a vista frontal do pormenor da cancela identificado com “Alçado” e o corte da capela mor identificado como “Petipe deplanta”.

Somente em um deles podemos ver uma escala gráfica: no pormenor da grade do arco cruzeiro. Nitidamente distinto das escalas gráficas identificadas no risco para a igreja de SJDR, a começar pela grafia e disposição dos números de forma crescente.



Planta do Fronte Epico, q̄ está feito

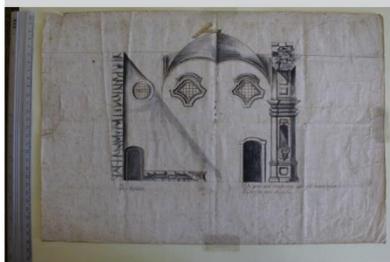


Cruzeiro

Cancelas que abrem

Sainel

15 Palmas



Esta porta será ornada como aque está riscada na face do Cruzeiro junto a Capella.

Petite de planta.

Dos desenhos encontrados na Biblioteca Nacional, além dos dois relacionados à igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, temos parte da fachada da igreja do Carmo da mesma cidade representada em vista ortogonal e dois desenhos com detalhes relacionados, pela tradição, à igreja franciscana de Ouro Preto. Em uma análise comparativa dos textos presentes nas peças gráficas é possível verificar que apresentam características formais bastante distintas, tendo na fachada carmelita a presença de um manuscrito com letra cursiva, e no detalhe da grade uma letra cursiva com modelagem mais contida, com formas mais padronizadas ao modo do texto técnico, e já no detalhe da capela mor percebemos o texto mais rígido e padronizado com uma letra técnica bem desenhada.

Figura
130



Nos desenhos em que existem menção à unidade de medida o uso do “Palmo” é recorrente.

Quando retomamos o desenho da fachada lateral da igreja São Francisco de SJDR, no qual também consta a informação da unidade de medida, notamos que a grafia é muito distinta daquela presente no pormenor da grade do arco cruzeiro (última imagem à esquerda da **Figura 130**). Isso afasta a hipótese de terem sido feitos pela mesma oficina ou mestre. Entretanto, a grafia “palmos” é bastante similar daquele presente na fachada lateral franciscana e no frontispício carmelita de SJDR.

Elementos gráficos como coloração do desenho, aberturas pintadas de cor negra sólida, assim como sombreamentos e detalhes construtivos como as colunas, desde o embasamento até o capitel são bastante semelhantes no traçado. Também é possível notar uma similaridade na composição do papel, cuja massa apresenta uma textura com linhas paralelas e tem gramatura semelhante, suscitando a hipótese de terem sido elaborados por um mesmo mestre arquiteto, conhecedor do ofício do risco.

Curiosamente, quando os dois desenhos relacionados com a igreja São Francisco de Ouro Preto são colocados lado a lado não identificamos similaridades gráficas. Evidenciam-se, por outro lado, métodos de representação diferentes, sendo um mais técnico (o pormenor da cancela) e outro com maior expressividade plástica, o que pode ser notado no tratamento de luz e sombra e na representação das pedras que compõe a alvenaria das paredes e do arco cruzeiro (**Figura 131**).

Figura
131



Cruzeyro

Cureiro

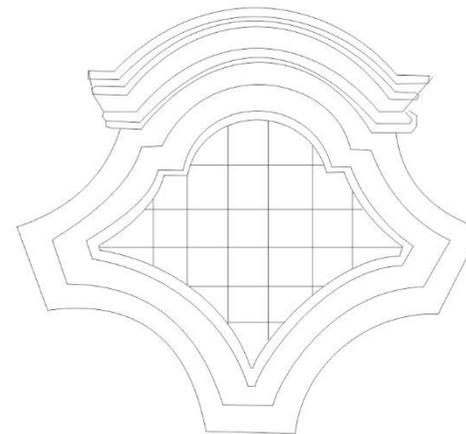
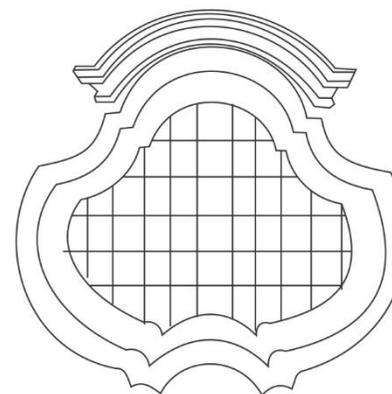
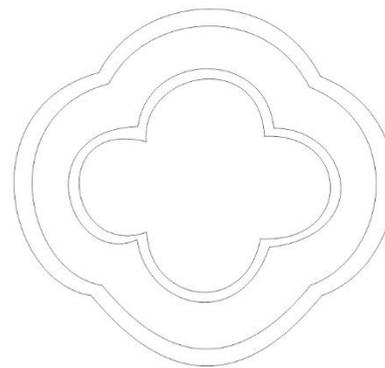
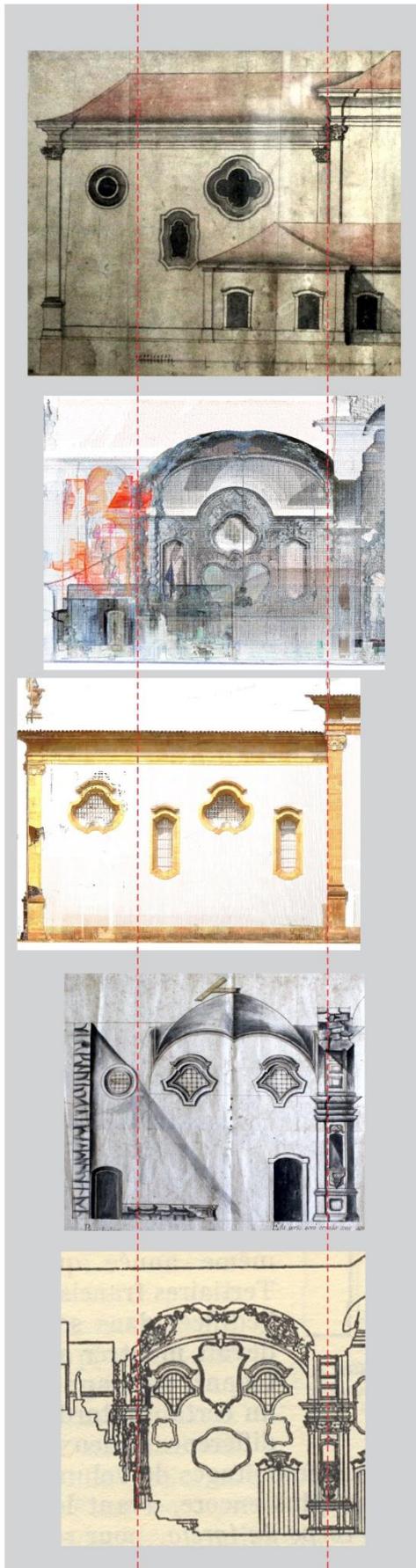
Cancelas que abrem

Petipe deplanta.

Palmos

Sainel

Análise comparativa da caligrafia encontrada nos dois desenhos relacionados à igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Adotamos os elementos textuais que continham as mesmas letras para uma melhor identificação de estilos gráficos. Nota-se que o traçado das letras é bastante distinto, não sendo possível considerar que se tratam de um mesmo padrão de caligrafia.



Análise comparativa dos riscos com a arquitetura construída. Temos à esquerda de cima para baixo: detalhe do risco da fachada lateral da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei; detalhe da nuvem de pontos mostrando uma seção transversal à capela-mor da mesma igreja; detalhe da nuvem de pontos mostrando parte da fachada lateral direita também da igreja franciscana de São João del Rei; detalhe do risco com corte da capela mor da igreja São Francisco de Ouro Preto; e detalhe de corte da mesma igreja feito por Paulo F. Santos publicado em "A arquitetura religiosa em Ouro Preto" (1951). À esquerda temos a representação das janelas, de cima para baixo: janela representada no risco original para a igreja franciscana de SJDR; a janela constuída na mesma igreja; a janela presente no risco com corte do altar mor da igreja de mesma devoção de Ouro Preto e que também é visível na igreja constuída.

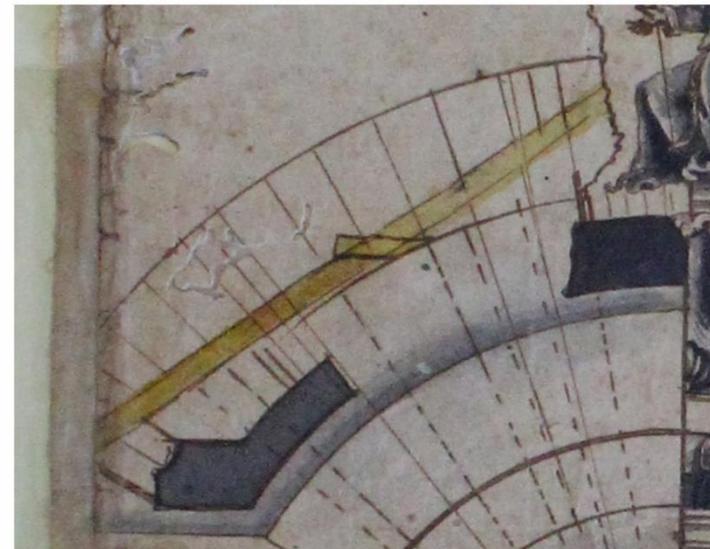
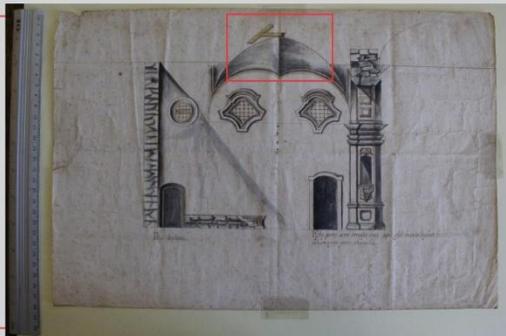
Já quando comparamos (**Figura 132**) o desenho do corte da capela mor feito para a igreja de Ouro Preto, com o desenho lateral da igreja de SJDR, notamos que há coerência na proporcionalidade, mas a similaridade na solução da ornamentação das aberturas aparece somente quando elencamos o trecho da nuvem de pontos que documenta a igreja construída.

A similaridade da ornamentação das aberturas do desenho na SFA-OP com o elemento executado na SFA-SJDR, nos estimulou a analisar o objeto com mais atenção e notamos que outras correspondências podem ser apontadas, mas dessa vez com relação ao frontispício de São João del Rei (**Figura 133**) como a presença bem definida de um elemento estrutural em madeira, a tesoura do telhado pintada de amarelo em ambos.

No desenho que representa um corte, a peça de madeira está interrompida, indicando continuidade, e há uma certa tridimensionalidade na representação, indicando o volume da madeira ou uma pequena torção na implantação do elemento que exigiu do arquiteto a representação da seção da peça, mesmo em uma vista ortogonal plana. Já no desenho do frontispício, o elemento aparece totalmente planificado, a interrupção não é indicada da mesma forma, pois o desenho vai esmaecendo conforme chega próximo da borda do papel e some atrás do frontão. A junção das peças de madeira é representada com a mesma sobreposição, mas em uma há detalhes de pinos ou pregos enquanto na segunda, claramente há apenas um esboço da sobreposição.

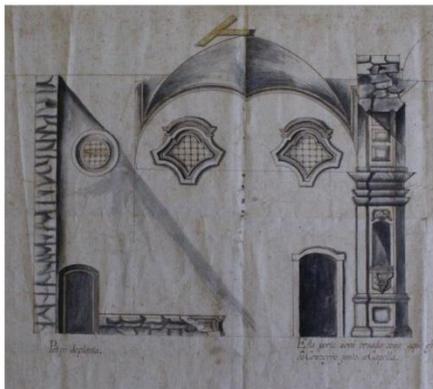
Percebemos que os dois objetos têm linhas auxiliares/construtivas pontilhadas muito similares, respeitando o mesmo ritmo e peso (**Figura 134**). Esse pontilhado aparece como uma linha de orientação que se projeta alinhada à cimalha, ajudando na organização dos elementos que compõe a parede da capela mor, o que acontece de forma similar no desenho da fachada. Também notamos que o pontilhado indica elementos ausentes, demarcando o local em que deveriam estar, como uma projeção daquilo que é importante, mas não consta no desenho, deixando-o subentendido.

No corte da capela mor esse recurso aparece à esquerda com a pilastra indicada com linha pontilhada, enquanto no direito ela aparece completa. Já na fachada, o recurso é adotado de forma clara na janela e na estrutura de madeira, que nesse caso se apresenta como uma projeção de algo que está oculto pela parede do frontão.

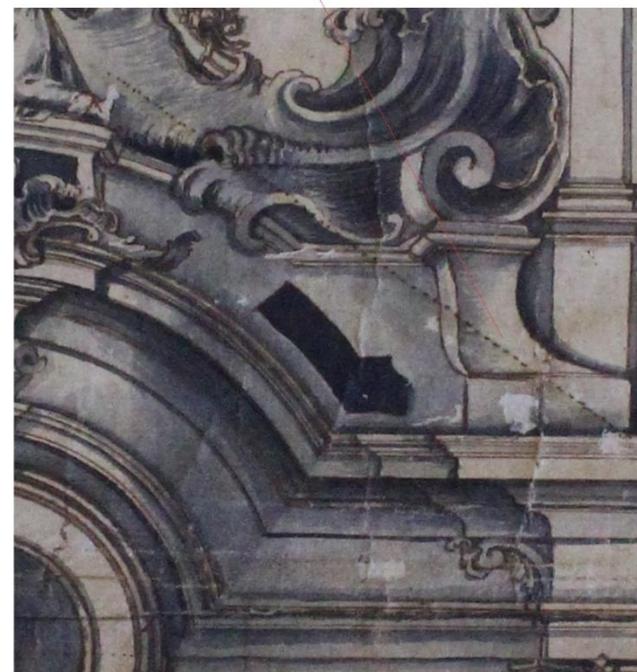


Análise comparativa do risco (à esquerda) com corte transversal da capela mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com o da fachada (à direita) da igreja de SJDR, com destaque para o elemento estrutural representado em ambos os desenhos na cor amarelo, indicando uma tesoura de madeira, como visto anteriormente, Lúcio Costa chamou atenção para a presença da tacaniça, estrutura em formato triangular do telhado. Além da mesma solução estrutural, a similaridade entre as duas representações chama muita atenção, tanto pela estrutura formal, quanto pelo tratamento gráfico empregado.

Figura
134



linhas auxiliares/
construtivas pontilhadas



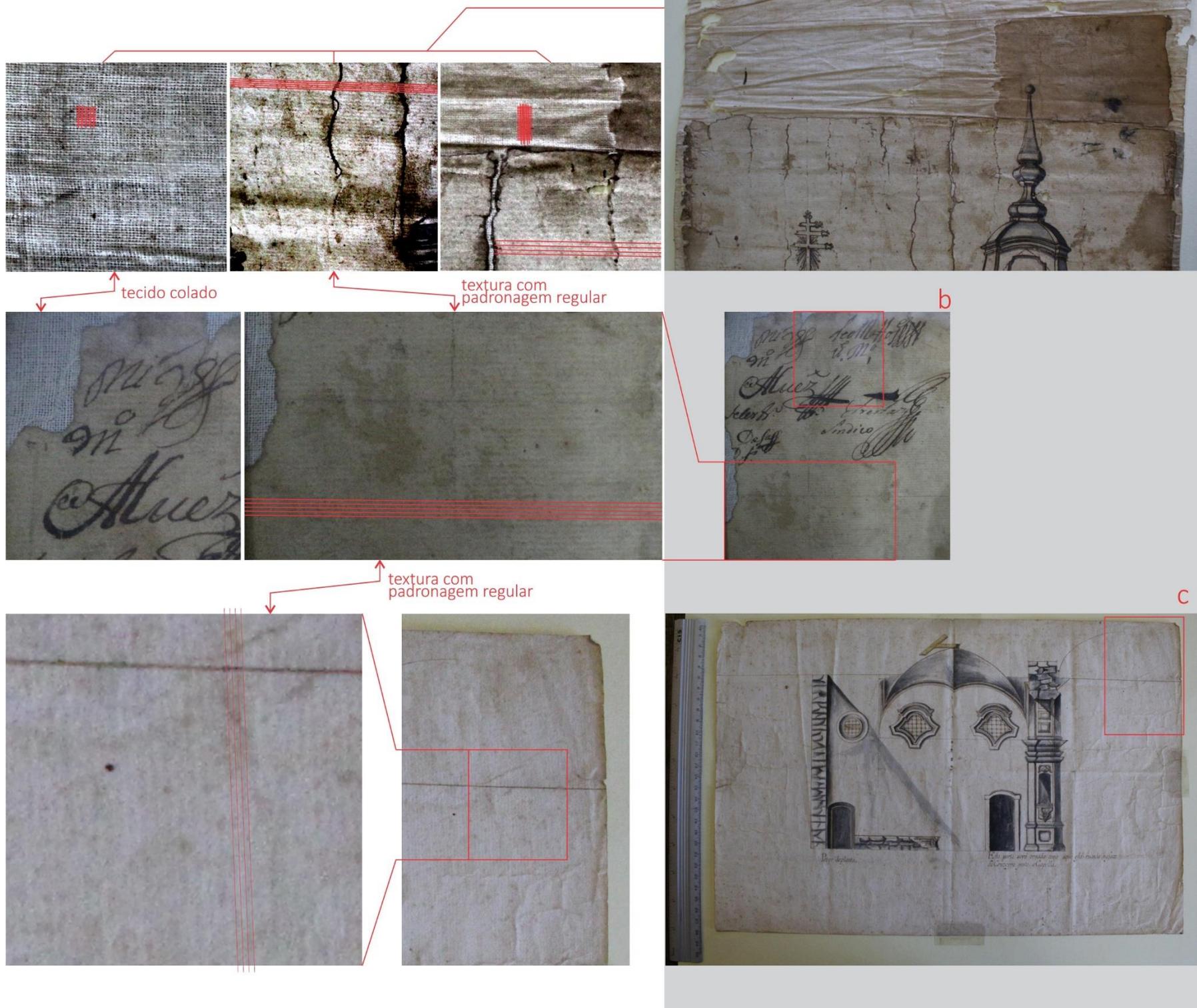
Análise comparativa do risco (acima à esquerda) com corte transversal da capela mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com o da fachada (abaixo à esquerda) da igreja de SJDR. Destacamos as linhas auxiliares, que mostram o mesmo padrão gráfico, com características muito semelhantes como espaçamento entre os pontos, a regularidade das marcas e até mesmo a opção por manter esse elemento como recurso complementar de orientação no desenho..

O último aspecto bastante importante, é com relação ao papel usado como suporte que também tem a mesma textura com linhas paralelas e gramatura similar (**Figura 135**). Analisamos o objeto principal, o risco para o frontispício da igreja São Francisco de Assis de São João del Rei, e o comparamos com o desenho da fachada lateral para a mesma igreja, notamos que foram feitos sobre um papel com as mesmas características. Ao incluirmos o corte da capela mor na análise, a mesma textura é identificada. Como visto anteriormente, o mesmo ocorre no desenho do frontispício da igreja do Carmo de São João del Rei. Há, portanto, além de pontos de ligação gráfica entre esses quatro desenhos, proximidades no material de suporte.

Podemos pressupor que o material adotado como suporte, o papel, era o tipo comum que chegava em Minas Gerais, o que justificaria mestres de oficinas distintas adotando papeis com textura e gramatura similares, no entanto, isso não exclui a hipótese de terem sido produzidos por um único arquiteto ou oficina. Uma vez que um mestre como Lima Cerqueira, foi incumbido de buscar o risco em Vila Rica, pressupondo que apesar de seu reconhecimento social como mestre construtor competente, deveria buscar as orientações com algum profissional ainda mais especializado que ele para essa função. Não é possível comprovarmos nenhuma dessas afirmações com as informações coletadas até o momento. O tema demanda pesquisas futuras.

No entanto, a linguagem de desenho técnico arquitetônico segue uma lógica geométrica, que teoricamente resultaria em desenhos iguais, sendo, portanto, passível de produzir elementos similares reconhecíveis independentemente de seu autor, pois é um procedimento que recomenda a adoção os mesmos princípios por profissionais distintos, resultando em soluções gráficas muito próximas. No entanto, no século XVIII, tal padronização ainda não tinha chegado ao nível da normatização técnica como vimos acontecer no século XX. Logo, a particularidade do traço e das estratégias de representação são notáveis e não podem ser desconsideradas.

Figura
135



Análise comparativa de três desenhos, dois do risco para a Igreja SFA de SJDR (detalhes na figura indicados pelas letras a- fachada frontal e b- fachada lateral), e um da Igreja SFA de OP (indicado pela letra c na ilustração acima). Procuramos demonstrar na sequência acima a similaridade que notamos nas peças gráficas no que diz respeito ao suporte adotado: o papel em que os desenhos foram feitos é muito similar, apresentando a mesma coloração, espessura e até mesmo a mesma padronagem de textura, notamos que a massa do papel, tem uma espécie de textura, apresentando linhas paralelas muito regulares.

Alguns objetos apresentaram similaridades que geram dúvidas quanto à sua origem, e estimulam a revisão de argumentos adotados na historiografia, como a atribuição de autorias e associação de desenhos a arquiteturas usando recursos retóricos bem articulados, mas que ainda não consideravam a importância das análises visuais e outros procedimentos metodológicos que aplicamos na atualidade. Esses objetos devem, então, demandar trabalhos futuros concentrados em cada qual, articulando novas aproximações entre eles.

Com relação ao nosso objeto de estudo, o desenho do frontispício franciscano, pudemos verificar a partir de seu par (o desenho da fachada lateral para a mesma igreja) que formam um conjunto coerente, e que constituem parte do risco encomendado para a construção da nova capela em São João del Rei, sendo rara a preservação desse tipo de documento, é ainda mais importante o fato de realmente estarmos diante de um par de peças gráficas complementares de um mesmo risco.

A associação do risco ao livro de registros da irmandade, que como vimos, ficou absolutamente validado a partir das assinaturas comparadas, nos incumbe de fazer a recomendação de que o original, atualmente emoldurado e exposto no escritório paroquial da igreja São Francisco de Assis, na cidade de São João del Rei, seja encaminhado para digitalização. A digitalização seguida de cópia impressa em alta resolução, é uma indicação para que o objeto original possa ser substituído na exposição permanente na igreja por uma cópia de alta qualidade. E ainda recomendamos que o original seja salvaguardado em local com maior controle biológico e ambiental, como o acervo do Museu da Inconfidência, ou outro que possa garantir uma melhor conservação do documento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho orientou-se pela análise crítica da construção coletiva luso-brasileira, contribuindo assim para a ampliação das percepções sobre como se deram/dão as ações que transformam materialmente o mundo, constituída e constituindo um imaginário sobre o fazer arquitetônico, entendido aqui como ações de edificar/construir/habitar. Essa hipótese se sustenta principalmente no reconhecimento de procedimentos que envolvem, historicamente, de maneira ativa, leigos e profissionais numa construção cultural complexa.

O objetivo geral da pesquisa foi o de reunir e analisar alguns vestígios materiais do processo projetual e de produção da arquitetura no Brasil colonial, encontrados na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, que totalizam 12 (doze) objetos. Nos orientamos pelos resultados obtidos ao término da dissertação de mestrado, quando determinamos os três objetivos específicos abaixo, apresentados quando do processo de seleção para o doutorado em 2016. Isoladamente, cada objetivo específico permitiria a análise dos objetos de maneira precisa, auxiliando no aprofundamento de temas específicos. Quando vistos em conjunto, esses objetivos contribuiriam para averiguarmos a hipótese dessa pesquisa, são eles:

1) Estudar cada objeto individualmente, procurando entender a sua pertinência na complexa trama de relações e valores da sociedade colonial luso-brasileira e as influências sobre a arquitetura;

2) Investigar as etapas precedentes e as conjuntas à materialização das obras, aquelas de criação, planejamento e transmissão de ideias no período colonial;

3) Investigar nos procedimentos históricos de produção da arquitetura luso-brasileira, representados pelos objetos/documentos mencionados, buscando reconhecer as contribuições desse aparato na consolidação do imaginário sobre o fazer arquitetônico nacional, tanto em instâncias leigas quanto especializadas, tendo em vista o reconhecimento de suas características como uma construção coletiva.

Tendo retomado esses aspectos importantes que nortearam todo o desenvolvimento desse trabalho, propomos algumas considerações que nos fazem refletir sobre as contribuições que este trabalho oferece, assim como delineiam diretrizes para o avanço das pesquisas na área.

A partir dos objetos estudados, reitera-se o reconhecimento de procedimentos que envolvem, historicamente, de maneira ativa, leigos e profissionais numa construção cultural complexa. Como visto os registros nos livros da irmandade e as apropriações e modificações dos preceitos arquitetônicos documentados no desenho e revelados de forma distinta na arquitetura construída, quando somados, mostram os tensionamentos que culminaram em decisões mais coerentes para os anseios daquele corpo coletivo, tomador de decisões, constituído por irmãos da ordem, profissionais/mestres construtores e leigos.

Esses objetos revelam processos de transformação material do mundo e uma variedade de pessoas envolvidas, amparados por vários

procedimentos coletivos para resguardar a tomada de decisões, como as mesas, os registros em ata e as incumbências e determinação de competências, revelando a presença de leigos e doutos na tomada de decisões de forma ativa.

Esse trabalho contempla uma análise inédita, de aproximação de objetos/documentos, que são coerentes temporalmente e complementares no entendimento da trama cultural sobre o fazer arquitetônico luso-brasileiro. Reconhecemos, assim, que as fontes materiais são fundamentais para o estudo da arquitetura, sendo indispensáveis quando existentes – sejam os desenhos ou as edificações – nesse sentido esse trabalho contribui para uma ampliação do sentido arqueológico e científico da pesquisa em arquitetura.

Os objetos estudados revelam parte do processo de consolidação material da arquitetura religiosa brasileira. E é possível reconhecer de maneira mais detalhada como as etapas e hierarquias sociais se interconectaram, diminuindo lacunas no entendimento das práticas de elaboração de projeto no período histórico estudado.

Outra contribuição importante é a desmistificação da ideia de gênio criativo, ressignificando personagens importantes que sempre foram relegados à um segundo plano, como o mestre Lima Cerqueira, responsável pela construção da igreja franciscana em São João del Rei.

Quando abordamos a questão da autoria do desenho, apresentada por Lúcio Costa, é importante reconhecermos a construção de uma narrativa imaginada, que não passa de uma hipótese, e que é difícil de ser defendida a partir de uma abordagem científica contemporânea. Quando de sua publicação, a metodologia adotada e os dados apresentados tinham a sua pertinência e ainda corroboravam a construção de um mito de brasilidade importante naquele momento. O único trabalho que aborda o desenho, objeto principal desta pesquisa, é o texto de Lúcio Costa. Cujas atribuições são feitas a partir de uma análise analítica e formal que comparativa entre o desenho e o traço. Essa pesquisa avança no sentido de revisar os pontos que podem ser afirmados e aqueles que são reconhecidamente fantasiosos e desenhados como conjecturas, que acabaram por se afirmar como verdades, no entanto impossíveis de serem afirmadas. Os documentos originais, o próprio desenho e o histórico do objeto não permitem uma afirmação quanto à autoria, mas a partir da contextualização, podemos encaixar o objeto na trama social e reconhecer a importância de sua função para a consolidação da arquitetura religiosa naquele período histórico.

A inserção dessa pesquisa, de cunho histórico, na área de tecnologias permite a adoção de procedimentos experimentais, ampliando as possibilidades de reflexão sobre o objeto histórico.

Consideramos que as metodologias de análise empregadas no mestrado foram ajustadas durante o desenvolvimento deste doutorado, e reconhecemos que se trata de uma abordagem sistematizada inédita, por adotar procedimentos de análise visual associada à teorias da história da arte, e que traz contribuições metodológicas relevantes para o campo da história da arquitetura.

O procedimento experimental fundamentalmente gráfico (computacional / manual) se constitui em uma meta metodologia, algo em formação, que resguarda uma atenção sobre si mesmo, que é uma aplicação metodológica que exige a revisão desse próprio método

conforme está em curso. É uma metodologia que se sustenta na permanência e cultivo da dúvida, sendo essa dúvida o motor que avança para pesquisas subsequentes, não pretendendo dar fim à discussão.

Essa metodologia também nos permitiu apresentar uma abordagem crítica sobre o uso das tecnologias digitais como suporte e subsídio metodológico para a análise do desenho, culminando em uma experimentação gráfica, durante a qual foram abordados aspectos relevantes para a sobreposição de documentos e análises diversas.

Finalmente podemos indicar que neste trabalho foram realizadas pesquisas no sentido de compreender a evolução do entendimento do *desenho* no campo filosófico aplicado, partindo das sociedades do século XVIII

De uma maneira geral, procurou-se reconhecer a circulação de ideias e conceitos sobre *desenho* na época, seus antecedentes e desdobramentos. A aplicação prática do desenho e seus impactos na vida das pessoas, por exemplo. Quando indicamos que o estudo do desenho passa a ser reconhecido como um conhecimento necessário/aceitável para as práticas cotidianas de um cidadão comum, ou quando o trabalhador braçal passa a ter incluída na sua capacidade interpretativa a análise de desenhos, ou quando o desenho é inserido na formação escolar básica, estamos reconhecendo de um modo geral: que em dado momento o desenho passa a ser reconhecido como uma capacidade cognitiva que influencia na eficiência produtiva da sociedade.

O impacto dessas percepções acerca da evolução do desenho como instrumento transformador da sociedade indica temas e caminhos metodológicos e nos instiga a recomendar pesquisas futuras na área. Pesquisas que se apropriem das imagens, de forma sistematizada e aprofundada, reconhecendo qualidades próprias do desenho e se apoiando em tecnologias que permitam manipulações de dados com maior plasticidade e flexibilidade de interpretações.

Essa indagação, surge da análise cruzada entre “as etapas de projeto” e “a complexa trama de relações sociais” identificadas em Minas Gerais, no século XVIII na qual os mestres oficiais, com formação técnica especializada, o que inclui as linguagens e estratégias de uso do desenho para planejamento e documentação vão dialogar com leigos, através de peças gráficas, muitas vezes complementadas com descrições textuais que podem ser tratadas como “desenhos descritos textualmente”.

Observou-se que esses diálogos acontecem de maneira fluida, socialmente aceita, permitindo pressupor que mesmo leigos têm a capacidade de interpretar, compreender e intervir ativamente na fábrica da arquitetura através da análise de peças/descrições gráficas, ou seja, apoiados em riscos/desenhos de arquitetura, ou simplesmente: projetos.

Esse trabalho, tem corroborado para uma reflexão filosófica pautada em objetos históricos, mas que apresenta um alinhamento com fundamentos/percursos muito típicos da antropologia social, exigindo um aporte conceitual/metodológico aplicado neste trabalho.

O último aspecto que consideramos importante destacar, diz respeito à aplicação de tecnologias, linguagens e metodologias que permitam a documentação e suporte para as reflexões e análises dos objetos. Para isso foram dedicados esforços no aperfeiçoamento de

técnicas e metodologias de documentação, incluindo a experimentação e reflexão crítica sobre os processos de forma aplicada, o que culminou nos resultados apresentados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. 1980. Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- BACHELARD, Gaston. 1996. A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento”. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. 2009. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. (tese de doutorado) São Paulo: FAUUSP, 2009.
- BAZIN, Germain. 1956. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. [trad.] Gloria Lucia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1956.
- BAZIN, Germain. 1963. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. [trad.] Mariza Murray. Rio de Janeiro: Record, 1963.
- BELTING, Hans. 2010. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.
- BERTOCCI, Stefano; BINI, Marco. 2012. **Manuale di rilievo architettonico e urbano**. Florença: Città Studi Edizioni, 2012.
- BERTOCCI, Stefano; PARRINELLO, Sandro. 2015. **Digital Survey and Documentation os the Archaeological and Architectural sites: UNESCO World Heritage List**. Florença: Edizioni Firenze, 2015.
- BOHRER, Alex Fernandes. 2020. **O discurso da imagem: invenção, cópia e circularidade na arte**. 2020. São Paulo: Lisbon International Press, 2020.
- BOULOGNE, Arlette. 2006. **Como redigir uma bibliografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOVERIO, Zaccaria. 1632. **Annalium seu Sacrarum historiarum ordinis Minorum S. Francisci qui Capucini nuncupantur. Tomus primus secundus**. ... Auctore r.p. Zacharia Bouerio salutiensi .. Tomus primus. In quo vniuersa, quæ ad eiusdem ordinis ortum ac progressum vsque ad annum 1580. spectant, fidelissime traduntur. Nunc primum in lucem prodit tribus indici. Nápole: National Library of Naples, (sd). <https://archive.org/details/bub_gb_hxcSTMdCrXUC/page/907/mode/2up?view=theater> (último acesso em: 19 de novembro de 2022).
- BRANDÃO, João Bosco Ferreira. 2013. **Os franciscanos e o poder régio em Portugal no século XV: a oficialização da assistência no reinado de D. João II (1438-1445)**. (dissertação de mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2013.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. 2002. **Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho**. (in) BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho. Belo Horizonte: Editora Itatitaia, 2002.

- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e designio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2011.
- BURY, John. 2006. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. [ed.] Myriam Andrade RIBEIRO. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. 2011. **Memória da arte franciscana na cidade do Rio de Janeiro: Convento de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência**. Rio de Janeiro: ARTWAY, 2011.
- CELANO, Tommaso da. 2018. **Primeira Vida de São Francisco**. Parte segunda, segundo livro. Capítulo 3, partes 94 e 95. 2018
- CENTRO FRANCISCANO. 2022. **Testamento de Francesco Bernardone**. < <http://centrofranciscano.capuchinhosp.org.br/fontes> > (último acesso em: 19/11/2022).
- COOK, William R. 1999. **Images of St Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca.1320 in Italy**. Florença: Leo S. Olschki, 1999.
- COOK, William R. 2005. **The Art of the Franciscan Order in Italy**. Boston: Brill, 2005.
- CORONA, Eduardo. 2017. **Dicionário de arquitetura brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2017.
- COSTA, Alex Silva O. 2017. **O "Espelho de Cristo": a representação cristológica da estigmatização de Francisco de Assis nas hagiografias franciscanas (séculos XIII e XIV)**. (dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Londrina, 2017.
- COSTA, Eduardo Augusto. 2016 . **Da fotografia à cultura visual: Arquivo Fotográfico e práticas de preservação do Iphan**. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.3. p. 19-43. set.-dez. 2016.
- COSTA, Lúcio. 1966. **O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. Sobre arquitetura**. Porto Alegre. : s.n., 1966.
- COSTA, Lucio. 2002. **Introdução: a arquitetura de Antônio Francisco Lisboa Revelada no Risco Original da capela franciscana de São João del Rei**. (in) BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho. Belo Horizonte: Editora Itatitaia, 2002.
- COSTA, Lucio. 2018. **Registro de uma vivência / Lucio Costa**. São Paulo: Editora 34 / Edições Sesc São Paulo, 2018.
- DELSON, Roberta Marx. 1979. **Novas vilas para o Brasil-Colônia: planejamento espacial e social no século XVIII**. Brasília: Alva; CIORD, 1979.
- DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim (org). 2011. **Ouro Preto cidade em três séculos; Bicentenário de Ouro Preto; memória histórica**. Ouro Preto: Liberdade, 2011.
- FALCÃO, Rubens. 1970. **Mito Aleijadinho: uma mentira pregada de boa-fé**. In: Revista do Instituto do Ceará. P.248-251. 1970
- FERGUNSON, George. 1989. **Signs & Symbols in Christian Art**. Whashington: Osford University Press, 1989.

- FERRO, Sérgio. **Construção do desenho clássico**. Belo Horizonte: MOM Edições, 2021.
- FLÔRES, Ralf José Castanheira. 2007. **São João del Rei: tensões e conflitos na articulação entre o passado e o progresso**. (dissertação de mestrado) São Carlos: Universidade de São Paulo, 2007.
- FURTADO, João Pinto. 2002. **O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GRAMMONT, Guiomar. 2008. **Aleijadinho e o Avião: o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GUTIERREZ, Rodrigo Luiz Minot. 2016. **Estudo sobre as representações e o processo de produção da arquitetura colonial em Ouro Preto no século XVIII: risco debuxado** na parede da capela do Carmo de Ouro Preto. (dissertação de mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2016.
- HILL, Marcos. 1994. **Fragmentos de Mística e Vanidade na Arte de um Templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto**. Revista do IFAC/UFOP. Dez de 1994, n.1.
- HILL, Marcos. 1996. **A Pintura Colonial Mineira - Um estudo tipológico. Tecnologia dos Artistas no Barroco Mineiro - Módulo I - (Curso de Treinamento Especializado aos Guias de Turismo das Cidades de Ouro Preto e Mariana - Junho 1996)**. Ouro Preto : Apostila distribuída no curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca - UFOP, 1996.
- HILL, Marcos. 2004. **Reflexões sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro**. Revista Barroco 19, Belo Horizonte: 2004.
- IABELBERG, Rosa; MENEZES, Fernando Chui. 2013. **De Rousseau ao Modernismo: ideias e práticas históricas do ensino do desenho**. in: Ars, v. 10, n.21. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.
- JUVENCIO, Carlos H; RODRIGUES, Georgete M. 2017. **Manuel Cícero Peregrino da Silva na Biblioteca Nacional: engajamento aos ideais de Otlet e la Fontaine e à documentação**. IN: Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação, v.10, n.2, ago./dez. 2017.
- LANARI, Cássio. 1968. **Rodrigo José Ferreira Bretas: Biógrafo de Aleijadinho**. Belo Horizonte: CEDM/UFMG, 1968.
- LE GOFF, Jacques. 2011. **São Francisco de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- LICARI, Saverio. 2014. **Fundamentos teológicos da iconografia cristã**. (dissertação de mestrado) São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.
- LIMA, Francisca Helena Barbosa; MELHEM, Mônica Muniz; BRITO E CUNAH, Oscar Henrique Liberal de. 2008. **A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar**. Rio de Janeiro: COPEDOC/IPHAN, 2008.
- LISOVSKYI, Mauricio. **Coppola em Congonhas: um fotógrafo, três olhares**. ANPUH, 2019.

- LOPES, Francisco Antonio. **História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - SPHAN, 1942.
- MARIANNO FILHO, José. 1944. **Antonio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: edição do autor (exemplar 223), 1944.
- MARTINS, Judite. 1939. **Apontamentos para a bibliografia de Antônio Francisco Lisboa**. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol.3, p.179, 1939.
- MASSIRONI, Manfredo. 2015. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- MATTOSO, José. 2011. **Índices: Património de origem portuguesa no mundo: arquitetura e urbanismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MENEZES, Ivo Porto de. 2014. **Antônio Francisco Lisboa**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.
- MENEZES, Priscila Bezerra de. 2009. **São Francisco de Assis: construção e desconstrução do ícone**. (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- MORELLO, Giovanni; PAPETTI, Stefano. 2018. **São Francisco na arte de mestres italianos**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. 2002. **Desenho de arquitetura pré-renascentista**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. 1984. **Aleijadinho: passos e profetas**. São Paulo: Edusp, 1984.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. 2003. **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OLMOS, Carlos Chanfón. 2001. **El Plano de Sankt Gallen**. In: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n.78, pp. 51-75, 2001
- OXFORD LANGUAGES. 2022. **Dicionário de Português**. < <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> > (último acesso em: 19 de novembro de 2022), 2022
- PANOFSKY, Erwin. 2011. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes. 2017. **O toque como via miraculosa: imagem e materialidade na távola franciscana de Bonaventura Berlinghieri (1235)**. In: Domínios da Imagem, Londrina, v. 11, n. 21, p. 163-181, jul./dez. 2017.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **Dicionário enciclopédico de Arquitetura**. Rio de Janeiro: Editora Arenova: 1977.
- PRECIOSO, Daniel. 2017. **O frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del-Rei: uma análise formal**. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p.281-297, jan./jun. 2017.

- PRITCHARD, Edward Evans. 2018. **Antropologia social**. Lisboa: Edições 70, 2018.
- REZENDE, Wagner de Souza. 2016. **Do analógico ao digital: a evolução das técnicas de documentação do ambiente construído**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2003. **Estudo sobre a história dos modelos arquitetônicos na Antigüidade: origens e características das primeiras maquetes de arquiteto**. (dissertação de mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2003.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2007. **A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte medieval**. (tese de doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2007.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2009. **Comentários sobre a modelagem tridimensional na arquitetura grega e romana antigas: Heródoto, Aristóteles e Vitruvius**. Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2009, Vol. V.25, pp. P.252-270.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2009. **Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica**. Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2009, Vol. 16, 25, pp. 252-270.
- ROZESTRATEN, Artur Simões. 2012. **Um Demônio Alado e o Arquiteto Ausente: aspectos do entendimento da concepção e Representação da Arquitetura no início do século XIX**. Revista PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. 2012, Vol. V.30, pp. p. 70-87.
- SAINZ AVIA, Jorge. 2009. **El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico**. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.
- SECRETARIA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO DE MG. 2022. **Plano Plurianual de Ação Governamental – PPAG**. < <https://www.planejamento.mg.gov.br/pagina/planejamento-e-orcamento/plano-plurianual-de-acao-governamental-ppag/plano-plurianual-de-acao> > (último acesso em: 19 de novembro de 2022).
- SILVA, Victor Augustus Graciotto. 2005. **Francisco de Assis e a pobreza franciscana**. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 43, p. 147-168, 2005. Editora UFPR
- SOBRINHO, Antônio Gaio. 2005. **Ordem terceira da penitência de São Francisco de Assis**. IHGSJDR. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. v. 11, p. 47-75, ano 2005.
- TOLEDO, Benedito Lima de Toledo. 2013. **Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.
- TOLEDO, Benedito Lima de. 1978. **O "risco", segredo da arquitetura brasileira do século XVIII. Do risco à estereotomia**. Suplemento Cultural - O Estado de São Paulo. Domingo, 02 de 07 de 1978, Vol. II, 88.
- TORAL, Juan Fernando Cordero. 2014. **Arquitectura de un futuro pasado: estudio comparativo entre diferentes sistemas constructivos de bóvedas y láminas**. (dissertação de mestrado) Universitat Politècnica de València, 2014.

TRINDADE, Cônego Raimundo Trindade. 1946. **Catálogo do Museu da Inconfidência**. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1946.

TRINDADE, Cônego Raimundo Trindade. 1951. **São Francisco de Assis de Ouro Prêto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1951.

URIAS, Patrícia. 2014. **Um mestre de obras português na comarca do Rio das Mortes**: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei. 2014. Anais: IX Colóquio luso-brasileiro de história da arte. Belo Horizonte, 2014.

URIAS, Patricia. 2020. **O significado da obra de São Francisco de São João del-Rei no universo da arte e da construção nas Minas Gerais Setecentistas**. in: ROCALHA: Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ. São João del-Rei, Ano I, vol. I., pp. 173-194, 2020.

VASQUEZ, Pedro Karp. 2020. **Castelo de papel**: a contribuição da fotografia para a ressignificação do patrimônio cultural. In: Óculo. Revista do patrimônio cultural / IEPHA. n.3, pp. 14-22, 2020.

VIEGAS, Augusto. 1942. **Notícia de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942.

VISALLI, Angelita Marques. 2003. **O corpo no pensamento de Francisco de Assis**. Bragança Paulista/Curitiba: Editora Universitária São Francisco/Faculdade São Boaventura, 2003

XAVIER, Tatiana Paiva. 2018. **Entre a preservação e o progresso**: o palimpsesto urbano na formação da paisagem de São João del Rei - MG. (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.