O POMBALINO RELIGIOSO NA DINÂMICA ESTILÍSTICA DAS IGREJAS CARIOCAS SETECENTISTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS E ARTES ESCOLA DE BELAS ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS ÁREA DE HISTORIA E TEORIA DA ARTE

RIO DE JANEIRO

2004

KLAUS WERNER FUNKE

O POMBALINO RELIGIOSO NA DINÂMICA ESTILÍSTICA DAS IGREJAS CARIOCAS SETECENTISTAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE HISTÓRIA DA ARTE ORIENTADORA: DOUTORA MYRIAM RIBEIRO DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS E ARTES ESCOLA DE BELAS ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS ÁREA DE HISTORIA E TEORIA DA ARTE

RIO DE JANEIRO

KLAUS WERNER FUNKE

O POMBALINO RELIGIOSO NA DINÂMICA ESTILÍSTICA DAS IGREJAS CARIOCAS SETECENTISTAS

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Auxiam A. Ri Euro de Oliver -

Professora Doutora Myriam Ribeiro de Oliveira

soma gruesserana

Professora Doutora Sonia Gomes Pereira

Professor Doutor Francisco Calazans Falcon

FUNKE, Klaus Werner O POMBALINO RELIGIOSO NA DINÂMICA ESTILÍSTICA DAS IGREJAS CARIOCAS SETECENTISTAS X, 124 f, 14 f de ilustrações (65 fotos) Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Pombalino 2. Igrejas 3. Arquitetura 4. Rio de Janeiro 5. Barroco tardio 6. Ilustração 7. Oratorianos

I.Universidade Federal do Rio de Janeiro II.O Pombalino Religioso na Dinâmica Estilística das Igrejas Cariocas Setecentistas

A meus pais.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Myriam Ribeiro, pelos ensinamentos, pela paciência, compreensão e respeito com que acolheu as pequenas divergências decorrentes dos diferentes pontos de vista.

Aos professores Francisco Calazans Falcon e Sonia Gomes Pereira, que aceitaram o convite para fazer parte da banca e que foram muito atenciosos no fornecimento do material que subsidiou parte da pesquisa.

À diretora da Escola de Belas Artes, que não possui um nome, mas uma profecia, Ângela Ancora da Luz, pela inspiração e pelos inestimáveis ensinamentos.

Aos colegas de mestrado e as professoras com quem tanto aprendemos. Aos funcionários e as diretoras do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA e que também foram excelentes professoras: Maria Luiza Távora e Cybele Vidal Neto.

A Reginaldo da Rocha Leite, Luiz Carlos Souza e Wilma Favorito pelos bons conselhos.

Aos bibliotecários do Centro Cultural Banco do Brasil, Real Gabinete Português de Leitura, Biblioteca Nacional e de maneira especial a Marinalda de A. M. Atayde (EBA), Eliane Dantas Coutinho e Murilo Ivan Lellis da Silva (Noronha Santos).

A meu pai, Haroldo Funke, e especialmente a minha mãe, Virginia Sobral Moraes, pelo que poderia chamar de suporte técnico.

A todos os meus amigos, que bem compreenderam a minha ausência, em especial a Marcelo Tavares. A Fernando Nogueira pelo mesmo motivo e a Denis Ferreira pela sua presença.

Às agências Latitude 30° e Havas, nas pessoas de Guendalina Arbulu, Ronald Pryor e Eduardo Veloso Lima, que entenderam as minhas impossibilidades.

Ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa.

A todos estes e aqueles que por ventura tenha esquecido, a minha imensa gratidão e o meu muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a forma que o estilo dito pombalino adquiriu nas fachadas religiosas da cidade do Rio de Janeiro, partindose do princípio que este foi a versão carioca do barroco tardio desenvolvida a partir da segunda metade do século XVIII.

Utilizamos as igrejas da Ordem Terceira do Carmo, Santa Cruz dos Militares e Candelária para observar a presença dos traços arquitetônicos e dos ornamentos pertencentes ao maneirismo, ao rococó e às mais diversas vertentes do barroco tardio (entre elas o "rococó romano"), na arquitetura religiosa realizada no período pombalino na capital da colônia.

Este hibridismo formal encontrou paralelo no ecletismo ideológico dos principais responsáveis pela implantação do pensamento ilustrado em Portugal. Nesta dissertação procuramos vincular as formas adquiridas pelo estilo pombalino à congregação oratoriana e aos arquitetos-cenógrafos que com eles trabalharam, assim como à tradição e à formação dos engenheiros-militares aos novos gostos advindos da Itália e da Alemanha.

ABSTRACT

The aim of this research was to analyse the pombaline style and its shapes on religious facades in Rio de Janeiro, taking into account that this trend was the local version of the late barroque which had been developed since the second half of the XVIII century.

Ordem Terceira do Monte do Carmo, Santa Cruz dos Militares e Candelária were the churches that we used as examples in order to recognize the pombaline architectural basis and elements which belongs to maneirism and rococo styles as well as some other trends of the late barroque (including the "roman rococo") on religious facades of that period in the capital of the colony.

This formal hybridism observed in the shapes was also found in the eclectic ideology of the most important of "enlightened" portuguese men in that period. In this dissertation we tried to link not only the pombaline style shapes to the "modern" oratorian congregation and to the architects-scenographers who worked with them, but also the traditional militar engineers' background to the new fashions deriving from Italy and Germany.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 2. AMBIVALÊNCIAS IDEÓLÓGICAS NO SÉCULO XVIII

2.1. A retórica barroca e as Academias seiscentistas	p 46
2.2. O "barroco ilustrado" de D. João V	p 48
2.2.1. Estrangeiros, "estrangeirados" e o barroco tardio classicizado	p 49
2.2.2. Os "modernos" padres oratorianos e o "rococó romano"	p 52
2.3. O "teatro" de D. José I	p 56
2.3.1. A tragédia	p 59
2.3.2. O diretor de cena	p 60
2.3.3. O novo cenário urbano	p 62
2.3.3.1. Os prédios de rendimento	p 65
2.3.3.2. Os palácios, prédios públicos e monumentos	p 67
2.4. O Reinado Mariano	p 68
2.5. Ilustração e misticismo no Rio de Janeiro setecentista	p 69
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DE TRÊS IGREJAS DO RIO DE JANEIRO	
3.1. Características comuns às três igrejas	p 76
3.2. A Igreja da Ordem Terceira	
de Nossa Senhora do Monte do Carmo	p 80
3.2.1. O construtor	p 81
3.2.2. Morfologia	p 82
3.3. A Igreja da Santa Cruz dos Militares	p 88
3.3.1. O engenheiro-militar	p 89
3.3.2. Morfologia	p 90
3.4. Igreja de Nossa Senhora da Candelária	p 95
3.4.1. O engenheiro-militar	p 96
3.4.2. Morfologia	р 97
CONCLUSÃO	p 103
POSFÁCIO	. p 109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	. p 111
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	. p 120
ILUSTRAÇÕES	p 124

INTRODUÇÃO

De modo geral, o século XVIII marcou, não só a arquitetura portuguesa, assim como a de toda Europa, pela dualidade estilística provocada pela ressonância do modelo absolutista do século XVII, representado pelo barroco, oposto ao pensamento ilustrado emergente, que resgatava as linhas eruditas da antiguidade clássica como expressão da verdade e da racionalidade.

Pesquisando-se com mais cuidado a história da produção arquitetônica da segunda metade do século das luzes, deparamo-nos com as mais diversas interpretações, em que o barroco tardio é visto de forma rápida, muitas vezes, agregado ao rococó.

Para compreender a relação entre o barroco, o rococó e o neoclassicismo, Emil Kaufman escreveu A Arquitetura da Ilustração – Barroco e Pós-barroco na Inglaterra, Itália e França, em que estuda a segunda metade do século XVIII, quando as mais diferentes correntes estilísticas convergem, sem que exista uma linha divisória entre elas. Os três estilos não estão separados por um ponto limítrofe, dependendo do país, região e artista; muitas das vezes, eles se fundem, se alternam, se interpenetram e concorrem entre si, em uma mesma obra ou em obras distintas de uma mesma localidade. Esta dinâmica estilística marcou o que nesta dissertação chamamos de barroco tardio, que varia de acordo com as influências recebidas e com as possibilidades técnicas, econômicas e culturais de cada lugar. Dentre esta gama de variações se desenvolverá o estilo dito pombalino.

Como vertente do barroco tardio, o estilo pombalino é o ponto central de nosso estudo, mais precisamente o pombalino religioso desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro. Em Lisboa, as igrejas tidas como pombalinas são aquelas

¹ KAUFMANN, Emil. Arquitetura de la Ilustracion – Barroco e posbarroco em Inglaterra, Itália y Francia. Barcelona, Gustavo Gilli, 1955. p 96.

construídas ou reedificadas depois do grande terremoto que atingiu o centro de Lisboa em 1755, mediante normas e parâmetros estabelecidos pelos engenheiros militares subordinados ao todo poderoso secretário de estado do reino de D. José I: o Marquês de Pombal. Sebastião Carvalho e Melo, que na época do terremoto exercia o cargo de Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, é nomeado em 1756, Secretário do Estado e Negócios do Reino, vindo a ser condecorado com os títulos de Conde de Oeiras em 1759 e Marquês de Pombal em 1769. Essas condecorações ocorreram devido à sua atuação nos trabalhos de reconstrução da cidade e à notada proximidade e conseqüente influência sobre um rei fraco e desinteressado por suas funções, que só se interessava por atividades recreativas tais como caça, música e, principalmente, teatro.²

O "terrivel marquês", encarna em Portugal a figura do déspota esclarecido: fez a reforma do ensino, adotou medidas econômicas, que incrementaram a prática do mercantilismo e limitou, ainda que relativamente, os poderes da Inquisição.

No que tange a questão do ensino, o marquês baseou sua reforma no *Verdadeiro Método de Estudar*, obra de Verney que muito deve aos "modernos" padres oratorianos. Assim foi derrubada a hegemonia do "antiga" Ordem Jesuítica, que há muito incomodava os planos expansionistas do reino. O atentado sofrido por D. José I em 1759 foi o pretexto final para expulsar aquela ordem religiosa de Portugal e de suas colônias, pois os jesuítas foram acusados pelo próprio Pombal de serem os co-autores do episódio.

Segundo José Augusto França, a política austera de conotação moralizante de Pombal produz, na Baixa Pombalina, uma arquitetura racional, em que a forma se subordina à função. A cidade deixa de ser medieval e se moderniza. Seu projeto urbanístico torna-se referência mundial como uma das primeiras manifestações de uma cidade pensada e projetada³, apresentando uma unidade inquestionável, no que diz respeito ao aspecto urbanístico e à arquitetura realizada com fins comerciais e residenciais: os prédios de rendimento. O mesmo não pode ser dito de uma arquitetura mais elaborada, pois, no que diz respeito às

² FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1983. pp 55-56.

^{3 &}quot;... numa simbiose formal, funcional, simbólica e ideológica em que não se insistirá de mais. O que é considerável, senão único, no mundo ocidental." FRANÇA, José Augusto. Idem. Ibidem. p. 215. Ao final desta afirmação, França introduz uma nota (nº: 82) para afirmar que sua opinião é partilhada e expressa na obra de KAUFMANN.

igrejas, a arquitetura pombalina não apresenta a mesma unidade estilística da baixa pombalina.

Começam aqui os problemas, pois não raras são as igrejas que fogem à racionalidade da Baixa Pombalina, fazendo uso de linhas sinuosas do barroco tardio. França tem dificuldade em explicar o fenômeno, limitando-se a afirmar que se tratam de "exemplos (...) interessantes de uma fantasia que o estilo pombalino se permitiu..." Muitas das vezes o autor recorre a explicações de cunho ideológico, fato que o próprio título de sua obra nos avança — Lisboa Pombalina e o Iluminismo:

"A existência da Praça do Comércio, com as implicações que seu nome sublinhava, e o projeto da Baixa propõem elementos capazes, por si só, de definir um espírito onde o Iluminismo desempenhou seu papel." ⁵.

Como então definir ambivalências estilísticas e ideológicas na colônia de um reino que não possuía critérios rígidos para construir e pensar e que assimilava as mais diversas influências dentro de um século que fez a transição entre o *ancien régime* e a modernidade ?

No que diz respeito a questão da forma, a arquitetura religiosa pombalina, comporta um grande número de pareceres, sobre os quais divergem diversos historiadores de arte, que citam os mais diversos estilos, entre eles: o maneirismo, o barroco, e até mesmo, o neo-paladianismo. John Bury, por exemplo, cita o estilo pombalino como "uma resposta ao coevo neo-paladianismo internacional", destacando os contrastes entre superfícies e pilastras sem ornatos que contrastam com as torres bulbosas e os frontões curvilíneos⁶.

Robert Smith também associa a rigidez clássica pombalina ao neopaladianismo, afirmando que o último havia se espalhado nas maiores capitais da Europa, entre elas, Roma, Paris e Madri, e completa sua linha de raciocínio, destacando a presença de ornatos do barroco romano que, segundo o mesmo autor, foram trazidos pelos bolonheses Giovanni Carlo Bibiena e Giacomo

racin. rotacin. p. 202.

⁴ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 190.

⁵ Idem. Ibidem. p. 305.

⁶ BURY, John (org. Myriam Ribeiro). Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Nobel, 1991. p 202.

Azzolini, arquitetos-cenógrafos designados para a construção da Ópera do Tejo⁷. Em publicação posterior⁸, Smith corrige sua antiga posição, afirmando que uma combinação do maneirismo de Terzi, aliado a alguns detalhes barrocos e rococós, faz surgir o estilo pombalino.

A expressão *estilo pombalino* foi cunhada por José Augusto França, autor da mais completa obra sobre o assunto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Este historiador não reconhece a influência neo-paladiana nas construções pombalinas e lembra que em Portugal existem raríssimos edificios no estilo. Quanto à utilização de eventuais elementos encontrados no vocabulário neo-paladiano e no pombalino, explica que os mesmos "*se acham inseridos em outros esquemas normativos*". Acredita que a base do pombalino encontra-se no casamento do maneirismo português e do barroco romano, adaptando-se Borromini às tradições do sul de Portugal (Lisboa), numa feliz fórmula sintética, onde o

"... estilo pombalino não deixa, porém, de nos lembrar um ou outro aspecto do neoclassicismo contemporâneo: o rigor, o racionalismo, a simplicidade, a frieza. Isto é, porém, devido a um equívoco que convém deslindar: estas qualidades não são, na arquitetura pombalina, uma herança de formas clássicas que Portugal ignorou, mas o resultado da herança maneirista nacional..."¹⁰.

Para definir o estilo pombalino, Myriam Ribeiro de Oliveira associa o barroco tardio classicizante italiano a uma outra corrente que Rudolf Wittkower chamou de "rococó romano" 11, a qual utiliza habilmente o repertório borromínico, abusando de recursos ornamentais, tais como frontões e sobrevergas sinuosas 12. A mesma autora chama a atenção para a "permanência das tradições próprias da arquitetura portuguesa" 13 que aliadas ao modelo italiano deram origem às igrejas

⁷ SMITH, Robert. The Arts in Brazil. In *Portugal and Brazil, an Intruduction*. Oxford: The Claredon Press, 1953. p 357.

⁸SMITH, Robert. *The Art of Portugal*. Fankfurt: Grossbetrieb, 1968. pp. 105-106.

⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 216.

¹⁰ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 304.

WITTKOWER, Rudolf. Art and Architecture in Italy. London: Yale University Press, 1982. p. 377.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp125-126.

¹³ Idem. Ibidem. p. 124.

pombalinas em Portugal e no Brasil. O resultado da associação de elementos borromínicos às tradicionais fachadas planas é tido pela historiadora como um "hibridismo"¹⁴.

Caso aplicássemos a teoria de Myriam de Oliveira Ribeiro para explicar a de França, perceberíamos que o gosto italiano importado por Portugal não seria o barroco de Borromini, mas o barroco tardio de influência borromínica, chamado de "rococó romano" por Rudolf Wittkower.

A posição de Paulo Varela Gomes em *A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII* manifestada na conclusão do capítulo, que trata do "ecletismo" ¹⁵ no século das luzes, concilia os pareceres de José Augusto França e de Myriam Ribeiro:

"Coexistiram assim na arquitectura portuguesa do século XVIII a preocupação com a clareza estrutural e com a exuberância decorativa; mas não enquanto aspectos sobrepostos. Foi a integração de ambos em obras articuladas que fez o barroco português. E foi a persistência do gosto classicista, o continuado respeito pelo gótico, a tradição popular e, mais tarde, as novas idéias classicistas, que fizeram com que, por dentro e paralelamente ao barroco, o ecletismo tivesse sido a corrente principal da nossa arquictetura do Setecentos."

Assim como Paulo Varela Gomes discorre sobre o "ecletismo" formal ocorrido no século XVIII em Portugal, Rudolf Wittkower também o relaciona com os artistas italianos que trabalhavam com o vocabulário clássico na mesma época:

"...devo insistir uma vez mais, sobre o tópico que cada artista e arquiteto, que trabalha com uma linguagem e fórmulas tradicionais, é um

^{14 &}quot;Frequentemente, entretanto, o resultado foi um certo hibridismo na associação de um novo tipo de portadas e cercaduras de desenho borromínico às tradicionais fachadas planas da arquitetura luso-brasileira.". Idem. Ibidem. p. 128

^{15 &}quot;ecletismo: 1 FIL diretriz teórica originada na Antiguidade grega, e retomada ocasionalmente na história do pensamento, que se caracteriza pela justaposição de teses e argumentos oriundos de doutrinas filosóficas diversas, formando uma visão de mundo pluralista e multifacetada 2 p. ext. qualquer teoria, prática ou disposição de espírito que se caracteriza pela escolha do que parece ser melhor entre várias doutrinas, métodos ou estilos 3 ARQ. Tendência artística fundada na exploração e conciliação de estilos do passado, usual esp. a partir de meados do século XIX no Ocidente. ETIM fr. écletisme (1755) id., f. hist. 1833 eclectismo". In HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Doravante, a palavra será empregada no que tange a conceitos arquitetônicos pela definição "2 ... qualquer ... prática ... que se caracteriza pela escolha do que parece ser melhor entre vários...estilos" e não como é usualmente utilizada (definição 3). De qualquer modo, nos parece sintomático o ano de 1755, como data da origem etimológica da palavra.

GOMES, Paulo Varela. A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1988. p. 14.

"eclético" pela própria natureza de sua atividade. (...) Quanto mais dura uma cultura homogênea – (...) - tanto maior é o repertório aproveitável. Como os arquitetos iriam usá-lo a partir do final do século XVII?" 17

O vocabulário "eclético" dos artistas italianos, que por sua vez são a maior referência dos engenheiros-militares portugueses, explica o "ecletismo" citado Paulo Varela Gomes, e ainda, o "hibridismo" observado no Brasil durante o mesmo século, como sugerido por Myriam Ribeiro de Oliveira, denotando a diversidade de correntes estilísticas paralelas no período. Devido a este rico quadro de influências inerentes ao século, as especificidades do barroco tardio em Portugal e no Brasil dificultam a elaboração de uma teoria ou conceito que abarque com poucas palavras toda a gama de tendências que confluem naquele período.

Quanto à questão ideológica, não trataremos o Iluminismo como fenômeno filosófico, tampouco de sua inserção na Lisboa Pombalina e sim da instauração pensamento ilustrado tanto em Portugal, quanto na cidade do Rio de Janeiro. Esta abordagem se faz necessária, à medida que ajuda a compreender a dialética que existia entre a mentalidade identificada com o "antigo regime" e a nova maneira de se pensar, teoricamente, portadora das "modernas" formas racionais. José Augusto França, que empregou a palavra "Iluminismo", mesmo no título de seu livro, demonstra estar consciente da relatividade com que se deve tratar o tema, quando aplicado à cultura portuguesa do século XVIII:

"Por todo lado, na Europa, o Iluminismo e a sua estética desabrocharam como puderam. Também o Portugal pombalino conheceu esse desabrochar, e a maneira com que conheceu empenha a conclusão fundamental do nosso inquérito. Ele não o conheceu através de uma simplificação de idéias nem, tão-pouco, através de uma de uma interpretação de princípios segundo as leis de uma cultura própria, mas de uma maneira muito especial, que se acorda com os hábitos mentais da Nação — ou, mesmo, com "o gênio nacional"...Aqui, no seio de uma sociedade sem instrução, observamos um conhecimento difuso, uma espécie de absorção dos valores fundamentais. Poder-se-ia, talvez, falar

WITTKOWER, Rudolf. Arte y Arquitectura in Italia 1600/1750. Madrid: Cátedra, 1988. P 369.

^{18 &}quot;eclético: 1 que seleciona o que parece ser melhor em várias doutrinas, métodos ou estilos 2 composto por elementos colhidos e diferentes fontes 3 praticante de um método, doutrina ou estilo eclético. ETIM fr. eclectique (1732) nome que se dava a alguns filósofos antigos; (1832) que não é exclusivo em seus gostos, do gr. Eklétikos, e, ón apto a escolher, que escolhe; f. hist. 1833 ecletico". In HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Neste caso, as três definições são pertinentes a este estudo. Interessante observar que a palavra embora tenha sido cunhada na Grécia, ressurge, justamente, no século dito das luzes.

duma endosmose de idéias, de princípios, de dados que há muito no ar do tempo." 19

As ambivalências ideológicas, com as quais José Augusto França justifica sua teoria sobre a estética e a mentalidade da era pombalina, encontra paralelo nas palavras de João Sebastião da Silva Dias:

"O Iluminismo nasceu e cresceu em polêmica com o Barroco, o que não quer dizer que entre a celebração das duas épocas exista aquele abismo ideológico sugerido por certos historiadores modernos."²⁰

Assim como Kaufmann²¹, Silva Dias também não acredita em uma passagem brusca entre as duas épocas, e sim em um processo lento, uma dialética de co-existência entre o "antigo" e o "moderno". Esta linha de pensamento também é compartilhada por Banha de Andrade²², José Esteves Pereira²³ e Francisco Calazans Falcon, especialista brasileiro no que tange à questão da implantação do pensamento ilustrado em Portugal, fenômeno que dá suporte as nossas hipóteses e sobre o qual discorre:

"Há muito deixou de fazer sentido a visão maniqueísta da história cultural lusitana no século XVIII, que estabelece uma oposição absoluta entre a época da Ilustração e os tempos que a antecedem." ²⁴

"Logo, não se deveria imaginar de forma um tanto simplificadora a substituição de uma visão de mundo por outra, mas, sim, suas formas de coexistência – trocas e ecletismos – o que certamente nos conduziria a enfocar a questão dos limites do Iluminismo no âmbito da cultura lusa."²⁵

¹⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 305.

²⁰ DIAS, José Sebastião da Silva. *Portugal e a Cultura Européia*. Coimbra, Ed. Coimbra, 1953. p 185

^{21. &}quot;De cuando em cuando, la subida emergência de algunas formas nuevas da la impression de uma ruptura evolutiva. Pero em tales casos ha habido siempre um prolongado período de preparación subterránea. El processo histórico es una evolución lenta y constante. No hay subversiones bruscas..." KAUFMANN, Emil. Ibidem. p 97.

²² ANDRADE, Alberto Banha de. *Verney e a Cultura de seu Tempo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1996.

²³ PEREIRA, José Esteves. O Pensamento Político em Portugal no século XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

²⁴ FALCON, Francisco José Calazans. "Iluminismo em Portugal – Período Pombalino". Palestra ministrada no VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003 (a ser publicado nos anais em 2004). A versão integral do conteúdo da referida palestra nos foi, gentilmente, cedido pelo autor, antes mesmo da publicação.

²⁵ Idem. Ibidem.

Além de enfatizar o lento processo de instauração do pensamento ilustrado em Portugal, Falcon toca na questão dos "ecletismos" provocados pela adaptação dos novos conceitos à tradição cultural portuguesa no século XVIII. Acreditamos que o ecletismo ideológico constatado por Francisco Falcon encontra paralelo na arquitetura realizada entre as duas metades do século das luzes em Portugal e suas colônias: no "ecletismo" de que nos fala Paulo Varela Gomes e no "hibridismo" citado por Myriam Ribeiro. Para comprovar tal teoria, recorremos mais uma vez a Emil Kaufmann, teórico que estudou a passagem entre a época barroca e a neoclássica e que também acredita nas correlações e interdependências entre as formas plásticas e as transformações do pensamento humano

"Há razões mais profundas para que mude o sistema (...), os sistemas dependem completamente, ou melhor, derivam de uma maneira direta da atitude mental geral de uma época determinada. E como as atitudes mudam sem cessar, os sistemas arquitetônicos se encontram também em um estado de fluxo contínuo."²⁶

Rudolf Wittkower também partilha da mesma opinião, quando discorre sobre o caráter "eclético" do classicismo produzido pelo barroco tardio, que mais tarde produziria o "rococó romano", apontado por Myriam Ribeiro como essencial para compreensão do estilo tido como pombalino.

"É da mescla e da interpretação desta "linguagem" comum [o classicismo] (e naturalmente da reação contra a própria), que depende não somente o estilo próprio e a qualidade pessoal, mas também a evolução de novos conceitos."

Assim como França, Wittkower e Kaulfmann deixam claro o paralelismo e a interdependência existente entre novas formas arquitetônicas e a constante mutação das atitudes mentais. Esta evidência será utilizada em nosso trabalho para definir o estilo dito pombalino.

O cuidado em se usar a expressão "estilo pombalino" deve-se às dificuldades encontradas para qualificar formalmente a produção religiosa do

^{26 &}quot;Hay razones más profundas para que cambie el sistema (...) Los sistema depeden por completo, o mejor, derivan de una manera directa de la actitud mental general de uma época determinada. Y como las actitudes cambien sin desar, los sistemas arquitetónicos se encuentran también en un estado de fluxo contínuo." KAUFMANN, Emil. Ibidem. p. 96.

²⁷ WITTKOWER, Rudolf. Ibidem. p. 369.

período, notadamente marcada pelo "ecletismo". As plantas e a organização do espaço interno constituem uma das poucas características permanentes nestas igrejas, repetindo aspectos genéricos da arquitetura religiosa do século XVIII. Portanto, nesta pesquisa, dedicaremos especial interesse às fachadas, pois nelas encontramos as maiores variações formais.

Nas fachadas religiosas, José Augusto França identifica os gostos da época. Na opinião do mesmo autor, elas oscilam entre o rococó, que classifica de "antigo" e que identificariam as cortes absolutistas; e o classicismo, que qualifica de "moderno" 28. Avançamos a hipótese de que as linhas borromínicas do "rococó romano" reeditadas pelo pombalino, que segundo o mesmo autor, também escapam à racionalidade da Baixa, fariam parte do gosto "moderno" por estarem ideologicamente e formalmente ligadas à Congregação dos Oratorianos, ordem progressista no que se refere ao processo de implantação do pensamento ilustrado em Portugal. Nossa hipótese sugere que as linhas do "rococó romano", utilizadas, em primeira instância, no final do reinado de D. João V, e que se desenvolvem na arquitetura pombalina, civil ou religiosa, teriam sido traçadas por arquitetos integrados e conscientes das mudanças de seu tempo.

Esta hipótese encontra fundamento no relacionamento dos arquitetoscenógrafos, com o círculo de ilustrados que se formou em torno dos "modernos" padres da Congregação do Oratório. Por outro lado, muitos dos engenheiros, formados nas escolas jesuíticas, nas quais vigoravam a escolástica e o "antigo" gosto (o maneirismo de Il Gesù e São Roque), começam a assimilar as novas formas a partir da chegada dos arquitetos e das novas idéias estrangeiras.

No que tange à questão formal, acreditamos poder conciliar as visões de Myriam Ribeiro à de Paulo Varela Gomes quanto à arquitetura religiosa desenvolvida no período pombalino, pois seguiremos as especificidades pontuadas pela primeira, tais como as teorias sobre o "rococó romano" e o barroco tardio classicizante, aliadas à teoria do "ecletismo" formal ocorrido no século XVIII defendido pelo segundo.

Esta teoria também poderia ser aplicada à cidade do Rio de Janeiro, pois somado ao "ecletismo" das fachadas, as igrejas cariocas tidas como pombalinas não apresentam interiores característicos do estilo, como aquelas portuguesas

²⁸ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 129.

"primas pobres das italianas"²⁹, de grandes superfícies lisas imitando mármore; pelo contrário, são ricamente adornadas em talha dourada, como em um palácio setecentista, no mais puro rococó³⁰, em uma espécie de "ecletismo avant la lettre"³¹, se considerarmos a sobriedade exterior.

Durante o processo de seleção dos monumentos a serem estudados, tivemos a preocupação de escolher os que melhor se enquadrassem no nosso tema. Dentre as opções que surgiram, escolhemos três: A Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo, que doravante chamaremos de Ordem Terceira do Carmo, por motivos práticos; a Igreja de Santa Cruz dos Militares, mais conhecida como Cruz dos Militares; e a Igreja de Nossa Senhora da Candelária, ou simplesmente Candelária.

A razão principal que motivou a escolha deve-se ao fato destas igrejas constituirem três tipologias que, por sua vez, representam três momentos estilísticos distintos em suas concepções e formulações. Outro motivo da seleção foi o curto período de tempo decorrido entre o início das obras e a finalização das fachadas. As opções realizadas se reafirmaram sabendo-se que as renovações, ampliações e restauros sofridos por estas igrejas não descaracterizaram suas fachadas, no máximo as acresceram de algum elemento não antes encontrado. Estes fatores facilitarão o estudo dos casos, uma vez que, sem interferências no projeto, as formas originais guardaram e evidenciam o gosto da época de maneira clara.

José Augusto França estudou as igrejas lisboetas construídas após o grande terremoto de 1755 considerando a existência de duas tipologias básicas: a primeira refere-se àquelas que, teoricamente, foram menos atingidas pelo cismo e que por isso mantiveram o padrão tipológico vigente ainda na primeira metade do século, ou seja, aquelas que apresentam frontespício enquadrado por torres. A segunda é composta pelas igrejas que foram totalmente reconstruídas após o cismo e que seguem de perto o modelo italiano, dispensando as torres frontais.

²⁹ Idem. Ibidem. p. 20.

³⁰ O rococó internacional, como estilo decorativo das igrejas cariocas, foi estudado por Myriam Ribeiro em O Rococó Religioso no Brasil, que discorre, dentre outras, sobre as igrejas que iremos abordar em nossa análise. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. "Identidades e Estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista". in: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, nº: 6. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 64.

Duas das igrejas escolhidas por nós enquadram-se dentro destes critérios: a Ordem Terceira do Carmo e a Cruz dos Militares, que respectivamente encontram paralelos na primeira e na segunda tipologia instituídas por França. A Igreja da Candelária que, segundo Robert Smith, foi inspirada na Basílica da Estrela³², representará em nosso estudo uma terceira tipologia, visto que devido às suas especificidades, constitui um caso especial.

Analisaremos em detalhe, no primeiro capítulo, todos os vetores estilísticos que influíram de uma maneira ou de outra para formar a arquitetura religiosa pombalina. A forma é nosso interesse principal, porém este não será um trabalho meramente formalista, pois no segundo capítulo a forma será relacionada aos aspectos culturais e políticos do século XVIII, mediante uma seqüência cronológica de fatos.

A exemplo dos historiadores que nos fornecem embasamento, não acreditamos em uma inserção do pensamento ilustrado em Portugal a partir do período de governo de Pombal, tampouco em uma ruptura com o mesmo depois da queda do marquês³³, portanto o critério de divisão de tópicos por períodos régios que utilizaremos, visa apenas valorizar certos aspectos de cada governante e de suas respectivas produções arquitetônicas, assim como, as relações entre as mesmas no contexto em que se inserem.

No reinado joanino, destacaremos a importância das Academias, dos estrangeiros, dos "estrangeirados", dos padres oratorianos e do próprio mecenato de D. João V como agentes precursores e propagadores do pensamento ilustrado em Portugal. É neste período que se deitam as bases do reforma empreendida por Pombal e das formas que o representariam. Muito nos interessa o contexto cultural da era josefina, assim como suas interações em relação à política vigente que gerou um sistema de forças, que iria repercutir do outro lado do Atlântico. O painel cultural da época será representado através do meio de expressão mais popular³⁴ no século XVIII e que, através de seu aspecto interdisciplinar,

³² SMITH, Robert. The Arts in Brazil. In *Portugal and Brazil, an Intruduction*. Oxford: The Claredon Press, 1953. p. 357.

³³ FALCON, Francisco José Calazans. "O Iluminismo e os estrangeirados em Portugal" in Congresso Bicentenário da Revolução Francesa. Rio de Janeiro: IFCHS/ UFRJ. p 34.

Wittkower chega a comparar a influência do teatro no século XVIII à televisão para os dias de hoje. WITTKOWER, Rudolf. Arte y Arquitectura in Italia 1600/1750. Madrid: Cátedra, 1988. p 366.

proporcionou uma grande troca de experiências entre os artistas: o teatro e suas manifestações culturais análogas.

O teatro, a mais social das artes, nos servirá também como amálgama do texto, enquanto instrumento revelador da sociedade, do jogo de poder e das formas arquitetônicas. Aspecto cultural que atinge seu auge durante o reinado de D. José, que faz uso de arquitetos-cenógrafos para realizar seus projetos impregnados do "rococó romano" aparentemente, oposto à política pombalina e à racionalidade dos engenheiros-militares.

Dois destes engenheiros partem para o Rio de Janeiro, por ordem de Pombal, para fortificar a capital da colônia e acabam projetando duas das igrejas estudadas - a Igreja da Cruz dos Militares e a Candelária -, que vão apresentar traços em comum com a Igreja da Ordem Terceira do Carmo que, assim como as outras duas, será estudada no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 1

ORIGENS FORMAIS DA ARQUITETURA RELIGIOSA POMBALINA

1.1. A permanência do maneirismo

A despeito das controvérsias sobre a real pertinência do uso do termo "maneirismo" para designar a produção arquitetônica realizada em Portugal e suas colônias entre meados do século XVI e XVII, utilizaremos neste estudo o termo de maneira genérica, objetivando comprovar a influência do mesmo ainda no século XVIII. Convém ressaltar que o maneirismo aqui citado não é aquele relacionado à ingenuidade e limitações da arquitetura "chã", antes o de linhas mais eruditas.

Como observamos na introdução, José Augusto França nos revela que a racionalidade e a erudição das linhas do estilo pombalino não são sinais de um precoce neoclassicismo, antes a "herança maneirista nacional" manifestada tardiamente. O mesmo autor cita a influência de Herrera e Serlio, propagada via Terzi na arquitetura pombalina, no que concorda Carlos Leme:

"Para nós, este proto-neoclássico pombalino tem um nome: maneirismo. Maneirismo disfarçado. Maneirismo "residual", que nunca abandonou os teimosos engenheiros del'Rei." 35

Os engenheiros reais eram formados pela Aula de Fortificações e Arquictetura Militar no Paço da Ribeira instituída em 1647, em que não estavam ausentes as lições dos tratadistas do cincocento italiano, tais como Serlio, Palladio e Vignola.³⁶

³⁵ LEMOS, Carlos. "No Brasil, a coexistência do maneirismo e do barroco até o advento do neoclássico histórico", in ÁVILA, Affonso (org). Barroco – Teoria e Análise. São Paulo: Pespectiva, 1997. p. 240.

³⁶ Idem. Ibidem. p. 234.

Liderados pelo General Manuel da Maia, estes engenheiros-militares foram responsáveis pela reconstrução da Baixa Pombalina. Sob o risco de seu assistente - Eugênio dos Santos, nasce o desenho dos prédios da baixa pombalina, onde podemos constatar toda a austeridade da arquitetura civil, notada também nos palácios públicos.

Esta tendência à austeridade e à rigidez inerente à arquitetura militar também pode explicar a dureza das plantas e fachadas das igrejas pombalinas, onde o dinamismo dos partidos borromínicos é inexistente. Lembramos que os mesmos engenheiros-militares que projetaram os palácios públicos edificaram a maior parte das igrejas, ditas pombalinas.

As características frequentemente encontradas nas igrejas do maneirismo português e que se repetem nas igrejas pombalinas são a planimetria da fachada, a nave do tipo "salão", o partido retangular da planta, a volumetria paralelepíptica do conjunto, o predomínio das linhas retas na fachada, as pilastras geminadas, a superposição da ordem coríntia à jônica, os pináculos "continuando" as pilastras para além da cornija, o esquema simplificado de distribuição de vãos e a utilização do frontão de linhas retas.

Paulo Varela Gomes também identifica a permanência dos padrões maneiristas nas igrejas do século XVIII, destacando, dentre outros elementos pertencentes ao estilo, as torres sineiras, as quais afirma constituir "uma herança gótica, de que Portugal nunca soube se desvencilhar".³⁷ No tempo dos Felipes, as torres são reeditadas por Terzi na Igreja de São Vicente de Fora (fig 26). Este elemento atravessa o século XVII e se perpetua no gosto português ainda no XVIII, quando ganha altura, buscando a elegância característica do século. Entretanto, algumas igrejas pombalinas diferem entre si, justamente por não apresentarem torres na fachada, a moda italiana. Este é o caso da Igreja dos Mártires (fig 23), cuja raiz maneirista é bastante visível: o frontão triangular, a disposição das ordens na fachada e, sobretudo, as aletas que ladeiam a parte superior do frontispício, nos remetem quase que instantaneamente à 11 Gesú de Vignola, antes das intervenções realizadas por Giacomo della Porta (fig 25).³⁸

Além da Igreja dos Mártires, outras igrejas tidas como pombalinas não apresentam torres na fachada, dentre elas destacamos as igrejas da Encarnação,

³⁷ GOMES, Paulo Varela. Ibidem..pp. 46-55.

³⁸ PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura Barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. p. 139.

das Mercês (fig 08), do Paço da Bemposta (fig 31), de Santo Antônio (fig 07), do Sacramento, São Nicolau, do Convento do Espírito Santo, de Nossa Senhora do Socorro, de São Julião e a da Memória (fig 54).

Apesar de bastante frequente na arquitetura pombalina, esta tipologia, digamos, mais italiana, não chegou a representar, propriamente, uma novidade. A solução pode ser observada na Capela do Palácio das Necessidades (fig 30), construída pouco tempo antes do terremoto de 1755. Não podemos deixar de notar, a austeridade deste projeto realizado na mesma época em que no norte do país florescia o rococó.

Na cidade do Rio de Janeiro constatamos um único caso exemplificando esta tipologia: a Igreja da Cruz dos Militares (fig 22) cuja única torre encontra-se escondida na parte posterior da mesma. Em Lisboa encontramos além da referida tipologia de igrejas pombalinas, uma outra, a das igrejas com torres, entre elas destacamos as igrejas de São Bartolomeu, de Santo Estevão, de Nossa Senhora da Penha de França, a de Santa Isabel, de São Paulo (fig 46) e a Basílica da Estrela (fig 33).

Tomemos como exemplo desta segunda tipologia a Igreja de São Paulo (1768-), que foi projetada por um assistente de Eugenio dos Santos, classificado por José Augusto França como um arquiteto "mediocre" (trata-se de Remígio Francisco de Abreu). Na fachada estão presentes características do maneirismo português: o frontão é triangular e o tímpano de linhas geometrizadas em baixo relevo. A distribuição dos vãos na fachada, que é planimétrica, não difere muito de São Vicente de Fora. Observamos a presença de torres baixas emoldurando o frontespício e os corruchéus "continuam" as colunas, que são monumentais e da ordem toscana, como as utilizadas por Terzi no século XVI e que foram reaproveitadas nos prédios de rendimento na baixa pombalina.

Conforme observamos anteriormente, a sobriedade das linhas do pombalino é vista por José Augusto França como um reflexo da política de austeridade empreendida pelo Marquês de Pombal. Esta teoria seria comprovada, segundo o mesmo autor, através das austeras linhas da Igreja de São Paulo, pois o próprio Marquês de Pombal, dirigente honorário da confraria que construiu a igreja, teria influenciado diretamente nos planos de reconstrução da igreja³⁹.

³⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 189.

1.2. O barroco tardio

O termo barroco tardio foi cunhado por Christian Norberg-Schulz⁴⁰ para distinguir a produção arquitetônica do barroco internacional do século XVIII, daquele realizado no século anterior em sua origem: a Itália, mais precisamente, Roma, principal centro irradiador da cultura européia do seiscentos. Este estilo coexistiu com o rococó durante o século XVIII na Europa Central e em áreas periféricas como em Lisboa, Minas Gerais e Rio de Janeiro; em muitos casos confluindo, a ponto de não se poder "estabelecer uma distinção nítida entre os dois estilos."

O hibridismo, que foi uma das características do barroco tardio internacional, adquire outras facetas ou combinações dependendo da região onde foi realizado, se tornando mais eclético, à medida que se distancia dos grandes centros irradiadores de estilos. Este fenômeno formou verdadeiras escolas regionais onde o barroco vai apresentar diferentes formas que variaram de acordo com as influências recebidas.

Visando a uma melhor compreensão das diferentes correntes que influenciaram o pombalino, considerado por Myriam Ribeiro como uma das muitas variantes do barroco tardio internacional, descreveremos a seguir os diversos estilos que o moldaram: o "rococó romano", o barroco tardio classicizante e o barroco realizado na Europa Central.

1.2.1. O barroco tardio classicizante e o "rococó romano"

Anterior às preocupações com a funcionalidade na arquitetura manifestada por Carlo Lodoli⁴², antes mesmo do entusiasmo pela arqueologia notado em meados do século XVIII e do legado clássico deixado por Giovanni Battista Piranesi (1720-78), nota-se no final do seiscentos uma inclinação, por parte dos arquitetos italianos, em reutilizar linhas eruditas nas composições

⁴⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 57.

⁴¹ Idem. Ibidem. p. 59.

⁴² KAUFMANN, Emil. Ibidem. pp. 109-138.

arquitetônicas realizadas a partir do final do século XVII, tendência que ficou conhecida como uma vertente classicizante do barroco tardio.⁴³

A Igreja de São Marcelo (1682-1683), que foi projetada por Carlo Fontana (1638-1714), é apontada por Rudolf Wittkower como o primeiro passo na direção desta tendência, que ganhará maior expressão a partir do segundo quarto do século XVIII, quando em Roma foram reelaboradas a fachada de São João Latrão (1733-1736) por Alessandro Galilei e a fachada de Santa Maria Maggiore (1741-1743) por Ferdinando Fuga⁴⁴.

Carlo Fontana, que nasceu perto de Como, começou a sua carreira trabalhando em Roma junto a Cortona, Rainaldi e Bernini em meados do século; com o último, Fontana trabalhou durante dez anos, portanto Bernini foi a sua mais forte influência. Fontana pode ser considerado como o arquiteto que transmitiu o classicismo de Bernini à geração que desenvolveu as tendências classicizantes do barroco tardio.

O repertório arquitetônico à disposição dos arquitetos italianos da primeira metade do século XVIII foi bastante variado. Em Roma, eles haviam assistido a toda produção do barroco, inclusive a deixada por Fontana; tinham diante dos seus olhos todo o classicismo do cincocento e, ainda, aquele realizado na antiguidade clássica. Como efeito, o barroco tardio classicizante foi repleto de "incidentes não ortodoxos" elementos oriundos do vocabulário borromínico e até mesmo tardo maneiristas conviveram, mas nunca dominaram as rígidas linhas de sintaxe clássica.

Uma segunda corrente do barroco tardio italiano e que foi desenvolvida a partir do segundo quartel do século XVIII enfatiza as linhas borromínicas existentes na corrente classicista, constituindo um fenômeno estilístico chamado de "rococó romano" por Wittkower. A escadaria da Praça de Espanha (1723-1726), desenvolvida por Francesco de Sanctis e a *Piazza S. Ignazio* (1727-1728) de Filippo Raguzzini são consideradas por Wittkower, como as duas maiores realizações desta tendência.

4

⁴³ Tradução de Myriam Ribeiro para o termo "late baroque classicism", in WITTKOWER, Rudolf. Ibidem. p. 369.

⁴⁴ WITTKOWER, Rudolf, Ibidem, pp.369-383.

⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 369.

Conforme a teoria de Wittkower, a partir dos primeiros desenhos elaborados para a escadaria da famosa Piazza de Espanha por Alessandro Specchi (1668-1729), que foi um dos pupilos de Fontana, o barroco tardio começa a romper com o classicismo de Fontana, através de "novos valores cenográficos" baseados em suaves linhas curvas, que se afastam de Bernini e se aproximam de Borromini.

A vertente borromínica do barroco tardio desenvolve-se paralelamente àquela classicista ligada as suas origens. As duas tendências caminharam lado a lado e confluem, por vezes, em uma mesma obra. Por esta razão, apesar de aparentemente distantes em suas concepções, elas são analisadas conjuntamente na maior parte das obras que tratam do assunto.

Sabemos hoje que o "rococó romano" não deriva do rococó internacional, porém, Nina Malory, que foi orientada por Wittkower na redação de *Roman Rococo Architecture*, explica que a nomenclatura dada a esta corrente do barroco tardio encontra-se associada à conotação universal do estilo, ligada a certas qualidades formais que também estão presentes na arquitetura desenvolvida em Roma na primeira metade do século XVIII. São elas: a vocação para o decorativismo, a graça, o preciosismo, o caráter íntimo e a sinuosidade, que evocam todo o espírito de uma era⁴⁷.

Portanto, a expressão "rococó romano" deve ser interpretada somente como uma designação que se refere a uma mudança de direção na vertente classicizante do barroco tardio e não como uma referência específica ao estilo francês de mesmo nome.

1.2.1.1. O processo de implantação e propagação das formas borromínicas e classicistas em Portugal

A primeira tentativa de se implantar, na arquitetura portuguesa, as linhas sinuosas do alto barroco italiano, deu-se em meados do século XVII, através do

⁴⁶ WITTKOWER, Rudolf. Ibidem. p. 377. Segundo Wittkower, a "deliberada qualidade cênica", em muito devido à influência dos arquitetos cenógrafos da família Bibiena de Bolonha, já era uma das características do barroco tardio classicizante. WITTKOWER, Rudolf. Ibidem. p. 370.

projeto não realizado de Guarino Guarini (1624-83) para a Igreja da Divina Providência. Nas palavras de Varela Gomes: "... era barroco a mais, cedo demais." 48

As complexidades espaciais de Guarini são preteridas na mesma época em que João Nunes Tinoco, o primeiro arquiteto do barroco português, projeta a igreja do seminário jesuíta. A estrutura maneirista, observada nesta igreja, se perpetuará no século seguinte e facilitará a assimilação dos aspectos classicizantes do barroco tardio italiano por parte dos engenheiros-militares portugueses.

Efetivamente, as formas movimentadas de Borromini e Guarini só se inserem na história da arquitetura portuguesa a partir de 1690, quando são iniciadas as obras da Igreja de Santa Engrácia, que ainda estaria inacabada em 1712, data da morte de seu projetista, João Antunes.

Raras são as edificações que, no século XVII, ousam destoar do padrão volumétrico maneirista, dentre elas, destacamos a Igreja da Conceição dos Congregados do Oratório de São Felipe Néri em Estremoz, projetada em 1697 e construída a partir de 1700 sob a orientação do Padre José da Silveira. Assim como João Antunes, os padres oratorianos experimentam as complexidades espaciais de Borromini através da fachada que possui a secção central convexa e as laterais côncavas. Esta incipiente corrente borromínica nunca constituiu uma ameaça ao grande bojo da arquitetura barroca produzida em Portugal, ainda arraigada aos antigos padrões volumétricos maneiristas. A assimilação tardia de tais formas foi interrompida pelos modernos conceitos trazidos pela nova geração de arquitetos formados na Itália, contratados a peso de ouro pela enriquecida corte de D. João V.

Entre estes artistas podemos citar Felipe Juvara (1678-1736), tido por Wittkower como o mais talentoso dos arquitetos italianos do tardo barroco clássicizante, que foi convidado em 1719 para projetar uma nova Igreja Patriarcal

⁴⁸ GOMES, Paulo Varela. O Essencial sobre a Arquitetura Barroca em Portugal. Maia: Imprensa Nacional, 1987. p. 15.

⁴⁷ MALORY, Nina. Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758). Nova York e Londres: Garland Publishing, Inc, 1977. p. 3, nota 3. Apesar do esclarecimento da autora, optamos por manter o termo entre aspas.

⁴⁹ Idem. A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1988. p. 19.

e um novo Paço Real.⁵⁰ O projeto nunca foi realizado, mas não deixa de constituir uma das primeiras investidas do tardo barroco classicizante na arquitetura portuguesa.

Entretanto a obra que definitivamente implantaria as formas classicistas do barroco tardio italiano na arquitetura portuguesa seria a basílica-convento-palácio de Mafra (fig 34) (1717-1730). Paulo Varela Gomes define o complexo de Mafra como um "aportuguesamento do ecletismo barroco internacional" reconhecendo a influência do barroco tardio internacional e do classicismo de Fontana, aliado às tradições maneiristas oriundas de São Vicente de Fora Varela Gomes afirma, ainda, que o complexo de Mafra expressa as "incertezas e as indecisões da arquitetura do setecentos", pois ao mesmo tempo em que percebemos a influência do classicismo de Fontana, observamos através das torres da basílica, que muito se assemelham a Santa Agnese, uma certa influência de Borromini.

A influência de Fontana foi igualmente observada por José Fernandes Pereira na obra de Mafra, que também constata a "aplicação de alguns ornatos borrominescos que, pontualmente, surgirão em outras áreas." Estes pareceres nos remetem à corrente classicizante do barroco italiano, que se utiliza sutilmente de alguns ornatos borromínicos. O autor do projeto de Mafra é desconhecido, mas todos os historiadores citados neste estudo parecem concordar quanto à grande influência de Ludovice so no projeto. Arquiteto responsável pela obra, Ludovice se formou em Roma no mesmo momento em que se consolidavam as tendências classicizantes de Fontana. A obra do convento-palácio-basílica fez escola e

Os esboços deste projeto, que não foi realizado, encontram-se em Turim e são bastante semelhantes aos que Juvara desenharia mais tarde para o novo Palácio Real de Madri. FRANÇA, Ibidem. p. 44.

⁵¹ GOMES, Paulo Varela. Ibidem. p. 20.

Segundo José Augusto França, a Igreja de São Vicente de Fora, que data do final do XVI, seria o modelo lisbonense para a arquitetura religiosa portuguesa pelos séculos XVII e XVIII FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 34.

⁵³ GOMES, Paulo Varela. Ibidem. p. 20.

⁵⁴ PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 60.

J. F. Ludwig (1670-1752), filho do ourives Peter Ludwig, nasceu em Hohenhart. Aos 19 anos adquire conhecimentos rudimentares em arquitetura em Augsburg, mudando-se em 1697 para Roma onde italianiza seu nome para Ludovisi. Trabalhou como cinzelador em Il Gesú e provavelmente estudou no atelier de Carlo Fontana. Muda-se para Lisboa em 1701, onde vem a ser conhecido como Ludovice. Idem. Ibidem. p. 47.

acabou por formar a geração de engenheiros-militares que reconstruíram Lisboa após o terremoto.

1.2.1.1.1. Os engenheiros-militares

Dentre todos os engenheiros-militares formados na Escola de Mafra, destacaremos apenas aqueles que interessam diretamente a este estudo: o Capitão Reinaldo Manuel (1731-1791) e o Sargento-mor Mateus Vicente (1706-1786).

Reinaldo Manuel foi o engenheiro encarregado de projetar a Igreja dos Mártires (fig 23) (1769-1786) em Lisboa, obra que segundo Myriam Ribeiro "tem parentesco" com a Igreja da Santa Cruz dos Militares (fig 22) no Rio de Janeiro 56. Formado na obra de Mafra, influenciado pelo classicismo de Fontana, via Ludovice, o arquiteto apresenta, segundo José Augusto França, "uma obra ecléctica, senão contraditória" pelo fato de ter trabalhado direta ou indiretamente nos seguintes projetos: Passeio Público, pedestal da estátua eqüestre da Praça do Comércio e chafariz das Janelas Verdes e as torres da Basílica da Estrela.

A Igreja dos Mártires assemelha-se ao projeto desenvolvido por Vignola para Il Gesù (fig 25), porém um olhar mais atento revela as diferenças entre as duas igrejas: corruchéus, óculo no tímpano, acrotério, escadaria tripartida, apainelados e, principalmente, sobrevergas borromínicas como coroamento de vãos que, estão presentes na igreja portuguesa contrastam com a severidade das linhas retas que são predominantes no projeto italiano.

Reinaldo Manuel é co-autor da Basílica-Convento do Santíssimo Coração de Jesus (1779-1789), mais conhecida como a Basílica da Estrela, que é fruto de uma promessa feita por D. Maria: a então princesa construiria uma igreja, caso lhe fosse concedida a graça de conceber um herdeiro do sexo masculino. Trata-se, pois, de empreitada exclusivamente de cunho real, inteiramente realizada após a morte de D. José e consequente queda de Pombal.

⁵⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 131.

⁵⁷ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 203.

O projeto original é do sargento-mor Mateus Vicente de Oliveira, "o mais barroco dos arquitetos pombalinos" ⁵⁸, dono de uma qualidade técnica segura, adquirida na escola de Mafra, onde se inspirou para a construção da Basílica da Estrela. Mateus Vicente também projetou a fachada do Palácio de Queluz: a Casa do Infantado. O preciosismo decorativista observado na fachada deste palácio é característico do rococó das grandes cortes européias. José Augusto França afirma que o Palácio de Queluz é a antítese da arquitetura pombalina, pois suas formas constituíram um símbolo da resistência da corte frente à racionalidade das linhas da baixa pombalina. ⁵⁹

Com formas derivadas do "rococó romano", Mateus Vicente projeta a Igreja de Santo Antônio, considerada por José Augusto França como "uma fantasia que o pombalino se permitiu". O mesmo autor se refere à Igreja de Santo Antônio e à Basílica da Estrela como "monumentos elegantes, onde o barroco joanino toma tardiamente um aspecto borrominesco mais acentuado" 60.

Depois da morte de Mateus Vicente, Reinaldo Manuel dos Santos é nomeado para dirigir as obras da Basílica da Estrela, que só foram terminadas em 1789. Reinaldo Manuel muda o projeto original substituindo o frontão contracurvado previsto inicialmente por outro de linhas retas e acrescenta colunas à portada, assim como as imagens que coroam as mesmas, o que confere à edificação um aspecto mais classicizante do que Mateus Vicente havia previsto. Este classicismo contrasta com os detalhes oriundos do vocabulário borromínico da fachada e com o preciosismo decorativista das torres que beiram o rococó, constituindo um ecletismo característico do período.

Segundo José Augusto França, a Basílica da Estrela representa "a síntese das contradições cronológicas" observadas no período pombalino em Portugal que continuam a acontecer, mesmo depois da deposição do marquês. A afirmação refere-se aos aspectos, considerados pelo autor como "fantasiosos", que ocorrem na arquitetura das igrejas pombalinas e que culminam naquela Basílica.

Os elementos arquitetônicos considerados como fantasiosos ou paradoxais por França são, na realidade, os aspectos borromínicos do "rococó

⁵⁸ GOMES, Paulo Varela, Ibidem. p. 23.

⁵⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 279.

⁶⁰ Idem. Ibidem. p. 203.

⁶¹ Idem. Ibidem. p. 193.

romano" que constituem uma regra nas edificações religiosas pombalinas e que convivem em harmonia com a tendência classicizante do barroco tardio. Portanto, as linhas borromínicas não constituem uma exceção como supunha o historiador português, o que França chama de paradoxo é visto por Varela Gomes como um "ecletismo".

"A lição do ecletismo barroco do século XVIII foi trazida para Portugal por várias vias e vários arquitetos. O principal chamou-se Antônio Canevari. Ele foi com Inácio de Oliveira Bernardes e Mateus Vicente, responsável pela transição entre as duas metades do século no campo do barroco internacional." 62

Dos três arquitetos mencionados por Varela Gomes, um deles já foi por nós estudado, trata-se de Mateus Vicente. Quanto a Canevari, que chegou em Lisboa no ano de 1728, é normal que tenha sido apontado como o principal responsável pela introdução das linhas "ecléticas" do barroco tardio italiano em Portugal, pois chega ao país no mesmo momento em que se desenvolvia em Roma as linhas do "rococó romano". Contudo, no nosso estudo, nos aprofundaremos na vida do terceiro arquiteto: Inácio de Oliveira Bernardes, que volta de sua viagem à Itália nesta mesma época e, ao contrário de Canevari, que parte em 1732, tem tempo de consolidar a transição estilística mencionada por Varela Gomes.

1.2.1.1.2. Os arquitetos-cenógrafos

"Não há melhor maneira de ressaltar a grandeza, o brilho, o poder da igreja católica, a verdade do catolicismo, do que através de uma forma de eficaz ação psicológica sobre a multidão: o teatro. O rito transforma-se em encenação, o templo em teatro, as imagens e oficiantes em atores, o fiel em expectador extasiado".

Ao contrário dos engenheiros-militares, os arquitetos-cenógrafos que projetaram ou tiveram participação nas construções religiosas pós-terremoto possuíam formação diretamente vinculada à Itália, sem intermediários ou interlocutores. Eles não estiveram ligados a Ludovice, tampouco a Mafra, muito

⁶² GOMES, Paulo Varela. Ibidem. pp. 22-23.

⁶³ SIQUEIRA, Sonia Maria Gonçalves. "A Teatralidade no Barroco Religioso Brasileiro.", in Revista Gávea nº: 4. Rio de Janeiro: PUC, 1987. p. 63.

menos a Pombal e participaram de forma quase que paralela na reconstrução de Lisboa. Os arquitetos-cenógrafos não faziam parte, diretamente, do plano de Pombal, mas eram vistos com bons olhos pelo mesmo, à medida que dirigiam as atenções do povo⁶⁴, do clero e da corte em outras direções: construção de igrejas, cenários, decoração de festas, de exéquias e direção de teatros.

Sendo assim, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre a influência do teatro no Portugal do século XVIII, pois além de constituir um excelente parâmetro de análise da sociedade setecentista, o teatro integra todas formas de arte: cênicas, musicais, arquiteturais e decorativas, entre outras, refletindo assim o caráter interdisciplinar do conhecimento enciclopédico do século e provocando, necessariamente, trocas e ecletismos.

O teatro português do século XVIII, mesmo antes do terremoto, funcionou como elemento alienador, não somente para a realeza, entediada em seus palácios, mas também para a nobreza e o público em geral. Não se representavam mais os autos como os de Gil Vicente; encenações que proporcionavam alguma forma de reflexão foram banidas. Diversão fácil, preferencialmente de caráter bufo, eram as preferidas. Mesmos as comédias de Molière eram traduzidas sem uma maior preocupação com o texto, o importante era o espetáculo dos cenários, dos figurinos, as tramóias e a ilusão que propiciavam a fuga.

Assim como na arquitetura, a principal influência musical e teatral, introduzida em Portugal, ainda no tempo de D. João V, advinha da Itália: a ópera⁶⁵. Companhias inteiras vieram se apresentar na corte joanina, mesmos os músicos eram italianos, dentre eles, "um que era excelente scenographo" As

⁶⁴ "A creação do theatro moderno produzida pela burguezia no momento em que se proclamava a sua liberdade, tornou-se no século XVIII um meio com que o cesarismo procurou distrair-se e não chegar aos ouvidos do povo o rumor da Revolução. Esqueceram-se as concepções dramáticas, fundadas sobre a realidade da vida, para adoptar a forma exterior, espectaculosa, estupenda, que deslumbra os sentidos e amesquinha a alma." BRAGA, Teophilo. História do teatro português: a baixa comédia e a ópera – século XVIII. Porto: Editora Imprensa Portugueza, 1871. p. 4.

^{65 &}quot;De todas fórmas litterarias a que mais agradava a realeza foi a opera, porque proporcionava prazeres fáceis, para todos os sentidos: dava azo aos dispêndios dos grandes espetáculos, facilitava as intrigas amorosas dos bastidores, alegrava os olhos com o scenario, prendia pelas palavras, encantava pela musica, endoudecia com a dança; era um prazer superficial mas variado, inventado para quem se sentia morrer e queria sorver haustos continuados e variadissimos de voluptuosidade." Idem. Ibidem. p. 321.

⁶⁶ Teophilo Braga cita MACHADO, Cyrillo Volkmar. Coleção de Memorias. Coimbra: Inprenssa da Universidade, 1922. Idem. Ibidem. p. 330.

"tramoyas e machinismos scenicos" eram recursos amplamente utilizados⁶⁷ e a indumentária, de ricos tecidos, era sempre bem cuidada⁶⁸. O mesmo caráter lúdico e ilusionista observado na ópera podia ser encontrado na arquitetura barroca, plena de curvas sensuais e apelos ópticos.⁶⁹ As mesmas observações também são válidas para os oratórios, pois os limites entre os dois gêneros eram tênues. Não por coincidência, o primeiro oratório e a primeira ópera foram representadas no mesmo ano.⁷⁰ Sobre os oratórios, Otto Maria Carpeaux observa:

"O uso de executar oratórios durante a quaresma, quando era proihido a representação de óperas profanas, tem contribuído para fomentar a produção de obras deste gênero e torna-lo cada vez mais operístico (...) um Oratório não é executado durante o culto; não é obra litúrgica; e, sendo semidramática, não precisa renunciar aos efeitos teatrais." ⁷¹

Os arquitetos-cenógrafos construíam e dirigiram teatros; criaram cenários para as óperas italianas e para os oratórios que entretinham D. João V e D. José I. Além destas atividades, ergueram templos financiados pela própria corte, sem reconstruir nenhum daqueles que haviam ruído por ocasião da catástrofe.

⁶⁷ "Far-se-ha dentro um grande estrondo, montada em um coche de brancas nuvens"... "Deceu de uma nuvem a Fé, Antiguidade e Nobreza.." Idem. Ibidem. p. 332.

^{68 &}quot;todos os músicos destissimos (..) vestiam todos tafetá rosado com várias petrinas, de que deciam finos franjões (...) o corpo de bayle dez nymphas vestidas á tragica, com ricos peitos, (...) as cabeças se armavam de vistosos cocares de volantes plumas (...) vestia Dafne á tragica, cujas galhas eram verdes, com excellentes flores de fina prata." Idem. Ibidem. p. 333.

⁶⁹ "A ária é, então, a substância da musicalidade, quer esta se expresse no terreno melodramático, quer no instrumental. A ária é, em todo caso, uma tradução da essência física do vocalismo, transfiguradas em atitudes de sensual lassidão ou de exuberante autoconsciência. Condição semelhante nos oferece a sinuosidade das linhas arquitetônicas em busca de comunicação..."MAGNANI, Sergio. Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: UFMG, 1989. p. 175.

Datam de 1600, o primeiro oratório: Rappresentazione dell'anima e del corpo, de Emílio Cavaliere e a primeira ópera: Euridice de Peri e Caccini. ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, s/d. p.82.

⁷¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977. p. 54.

1.2.1.1.2.1. Inácio de Oliveira Bernardes

Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), que era filho do pintor António de Oliveira Bernardes, estudou com o auxílio de uma bolsa régia na *Academia della Sacra Corona di Portugallo* em Roma⁷², de 1720 a 1724, período que coincide com a formação da geração de arquitetos romanos que iriam a partir do segundo quarto do século desenvolver as duas grandes tendências do barroco tardio italiano.

Retornando a Lisboa, Inácio de Oliveira Bernardes contrai matrimônio (1735) com Anastácia Teresa Romanet, tendo como testemunha o diplomata Alexandre de Gusmão, que viria a ser o secretário de D. João V. Este "homem de letras" interessava-se por música e esteve em Roma no mesmo período⁷³ em que Bernardes lá esteve. O arquiteto-cenógrafo também demonstra intimidade com a intelectualidade da época, dirigindo o Teatro da Rua dos Condes, que era patrocinado pelo Conde de Ericeira, entre os anos de 1738 e 1743. Nesta mesma época⁷⁴, o arquiteto-cenógrafo dirige o Teatro da Congregação do Oratório no Convento do Espírito Santo de Lisboa⁷⁵. Em 1745, Bernardes desenha móvel com a coroa real portuguesa, que fora inicialmente destinado ao laboratório de Física da Casa dos Oratorianos, no palácio-convento das Necessidades.

Bernardes também foi o autor do projeto da Igreja de S. Francisco de Paula⁷⁶ (fig 02), onde trabalhou de 1754 a 1764. Esta igreja é a edificação

A Academia, onde também estudavam Domingos Nunes e Vieira Lusitano, foi dirigida por Benedetto Lutti e Paolo di Matteis. SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. A Igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra. Dissertação de Mestrado realizada na Universidade Nova de Lisboa, 1996. p. 116.

^{73 &}quot;Alexandre Gusmão foi nomeado secretário da delegação portuguesa junto da Santa Sé em 1720, aí permanecendo por sete anos. Segundo Luís Ferrand de Almeida, foi provavelmente em Roma que Gusmão aprofundou a sua cultura artística em geral e, em particular na área da música, que veio a interessa-lo consideravelmente.".Idem. Ibidem. p. 116-117, nota 25.

Não existem documentos que comprovem o ano exato da contratação de Bernardes para direção do Teatro da Congregação do Oratório no Convento do Espírito Santo em Lisboa, mas julga-se que o cenógrafo teria permanecido em tal posição, pelo menos até o ano de 1747, quando por ocasião da canonização de São Camilo de Lélis, realizou a arquitetura efêmera e o painel para o altar para a comemoração, festa organizada pela congregação dos oratorianos por ordem régia. SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva Ibidem. p. 122.

^{75 &}quot;Diz Cyrillo Volckmar Machado: Os padres do Oratório também tinham um teatro, em que seus estudantes resentavam pelo carnaval, cujo architecto decorador era Ignácio de Oliveira..." BRAGA, Teophilo. Ibidem. p. 356.

A atribuição do projeto da Igreja de S. Francisco de Paula a Inácio de Oliveira Bernardes e das torres a Giacomo Azzolini. consta em Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, Sculpetores, Architectos e Gravadores Portugueses que estiverão em Portugal... de Cyrillo

religiosa onde a conjugação das linhas do "rococó romano" e do barroco tardio classicizante aparecem com mais ênfase dentro do contexto lisboeta. O tom de austeridade é dado através das colunas toscanas, que foram amplamente utilizadas na baixa pombalina e que derivam da obra maneirista de São Vicente de Fora (fig 26) de Felipo Terzi. Outro elemento classicista é o grande arco, que domina a fachada, possivelmente uma inspiração derivada da igreja romana de Trinitá dei Monti⁷⁷, que assim como São Francisco de Paula é uma edificação religiosa que pertence à Ordem dos Mínimos.

Dentro do grande arco, destaca-se um janelão nitidamente inspirado na portada do Colégio Romano de Propaganda Fide (1662), misto de palácio e oratório⁷⁸, projetado por de Francesco Borromini. Contudo o elemento mais marcante da fachada é o frontão de linhas sinuosas. O frontão da Igreja de São Francisco de Paula deriva do utilizado por Borromini no Oratório de São Felipe Neri (fig 2) e se repete nas torres projetadas por Giacomo Azzolini⁷⁹, que veio a Portugal como assistente de Giancarlo da Bibiena, por ocasião da construção da Ópera do Tejo, que ruiu por ocasião da grande catástrofe de 1755.

1.2.1.1.2.2. Giancarlo da Bibiena

Giancarlo da Bibiena (1717-1760) era filho do famoso arquitetocenógrafo Antonio da Bibiena. Giancarlo estudou na renomada Academia Clementina, onde também atuou como professor entre os anos de 1746 e 1752. Fundada em 1710, a Academia Clementina era direcionada para o ensino da

Volkmar Machado (1748-1823), publicada pela primeira vez em 1823. O relevante valor documental dos escritos de Cyrillo se deve ao curto período decorrido entre suas observações (1823) e os fatos por ele relatados. A fidedignidade de seu trabalho é decorrente de sua erudição, conquistada através de aprofundadas leituras, associada a sua formação em pintura ocorrida na Itália, onde também estudou escultura e arquitetura. MACHADO, Cyrillo Volkmar. Coleção de Memorias. Coimbra: Inprenssa da Universidade, 1922. p. 75.

⁷⁷ SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva Ibidem. p. 71.

⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 70.

⁷⁹ A tese *A Igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra*, de Maria Teresa Santos, foi a única das fontes consultadas a apresentar a hipótese de que, mesmo o frontão, seria projeto de Giacomo Azzolini, e não de Inácio de Oliveira Bernardes, a quem é usualmente atribuído, opinião sem fundo documental, baseada somente na unidade formal entre as partes. Idem. Ibide. P 164.

pintura, escultura e arquitetura, porém, até a metade do século, a ênfase dada às classes de arquitetura direcionava-se à formação de quadraturistas e cenógrafos⁸⁰.

A cidade de Bolonha apresenta interesse especial para a arquitetura portuguesa, pois vários bolonheses projetaram, em algum momento de suas carreiras, edifícios em Portugal, entre eles: Felipo Terzi, autor do projeto para a igreja maneirista de São Vicente de Fora e os arquitetos-cenógrafos Gian Carlo da Bibiena, Giacomo Azzolini e António José Landi, sendo que o último, desenvolveu larga produção arquitetônica na cidade de Belém do Pará, são igrejas tidas como pombalinas.

Assim como ocorrido em Roma, o barroco tardio bolonhês também reviveu certas soluções empregadas no início do século XVII, nas suas construções religiosas setecentistas, entre elas, "o leitmotiv da arquitectura religiosa e da escola de cenografia bolonhesa": as colunas monumentais destacadas em chanfro. As colunas chanfradas, que já eram utilizadas no norte da Itália, ganharam monumentalidade a partir da construção da Abbazia de San Salvatore (fig 4), que foi projetada no início do século XVII por Giovanni Ambogio Magenta (1565-1635). Estes elementos se perpetuaram na arquitetura religiosa bolonhesa até o final do século XVIII dividindo espaços, sugerindo espaços ilusórios e ampliando os vãos.

O "classicismo cenográfico"⁸² que Magenta imprimiu na arquitetura bolonhesa⁸³ ressona no setecentos e nos remete, uma vez mais, a qualidade teatral aludida por Wittkower para qualificar o barroco tardio italiano. Em relação a este

^{80 &}quot;A arte em Bolonha foi permeada por um classicismo cenográfico, com raízes na obra dos quadraturistas, cenógrafos e arquitetos do século XVII, que se iria manter até inicios do último terço do século XVIII. A arquitetura caracteriza-se pela adoção de plantas simples e ausência quase total de cúpulas, a par de uma certa contenção na decoração das fachadas. A dinâmica dos movimentos côncavos e convexos é quase desconhecida em Bolonha. Pelo contrário, nos interiores assistimos a uma solenidade áulica, de cariz cenográfico, à utilização constante de colunas destacadas ou parástases fortemente ressaltadas da parede, que funcionam como diafragmas, ampliando e ritmando o espaço, ao emprego de múltiplas tribunas ou de coretos, tanto em interiores religiosos como profanos." MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho. António José Landi (1713-1791) Um Artista entre dois continentes. Tese de doutoramento realizada na Universidade do Porto, 1999. p. 76.

⁸¹ Idem. Ibidem. p 470.

⁸² Vide nota 46.

^{83 &}quot;Magenta, padre barnabita, vai imprimir às suas obras de arquitectura em Bolonha – as igrejas de S. Salvador, de S. Paulo e a catedral de São Pedro – um classicismo cenográfico que terá grandes reflexos nas realizações arquitectónicas bolonhesas até o último terço do século XVIII." MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho, Ibidem. p. 469.

aspecto, lembramos que o mesmo autor cita nominalmente a família Bibiena como uma das grandes responsáveis pela qualidade cênica do estilo⁸⁴.

A família Bibiena, composta pelos mais famosos cenógrafos-arquitetos da Europa do século XVIII, além de ter projetado inúmeros cenários para as óperas que divertiam a realeza, também construiu vários teatros para diversas cortes, como o Comunale (1756-1763) de Antonio da Bibiena, considerado por Wittkower como um dos melhores exemplos de teatro barroco edificado na Itália. Isabel Mendonça, na sua tese de doutorado, refere-se a um gosto "bibienesco", que se caracterizava

"... por uma hiperdecoração das estruturas arquitetônicas com elementos fantasiosos (alguns hebidos na tratadística maneirista, como as faixas, pontas de diamantes e outros ornatos), cobrindo as versões ornadas das ordens arquitetônicas, presente nas composições cenográficas e na quadratura e por vezes estendendo-se também à arquitetura" 85

Paralelamente ao classicismo cenográfico e ao gosto "hibienesco", a autora ainda cita uma outra tendência observada naquela cidade - o barocchetto bolonhês, fenômeno análogo ao "rococó romano" aclimatado no norte da Itália. Mendonça observa que as considerações realizadas por Wittkower a respeito do tardo barroco classicizante e do "rococó romano", também são válidas para a cidade de Bolonha, respeitando as respectivas particularidades de cada cidade.

Como pudemos constatar, assim como em Roma, o ecletismo formal observado em Bolonha na segunda metade do século XVIII vai influenciar toda uma geração de arquitetos, entre eles Giancarlo da Bibiena que, após o terremoto, construiu ainda o teatro do Palácio da Ribeira, o teatro de Salvaterra de Magos e o teatro da Ajuda, erguido junto ao "paço de madeira" A escolha de Bibiena para a construção da "barraca real" comprova a predileção por parte da corte pelo arquiteto, situação que se oficializará através de sua nomeação para o cargo de Arquitecto Supra-Numerário da Casa das Obras Paços Reais em 1760.

Entre as encomendas reais, Bibiena projeta a Igreja de Nossa Senhora do Livramento, dita da Memória (fig 54). A igreja é fruto de uma promessa de pronto restabelecimento, feita pelo próprio rei, por ocasião do atentado que o vitimou

85 MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho Ibidem. p.77.

⁸⁴ Vide nota 12.

⁸⁶ Também conhecida como a "barraca real", uma vez que foi executada em madeira, pois D.José I temia um eventual novo terremoto. FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p 205.

naquele mesmo lugar. A construção da igreja exemplifica o quanto as crendices devocionais eram importantes, ainda no reinado de D. José I. A Igreja da Memória também demonstra que, mesmo sob a austera política do marquês, à realeza foram permitidos certos gastos. Estes funcionavam como elementos alienadores; entretenimentos, que ocupavam D. José, enquanto Pombal agia com maior liberdade.

Segundo José Augusto França, a Igreja da Memória (1760-) não deixa de propor um cânone para a edificação das igrejas pombalinas que se seguiriam, pois antes delas, aponta as novas tendências expressas através da sobriedade de suas linhas, modificadas (segundo piso) por Mateus Vicente após a morte de Bibiena. O mesmo autor, também destaca o "significado ideológico" das linhas da igreja, sem discorrer sobre o mesmo, mas lembra que o atentado sofrido pelo rei foi o pretexto para a "fixação do poder do terrível marquês".87

1.2.1.1.2.3. Giacomo Azzolini

Assistente de Giancarlo da Bibiena na construção da Ópera do Tejo, Giacomo Azzolini (1717-1791) também chegou em Lisboa no ano de 1752, partindo no ano subsequente ao terremoto para colaborar na obra do Seminário de Coimbra. No ano de 1766, Azzolini retorna a Lisboa para ocupar o cargo de Primeiro Arquitecto Cenógrafo dos Teatros Régios. Além dos cenários para inúmeras óperas, em Lisboa, ele também projeta o convento das freiras cisterciences.

Azzolini tem seu nome relacionado a Inácio de Oliveira Bernardes, não somente através dos inúmeros cenários produzidos para as óperas dos teatros reais, mas como também por intermédio da Igreja de São Francisco de Paula (fig 02), cujas torres (fig 3) são atribuídas ao arquiteto estrangeiro. Construídas no ano de 1766, elas apresentam uma unidade formal em relação ao frontespício, poucas vezes observada em Portugal.⁸⁸

⁸⁷ Idem. Ibidem. pp. 195-197.

⁸⁸ GOMES, Paulo Varela. Ibidem.. p 22.

Na opinião de José Augusto França, Azzolini denota a mesma vacilação estilística, característica de seus contemporâneos, através do Picadeiro Real de Belém (1783-1799), obra que já denotava a influência das linhas clássicas, que prevaleceriam a partir do século XIX⁸⁹. Teresa Sequeira Santos também atesta a variedade estilística aferida por Azzolini:

"À priori o leque coberto atesta a versatilidade e a polivalência que era apanágio do círculo dos arquitectos cenógrafos, e que os tornava permeáveis à evolução estilística, passando insensivelmente do alto-barroco ao neoclássico." 90

Antes de apresentarmos o item que discorre sobre a inserção no estilo pombalino das formas qualificadas genericamente, pela última historiadora como barrocas e neoclássicas, mas que especificamente poderíamos chamar de formas do "rococó romano" e do barroco tardio classicizante, citaremos, uma vez mais, Rudolf Wittkower, que sintetiza o espírito "eclético" e racional do artista daquela época:

"... o artista do barroco tardio era um homem do mundo, racional, intensamente versátil, que produzia rapidamente e com uma facilidade assombrosa; e ao sentir-se parte de uma tradição viva, não se intimidava em utilizar a herança do passado como um armazém, onde podia escolher." ⁹¹

Observamos as qualidades destacadas por Wittkower, tanto nos engenheiros-militares, quanto nos arquitetos-cenógrafos. Todos faziam uso de um certo grau de racionalidade, entretanto a diferença se estabelece durante a formação dos mesmos, pois os arquitetos-cenógrafos estudaram na Itália e tiveram contato com uma fonte formal e ideológica, menos contaminada, em relação ao Iluminismo, do que os engenheiros-militares.

Trataremos a questão ideológica do estilo no próximo capítulo, porém não podemos encerrar este item sem mencionar o aspecto da consciência dos artistas do século das luzes em relação à questão do significado revelado por suas obras:

90 SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. Ibidem. p. 163.

⁸⁹ FRANÇA, Ibidem. p 205.

⁹¹ WITTKOWER, Rudolf. Arte y Arquitectura in Italia 1600/1750. Madrid: Cátedra, 1988. p 367.

"Quaisquer que sejam as opções e as formas estilísticas adoptadas, os artistas do Iluminismo comungam de uma mesma idéia: de formas diversas, todos possuem uma elevada consciência da sua arte, da missão dela na sociedade. Para o Iluminismo, a dignidade e a legitimidade da criação artística ultrapassam as considerações morais ou sociais que a obra veicula aquém e além da sua qualidade meramente formal." 92

A citação, de cunho genérico, deixa transparecer a importância do conteúdo ideológico da obra para o artista do Iluminismo. Como observamos anteriormente, França acredita no "significado ideológico" da Igreja da Memória. Segundo o mesmo autor, a austeridade da igreja seria um verdadeiro paradigma da arquitetura religiosa pombalina, não fosse sua insubordinação à malha urbana⁹³. O que poderia ter sido o cânone pombalino para edificações religiosas e que, na opinião de França, não foi compreendido pelos engenheiros del'Rei, seria a economia das linhas da Igreja da Memória, que foi projetada por um arquiteto italiano, mais consciente e interado das transformações da sua época, que os engenheiros-militares portugueses, mais distantes dos epicentros irradiadores de estilos e idéias. Mas os últimos não deixam de revelar uma relativa consciência através das formas que produziram, não deixando de expressar uma especificidade regional.

1.2.1.2. Elementos do barroco tardio classicizante e do "rococó romano" aplicados nas edificações pombalinas

Conforme observamos anteriormente, a vertente classicizante do barroco italiano, que se valia de detalhes ornamentais borromínicos, é mais antiga que a corrente chamada de "rococó romano". Na última as formas sinuosas de Borromini adquirem papel de destaque na fachada. A primeira tendência data do final do século XVII e a segunda data do segundo quartel do setecentos.

Através da reforma da fachada de Santa Maria della Pietà (fig 38), que ocorreu mesmo antes de 1725⁹⁴, e que foi atribuída a Carlo Dominicis (?-?)⁹⁵,

⁹² VOVELLE, Michel (org.). O Homem do Iluminismo. Lisboa: Ed. Presença, 1997. p. 187.

⁹³ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997. p. 43.

⁹⁴ MALORY, Nina. Ibidem. p. 132.

podemos observar a convivência das duas tendências: o barroco classicizante e o rococó romano. O janelão central em segmento de círculo repete o classicismo de Trinidade dos Montes e as colunas monumentais toscanas completam a parte austera da obra; já o frontão de linhas sinuosas, típico do "rococó romano", deriva da linguagem borromínica para coroação de frontespício.

Na Igreja lisboeta de São Francisco de Paula (fig 2), tanto as colunas monumentais da ordem toscana, como o janelão central presente em Santa Maria della Pietà são reutilizados pelo arquiteto-cenógrafo idealizador do projeto: Inácio de Oliveira Bernardes. Iniciadas entre as duas metades do século, a Igreja de São Francisco de Paula e a de Nossa Senhora dos Ayres (fig 6) expressam através de suas formas a transição entre a tendência classicizante e a borromínica. Estas igrejas conciliam arcos plenos a frontões e sobrevergas contracurvadas, constituindo um "elo" entre as duas tendências.

No período referente à administração pombalina em Portugal, este classicismo cede lugar à base maneirista nunca antes abandonada. Contudo, em Belém do Pará, este classicismo renascerá na obra de António José Landi, que também consegue harmonizar as duas correntes em suas fachadas. Por outro lado, nas igrejas pombalinas que foram construídas no Rio de Janeiro, assistimos, assim como em Lisboa, à supremacia de uma base maneirista, acrescida de elementos borromínicos do "rococó romano".

Observamos anteriormente que, as complexidades espaciais tão características das edificações borromínicas não foram utilizadas pelo "rococó romano". Os arquitetos do século XVIII limitaram-se a transpor elementos de caráter decorativo oriundos da sintaxe formal de Borromini para seus edificios, revestindo-os de detalhes sinuosos criando uma espécie de segunda pele para os mesmos. Entre os elementos mais utilizados pelo barroco tardio, destacamos as portadas escultóricas, como a de Santa Maria della Pietà (fig 38), que lembra a encontrada em São Marcelo de Fontana, seguindo o padrão que iria inspirar inúmeras outras em Portugal e no Brasil, dentre elas: uma porta no interior do Palácio das Necessidades (fig 12); a portada da Igreja dos Mártires (fig 17), a da Igreja de São Paula (fig 46) em Lisboa; a encontrada em Nossa Senhora da Penha

⁹⁵ Data de nascimento desconhecida, porém sabemos que o artista participou do Concurso Clementino da Academia de San Luca no ano de 1716, fato que faz com que Nina Malory suponha que Dominicis tenha nascido entre os anos de 1690 a 1700. A data de sua morte também é desconhecida, entretanto sabemos que o último registro comprovando a execução de um trabalho artístico foi no ano de 1770. Idem. Ibidem. p. 130.

(fig 13) na mesma cidade; a portada portuguesa da Ordem Terceira do Carmo (fig 9) no Rio de Janeiro; a observada na Sé de Belém (fig 14); e a portada de Nossa Senhora da Boa Morte (fig 15) de Mestre Valentim, também no Rio.

Interessante notar que os enquadramentos portugueses e brasileiros relacionados no parágrafo anterior são arrematados por intermédio de coroamentos contracurvados, repetindo, em muitos casos, as linhas sinuosas dos frontões e sobrevergas da fachada. Outra característica em comum são os ornatos fitomórficos observados na maior parte destes enquadramentos e por vezes, até pequenas rocalhas como àquelas observadas nas portadas da Candelária, Ordem Terceira do Carmo e Nossa Senhora da Boa Morte (fig 15).

Adornando as portadas, também observamos o elemento que é considerado como a "marca comercial" ⁹⁶ do estilo: o motivo auricular, que foi bastante utilizado, aplicado às molduras de portas e janelas do "rococó romano". Para Nina Malory, este elemento deriva das clássicas mísulas que suportam frontões sobre as janelas projetadas por Michelangelo, como no Palazzo dei Conservatori. A mesma autora observa que, na Porta Pia, Michelangelo abandona a tridimensionalidade das mísulas, projetando-as de perfil. Inseridas em uma estrutura maior, elas acabam por adquirir a forma que lhes são peculiares. Este novo elemento, em forma de orelha, é reeditado, ocasionalmente nos séculos XVI e XVII. Borromini utiliza o motivo auricular para ornar a janela central do Oratório de São Felipe Néri, outra no Palazzo Barberine (fig 19) e uma porta no Palazzo della Sapienza (fig 18). Carlo Fontana aproveita a mesma forma para ornar uma porta interna de Granari alle Terme (fig 20), a lição é transmitida a seus discípulos, entre eles: Francesco Ferrari, reconhecido arquiteto da primeira metade do século XVIII, que assimila a forma e a utiliza em Santa Ágata dei Goti (fig 21).

O motivo auricular foi utilizado em Portugal antes mesmo do terremoto de 1755, como podemos constatar através de uma das portas internas do Palácio das Necessidades (1743-1750) (fig 12). Este elemento se perpetuou no gosto português e foi empregado na arquitetura religiosa realizada no período pombalino e até mesmo em construções posteriores a este período, como podemos constatar em alguns dos enquadramentos encontrados na Basílica da Estrela e no janelão central da Capela do Paço da Bemposta (fig 36) de Manuel Caetano de Souza (1742-1802).

⁹⁶ Tradução literal para o termo "trademark", utilizada por Malory, que poderia ser melhor interpretada, se substituída pela expressão "marca registrada". Idem. Ibidem. p. 6.

Myriam Ribeiro de Oliveira considera o motivo auricular como "uma verdadeira assinatura do estilo pombalino" no Brasil. No Rio de Janeiro, podemos encontrá-lo na maior parte das edificações religiosas realizadas na segunda metade do século XVIII, como nas portas da Igreja da Ordem Primeira do Carmo (fig 16), na portada de realização portuguesa da Ordem Terceira do Carmo (fig 9) no Rio de Janeiro e na portada de Mestre Valentim na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (fig 15), na mesma cidade.

Outro elemento proveniente do repertório borromínico amplamente utilizado pelos arquitetos romanos durante o segundo quarto do século XVIII foi o frontão contracurvado, derivado da empena mistilínea observada no coroamento do frontespício do Oratório de São Felipe Néri⁹⁷. Inúmeros são os exemplos da reinterpretação deste elemento por parte dos arquitetos romanos daquela época, entre os casos, o mais antigo parece ser o da Igreja da Università dei Reggattieri, a atual Igreja de Santa Maria della Neve (fig 37), antiga Igreja S. Andrea in Potogallo (1706-?), projetada por Francesco Fontana (1668-1708), filho de Carlo Fontana. Outras edificações religiosas que apresentam frontões de linhas sinuosas e que foram construídas em Roma na segunda metade do século XVIII são o Oratório de SS. Sacramento (1727-1731) (fig 39) de Domenico Gregorine (1690-1777), a Igreja de San Paolo alla Regola (1721-1725) (fig 40) de Giacomo Ciolli (1685-1734) e Giuseppe Sardi e a Igreja de S. Celso e S. Giuliano (fig 41) de Carlo Dominicis.

Conforme observação anterior, o frontão de linhas sinuosas foi utilizado pela primeira vez em Portugal na Igreja Nossa Senhora dos Aires (1743-1804) (fig 06), que foi projetada pelo padre oratoriano João Baptista. Em Lisboa, este mesmo elemento arquitetônico foi empregado em primeira instância na Igreja São Francisco de Paula (1754-1765), considerada por Teresa Sequeira Santos como um "elo" entre a arquitetura religiosa realizada antes e depois do terremoto de 1755. Depois do grande terremoto, este frontão foi reeditado por Joaquim de Oliveira na Igreja das Mercês (1760-?) (fig 08) e por Mateus Vicente na Igreja de Santo Antônio a Sé (1767-1812) (fig 07). Lembramos que Mateus Vicente projetou um frontão de linhas sinuosas para a Basílica da Estrela. As ondulações

⁹⁷ Segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, o frontão mistilínio, que é resultado da fusão do cimbrado e do reto, inspira a criação do frontão contracurvado.

foram suprimidas por Reinaldo Manuel que assumiu a direção da construção depois da morte de Vicente. 98

Na cidade do Rio de Janeiro, observamos a presença de frontão de linhas sinuosas somente nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo e de São Francisco de Paula, porém, mesmo nas igrejas que apresentam frontão triangular observamos a presença de uma enorme variedade de linhas contracurvadas empregadas em sobrevergas que coroam os vãos das fachadas construídas a partir da segunda metade do século XVIII, como no caso da Igreja da Candelária (fig 32).

Em Portugal, a utilização das sobrevergas de linhas contracurvadas é notada mesmo antes do terremoto, como podemos observar no palácio de Ludovice (1743) (fig 27). Este elemento é empregado pelos arquitetos pombalinos até na arquitetura civil pós-cismo, como nos coroamentos dos vãos centrais dos torreões da Praça do Comércio, no Palácio da Inquisição 99 e no Arco da Bandeira (fig 42). Na arquitetura religiosa encontramos este tipo de sobreverga, mesmo nas igrejas da Baixa. Sem torres, subordinadas à malha urbana e consideradas como as mais pombalinas, estas igrejas deveriam, em tese, refletir, através das suas formas, a austeridade da administração de Pombal. O coroamento contracurvado observado no janelão central da Igreja dos Mártires é um exemplo de desobediência à austeridade imposta através do plano racional de Pombal.

O mesmo tipo de coroamento é encontrado em igrejas cujos frontões também são sinuosos, como no caso da sobreverga da janela central da Igreja das Mercês e nas torres de São Francisco de Paula projetadas por Azzolini em perfeita sintonia com o frontespício da mesma.

Outras variações de sobreverga utilizadas por Borromini e reeditadas pelo "rococó romano" foram vastamente empregadas em Portugal e ocuparam papel de destaque no repertório ornamental empregado pela arquitetura no período pombalino. Relacionaremos neste estudo as mais observadas.

Destacamos a sobreverga em forma de pagode, utilizada por Boromini no Oratório de São Felipe Néri (fig 05) e reutilizada no século XVIII por Gabriele Valvassori no Colleggio Bergamasco (fig 44), assim como por inúmeros outros arquitetos anônimos da época, como podemos notar na casa situada na Via

⁹⁸ PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 146.

⁹⁹ O Palácio da Inquisição foi projetado por Carlos Mardel na Praça do Rossio e foi destruído por incêndio no ano de 1836. FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1983.p. 131.

Tomacelli (destruída) (fig 45). A mesma forma de sobreverga é utilizada em Portugal, mesmo antes do terremoto, como podemos observar nas janelas do Palácio das Necessidades (fig 29). Durante o período pombalino, encontramos o mesmo elemento na Igreja dos Mártires (fig 23) e na Igreja de São Paulo (fig 46), ambas situadas na cidade de Lisboa. No Rio de Janeiro, esta variedade de sobreverga, que já foi interpretada como fruto de uma influência oriental e que faria parte do vocabulário formal das chamadas "chineisices", pode ser encontrada na fachada principal da Igreja da Candelária (fig 32).

Outro tipo de sobreverga utilizada em São Felipe Néri (fig 05) e reeditada pelo "rococó romano" é aquela em forma de segmento de círculo, presente em várias igrejas romanas construídas na primeira metade do século XVIII e que pode ser observada na casa situada na Piazza degli Zingari (fig 47) na cidade de Roma. Em Lisboa, podemos notar este mesmo tipo de acabamento na Igreja das Mercês (fig 08) e na Capela do Paço da Bemposta (fig 08), entre outras tantas edificações religiosas. Na cidade do Rio de Janeiro, observamos a mesma solução aplicada sobre os vãos das torres das igrejas da Ordem Terceira do Carmo (fig 01) e da Candelária (fig 32) e ainda como coroamento dos vãos ovais presentes na fachada da última.

A sobreverga em forma de acento circunflexo, que nesta pesquisa chamaremos de reta, utilizada por Borromini sobre o janelão central do Collegio di Propaganda Fide e que também fez parte do repertório ornamental empregado pelo rococó romano, encontra-se reeditada nas portadas desenhadas para a casa situada na Piazza de S. Paolo alla Regola (figs 48 e 49) e na Igreja de S. Pasquale Baylon e SS. Quaranta Martiri¹⁰⁰ (fig 50) de Giuseppe Sardi (?-1753)¹⁰¹. É possível notar estas mesmas formas em Portugal mesmo antes do terremoto: na Igreja de Nossa Senhora dos Aires (fig 06), no Palácio das Necessidades (fig 29) e no Palácio de Ludovice (fig 27). Também notamos a presença das sobrevergas retas na Igreja das Mercês (fig 08) e na Basílica da Estrela (fig 33), dentre outras.

No Rio de Janeiro, a Igreja da Santa Cruz dos Militares (fig 22) apresenta em sua fachada as duas portadas laterais coroadas por intermédio de sobreverga reta. Encontramos, ainda, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo um outro tipo de

¹⁰⁰ O período de construção é impreciso, porém sabemos que se deu entre 1736 e1755. MALORY, Nina. Ibidem. p. 53.

Data de nascimento desconhecida. Nina Malory estima que o artista tenha nascido por volta de 1680. Idem. Ibidem. p. 53.

sobreverga que pode ser encarada como uma variação da sobreverga em forma de acento circunflexo, quando acrescida de segmentos retos em cada extremidade.

Esta variação da sobreverga reta, utilizada por Borromini em São Felipe Néri, também é encontrada na fachada da igreja oitocentistas de S. Celso e S. Giuliano (fig 41) de Carlo Dominicis, assim como no Oratório SS. Sacramento (fig 39) de Domenico Gregorine. Na cidade de Lisboa, observamos esta variação da sobreverga reta nas janelas laterais da Igreja de Santo Antônio a Sé (fig 07), sobre a portada central da Igreja dos Mártires (fig 23) e nas janelas laterais da Capela do Paço da Bemposta (fig 31), entre outros exemplos não mencionados.

Um último tipo de sobreverga é uma variação daquela em segmento de círculo. Muito utilizada por Borromini (inclusive no oratório filipino), se caracteriza por apresentar pequenos segmentos de reta em cada extremidade de um arco central. Reeditada por Carlo Dominicis como coroamento da portada de N. S. da Pietà (fig 38), a forma também pode ser encontrada no Oratório de S.S. Sacramento (fig 39) e nos palácios oitocentistas do rococó romano, vide o Phamphili (fig 52) e o Boncompagni (fig 53). Em Lisboa, esta variedade de sobreverga é encontrada tanto no Palácio de Ludovice, quanto no Palácio das Necessidades (ambos realizados antes do terremoto). Assim como as outras variações, este tipo também é observado nas fachadas das igrejas construídas no período pombalino, entre elas, nas torres de São Francisco de Paula (fig 3) e sobre as portas laterais da Igreja dos Mártires.

Tanto no oratório filipino (fig 05), quanto na igreja oitocentista Santa Ágata dei Goti (fig 21) de Francesco Ferrari observamos pequenos painéis que se situam acima das sobrevergas estudadas anteriormente. Estes pequenos painéis completam os espaços vazios da fachada. Esta solução já é observada desde o projeto de Vignola para Il Gesù (fig 25). A novidade implantada por Borromini não foi, portanto, a utilização destes pequenos painéis, mas a adequação dos mesmos às mais variadas formas de sobreverga. Este recurso ornamental foi empregado em Lisboa, mesmo antes do terremoto, na Igreja de São Francisco de Paula (fig 02). No período pombalino, estes elementos foram utilizados nas seguintes igrejas: Mártires, Santo Antônio, Mercês, Bemposta e Estrela, entre outras tantas não mencionadas. Na cidade do Rio de Janeiro, estes pequenos painéis estão presentes nas fachadas da Ordem Terceira do Carmo e na Candelária, sendo que nesta última, eles se encontram situados sobre as sobrevergas, exatamente como na Basílica da Estrela.

Outro tema borrominiano, que foi utilizado em primeira instância na reforma interna da Basílica de São João Latrão e reeditado pela arquitetura portuguesa do século XVIII, refere-se à utilização de capitéis compósitos de volutas invertidas aplicados a colunas monumentais. A Igreja da Encarnação (1783-1875), que foi projetada por Manuel Caetano em Lisboa, apresenta este tipo de capitel, também observado na Igreja da Ordem Terceira do Carmo na cidade do Rio de Janeiro.

No "rococó romano", observamos que muitos dos frontões são interrompidos, conforme podemos notar nas Igrejas de Santa Maria della Neve, S. Paolo alla Regolla e S.S. Celso e S. Giuliano. Em Portugal, esta tendência é continuada por Mateus Vicente na Igreja de Santo Antônio. Esta solução utilizada por Borromini no interior de São Carlino, não encontra paralelos nas fachadas das igrejas cariocas, porém na Igreja da Candelária podemos notar que as pilastras do frontespício são prolongadas para além da cornija compondo o tímpano. Este recurso semelhante ao rompimento, que também foi utilizado no Oratório de São Felipe Néri, encontra correspondência em Portugal na Igreja das Mercês de Joaquim de Oliveira.

As molduras dos vãos das edificações pombalinas (fig 58) apresentam recortes inferiores derivados das consolas que apoiavam o peitoril das janelas observadas na arquitetura quinhentista italiana 102. No oratório filipino (fig 43) também observamos o recorte superior encontrado nas laterais das molduras ditas pombalinas. Este mesmo desenho de moldura é repetido no "rococó romano", como podemos observar em uma das portas da casa situada na Piazza de S. Paolo alla Reggola (fig 48) e na casa na Piazza degli Zingari (fig 47) em Roma.

Os recortes inferiores das molduras pombalinas tanto são encontrados no oratório projetado por Borromini, quanto nos palácios setecentistas da cidade de Roma, como o Pamphili (fig 52). Em Lisboa, assim como no Rio de Janeiro este tipo de enquadramento foi amplamente utilizado nas edificações religiosas iniciadas a partir da segunda metade do século, porém o mesmo elemento já era utilizado em Lisboa, mesmo antes do terremoto, como podemos constatar através do exemplo do Palácio das Necessidades.

Como pudemos observar, de uma maneira geral, todos os elementos encontrados no repertório ornamental de Borromini reincidem no "rococó romano" e são adaptados à realidade construtiva portuguesa mesmo antes da

¹⁰² MENDONÇA, Emília Isabel. Ibidem. p. 487.

catástrofe de 1755, se perpetuando no gosto português durante e depois do período pombalino.

1.3. O barroco tardio da Europa Central

Assim como em Portugal, o Sacro Império Germânico, com sede em Viena, também tem seu barroco manifestado tardiamente, seja pela barreira natural dos Alpes, seja pela guerra dos trinta anos (1618-1648). Quando começa a se reerguer, o Império é invadido pelos turcos-otomanos (1683), provocando conflitos, que só foram debelados às portas de Viena em 1699.

Consequentemente, o barroco desenvolvido desde a Europa Central até a Rússia, que também foi invadida pelas tropas turcas naquela época, apresenta elementos derivados do exótico vocabulário arquitetônico oriundo da Turquia, entre eles, o mais marcante foi a cúpula bulbosa. O Convento de Melk, às margens do Danúbio, o Palácio Festetics, na Hungria e o Palácio Petrodvorets, residência de verão de Pedro o Grande, situado nos arredores de São Petesburgo, são exemplos bastante contundentes da utilização deste exótico elemento arquitetônico pelos povos invadidos, sem mencionar o exemplo óbvio da Praça Vermelha em Moscou.

A corte portuguesa, que possuia estreitos laços políticos, comerciais, matrimoniais 103 e religiosos 104 com a Europa Central acaba por se influenciar esteticamente pelas coroações bulbosas, ainda no reinado joanino. Segundo José Fernandes Pereira, não se pode precisar até que ponto a comunidade germânica, estabelecida na corte portuguesa, teria influenciado D. João na escolha de Ludovice para a maior obra de seu tempo. Porém não restam dúvidas sobre a influência germânica sofrida por Ludovice na primeira fase de sua formação em

Lembramos que esta aproximação deu-se primeiramente em 1687, por ocasião do segundo casamento de D. Pedro II, que se casa com D. Maria Sofia Isabel, filha do duque de Neubourg. D. Maria vem acompanhada de damas, que por sua vez se casam com nobres portugueses. Mais tarde, o próprio D. João V casou-se com D. Maria Ana de Áustria, filha de Leopoldo I. PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 22.

¹⁰⁴ D. Maria de Áustria funda o Convento das Carmelitas Descalças Alemãs na cidade de Lisboa em 1708. Idem. Ibidem. p. 22.

Augsburgo, expressa em Mafra através dos coroamentos bulbosos utilizados nas torres, entre outras linhas. 105

No período pombalino, observamos a manutenção dos laços políticos e afetivos entre a corte portuguesa e os países da Europa Central, a começar pelo exemplo dado pelo próprio Marquês de Pombal, que era casado com uma austríaca. Citamos também o nome de Carlos Mardell (1695-?), que nasceu na Hungria e viveu na França, na Inglaterra e na Alemanha antes de desembarcar em Portugal em 1733. Mardell, que assistiu Eugénio dos Santos na reconstrução do Rossio, apresenta um *curriculum* laico limitado pelas austeras imposições da arquitetura civil pós-terremoto. 106

Segundo Luís Augusto França, as igrejas que se encontravam fora da Baixa foram menos afetadas pelo terremoto e por este motivo, quando reconstruídas, preservaram traços da arquitetura do período anterior, como as torres de coroação bulbosa. Porém, esta teoria não se sustenta, visto que a pintura que ilustra as ruínas da igreja de São Paulo (fig 55) nos mostra que esta foi quase integralmente destruída por ocasião da catástrofe, fato que teoricamente demonstraria a permanência do gosto da faustosa corte de D. João V, ainda na administração pombalina.

Conforme já observamos, o próprio Marquês de Pombal foi dirigente honorário da confraria a qual a Igreja de São Paulo pertencia e teria pessoalmente influenciado na elaboração dos planos para a nova igreja. Assim, a igreja de São Paulo demonstraria através de suas rígidas linhas e de suas torres bulbosas "... as hesitações do estilo deste período ..." 107.

Na cidade do Rio de Janeiro, observamos através do exemplo proporcionado pelos coroamentos das torres da Igreja da Candelária, a perpetuação do gosto joanino, mesmo no período que sucede à administração pombalina, já notado em Portugal através das torres da Basílica da Estrela.

Robert Smith cita os mosteiros alpinos e a Dreifaltigkeitskirche (1694) de Fisher Von Erlach, cujas proporções são semelhantes ao complexo português. Idem. Ibidem. p. 59.

[&]quot;Mas Mardel adaptou-se às necessidades e aos gostos de um novo tempo, submeteu-se a formas novas: tentou tornar-se ele próprio, um "arquitecto pombalino". Já se notou que, diluídas as suas tendências rocaille, ele portugalizou o próprio nome...." FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 208.

¹⁰⁷ Idem. Ibidem. p.189.

Conforme avançamos na introdução desta pesquisa, Luís Augusto França defende em *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* que o rococó expresso nas linhas do Palácio de Queluz constituiu uma reação da corte portuguesa, diretamente oposta à racionalidade empreendida na baixa pombalina. Contrária a esta posição, Myriam Ribeiro de Oliveira, autora da mais completa obra editada no Brasil sobre o rococó, afirma que o estilo não contou com uma ideologia que lhe desse suporte; suas formas leves e graciosas buscavam principalmente o prazer e a alegria 108.

A despeito das diferentes considerações de cunho ideológico, o rococó desenvolve-se em Portugal e no Brasil, paralelamente à vertente do barroco tardio dita pombalina, confluindo, por vezes, com a mesma em uma espécie de "ecletismo avant la lettre" Visando uma melhor compreensão de mais um "ecletismo" dentro do século XVIII, relembraremos em poucas linhas as origens e os meios propagadores que o rococó percorreu até se instalar dentro das igrejas cariocas tidas como pombalinas.

Em sua origem, na França, o rococó limitou-se, predominantemente, à arquitetura civil. Entre outras razões utilizadas para explicar tal fenômeno, atribuiu-se além da forte tradição acadêmica do país, à "racionalidade cartesiana e austeridade jancenista do catolicismo francês." 110

O rococó religioso desenvolve-se e atinge o seu maior grau de expressão nos países germânicos, onde trabalharam vários arquitetos e artistas franceses, quando fatores propícios contribuíram para o livre desenvolvimento do estilo, entre eles: a falta de uma tradição clássica, a fragmentação política e a situação do barroco tardio, que já se encontrava solidamente estabelecido por ocasião da chegada do novo estilo.

O comércio de objetos de arte provenientes da França foi um fator que ajudou a difundir o novo gosto na Europa e na América, mas a rápida difusão do estilo em Portugal e no Brasil deve-se, preponderantemente, à circulação das

¹⁰⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. pp 11-14 e 37-39.

A autora que já utiliza o termo entre aspas, refere-se às igrejas cariocas que apresentam fachadas pombalinas e interiores no mais puro rococó. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. "Identidades e Estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista". In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, nº: 6. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 64.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 11-12.

gravuras de arquitetura e decoração provenientes de Augsburgo. Além das gravuras alemãs, a corte portuguesa foi diretamente influenciada, ainda no período joanino, pela atuação de vários artistas franceses em Portugal, entre eles: Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), Guillaume-François-Laurent Debrie, Jean-Baptiste-Michel le Bouteux, François Harrewijn, Pierre Rochefort e Antoine Mengin. No período josefino, Jean-Baptiste Robillion destaca-se por sua atuação como arquiteto, paisagista e decorador do palácio de Queluz. Robillion assumiu as obras do palácio em 1758, logo após a partida de Mateus Vicente, responsável pela direção das obras desde 1747. 111

Luís Augusto França ressalta a qualidade da fachada de cerimônia do palácio, que foi realizada por Mateus Vicente. O autor se refere à mesma como uma edificação "alegre e nobre, ao mesmo tempo, (...) capaz de assumir uma estrutura e um equilíbrio clássico.". O historiador lembra que Vicente foi aluno de Ludovice e que dele herdou tal virtuosismo, advindo da Alemanha e da Itália. Ao mesmo tempo em que enaltece o trabalho de Vicente, a ponto de considerar a referida fachada como "... uma das melhores realizações da arquitectura portuguesa da época ...", França denigre a ala poente de Robillion com afirmações pejorativas, tais como: "... está longe de ser magestoso, antes nos dá o mal-estar que provocam sempre os trabalhos pretensiosos de artistas ignorantes." 112

Mais preocupada em considerar o conjunto da obra, Myriam Ribeiro de Oliveira destaca a presença das duas tendências estilísticas da época convivendo na capela do palácio, que foi edificada entre 1747 e 1752. O esquema decorativo básico segue o modelo pombalino idealizado por Mateus Vicente: "pilastras engajadas, cornija saliente e apainelados de mármore fingido em tonalidades de rosa, verde e beje." A discreta associação de estilos também é observada em igrejas pombalinas, como é o caso de Santo Antônio a Sé de Mateus Vicente e da capela da Bemposta, realizada por Manuel Caetano de Souza e pelo entalhador Antônio Ângelo. A mesma dupla edificou a capela do Palácio Condeixa utilizando

¹¹¹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 285.

¹¹² Idem. Ibidem. p. 287.

¹¹³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 144.

na decoração interna, a base pombalina acrescida de pequenos detalhes de inspiração rococó. 114

Myriam Ribeiro cita duas outras igrejas que se encontravam em regiões periféricas na época do terremoto e que por este motivo não teriam seguido estritamente o padrão pombalino de decoração: a Capela dos Terceiros Franciscanos de Jesus e a Ermida de Nossa Senhora do Resgate das Almas. O trabalho em estuque, os azulejos e a talha dessas duas edificações estão repletos de pequenas *rocailles*, apesar da decoração interna de ambas ter sido concluída após a grande catástrofe que atingiu a cidade.

O rococó faz sua primeira incursão no Brasil, através da talha da matriz de Santa Rita no Rio de Janeiro, que é datada de 1753. Chama a atenção a rapidez com que o estilo é assimilado na colônia, quase que paralelamente à cidade de Lisboa. O frio modelo pombalino de decoração interna, que predominava em Lisboa e que na colônia repercutiu em Belém do Pará, no Rio de Janeiro é preterido pelo rococó de fonte germânica¹¹⁵.

Na Igreja da Ordem Terceira do Carmo destacamos a unidade da talha da capela do Noviciado, inteiramente realizada por Mestre Valentim entre 1773 e 1780¹¹⁶. Ao contrário da referida capela, a nave e a capela-mor apresentam acréscimos realizados no século XIX, que descaracterizaram o trabalho original, principalmente no que diz respeito ao ritmo contrapontista do estilo. 117 Descaracterizada também foi a talha rococó de Mestre Valentim realizada no último quartel do setecentos para a Igreja da Irmandade de Santa Cruz dos Militares. Nesta igreja a talha original foi destruída por um incêndio ocorrido no século XIX. Na igreja carioca de São Francisco de Paula, podemos destacar a talha rococó da capela do Noviciado, realizada tardiamente (1801-1813)¹¹⁸ por

¹¹⁴ Idem. Ibidem. p. 144-149.

A afirmação não é válida para a Igreja da Candelária, que teve seus trabalhos de decoração interna realizados em mármore já no século XIX (4/12/1879). SOUZA, José Victorino de Souza. A Igreja da Candelária, desde a sua fundação. Rio de Janeiro: Debret, 1998. pp. 47-81.

¹¹⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 185-186.

^{117 1768-} Luiz da Fonseca Rosa; 1772/1800 - Valentim da Fonseca Silva; 1796/ 1797 - Inácio Ferreira Pinto; 1848 - Joaquim Pedro de Alcântara; 1829/1830, 1839, 1855 - Antônio de Pádua e Castro; 1882 - conclusão da talha. ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ e IPHAN, 1996. p. 213.

¹¹⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 187.

Mestre Valentim. A decoração da nave e da capela-mor foi realizada no século XIX por Antônio de Pádua e Castro. 119

Menos afetada pelas intervenções tardias foi à talha da Igreja da Ordem Primeira do Carmo, a antiga Sé, que ao contrário de sua fachada, quase inteiramente modificada no início do século XX mantém a integridade original de seu rococó de sabor palaciano, a despeito dos acréscimos realizados por Tomás Driendl entre 1905 e 1913. 120

Para maiores detalhes, consultar VIDAL, Cybele Fernandes. A talha religiosa da segunda metade do século XIX através do seu artista maior: Antônio de Pádua e Castro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

¹²⁰ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Ibidem. p. 190.

CAPÍTULO 2

AMBIVALÊNCIAS IDEOLÓGICAS NO SÉCULO XVIII

2.1. A retórica barroca e as Academias seiscentistas

O século XVIII é marcado em Portugal pela necessidade de afirmação dos valores nacionais, processo este subsequente à restauração da monarquia portuguesa ocorrida no século anterior. A busca de modelos que pudessem identificar o poder absoluto faz com que Portugal assimile o estilo que o representa; trata-se do barroco, de caráter faustoso, de decoração riquíssima, magnífico na sua imponência e em todo o seu esplendor¹²¹.

"...no seguimento do processo de resistência cultural ao poder filipino da primeira metade do século, poetas, escritores, historiadores e sobretudo pregadores conduziam uma gigantesca campanha de propaganda, baseada principalmente numa imaginosa acomodação dos textos bíblicos e hagiográficos aos mais diversos episódios da Restauração. Em tudo se descortinavam vaticínios, prognósticos, sinais da Providência, tudo tinha sido previsto por este ou aquele profeta, qualquer acontecimento favorável se ficava a dever à intercessão de tal santo, fazendo eco a determinado episódio das escrituras." 122

A citação de Luís de Moura Sobral denota perfeitamente a influência da Igreja no comportamento da sociedade portuguesa no século XVII e da mentalidade que vai se perpetuar no século seguinte. A retórica barroca aproveitava-se da fé cega de um povo iletrado, que em tudo queria acreditar, em uma espécie de "lógica maravilhosamente consoladora" fazendo surgir uma sociedade mais mística do que propriamente religiosa, que freqüentava os cultos,

¹²¹ PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 15.

¹²² SOBRAL, Luís de Moura. Pintura e Poesia na Época Barroca – A Homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira. Lisboa: Estampa, 1994. p. 69.

¹²³ Idem. Ibidem. p. 69.

mais por medo de punição divina ou por simples exigência social do que por obediência voluntária aos princípios básicos do catolicismo.

Paralelamente a este fenômeno, observamos desde meados do século XVII, em Portugal, a presença de diversos núcleos de estudos, sob a forma de associações leigas e de caráter privado denominadas genericamente sob o título de Academias, onde se discutia temas que "complementavam e contra-balançavam os rígidos saberes oficiais transmitidos e elaborados nas escolas e nos conventos" Os assuntos eram os mais variados possíveis: filosofía, arquitetura, música, poesia, pintura, astronomia e botânica, entre outros.

As academias representaram para a dinâmica cultural portuguesa da segunda metade do século XVII o papel de descentralização do conhecimento acumulado pela igreja ao longo dos séculos, assim como o papel precursor de uma interdiciplinaridade observada no conhecimento enciclopédico, que marcará o século XVIII.

"O tópico da necessidade de conhecimentos enciclopédicos origina-se na Antiguidade com Cícero e Vitrúvio, que se dirigiam respectivamente aos oradores e aos arquitetos, sendo incansavelmente repetido mais tarde pelos tratadistas do Renascimento." ¹²⁵

Portugal que não viveu um renascimento propriamente dito, tem nas academias uma possibilidade de experimentar a propagação de um saber multidiciplinar fora dos dogmas conventuais e monásticos e de seus interesses, ainda que muito arraigado a antigas tradições e velhos costumes.

Pouco tempo antes de D. João V subir ao trono, provavelmente em 1696, formou-se em torno do padre teatino Rafael Bluteau, de origem francesa, um seleto círculo de "homens de letras". De orientação cartesiana¹²⁶, as ditas *Conferências Discretas e Eruditas* eram patrocinadas por D. Francisco Xavier de Menezes (1674-1743), o quarto Conde de Ericeira. Freqüentado por fidalgos e nobres, os calorosos debates foram interrompidos durante a guerra franco-espanhola e retomados em 1717 quando já constituíam a Academia dos

¹²⁴ Idem. Ibidem. p. 28

¹²⁵ Idem. Ibidem. p. 123.

FALCON, Francisco José Calazans. A Época Pombalina: política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1982. pg 205.

Generosos. Teophilo Braga, autor da *História do teatro português: a baixa comédia e a ópera – século XVIII*, nos conta:

"O Conde da Ericeira com sua academia portugueza, imitação da academia franceza, no dia dos annos de D. João V, em 1719, apresentou-se no paço a pedido da rainha, com seus acadêmicos." ¹²⁷

Segundo o mesmo autor, D. João V teria gostado imenso da apresentação, declarando-se, em 1720, protetor da agremiação, que se tornou, desde então, a Academia Real de História Portuguesa.

2.2. O "barroco ilustrado" de D. João V

O apogeu do estilo barroco em Portugal ocorreu na primeira metade do século XVIII, momento de maior opulência do reino, propiciado pelo ouro recémdescoberto nas "minas gerais", o que permitiu a construção de edificios suntuosos, tal qual a basílica-convento-palácio de Mafra (fig 34). Paradoxalmente, a necessidade de afirmação do poder absoluto, através de obras monumentais, típicas do barroco, acabou por fazer circular idéias nem sempre interessantes ao absolutismo.

Mafra - mais do que basílica, convento e palácio - é um monumento, uma forma arquitetônica que transmitia um conteúdo ideológico, o poder absoluto manifestado em forma plástica. Iniciado em 1717, por ordem de Dom João V, o "monumento maior do que o Reino" possui cerca de 220 metros de fachada e foi feito para abrigar mais de 300 frades O complexo de Mafra denota através de seu tamanho e horizontalidade, o conceito de poderio e estabilidade de um reino: alegoria e metáfora do poder. Mafra é a empresa joanina que melhor expressa a coligação estado-igreja. 129

¹²⁷ BRAGA, Teophilo. Ibidem.. p. 334.

Expressão de Oliveira Martins utilizada em Arquitetura Barroca em Portugal. In FRANÇA, José Augusto. Lisboa Pombalina e o Iluminismo. Lisboa: Bertrand, 1983.

¹²⁹ PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p 94.

As linhas do barroco tardio italiano notadamente classicizado, presentes em Mafra, 130 deixam transparecer a influência dos estrangeiros em Portugal. Grosso modo, o século XVIII "...destaca-se pelo cosmopolitismo, mudanças e acréscimos da circulação de homens e de idéias." 131 Apesar do cunho genérico da afirmação anterior, ela nos ajuda a explicar a propagação da incipiente tendência ilustrada observada em Portugal desde o final do século XVII.

2.2.1. Estrangeiros, "estrangeirados" e o barroco tardio classicizante

"Em meio à unidade e à diversidade da Ilustração, o traço de união é representado pelos intelectuais ilustrados. São eles que representam de fato esta nova "cidade" européia, viajando, encontrando-se nas academias, nas sociedades literárias ou científicas..." 132

A presença de vários estrangeiros em Portugal, vindos a convite de D. João V ou simplesmente atraídos pela opulência do reino, que tendia a hiper-valorar tudo o que vinha de fora, favoreceu a formação de uma corrente ideológica "visceralmente hostil ao providencialismo cultural e político ao império da escolástica e ao terrorismo inquisitorial." ¹³³

Tanto Silva Dias, quanto Francisco Falcon chamam a atenção para a maciça presença de estrangeiros em Portugal no decorrer da primeira metade do século. Os dois autores citam a estada do naturista suíço Merveilleux, que veio a Lisboa a convite de D. João V no ano de 1723, assim como a chegada dos padres italianos João Baptista Carbone e Domingos Capassi¹³⁴ no ano anterior, exemplos contundentes da circulação dos "homens de letras" em Portugal.

A circulação dos "homens de letras" também se deu através de outro vetor: o dos "estrangeirados". Estes constituíam uma elite cultural formada por

¹³⁰ Vide Capítulo I.

¹³¹ VOVELLE, Michel (org.). O Homem do Iluminismo. Lisboa: Ed. Presença, 1997. p. 17.

¹³² FALCON, Francisco José Calazans. Ibidem. p. 105.

¹³³ Idem. Ibidem. p. 204.

Os dois padres citados tiveram influência determinante na montagem do observatório astronômico de Santo Antão. DIAS, José Sebastião da Silva. Portugal e a Cultura Européia. Coimbra, Ed. Coimbra, 1953. p. 136.

portugueses, cuja vivência no exterior proporcionou-lhes um contato mais próximo com as diferentes correntes do Iluminismo, conforme o país em que habitaram. O fenômeno do "estrangeiramento" aconteceu, na grande maioria dos casos, através do patrocínio régio, seja no caso dos funcionários da corte que prestavam serviços no exterior, como no exemplo clássico dos diplomatas, seja no caso dos "bolseiros", que viajavam visando o aprendizado especializado em determinada área.

Francisco Falcon considera o "estrangeiramento" "a questão magna da Ilustração portuguesa", identificando suas origens ainda na segunda metade do século XVII, através de seus representantes exponenciais: o Padre Antônio Vieira, Duarte Ribeiro de Macedo, Vicente Nogueira e José da Cunha Brochado. 135 Contudo, no nosso estudo, não iremos nos deter nas considerações sobre os protagonistas do pensamento ilustrado, os "homens de letras", mas sim nos "intermediários culturais" que no caso da presente pesquisa, são os artistas, arquitetos e engenheiros-militares. Lembramos que a formação dos últimos está necessariamente atrelada aos ensinamentos ministrados pelos primeiros, e que foram grandes os avanços pedagógicos alcançados no reinado joanino, inclusive no campo da matemática e da geometria.

Muitas das inovações são devidas a portugueses, como Manuel de Azevedo Fortes, autor de *Lógica Geométrica e Analítica*; outras, à quantidade de artistas italianos em Portugal durante o reinado de D. João V, conseqüência da abertura política e cultural empreendida pelo rei em relação àquela cultura. Destacamos nomes importantes, já citados no capítulo anterior, como Canevari, Felipe Juvara, Ludovice e Alessandro Giusti, entre outros. Assim como as formas barrocas classicizadas de Mafra, as noções do pensamento ilustrado que chegavam a Portugal não advinham dos epicentros irradiadores da filosofia das luzes - França, Inglaterra e Alemanha - mas via Itália, país não atingido pela Reforma, onde o catolicismo, tal como em Portugal, era praticado fervorosamente, o que acarretou uma "leitura eclética do iluminismo". ¹³⁷

¹³⁵ FALCON, Francisco José Calazans. Ibidem. p. 205.

¹³⁶ VOVELLE, Michel (org.). Ibidem. p. 18.

Originalmente, a expressão foi usada no comunicado para qualificar o "Verdadeiro Método de Estudar" de Verney. FALCON, Francisco José Calazans. "Iluminismo em Portugal – Periodo Pombalino" in VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003 (a ser publicado em 2004).

O barroco classicizado de Mafra, ao mesmo tempo em que demonstra erudição através de suas formas, deixa descortinar todo o misticismo da corte de D. João V, desde a sua idealização: fruto de uma promessa real, o complexo só foi construído mediante a graça concedida por Santo Antônio - ao santo franciscano, que nasceu em Lisboa, foi atribuída a intervenção divina quanto à fertilidade da rainha.

O ecletismo formal notado em Mafra, de que nos fala Varela Gomes¹³⁸ encontra paralelo no ecletismo ideológico observado no Iluminismo italiano, que assim como o português se caracterizou por seu forte cunho religioso:

"O próprio facto dos chefes de fila do iluminismo terem tomado, por mais de uma vez, a defesa da religião e de procurarem sempre conciliar os seus princípios filosóficos com a fé católica parece refletir uma convicção sincera (...) Pelo menos, afigura-se difícil pôr em dúvida a sinceridade de dois personagens famosos, talvez os exponentes intelectuais da mais alta representação do iluminismo italiano: Luís Muratori e Antonio Genovese, amigos confidentes de Luís António Verney." 139

Luís António Verney (1713-1792) é o autor do "Verdadeiro Método de Estudar", publicado em 1746 ou 1747. A obra serviu de base para a reforma pedagógica que Pombal empreenderia. Verney, que tinha ascendência francesa, estudou com os jesuítas e posteriormente com os oratorianos, tendo partido para Roma no ano de 1736. Para Kenneth Maxwell, o "Verdadeiro Método de Estudar" era " um manual eclético de lógica" para Silva Dias, a novidade da obra consistiu "em mostrar aos portugueses o contraste entre o Barroco e o Illuminismo, e salientar a mais-valia do segundo relativamente ao primeiro." Francisco Falcon, por sua vez, chama a atenção para o aspecto crítico, por vezes irônico, de Verney em relação ao atraso de Portugal no que tangia à pedagogia e à cultura como um todo. O mesmo autor não deixa de observar o espírito reformista, típico do pensamento ilustrado, fortemente arraigado à fé católica, o que constituía um ecletismo ideológico. 142

¹³⁸ Vide Capítulo I.

¹³⁹ DIAS, José Sebastião da Silva. Ibidem. p 192.

¹⁴⁰ MAXWELL, Kenneth. Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo. São Paulo: Paz e Terra, 1996. pg 12

¹⁴¹ DIAS, José Sebastião da Silva. Ibidem. p 255.

¹⁴² FALCON, Francisco José Calazans. Ibidem. p 331.

Todos os historiadores concordam que, mesmo antes de Pombal, o "Verdadeiro Método de Estudar" acirrou o debate sobre a reforma pedagógica em Portugal. O livro foi execrado pelos padres jesuítas, ao mesmo tempo que foi bem compreendido pelos padres oratorianos, que há muito estavam em um processo de modernização do ensino. Visando compreender melhor esta situação, analisaremos esta questão, que também encontra paralelo nos aspectos formais adotados nas fachadas das igrejas pombalinas, como pretendemos comprovar.

2.2.2. Os "modernos" padres oratorianos e o "rococó romano"

A congregação filipina foi fundada em Roma por São Felipi Neri no ano de 1550. Também conhecida como oratoriana, pois utilizava o canto sob a forma de oratórios, a congregação "arrebanhava" seus fiéis através do apelo produzido pelo elemento mais imaterial do corpo: a voz, tão imaterial quanto a fé. O canto era utilizado como instrumento de ligação 143 entre o homem e o etéreo.

A princípio, os oratórios eram encenados¹⁴⁴ na igreja de Santa Maria della Vallicella. Porém, em 1637, foi aberto um concurso, que objetivava julgar o melhor projeto para um edifício anexo à igreja, cuja finalidade seria a de apresentar os oratórios em um lugar mais adequado, próprio para tal circunstância. Surge, assim, a necessidade de atender a um outro programa arquitetônico dentro da organização religiosa. O desenho de Borromini foi escolhido para o Oratório de São Felipe Neri. Não se tratando de uma igreja, não havia compromisso estrito com as determinações tridentinas. Sempre inovando, Borromini determina um interior totalmente desconexo em relação à fachada. Esta última imprime o

¹⁴³ Sentido primeiro da palavra religião: religare.

O uso de recursos teatrais visando a acentuação do caráter dramático dos oratórios é atestado por diversos autores, entre eles Mário de Andrade em ANDRADE, Mário de Ibidem. pp. 81-83; Fernando Lopes-Graça.... "essa primeira oratória, La Rappresentazione dell'anima e del corpo, (...), foi de facto realizada muma cena, constituindo portanto, uma ação desempenhada por figuras com sua idumentária especial, acompanhada por uma orquestra escondida e terminando mesmo por uma dança. Tratava-se de uma peça alegórica, cujas personagens eram o Tempo, a Vida, o Mundo, o Intelecto, a Alma e o Corpo." in LOPES-GRAÇA, Fernando. Ibidem. p. 158 e Otto Maria Carpeaux "Afinal, um oratório não é executado durante o culto; não é obra litúrgica e sendo semidramática, não precisa renunciar aos efeitos teatrais." CARPEAUX, Otto Maria. Ibidem. p. 131.

¹⁴⁵ Entre outras inovações, destacamos a principal: o eixo de simetria da nave do oratório encontrase disposto paralelamente à fachada.

mesmo ritmo dado pelas colunas em São Carlino, ritmo comparado por Wittkower, "em termos musicais, à estrutura da fuga, 146 em função do arranjo." O mesmo autor compara a fachada do oratório a uma "overture" dado o descompromisso com o interior a ser revelado ao espectador após a entrada no edifício.

Como observamos no capítulo anterior, o "rococó romano", citado pelo próprio Wittkower, apresenta muitos de seus elementos formais derivados do vocabulário borromínico utilizados, em primeira mão, no Oratório de São Felipi Neri, dentre eles, o frontão de linhas sinuosas, um dos principais motivos utilizados pelo estilo dito pombalino. Acompanhando o histórico da Congregação em terras lusas, acreditamos poder fazer as conexões necessárias, para que se estabeleça um vínculo entre a utilização dos elementos do "rococó romano" em Portugal e a possível influência dos oratorianos no emprego dos mesmos na arquitetura religiosa pombalina, o que viria esclarecer o aspecto que José Augusto França considera paradoxal ou "fantasioso" nas igrejas.

Sendo assim, temos que considerar que a Congregação do Oratório foi introduzida em Portugal no ano de 1668, através do padre Bartolomeu de Quental. Na qualidade de confessor real, Quental adquiriu prestígio na corte, fazendo com que a congregação gozasse de proteção real desde a sua implantação em terras portuguesas. A Congregação do Oratório não constituía propriamente uma ordem, porém encontrava-se sujeita à hierarquia episcopal. De origem ítalo-francesa, a congregação tinha como principal meta a educação da juventude. De orientação cartesiana, os filipinos se opunham diretamente ao sistema educacional jesuítico, ainda muito baseado na escolástica. 149

¹⁴⁶ A Fuga poderia ser definida como uma composição polifônica instrumental unitemática que se propõe apresentar um tema musical – ou um sujeito – em várias tonalidades, conforme um plano harmônico preestabelecido, empregando uma linguagem contrapontístico – imitativa e alternando as partes temáticas com partes episódicas ou de transição... a Fuga não tem objetivos contrapontísticos, mas sim harmônicos, no desenvolvimento do plano tonal; o contraponto é apenas um fator lingüístico. Nisso reside a sua substância formal barroca"... MAGNANI, Sergio. Ibidem. p. 131.

¹⁴⁷ "In musical terms the arrangement may be compared to the structure of a fugue" WITTKOWER, Rudolf. Art and Architecture in Italy. London: Yale University Press, 1982. p. 201.

¹⁴⁸ DIAS, José Sebastião da Silva. Ibidem. p. 136.

¹⁴⁹ FALCON, Francisco José Calazans. Ibidem. p. 209.

Qualificados de "modernos", pela oposição de seus métodos pedagógicos aos da tradicional ordem jesuítica¹⁵⁰, os padres do oratório também contavam com a simpatia de D. João V, que concedeu aos alunos formados pela congregação, através de concessão régia datada de 1708, os mesmos direitos daqueles egressos das escolas jesuíticas. A quebra do monopólio educacional préestabelecido pelos jesuítas foi o estopim de uma "guerra" travada entre as duas instituições, cujas "batalhas", geralmente vencidas pelos oratorianos, se arrastariam até a derrocada final dos jesuítas: a expulsão da ordem de Portugal e suas colônias, decretada por Pombal em 1759.

Tanto Francisco Falcon, como Silva Dias apontam a atenção especial dispensada por parte de D. João V aos oratorianos, como mais uma manifestação do emergente pensamento ilustrado em Portugal, ainda na primeira metade do século dito das luzes. Os oratorianos, mesmo antes de Verney, apontavam para a reforma do método de ensino em Portugal, e tal fato se deve, sobretudo, à figura do padre filipino João Baptista.

"A adopção definitiva e integral da nova filosofia pelos padres de São Filipe Nery data de 1737 ou 1738, o mais tardar. Foi num desses anos, com muita possibilidade, que João Baptista começou a professar na cátedra o seu eclectismo de forma aristotélica e fundo moderno" 151

As idéias ecléticas do padre João Baptista estão documentadas em *A Philosophia Aristotélica Restituta*, redigida em 1743, exatamente no mesmo ano em que ele projeta a Igreja de Nossa Senhora de Aires¹⁵² (fig 6). A igreja apresenta nas suas formas todo o ecletismo desenvolvido pelo barroco tardio português: estrutura maneirista (planta, fachada e torres), linhas do "rococó romano" (frontão) e classicizadas (arcos do nártex), todas reutilizadas nas igrejas pombalinas. Este ecletismo formal não poderia ser considerado um paradoxo, se de certa maneira estas formas refletissem o pensamento dos padres do oratório que, apesar de "modernos", continuavam atrelados a "antigos" conceitos. Sobre os padres, Silva Dias discorre:

¹⁵⁰ DOMINGUES, Francisco Contente. *Ilustração e Catolicismo – Teodoro de Almeida*. Lisboa: Colibri, s/d. p. 32-40.

DIAS, José Sebastião da Silva. Ibidem. p. 146.

¹⁵² GOMES, Paulo Varela. Ibidem. p 21.

"... tinham de um lado, o espírito conservador de quase todas as congregações religiosas, mais ou menos afectas à escolástica e à ordem mental estabelecida; do outro, as correntes novas do pensamento: o cartesianismo na filosofia, o classicismo na arte, o jansenismo na religião, o criticismo em quase tudo." 153

Especificamente sobre o padre que projetou a Igreja de Nossa Senhora de Aires, Silva Dias afirma: "O eclectismo é também a nota dominante de João Baptista. Não quis de qualquer modo, canonizar excessos dos modernos, por demais desvanecidos." Notamos este mesmo ecletismo ideológico e formal em outra edificação que foi doada aos oratorianos por D. João V: o Palácio e Convento das Necessidades (1743-1750), que data do mesmo ano em que foi redigida a *Philosophia Aristotélica Restituta* e que foi projetada a Igreja de Nossa Senhora de Aires.

De autoria desconhecida, mas atribuído a Giovanni Nicolò Servandoni ¹⁵⁵ (1695-1766), o complexo das Necessidades foi construído por ordem de D. João V em agradecimento a Nossa Senhora das Necessidades, que o teria amparado por ocasião de uma enfermidade. A origem mística do edificio contrasta com a utilização final, pois foi nas Necessidades em que os oratorianos ministravam aulas de Filosofia, Teologia Moral, Doutrina Cristã, Gramática, Retórica e Física Experimental. ¹⁵⁶

A ambigüidade dos fatos relatados no parágrafo anterior se reflete nas formas notadas nas Necessidades. Observamos, no primeiro capítulo, as sobrevergas típicas do "rococó romano", que estão presentes no convento (fig 29) e concorrem com o classicismo da capela (fig 30). José Fernandes Pereira nota outro contraste:

Inicialmente a obra foi atribuída a Caetano Tomás de Souza e a Custódio Vieira. MENDONÇA, Emília Isabel. Ibidem. p. 176. Germain Bazin cita o nome do arquiteto da Igreja da Cruz dos Militares – José Custódio de Sá e Faria - como autor do projeto. BAZIN, Germain. A Arquitetura Religiosa no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 248. José Fernandes Pereira aponta o nome de Caetano Tomás de Souza como autor do traço do Palácio das Necessidades, ao mesmo tempo, que explica que o nome de Manuel Corte Real também é cogitado como verdadeiro projetista. PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 93.

¹⁵³ DIAS, José Sebastião da Silva. Ibidem. p. 137.

¹⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 148.

¹⁵⁶ Segundo José Fernandes Pereira, no ano de 1744, foi concedida por D. João V, a licença que permitiria aos padres da congregação do oratório, o direito de se instalarem no convento anexo ao Palácio das Necessidades ao término das obras e assim foi feito. PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 93.

"A fachada da capela repete, em pequena escala, a galilé de Mafra, sendo também decorada com estatuária "italiana" de Giusti e José de Almeida. Externamente destaca-se ainda a torre, de formulário borrominesco, que será repetida posteriormente em várias igrejas pombalinas." 157

O ano em que foi projetado o Convento das Necessidades, a Igreja de Nossa Senhora dos Aires e escrita a não menos eclética *Philosofia Aristotélica Restituta*, é o mesmo em que as atividades teatrais, descritas no primeiro capítulo, sofrem uma interrupção dada a doença de D. João V, à exceção das encenações religiosas. Os espetáculos profanos só seriam retomados no reinado josefino.

2.3. O "teatro" de D. José I

Ao que tudo indica, Nossa Senhora das Necessidades não deve ter gostado muito do palácio-convento construído em sua invocação, pois a mesma enfermidade que acometeu a saúde de D. João V e que a referida Virgem teria curado, acabaria por matá-lo no ano de 1750. Com a morte do rei, sobe ao trono seu herdeiro legítimo - D. José I -, que havia se casado, em 1729, com D. Mariana Vitória, filha de Felipe V de Espanha, bisneta de Luís XIV e prima direta de Luís XV, a quem foi prometida em contrato pré-nupcial no ano de 1721. Transferida para corte francesa no ano seguinte, com apenas quatro anos de idade, a infanta é devolvida três anos depois, dada a impossibilidade de consumação do matrimônio.

A frivolidade e a falta de interesse por assuntos de estado, que encontramos em D. Mariana Vitória, são aspectos de sua personalidade, que refletem o espírito das cortes setecentistas em que viveu: reinos afeitos aos deleites da vida terrena. Neste aspecto, a corte de D. José I antecipa a de Luís XVI, supervalorizando atividades mundanas, tais como: equitação, caça, música e principalmente o teatro. 158 Prova maior desta inclinação é representada pela obra

¹⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 93.

^{158 &}quot;D. Mariana Vitória (...) descreve miudamente as picuinhas da corte, e passa ao lado de das grandes questões sem quase a elas se referir (...) Em pouco mais repara do que em si própria, desde o penteado à lição de música, desde a caça à última moda de Paris (...) Psiquicamente trata-se de uma mulher fútil, pouco culta (são aflitivos os seus erros de ortografia, redação e pontuação), e egoista (antepondo aos lutos da corte por parentes próximos os seus aborrecimentos por não poder divertir-se, achando condenável que D. João V, doente, lhe roubasse sempre "o seu príncipe" quando ia a tratamento para as Caldas), amando a caça, a música, os passeios." PILOTO, Raquel. "Estudo Ginecológico de uma Rainha" in Studium

mais significativa, construída nos primeiros cinco anos da administração Josefina - a Ópera do Tejo -, que adquire conotação de monumento ao prazer e à alegria: sensações de felicidade, buscadas, no século XVIII, através de superficialidades tão efêmeras quanto a arquitetura dos cenários teatrais e daqueles de cunho festivo especialmente confeccionados para celebrações da nobreza.

O teatro foi construído segundo os planos de Gian Carlo Bibiena, que chega a Lisboa em 1752, acompanhado de Giacomo Azzolini. A Ópera do Tejo, que foi construída em dois anos, desapareceu com o grande terremoto de 1755, sete meses depois de aberto, sem deixar registros iconográficos. Segundo Francisco Coelho de Figueiredo, citado em *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, a decoração do teatro em "ouro sobre fundo branco" 159 era tão rica, que os espectadores se esqueciam de olhar para a cena.

Outra obra, quase que totalmente realizada, durante o reinado josefino, foi a Igreja de São Francisco de Paula (fig 2). O início de sua construção se deu em 1743¹⁶⁰, mas até a intervenção de Dona Mariana Vitória em 1754, a obra dependia exclusivamente do óbulo dos fiéis, o que fez com que dois frades tenham sido enviados para o Brasil, um para o Rio de Janeiro outro para Minas, para pedir esmolas, visando à edificação do templo¹⁶¹.

Conforme informamos no primeiro capítulo, a igreja foi construída mediante traçado de Inácio de Oliveira Bernardes, que lá trabalhou entre os anos de 1754 e 1764, o que fez com que a igreja ficasse situada cronologicamente entre o período anterior ao terremoto e o momento imediatamente subsequente, adquirindo, segundo Maria Teresa Sequeira Santos, uma conotação de "elo" 162 entre a "antiga" Lisboa e a "moderna".

Patrocinada pela rainha, a igreja não dependia dos recursos de Pombal e seus engenheiros, fato que permitiu que fosse finalizada antes da reconstrução da maior parte das igrejas atingidas pelo terremoto. Assim, a Igreja de São Francisco de Paula é finalizada em meados da década de sessenta, exatamente na mesma

Generale, vol VIII, tomo segundo. Porto: 1961. In SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. Ibidem. p. 13.

¹⁵⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 55, nota 85.

¹⁶⁰ SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. Ibidem. p. 52.

¹⁶¹ Idem. Ibidem. p. 52.

¹⁶² Idem. Ibidem. p. 52.

época que as igrejas pombalinas são erguidas: Santo Antônio (1767), Mártires (1769), São Paulo (1768). Se este fato não prova necessariamente a influência desta igreja, dos oratorianos e de Bernardes sobre as formas das igrejas pombalinas, precisamos recordar outros fatos.

Não sabemos se o projeto de São Francisco de Paula é o mesmo que data de 1743, ano que Bernardes trabalhava no teatro dos oratorianos; de toda maneira, este é o ano de sua primeira pedra, mesmo ano em que iniciaram as obras do Convento das Necessidades e da Igreja de Nossa Senhora dos Aires, desenhada pelo oratoriano João Baptista. Em todas essas construções notamos a co-existência da corrente classicizante do barroco italiano e do "rococó romano", que nos remete às rígidas formas pombalinas, invariavelmente, acrescidas de elementos borromínicos.

Lembramos, também, que Inácio de Oliveira Bernardes foi "bolseiro" em Roma na mesma época em que lá se desenvolviam as formas do "rococó romano". Portanto, Bernardes era um "estrangeirado" em Portugal, e como tal mantinha contato com "homens de letras", como Alexandre Gusmão 163, diplomata que serviu à corte portuguesa junto ao Vaticano, no mesmo período em que Bernardes lá estudou. Bernardes também mantinha vínculo com outros "homens de letras" através do teatro da Congregação do Oratório. 164

É preciso considerar a hipótese da influência do próprio teatro sobre as formas das igrejas, pois mesmo depois do terremoto, sobretudo a partir de meados da década de sessenta, data que coincide com a edificação da maior parte das igrejas pombalinas, a atividade teatral continua a entreter D. José e sua corte:

"Outros teatros públicos se ergueram em Lisboa, a seguir ao terramoto, em substituição daqueles que foram arruinados pelo cataclismo — teatros da Mouraria, do bairro alto, do pátio das Arcas. O novo teatro do Bairro Alto, construído nas ruínas do Palácio do Conde de Soure, onde funcionava o anterior teatro do mesmo nome, foi palco das óperas de Metastásio, de teatro lírico italiano, comédias e bailado. No teatro dos Condes representava-se ópera italiana e tinham lugar espetáculos de bonifrates. O teatro do Salitre apresentava teatro declamado, companhias de acrobacia e outras atrações." 165

¹⁶³ Vide capítulo I.

¹⁶⁴ Idem. Ibidem. p. 120.

Mendonça cita Maria Alexandra Gago da Câmara. Lisboa: Espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996. Idem. Ibidem. p. 171.

Mas o verdadeiro "teatro", o da vida real, aquele a que nos referimos no subtítulo, encobria os verdadeiros interesses do diretor de cena - Pombal -, que manipulava o rei fantoche de acordo com os seus interesses, principalmente depois que o roteiro foi "modificado por Deus", como veremos a seguir.

2.3.1. A tragédia

"... e seguia-mos para rua dos Remoladores por cima dos entulhos, e muitos corpos mortos, até à beira-mar, aonde nos julgávamos mais seguros. Mas pouco depois de ali termos chegado, assim como muita gente, se gritou que o mar vinha saindo furiosamente de seus limites: facto que presenciámos, e que redobrou nosso pavor, obrigando-nos a retroceder pelo mesmo caminho (...) o alto da Cotovia, (...) aonde também vieram ter, por diversos caminhos (...) imenso povo (...). O descampado daquele alto dava lugar a descobrir-se a cidade por todos os lados, a qual, logo que foi noite, apresentou à vista o mais horrível espetáculo das chamas que a devoravam cujo clarão alumeava, como se fosse dia não só a mesma cidade, mas todos os seus contornos, não se ouvindo senão choros, lamentações, e coros entoando o Bendito, Ladainhas, e Misere "166"

Na primeira manhã de novembro de 1755, mais precisamente às dez horas do dia de Todos os Santos, um grande *terramoto* (como preferem grafar os portugueses), de intensidade 9 na escala Richter, foi sentido em toda a Europa, abalando principalmente Lisboa, destruindo completamente toda a baixa central da cidade. Como se não fosse o bastante, um grande incêndio que durou seis dias acabou de destruir o que restara da cidade manuelina, filipina e joanina. A dupla catástrofe resultou em aproximadamente dez mil mortos, duas mil casas destruídas, sem contar as que ameaçavam cair; trinta e três palácios em ruínas, dentre eles o complexo do Paço; e todos os hospitais inutilizados. ¹⁶⁷

Confrontado com essa situação totalmente caótica, o Rei D. José I, temeroso, recusava-se à regressar a capital do reino. Coube a Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro marquês de Pombal, a tarefa de "enterrar os mortos e cuidar dos vivos", além do trabalho de reconstruir Lisboa, no estilo que mais

^{166 &}quot;Recordações de Jacome Raton sobre ocorrências de seu tempo em Portugal de maio de 1747 a setembro de 1810". Lisboa: Fenda, 1992, p. 30. In SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos. A Baixa Pombalina, Passado e Futuro. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 37.

¹⁶⁷ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p 35.

tarde veio a ser conhecido como pombalino, fazendo juz ao nome de seu maior empreendedor. ¹⁶⁸

2.3.2. O diretor de cena

Desnecessário comentar que, no âmbito de nossos tímidos objetivos, não cabe uma biografia sobre aquele que empresta o nome para qualificar estilisticamente os nossos objetos de estudo. Vamos nos limitar, portanto, a destacar os aspectos de sua vida, política e personalidade que, na nossa visão, mais influenciaram a produção arquitetônica do período. Para tal, deixaremos que o próprio Pombal, faça suas considerações sobre o terremoto de 1755:

"Quando os princípios de um governo estão de uma vez corrompidos, quando a sua constituição foi moldada sobre abusos, quando os prejuízos antigos têm servido a formar um novo gênio, quando um grande luxo se senhoreou da Nação, quando as máximas depravadas tomavam o lugar das boas, quando o povo perdeu a norma de seus antigos costumes, digo que as melhores leis não se acham em que pegar; é preciso, então, para me explicar assim, é necessário um golpe de raio que abisme e subverta tudo, para tudo (...)" 169.

Pombal, o "estrangeirado", que foi diplomata na corte austríaca e inglesa¹⁷⁰, atribuiu, assim como a maior parte da população de Portugal, a causas divinas o fenômeno natural que atingiu a cidade. A citação, por mais paradoxal que pareça, não deixa de refletir o ambiente cultural luso, que tem suas raízes na Idade Média¹⁷¹ e que atravessa o século das luzes. Em Portugal, ainda nesta época, a despeito de todas as manifestações do emergente pensamento ilustrado,

¹⁶⁸ Idem. Ibidem. p 35.

Discurso político sobre as vantagens que o Reino de Portugal pode alcançar com as desgraças do memorável terremoto do primeiro de novembro de 1755, BNRJ, Sessão de Manuscritos, 1-12, 1, 14, p.185.

¹⁷⁰ MAXWELL, Kenneth. Ibidem. p 4.

^{171 &}quot;Providencialismo, vale lembrar, que marcara o nascimento de uma nação, no século XII, com a benção de Deus, Ele mesmo! Afinal, Afonso Henriques teria arrancado Lisboa à mão dos infiéis, protegido e inspirado pelo Todo-Poderoso, ..." PRIORE, Mary del. O Mal sobre a Terra – Uma história do terremoto de Lisboa. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p 35.

em tudo se descortinava vaticínios e profecias¹⁷². No entanto, há de se levar em consideração, a provável possibilidade de nosso "déspota esclarecido" ter, na verdade, se aproveitado sabiamente da supertição do povo e da fatalidade como pretexto, para começar a exercer seu poder de forma plena.

De qualquer forma, o caráter ambíguo da personalidade de Pombal é manifestado através de sua própria política: o Tribunal da Santa Inquisição ganhou novo regimento, mas continuava a existir; a censura abrandou-se, mas continuava viva através da Real Mesa Censória, "enquanto que a repressão política continuaria a coibir os espíritos críticos e independentes, fossem eles artistas ou pensadores ..." A ambigüidade também é a marca registrada da reforma educacional que Pombal implantou em Portugal. A reforma tornou-se prioridade após a expulsão dos jesuítas em 1759. As reformas visavam cumprir três objetivos: uniformizar o currículo, secularizar a educação e fazer com que ela fosse controlada pelo Estado. Contudo, os mais altos postos controladores desta reforma foram ocupados por eclesiásticos e o método adotado baseava-se francamente no *Verdadeiro Método* de Verney. 174

Já nos referimos anteriormente ao ecletismo que domina a obra de Verney e do padre oratoriano João Baptista, mas cabe destacar que a geração de eclesiásticos, que havia sido formada pelos modernos padres filipinos, assumiu aos poucos posições de destaque dentro da reforma educacional. Este é o caso do frei Manuel Cenáculo Vilas Boas (1724-1814), que se tornou presidente da Mesa Real Censória, cuja função era interceptar as publicações do alto iluminismo, que não eram simpáticas ao absolutismo e à Igreja. 175

Em termos plásticos, a ambigüidade constatada na política educacional encontra sua melhor expressão no painel de azulejos pertencente ao Museu

[&]quot;Um viajante francês conta ter observado o povo reunido em magotes, ao pé dos oratórios, frente aos quais se rezava, alternando orações piedosas e bofetadas para penitenciar-se. Nas procissões da Quaresma, os devtos açoitavam-se furiosamente e, de joelhos, carregavam barras de ferro em cruz e arrastavam correntes pelas ruas. Ao cruzar-se pelas ruas, saudavam-se "Deus o ajude (...) Vem com Deus". Não havia quem não levasse sua carta de amores ao painel de Santo Antônio, na igreja dessa invocação, perto da Sé, ou que não carregasse, ao peito, um pedaço de pedra d'ara para proteger-se do "quebranto"" PRIORE, Mary del. Ibidem. p 29.

¹⁷³ FALCON, Francisco José Calazans. "Iluminismo em Portugal – Periodo Pombalino". Palestra proferida no VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003 (a ser publicado em 2004).

¹⁷⁴ MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. São Paulo: Paz e Тегта, 1996. р 104.

¹⁷⁵ MAXWELL, Kenneth. Ibidem. p.106.

Nacional Machado de Castro de Coimbra, que retrata as linhas clássicas do laboratório de química da Universidade da mesma cidade¹⁷⁶, envolto em uma moldura pintada plena de "rocailles" (fig 56).

Podemos julgar a preocupação de Pombal com o aspecto simbólico de suas reformas através de dados concretos: o simples fato da mudança do nome do Terreiro do Paço, que viria se chamar Praça do Comércio após a reurbanização de Lisboa, em referência às reformas econômicas já comprovam esta teoria. 177 Quanto ao simbolismo das formas plásticas, diversos são os estudos que abordam esta questão, como veremos no próximo item.

2.3.3. O novo cenário urbano

"A reconstrução de Lisboa, após o terremoto devastador de 1755, é como um paradigma de todas as atividades de Pombal no governo e representou um bom exemplo do papel que os déspotas esclarecidos portugueses queriam que o Estado representasse. Era um papel profundamente enraizado em uma avaliação pragmática de opções, uma mistura de empréstimos e inovações ecléticos e a intervenção seletiva do Estado na sociedade para promover o que era concebido como interesse nacional" 178

Pombal confere ao engenheiro-mor do Reino, o general Manuel da Maia, o mesmo que, em 1718, levantara a planta baixa de Lisboa, a tarefa de executar um plano geral para a reconstrução da cidade. Este apresenta diferentes propostas: desde a reconstrução total de Lisboa tal qual ela era, passando pelo projeto de reedificar a cidade em outro local, até a total reformulação da parte central da cidade, hoje conhecida como Baixa Pombalina, que foi a proposta vencedora, veinculada à legislação através do alvará de 12 de maio de 1758. Para executar o seu plano, o General Manuel da Maia nomeia dois outros militares: o Tenente Coronel Carlos Mardell e o Capitão Eugénio dos Santos de Carvalho.

¹⁷⁶ Projetado pelo arquiteto militar e coronel inglês William Elsden. Idem. Ibidem. p. 111.

¹⁷⁷ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 128.

¹⁷⁸ MAXWELL, Kenneth. Ibidem. p 37.

¹⁷⁹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 37.

No risco da baixa pombalina, tudo foi pensado e meticulosamente planejado: desde a malha em quadrícula, que liga a Praça do Comércio ao Rossio 180, até a hierarquização dos quarteirões a partir do Tejo, onde se localizavam os órgãos governamentais e judiciais, além da Bolsa, Alfândega e Aposentos Reais de ocasião. Os blocos imediatamente posteriores à praça destinavam-se aos bancos, e os demais ao comércio. As ruas designavam pelo nome, os artífices que lá trabalhavam, como por exemplo: Rua do Ouro, da Prata, dos Sapateiros, dos Douradores, etc...

Inovações urbanísticas constam na dissertação de Manuel da Maia, estas foram definidas por Eugéneo dos Santos: "a utilidade pública e particular, a felicidade e a conservação dos indivíduos e da sociedade são o fim da arquitetura". Os engenheiros del'Rei mudam a visão do espaço urbano do ponto de vista social, pois a cidade torna-se o "habitat" funcional: praças para o lazer; arcadas que protegem do frio e da chuva; esgotos cobertos; abastecimento de água; bocas de incêndio; coleta de lixo; calçadas [81]; aeração e luminosidade.

Como pudemos observar, José Augusto França tende a exaltar os aspectos do urbanismo da Baixa Pombalina, que se identificam com a racionalidade do Iluminismo, porém o autor também demonstra estar consciente da uma transformação que se operava na mentalidade da nação 182, o que pressupõe a coexistência das "antigas" formas: as do pensamento e as plásticas. França também deixa claro que Eugéneo dos Santos não estava bastante informado sobre as linhas de Soufflot e seus contemporâneos, descartando assim uma possível antecipação portuguesa ao neoclassicismo francês 183.

Rossio: designação genérica para terreiro. Na verdade o local conhecido até hoje como Rossio, tem como nome oficial Praça D. Pedro IV. SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos Santos. Ibidem. p. 80.

¹⁸¹ "Declaro que as ruas de Inglaterra são formadas de três divisões, a do meio mais largas para as carruagens, e as duas dos lados para a gente de pé; aquela calçada de pedra miúda, e as duas enxilharias de grossas com seus postes que as separam da do meio, para que as carruagens não vão embaraçar os dous passeios;..." FRANÇA, José Augusto. Ibidem. pp 311-330.

[&]quot;Como em nenhum outro lado, vemos cruzarem-se ali os caminhos dos gostos e das necessidades de um tempo de mudança. Se a cidade não traduz, na verdade, "a feliz metamorfose (que se operava) em todo reino", como o queria um poeta oficioso da época, ele constituiu o seu sucesso mais importante, senão único, do "despotismo iluminado" em Portugal." Idem. Ibidem. p. 305.

^{183 &}quot;Não nos esqueçamos que, se Eugéneo dos Santos não possuía informações bastantes sobre as grandes reformas da estética contemporânea, os Soufflot, os Cochin, e também os J. N. L. Durand ..." Idem. Ibidem. p. 305.

Walter Rossa em *A Urbe e o Traço* valoriza a herança da "estratégia urbanística delineada para Lisboa por D. João V" no plano de Manuel da Maia, que teria sido o elemento de ligação entre os planos de Juvara, com quem teria trabalhado, e a geração que projetou a baixa pombalina, tida pelo mesmo como a "síntese entre o urbanismo da escola portuguesa de engenharia militar e o aggiornamento trazido pelos mestres do estúdio de Fontana." Ao contrário de França, Rossa destacou o aspecto barroco do projeto, mas deixa transparecer o caráter ambíguo do mesmo quando afirma:

"...a velha escola portuguesa de urbanismo atingiu seu ponto alto ao ser transformada em instrumento da ideologia do regime reformista de um déspota iluminado cuja marca fundadora é a própria reforma urbana de Lisboa." ¹⁸⁵

Paulo Varela Gomes destaca o caráter "moderno" da malha pombalina, oposta a uma urbanização barroca, no aspecto da regularidade. Dentro do espaço racional, as igrejas foram submetidas, sujeitadas à nova malha urbana. Especialmente na baixa, onde Pombal buscava uma uniformidade quase que absoluta, não encontramos igrejas com torres. Elas são dissolvidas "porque é necessário fazer delas (as igrejas) um nada, mais um elemento neutro nos planos sucessivos que constróem a malha" 186

Este é o caso da Igreja dos Mártires, que, como observamos, não apresenta torres na fachada. Segundo José Augusto França, estas igrejas seriam "o mais puro produto da estética pombalina" Porém a dualidade estilística persiste nos elementos oriundos do maneirismo e do "rococó romano"; no caso dos Mártires (fig 23), notadamente representados na estrutura do todo e nas sobrevergas respectivamente.

Além das igrejas pombalinas, constatamos também o ecletismo ideológico e formal na arquitetura dos prédios que compõem a malha, ditos de rendimento, e nas linhas dos palácios, prédios públicos e monumentos.

186 GOMES, Paulo Varela. Ibidem. p 45.

¹⁸⁴ ROSSA, Walter. A Urbe e o Traço – Uma década de estudos sobre o urbanismo português. Coimbra: Almedina, 2002. p. 111.

¹⁸⁵ Idem. Ibidem. p. 80.

¹⁸⁷ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p 178.

2.3. 3.1. Os prédios de rendimento

O módulo gerador da planta de Eugénio dos Santos é o quarteirão, sendo assim a idéia de prédio pombalino "é uma abstração", pois os mesmos são agrupados em blocos. Segundo José Augusto França eles são: ".... sobretudo um fenómeno quantitativo submetido a um ritmo determinado." ¹⁸⁸

Antes de qualquer comentário sobre os prédios de rendimento (fig 57), é preciso considerar o caráter de emergência do plano geral e dos estudos para qualquer construção pós-terremoto, pois fazia-se necessário reconstruir tudo de maneira rápida e prática, o que levou a uma simplificação extrema das formas. Outro fator relevante na elaboração de modelos é o aspecto financeiro dos projetos, pois a catástrofe foi um duro golpe financeiro que atingiu não só o estado, mas todas as classes e camadas da população, influenciando diretamente na elaboração de um "estilo" mais refinado.

Uma das principais características funcionais dos prédios de rendimento é dada já na estrutura, que foi projetada por intermédio de "vigas" de madeira. A essa estrutura deu-se o nome de gaiola 189; ela minimizava o risco de desabamento no caso de um outro possível terremoto. Como os prédios foram construídos sobre os escombros dos anteriores, fez-se necessário aplicar um sistema de fundações sobre estacas, que a exemplo da estrutura foram executadas em madeira. O medo de novos tremores fez com que Manuel da Maia encomendasse a Eugénio dos Santos projetos para fachadas com apenas dois pisos sobre as *loggeas*. Mas o tempo foi passando, os temores se abrandando, possibilitando, assim, a construção de mais um pavimento e ainda outro de águas-furtadas. 190

Os vãos são guarnecidos por moldura em cantaria. Esta moldura (fig 58), dita pombalina, será repetida na arquitetura religiosa. Também em cantaria são os cunhais e as pilastras, que simulam colunas serlianas. O reboco, invariavelmente

¹⁸⁸ Idem. Ibidem. p 179.

[&]quot;As casas são altas, uniformes e de sólida construção. A maneira de se edificar é assaz singular; o carpinteiro é o primeiro a ser chamado. Quando a gaiola do edifício está terminada, chama-se os pedreiros, que levantam entre prumos um muro de pedra miúda ou de tijolos. Os Portugueses pretendem que as casas assim construídas resistem especialmente aos tremores de terra que Lisboa freqüentemente sofre." MURPHY, James, Travels in Portugal. London: 1783. In Idem. Ibidem. p 157.

¹⁹⁰ Mais tarde, Manuel Caetano (1742-1802), último dos arquitetos pombalinos, insere um outro pavimento entre a cornija e o telhado.

âmbar ("jalde"), não difere muito, em termos cromáticos, da cantaria. Podemos encontrar, ainda, as paredes meeiras, subdividindo o telhado logo acima da cornija. Essas paredes evoluíram de uma simples questão funcional, pois evitariam a progressão de eventual novo incêndio, a elemento integrante da composição arquitetônica.

José Augusto França subdivide as fachadas em três tipos - A, B e C - e cada uma delas recebeu tratamento diferenciado conforme essa hierarquia. As fachadas das ruas secundárias (tipo B) e das travessas (tipo C), não apresentam varandas e os detalhes em cantaria são escassos. *Grosso modo*, as versões B e C são simplificações da primeira, em uma supressão progressiva de elementos arquitetônicos, tais como: recorte das molduras, sacadas do primeiro andar, gradeado em ferro, divisão em pedra entre o primeiro e segundo piso, aletas decorativas nas águas-furtadas, e as pedras de feicho, que arrematam as vergas arqueadas nas janelas do terceiro andar.

Procurando as origens e as fontes de inspiração dos prédios de rendimento, França as compara a um prédio perto da Sé, construído em 1749 e que resistiu ao terremoto - o "Prédio Almada" -, onde identifica não só as qualidades técnicas de sua estrutura, que o fizeram resistir, como também as semelhanças formais. França afirma que Eugéneo dos Santos apenas teria simplificado alguns pormenores como, por exemplo, as varandas do segundo e terceiro andar. Acrescenta, ainda, que as raízes do projeto estão diretamente ligadas à arquitetura jesuítica do século XVII, quando relembra as "casas sóbrias, um pouco atarracadas". 191

Segundo o mesmo autor, é entre os desenhos de Santos e Mardel que devemos procurar o modelo estilístico do "prédio pombalino": piso térreo de lojas, com portas mais e menos largas alternadamente, primeiro piso de janelas rasgadas (de sacada), segundo e terceiro de janelas de peitoril (sendo as do último andar menos altas), todas no mesmo prumo e mantendo a medida das próprias janelas entre as mesmas. No telhado, França prefere adotar como modelo o telhado duplo de origem germânica, introduzido por Mardell¹⁹² no Rossio (fig 57), ao de águas-furtadas em ritmo alternado de Eugénio dos Santos. A mesma

¹⁹¹ Idem. Ibidem. p 179.

[&]quot;...duas partes do telhado, a primeira exibindo janelas recuadas, coroadas de um pequeno telhado e sem frontão; a segunda furada de lucarnas minúsculas." Idem. Ibidem. pp. 175-176.

observação foi realizada por José Fernandes Pereira, que os qualifica utilizando a palavra "eclético" dado o hibridismo da arquitetura austera de Eugéneo dos Santos aliada à inovação estrangeira de Mardell, que era húngaro.

2.3.3.2. Os palácios, prédios públicos e monumentos

"... a influência de sua estada (Pombal) na Áustria se manifesta até na arquitetura doméstica. O palácio de Pombal em Oeiras, com seu teto alemão de esconso duplo, foi influenciado pelo húngaro Carlos Mardel..." 194

A ambigüidade formal e ideológica que pretendemos comprovar se revela à medida que analisamos edifícios que fogem à regularidade imposta nos prédios de rendimento. A necessidade de dar destaque a um prédio mais importante, onde mais recursos financeiros poderiam ser empregados, acaba por destacar os ecletismos vigentes.

José Augusto França cita o exemplo do palácio dos Quintela-Farrobo, construído na periferia de Lisboa, mais precisamente em Laranjeiras, que foi projetado por um membro da própria família, que era padre oratoriano e arquiteto amador. Sem precisar as formas do palácio, França afirma que este foge a racionalidade pombalina e "adopta o estilo de palácio italiano da primeira metade do século XVIII" No caso dos palácios construídos em Lisboa depois do terremoto, destacamos o hibridismo entre a tradição portuguesa e a moda trazida por Ludovice. Para Manuel da Maia, era o portal que fazia o palácio, como no século XVII em Portugal, os palácios eram "enormes edificios aos quais só o portal emprestava alguma nobreza arquitectónica." 196

Segundo José Augusto França, graças à influência de Ludovice¹⁹⁷, o modelo de palácio pombalino ganha acima do portal uma varanda de salão nobre,

¹⁹³ PEREIRA, José Fernandes. Ibidem. p. 137.

¹⁹⁴ MAXWELL, Kenneth. Ibidem. p. 9.

¹⁹⁵ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p 185.

¹⁹⁶ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997... p 168.

¹⁹⁷ Idem. Ibidem. p 37.

que se abre a partir de uma janela rasgada, igualmente ornada. Este é o caso do Palácio dos Rebelo de Andrade, que data de 1760; trata-se de edificio de grande horizontalidade, tal qual os blocos da baixa. A uniformidade dos palácios só é interrompida pelos enormes portais, que invariavelmente encontram-se alinhados à janelas guarnecidas de balcões, que, por sua vez, são coroadas através de sobrevergas contracurvadas. Esta teoria comprova-se através do palácio do próprio Ludovice (fig 27) cuja data é anterior ao terremoto (1747). Notamos em seu palácio, que além da sobreverga sinuosa, foram utilizadas outras formas que coroam as janelas, características do "rococó romano" e que também são encontradas nas igrejas pombalinas.

Mesmo na Praça do Comércio, com toda a sua rigidez e simbolismo, encontramos no extremo sul das alas leste e oeste, torreões de planta quadrada, nos quais os vãos centrais são coroados por intermédio de frontões sinuosos, que foram empregados também no Palácio da Inquisição (destruído) no Rossio, de autoria de Carlos Mardel, assim como no Arco da Bandeira (fig 42), no mesmo bairro. Assim constatamos que as linhas tidas por José Augusto França como "fantasiosas", que estão presentes nas igrejas pombalinas, se repetem nos palácios, prédios públicos e monumentos. Não são, portanto, uma exceção e sim um traço desobediente e que reincide nas monótonas linhas racionalizadas.

2.4. O Reinado Mariano

"... D. Maria lembrava às vezes a confusão de seu extravagante avô. Assim enquanto a rainha se recolhia às fantasias pastoris de seu palácio de Queluz e iniciava a construção da magnífica basílica da Estrela, (....) ela permitia também que a nova Academia Real de Ciências fosse inaugurada e encorajava as grandes expedições "filosóficas" de Alexandre Rodrigues Ferreira e de seus companheiros, que começavam a fazer registro da história natural da Amazônia, de Angola e de Moçambique." 198

O ecletismo ideológico observado na era pombalina se perpetuou após a morte de D. José (1777) e conseqüente queda do todo poderoso marquês, a despeito de uma eventual "viradeira" promovida por D. Maria I, pois sem uma

¹⁹⁸ MAXWELL, Kenneth. Ibidem. p. 174.

política bem definida, os altos funcionários da rainha, que eram os opositores de Pombal, não conseguem erradicar o processo de modernização desencadeado ainda no reinado joanino. 199 A perpetuação da política de Pombal foi garantida pela reforma dos estudos empreendida pelo mesmo. No aspecto econômico, Kenneth Maxwell afirma que:

"... o grupo que ele (Pombal) havia favorecido permaneceu e prosperou. A queda de Pombal, longe de debilitar seu poder e influência, forneceu um disfarce para a manipulação do Estado no interesse desse grupo ..."²⁰⁰

No plano artístico, a edificação mais representativa do período, conforme observamos no primeiro capítulo, foi a Basílica da Estrela. Projetada inicialmente com um frontão sinuoso por Mateus Vicente, foi modificada por Reinaldo Manuel denotando aspectos classicizantes e borromínicos ao mesmo tempo e demonstrando através de suas formas todo o "ecletismo" experimentado no século XVIII. Este ecletismo formal é refletido no plano ideológico, quando contrastamos a perpetuação do pensamento ilustrado pombalino, observado no reinado Mariano, com a história da própria basílica, pois esta, assim como Mafra, também foi fruto de uma promessa real que dizia respeito à fertilidade da rainha.

2.5. Ilustração e misticismo no Rio de Janeiro setecentista

"Tempo de muita ignorância, como de muito pouca religião; tempo em que o homem se confessa todos os dias, reza o terço quase de hora em hora e vive a pecar de cinco em cinco minutos ...

O movimento de entrada e saída dos templos é sempre extraordinário. Não vai ninguém a rua sem penetrar, no mínimo, a nave de uma igreja, para tomar água benta, para fazer sua prece, para afetar uma religião que, no fundo, mal professa."²⁰¹

A citação acima não revela nenhuma grande novidade sobre a mentalidade de uma sociedade barroca que vivia na capital da província do Rio de

¹⁹⁹ Idem. Ibidem. pp 158-177.

²⁰⁰ Idem. Ibidem. p 166.

²⁰¹ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956. p. 89.

Janeiro administrada por Gomes Freire de Andrada, o Conde de Bobadela. Porém notamos, na pessoa do governador, os primeiros indícios de uma nova fase, na delicada relação entre colônia e colonizador.

Segundo Francisco Falcon, de uma maneira geral, entre 1720 e 1750, "há um enfraquecimento da autoridade régia na colônia." fato que fortaleceu certos poderes locais. No caso da província do Rio de Janeiro, que nesta época englobava a região das "minas gerais", esta maior liberdade vai propiciar a inserção do germe do pensamento ilustrado, que mais tarde levaria aos movimentos inconfidentes.

Bobadela, "homem acostumado nas cortes da Europa", governou de 1733 até a sua morte em 1763, imprimindo um ritmo liberal a seu governo desde os seus primórdios. Gomes Freire não só permitiu, como também participou da abertura da Academia dos Felizes (1936), e mais tarde a Academia dos Selectos, cujas reuniões aconteciam em seu palácio, onde os "homens de letras" poderiam ter adquirido novos conhecimentos, não fosse a proibição por parte da "Metrópole que logo mandou fechar e acabar com tudo isso para não se propagar idéias que poderiam ser contrárias aos interesses do Estado" ²⁰³. Também foi fechada pela Coroa a primeira tipografia aberta em terras fluminenses, inaugurada com o aval desse "esclarecido homem" ²⁰⁴.

Além de construir o palácio dos governadores, traçado por "seu braço direito", o Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, que foi diretor da Academia de Artilharia fundada em 1738²⁰⁵, Gomes Freire também foi responsável por melhorias no plano urbanístico da cidade. Sob seu governo, foi construído o aqueduto do Morro do Desterro (Santa Teresa), o chafariz do Largo da Carioca

FALCON, Francisco José Calazans. "Pombal e o Brasil.", in História de Portugal. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000. p. 153.

²⁰³ FERREZ, Gilberto. O Paço da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. p 21.

²⁰⁴ "O Governador, Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrade, a quem o Rio de Janeiro deve muitos dos seus melhoramentos, conhecendo que a propagação das letras muda o estado do homem em sociedade, pela cultura do seu espírito, permitiu a Antônio Isidoro da Fonseca, o estabelecimento de uma tipografia na cidade do Rio de Janeiro, sendo a sua existência de curta duração, porque o governo de Lisboa a mandou desmontar e censurar Gomes Freire de Andrade, por haver permitido a Fonseca uma tal indústria." Morais Melo, Corografia Histórica do Império do Brasil. Tomo V. p119 in EDMUNDO, Luiz. Ibidem. p 207.

²⁰⁵ Sobre o ensino da "arquitetura militar" na cidade do Rio de Janeiro, que Nireu Cavalcanti afirma ter começado em 1694 com a nomeação do engenheiro Gregório Gomes Henriques de Matos para "reparar" algumas fortificações, ver CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro Setecentista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. pp 294-297.

(destruído) e realizada a remodelação da Praça do Carmo, onde foi colocado o chafariz de bacia circular projetado em Portugal por Carlos Mardell.²⁰⁶

Análogo ao movimento ilustrado de D. João V, Bobadela antecipa, no Rio de Janeiro, as diretrizes iluminadas do novo absolutismo que iria se instaurar em Portugal. 207 A eventual infiltração do pensamento ilustrado poderia pôr em perigo a relação de subserviência entre a colônia e a corte. Esta situação constituía um paradoxo, à medida que a colônia só deveria existir para suprir a metrópole, fato que neste período alcançou a sua finalidade máxima com o apogeu da extração do ouro.

A partir de 1750, quando as minas já davam sinais de falência, a "vontade férrea" de Pombal se impôs e o processo de centralização de poder do "déspota esclarecido" se fez sentir na colônia. 208 Ainda no governo de Gomes Freire, algumas mudanças se processaram no complexo quadro da administração colonial, onde destacaremos os aspectos relevantes a esse estudo.

O primeiro deles é a expulsão dos jesuítas ocorrida em 1759, o que fez com que a educação fosse reformulada também na colônia²⁰⁹. Nesta época, os "modernos" métodos, que muito deviam à influência dos oratorianos, já se encontravam definitivamente implantados no sistema educacional português²¹⁰. De algum modo, as formas identificadas com a "moderna" Congregação dos Oratorianos em Portugal, notadamente o "rococó romano"²¹¹ de linhas sinuosas, incidiram sobre as igrejas cariocas da época, tais como a Igreja da Ordem Terceira do Carmo e São Francisco de Paula, talvez, não por coincidência na mesma época em que os jesuítas foram expulsos do Brasil.

O segundo fato relevante, mesmo fundamental na política de Pombal, que estimulou o desenvolvimento da arquitetura carioca, civil e religiosa, foi a mudança da capital da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763, pois o

²⁰⁶ SANTOS, Paulo. Quatro séculos de arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p 98.

²⁰⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque (org). História Geral da civilização Brasileira. A Época Colonial. Tomo I. Volume 2. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001. p 365.

FALCON, Francisco José Calazans. "Pombal e o Brasil." In História de Portugal. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.p 153.

²⁰⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque (org). Ibidem. p 84.

²¹⁰ "Quanto aos livros a serem adotados pelas escolas "menores", indicou o novo Compêndio do padre Antônio Pereira, elaborado para uso das Escolas da Congregação do Oratório, ..." CAVALCANTI, Nireu. Ibidem. p. 159.

²¹¹ Vide Capitulo I.

deslocamento do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste, causa maior da transferência da capital, gerou prosperidade que financiava as irmandades e suas igrejas, além de ter feito com que os mais qualificados engenheiros-militares portugueses fossem transferidos para a cidade, dada a necessidade de proteção das riquezas e da própria capital.

Outro importante aspecto decorrente da mudança da capital e intimamente relacionado ao processo de ilustração da colônia é a quantidade de viajantes estrangeiros que aportavam anualmente no centro político, comercial, econômico, eclesiástico, cultural, residencial, militar e cultural da cidade - o Largo do Carmo. "Neste ambiente cosmopolita e ilustrado viviam intelectuais, artistas e cientistas originários de diversas categorias sociais e profissionais." Entre estes profissionais, Nireu Cavalcanti destaca a presença de vinte e um cenógrafos atuando na cidade no século XVIII, dentre os quais quatro, que trabalhavam mesmo antes de 1750.²¹³

O mesmo historiador, afirma que o teatro carioca setecentista era uma "... atividade artística enobrecedora dos sentimentos e amplificadora dos conhecimentos." Além do teatro que era encenado a bordo durante a travessia do Atlântico²¹⁵, os viajantes, uma vez desembarcados, podiam contar com três salas de teatro na cidade do Rio de Janeiro. Duas das salas foram construídas pelo padre Boaventura Dias Lopes, sendo que os mais antigos registros revelam que, o "Teatro de Marionetes" e a "Ópera dos Vivos" já apresentavam espetáculos desde os anos de 1748 e 1754 respectivamente ²¹⁶. O terceiro teatro, conhecido como "Ópera Nova", estava localizado a direita do Paço (fig 63), segundo Nireu Cavalcanti, a referência mais antiga em relação a este teatro data de 1758²¹⁷.

O "fervilhamento cultural" observado na cidade decorria não somente da atividade teatral e das novas idéias trazidas pelos estrangeiros que desembarcavam

²¹² CAVALCANTI, Nireu. Ibidem. p. 217.

²¹³ Idem. Ibidem. p. 301.

²¹⁴ Idem. Ibidem. p. 170.

Para maiores detalhes vide: MOURA, Carlos Francisco. Teatro a bordo de Naus Portuguesas. – nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII. Rio de Janeiro, Liceu Literário Português, 2000.

²¹⁶ CAVALCANTI, Nireu. Ibidem. pp. 170-174.

²¹⁷ Idem. Ibidem. p. 174.

no porto do Rio de Janeiro, mas também da venda de livros de autores europeus²¹⁸ e das viagens realizadas por funcionários da coroa, estudantes, comerciantes e militares²¹⁹, sendo que, os últimos chegavam para defender a nova capital da colônia de eventuais invasões.

Os planos de defesa para a cidade do Rio de Janeiro revelam a maior preocupação do primeiro vice-rei, o Conde da Cunha, que ocupou o cargo de 1763 a 1767, ano em que Pombal resolve criar uma tropa regular nos moldes da chefiada pelo alemão Conde de Lippe em Lisboa, enviando para o Brasil o Tenente General João Henrique de Böhn, acompanhado de três regimentos e dos engenheiros-militares João Jacques Funck, Francisco João Roscio e José Custódio de Sá e Faria²²⁰, sendo que os dois últimos projetaram a Igreja da Candelária e a Cruz dos Militares respectivamente.

Na opinião de Nireu Cavalcanti, os racionais engenheiros-militares não criaram ou desenvolveram novos estilos, mas souberam manipular as várias correntes arquitetônicas em voga, utilizando soluções dos grandes mestres da arquitetura. O mesmo autor descarta a cópia ou plágio, mas recorre aos conceitos de "imitação" e "mimese" para explicar os projetos dos militares. ²²¹ A questão da "imitação" é tratada por Roger Bastide quando cita Tarde no livro *Arte e Sociedade*

"Parece à primeira vista que um povo ou uma classe que imita outra, começa copiando seu luxo e suas belas-artes antes de se penetrar de seus gostos e de sua literatura, de suas idéias e de suas intenções — numa palavra de seu próprio espírito; mas é precisamente o contrário que se dá."²²²

Imitando ou não, os engenheiros-militares também trabalharam para a proteção da capital durante a gestão do segundo vice-rei - o Conde de Azambuja.

Nireu Cavalcanti relaciona em seu livro as obras e os autores, que tratam de arquitetura, vendidos nas livrarias cariocas do século XVIII. Não se pode deixar de notar os nomes de Bullet e Blondel, que fazem parte desta listagem. Idem. Ibidem. pp. 364-365. nota 32.

²¹⁹ Idem. Ibidem. p. 218.

²²⁰ FERREZ, Gilberto. *O Rio de Janeiro e a Defesa de seu Porto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1972. p. 94.

²²¹ "... mas souberam portar-se como condutores das várias linguagens correntes em sua época – como o barroco tardio, o rococó e o neoclassicismo – e das formas arcaicas e populares de manifestação.(...), que deviam ser tomados, não como modelos a serem copiados ou plagiados, mas como exemplo de boas soluções estéticas e conceituais." CAVALCANTI, Nireu. Ibidem. p. 297.

²²² BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Ed. Nacional, 1971. p. 195.

Este vice-rei, que ficou no poder apenas dois anos (1767-1769), transforma o antigo colégio dos jesuítas em hospital militar e perante a iminente ameaça de guerra contra a Espanha, convoca Funck, Sá e Faria e Roscio a projetarem três diferentes planos de defesa da capital, submetendo-os à apreciação de Böhn, que elege o de Roscio como o melhor deles. ²²³

Foi na gestão do terceiro vice-rei (1769-1779), o Marquês do Lavradio, que o plano de defesa de Roscio foi parcialmente implantado, assim como data desta época o início da construção da Igreja da Candelária (1775) e outras tantas melhorias urbanísticas. Este "governante esclarecido" afinado com a política de Pombal, que funda a Academia Científica (1772 ou 1773), também aterrou pântanos, construiu pontes, calçou ruas e incentivou as letras e as artes. Nireu Cavalcanti se refere às obras realizadas na capital da colônia durante o governo do Marquês do Lavradio como um reflexo das melhorias urbanísticas realizadas na cidade de Lisboa após o terremoto. 226

A despeito da "viradeira", que na prática não ocorreu²²⁷, o Marquês do Lavradio guarda seu cargo até a sua morte em 1779, quando assume como quarto vice-rei - D. Luís de Vasconcelos e Souza -, que demonstrou, através de seus atos, identificação com o "despotismo esclarecido" de Pombal. ²²⁸ D. Luís de Vasconcelos e Souza entrou para a história como o vice-rei que mais se esforçou para melhorar os aspectos culturais, as condições de salubridade e o urbanismo na capital da colônia:

"...construiu o Passeio Público, abriu a Rua das Belas Noites, hoje das Marrecas; fez o chafariz das Marrecas; reedificou o Recolhimento e a Igreja do Parto; favoreceu as pesquisas do botânico Frei José Mariano da Conceição Veloso; criou a Casa dos Pássaros, que foi o começo do Museu Nacional;

²²³ SANTOS, Paulo Ibidem. p. 100.

²²⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque (org). Ibidem. p. 368.

²²⁵ SANTOS, Paulo. Ibidem. p. 100.

²²⁶ CAVALCANTI, Nireu. Ibidem. p. 293.

A política de continuísmo exercida no Brasil demonstra que "... não houve substancial modificação no espírito e no estilo de administração ao substituir-se o dominio pombalino pelo de D. Maria." HOLANDA, Sérgio Buarque. Ibidem. p. 373.

Para maiores detalhes, consultar: CARVALHO, Ana Maria. A Arte Civil de Mestre Valentim, um Programa de Sombra e Água Fresca. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado defendida na EBA/UFRJ, 1988.

restabeleceu a Academia Científica fundada pelo Marquês do Lavradio e criou uma aula de Retórica." ²²⁹

O quarto vice-rei ainda aterrou a insalubre lagoa do Boqueirão com o desmonte do Morro das Mangueiras²³⁰, além de ter reformado o aqueduto construído por Bobadela.²³¹ Mas a obra civil mais simbólica empreendida por Vasconcelos foi a reurbanização do Largo do Carmo traçada por Funck em um paralelo com a Praça do Comércio em Lisboa. Funck projetou um cais em cantaria com escadas de embarque e uma rampa, calçou a praça e substituiu o chafariz de Mardell, que se encontrava no meio do largo, atrapalhando as paradas militares (como bem observa Paulo Santos) e os cortejos régios (acrescentamos nós), pelo de Mestre Valentim, situado à beira-mar, abastecendo assim os navios que atravessariam o Atlântico.²³²

O ecletismo formal paralelo às ambivalências ideológicas do século também está presente nas linhas do mulato Valentim, artista de maior destaque no Rio de Janeiro na época, autor da talha rococó da Cruz dos Militares (incendiada), da Ordem Terceira do Carmo (modificada) e daquela iniciada em São Francisco de Paula (acrescida de outros ornatos). As linhas das talhas, antes das modificações, eram puras e coerentes com o vocabulário formal do rococó internacional, mas contrastavam com a rigidez das fachadas.

Também o chafariz, obra que coroa a reforma de Funck, denota através de suas formas a ambigüidade formal da época, pois dependendo do ângulo de observação o percebemos de forma diferente. De frente (fig 61), como foi usualmente retratado, suas formas são clássicas - um quadrado e uma pirâmide -, mas observado de perfil (fig 60), estas se tornam movimentadas, pois suas paredes laterais possuem uma sinuosidade fluída identificada com as formas do rococó internacional.

A dualidade da obra de Valentim provoca até hoje discussões acaloradas que visam encontrar um rótulo que tudo abarque. Ana Maria Monteiro de Carvalho se esforça para provar o caráter "moderno" de sua obra, enquanto

²²⁹ MOREIRA, Azevedo. O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Brazileiro, 1877. p. 39.

²³⁰ SANTOS, Paulo. Quatro séculos de arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 100.

²³¹ HOLANDA, Sérgio Buarque (org). Ibidem. p. 372.

²³² SANTOS, Paulo. Ibidem. p. 100.

Nelson Ribeiro destaca as qualidades barrocas. Longe de querer determinar um ponto limítrofe entre as duas tendências, lembramos que as paradas militares e os cortejos reais, favorecidos pelo deslocamento do chafariz de Valentim em relação ao de Mardel, é um dos aspectos, inegavelmente barrocos da reurbanização da praça. Mas a funcionalidade do mesmo à beira mar é uma solução moderna para uma cidade portuária. Esta ambivalência estilística e ideológica está fielmente retratada no tondo – *Parada militar no largo do Paço* - (fig 61), atribuído a Leandro Joaquim e na litografía – *Cortejo de Batismo da Princesa Real* – de Debret (fig 62).

Não longe da nova praça, uma outra igreja se encontrava em construção - a Igreja da Irmandade da Cruz dos Militares -, de linhas mais rígidas, e talvez, menos ecléticas do que a Igreja da Candelária. Iniciada em 1780, a Igreja dos Militares, também apresenta a mesma ambivalência formal do chafariz de Valentim. Misturada a formas, que se pretendem clássicas, a igreja apresenta alguns "trabalhos exteriores" que segundo Azevedo Moreira, foram executados por Valentim. Sabe-se que, seriam de sua autoria, apenas os dois evangelistas, que ocupavam os nichos superiores e que hoje se encontram no Museu Histórico Nacional. Porém, chamamos a atenção para a coerência formal existente entre os detalhes ornamentais da Igreja dos Militares (fig 59) e do chafariz (fig 60). Notamos semelhanças na balaustrada, cujos balaústres são de mesmo desenho e nos pequenos detalhes em forma de margarida.

Por fim, gostaríamos de encerrar este capítulo relembrando que a Igreja da Santa Cruz dos Militares, foi iniciada no curto período situado entre a queda de Pombal e o momento imediatamente posterior, quando os "antigos" inimigos do marquês ensaiavam um possível ressurgimento de valores, conceitos e costumes identificados com o "ancien regime".

"É indubitável o partido jesuítico e a identificação espiritual e simbólica entre a igreja da Santa Cruz dos Militares e a Companhia de Jesus, nos parece a mais viável hipótese para explicar o risco fundamental da fachada." ²³⁵

²³³ Para maiores detalhes, consultar: RIBEIRO, Nelson Porto. *Espaço e Iconologia na Arte de Mestre Valentim*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado defendida n IFCHIS/ UFRJ, 2000.

²³⁴ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 288.

²³⁵ SCHNOOR, Gustavo Armando de Pádua. Maneirismo e Neomaneirismo: duas questões e cinco séculos de arquitetura. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1992. pp. 404-405.

CAPÍTULO 3 ANÁLISE DE TRÊS IGREJAS DO RIO DE JANEIRO

3.1. Características comuns às três igrejas

Destacaremos neste item as características comuns às Igrejas da Ordem Terceira do Carmo, da Santa Cruz dos Militares e da Candelária, que se encontram mais vinculadas ao século, que propriamente ao estilo desenvolvido em cada uma delas. São aspectos formais e sociais, que estão diretamente ligados ao nosso estudo, mas que não fazem parte dos objetivos propostos. Aludiremos a estas características, que, apesar de terem sido exaustivamente analisadas por diversos historiadores, são bastante relevantes.

Sendo assim, destacamos o caráter laico das irmandades, como o primeiro aspecto comum aos três objetos de estudo. A expulsão dos jesuítas e a proibição das ordens religiosas em Minas Gerais são os primeiros sinais de falência das ordens primeiras no Brasil. A proliferação das associações religiosas constituídas por leigos no século XVIII, as chamadas Ordens Terceiras, refletem, não só o final da hegemonia das ordens primeiras, mas, também, a preocupação da corte portuguesa com ao enriquecimento das mesmas. Portanto, as três igrejas analisadas foram construídas com recursos dos próprios fiéis, organizados em associações leigas de cunho político-religiosas: a Irmandade do Santíssimo Sacramento, no caso da Candelária; a Irmandade da Santa Cruz do Militares, no caso da igreja de mesmo nome; e a Irmandade de Nossa Senhora do Carmo para a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo.

As características sociais das instituições interferem na conformação espacial dos templos, fazendo com que os mesmos atendam a novos programas arquitetônicos, modificando assim os seus partidos, criando a necessidade, por exemplo, de prever na planta um consistório, onde aconteciam as reuniões das irmandades.

Uma segunda característica comum às três igrejas diz respeito às suas volumetrias paralelepípticas. Este aspecto constitui o primeiro sintoma de interrupção na incipiente tendência, observada na primeira metade do século XVIII, de se edificar igrejas de plantas complexas, fenômeno expresso na cidade do Rio de Janeiro através dos exemplos da Igreja da Glória (1714-1739) e de São Pedro dos Clérigos (1733- 1738) demolida em 1942. A partir da segunda metade do século, assim como ocorrido na cidade de Lisboa, as plantas e a volumetria das igrejas são simplificadas; o "antigo" padrão volumétrico, nunca completamente abandonado, definido por George Kubler como "igreja-caixa", continuaria a vigorar²³⁶.

A diferença entre o padrão volumétrico maneirista e o das igrejas a serem analisadas reside na maior altura das naves. As torres também são mais altas e parecem buscar a elegância característica do século XVIII. Pelo mesmo motivo, notamos que as capelas-mor são mais profundas, enquanto que as capelas laterais, em movimento contrário, são mais rasas, pois cedem seu lugar aos corredores laterais que se estendem das entradas secundárias até as dependências de serviço, como a sacristia e o consistório. Os corredores laterais estão sempre presentes nas plantas das igrejas das Ordens Terceiras e Irmandades, pois os mesmos evitavam que os transeuntes, que se dirigiam ao consistório, atrapalhassem a concentração dos fiéis que rezavam na nave. Estes corredores revelam preocupações com a funcionalidade, que acabam por modificar o partido arquitetônico, antecipando a máxima do século XIX: "a forma se subordinando à função."

As três igrejas foram construídas inseridas na malha urbana, como previa a urbanização pombalina em Portugal, fugindo a posições de destaque, como nos cumes das colinas, onde ganhariam importância. Mesmo a Candelária, que hoje se destaca pela insubordinação à malha urbana, na época encontrava-se cercada por outras construções²³⁷.

Dentre os três objetos de estudo, a Igreja da Candelária é a que mais se afasta das características genéricas das edificações religiosas da segunda metade do século XVIII, fato que não chega a surpreender, considerando as

²³⁶ "São "igrejas-salões", de uma só nave, sem transsepto – que sismatizam um traçado vindo já do século XVII." FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 197.

²³⁷ A mais antiga imagem da Candelária, não se encontra datada, mas nela podemos notar, que a igreja ainda estava sujeita à antiga urbanização através do casario que se encontrava dos dois lados da fachada principal. SOUZA, José Victorino de Souza. *A Igreja da Candelária, desde a sua fundação*. Rio de Janeiro: Debret, 1998. (capa)

especificidades de sua tipologia. Sua monumentalidade fez com que as obras se arrastassem por mais de um século, o que não compromete o nosso estudo, pois sua fachada permanece intacta.

Uma das diferenças entre a Candelária e as outras duas igrejas encontrase na sua volumetria: o transcepto é ligeiramente pronunciado em relação à fachada lateral. Os corredores laterais foram construídos no século XIX e, ao contrário das outras duas igrejas, não permitem acesso direto à parte de serviços da igreja²³⁸. Uma outra peculiaridade desta igreja podemos notar através da decoração interna, que foi realizada no século XIX e segue, em suas linhas e materiais, o barroco italiano observado em Mafra. Ao contrário da Candelária, na Ordem Terceira do Carmo e na Cruz dos Militares, observamos a manutenção do mesmo estilo de decoração interna encontrado nas igrejas da primeira metade do século XVIII: o rococó internacional, que em Lisboa foi substituído pela decoração fria dos grandes painéis marmorizados, característicos dos interiores pombalinos.

A permanência na decoração interna da talha rococó, de sabor palaciano, contrastando com fachadas mais sóbrias e contidas é uma das características observadas nas igrejas cariocas construídas na segunda metade do século. Tal fenômeno, conforme observamos anteriormente, foi classificado por Myriam Ribeiro como um "ecletismo avant-la-lettre", constituindo um aspecto específico da dinâmica estilística da cidade. A referida autora, ainda pontua três outras características comuns às igrejas da época: a rapidez com que as influências formais oriundas da corte foram absorvidas pela cidade; a qualidade artística; e o refinamento técnico dos projetos e das edificações.

As três igrejas escolhidas como objetos de estudo também demonstram através de suas formas, não só a erudição dos projetistas, mas também a utilização de uma mão de obra mais qualificada e o maior interesse por parte das organizações religiosas em relação aos projetos e aos materiais empregados.

²³⁸ Bazin afirma que a planta não sobreviveu intacta às mudanças: "Quando a cúpula foi edificada, em 1878, o arquiteto Antônio de Paula Freitas acrescentou à grande nave principal duas laterais; mas subjulgado pela força da tradição, colocou ao lado delas, dois corredores absolutamente inúteis..." BAZIN, Germain. Ibidem. p 250.

3.2. A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo

A devoção a Nossa Senhora do Monte do Carmo data do século XII, quando o primeiro convento da ordem foi fundado na Síria, mais precisamente no monte Carmelo, morada do profeta Elias, patriarca da Ordem do Carmo, que foi confirmada pelo Papa Honório em 1227.²³⁹

Os Carmelitas fundaram o primeiro convento no Brasil, na cidade de Olinda, no ano de 1583. Seis anos mais tarde, o Frei Pedro Viana muda-se para a Capitania do Rio de Janeiro para fundar um novo convento, que a princípio situava-se onde hoje encontramos o Convento de Santo Antônio. A Ordem do Carmo mudou-se para o Terreiro da Polé, atual Praça XV de Novembro, por ordem de Salvador Correa de Sá, passando a celebrar seus cultos na Ermida de Nossa Senhora do Ó, que viria a desabar em noite de festa soterrando muitos fiéis.

A Irmandade de Nossa Senhora do Carmo foi fundada a 19 de julho de 1648, dentro do convento de mesmo nome, que passou a abrigar as celebrações da confraria até o ano de 1669, quando a capela da Ordem Terceira ficou pronta. Esta foi construída nos fundos do convento e foi denominada de Capela da Paixão de Cristo. Com o aumento do número de irmãos e conseqüente enriquecimento da ordem, fez-se necessária a construção de uma igreja mais ampla e elegante, que se situaria no terreno contíguo à Igreja do Convento, na própria Rua Direita, atual Primeiro de Março.

Segundo Sandra Alvim, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1755-1770) (fig 01) foi projetada pelo Irmão Francisco Xavier Vaz de Carvalho²⁴⁰, porém a autora não apresenta a fonte desta informação. Teresinha Sarmento afirma que Francisco Xavier Vaz de Carvalho contribuiu somente com um novo risco para planta. De toda maneira, só podemos afirmar com certeza, que o Prior Gonçalo Gonçalves Chaves já cogitava a construção de uma nova igreja desde 1749²⁴¹, que os mármores foram encomendados por Pedro Correia Lima em

²³⁹ SARMENTO, Teresinha de Moraes. Breve Relato sobre a Igreja do Carmo. In Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XV, 1965. p. 241.

²⁴⁰ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria Ibidem. p. 281. vol. II.

²⁴¹ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 216.

Portugal, no ano de 1752²⁴² e que a primeira pedra foi colocada em 16 de julho de 1755.

Suas linhas gerais fazem lembrar as da igreja carioca de São Francisco de Paula²⁴³ (1759-1801), cujo risco inspirou-se na igreja homônima²⁴⁴ (fig 02) em Lisboa, projetada pelos arquitetos-cenógrafos Inácio de Oliveira Bernardes e Giacomo Azzolini. As duas igrejas cariocas têm, em comum, o mesmo construtor - Mestre Manuel Alves Setúbal²⁴⁵-, que talvez tenha influenciado para a semelhança entre os dois projetos.

3.2.1. O Construtor

Na ausência de uma fonte documental segura, que esclareça a real autoria do projeto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, optamos por abordar a vida de seu construtor, cuja biografia é exígua, mas permite uma correlação formal com a igreja carioca de São Francisco de Paula (1759-1801), cujas formas e datas se identificam com a Ordem Terceira do Carmo.

Sobre Manuel Alves Setúbal sabemos apenas que confeccionou os móveis para a sacristia do Convento de Santo Antônio em 1745²⁴⁶, construiu a Ordem Terceira do Carmo (1755-1770) e participou da construção de São Francisco de Paula (1759-1801) a partir de 1772.

A data em que Setúbal presta serviços para os franciscanos no Convento de Santo Antônio é a mesma que um frei da Ordem dos Mínimos (ordem religiosa que nasceu a partir da ordem franciscana) veio ao Rio de Janeiro para pedir

²⁴² MAURÍCIO, Augusto. *Igrejas Históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, s/d. p. 115. e SARMENTO, Teresinha de Moraes. Ibidem. p. 243.

Apesar de ainda guardar identificação formal com a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, a portada da igreja carioca de São Francisco de Paula foi modificada no século XIX, pois esta encontrava-se coroada por frontão contracurvado como podemos observar no desenho de Thomas Ender. Ferrez, Gilberto. "O Brasil de Thomas Ender – 1817". Rio de Janeiro Fundação: João Moreira Salles, 1976. p. 123.

²⁴⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 130.

²⁴⁵ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Ibidem. pp. 281-285, vol. II.

²⁴⁶ BRASIL, Gerson. História das Ruas do Rio: e de sua liderança na história política do Brasil. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p. 104.

esmolas durante seis anos para a construção da igreja portuguesa de São Francisco de Paula, iniciada desde 1743²⁴⁷.

É razoável supor que, um frei da Ordem dos Mínimos enviado ao Brasil teria estado, senão morado, no convento franciscano de Santo Antônio no Rio de Janeiro, onde nesta mesma época Setúbal trabalhou. Época, que como já observamos, as linhas do "rococó romano", se desenvolviam em Portugal, tanto na Igreja Nossa Senhora dos Aires, quanto nas Necessidades e, possivelmente²⁴⁸, no próprio projeto para a igreja portuguesa de São Francisco de Paula.

Este fato pode constituir uma conexão entre as formas praticadas dos dois lados do Atlântico. Porém é preciso considerar que a hipótese que aqui abordamos não constituiu a única, dada à grande quantidade de pessoas que cruzavam o oceano em meados do século XVIII. Trata-se, pois, de uma entre as inúmeras correlações possíveis.

3.2.2. Morfologia

Myriam Ribeiro de Oliveira considera as Igrejas da Ordem Terceira do Carmo e de São Francisco de Paula os exemplos mais característicos do estilo pombalino na cidade do Rio de Janeiro²⁴⁹. As mesmas igrejas também se encontram associadas ao estilo pombalino na visão de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro.²⁵⁰

Observamos que a cerimônia de sagração da primeira pedra da Igreja da Ordem Terceira do Carmo foi realizada a 16 de julho de 1775, portanto antes do cismo que abalou a cidade de Lisboa. O projeto da igreja nunca foi encontrado, sendo assim, não podemos concluir se este foi seguido à risca ou se o mesmo foi sendo modificado durante sua construção.

²⁴⁷ "Quando, em meados da década de quarenta (...) Nesta altura, a solução encontrada foi o envio de dois frades para o Brasil (capitanias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais), para pedir esmolas durante cerca de seis anos." SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. Ibidem. p. 52.

²⁴⁸ Empregamos a palavra possivelmente, pois existe a hipótese de que o projeto construído não seja o mesmo que data do início da construção (1753), tampouco nada comprove o contrário.

²⁴⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 20.

²⁵⁰ RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Ibidem. p. 190.

Partindo do princípio de que a igreja constitui um exemplo de construção pombalina, como quer a maioria dos historiadores da arte brasileira, a mesma estaria inserida dentro da primeira tipologia identificada por José Augusto França, a das igrejas que apresentam torres enquadrando o frontespício.

Excetuando as duas torres sineiras, construídas a partir de 1847²⁵¹, a fachada da Igreja da Ordem Terceira preserva o aspecto original, como constatamos na aquarela de Debret (fig 63) que data de 1825, na qual notamos uma torre provisória de madeira, erigida em 1808²⁵². Cabe lembrar que, a despeito da construção tardia das torres, o risco original da igreja, certamente já previa a construção das mesmas, fato que é facilmente comprovado, através da mesma aquarela citada anteriormente, onde podemos observar uma base estrutural que facilitaria a continuidade do projeto.

Ao contrário da coerência formal observada nas torres da igreja lisboeta de São Francisco de Paula, onde Giacomo Azzolini segue o padrão da fachada (fig 03), as da Ordem Terceira do Carmo parecem não ter respeitado o risco original, dadas as diferenças no vocabulário formal. Manuel Joaquim de Melo Corte Real, autor do projeto para as torres, optou por não reproduzir nas mesmas o frontão contracurvado presente na fachada da igreja, como fez Azzolini em Portugal, tampouco, outros temas borrominianos, como os capitéis invertidos. Os vãos das torres também não seguem a forma sinuosa das janelas da fachada; são projetados sob o traço do compasso em arco pleno, constituindo um efeito classicizante minimizado pelas próprias molduras, que apresentam desenho coerente com as existentes no frontespício. As molduras são típicas do período pombalino e são caracterizadas pelo motivo auricular presente nos cantos superiores e pelas consolas nos vértices inferiores, assim como pela forma da sobreverga projetada em segmento de círculo.

A exemplo da igreja lisboeta de São Francisco de Paula, a igreja do Carmo apresenta torres sineiras arrematadas por intermédio de bulbos. O coroamento bulboso, característica remanescente do gosto faustoso da corte de D. João V, também se mostra presente na maioria das igrejas pertencentes à primeira tipologia. O revestimento destes bulbos, que foi realizado por intermédio de

²⁵¹ Projeto de Manuel Joaquim de Melo Corte Real, uma delas terminada em 1849 e a outra em 1850. MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 219.

²⁵² Em 1808 foi construído campanário provisório em madeira. MAURÍCIO, Augusto. Ibidem. p. 116.

azulejos coloridos, nos remete à influência turca, expressa também pela própria configuração da forma bulbosa, que foi assimilada em Portugal através do bom relacionamento com a corte vienense, que por sua vez, foi bastante influenciada pelas constantes invasões turcas. Nas bases dos bulbos, observamos ornamentos em forma de concha. O mesmo motivo é notado na igreja lisboeta de São Francisco de Paula, encontrando-se inserido, nos tímpanos dos frontões contracurvados observados nas torres de Azzolini. (fig 03)

Outros elementos que se repetem nas torres das duas igrejas são os fogaréus, observados nos quatro vértices das mesmas. Segundo Sandra Alvim, tanto o coroamento bulboso, quanto o fogaréu e o corruchéu, tão utilizados nas igrejas portuguesas, são elementos oriundos do vocabulário arquitetônico mouro²⁵³.

Assim como a Igreja São Francisco de Paula em Lisboa, a fachada da Ordem Terceira do Carmo foi toda realizada em cantaria. Sandra Alvim demonstrou em seu livro que o corpo central da mesma é formado por um retângulo áureo²⁵⁴, forma que denota uma certa erudição por parte do projetista.

O frontespício é ligeiramente saliente e encontra-se delimitado pelas mesmas pilastras colossais chanfradas observadas em São Francisco de Paula, sendo que os capitéis notados na igreja carioca são oriundos do vocabulário borromínico para colunas. Estes capitéis foram utilizados, em primeira instância, pelo próprio Borromini na reforma ocorrida no interior da basílica romana de São João Latrão e se caracterizam por apresentar volutas invertidas. Como elementos borromínicos, estes capitéis fazem parte do vocabulário ornamental do "rococó romano" e são observados em algumas igrejas pombalinas em Portugal, assim como na Igreja da Candelária. Porém, Isabel Mendonça afirma que a família Bibiena também fazia uso dos capitéis de volutas invertidas. ²⁵⁵

Conforme observamos anteriormente, as pilastras chanfradas²⁵⁶ ("leitmotiv da arquitetura bolonhesa") e os painéis que enquadram o frontespício

²⁵³ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Ibidem. p. 106, vol II.

²⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 131-132, vol. II.

²⁵⁵ MENDONÇA, Emília Isabel. Ibidem. p. 486.

²⁵⁶ Segundo Isabel Mendonça, estas pilastras fazem parte de um "... esquema muito comum na arquitetura bolonhesa, nela introduzido por Magenta no século XVII e repetido vezes sem conta por Giangiacomo Monti e pelos arquitectos setecentistas." A historiadora considera este recurso "... como uma forma de solenizar cenograficamente o esapaço..", afirma que estas pilastras

da Igreja do Carmo, foram recursos bastante utilizados na cidade natal dos Bibiena. Um dos arquitetos bolonheses, que fez uso das pilastras chanfradas e dos grandes painéis em suas composições, foi Antonio Landi. Já observamos que os painéis foram utilizados, em larga escala, nos interiores pombalinos para decorar grandes superfícies e que os mesmos já eram utilizados nas fachadas religiosas, mesmo antes do terremoto. No caso da igreja lisboeta de São Francisco de Paula (fig 2), os painéis são pequenos e se encontram nos tramos que enquadram o frontespício.

Identificamos um paralelo entre os painéis dos tramos laterais da Igreja do Carmo e aqueles encontrados na Igreja de San Salvatore em Bolonha²⁵⁷ (fig 4). A exemplo da igreja italiana, os painéis da Igreja do Carmo (fig 1) também são encontrados nos tramos laterais. Outros dois painéis enquadram a portada principal e outro par ocupa o espaço localizado logo abaixo das janelas laterais. Todos os elementos oriundos do vocabulário bolonhês para fachadas religiosas, encontrados na Ordem Terceira do Carmo, não por coincidência, encontram-se associados, de alguma forma, à cenografía e à arquitetura efêmera, como percebe Noronha Santos:

"Recorda-nos esse majestoso templo as sumptuosas festas mandadas celebrar pelos Vice-Reis e por D. João VI, com encanto de que nos fala Machado de Assis em suas histórias sem datas." ²⁵⁸

Contudo, o elemento de maior interesse, para o nosso estudo, nesta fachada, é o frontão de linhas sinuosas²⁵⁹, que é derivado, em última instância, do frontão do Oratório de São Felipe Néri em Roma (fig 5). Como pudemos observar, este tipo de frontão também foi utilizado pelo padre oratoriano João Baptista para compor a fachada da Igreja de Nossa Senhora de Aires (fig 6) e por Inácio de Oliveira Bernardes em São Francisco de Paula.Outras igrejas, que foram reconstruídas após o cismo em Portugal também adotaram o frontão de linhas

[&]quot;...funcionam como diafragmas, ampliando e ritmando o espaço..." MENDONÇA, Emília Isabel. Ibidem. p. 469.

²⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 214.

²⁵⁸ Parecer de Noronha Santos elaborado em Brasilia e datado de setembro de 1946 (não se encontra assinado). Arquivo do IPHAN. Pasta 1980, caixa 518.

²⁵⁹ O frontão de linhas sinuosas do Carmo, já se encontrava bem delineado em uma tosca, mas importante aquarela de 1765, intitulada "A perspective view of the city of S. Sebastian at Rio de Janeiro", de James Forbes, apesar dos cinco anos que separam a realização da vista e a finalização da igreja. FERREZ, Gilberto. Ibidem. p. 21-22.

onduladas: a Igreja de Santo Antônio (fig 07) e a das Mercês (fig 08). As mesmas linhas sinuosas são repetidas inúmeras vezes em detalhes de outras igrejas da época, são sobrevergas e painéis que repetem sempre o mesmo motivo contracurvado. Na Igreja da Ordem Terceira do Carmo o motivo é reutilizado na sobreverga da janela central. Estas linhas sinuosas, como comentado em capítulo anterior, são mais um dos motivos borromínicos reeditados pelo "rococó romano".

Quanto à organização dos vãos na fachada, a Igreja da Ordem Terceira foge ao classicismo imposto pelos grandes arcos das igrejas lisboetas de São Francisco e de Nossa Senhora dos Ayres. O projetista limita-se a repetir uma fórmula bastante freqüente observada nas igrejas cariocas da época: portada única encimada por três janelas. Este também é o esquema de distribuição de vãos nas igrejas do Carmo da Lapa (1751) e de Santa Luzia (1752), igrejas cariocas iniciadas no mesmo período em que foram realizadas as encomendas do mármore para a Ordem Terceira.

No caso da Ordem Terceira do Carmo, a forma contracurvada do coroamento da portada (fig 09) acompanha o frontão e a sobreverga da janela central. A portada da igreja, em lioz português, foi encomendada em Lisboa em 1760 e teve seu medalhão benzido no ano seguinte²⁶⁰. A mesma muito se assemelha a outros enquadramentos para portas citados por Nina Malory como exemplos emblemáticos para portadas do "rococó romano". Entre estes exemplos, destacamos a portada da Igreja de Santa Tereza e San Giovanne della Groce (fig 10), pela grande semelhança existente entre as mesmas e a portada do Carmo, assim como uma das portas da capela dourada de Santa Groce (fig 11), que foi restaurada por Domenico Gregorini entre 1741 e 1744.

Em Portugal, encontramos outros exemplos deste tipo de portada, como aquela realizada para o Palácio das Necessidades (fig 12) e a da Igreja Nossa Senhora da Penha (fig 13). Ambas encontram-se em edificios situados na cidade de Lisboa e foram realizadas na primeira metade do século XVIII. Podemos observar outras características formais comuns a estas duas portadas e que se repetem naquela da Ordem Terceira do Carmo: o emprego do mesmo material (pedra lioz); a utilização de mísulas que simulam sustentação; o medalhão abaixo do coroamento contracurvado; e a presença de decoração fitomórfica.

²⁶⁰ BATISTA, Nair. "Valentim da Fonseca e Silva", in *Revista do SPHAN*, nº: 4. Rio de Janeiro: MES, 1940. p. 306.

Outro elemento, que se repete nas portadas das igrejas portuguesas e brasileiras citadas anteriormente, é o motivo auricular situado nas laterais das mesmas. Encontramos o mesmo tema nas portadas na Ordem Primeira do Carmo (figs 16), igreja contemporânea à vizinha Ordem Terceira, que conserva a parte inferior do frontespício preservada, apesar das diversas intervenções que mudaram completamente seu aspecto original²⁶¹. O motivo auricular, que é citado por Nina Malory como a "marca comercial" do "rococó romano" e por Miriam Ribeiro, como uma verdadeira assinatura do estilo pombalino, deriva do vocabulário borromínico para molduras. A origem deste elemento encontra-se no movimento de rotação de uma mísula, que Borromini gira 45° sobre seu eixo vertical, como na janela de Palazzo Barberine²⁶² (fig 19) e depois na mesma direção o mesmo tanto, até inseri-la na parede, como observamos em uma das portas interiores do Palazzo della Sapienza (fig 18).

As formas das janelas da Ordem Terceira, que se encontram na linha do coro, também derivam do vocabulário ornamental do "rococó romano". Observamos três janelas rasgadas, uma em cada tramo, do frontespício, que apresentam recorte superior bastante arqueado, como na janela central de Nossa Senhora dos Ayres (fig 06). As molduras destas janelas apresentam um recorte nas laterais superiores; outro recorte é observado na parte inferior das mesmas. Tratase de prolongamento dos eixos verticais que perpassam os vértices inferiores: são as chamadas consolas. Conforme comentamos anteriormente, estes dois recortes (inferior e superior), ditos pombalinos (fig 58), foram empregados em larga escala nos prédios construídos após o terremoto de 1755. Os mesmos derivam do vocabulário maneirista para molduras de vãos, mas também são encontrados nos enquadramentos do Oratório projetado por Borromini.

Podemos identificar pequenas rocalhas na portada escultórica. Estes detalhes do rococó internacional aliados aos elementos característicos do "rococó romano", que por sua vez, convivem com formas derivadas do "classicismo"

A fachada original que apresentava, além das sobrevergas e frontão, outras linhas sinuosas, sofreu várias reformas que descaracterizaram seu aspecto original, entre outras renovações destacamos as realizadas em 1808, quando tornou-se Capela Real; a de 1822, que lhe conferiu o status de Capela Imperial e a de 1922, já no período republicano. ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Ibidem. p. 286, vol. II.

O Palácio Barberine que foi iniciado por Bernini, também contou com a participação de Borromini. A janela utilizada como exemplo seria, segundo Nina Malory, obra do último arquiteto. MALORY, Nina. Ibidem. p. 6.

cenográfico "263" bolonhês, conferem à referida igreja um ecletismo formal típico da segunda metade do século XVIII.

3.3. Igreja da Santa Cruz dos Militares

A invocação da Igreja da Santa Cruz dos Militares (fig 22), que pertence à Irmandade de mesmo nome, encontra-se relacionada, segundo Moreira de Azevedo, ao Forte de Santa Cruz, que foi construído por Martim de Sá no ano de 1605, no mesmo local onde hoje se encontra a igreja de nosso interesse. A primeira capela do forte recebeu o nome de Santa Vera Cruz e foi construída entre 1623 e 1628²⁶⁴.

A primitiva capela deu lugar à igreja atual, que teve sua pedra fundamental sagrada a primeiro de setembro de 1780, sendo edificada segundo projeto do Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria. A data do início da construção do templo coincide com o início do governo de Luís de Vasconcelos, o vice-rei conhecido pelas melhorias urbanísticas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, inspiradas no urbanismo da baixa pombalina. Conforme apontamos no segundo capítulo, Myriam Ribeiro sugere o parentesco entre a Igreja Santa Cruz dos Militares e a Igreja dos Santos Mártires (fig 23), construída por Reinaldo Manuel, entre os anos de 1769 a 1786, na cidade de Lisboa²⁶⁵.

O engenheiro-militar encontrava-se na cidade do Rio de Janeiro elaborando planos de defesa no mesmo ano em que se iniciava a obra para a construção da Igreja dos Mártires, mas esta última foi finalizada vinte cinco anos antes da abertura ao culto na Igreja da Cruz dos Militares, tempo suficiente para se estabelecer uma conexão que provavelmente teria influenciado a igreja carioca.

A igreja foi sagrada no dia 28 de setembro de 1811, com a presença do Príncipe Regente que se tornou, desde então, seu protetor. Os desenhos de

²⁶⁴ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 285.

²⁶³ Vide Capítulo I.

²⁶⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Ibidem. p. 131.

Thomas Ender (1817) e de Richard Bate (1820)²⁶⁶ não deixam dúvidas que a estrutura arquitetônica da fachada foi preservada assim como foi concebida²⁶⁷.

3.3.1. O engenheiro-militar

Segundo Germain Bazin, o Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria foi o autor do projeto para o Palácio Nossa Senhora das Necessidades (1743)²⁶⁸, dos riscos do catafalco para as cerimônias fúnebres de D. João V em Santa Maria de Lisboa (1750) e do projeto para a capela-mor da Igreja de São Bento (1774-1775), na cidade de São Paulo.

Moreira de Azevedo afirma que o Brigadeiro foi o 28º Juiz da Irmandade da Santa Cruz e que chegou ao Brasil como engenheiro da "Expedição Científico-Militar da América Portuguesa", em 1753, quando esteve na cidade de Assunção para demarcar a fronteira entre os rios Igurei e Jauru. Sá e Faria foi nomeado governador da Capitania do Rio Grande do Sul em 1764 e foi promovido a Coronel em 1767, ano que teria sido transferido para o Rio de Janeiro para elaborar os planos de defesa da nova capital.

O mesmo autor revela que o engenheiro-militar encontrava-se envolvido com trabalhos relacionados às fortificações na Ilha de Santa Catarina no ano de 1775 e que, além dos trabalhos no Brasil, o Brigadeiro também projetou a Catedral de Montevidéu e o Convento de São Francisco em Buenos Aires²⁶⁹.

Oswaldo Cabral atribui a traça das fortificações de São Francisco Xavier e de Sant'Ana a José Custódio de Sá e Faria. Ambas estão localizadas na Ilha de Santa Catarina e foram construídas entre os anos de 1761 e 1765, sendo que a

 ²⁶⁶ Os desenhos encontram-se, respectivamente, em: Ferrez, Gilberto. "O Brasil de Thomas Ender – 1817". Rio de Janeiro Fundação: João Moreira Salles, 1976. p. 50 e FERREZ, Gilberto. "A Muito Leal e Heróica Cidade do Rio de Janeiro". Rio de Janeiro: Castro Maia, 1965. p. 91.

Gustavo Schnoor observa três pequenas mudanças na fachada, são elas: as atuais portas em jacarandá parecem almofadadas na aquarela de Bates, o mesmo autor nota degraus no pórtico, elemento ausente nos dias de hoje, outra modificação diz respeito à distribuição dos vidros no janelão central. Essas pequenas mudanças não interferiram na modenatura da fachada. SCHNOOR, Gustavo Armando de Pádua. Ibidem. p. 401.

O autor, que foi o único, dentre os pesquisados, a citar este arquiteto como autor dos riscos para o Palácio das Necessidades, menciona o ano de 1745, como a data do início da mesma obra. BAZIN, Germain. Ibidem. p. 248.

²⁶⁹ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 361, nota X.

primeira encontra-se totalmente destruída e a outra, tombada pelo Patrimônio Histórico²⁷⁰.

As informações acima são de grande valia, na medida em que nos permitem observar toda a versatilidade, experiência e as características da obra deixada pelo engenheiro-militar que projetou, dirigiu e fiscalizou²⁷¹ as obras da Igreja da Santa Cruz dos Militares.

3.3.2. Morfologia

Mário Barata considera a Igreja da Santa Cruz dos Militares uma inspiração realizada a partir de *II Gesù* em Roma²⁷² (fig 24). Esta teoria é endossada por Gustavo Schnoor, que chega a classificá-la como uma construção neomaneirista²⁷³. Por outro lado, Eduardo de Bezerra afirma que a fachada da Cruz dos Militares deriva do Oratório de São Felipe Néri em Roma²⁷⁴. John Bury²⁷⁵, Myriam Ribeiro de Oliveira e Marcus Tadeu Daniel Ribeiro²⁷⁶ fazem parte dos historiadores que citam a Igreja da Cruz dos Militares como exemplo de arquitetura religiosa pombalina na cidade do Rio de Janeiro.

Dentre as igrejas construídas na cidade na segunda metade do século XVIII, a Cruz dos Militares é a única que não apresenta torres na fachada²⁷⁷. Estas igrejas constituem a segunda tipologia de edificações religiosas, que na opinião de José Augusto França é "o mais puro produto da estética pombalina", pois estas

²⁷⁰ CABRAL, Oswaldo. As Defesas da Ilha de Santa Catarina no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1972. pp. 13 e 15.

²⁷¹ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p. 291.

²⁷² SCHNOOR, Gustavo Armando de Pádua. Ibidem. p. 405.

²⁷³ SCHNOOR, Gustavo Armando de Pádua. Ibidem. p. 404.

²⁷⁴ Bezerra, Eduardo. *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1941. p.141.

²⁷⁵ BURY, John (org Myriam Ribeiro). Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Nobel, 1991. p. 202.

²⁷⁶ RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Ibidem. p. 162.

²⁷⁷ Uma única torre é encontrada na parte posterior da igreja.

igrejas sujeitavam-se ao urbanismo, onde nenhum elemento sobressaia. Germain Bazin emite o seguinte parecer em relação à fachada da Cruz dos Militares:

"Esse frontespício representa uma das raras imitações portuguesas do tipo de fachada à romana. Foi inspirado na fachada desenhada por Vignola para o Gesù, antes das modificações introduzidas por Giacomo della Porta (fig 25). A adoção deste tipo, que remonta a Contra-Reforma, é um dos exemplos de volta às formas da época clássica que observamos na época neoclássica" ²⁷⁸

De todas as igrejas propostas como objeto de estudo, esta é aquela que desperta mais atenção dos autores, portanto mais pareceres:

"Na opinião do inolvidável Porto Alegre, da qual não se pode discordar, porque é a verdadeira, essa igreja "pertence á época imediata á da arvhitetura jesuitica, mas que se encosta mais ao estylo classico, do que os outros templos, onde a escola borrominica alardeou toda a pompa caprichosa de suas combinições grotescas, e que recomquistaria de novo o throno das artes se um grande numero de abalisados mestres não se opposessem á torrente devastadora e inconstante da moda."²⁷⁹

Nas duas citações, percebemos a hesitação dos historiadores em classificar a igreja dos militares quanto ao seu estilo. Ambos citam a arquitetura jesuítica, mas não conseguem precisar quais seriam "as novas tendências clássicas" que dizem predominar nas formas da igreja. O enigma parece repousar nas palavras de José Augusto França, quando percebe que, na verdade, o classicismo que Portugal revive nesta época, não foi, senão, o maneirismo, que por sinal ainda encontrava-se bastante arraigado no gosto nacional. Esta informação concilia os pareceres aparentemente divergentes que discorrem sobre as influências formais do estilo desta igreja, pois se é o maneirismo um dos componentes do eclético gosto pombalino, as afirmações seriam complementares e não contraditórias.

Segundo Sandra Alvim, a Igreja da Cruz dos Militares, apresenta uma erudição, poucas vezes observada na arquitetura realizada durante o período colonial brasileiro:

²⁷⁸ BAZIN, Germain. Ibidem. p 248.

^{279 &}quot;A Cafelação", in A Noticia, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1903. Artigo, não assinado, encontrado no arquivo do Iphan.

"O traçado da Cruz dos Militares deriva da divisão do círculo em dez partes, o que lhe confere uma proporção áurea na relação entre suas diversas partes: largura do corpo central e largura total da fachada; largura e altura do corpo central; largura dos tramos da fachada; altura do primeiro pavimento até o peitoril do balcão e altura do segundo pavimento; altura do frontão e do segundo pavimento. Além dessas relações, a fachada inscreve-se em um quadrado, ... Segundo o estudo de proporções efetuado, o frontespício da Cruz dos Militares é o melhor exemplo da cidade." 280

As formas "classicistas" e as proporções observadas na Cruz dos Militares demonstram a erudição do engenheiro-militar que foi formado na Academia Militar Portuguesa, onde o estudo dos tratados arquitetônicos formulados pelos grandes nomes da arquitetura italiana cincocentista fazia parte do currículo acadêmico. A subversão do classicismo ou, mais precisamente, o maneirismo das formas desta igreja fez parte de um processo consciente de escolhas, bem diferente daquele tosco e ingênuo traço que acabou por caracterizar a produção arquitetônica colonial nos séculos XVI e XVII.

Como já observamos anteriormente, o maneirismo presente nas construções pombalinas em Portugal descende do traço de Sérlio, através de seu discípulo Terzi, responsável pela Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa (fig 26); já na Igreja Cruz dos Militares, este maneirismo deriva de Vignola e Giacomo della Porta.

Il Gesù (fig 24), o projeto original de Vignola (fig 25), a Igreja dos Mártires (fig 23) e a Cruz dos Militares (fig 22) não apresentam torres, possuem frontões triangulares e frontespícios compartimentados, divididos por largo entablamento em duas ordens. A passagem realizada entre uma ordem e outra é suavizada através de volutas ou aletas, que se encontram enquadrando a ordem superior. Outra característica comum a todos os projetos é observada através da presença de uma portada invariavelmente alinhada a uma grande janela no nível do coro.

O frontão da Igreja da Cruz dos Militares, assim como o projeto de Vignola, abriga, no lugar do óculo, um motivo radial inscrito em uma circunferência, porém a igreja carioca afasta-se deste modelo quando utiliza molduras para preencher o restante do espaço no tímpano. Estas molduras encontram paralelo naquelas utilizadas para decorar as grandes aletas que

²⁸⁰ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Ibidem. pp. 140-141.

enquadram o fontespício; recurso semelhante é utilizado em *Il Gesù* e repetido na Igreja dos Mártires.

Os nichos que comportam as imagens dos quatro evangelhistas são alinhados verticalmente dois a dois e encontram-se enquadrados por pilastras. Esquema semelhante é observado tanto no projeto de Vignola, quanto no definitivo traço de Giacomo della Porta.

As pilastras chanfradas, oriundas da arquitetura bolonhesa e que também estão presentes na Igreja da Ordem Terceira, se repetem na Cruz dos Militares, neste caso, enquadrando o frontespicio e o janelão central. Além destas pilastras, observamos, tanto na primeira, quanto, na segunda ordem, pilastras simples. Na primeira ordem, os capitéis são jônicos e assim como em *Il Gesù*, apresentam base bastante avantajada em relação à altura das mesmas. A segunda ordem é composta por pilastras cujos capitéis são coríntios; em ambas, eles são detalhadamente esculpidos em lioz.

Outros detalhes da igreja também são lavrados na mesma pedra portuguesa, entre eles: o ornato central do tímpano, os arremates do janelão e da portada central, o brasão da irmandade, o anel situado entre o fuste e a base das pilastras e os balaústres do balcão. Estes pormenores esculpidos em lioz chamam a atenção quando contrastados diretamente com o granito empregado no trabalho de cantaria da fachada, que por sua vez também contrasta com o fundo branco das áreas caiadas, em um interessante jogo de luz e sombra.

O balcão desenhado por Sá e Faria não encontra paralelos nem na igreja romana, tampouco na Igreja dos Mártires, porém parece ter buscado inspiração nos palácios pombalinos, que invariavelmente apresentavam este elemento alinhado verticalmente a portada principal. O binômio portal-varanda, já era encontrado em Lisboa, mesmo antes do terremoto, como podemos constatar no Palácio de Ludovice (fig 27), que data de 1743. O recurso também é encontrado no repertório para as casas nobres projetadas por Vignola, conforme podemos observar na Villa Giulia (fig 28).

A portada em arco pleno encontra-se enquadrada por duas pilastras jônicas, que estão alinhadas frontalmente por duas colunas da mesma ordem, causando um efeito que duplica as mesmas, a exemplo do recurso utilizado na ordem imediatamente superior, onde o chanframento é utilizado. O arco pleno é ornado por intermédio de um arremate em lioz e de pequenos capitéis toscanos do

mesmo material. Este motivo é reproduzido nos nichos inferiores, harmonizando o conjunto.

Quanto as formas qualificadas por Porto Alegre como "grotescas" encontram-se no formato das molduras dos nichos superiores, no enquadramento e nos ornatos da janela superior, assim como na forma dos pináculos e dos balaústres, nas consolas e nos arremates dos nichos inferiores, nas peanhas que sustentam as figuras dos evangelhistas, nas rebuscadas formas do acrotério e nos arremates sinuosos dos vãos centrais.

Interessante notar que nesta fachada o "rococó romano" quase não se manifesta, os elementos que fogem ao "classicismo" de Vignola e Giacomo della Porta e que "salpicam" a parte superior da fachada encontram-se relacionados a estética decorativista do barroco tardio internacional, como observamos, por exemplo, nos motivos fitomórficos encontrados na moldura da grande janela central (fig 35).

Estes motivos fitomórficos também encontram-se presentes na portada da Igreja das Mercês (fig 08); no janelão central, que rompe o frontão da igreja de Santo Antônio (fig 07); nas portadas da Ordem Terceira do Carmo (fig 09), das Necessidades (fig 12), de Nossa Senhora da Penha (fig 13), da Sé de Belém (fig 14), Mártires (fig 17), Candelária, Boa Morte (fig 15); no painel de Santa Ágata dei Goti (fig 21) e nos tímpanos da Basílica da Estrela (fig 33), de Mafra (fig 34) e no Capela do Paço da Bemposta (fig 36).

O motivo radial inserido no tímpano da Igreja Cruz dos Militares, se parece com uma margarida, flor bastante utilizada pelo rococó internacional. O mesmo ornato aparece em pequeno detalhe abaixo do vértice superior do frontão, dos dois lados da moldura da janela, como arremate dos nichos superiores e abaixo das sobrevergas das portas laterais. Esta forma de ornato também é encontrada na Igreja da Candelária.

A exemplo das sobrevergas encontradas nas duas janelas laterais da Ordem Terceira do Carmo, aquelas observadas nas portadas da Cruz dos Militares também são em forma de acento circunflexo e constituem um vestígio do "rococó romano" na fachada da igreja. As portadas também apresentam um pequeno painel em forma de trapézio situado entre a sobreverga e a moldura, que não encontra paralelos em Lisboa, nem em nenhuma outra igreja construída anteriormente no Rio de Janeiro.

A parte superior das molduras das portas laterais e as consolas dos nichos inferiores repetem os recortes encontrados nos enquadramentos das janelas da Ordem Terceira do Carmo. Estas formas, como já observamos, caracterizam os enquadramentos de vãos conhecidos como pombalinos.

Em suma, nesta fachada podemos constatar a convivência das mais diferentes tendências, porém há uma predominância das rigorosas linhas do maneirismo, mas não um maneirismo ingênuo como aquele realizado em finais do século XVI e durante todo o XVII. No final do século das luzes observamos através das linhas desta igreja um compromisso com a erudição, que anunciava o classicismo que se seguiria.

A rigidez das linhas observada na Igreja da Cruz dos Militares também pode ser atribuída não só ao racionalismo do engenheiro-militar que a projetou, como também pode expressar através das suas formas a orientação política do Vice-Rei Luís de Vasconcelos que, por sinal, era o protetor da igreja por ocasião do início da construção²⁸¹.

3.4. Igreja de Nossa Senhora da Candelária

A devoção a Nossa Senhora da Candelária data de IV d.c. e surgiu devido a uma antiga tradição do povo hebreu: visando a purificação da mulher que acabara de dar a luz acendiam-se velas por ocasião da primeira visita da mesma ao templo. Este fato explica as diversas nomenclaturas atribuídas à mesma imagem: Nossa Senhora da Candelária, Nossa Senhora das Candeias ou, ainda, Nossa Senhora da Purificação.

Segundo Frei Agostinho de Santa Maria, a ermida da Candelária foi construída por ordem de Antônio Martins da Palma e sua esposa Leonor Gonçalves, em cumprimento de uma promessa realizada em alto mar por ocasião de uma tormenta. A invocação da mesma atribui-se ao nome de uma embarcação ("Candelária") encalhada naquele local, cuja madeira foi utilizada na construção da primitiva igreja. ²⁸²

²⁸¹ MOREIRA, Azevedo. Ibidem. p 288.

²⁸² SOUZA, José Victorino de Souza. Ibidem. p. 13.

A data exata da primeira edificação é imprecisa, porém, segundo Vieira Fazenda, o templo já se encontrava construído no ano de 1630. Muito pouco se sabe sobre o aspecto formal da ermida, o certo é que a mesma encontrava-se em péssimo estado de conservação, já na segunda metade do século XVIII, sendo demolida para a construção da nova igreja, cuja pedra fundamental foi lançada em seis de julho de 1775, dia do aniversário de D. José I.

A construção da nova igreja da Candelária (fig 32) ficou a cargo de Mestre Marcelino Rodrigues de Araujo²⁸³. As obras foram retardadas por falta de recursos, mas graças ao óbulo e aos esforços realizados pela irmandade, a primeira missa pôde ser celebrada a 8 de setembro de 1811, porém, só foi considerada totalmente finalizada em 1878, com a implantação de portentosa cúpula sobre tambor.

3.4.1. O engenheiro-militar

A Igreja da Candelária foi projetada pelo sargento-mor engenheiro Francisco J. Roscio²⁸⁴, ex-aluno da Academia Militar em Portugal, que chegou ao Brasil para ajudar o Brigadeiro Jacques Funck, na reforma, aparelhamento e defesa das fortificações brasileiras. Assim como José Custódio de Sá e Faria, o engenheiro-militar Francisco J. Roscio também apresentou plano para defesa do Rio de Janeiro em 1769 tendo demonstrado erudição quando baseou seu projeto nas premissas de Vauban. Roscio foi o engenheiro que gozou de maior prestígio junto ao governo do terceiro vice-rei, o Marquês do Lavradio. Em carta enviada ao rei de Portugal em 1776, Lavradio afirma:

"... é o único engenheiro que aqui tenho servido em todas as obras de fortificação que tenho mandado fazer, tendo em todos eles conduzido com muito acerto." ²⁸⁵

²⁸³ Idem. Ibidem. p. 17.

²⁸⁴ José Victorino de Souza e Germain Bazin citam João, enquanto Sandra Alvim e Augusto Maurício: José.

²⁸⁵ FERREZ, Gilberto. *O Rio de Janeiro e a Defesa de seu Porto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1972. p. 104.

"... talvez o único em toda esta cidade de quem se possa acreditar as cartas e plantas que tem feito porque põe em papel senão o que viu, mediu e examinou o que todos outros fazem o contrário, riscando a maior parte das vezes por informação ou estimação." ²⁸⁶

Luís de Vasconcelos, o quarto vice-rei faz a mesma idéia deste engenheiro, o que fica claro na correspondência enviada à corte, onde elogia e ratifica a nomeação de Roscio, que já havia retornado para Portugal em 1779, para o cargo de Primeiro Engenheiro para a demarcação da fronteira ao sul do Brasil. Retornando em 1781, Roscio revela, entre outros detalhes, que trabalhou nas províncias do Alentejo e da Beira. 288

Segundo Germain Bazin, ".... a grande igreja da Candelária só conservou, de seu risco primitivo, projetado pelo engenheiro Francisco João Roscio, a fachada." José Victorino de Souza afirma que a igreja não foi construída de um só traço ou de um só pensamento, pois vários engenheiros, mais ou menos talentosos, conduziram a direção das obras, sendo que "a frente principal, a mais antiga, foi feita por mãos mais hábeis do que outras partes." 290

3.4.2. Morfologia

Robert Smith alega que a Igreja da Candelária teria sido inspirada na Basílica da Estrela (fig 33) (1779-1789). Entretanto, a Igreja da Candelária só poderia descender da Estrela, se de alguma forma o projetista da primeira conhecesse os planos para a segunda. Levando-se em consideração que as obras para a construção da Igreja da Candelária foram iniciadas com quatro anos de antecedência em relação à basílica portuguesa, seria necessário supor que Roscio

²⁸⁶ SANTOS, Paulo. Ibidem. p. 99.

As cartas enviadas e recebidas pelo Marquês do Lavradio e por Luís de Vasconcelos foram publicadas na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Nacional* nº: 256, sob o título de : "*Bicentenário da Transferência da Capital do Estado do Brasil da Cidade do Salvador para o Rio de Janeiro*". Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1962. pp. 89-382.

²⁸⁸ Idem. Ibidem. pp. 89-382.

²⁸⁹ BAZIN, Germain. Ibidem. p. 249.

²⁹⁰ SOUZA, José Victorino de Souza. Ibidem. p. 17.

tivesse visto o projeto para Estrela quando retornou a Portugal em 1779 (mesmo ano do início das obras da basílica) e que tivesse modificado os planos para a fachada da Candelária, quando retornou ao Brasil em 1781.

Conforme comentamos anteriormente, a Basílica da Estrela só foi edificada depois da queda de Pombal e demonstra em suas formas todo o ecletismo experimentado no século XVIII. Projetada pelo mais barroco dos arquitetos pombalinos - Mateus Vicente - o arquiteto do Palácio de Queluz, a basílica teve seus planos mudados em 1786, quando Reinaldo Manuel assume a construção da obra. Quanto ao estilo da basílica, José Augusto França demonstra, através de sus palavras, toda a ambigüidade estilística e ideológica traduzida pela obra:

"A basílica coroa de certa maneira, o esforço da construção pombalina aplicada às igrejas da capital. E, mais uma vez, nos encontramos em face de um paradoxo. Com efeito, a fantasia concedida à arquitectura religiosa deste período, o que chamamos de "terceiro grau" de um estilo pombalino, culminou com uma contradição — que não é mais que a síntese de contradições cronológicas que acabamos de observar. (...) A Basílica da Estrela deve ser, por via de oposição, considerada como uma construção pombalina — não sem deixar de ver nela uma reacção contra a simplicidade do estilo que a definiu." ²⁹¹

O discurso de França demonstra a dificuldade de definir um estilo pelo ponto de vista formal e ideológico ao mesmo tempo. Na visão do historiador algumas formas "fantasiosas" da basílica representam uma reação à austera política exercida por Pombal, mas admite que os mesmos faziam parte integrante da arquitetura religiosa pombalina.

Ouras igrejas do período são analisadas pelo autor através do mesmo critério, como a de Santo Antônio e a das Mercês, tidas como "exemplosinteressantes de uma fantasia que o estilo pombalino se permitiu..." Chamanos a atenção o emprego recorrente, por parte deste historiador, do vocábulo "fantasia" para qualificar as igrejas pombalinas. Como constatamos, não raras são as igrejas que fogem à racionalidade da baixa pombalina.

Assim como a Basílica da Estrela, a Igreja da Candelária também é considerada como uma edificação pombalina. Além de Robert Smith, outros

²⁹¹ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 193.

²⁹² Idem. Ibidem. p. 190.

historiadores a consideram como tal, entre eles: John Bury²⁹³, Myriam Ribeiro e Marcos Tadeu Ribeiro que chega a identificá-la como "melhor exemplo da arquitetura pombalina" na cidade²⁹⁴.

Considerando-se a Candelária como inspiração da Basílica da Estrela, também teríamos que procurar as origens formais da igreja carioca na Basílica de Mafra (fig 34), pois diversos historiadores, entre eles, Paulo Varela Gomes e José Fernandes Pereira, verificam uma forte influência da última na Basílica da Estrela. Pasílica da Estrela. Pasílica da Estrela é "quase uma miniatura da Igreja de Mafra" Paulo Varela Gomes afirma que "surgiram por todo o país (Portugal), a partir de 1720, pequenas e médias "Mafras", portanto, nada mais natural que a Igreja da Candelária encontre outras derivações em terras lusas ou que seja ela mesma uma pequena "Mafra" encontrada nos domínios portugueses além-mar, fato que também explicaria a opção realizada para a decoração à italiana em seu interior.

Notamos que a Basílica de Mafra, a da Estrela e a Igreja da Candelária apresentam fachada compartimentada por linhas horizontais e verticais bem definidas. A estruturação compartimentada, característica do maneirismo português, já presente em São Vicente de Fora, aliado à presença das torres, constituem o principal aspecto comum às três igrejas.

O toque classicista dado pelas colunas que compõem a entrada das Basílicas de Mafra e Estrela desaparece na Candelária. O classicismo dos frontões triangulares e cimbrados que coroam os vãos em Mafra transforma-se, já na Basílica da Estrela, em coroamentos contracurvados, derivados do "rococó romano" e amplamente utilizados no período pombalino.

A fachada da Candelária é repleta de sobrevergas das mais diferentes formas. Destacamos aquelas que coroam os vãos do frontespício, pois são todas contracurvadas. A mesma forma é observada no coroamento das duas janelas inferiores. Podemos notar, ainda, a presença de dois vãos ovais, cujas sobrevergas

²⁹³ BURY, John (org. Myriam Ribeiro). Ibidem. p 202.

²⁹⁴ RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Ibidem. p. 197.

²⁹⁵ GOMES, Paulo Varela. A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1988. p. 24.

²⁹⁶ FRANÇA, José Augusto. Ibidem. p. 194.

²⁹⁷ GOMES, Paulo Varela. *O Essencial sobre a Arquitetura Barroca em Portugal*. Maia: Imprensa Nacional, 1987. p. 34.

são em forma de um pequeno arco, forma que também pode ser encontrada em duas das janelas da fachada do Oratório de São Felipe Néri.

Além da sobreverga contracurvada, tanto a arqueada, como aquela em forma de pagode, que observamos sobre a janela que se localiza no tramo da torre imediatamente abaixo da cornija, são citadas por Nina Malory entre as mais utilizadas pelo "rococó romano".

As portas que se encontram nos extremos da fachada destacam-se pela forma de seus coroamentos, que diferem dos outros, não encontrando paralelo em outras construções da época.

Observamos nos coroamentos das janelas, que se situam no nível do coro, um ornato centralizado sobre uma pequena superficie localizada entre a sobreverga e a moldura. Este ornato se parece com uma flor, uma espécie de margarida. O mesmo motivo floral é notado na portada da Igreja do Carmo e em diversos pontos da Cruz dos Militares. O detalhe é repetido em cinco dos treze painéis observados na fachada.

Os painéis, que possuem a mesma forma e que são aplicados na mesma posição em que se encontram os da Basílica da Estrela, apresentam linhas superiores retas e inferiores curvas, acompanhando o movimento criado pelas sobrevergas. Os painéis que se encontram logo abaixo da cornija, além das características descritas acima, são acrescidos de detalhamento nos recortes das cantoneiras, que fazem lembrar as saliências e reentrâncias que ocorrem nas molduras pombalinas.

Nove dos quatorze vãos da fachada apresentam recorte superior típico das molduras ditas pombalinas. As janelas que se encontram no nível térreo apresentam consolas detalhadamente trabalhadas como as observadas na Igreja do Carmo e na Cruz dos Militares.

O refinamento das formas também pode ser observado nos diamantes ondulados que centralizam os vãos, nas pequenas *rocailles* que se situam entre a sobreverga e a moldura da porta central, no acrotério, na moldura dos vãos das torres e no brasão imperial situado no tímpano.

Na Igreja da Candelária, todas as pilastras são geminadas, apresentando uma base única, bastante alta em relação à altura das mesmas. A primeira ordem de colunas é toscana, ordem paradigmática da arquitetura pombalina, no entanto a segunda é composta por discretas (quase imperceptíveis) volutas invertidas, adaptadas do vocabulário arquitetônico de Borromini.

A generosidade no uso da cantaria, confere à fachada uma dignidade própria em relação à suntuosidade da obra. O predomínio das áreas em pedra contrasta com o fundo branco em um interessante jogo de luz e sombra tipicamente barroco.

As torres são altas e, a exemplo das observadas em Mafra, se erguem em dois estágios. O segundo, que é menos pronunciado, apresenta vãos bem menores do que aqueles que comportam os sinos; estes apresentam moldura de recorte tipicamente pombalino e sobreverga em curto segmento de círculo, repetindo o coroamento dos vãos ovais observados na fachada. As colunas que se encontram nos cunhais do primeiro estágio das torres são duplas, apresentam capitéis coríntios e se mostram bem mais alongadas que aquelas que compõem a fachada. No segundo estágio, estas passam a ser únicas e bem menores do que aquelas presentes na parte inferior das torres.

Entre os dois estágios das torres, observamos um *belvedere* que se encontra delimitado por intermédio de uma balaustrada guarnecida de pináculos alinhados às colunas duplas. Outros quatro pináculos encontram-se alinhados às pilastras da parte superior das torres. Tanto os pináculos encontrados nas torres, como aqueles observados enquadrando o frontespício, repetem a fórmula de Mafra e da Estrela.

O coroamento das torres da Candelária é de feição menos delicada, quando comparado às suas predecessoras, contudo ainda deixa transparecer a influência do barroco desenvolvido na Europa Central, expresso através dos coroamentos bulbosos. Menos delicados também são os pináculos que encerram as colunas para além da cornija e das torres. Na Candelária eles são mais austeros e simplificados do que aqueles observados nas duas outras igrejas.

O frontão triangular é interrompido pelo prolongamento dos pares de colunas centrais, particularidade que lhe confere certa movimentação barroca oriunda de São Felipe Néri (fig 05). Este tipo de frontão é característico das igrejas projetadas por Mateus Vicente, que utilizou recurso semelhante na igreja de Santo Antônio (fig 07) em Lisboa. Notamos que esta mesma solução foi empregada na Igreja das Mercês (fig 08) de Joaquim de Oliveira, considerada por França a mais bela fachada daquela cidade.

Assim como observamos na Igreja da Ordem Terceira do Carmo e na Cruz dos Militares, a análise formal da Candelária comprova que, na segunda metade do século XVIII, a produção arquitetônica colonial e portuguesa é

marcada por uma série de influências, cujos elementos provêem dos mais diversos estilos que compõem a vertente do barroco tardio carioca, o estilo tido como pombalino.

Para compreender o que foi o barroco tardio faz-se necessário derrubar as barreiras do tempo e do espaço e considerar que o barroco foi o primeiro grande estilo da arte ocidental a extrapolar as barreiras geográficas do velho mundo, entendendo que tal expansão deu-se através de um longo processo de assimilação e adaptação formal, que variava de acordo com as possibilidades e a capacidade de cada localidade.

Entretanto o conceito de "tardio" é muito variável, depende do lugar e da data a que estamos nos referindo. No Brasil, tanto as igrejas de plantas borromínicas de Minas Gerais, quanto aquelas classificadas como pombalinas no Rio de Janeiro encontram-se genericamente enquadradas como produtos das mais diferentes formas que o barroco tardio assumiu pelo mundo.

Como pudemos observar, o barroco tardio foi uma corrente paralela ao rococó internacional e à tendência clássica formulada a partir do final dos seiscentos. Como vertente do barroco tardio, o pombalino desenvolve-se a partir das confluências observadas, portanto, faz parte de rico contexto cultural, em que as opções de vocabulário arquitetônico eram enormes, principalmente em se tratando de formas desenvolvidas longe dos grandes centros irradiadores de cultura, que tendiam naturalmente a um hibridismo. O estilo pretendia-se "moderno", mas ao mesmo tempo, estava arraigado a antigos gostos e tradições. Concluímos, então, que o pombalino religioso foi a vertente do barroco tardio que Lisboa pôde desenvolver, submisso às intempéries do período e do lugar, por assim dizer.... do tempo e do espaço.

Já observamos que a síntese da produção arquitetônica religiosa pombalina desenvolveu-se quando aos severos traços oriundos da raiz maneirista da arquitetura portuguesa foram acrescidas às linhas borromínicas características do "rococó romano", do barroco tardio classicizado e daquele realizado na Europa

Central. No caso do Rio de Janeiro, acrescentamos ainda o rococó internacional, de fonte germânica, que enalteceu os interiores das mesmas igrejas e esteve presente em pequenos detalhes ornamentais das fachadas, enriquecendo ainda mais o "eclético" quadro da produção arquitetônica religiosa local. A este hibridismo formal, que encontra paralelo no ecletismo ideológico do período, dáse o nome de estilo pombalino que, por sua própria natureza polimórfica, não se traduz facilmente através de um receituário tipológico e ornamental preciso, mas varia conforme as influências preponderantes observadas em cada caso. Estas podem ser formais ou ideológicas e dependem da formação e intenção de cada projetista e de seus encomendantes.

Inserido em uma época de transição entre o *ancien régime* e a modernidade, o pombalino religioso espelhou as nuances adquiridas por tal fase em Portugal. O modo particular com que o país tratou esta transformação, como já observamos, foi um lento processo de assimilação, não se restringindo ao período da administração pombalina, já que teve seu início no reinado de D. João V e se estendeu mesmo no reinado de D. Maria I. Sendo assim, consideramos que o referido estilo não vigorou somente no período em que Pombal exercia seu poder; trata-se de um longo processo de assimilação de formas e de ideologias, que não se extinguiu, nem mesmo com a deposição do marquês cujo nome marcou a referência estilística.

O estilo pombalino é, portanto, o nome que qualifica a dinâmica estilística observada na transição das duas épocas e que apesar da constância de certos traços, pode variar bastante dada a sua natureza "eclética". Nesta dinâmica, podemos notar a reincidência de alguns traços, tais como: o enquadramento de vãos e portadas em pedra lioz, o motivo auricular das mesmas, os painéis, as colunas chanfradas, os capitéis toscanos e os de voluta invertida, as sobrevergas borromínicas, que podem ser sinuosas, assim como os frontões, que variam entre retos, mistilínios ou contracurvados.

O frequente uso de linhas borromínicas do "rococó romano", inclusive nos frontões de linhas sinuosas, mesmo na arquitetura oficial, como é o caso do Arco da Bandeira, do palácio da Inquisição (demolido em 1836) e do coroamento do vão central dos torreões da Praça do Comércio, constituiu uma questão obscura para José Augusto França, que insistiu em qualificar tais elementos como "fantasiosos".

Acreditamos que a convivência de Inácio de Oliveira Bernardes com os padres do oratório explica em parte este fenômeno, se considerarmos a Igreja São Francisco de Paula como um "elo" entre as duas Lisboas, como avançou Teresa Sequeira Santos na sua dissertação de mestrado A Igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra. As formas desta igreja apontariam uma nova direção, uma nova maneira de se construir, misto de erudição e continuísmo, mas um continuísmo renovado, representado simbolicamente pelo frontão de linhas sinuosas, elemento arquitetônico de maior força expressiva, derivado da moderna Congregação Oratoriana, ideologicamente oposta à tradicional e austera Ordem Jesuítica.

Lembramos que Bernardes estudou na Itália e, como observamos, conviveu com um seleto grupo de acadêmicos ilustrados em Portugal. Como "estrangeirado" e funcionário dos "modernos" padres oratorianos, Bernardes se insere dentro do processo de ilustração em Portugal. Assim concluímos que ele não projetou tais formas por acha-las, somente, as mais interessantes, e sim, as mais condizentes.

Acabada em meados da década de sessenta, época que a maioria das igrejas pombalinas começavam a ser construídas, a igreja considerada como "elo" entre a "antiga" e a "moderna" arquitetura lisboeta teria utilizado, de acordo com o nosso ponto de vista, não mais uma fachada jesuítica como referência formal, mas um possível "modelo oratoriano", que derivaria do oratório de São Felipe Néri (fig 05) e que já teria sido utilizado pelo padre filipino João Baptista em Nossa Senhora dos Aires (fig 06), sendo reeditado nas igrejas pombalinas de Santo Antônio (fig 07) e Mercês (fig 08).

Para além da questão ideológica, sabemos que Bernardes encontrava-se influenciado pelas linhas do "rococó romano" e do barroco tardio classicizante, devido a sua estada em Roma por ocasião do desenvolvimento das referidas correntes. A síntese das duas vertentes denota toda a complexidade do pensamento daquela época, naquela cidade e para um determinado fim, isto é, uma construção religiosa, datada dos primeiros anos após o terremoto, na cidade de Lisboa, onde se instaurava o pensamento ilustrado.

Referindo-se à Igreja da Memória, França estabelece o que julga ter sido o cânone incompreendido do estilo. Este cânone foi estabelecido por outro arquiteto-cenógrafo, mais interado com as mudanças de seu tempo que os engenheiros del'Rei, incapazes, segundo o mesmo autor, de ler o significado

ideológico das linhas austeras de uma igreja, que celebra o pretexto encontrado por Pombal para exercer seu despótico poder contra a nobreza e os jesuítas. Esta pressuposta incapacidade deve, entretanto, ser encarada com reservas, pois a mesma foi relativa, assim como foram relativas as reformas empreendidas por Pombal. As igrejas pombalinas hesitam entre as "antigas" formas e o "moderno" gosto, tanto quanto Pombal vacilou entre os dogmas do ancien régime e as novas idéias liberais.

Para França, as formas portadoras da ideologia do absolutismo são as do rococó internacional. Segundo o mesmo autor, as linhas racionais identificadas com as novas idéias são as linhas austeras e racionais, precursoras do neoclassicismo. No nosso ponto de vista, entretanto, o "moderno" é representado pelas linhas do barroco tardio, entre elas as do "rococó romano" e o barroco classicizado. Concluímos então, que o verdadeiro embate de forças da época, foi dado pelo confronto das "modernas", ou melhor, contemporâneas linhas do barroco tardio, portadoras de toda a hesitação da época, quando confrontadas à tradição maneirista, nunca abandonada.

A produção arquitetônica pombalina poderia ser encarada, desta forma, como uma constante tentativa de harmonização entre elementos contraditórios procedentes dos mais diferentes estilos, que decorreriam do embate de forças antagônicas típicas do século da luzes. As igrejas manifestariam diferentes fases desta luta, ora mais "modernas", ora mais tradicionais. Nem sempre apresentadas de maneira cronológica, esta ambigüidade poderia ser observada de acordo com a formação recebida por cada arquiteto, assim como através de seu gosto particular, das imposições orçamentárias, da pretendida conotação simbólica da obra e sobretudo da política vigente, formando um sistema de forças que se refletiria do outro lado do Atlântico.

Para concluir, podemos dizer que na cidade do Rio de Janeiro, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo identificaria a persistência e o predomínio das formas do "rococó romano"; a Igreja da Cruz dos Militares indicaria a preponderância das pseudo-classicistas, na verdade maneiristas; e a Candelária, a presença das duas tendências concorrendo no mesmo objeto, portanto, a mais híbrida. As três igrejas espelham, portanto, em três diferentes momentos estilísticos, as ambivalências ideológicas constatadas não só na metrópole, mas o reflexo da política pombalina na colônia, fato que pode ser percebido através da orientação política de seus

"ilustrados" administradores, sobretudo nas figuras do Conde de Bobadela, do Marquês de Lavradio e de Luís de Vasconcelos.

A Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo, que foi iniciada em 1755, antes do terremoto, poderia ser classificada como uma edificação pombalina, se considerarmos que o estilo tenha se desenvolvido lentamente, antes mesmo do período despótico. Construídas durante a gestão do "esclarecido" Conde de Bobadela, as formas da igreja encontram analogia nas ecléticas teorias do mais "moderno" e destacado "homem de letras" de Portugal na época: o padre oratoriano João Baptista. As linhas da fachada do Carmo, assim como os traços de Nossa Senhora dos Aires, que foi projetada pelo próprio João Baptista, demonstram através das torres a vacilação entre o modelo maneirista português e a nova tendência - "o rococó romano", que destacou o frontão de linhas sinuosas. O "rococó romano" também está presente nas volutas invertidas, que se encontram nos capitéis. Este motivo borromínico, bastante utilizado também pela família Bibiena, nos remete a influência do teatro na arquitetura realizada no Rio de Janeiro. Esta influência se mostra mais forte quando notamos as colunas monumentais em chanfro presentes na fachada da Ordem Terceira do Carmo, pois estas são o principal motivo da arquitetura religiosa desenvolvida na cidade de Bolonha.

A Igreja da Candelária, que data de 1775, representaria para a cidade do Rio de Janeiro a expressão máxima do ecletismo formal e ideológico aferido pela mentalidade dos representantes do processo de ilustração portuguesa, entre eles, o próprio Pombal, que nesta época exercia seu poder despótico de forma plena. Como construção pombalina realizada na época do "ilustrado" terceiro vice-rei o Marquês do Lavradio -, a fachada da Candelária guarda sua raiz maneirista, expressa nas torres e no aspecto compartimentado da mesma (duas ordens e sete tramos), ao mesmo tempo em que denota uma grande influência das linhas do "rococó romano" através das sobrevergas e dos painéis sinuosos. As linhas onduladas do "rococó romano" não dominam a fachada, mas estão presentes em todos os tramos da mesma. O hibridismo das linhas da fachada da Candelária, onde o "moderno" convive harmoniosamente com o "antigo", nos remete à fenômeno análogo no campo das idéias em Portugal, pois a principal referência ideológica do período foi a própria reforma pombalina e sua relativa abertura, devidamente controlada pela Real Mesa Censória, que excluiu os oratorianos, então relegados a um segundo plano no cenário intelectual da época, mas que

ainda se mostravam presentes na base da reforma do ensino, que teve como método a eclética obra de Verney, ex-aluno dos mesmos.

Já a Igreja da Cruz dos Militares, que começou a ser construída em 1780, portanto, depois da queda de Pombal e durante a gestão de Luís de Vasconcelos, o vice-rei responsável pelas melhorias urbanísticas realizadas no Rio de Janeiro inspiradas na Baixa Pombalina, é a única entre os casos estudados que pertence à segunda tipologia, que segundo José Augusto França, foi o mais puro produto desta estética, pois as igrejas se submetiam à malha racional da Baixa, onde nada sobressaia, nem mesmo as torres, elemento outrora insubstituível nas fachadas religiosas em Lisboa. Ao mesmo tempo, a Igreja da Cruz dos Militares reviveu o padrão jesuítico para fachada, onde os ornamentos do "rococó romano", familiares a um possível "modelo oratoriano", quase não se manifestaram. Esta solução para igreja pombalina só foi possível graças à variada gama de escolhas permitidas aos arquitetos do século XVIII, em outras palavras, devido ao "ecletismo" dentro de um estilo com traços ornamentais diversificados e variações tipológicas, que não obedeceram, necessariamente, a um receituário definido.

Por fim, gostaríamos de salientar que a Igreja dos Militares também encontra parâmetros para uma análise de cunho ideológico, que justificariam uma reaproximação do modelo jesuítico. Construída após a queda de Pombal, esta igreja parece celebrar a "viradeira", que nunca ocorreu, pois revive uma fachada identificada com a tradição e com a escolástica, mas que encontra seu lado "moderno", justamente, na ausência das torres, elemento que constituía o símbolo maior da instituição Igreja em Portugal, desde a Idade Média.

Esta tipologia para igrejas, avessa às tradições coloniais, não se perpetuou, nem mesmo na época do neoclassicismo que se seguiria, mas a Igreja dos Militares, na nossa opinião, marcaria na capital da colônia o esforço pombalino em reduzir o poderio e a influência da Igreja, desde a sua identificação visual como tal. Durante o século XIX, o elemento torre continua a vigorar nas fachadas religiosas cariocas como símbolo da instituição Igreja, mas a influência da mesma sobre a sociedade abrandou-se, esta sim, uma decorrência da inserção do pensamento ilustrado na cidade do Rio de Janeiro.

POSFÁCIO

Como pudemos observar, neste trabalho, a dinâmica estilística ocorrida na segunda metade do setecentos foi tão rica, quanto o panorama ideológico vigente no mesmo período, abarcando uma grande quantidade de informações e teorias. Hoje temos consciência, que, esta época tão complexa requer um estudo mais aprofundado, que se estenda a outras regiões brasileiras e a Portugal.

Existem alguns indícios, que nos incentivam a prosseguir neste caminho, o maior deles, foi levantado por Myriam Ribeiro em *O Rococó Religioso no Brasil*, quando se refere às fachadas pombalinas das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco e da Matriz do Corpo Santo em Recife, que estão repletas de elementos do "rococó romano" Até a referida publicação, pensava-se que o estilo pombalino teria se restringido ao Rio de Janeiro e a Belém do Pará. Acreditamos que a descoberta de novas igrejas pombalinas em cidades coloniais pode corroborar com a hipótese de um possível "modelo oratoriano" para fachadas, pois Pernambuco foi o único estado brasileiro, onde aqueles "modernos" padres estiveram presentes durante o século XVIII²⁹⁹.

Assim como no Brasil, importa saber as formas adotadas para construção de igrejas oratorianas ou daquelas por elas influenciadas, em Portugal e em outras colônias portuguesas. No caso brasileiro seria importante considerar a influência exercida pelas formas pombalinas em regiões periféricas àquelas desenvolvidas nos grandes centros. Apontamos, a princípio, no litoral do estado do Rio de Janeiro, dois portos estratégicos e bastante influenciados pela capital – Cabo Frio e Paraty -, onde encontramos um frontão mistilíneo na Igreja de São Benedito

²⁹⁸ OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. O Rococó Religioso no Brasil. p. 129.

^{299 &}quot;Nos últimos anos do século, sob a orientação esclarecida do Bispo Azeredo Coutinho, já florecia em Pernambuco um seminário onde sacerdotes seculares, oratorianos e outros regulares ensinavam de acordo com as diretrizes da Universidade de Coimbra, reformada em 1772, teologia dogmática e teologia moral, história eclesiástica, filosofia, matemática, ao lado de estudos de retórica e poética, grego, latim, cantochão, primeiras letras e desenho." HOLANDA, Sérgio Buarque. Ibidem. p. 85.

(1761) (fig 63) e portadas de recorte dito pombalino da Igreja Matriz Nossa Senhora dos Remédios (1873) (fig 64).

Mesmo na cidade do Rio de Janeiro é possível encontrar outras igrejas, além das três analisadas nesta pesquisa, que apresentam elementos arquitetônicos derivados do vocabulário utilizado pelo estilo pombalino, entre outras, destacamos as já mencionadas, Nossa Senhora da Boa Morte (1735), Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo (1761) e Igreja de São Francisco de Paula (1759). Entretanto, indicamos também as Igrejas de Santa Luzia (1752) e Nossa Senhora Mãe dos Homens (1758) para futuros estudos nesta linha.

Outra linha de pesquisa, que decorre da pesquisa apresentada, aponta para as influências assimiladas pelos engenheiros del'Rei através de suas formações e carreiras. Interessa saber mais sobre o aprendizado e sobre as obras mais significativas realizadas por Roscio e Sá e Faria em Portugal, Montevidéu, Buenos Aires, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Por último, sugerimos uma análise que tente elucidar o verdadeiro autor do risco da Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo e as possíveis relações entre seu construtor – Manuel Alves Setúbal -, e a atividade teatral realizada na cidade do Rio de Janeiro durante o século XVIII.

Deixamos em aberto estas questões para que, sejam aprofundadas em um segundo momento, esperando que nossa modéstia contribuição para a historiografia da arte brasileira venha ser útil para os estudos que se seguirão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ e IPHAN, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, s/d.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. L'âge Baroque. Genebra: Albert Skira, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ÁVILA, Affonso (org). Barroco - Teoria e Análise. São Paulo: Pespectiva, 1997.

AZEVEDO, Cordolino Pedro. *A Irmandade de Santa Cruz dos Militares*. Rio de Janeiro: Papelaria Confiança, s/d.

AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades.* Rio de Janeiro: Brasiliana, 1969.

AYRES, Cristovão. Manuel da Maia e os Engenheiros Militares Portugueses no Terremoto de 1755. Lisboa: Imprensa Nacional, 1910.

BARDY, Cláudio. Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos – formação e desenvolvimento da cidade. São Paulo: Record, 1965.

BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Ed. Nacional, 1971.

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

BEAUD, Michel. Arte da Tese. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BEZERRA, Eduardo. *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1941.

BOSI, Roberto. Monasteri Italiani. Bolonha: Calderini, 1990.

BRAGA, Teophilo. *História do teatro português: a baixa comédia e a ópera – século XVIII*. Porto: Editora Imprensa Portugueza, 1871.

BRASIL, Gerson. História das Ruas do Rio: e de sua liderança na história política do Brasil. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BURY, John (org Myriam Ribeiro). Arquitetura e arte no Brasil colonial. São Paulo: Nobel, 1991.

CABRAL, Oswaldo. As Defesas da Ilha de Santa Catarina no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma Nova História da Música. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro Setecentista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARVALHO, Benjamim A. *Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CASSIRER, Ernest. A Filosofia do Iluminismo. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

CUNHA, Maurílio Pereira. Irmandade de Santa Cruz dos Militares. Poliantéia Comemorativa do IV Centenário. Rio de Janeiro: I.S.C. M., 1965.

DASSAS, Frédéric. L'illusion Baroque – L'architecture entre 1600 et 1750. Itália: Gallimard, 1999.

DIAS, José Sebastião da Silva. *Portugal e a Cultura Européia*. Coimbra, Ed. Coimbra, 1953.

DOMINGUES, Francisco Contente. *Ilustração e Catolicismo – Teodoro de Almeida*. Lisboa: Colibri, s/d.

FALCON, Francisco José Calazans. A Época Pombalina: política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1982.

FALCON, Francisco José Calazans. O Iluminismo. São Paulo: Ática, 1986.

FAZENDA, José Vieira. *Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929.

FERREZ, Gilberto. *O Paço da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

FERREZ, Gilberto. *O Rio de Janeiro e a Defesa de seu Porto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1972.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1983.

FRANÇA, José Augusto. *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina*. Lisboa: Instituto de Arquitetura Portuguesa, MEIC, Secretaria de Estado e Investigação Científica,1978.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

GOMES, Paulo Varela. A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1988.

GOMES, Paulo Varela. *O Essencial sobre a Arquitetura Barroca em Portugal.*Maia: Imprensa Nacional, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque (org). História Geral da civilização Brasileira. A Época Colonial. Tomo I. Volume 2. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Escritos Musiológicos. Lisboa: Ed. Cosmos, s/d.

KAUFMANN, Emil. Arquitetura de la Ilustracion – Barroco e posbarroco em Inglaterra, Itália y Francia. Barcelona, Gustavo Gilli, 1955.

KELMEN, Pál. Barroque and Rococo in Latin America. New York,: Mac'Millan, 1951.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Coleção de Memorias*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MALORY, Nina. Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758). Nova York e Londres: Garland Publishing, Inc, 1977.

MAURÍCIO, Augusto. *Igrejas Históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, s/d.

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MINGUET, Philippe. Esthetique du rococo. Paris: Vrin, 1979.

MOREIRA, Azevedo. O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Brazileiro, 1877.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de Naus Portuguesas – nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro, Liceu Literário Português, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura Barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

PEREIRA, José Fernandes (coord). *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

PRIORE, Mary del. *O Mal sobre a Terra – Uma história do terremoto de Lisboa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

ROSSA, Walter. A Urbe e o Traço – Uma década de estudos sobre o urbanismo português. Coimbra: Almedina, 2002.

RUDIO, Franz Victor Rudio. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos. *A Baixa Pombalina*, *Passado e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTOS, Paulo. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.

SCHAPIRO, Meyer. Style, Artiste e Societé. Paris, Galliard, 1982.

SERZEDELLO, Bento José Barbosa. Archivo Histórico da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Rio de Janeiro: Typographia Perserança, 1872.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Estampa, 1983.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Sobre a arquitetura maneirista*. In Arquitetura, n. 59. Lisboa, 1957.

SMITH, Robert. Arquitetura Colonial. Salvador: Pref. Municipal, 1954.

SMITH, Robert. *Portugal and Brazil, an Intruduction*. Oxford: The Claredon Press, 1953.

SMITH, Robert. The Art of Portugal. Frankfurt: Grossbetrieb, 1968.

SOUZA, José Victorino de Souza. A Igreja da Candelária, desde a sua fundação. Rio de Janeiro: Debret, 1998.

TAPIÉ, Victor. Baroque et Classicisme. Paris: Pluriel, 1980.

VALADARES, Clarival do Prado. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Bloch, 1978.

VERÍSSIMO, Ignácio José. *Pombal, os Jesuítas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa do Exército, 1961.

VOVELLE, Michel (org.). *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Ed. Presença, 1997.

WEHLING, Arno. Administração Portuguesa no Brasil de Pombal a D. João (1777-1808). Brasília: Fundação Centro de Formação do Servidor Público, 1986.

WITTKOWER, Rudolf. Arte y Arquitectura in Italia 1600/1750. Madrid: Cátedra, 1988.

WITTKOWER, Rudolf. Art and Architecture in Italy. London: Yale University Press, 1982.

ZANINI, Walter. *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. 2 vols.

TESES e DISSERTASSÕES

CARVALHO, Ana Maria. A Arte Civil de Mestre Valentim, um Programa de Sombra e Água Fresca. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1988.

MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho. *António José Landi (1713-1791) Um Artista entre dois continentes*. O Porto: Universidade do Porto, 1999.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. As razões da Arte: política ilustrada e o Neoclassicismo. Rio de Janeiro: UFRJ/IFHCS, 1998.

RIBEIRO, Nelson Porto. *Espaço e Iconologia na Arte de Mestre Valentim.* Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: UFRJ/PPHIS, 2000.

SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva. A Igreja de São Francisco de Paula: o encomendante, os artistas e a obra. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996.

SCHNOOR, Gustavo Armando de Pádua. *Maneirismo e Neomaneirismo: duas questões e cinco séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1992.

ARTIGOS

BARATA, Mário. "Conceito de neoclassicismo e ecletismo". In Resumo para o II Congresso Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro: C.B.H.A., 1984.

BATISTA, Nair. "Valentim da Fonseca e Silva", In Revista do SPHAN, nº: 4. Rio de Janeiro: MES, 1940.

BOTTINAU, Yves. "Lisboa Pombalina e Oitocentista". In O Tempo e o Modo. Lisboa: 1966.

CONNORS, Joseph. "Virgilio Spada's defence of Borromini". In Burlington Magazine, CXXXI, 1989.

FALCON, Francisco José Calazans. "O regimento do Santo Oficio da inquisição no contexto das reformas pombalinas (1774)". In I Congresso Internacional sobre a Inquisição. Lisboa/ São Paulo, 1987.

FALCON, Francisco José Calazans. "O Iluminismo e os estrangeirados em Portugal". In Congresso Bicentenário da Revolução Francesa. RJ, IFCS/ UFRJ.

FALCON, Francisco José Calazans. "Pombal e o Brasil". In História de Portugal. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.

FALCON, Francisco José Calazans. "A crise dos valores morais, religiosos e artísticos". In *Tempos Modernos: Ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEMOS, Carlos. "No Brasil, a coexistência do maneirismo e do barroco até o advento do neoclássico histórico". In ÁVILA, Affonso (org). Barroco – Teoria e Análise. São Paulo: Pespectiva, 1997.

LIMA Jr., Augusto. "Evolução do Barroco no Brasil". In Estudos Brasileiros nº: 6, 1939.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. "O "Rococó Romano": teoria do estilo e sua influência na arquitetura religiosa do período pombalino". In Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Salvador: UFBA, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. "Identidades e Estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista". In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, nº: 6. Rio de Janeiro:UFRJ, 1999.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. "Rococó e Pombalino nas Igrejas de Lisboa. Rio de Janeiro e Belém do Pará". In Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. ATAS. Coimbra: 1990.

SIQUEIRA, Sonia Maria Gonçalves. "A Teatralidade no Barroco Religioso Brasileiro". In Revista Gávea nº: 4. Rio de Janeiro: Puc, 1987.

SARMENTO, Teresinha de Moraes. "Breve Relato sobre a Igreja do Carmo". In Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XV, 1965.

PALESTRA

FALCON, Francisco José Calazans. "Iluminismo em Portugal – Período Pombalino". In VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003. (a ser publicado em 2004)

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig 01	Igreja da	Ordem	Terceira	de Nossa	Senhora	do	Monte do	Carmo
--------	-----------	-------	----------	----------	---------	----	----------	-------

- Fig 02 _ Igreja de São Francisco de Paula em Lisboa
- Fig 03 _ Igreja de São Francisco de Paula em Lisboa (detalhe da torre)
- Fig 04 _ Igreja San Salvatore
- Fig 05 _ Oratório de São Felipe Néri
- Fig 06 _ Igreja de Nossa Senhora dos Ayres
- Fig 07 _ Igreja de Santo Antônio
- Fig 08 _ Igreja das Mercês
- Fig 09 _ Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo (portada)
- Fig 10 _ Igreja de Santa Tereza e San Giovanne della Groce (portada)
- Fig 11 _ Capela dourada de Santa Groce (porta)
- Fig 12 _ Palácio das Necessidades (portada)
- Fig 13_ Igreja de Nossa Senhora da Penha (portada)
- Fig 14 _ Igreja da Sé (Belém)
- Fig 15 _ Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (portada)
- Fig 16 _ Igreja da Ordem Primeira de N. Senhora do Carmo (detalhes das portas)
- Fig 17 _ Igreja dos Mártires (portada)
- Fig 18 Palazzo della Sapienza (porta)
- Fig 19 _ Palazzo Barberine (janela)
- Fig 20 _ Granari alle Terme (portada)

- Fig 21 _ Santa Ágata dei Goti (portada)
- Fig 22 _ Igreja da Santa Cruz dos Militares
- Fig 23 _ Igreja dos Santos Mártires
- Fig 24 _ Igreja Il Gesù
- Fig 25 Projeto para Il Gesù (Vignola)
- Fig 26 _ Igreja São Vicente de Fora
- Fig 27 Palácio de Ludovice
- Fig 28 Villa Giulia
- Fig 29 _ Palácio das Necessidades (detalhe)
- Fig 30 Palácio das Necessidades (capela)
- Fig 31 Palácio das Necessidades (fachada)
- Fig 32 _ Igreja da Candelária
- Fig 33 _ Basílica da Estrela
- Fig 34 Basílica de Mafra
- Fig 35 _ Igreja da Santa Cruz dos Militares (detalhe)
- Fig 36 Capela do Paço da Bemposta
- Fig37 _ Igreja de Nossa Senhora das Neves
- Fig 38 Igreja de Nossa Senhora della Pietà
- Fig 39 _ Igreja de S.S. Sacramento
- Fig 40 _Igreja de S. Paolo alla Regola
- Fig 41 _ Igreja de S. Celso e S. Giuliano
- Fig 42 _ Arco da Bandeira
- Fig 43 _ Oratório de São Felipe Néri (detalhe)
- Fig 44 _ Collegio Bergamasco
- Fig 45 _ Casa na Via Tomacelli
- Fig 46 _ Igreja de São Paulo

- Fig 47 Casa na Piazza degli Zingari
- Fig 48 _ Casa na Piazza S. Paolo alla Regola
- Fig 49 _ Casa na Piazza S. Paolo alla Regola
- Fig 50_ Igreja S. Pasquale
- Fig 51 _ S. Sacramento (porta)
- Fig 52 _ Palazzo Phamphili
- Fig 53 Palazzo Bomcompagni
- Fig 54 Igreja da Memória
- Fig 55 _ Igreja de São Paulo (ruínas)
- Fig 56 _ Painel de Azulejos -Laboratório de Química da Universidade de Coimbra
- Fig 57 _ Prédios do Rossio
- Fig 58 Moldura Pombalina
- Fig 59 _ Igreja da Cruz dos Militares
- Fig 60 Chafariz de Mestre Valentim (detalhe)
- Fig 61_ Tondo de Leandro Joaquim "Parada militar no largo do Paço"
- Fig 62 _ Litografia de Debret (1819) "Cortejo do Batismo da Princesa Real"
- Fig 63 _ Aquarela de Debret litografada por Frères "O Largo do Paço de 1825"
- Fig 64 _ Igreja de São Benedito em Cabo Frio
- Fig 65 _ Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Remédios em Paraty

ILUSTRAÇÕES



Figura 3



Figura 4

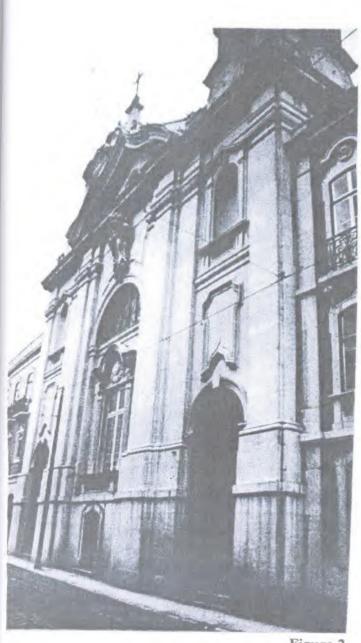


Figura 2



Figura 1

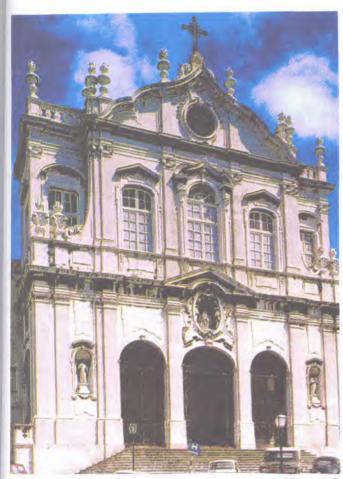






Figura 7

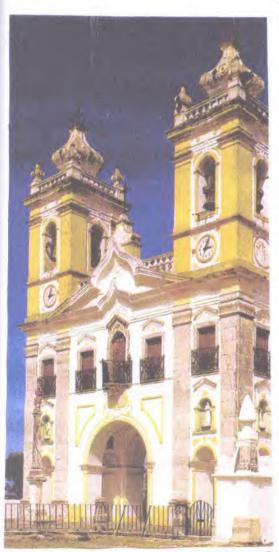


Figura 6

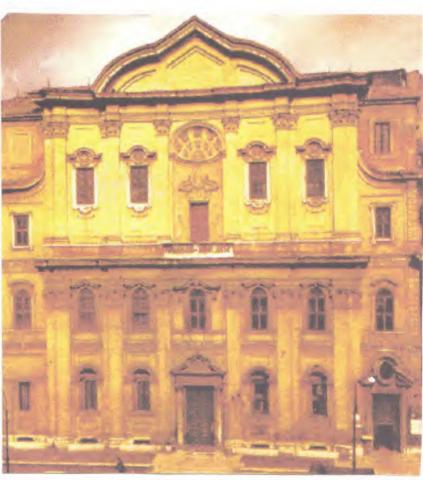


Figura 5



Figura 9



Figura 12

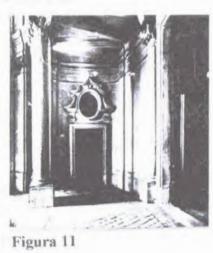




Figura 13



Figura 14



Figura 10



Figura 19



Figura 20



Figura 15

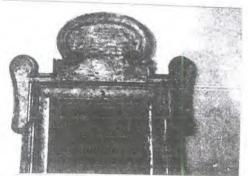


Figura 18



Figura 17



Figura 21



Figura 16

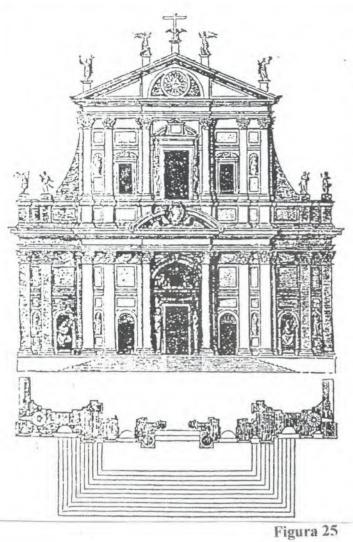


Figura 22



Figura 24



Figura 23



Figura 27



Figura 26



Figura 30

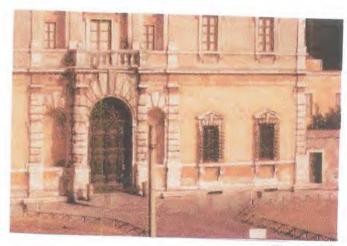


Figura 28



Figure 21



Einnen 70

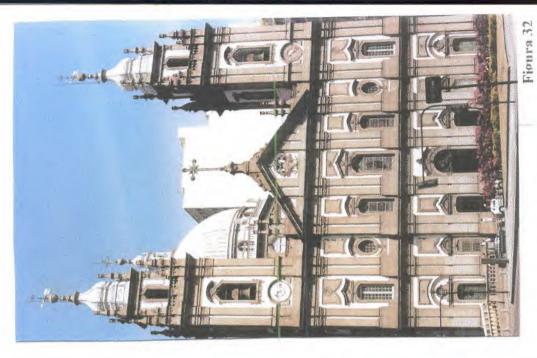






Figura 34



Figura 36



Firmra 35



Figura 37

Figura 50

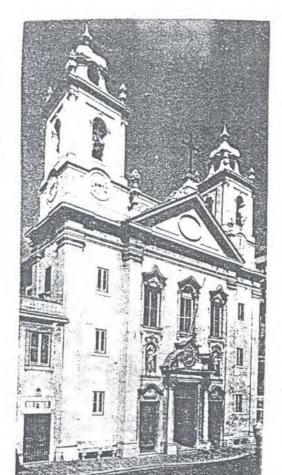


Figura 46

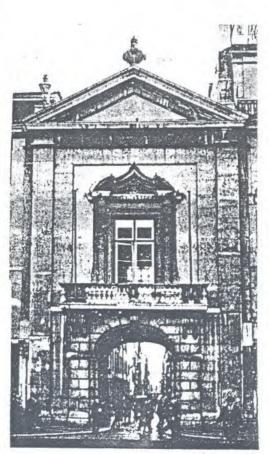


Figura 42



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 38

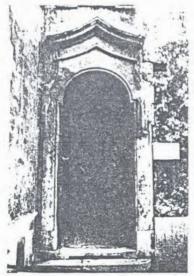


Figura 44



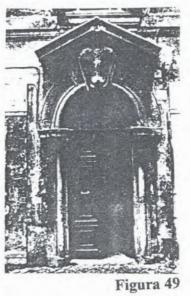
Figura 45



Figura 43



Figura 47



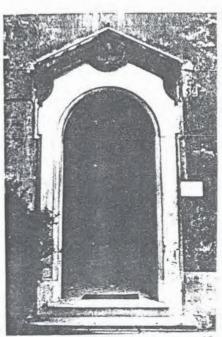
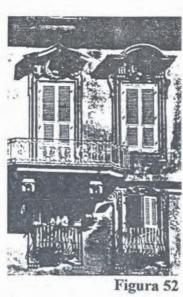


Figura 48





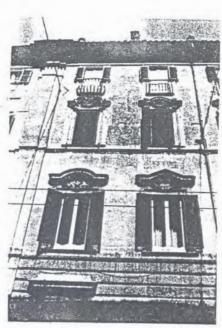


Figura 53



Figura 55

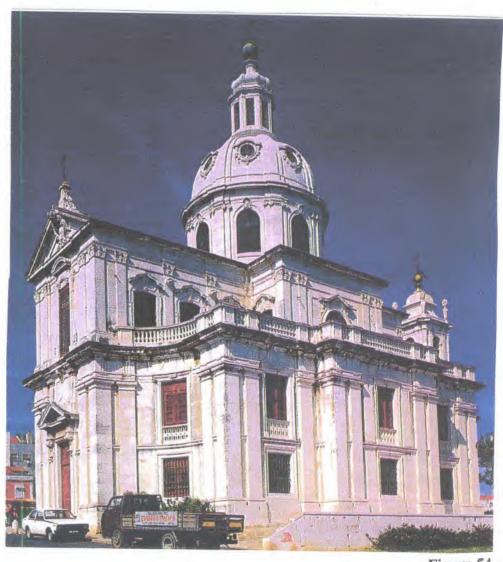


Figura 54

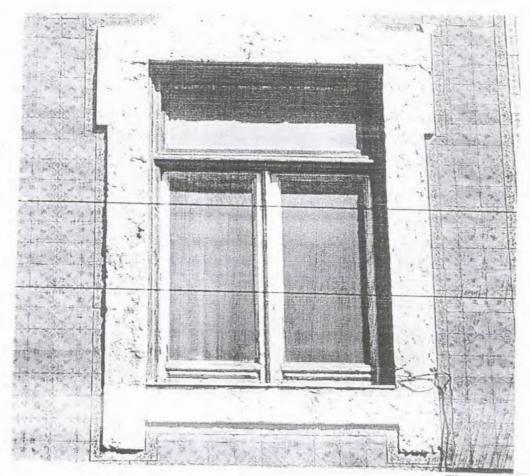


Figura 58

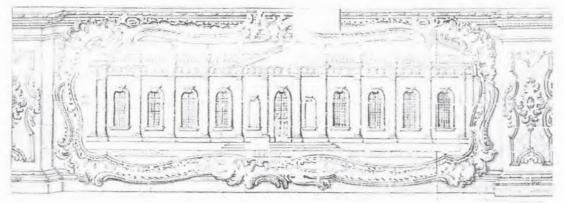


Figura 56



Vigura 57

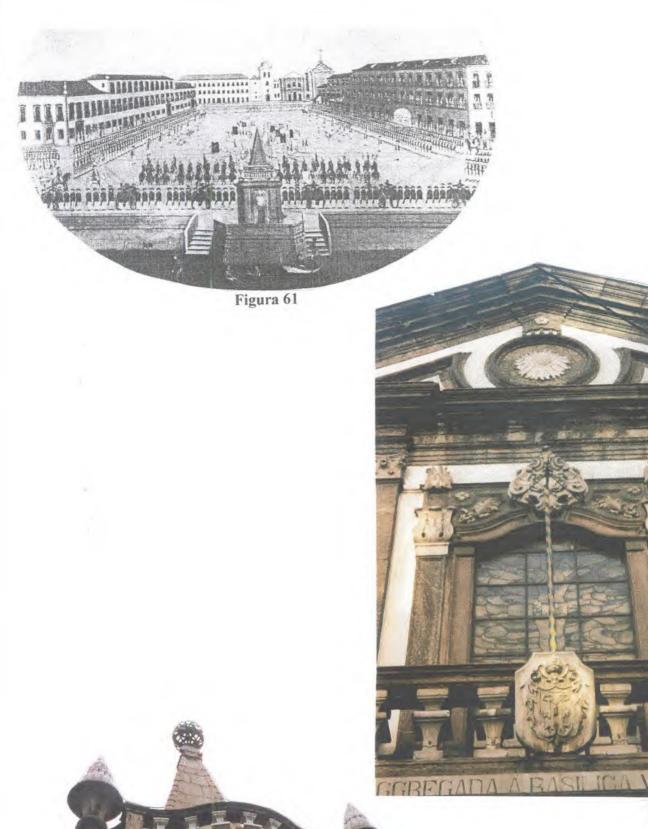


Figura 59



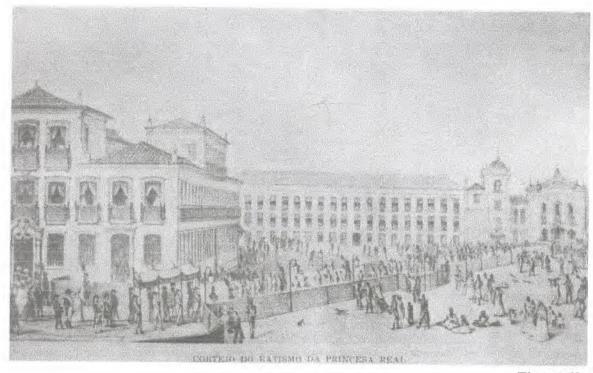


Figura 62









Figura 65



Figura 63