

**A IGREJA DE S. PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO
E SUAS CONGÊNERES**
**um estudo iconográfico do desenvolvimento do plano centrado
e suas variantes**

por

NELSON PÔRTO RIBEIRO

Rio de Janeiro

Julho de 1990

**A IGREJA DE S. PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO
E SUAS CONGÊNERES**
**um estudo iconográfico do desenvolvimento do plano centrado
e suas variantes**

Nelson Pôrto Ribeiro

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUI
SITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Prof. Dora Alcântara
(Presidente da Banca)

Manoel Heleno Ribeiro

Prof. Maria H. Fenelon Costa

Margareth de Souza

Prof. Margareth Pereira

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

Julho de 1990

RIBEIRO, Nelson Pôrto

A IGREJA DE S. PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO E SUAS CONGÊNERES; um estudo iconográfico do desenvolvimento do plano centrado e suas variantes.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História e Crítica da Arte).

1. Arquitetura religiosa 2. Arquitetura barroca 3. Arquitetura brasileira 4. Teses

I. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - EBA

II. Título

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores e colegas do Curso de Mestrado em artes visuais da EBA/UFRJ. Com eles tive relações proveitosas que, sem dúvida, foram responsáveis pela alteração de curso que este trabalho sofreu ao longo do seu período de elaboração.

À minha orientadora prof^a Dora Alcântara.

Especialmente aos meus colegas e amigos:

Tânia Tribe que, generosamente, me permitiu o uso de sua bela tese de mestrado, infelizmente ainda não publicada e que chegou mesmo a me enviar da Inglaterra, onde agora mora e estuda, importante artigo que na carência das bibliotecas brasileiras eu não encontrava.

Anna Maria F. Monteiro de Carvalho que tem sido uma das minhas mais constantes incentivadoras; me chamando para desenvolvermos pesquisas conjuntamente, generosamente me emprestando seus trabalhos e livros, e servindo mesmo de co-orientadora para a minha tese em alguns momentos.

À minha querida amiga Ruth Kupermann.

SINOPSE

O objetivo deste trabalho é o de tentar estabelecer uma prática elementar para uma leitura simbólica do espaço arquitetônico religioso cristão ocidental. Em outras palavras, um "manual de iconologia" em que as figuras icônicas são substituídas por formas arquitetônicas, e as quais procuramos organizar demonstrando a existência de um conteúdo simbólico comum a aquelas que possuem semelhanças plásticas e formais.

Na primeira parte do trabalho analisamos a identidade do simbolismo do espaço religioso cristão com o correspondente pagão que o antecede e lhe dá origem. Em seguida traçamos o desenvolvimento deste espaço na Idade Média, Renascimento, até o Barroco do sec. XVIII no Brasil, para que pudéssemos terminar demonstrando o nosso método com uma análise "iconológica" completa do espaço da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The objective in this essay is to attempt to establish a basic methodology for a symbolic reading of the western religious christian architectonic space. In other words, an "iconology manual" in which iconic figures are substituted for architectonic forms. These will be arranged with the purpose to show the existence of a symbolic content common to all those that bear plastic and formal similarities.

In its first part we will analyse the identity of the symbolism of the christian space with the preceding pagan correlative, from which it originates, Next, we describe the development of this space in the Middle Ages, Renaissance, until the Baroque of the XVIII century in Brazil, so that we can, finally present our method with a complete "iconological" analysis of the Church of St. Peter of the Clergy in Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1.1. O OBJETO DA TESE: A PROPOSTA DE ESTUDO

1.2. DO MÉTODO; PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.2.1. Símbolo e simbolismo

1.2.2. Do método iconológico

1.2.3. Iconologia do espaço; alguns aspectos metodológicos

2. INTRODUÇÃO A UMA ICONOGRAFIA DO ESPAÇO RELIGIOSO NA IGREJA CRISTÃ OCIDENTAL

2.1. INTRODUÇÃO: ESPAÇO SAGRADO E ESPAÇO PROFANO

2.1.1. A sacralização do espaço como prática universal

2.1.2. A cosmicização do mundo como forma de combate à agorafobia espiritual

2.1.3. A ruptura do espaço e a gênese do mundo

2.1.4. Os ritos de transição

2.1.5. Simbolismo universal no cristianismo

2.2. O TEMPLO CRISTÃO; SIMBOLISMO E CLASSIFICAÇÃO

2.2.1. O arquétipo celeste do templo

2.2.2. O arquétipo terrestre; o Sto. Sepulcro

2.3. AS IGREJAS DE PLANO LONGITUDINAL

2.3.1. O plano in modum crucis

2.3.2. A cúpula cristã

2.3.3. Aritmologia na determinação das proporções

2.4. AS IGREJAS DE PLANO CENTRAL

- 2.4.1. A persistência do círculo
- 2.4.2. As "cópias" do Sto. Sepulcro
- 2.4.3. A origem do deambulatório e da ábside
- 2.4.4. Batistérios; fontes da vida
- 2.4.5. As capelas de ordens de cavalaria
- 2.4.6. O Renascimento e a concepção do Cosmocrator
- 2.4.7. A igreja alegórica do barroco

3. O PLANO CIRCULAR E POLIGONAL NA ARQUITETURA RELIGIOSA LUSO-BRASILEIRA

3.1. ANTECEDENTES DO MUNDO LUSITANO

- 3.1.1. A noção de tempo na Península Ibérica
- 3.1.2. As tradições arquitetônicas em Portugal
- 3.1.3. O pensamento humanista e a arquitetura portuguesa

3.2. AS IGREJAS DE PLANO POLIGONAL OU ELÍPTICO NO BRASIL

- 3.2.1. Antecedentes
- 3.2.2. As primeiras construções religiosas
- 3.2.3. As igrejas dedicadas à Virgem
- 3.2.4. As igrejas das Irmandades de S. Pedro dos Clérigos

4. A IGREJA DE S. PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO

4.1. HISTÓRICO

- 4.1.1. Constituição da irmandade e construção do templo
- 4.1.2. A autoria do projeto
- 4.1.3. A autoria do décor interno

4.2. ANÁLISE ICONOLÓGICA DA PLANTA-BAIXA

4.2.1. Símbolo e alegoria no barroco

4.2.2. A igreja de S. Pedro como imagem alegórica da
igreja-mor da cristandade

4.3. ANÁLISE ICONOLÓGICA DO ESPAÇO INTERNO

4.3.1. As âbsides e capelas laterais

4.3.2. A cúpula

5. CONCLUSÃO

6. BIBLIOGRAFIA

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

1.1. O OBJETO DA TESE: A PROPOSTA DE ESTUDO

O objetivo de nossa tese é o de desvendar o mistério das igrejas de plano poligonal e elíptico no Brasil barroco.

Mistério aqui se apresenta para nós como sinônimo de enigma, peculiaridade, originalidade e desconcerto. Pois essas igrejas, perfazendo um total não maior do que uma dezena em um universo praticamente incontável, são uma verdadeira nota dissonante no desenvolvimento "normal" da planta baixa religiosa no Brasil colonial.

A arquitetura religiosa no Brasil nos séculos XVII e XVIII caracterizou-se, assim como também toda a arquitetura lusitana da época, por um desenvolvimento do espaço barroco limitado aos moldes do espaço maneirista.

Ora, se perguntaria o leitor inquietado: Um desenvolvimento dentro dos moldes já existentes não é desenvolvimento algum, no máximo uma variação! No que não deixaria de parcialmente ter razão, pois embora objetivamente durante todo o período barroco ainda se usasse como modelo dominante de planta baixa a da igreja maneirista do Gesù de Roma, isso não significa que o espaço não tenha evoluído.

Devemos levar em consideração que a noção de espaço envolve mais do que aspectos objetivos (aqueles mensuráveis com uma fita métrica). Ainda que todo espaço tenha os seus limites fisicamente delimitados, para nós o que conta é o conceito, uma idéia, que segundo Argan "... tem um desenvol-

vimento histórico próprio e cujas transformações são expressas totalmente ou em parte pelas formas arquitetônicas em particular e pelas formas artísticas em geral".⁽¹⁾

Apesar do desenvolvimento da planta baixa trazida pelos primeiros jesuítas em um tipo caracteristicamente brasileiro, durante o barroco o espaço manteve-se dentro do risco genérico já existente no maneirismo, linhas e ângulos retos e contenção na expressividade das formas estruturais. A diferença na evolução do espaço em relação ao período anterior deu-se através dos seus aspectos subjetivos (aqueles determinados unicamente pela sensibilidade) e que foram proporcionados pelo impacto criado pela exuberância do *décor*; o *trompe l'oeil* das pinturas e a riqueza das talhas, portadas e esculturas.

Conceitualmente apenas o espaço modificou-se, e aquilo que na Europa convencionou-se chamar arquitetura borrominesca, uma arquitetura de muro ondulado e planta baixa flexível, jamais teve penetração no Brasil. As exceções, que podem ser contadas nos dedos entretanto, são verdadeiras jóias da arquitetura religiosa barroca.

Destas exceções, o conjunto mais significativo é o de

OBS.: As referências bibliográficas completas das obras citadas nas notas ao pé de página, encontram-se na bibliografia ao final do trabalho.

(1) ARGAN, G. *El concepto del espacio arquitectónico* (1966) p. 13 (tradução do autor).

templos que pertencem a ordens de padres seculares, S. Pedro dos Clérigos. Em um processo registrado por construções sucessivas estes monumentos deixaram documentada toda uma evolução que, partindo de um modelo lusitano rígido e dentro dos moldes tradicionais, atinge um modelo extremamente elegante e sinuoso dentro do que o Barroco tem a nos oferecer de mais original.

Esta série das Igrejas de S. Pedro e particularmente uma delas, S. Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, constitui o objeto de nosso estudo.

A igreja de S. Pedro do Rio de Janeiro é talvez um dos planos mais originais do barroco brasileiro, nele estão presentes os traços de todas as grandes tradições da arquitetura religiosa cristã perfeitamente integradas às características que fazem a peculiaridade do barroco luso-brasileiro. Fazendo o estudo do simbolismo deste plano necessitamos para uma melhor compreensão retornar às origens da arquitetura cristã, seguir as duas grandes linhas de desenvolvimento da planta baixa e as variantes que se fizeram possíveis a partir das interseções na elaboração dos templos cristãos. Em outras palavras, reconstituir historicamente o desenvolvimento iconográfico dos planos destes templos.

Em último caso, trata-se de uma tese sobre o simbolismo do espaço. Sem a pretensão de um Tratado, o que fugiria aos nossos propósitos, vamos tentar decifrar iconologicamente o significado das formas espaciais; aquelas que nas pala-

vras de Argan são constituídas pelas formas arquitetônicas em particular e pelas formas artísticas em geral.

1.2. DO MÉTODO; PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.2.1. Símbolo e simbolismo

É preciso que em nome da metodologia conceituemos exatamente o que para nós vem a ser símbolo, pois tratando-se de um conceito ainda não completamente padronizado muitas vezes incorre-se na confusão de se denominar símbolos a signos ou imagens convencionais.

Na definição clássica de Peirce⁽²⁾ o símbolo não passa de algo arbitrário e convencional. Não é essa entretanto a definição mais aceita usualmente e que passaremos a utilizar. Tanto Panofsky, como Arnheim, Eliade e Hautecoeur, base de nosso trabalho, consideram o símbolo essencialmente diferente do signo, este sim arbitrário e convencional.

O símbolo pressupõe uma certa homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador. Se é possível dizer que o símbolo está impregnado de sentidos artificialmente dados, não se pode esquecer também que ele detém "... um essencial e espontâneo poder de resso-

(2) ECO, U. *Tratado geral de semiótica* (1980) p. 157.

nância". (3)

O símbolo anuncia um outro plano de consciência do que a evidência racional; ele é a cifra de um mistério, o único meio de dizer o que não pode ser apreendido de outra forma; ele não é jamais explicado de uma vez por todas, mas ele está sempre a ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical não é jamais decifrada definitivamente, pois clama continuamente por uma execução nova. (4)

As teorias tradicionais do símbolo apontam para uma imagem que reúne em si características de clareza, brevidade, precisão. É Creuzer, em sua belíssima definição sobre o símbolo, quem melhor expressa esses atributos:

Essa qualidade alerta e ocasionalmente comovente se associa a outra propriedade, a da concisão. É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura... É um momento que mobiliza todo o nosso ser... Por causa dessa fecunda concisão (os antigos) o comparavam expressamente ao laconismo... Em situações importantes da vida, em que cada instante contém um futuro rico de conseqüências, e mantêm a al

(3) CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles* (1982) p. X (trad. autor).

(4) CORBIN in CHEVALIER et alii. *Op. cit.* p. IX (trad. autor).

ma em estado de tensão, em momentos fatídicos, os antigos aguardavam sinais divinos... que de nominavam symbola.⁽⁵⁾

No prefácio de seu *Dictionnaire des symboles*, Chevalier & Gheerbrant⁽⁶⁾ nos fazem observar que quando uma roda aplicada sobre um boné designa o empregado de uma companhia de estradas de ferro, ela não passa de um emblema, de um signo; em contrapartida, quando ela é colocada em relação com o Sol, com os ciclos cósmicos, com os encadeamentos do destino ou com o mito do eterno retorno, ela toma valor de símbolo. Podemos acrescentar que a identificação de Luis XIV com o Sol-radiante não era mais do que uma alusão bajuladora, um emblema. Nem ele nem seus adutores alguma vez acreditaram que o rei fôsse, como nos antigos déspotas divinos, a encarnação viva do Sol. "Com o signo permanece-se sobre um caminho contínuo e assegurado: o símbolo pressupõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem"⁽⁷⁾.

Para o homem religioso o simbolismo sempre desempenhou um papel considerável; "... graças aos símbolos, o mundo torna-se 'transparente', suscetível de mostrar a transcen

(5) CREUZER in BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão* (1984) p. 185.

(6) CHEVALIER et alii. Op. cit. p. XI.

(7) Idem, p. XI (trad. autor).

dência".⁽⁸⁾ O simbolismo surgiu na espécie humana junto com a cultura e a linguagem. Não nos cabe aqui fazer um estudo desta gênese, apenas observar que a própria tomada de consciência frente à grandeza do meio ambiente que o cerca é suscetível de desencadear no homem primitivo uma série de experiências religiosas, que se revestem de valor simbólico e de um simbolismo universal; tais como os ritmos cósmicos (as estações, os dias, as colheitas) que suscitavam associações com a ressurreição dos mortos; dirigindo-se aos incrédulos Theófilo de Antiochia exortava: "Não existe uma ressurreição para as sementes e para os frutos?".⁽⁹⁾ Assim como na Epístola de Tiago pode-se ler: "Sede, pois, pacientes, irmãos, até a vinda do Senhor. Vede como o lavrador espera o precioso fruto da terra..."⁽¹⁰⁾.

Um novo simbolismo pode-se fixar em idéias ou formas que já possuem um sentido, enriquecendo-as. É o caso, como veremos mais adiante, da religião cristã, que apropriou-se dos antigos símbolos universais da humanidade como a cruz por exemplo, incorporando-lhe todo um significado novo.

1.2.2. Do método iconológico

Através da iconografia tenta-se decifrar o conteúdo

(8) ELIADE, M. *Le sacré et le profane* (1965) p. 112 (trad. autor).

(9) Idem, p. 118 (trad. autor).

(10) *Tiago V*, 7.

simbólico ou o significado das obras de arte, enquanto algo distinto de seu valor estético.

Para Panofsky em seus *Studies in Iconology*⁽¹¹⁾, o ato da interpretação iconográfica envolve três fases distintas e sucessivas por parte do historiador da arte:

A primeira fase compreende a descrição pré-iconográfica em que o objeto da interpretação seriam os temas primários ou naturais, determinados atos ou gestos que dariam qualidade expressiva à imagem ou à forma em questão. Para o intérprete apreender este significado bastaria uma experiência prática com os objetos e eventos sociais.

A segunda fase seria a análise iconográfica em si. Através dela ligar-se-iam os motivos artísticos com assuntos e conceitos para que se pudesse fazer a identificação das imagens, das histórias e das alegorias. Essa fase exigiria do intérprete o conhecimento das fontes literárias, a compreensão da maneira pela qual sob diferentes condições históricas temas ou conceitos foram expressos por objetos ou eventos.

A terceira fase constituiria a interpretação iconológica através da qual tentar-se-ia chegar ao significado intrínseco ou conteúdo, que constitui o mundo dos valores simbólicos.

(11) PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconologia* (1984) cap. 1.

Para Panofsky o grande salto entre a interpretação iconográfica e a iconológica seria que nesta última, não basta apenas a identificação correta dos motivos e suas origens. É necessário que o historiador chegue ao âmago do significado simbólico através de uma familiaridade com as fontes literárias, artísticas, mitológicas, religiosas, filosóficas e sociais do período e da sociedade estudados, de forma que estas diferentes disciplinas humanísticas possam se auxiliar em um plano comum, sem que nenhuma delas tenha que ser subserviente à outra.

1.2.3. Iconologia do espaço, alguns aspectos metodológicos

A iconologia enquanto um estudo da imagem é usualmente utilizada em obras de arte pictóricas e figurativas. Nada nos impede no entanto de pensarmos em uma iconologia das formas e imagens arquitetônicas.

Usualmente as histórias da arquitetura e da arte fazem uma aproximação do objeto arquitetônico através da análise de uma experiência sensorial do espaço, ou então de uma análise funcional ou mesmo de uma análise social. Evidentemente que o espaço pode e deve ser examinado por todos esses aspectos. Como Paul Veyne⁽¹²⁾, também estamos de acordo

(12) VEYNE, P. *Comment on écrit l'histoire* (1971) p. 38.

que a escolha do sujeito da história é livre e todos os sujeitos se equivalem em legitimidade, ou como Braudel de que "... a história é a soma de todas as histórias possíveis: uma coleção de opiniões e de pontos de vista..."⁽¹³⁾. Mas enquanto essas abordagens do objeto arquitetônico são usuais esquece-se normalmente que este é também carregado de simbolismos e que esse simbolismo conjuntamente às formas arquitetônicas a qual está atado, possui uma história e conhece uma "evolução".⁽¹⁴⁾

Essa história e essa evolução do simbolismo das formas espaciais arquitetônicas é o que chamaríamos de estudo iconológico do espaço. Na arquitetura religiosa principalmente, mas não somente, as relações entre forma e conteúdo simbólico parecem muitas vezes ter sido a principal preocupação dos arquitetos da antigüidade, muito mais do que as conquistas ou inovações tecnológicas.⁽¹⁵⁾

A nossa tese é de que o espaço tem uma representação iconográfica que se expressa principalmente, mas não somen-

(13) BRAUDEL, F. *História e ciências sociais* (1972) p. 27.

(14) Longe de nós partilharmos de uma visão positivista da história em que se concebe uma época como aprimoramento das anteriores. Evolução aqui é utilizado no sentido de transformação através do tempo, sem que julgamento de valor esteja embutido.

(15) KRAUTHEIMER, R. "Introduction to 'an iconography of mediaeval architecture'" (1942) p. 1.

te, através da grafia da planta baixa.

A planta baixa de um templo é uma leitura rica em imagens e símbolos. A forma cruciforme por exemplo, não é ela a própria imagem do Cristo martirizado? Já Francesco Di Giorgio em seu tratado de 1482 (?) acreditava que a forma mais adequada para uma igreja era aquela em que as proporções e o perfil em plano, eram dados pelas relações com o corpo humano (fig. 1). Mesmo quando as formas são abstratas e não fazem referências diretas a seres ou objetos, estão impregnadas de simbolismo e a relação simbólica carrega naturalmente consigo uma imagem. Não é a cabeceira trifólia da Catedral de Sta. Maria del Fiore em Florença uma referência à imagem da Santíssima Trindade? E o simbolismo da igreja mesmo, como um todo, não pretende ela ser a imagem e semelhança de seu arquétipo divino, a Jerusalém Celeste?

A planta baixa é usualmente a expressão gráfica mais utilizada para a representação de uma obra arquitetônica. E não é por acaso; ela é a alma, a essência mesmo da obra, como constata Arnheim. (16)

Segundo determinados autores a planta baixa não passaria de uma abstração porque está "... fora das concretas experiências visuais de um edifício". (17) Com o que não esta-

(16) ARNHEIM, R. *A dinâmica da forma arquitectônica* (1988) p. 51.

(17) ZEVI, B. *Saber ver arquitetura* (1977) p. 30.

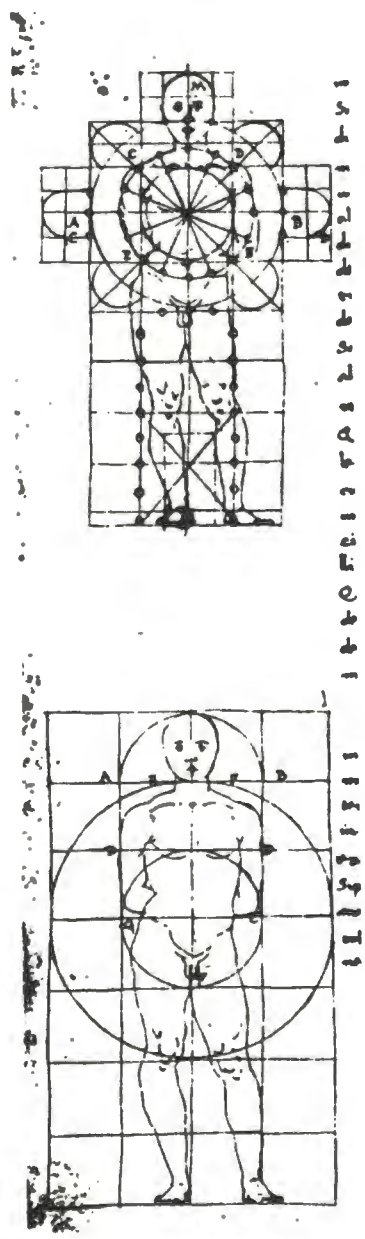


Fig. 1 - A concepção de Francesco DI GIORGI para a planta da igreja ideal.

mos de total acordo porque embora esteja fora da experiência visual ela não está fora da experiência sensorial. Ao contrário, a planta baixa é uma das representações gráficas mais diretas no campo da representação do espaço, que a sensibilidade humana experimenta.

Se entregarmos lápis e papel e pedirmos a um índio pertencente a uma das sociedades ditas "primitivas" para que faça uma representação de sua choça e de sua aldeia, ele o fará com toda a probabilidade em um plano similar à planta baixa, delimitando com uma linha a paliçada da aldeia e situando no interior desta sua choça e as demais. Como é provável que ele sequer reconheça a sua aldeia em representações gráficas tais como uma vista perspectivada ou uma vista frontal, que a nós homens de cultura ocidental nos pareceriam representações francamente icônicas.

Mais de uma vez ao depararmo-nos com um edifício, insiste Arnheim, não conseguimos captar o todo e podemos até mesmo dar a volta em torno dele e a dificuldade continuar, mas quando nos apresentam uma planta baixa exclamamos "'Ah, então ele é assim!' E em um momento apreendemos a sua essência, a maneira como serve a sua função". (18)

Evidentemente não queremos sustentar que a planta baixa seja a representação mais perfeita do espaço, não é esse o caso. Nenhuma das representações gráficas do espaço (plan

(18) ARNHEIM, R. Op. cit., p. 51.

ta, alçado, seções etc...), nem mesmo todas em conjunto são capazes de representar completamente o espaço em toda a sua complexidade.

A planta baixa é ao nosso ver, a representação mais instintiva, a mais antiga e a mais usada⁽¹⁹⁾, portanto a mais apta a reter na sua grafia as formas simbólicas usualmente aplicáveis ao espaço arquitetônico.

Fazer uma iconologia da planta baixa significa procurar o conteúdo simbólico e intrínseco daquelas formas que a compõe. Evidentemente a tarefa do historiador da arquitetura não se resume a uma pesquisa no manual iconográfico ou no dicionário de símbolos acerca de alguns arquétipos básicos da humanidade. A tarefa, como bem determinou Panofsky⁽²⁰⁾, é mais complexa; o historiador necessita de argúcia e conhecimentos mais sólidos para não incorrer em erros vulgares. Se a ábside trifoliada foi usada nas igrejas paleo-orientais como uma imagem da Santíssima Trindade, nas Termas de Tréves ela não passa de uma disposição agradável e estética.⁽²¹⁾

(19) Mesmo porque até Gaspar Monge em 1799, os arquitetos não contavam com um sistema rigoroso que representasse um objeto tridimensional em uma fôlha de papel. Trabalhavam principalmente com a planta baixa necessitando estarem presentes nos canteiros de obras para orientar o desenvolvimento de estruturas complexas. Cf. BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna* (1976) p. 37 a.

(20) PANOFSKY, E. Op. cit., cap. 1.

(21) HAUTECOEUR, L. *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole* (1954) p. 290.

Krautheimer alerta sobre o uso indiscriminado do simbolismo na tentativa de decifrar as formas arquitetônicas:

Usualmente contudo, as interrelações entre a significação simbólica de um padrão geométrico e a planta baixa de um edifício não são assim tão simples. O processo é de caráter muito mais intrincado; provavelmente a relação entre padrão e significado simbólico poderia ser melhor descrita como sendo determinada por uma rede de conotações recíprocas e meio distintas. (22)

É preciso notar ainda que as formas arquitetônicas não representam somente idéias e imagens. Elas são muitas vezes produtos de soluções técnicas:

Se a cúpula obteve na basílica o lugar que ela ocupa no cruzeiro, isto foi, certamente, porque ali ela permitia o desenvolvimento de todo um programa iconográfico; o Cosmocrator. Mas também porque ela exerce um empuxo menor do que a abóboda e não é combustível como o telhado em madeira. (23)

Evidentemente não cremos que as soluções técnicas sejam o determinante. Esta é uma posição que durante muito tempo prevaleceu na história da Arte, uma concepção de histó

(22) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 9 (trad. autor).

(23) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 290 (trad. autor).

ria positivista em que os acúmulos de conhecimentos técnicos determinavam o curso mesmo dos diversos estilos. Como Worringer⁽²⁴⁾ e como Wölfflin⁽²⁵⁾, acreditamos que existe uma vontade de arte (*Kunstwollen*) e que os problemas técnicos só são colocados enquanto tais, na medida em que caminham no sentido dessa vontade de arte. Em nenhuma das fases de produção de uma obra de arte as intenções artísticas e o manancial técnico são de fato separáveis. Se os gregos não utilizaram a cúpula não foi porque esta técnica estava fora de suas possibilidades, jamais se colocaram este problema, a cúpula assim como o arco e a abóboda, não estavam na vontade de forma da Grécia clássica.

A história que nos propomos a seguir é complexa, feita de rupturas e permanências. Pensar as permanências é pensar o tempo, um conceito de tempo circular para as sociedades religiosas, um tempo litúrgico que é reversível e recuperável, "... uma espécie de presente mítico que é reintegrado periodicamente pela reinterpretação dos ritos".⁽²⁶⁾ Para o

(24) WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza* (1966) cap. I.

(25) "Naturalmente não quero de modo algum negar que formas isoladas podem nascer da técnica. A natureza do material, o modo de trabalhá-lo, a construção, sempre desempenham algum papel. O que porém quereria estabelecer é que a técnica não cria jamais um estilo, mas que quando se fala de arte, existe sempre no fundo certo sentimento de forma. As formas produzidas tecnicamente não podem contradizer esse sentimento formal, só podendo subsistir quando se submetem ao gosto formal preexistente." In: WÖLFFLIN, H. *Renascença e barroco* (1989) p. 91.

(26) ELIADE, M. Op. cit., p. 64 (trad. autor).

homem religioso o tempo é a-histórico e a vida não passa de uma reatualização de situações já vividas.

Pensar as permanências é pensar também, como propõe Braudel⁽²⁷⁾, um tempo de longa duração que se encontra em viva oposição ao tempo breve, ao acontecimento. O homem sempre foi prisioneiro das condições geográficas; dos climas, das vegetações, das populações animais, condições essas que ajudaram a determinar as permanências de cidades, de cultivos, de técnicas agrárias, de rotas de circulação.

As mesmas permanências e sobrevivências dão-se também no campo cultural e artístico. Como os ciclos de longuíssima duração, alternantes e opostos, entre naturalismo e abstracionismo na pintura como propõe Worringer⁽²⁸⁾. Ou ciclos menores mas também de duração longa entre o linear e o pictórico como propõe Wölfflin⁽²⁹⁾. Ou ainda a construção do sistema perspéctico de representação do espaço, que no ocidente perdura do Renascimento até os dias de hoje.

A nossa tese é um trabalho sobre a longa duração, a permanência, a sobrevivência, a insistência de determinadas formas artísticas que estiveram sempre presentes no desenrolar da arquitetura religiosa cristã no ocidente. É assim

(27) BRAUDEL, F. Op. cit., p. 64.

(28) WORRINGER, W. Op. cit.

(29) WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte* (1984).

que nós entendemos a insistência das tradições arquitetônicas de plantas longitudinais e circulares nos templos cristãos; a obsessão medieval pelas "cópias", o reaparecimento do plano centrado no Renascimento, o retorno barroco ao plano de cruz latina. Uma constante necessidade da igreja cristã de reatualizar seus mitos e um mesmo simbolismo que perpassa continuamente através dos séculos estes mesmos mitos.

Os historiadores da arte em geral costumam ser reticentes em admitir uma autonomia completa nas formas artísticas e arquitetônicas. E não sem razão, a revivescência, a citação, a referência estiveram sempre presentes durante praticamente toda a história da arte da humanidade. Somente a modernidade com uma concepção exacerbada de arte pela arte instituiu um conceito de originalidade como o entendemos agora. A INVENÇÃO artística para o homem tradicional, esteve durante todo o tempo ligada a uma proposta de redescoberta de princípios eternos e universais. E originalidade para estes homens devia antes de tudo designar processos iniciais e primordiais.

A constatação desses fatos proporciona amplo material de pesquisa para os historiadores da arte. Com o documento artístico é possível estabelecer séries, e com essas; séries de séries ou "quadros". A rotunda do Sto. Sepulcro constantiniano instituiu a série das "cópias" medievais do Sto. Sepulcro assim como também, por sua vez, está integrada na série das tumbas circulares romanas. A basílica de S. Pedro do Vaticano instituiu a série de cópias basilicais e a igre-

ja do Gesù em Roma a série de igrejas barrocas jesuíticas. Nelas, a semelhança nos interessa tanto quanto a diferença. Pois se é a semelhança que possibilita o estabelecimento da série, é pela diferença que se constituem, que se abre a possibilidade de novas séries. Com isso queremos deixar estabelecido de que estamos firmemente convictos de que uma obra de arte, mesmo quando se propõe a ser uma "cópia", jamais é uma cópia servil, está sempre no campo das singularidades, se constitui em simulacro.

CAPÍTULO 2

INTRODUÇÃO A UMA ICONOGRAFIA DA PLANTA BAIXA NA
IGREJA CRISTÃ OCIDENTAL

2.1. INTRODUÇÃO: ESPAÇO SAGRADO E ESPAÇO PROFANO

2.1.1. A sacralização do espaço como prática universal

Para que possamos abordar uma análise iconográfica do espaço religioso cristão seria propício iniciarmos com uma introdução sobre a relação do espaço com os mitos relativos a ele, e que são comuns à quase totalidade dos povos religiosos.

Para uma sociedade quase que completamente dessacralizada como a nossa, onde as tradições religiosas foram deixadas de lado por valores mais pragmáticos, pode parecer curioso ou estranho o estreito relacionamento entre mito e espaço que os povos do passado e alguns do presente realizam.

Todos eles, sejam adeptos das religiões ditas cósmicas (as tribos africanas por exemplo) ou adeptos das crenças históricas (hebreus e cristãos); todos tem em comum a necessidade de viver em um mundo inteligível para si, e este mundo é alcançado através da sacralização do espaço.⁽³⁰⁾ Esta experiência do espaço sagrado é expressa através de significados simbólicos transmitidos às diversas formas arquitetônicas e a alguns acidentes geográficos e naturais. Curiosamente, podemos notar que muitos desses significados permanecem

(30) ELIADE, M. "Le monde, la cité, la maison" (1978) p. 32.

constantes em formas semelhantes, mas pertencentes a culturas diversas: seja porque determinadas formas mais do que um símbolo possuem verdadeiro significado icônico na definição de Peirce⁽³¹⁾, seja porque determinados símbolos imigram arrastando consigo as formas às quais estavam relacionados e vice-versa. "O símbolo é móvel; ele passa não somente de uma idéia vizinha, mas também de uma forma à outra", comenta Haitecoeur.⁽³²⁾

2.1.2. A cosmicização do mundo como forma de combate à agorafobia espiritual

Alguns teóricos da história da arte como Riegl e Worringer⁽³³⁾ falam da existência inerente no ser humano de uma "agorafobia espiritual" originada pela angústia instintiva do homem primitivo frente às forças incompreensíveis e incontroláveis do Universo.

Se o homem moderno reprime esta angústia instintiva através de uma evolução racionalista, o homem primitivo não teve outro meio senão através da esfera religiosa trilhar ru_{mo} nitidamente transcendental para suas representações.

Na verdade, o homem sempre precisou desesperadamente

(31) In: ECO, U. Op. cit., p. 157.

(32) HAITECOEUR, L. Op. cit., p. 288.

(33) WORRINGER, W. Op. cit., p. 30.

controlar o Universo que o cerca e o qual sem esse controle tanto o assusta e o ameaça. Para isso ele pode utilizar tanto dos conhecimentos da religião como dos da ciência.

O homem religioso vence sua agorafobia espiritual através de um processo de "cosmicização" de seu mundo, no qual ele dá "feições", ele "cria", ele sacraliza todo o espaço que o circunda em um processo de humanização do espaço que ele crê ser de divinização, pois tal e qual, é ordenado segundo sua concepção cosmogônica. Para ele seu mundo deve ser reproduzido segundo a obra primordial dos deuses.

A prática teúrgica apresenta-se como ação à distância e a ação à distância é possível porque o cosmo inteiro, em sua fundamental e divina unidade, rege-se sobre uma ininterrupta ligação entre os seres: a simpatia universal. E a simpatia universal manifesta-se por meio de relações de semelhança. Simpatia universal significa que existem correspondências, harmonias, relações de proporcionalidade entre macrocosmo e microcosmo. (34)

O comentário acima de Umberto Eco, refere-se à prática hermética dos filósofos chartrenses durante a Idade Média, mas podemos tomá-la como prática universal e pan-cultural, pois nas mais díspares e diversas religiões, Deus fez o homem e o mundo à sua imagem e semelhança.

(34) ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval* (1989) p.179.

2.1.3. A ruptura do espaço e a gênese do mundo

O espaço para o homem religioso não é homogêneo, e esta heterogeneidade se traduz por uma oposição entre espaço sagrado, o único que realmente conta para ele, e todo o resto: o espaço profano, uma extensão sem significação que cerca o seu "mundo". Segundo Mircea Eliade⁽³⁵⁾ é a ruptura operada no espaço que permite a constituição do "mundo". É necessário que através de uma hierofania o homem religioso provoque essa ruptura e funde ontologicamente o seu "mundo", assim fazendo-o ele estará determinando de uma só vez o centro do mundo e o eixo que passa por este centro e que une os três níveis cósmicos; o inferior, a superfície e o celeste. É em torno desse eixo que vai se estender o mundo do homem religioso.

O mito do centro do mundo e o mito do eixo do mundo, se concretizam na montanha sagrada onde o Céu e a Terra se encontram. Todo templo e também alguns palácios tomam o significado de montanha sagrada, são "portas" para os deuses e lugar de passagem entre o Céu e a Terra; como especialmente localizam-se em locais privilegiados e centrais.⁽³⁶⁾

(35) ELIADE, M. *Le sacré et le profane*, p. 25.

(36) *Idem*, p. 29.

2.1.4. Os ritos de transição e a relatividade do espaço sagrado

Com a ruptura operada no espaço, cria-se um antagonismo entre os dois espaços resultantes. Essa oposição entre o espaço sagrado e o profano coloca a necessidade de um espaço intermediário, que faça a ligação entre os dois e ao mesmo tempo seja local para um rito de purificação, para que o indivíduo adentrando o espaço sagrado não o profane. Esses ritos estariam dentro daquela classificação que Van Gennep denominou de ritos de passagem. (37)

Nas civilizações eminentemente religiosas constata-se a predominância do mundo sagrado sobre o profano, e os ritos de passagem passam a atingir praticamente cada acontecimento da vida humana, desde os mais significativos até os mais corriqueiros; ritos de passagem das diversas idades humanas (nascimento, adolescência, idade fértil, casamento etc...) , de passagem cósmica (solstícios, períodos lunares, colheitas etc...), de passagem espacial (cruzar fronteiras, adentrar em templos etc...). Todos estes acontecimentos são dignos de propiciar formalidades mágico-religiosas que devem ser cumpridas enquanto preparatórias; para que o fiel se purifique, esteja pronto para a nova situação a ser vivida.

Mas a heterogeneidade do espaço não é absoluta, ao

(37) VAN GENNEP, A. *Les rites de passage* (1968) cap. I.

contrário, um espaço sagrado pode ser profano em relação a outro, como a casa e o templo; em relação ao templo a casa é profana mas em relação ao exterior a casa é local de todo um ritual familiar que deve ser preservado de estranhos e profanadores. Seria um erro considerar que o simbolismo cosmológico se limita aos palácios, templos e montanhas sagradas; todas as casas, tendas ou choupanas das sociedades eminentemente religiosas estão impregnadas desse simbolismo, e são por sua vez centros do mundo para seus moradores. Afirma Eliade, que "... o simbolismo cósmico se acha na estrutura mesmo de toda habitação. A casa é uma imago mundi". (38) E o mesmo simbolismo encontrável na formulação do espaço do templo, da cidade e do "mundo", pode ser encontrado na disposição espacial da casa mais humilde.

2.1.5. Simbolismo universal no Cristianismo

O cristianismo enquanto religião histórica apóia-se na revelação de Deus encarnado enquanto homem em um determinado tempo histórico, assegurando assim frente aos olhos do cristão, a validade dos símbolos. A história aqui, não chega a modificar a estrutura de um simbolismo arcaico, ela acrescenta novas significações as já existentes. Conforme observou Hautecoeur, nossa mentalidade formou-se como uma sedi

(38) ELIADE, M. "Le monde, la cité, la maison", p. 39.

mentação do solo, nela, através dos tempos acumularam-se todos os símbolos provenientes dos rituais tectônicos, uranianos, especulações cosmológicas e solares. "No cristianismo, afirma ele, acumularam-se superstições, crenças, verdades, que se misturaram, se combateram e se fixaram nas formas".⁽³⁹⁾

Para os apologistas cristãos, os símbolos eram carregados de mensagens: eles mostravam o sagrado pela intermediação dos ritmos cósmicos. A revelação trazida pela fé não destruía as significações pré-cristãs dos símbolos: a eles ela agregava simplesmente um novo valor.⁽⁴⁰⁾

Para os cristãos o centro do mundo é o Gólgota, o monte sagrado em Jerusalém onde Cristo foi crucificado e onde nos tempos míticos situava-se o paraíso. O paraíso é o umbigo e a origem do mundo, foi lá onde o Criador deu vida ao homem. A iconografia cristã costuma representar o sangue do Cristo caindo da cruz e tombando sobre o crânio de Adão, resgatado pelo sacrifício de Jesus⁽⁴¹⁾ (fig. 2). Adão simboliza o primeiro homem não no sentido apenas primitivo mas no sentido ontológico; Adão é a obra prima da Criação, a imagem e semelhança do Senhor, o ser supremo da humanidade. Para os cristãos Jesus é o segundo Adão; enquanto o primeiro era

(39) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 291 (trad. autor).

(40) ELIADE, M. *Le sacré et le profane*, p. 118 (trad. autor).

(41) ELIADE, M. *Le mythe de l'éternel retour* (1969) p. 26.

Fig. 2 - O sangue do Senhor crucificado resgatando ao pé da
cruz o crânio de Adão.

humano e trouxe aos homens o pecado o segundo era divino e trouxe aos homens a salvação. São Paulo afirmava:

O primeiro homem, Adão, tornou-se uma alma vivente; o derradeiro Adão tornou-se um espírito vivificante (...) O primeiro homem, vindo da terra, é terrestre; o segundo homem vem do céu. (42)

Quando Constantino construiu o grande conjunto arquitetônico do Sto. Sepulcro colocou entre a rotunda do Anastasis e a basílica, um átrio chamado *omphalos* (umbigo), onde situava-se parte da rocha do Gólgota onde teria se passado o calvário do Senhor, por baixo existia uma cripta que teria sido em tempos pagãos uma caverna dedicada a Adônis e Astarté e onde, segundo a lenda, teriam encontrado o crânio de Adão. (43)

O peregrino islandês Nicolás de Therva no século XII, escreveu sobre o Sto. Sepulcro: "É lá o centro do mundo; pois lá no dia de solstício do verão, a luz tomba do céu perpendicular". (44)

Na concepção religiosa cristã estão presentes não só os simbolismos universais de centro e eixo do mundo, como

(42) I *Coríntios* XV, 45 e 47.

(43) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 108.

(44) ELIADE, M. *Le sacré et le profane*, p. 41 (trad. autor).

também diversos outros: como os ligados à ontogênese do espaço que é o caso das missas em solo ímpio da América realizadas por conquistadores espanhóis e portugueses e com significado claramente de renovação pela cruz, de um novo nascimento daquelas terras para o Cristo. Temos também o simbolismo dos templos reproduzindo arquétipos celestes, e o simbolismo do batismo como porta para a ressurreição. Examinaremos com mais atenção, nos tópicos seguintes, estes simbolismos que estiveram intrinsecamente ligados à formação do espaço religioso cristão.

2.2. O TEMPLO CRISTÃO; SIMBOLISMO E CLASSIFICAÇÃO

2.2.1. O arquétipo celeste do templo

Através da tradição judaica o cristianismo herdou a velha concepção paleo-oriental de templo não só como uma *imago mundi* mas também como cópia de um arquétipo divino⁽⁴⁵⁾, a reprodução na terra de um modelo transcendente: no caso a Jerusalém Celeste.

A Jerusalém Celeste como protótipo da igreja cristã é uma idéia que se propagou a partir do século III, apoiada segundo nos parece na descrição encontrável no *Apocalipse* de

(45) ELIADE, M. *Le sacré et le profane*, p. 34.

S. João:

Então veio um dos sete anjos que tinham as sete taças cheias dos últimos flagelos e disse-me:

"Vem e mostrar-te-ei a noiva, a esposa do cordeiro!"

E levou-me em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, em toda a glória de Deus.

Seu esplendor assemelhava-se a uma pedra muito preciosa, tal como o jaspe cristalino; tinha grande e alta muralha com doze portas, e, nas portas, doze anjos e os nomes, gravados, das doze tribos dos filhos de Israel.

Ao oriente havia três portas, ao norte três portas, ao sul três portas, e ao ocidente três portas.

A muralha da cidade tinha doze fundamentos, e neles os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro (...)

A cidade formava um quadrado: o seu comprimento igualava a largura. Mediu, pois, a cidade com a vara de ouro: doze mil estádios, sendo que o seu comprimento, a sua largura e a sua altura eram iguais.

O material da muralha era jaspe, e a cidade ouro puro, semelhante a puro cristal; os alicerces da cidade eram ornados de toda espécie de pedras preciosas (...) (46)

(46) Apocalipse XXI, 9-19.

Segundo Hautecoeur⁽⁴⁷⁾, é esta descrição da Jerusalém Celeste que inspirou Constantino na construção do seu Sto. Sepulcro. A cruz que ele erigiu era coberta de pedras preciosas e o testemunho dos peregrinos era de completo maravilhamento diante de tanta riqueza.

A basílica cristã e mais tarde a catedral retomarão todo este simbolismo. De uma parte a igreja é concebida como a Jerusalém Celeste, de outra, reproduz o Paraíso⁽⁴⁸⁾. Esta estrutura cosmológica persiste ainda na consciência da cristandade. Estar no "centro do mundo" para o templo significa a interação entre os três níveis cósmicos, e no interior do templo cristão reitera-se ainda a idéia do Paraíso, da Jerusalém Celeste e do Templo de Jerusalém. Esta multiplicidade de centros é uma repetição da imagem do mundo a escalas cada vez menores e que constitui uma das especificidades das sociedades tradicionais.⁽⁴⁹⁾

A igreja primitiva oriental enquanto uma *imago mundi*, tinha a seguinte disposição iconográfica; as quatro partes do interior da igreja representavam as quatro direções cardais e a totalidade do mundo terrestre e sensível. O altar voltado para o leste era o paraíso enquanto o oeste simbolizava as regiões das trevas e a morte. O centro da igreja

(47) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 228.

(48) ELIADE, M. Op. cit., p. 58.

(49) Idem, p. 43.

eucaristia, ou então a função de *martyrium* e *memoriae*, com o culto a algum santo ou mártir da igreja. Havia também os batistérios, templos dedicados à vida e à ressurreição, como veremos.

Durante todo o período da Idade Média⁽⁵²⁾ a função de *congregatio* foi exercida quase que somente por igrejas de plano longitudinal, que eram consideradas as mais espaçosas e aptas para esse fim (a exceção fica por conta das igrejas paleo-orientais e as do império bizantino), o termo *ecclesia* mesmo, donde deriva a palavra igreja, significa em latim assembléia. Os templos de plano central ou poligonais eram reservados a capelas com função de *martyrium*, *memoriae* ou batistério. O termo capela significa capa pequena e provém do *memoriae* de S. Martinho onde se guardava como relíquia a capa deste santo.⁽⁵³⁾ É um termo portanto que de início designava uma função e mais tarde, por analogia, passou a designar templo pequeno, ermida, pois os *martyriums* e *memoriaes* eram templos pequenos devido mesmo ao seu caráter mais reservado.

Somente o Renascimento, por motivos que veremos adiante, se utilizará do plano centrado e poligonal em templos

(52) Em nosso trabalho o termo Idade Média será usado para cobrir o período entre o 4º e o 13º século na história ocidental.

(53) TRIBE, T. *O teatro do labirinto: análise semiótica do espaço poligonal da capela de N. Sra. da Glória do Doureiro* (1987) p. 111.

era a terra; enquanto a cúpula por cima representava a abóboda celeste com o pantocrator no meio e os profetas circundando-o. (50)

2.2.2. O arquétipo terrestre; o Sto. Sepulcro

Francesco Di Giorgio em seu *Trattato di architettura*⁽⁵¹⁾ (aproximadamente 1482), sustentava que os inumeráveis tipos de igreja reduziam-se a três principais: primeiro o plano longitudinal da igreja tipo basilical. Segundo o plano centralizado ou circular ao qual pertencem todos os polígonos regulares. Terceiro os planos mistos, que combinam um plano centralizado na cabeceira com uma nave longitudinal. Essa divisão, a nosso ver, é prática e resume de forma intuitiva e acertada as grandes linhas da arquitetura religiosa cristã. Propomo-nos a segui-la, examinando com atenção a simbólica e a gênese dos dois primeiros tipos, o terceiro virá como consequência à explicação dos dois anteriores.

A função para a qual era destinado o templo cristão estava intrinsecamente ligada à sua forma e à simbólica desta. Em termos gerais, os templos cristãos ou tinham a função de *congregatio*, reunir os fiéis para a pregação e para a

(50) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 248 e ELIADE, M. Op. cit., p. 59.

(51) In: WITTKOWER, R. *La arquitectura en la edad del humanismo* (1958) p. 19.

com o caráter de *congregatio*.

Evidentemente essa classificação do templo segundo sua função não pode ser rígida. Há igrejas de plano longitudinal na Idade Média que cumprem ao mesmo tempo a função de *congregatio* e de *memoriae* ou *martyrium*, é o caso das igrejas de peregrinação como S. Tiago de Compostela, onde as relíquias do apóstolo estão em uma cripta sob o altar da nave principal.

A nosso ver o conjunto arquitetônico do Sto. Sepulcro Constantiniano e depois dele a restauração do mesmo conjunto feita a partir de 628, exerceu papel predominante no desenvolvimento iconográfico de toda a arquitetura cristã. Mais do que a primitiva basílica de S. Pedro em Roma, era ele o objeto principal da veneração da cristandade. Durante séculos os cavaleiros ocidentais bateram-se em cruzadas para liberar do jugo muçulmano aquilo que eles consideravam o local mais sagrado na superfície da terra, o centro do mundo, a Terra Santa, o objetivo da peregrinação de milhares e milhares de fiéis. O Santo Sepulcro continha em germe todos os padrões básicos de planta-baixa a serem desenvolvidos pela iconografia da arquitetura religiosa posterior, até mesmo ao barroco. Consistia em uma basílica do tipo edifício público romano, sem transepto, precedida de um átrio que compunha o acesso principal. Aos fundos da basílica um segundo átrio - provavelmente coberto - onde se encontrava a rocha do Gólgota e que fazia a ligação com a rotunda do Anástasis, que por sua vez era coberta provavelmente por uma cúpula hípe-

tra⁽⁵⁴⁾ (com um óculo no topo) e que tinha no centro um pequeno edifício circular que dava entrada à gruta que tinha servido de tumba ao Cristo (figs. 3 e 4). Encontrava-se ali a igreja de tipo longitudinal com função de *congregatio*. Por baixo desta, uma capela subterrânea dita de Sta. Helena e com função de *martyrium* pois dedicada à cruz do Senhor, que segundo os padres da época tinha sido encontrada naquele local quando das escavações. Por último o templo de plano circular com função de *martyrium* e de *memoriae* de Cristo, lá, em uma tumba central o seu corpo tinha repousado os três dias até a ressurreição.⁽⁵⁵⁾ Três absidíolas foram acrescentadas ao deambulatório da rotunda no século VII⁽⁵⁶⁾. A parte basilical foi demolida em 1009 pelo califa Al-Hakim e os cruzados acrescentaram-lhe no século XII, uma igreja românica⁽⁵⁷⁾ (fig. 5).

(54) "Permanece incerto se o centro da rotunda foi abobadado ou se tinha um teto cônico similar aquele que existiu do século XII até o início do XIX." In: KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 5 (trad. autor).

(55) HAUTECOUEUR, L. Op. cit., p. 106.

(56) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 5.

(57) LACERDA, Aarão. *História da arte em Portugal* (1942) p. 356 (v. 1).

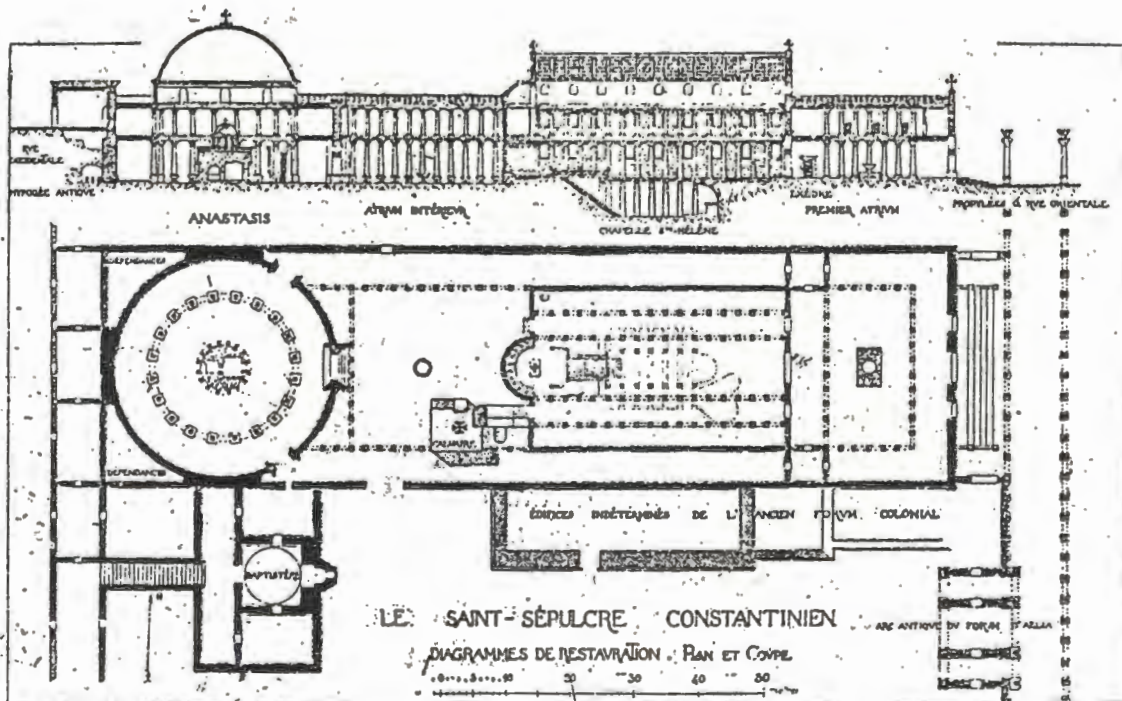


Fig. 3 - O Sto. Sepulcro Constantiniano em uma reconstituição de E. Baldwin SMITH.

Media pars interior & Basilicae Capula majoris
Ss Sepulchri D.N.J.C.

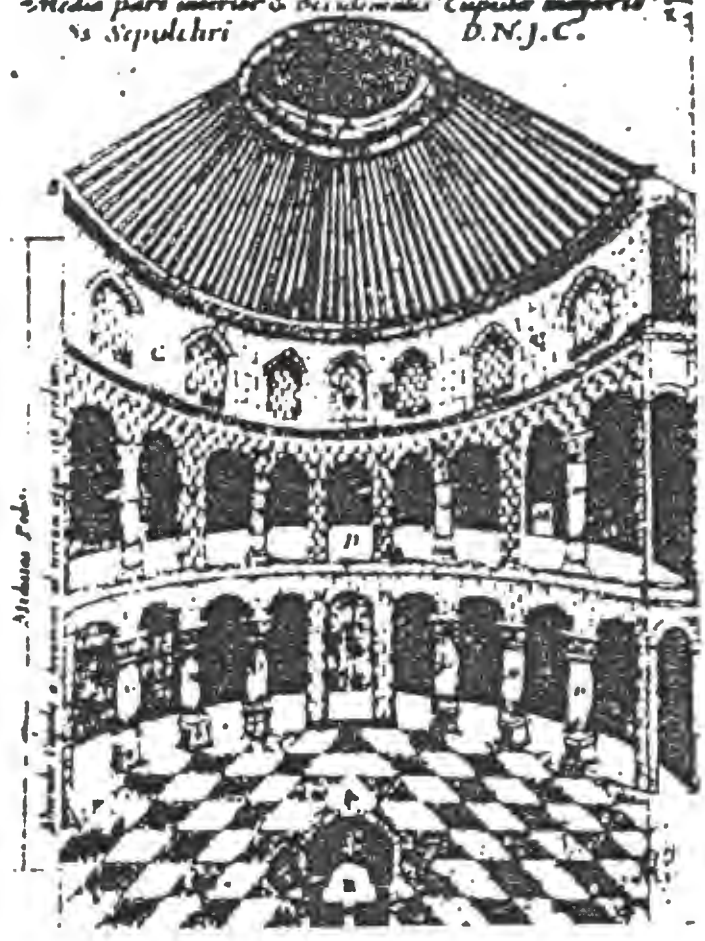


Fig. 4 - A cúpula hípetra da rotunda do Anastasis
(em 1725).

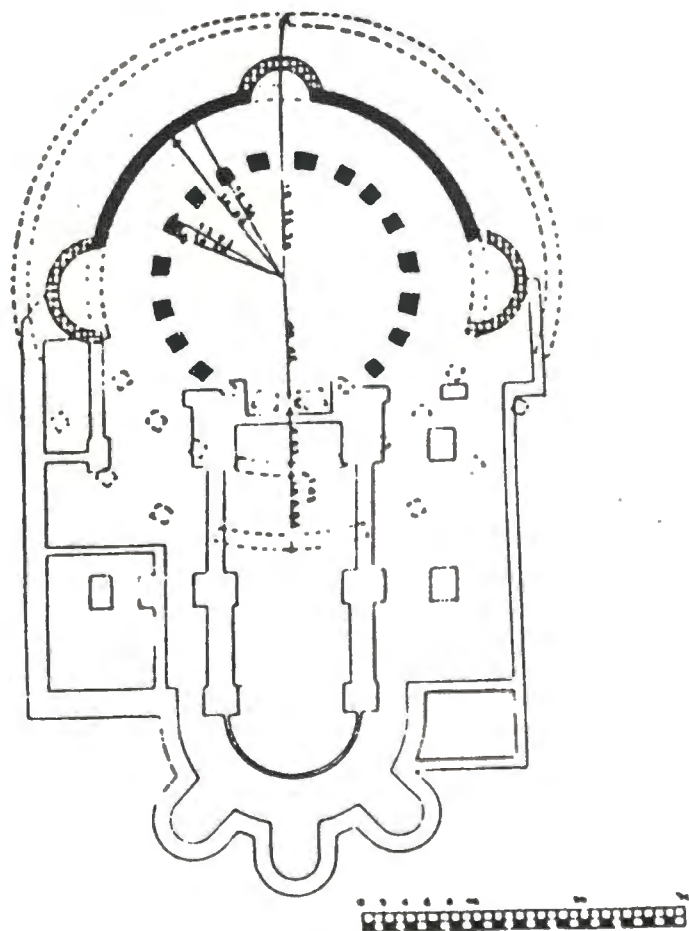


Fig. 5 - O Sto. Sepulcro com as absidiólas acrescentadas no século VII, em reconstituição de Bernardino AMICO (1596)

2.3. AS IGREJAS DE PLANO LONGITUDINAL

2.3.1. O plano in modum crucis

A origem do plano longitudinal nas primeiras igrejas cristãs provém das antigas basílicas (salas públicas) romanas, ou como propõe Pevsner⁽⁵⁸⁾ das pequenas construções longitudinais erigidas por seitas religiosas pagãs para os seus cultos, tal como a basílica de Porta Maggiore (séc. I).

Ao plano longitudinal romano, a igreja cristã primitiva agregou uma nave perpendicular na altura da cabeceira chamada transepto, e com a qual pretendia atingir a identificação simbólica da forma da igreja com o Cristo martirizado na cruz.

A simbólica da cruz é complexa; segundo Champeaux⁽⁵⁹⁾ trata-se de um dos quatro símbolos fundamentais da humanidade junto com o centro, o círculo e o quadrado com os quais estabelece uma relação de significados que dá nascimento a uma linguagem rica e universal.

"A tradição cristã enriqueceu o simbolismo da cruz condensando nesta imagem toda a história da paixão e ressur-

(58) PEVSNER, N. *Panorama da arquitetura ocidental* (1982) p. 20.

(59) CHAMPEAUX, G. *Le monde des symboles* (s/d) cap. I.

reição do Cristo..."⁽⁶⁰⁾, chegando a uma identificação absoluta da idéia com a coisa mesmo, permitindo inclusive a esta última ser objeto de culto. A cruz passou então a simbolizar diretamente o "... crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da trindade."⁽⁶¹⁾

Mas existe também a tradição pré-cristã comum à quase totalidade dos povos religiosos e que tinha na cruz uma prática de criação e orientação do microcosmos, do espaço sagrado. É com a cruz dirigida para os quatro pontos cardeais que o homem religioso imita a ação criadora dos deuses e funda ontologicamente o seu mundo. Com a interseção dos dois tramos da cruz obtêm-se o centro por onde passa o *axis mundi*, o eixo que faz a ligação entre os três níveis cósmicos: o céu, a terra e as regiões inferiores.⁽⁶²⁾

Ora, a religião paleocristã não estava de forma alguma insensível a este tipo de prática, todas as catedrais do medievo assim como as basílicas primitivas eram orientadas com a nave central no eixo leste-oeste⁽⁶³⁾ (com o altar voltado para o oriente) confirmando assim ligações estreitas com os antigos cultos solares pagãos. Reminiscências desses

(60) CHEVALIER et alii. Op. cit. p. 319 a (trad. autor).

(61) Idem, ibidem.

(62) ELIADE, M. *Le sacré et le profane*, p. 38.

(63) MUMFORD, L. *A cidade na história* (1982) p. il. 20.

cultos pagãos são os hábitos cristãos de se virar o leito dos moribundos para o oriente ou o de se orientar neste sentido as tumbas como que a preparar o defunto para quando da chegada do Cristo no Juízo Final, que virá pelo leste identificado desta forma com o *Sol Salutis* ⁽⁶⁴⁾.

A religião cristã nos seus primórdios impregnou-se tanto de tradições pagãs e o sincretismo floresceu com tal ímpeto que ainda no século V era motivo de preocupações para Sto. Agostinho que combatia na seita dos Donatistas a prática dos banquetes oferecidos aos mortos, prática essa que durava ainda no século VI, pois o Concílio de Auxerre a interditou no ano de 600. ⁽⁶⁵⁾ Quanto à obrigatoriedade das igrejas cristãs serem orientadas no sentido leste só foi suprimida quando do Concílio de Trento de 1547.

Após ter agregado em si a nave transversal constituindo em sua planta a cruz do calvário de nosso Senhor, o desenvolvimento do traçado da igreja medieval em termos básicos permaneceu o mesmo. Na época carolíngia acrescentaram-se torres sineiras flanqueando os dois lados da cabeceira, assim como um corredor que passando por trás do altar principal, uniu as duas naves laterais; o deambulatório. ⁽⁶⁶⁾ O de-

(64) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 214.

(65) Idem, p. 100.

(66) FOCILLON, H. *Arte do ocidente; a idade média românica e gótica* (1978) p. 32.

ambulatório geralmente completa um semi-círculo que tem a sua face externa bordejada por pequenas âbsides; as chamadas capelas radiantes. Muitas vezes encimando o cruzeiro, uma cúpula.

Permaneceu todavia basicamente o plano alongado com sua nave principal e suas colaterais, onde as portas em uma das extremidades e o altar na outra sugerem simbolicamente ao fiel a infinita distância que existe entre ele e Deus.

Cada um desses elementos; o deambulatório, as capelas radiantes, a âbside, tem o seu significado simbólico particular que será devidamente examinado mais à frente. Por ora basta-nos umas poucas observações sobre a cúpula.

2.3.2. A cúpula cristã

A origem da cúpula cristã, como tão bem demonstrou Hautecoeur⁽⁶⁷⁾ é oriunda dos antigos cultos uranianos pagãos em que ela era associada à abóboda celeste e ao Sol divinizado. A iconografia paleo-cristã não deixa dúvidas quanto a estas suposições; inúmeras são as representações tanto na arte bizantina quanto na romana de cúpulas e âbsides estreladas com representações de Cristos solares cingidos por arco-íris.

(67) HAUTECOEUR, L. Op. cit., Livro II, cap. II.

Referindo-se à transcendência da abóboda celeste Elia de observa:

A simples contemplação da abóboda celeste é su ficiente a desencadear uma experiência religiosa. O céu se revela infinito, transcendente. Ele é por excelência o ganz andere por relação ao nada que representa o homem e seu meio circundante. A transcendência se revela pela sim ples tomada de consciência da altura infinita. O "muito alto" torna-se espontaneamente um atributo da divindade (...). Lá é a residência dos Deuses; lá chegam alguns privilegiados através dos ritos de ascensão; é para lá que se elevam, segundo as concepções de certas religiões, as almas dos mortos. (68)

Quando o homem religioso primitivo cria o seu espaço sagrado, cruzando os dois eixos cósmicos leste-oeste e norte-sul, ele obtém um centro por onde passa o eixo do mundo; local onde os três níveis cósmicos (céu, terra e regiões inferiores) tornam-se comunicantes. No interior de um espaço sagrado o homem religioso busca a possibilidade de alcançar a transcendência na existência de uma abertura para o nível celeste, uma porta que o ligue em direção ao alto e que permita ao seu Deus descer ao seu encontro. (69)

A nossa hipótese é que este lugar privilegiado na i-

(68) ELIADE, M. Op. cit., p. 102 (trad. autor).

(69) Idem, p. 29.

greja de tipo longitudinal é cumprido pela cúpula assentada sobre o cruzeiro, o local de interseção dos dois eixos. To dos os indícios nos levam a crer nesta suposição: é este um local privilegiado pela liturgia, Hautecoeur⁽⁷⁰⁾ nos informa que a tribuna colocada sob a cúpula segundo alguns autores permite ao Espírito Santo descer da abóboda celeste e inspirar o pregador. Na igreja medieval é este o local escolhido pelo arquiteto para através de um pináculo alcançar o ponto mais alto possível no espaço, o mais próximo da morada do Senhor. É também através da cúpula – principalmente na igreja barroca – onde entra o mais importante foco de luz do templo, a luz divina.⁽⁷¹⁾ Como os antigos santuários pagãos, essas igrejas são hípetras; o olho do zimbório simboliza nelas a ruptura de níveis, a comunicação com o transcendente.

(70) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 240.

(71) "A idéia de Deus como luz provinha de longínquas tradições. Do Bel Samita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todas personificações do sol ou da benéfica ação da luz, até, naturalmente, o platônico sol das idéias, o Bem. Através do neo-platonismo (em particular Proclo) estas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Aeropagita, que, em muitos momentos, celebra Deus como Lúmen, fogo, fonte luminosa." In: ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval* (1989) p. 65.

2.3.3. Aritmologia na determinação das proporções

Desde os primórdios da igreja cristã que o simbolismo ou a "ciência" dos números esteve na base de toda a planificação e harmonização das plantas baixas, pois...

(...) desde a época de AGOSTINHO a cultura latina colhe de todo o pensamento bíblico, uma forma que foi latinizada nestes termos: Deus constituiu o mundo segundo numerus, pondus et mensura. De todos os conceitos matemáticos gregos, a Idade Média aceita como princípio metafísico fundamental, através da releitura musicológica de Pitágoras, o da proportio.⁽⁷²⁾

Foram muitas as teorias da *proportio* que vigoraram na Idade Média; a partir do século IV, com Agostinho e Boécio, estimulou-se a estética das proporções musicais, tomada emprestada de Pitágoras e que tinha a relação das consonâncias perfeitas como a relação numérica ideal. Esta estética tomará inaudito vigor no Renascimento florentino com Marsílio Ficino como principal teórico. No século XII floresceu uma tendência naturalista com a escola de Chartres à frente em que a rigidez das deduções matemáticas moderou-se através de uma percepção mais orgânica da natureza. Paralelamente determinadas correntes implementavam uma derivação das teorias pitagóricas, em que macrocosmos e microcosmos tinham como mo

(72) ECO, U. Op. cit., p. 164.

delo o homem, era a teoria do *homo quadratus* em que o número quatro, princípio do universo, fundava séries de correspondências numéricas que seriam também correspondências estéticas. (73)

Os princípios aritmológicos determinaram nas igrejas de plano longitudinal as medidas de largura e comprimento, do conjunto e das partes. Em um artigo sobre as igrejas paleocristãs e românicas, Elizabeth Sunderland⁽⁷⁴⁾ observou que estas dimensões eram invariavelmente múltiplas de três, quatro, cinco, sete e dez, números considerados pertencentes a uma série divina e que destacavam-se do Livro das Revelações de S. João Crisóstomo, aliás como já havíamos observado a Idade Média desde o início foi bastante marcada pela leitura do Apocalipse. Com a utilização de dois ou mais destes números constituíam-se as séries que forneciam as proporções da planta. Por exemplo: a primitiva basílica de S. Pedro em Roma usava múltiplos de quatro no comprimento e de cinco na largura (fig. 6), já a igreja românica de Gigny na França tem a sua nave em 21 x 84 pés, o que nos proporciona como série maior três e sete, mas pode ser também três e três ou sete e sete (fig. 7).

Foge ao nosso propósito organizar um tratado de numerologia nestas poucas páginas, no entanto cabe um resumo do

(73) ECO, U. Op. cit., cap. IV.

(74) SUNDERLAND, E. "Symbolic numbers and romanesque church plans" (1959).

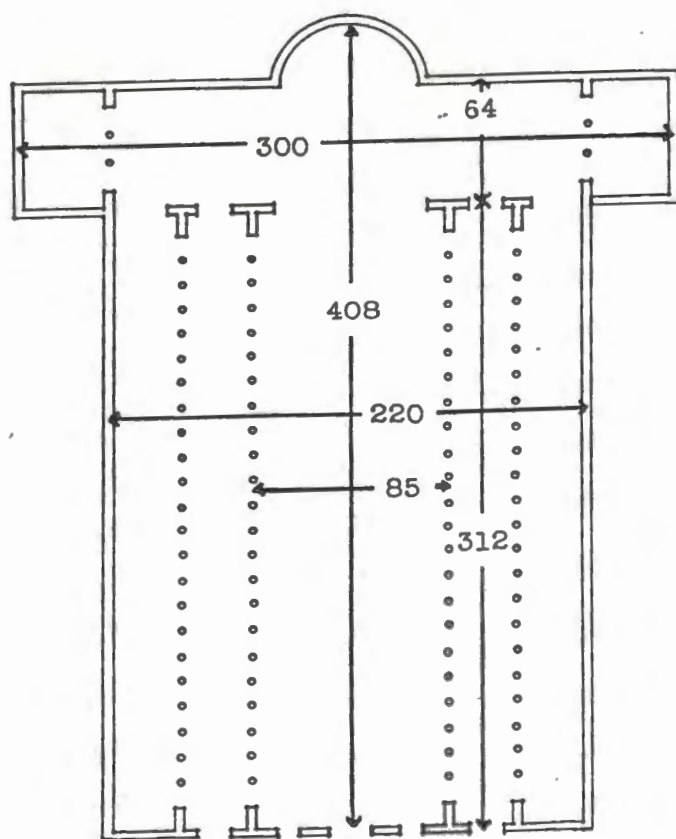


Fig. 6 - A primitiva basílica de S. Pedro em Roma
 (esboço demonstrando as dimensões múltiplas de 4 e 5)
 (século IV)

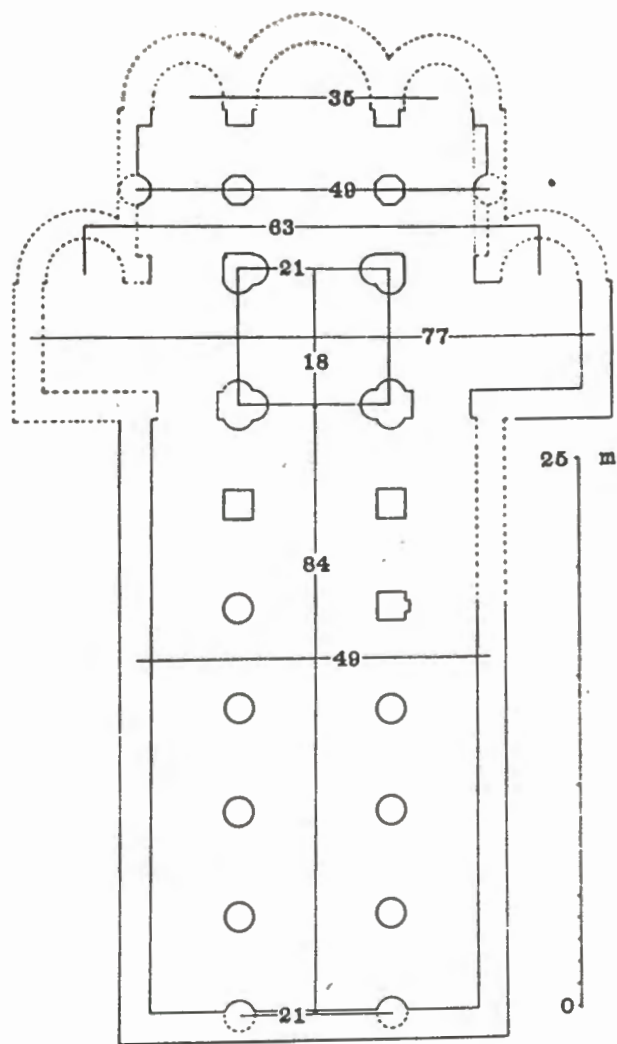


Fig. 7 - Esboço do plano de Gigny, Jura, demonstrando as dimensões múltiplas de 7 e 3 (século XI)

significado simbólico de cada um dos números envolvidos para que o leitor possa se esclarecer quanto ao objetivo a ser alcançado pelo arquiteto da época. O resumo abaixo foi obtido com a consulta das obras de Hautecoeur (1954), Réau (1959), Sunderland (1959), Chevalier et alii (1982) e Eco (1989) e pretende dar ao menos uma idéia da riqueza de significação contida em cada um destes números.

Três: número que remonta à Santíssima Trindade e à perfeição, representativo de toda a realidade porque é o único que tem início, meio e fim. Para os pitagóricos era o primeiro número real, pois o primeiro a representar uma figura geométrica – o triângulo.

Quatro: o quatro junto com o quadrado e a cruz está tradicionalmente ligado à simbólica da Terra; quatro são os rios do paraíso, as virtudes cardeais, os Elementos, as Estações, os Temperamentos, os grandes profetas, as muralhas da Jerusalém Celeste. Quatro são os pontos cardeais e quatro é a totalidade do mundo mutável e perecível.

Cinco: o cinco é o número das coisas vivas porque cinco são os Sentidos, e também os dedos da mão. Para os cristãos a verdadeira forma da cruz tem cinco extremidades, duas no comprimento, duas na largura e uma no centro. Para os pitagóricos é o número do centro – está no meio dos primeiros nove números – e expressa harmonia e equilíbrio. A tradição hermética da Idade Média vai exaltar o cinco na simbólica das

catedrais, na rosácea dos vitrais pode-se ver a expressão gráfica da *pentás*.

Sete: o sete exprime a totalidade, é um número chave no *Apocalipse*: as sete igrejas, sete selos, sete espíritos de Deus, sete trombetas, as sete cabeças da besta etc... É também a chave do Evangelho de João: as sete semanas, os sete milagres, as sete menções do Cristo. Para os neopitagóricos corresponde aos sete planetas, aos sete degraus celestes, às sete esferas. Para os Gnósticos é o número da perfeição, são os sete dias da criação, os sete dias da semana.

Dez: é o número dos mandamentos de Deus. Para Agostinho era o número da perfeição, pois juntava o sete da totalidade do mundo com o três da Santíssima trindade. Para os neopitagóricos é o número da *Tetraktis*, a soma dos quatro primeiros números, e o sentido da totalidade, do acabamento, do retorno à unidade.

2.4. AS IGREJAS DE PLANO CENTRAL

2.4.1. A persistência do círculo

A forma circular é uma das disposições mais tradicionais e antigas na arquitetura do homem.

Conforme Champeaux⁽⁷⁵⁾ o círculo é o segundo dos símbolos fundamentais da humanidade. Junto com o centro tem propriedades comuns; perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisões. O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim portanto o mais apto a simbolizar o tempo visto como uma sucessão de instantes, todos idênticos uns aos outros. Para os neoplatônicos porque o movimento circular é perfeito, por analogia o movimento da alma é circular.⁽⁷⁶⁾ A um outro nível de interpretação o círculo torna-se o símbolo do mundo espiritual e transcendente, ele simboliza o céu cósmico e em particular suas relações com a terra. Segundo alguns teólogos o círculo simboliza a divindade em sua imutabilidade e em sua bondade eqüidifusa como origem, substância e consumação de todas as coisas.⁽⁷⁷⁾

Sob o ponto de vista psicológico o círculo é visto como um símbolo do *self*, expressando a totalidade da *psique* em todos os seus aspectos, inclusive o mais importante deles, a vida com sua integral totalização, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza.⁽⁷⁸⁾

É no campo da psicologia da forma no entanto que se

(75) CHAMPEAUX, G. *Le monde des symboles* (s/d) p. 24 e 28.

(76) HAUTECOEUR, L. *Op. cit.*, p. 287.

(77) CHAMPEAUX, G. *Op. cit.*, p. 29.

(78) JUNG, C. *O homem e seus símbolos* (s/d) p. 240.

deve procurar o fato de o círculo enquanto forma ser a figura geométrica que mais cativa afetividade e que portanto através dos séculos mais instigou o imaginário simbólico e místico. O círculo é tudo aquilo que se pode desejar enquanto "boa forma". A percepção humana naturalmente tende ao equilíbrio e à simetria. No campo perceptivo existem as formas privilegiadas; as que são regulares, simples e simétricas. Essas formas se impõem aos nossos sentidos, elas predominam sobre as demais. A simetria é o supremo diapasão, o círculo de todas as formas simples é a mais perfeita, nele a simetria é total. (79)

O plano circular tem sido usado desde a mais remota antiguidade em concepções arquitetônicas destinadas aos mais diversos cultos religiosos; culto do fogo, dos mortos, de divindades agrárias e subterrâneas. Cultos existentes desde antes do terceiro milênio A.C., e que fazem parte dessa religião de adoração da terra, da deusa da fecundidade doadora da vida, que para os povos nômades prolifera e captura os animais e para os povos agricultores faz crescer o grão de trigo. (80) Desde os mais antigos agrupamentos arquitetônicos como Stonehenge na Inglaterra e os altares circulares em Creta do período minoano médio, até as igrejas de plano circular do Renascimento, o homem religioso explorou o plano circular com os mais diversos significados simbólicos.

(79) PEDROSA, M. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" (1979) p. 20 e 21.

(80) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 3.

A tradição cristã ocidental tem usado o plano circular durante a Idade Média quase que exclusivamente para a construção de santuários e batistérios. A origem desse hábito, como já havíamos observado, é proveniente da influência exercida pela rotunda constantiniana do Sto. Sepulcro que abrigava a tumba de Cristo, sendo portanto o monumento mais venerado da cristandade. Várias são as tradições medievais de santuários e capelas poligonais e circulares, vamos examiná-las a todas, assim como também porque no Renascimento o plano circular passou a ser utilizado em igrejas com função de assembléia.

2.4.2. As cópias do Sto. Sepulcro

Quando Constantino prescreveu a Macário o bispo de Jerusalém indicações precisas para construção de um conjunto arquitetônico no local do calvário de Cristo, tendo uma rotunda como o edifício a abrigar a tumba do Senhor, não fez mais do que continuar uma antiga tradição romana e pagã de mausoléus em planos circulares cobertos por cúpulas, tais como a tumba de Cæcilia Metella na via Appia e o mausoléu de Adriano em Roma.⁽⁸¹⁾ Estes por sua vez, como já esboçamos em 2.4.1 estão ancorados em uma longa tradição que remonta até os altares circulares dedicados às divindades subterrâneas, divindades identificadas com o reino dos mortos, divin

(81) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 93.

dades que foram cultuadas em grutas e cavernas com as quais se pareciam as criptas de plano circular e corte cônico, que nossos antepassados construíram para seus mortos.

Como bem fez notar Mircea Eliade⁽⁸²⁾, o tempo sagrado é de natureza reversível e toda festa religiosa, todo ato litúrgico, consiste na reatualização de um acontecimento sagrado que teve lugar no passado. Reatualizar no presente um acontecimento que teve lugar no passado, vivê-lo de novo, é esse o significado de determinadas igrejas que tem como modelo a tumba de Cristo. Revivê-lo não só no tempo como no espaço também. Dado a incapacidade de se visitar o túmulo verdadeiro na Palestina podia o fiel se contentar com a cópia. A natureza da religião cristã é a purificação através do martírio, Cristo morreu sofrendo pelos nossos pecados e o objetivo de toda vida santa é seguir seus passos; nada mais natural portanto que o local onde o Senhor foi enterrado, onde o seu corpo passou algumas horas antes da ressurreição, seja local objeto de culto e imitação pelos templos posteriores, e que seja este o modelo dos templos cristãos dedicados a *martyriums* de outros santos.

A rotunda do Sto. Sepulcro compunha-se de uma colunata circular interior, de vinte suportes, sendo que oito pilares nos eixos principais e grupos de três colunas em cada um dos eixos diagonais.⁽⁸³⁾ Essa colunata sustentava uma cúpula

(82) ELIADE, M. Op. cit., p. 63.

(83) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 5.

la hípetra e que era circundada por um corredor com função de *ambulacrum*, origem provável dos futuros deambulatórios, com uma galeria em arcadas por cima (fig. 4). A tumba do Cristo situava-se escavada na rocha no centro da rotunda com uma edícula circular por cima, como entrada. (84)

As cópias do Sto. Sepulcro proliferaram na Idade Média até praticamente o Renascimento, a primeira vista para um observador contemporâneo, parecem claramente distintas do protótipo original e distintas entre si. Cópias que podiam ser circulares ou poligonais - algumas assemelhando-se até mesmo a uma cruz grega -, com uma nave simples ou com deambulatório, agregadas a uma igreja longitudinal ou isoladas, com absidíolas ou não, com teto em cúpula ou cônico, etc... As diferenças eram consideráveis, mas as poucas semelhanças pareciam bastar para que o homem medieval fizesse a identidade entre o protótipo e a cópia. Eram cópias mais simbólicas do que literais em caráter. Como observa Krautheimer, não existe a menor dúvida de que esses templos tinham como modelo o Sto. Sepulcro, quando a evidência não estava no próprio nome, como em Neuvy St. Sepulchre por exemplo, ela nos é confirmada por documentos escritos, como o do bispo Meinwerk no século XI que enviou um emissário a Jerusalém para buscar as medidas do Sto. Sepulcro para que pudesse construir a "cópia" de Paderborn; "... et mensuras eiusdem ecclesie et se-

(84) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 106.

pulchri sancti reliquas referente..."⁽⁸⁵⁾. Ou como em St. Maurice de Constance que é dita "sepulchrum Domini in similitudine illius Jerosolimitani"⁽⁸⁶⁾.

São cópias tão díspares como as igrejas de St. Michael em Fulda (fig. 8) e o Sto. Sepulcro de Paderborn (fig. 9), ambas praticamente com um plano em cruz grega, a rotunda de Lanleff perto de Caen (fig. 10), a charola de St. Bénigne em Dijon (fig. 11) ou a catedral de plano longitudinal de Granada (fig. 12). Parece-nos que o único ponto em comum que pode ser firmemente estabelecido entre todas essas igrejas e capelas, é o feitio aproximadamente circular de suas paredes externas⁽⁸⁷⁾ e principalmente, o fato da estrutura interna central ser invariavelmente octogonal ou dodecagonal como constata Krautheimer⁽⁸⁸⁾. Evidentemente esta disposição da estrutura interna é uma referência direta ao Sto. Sepulcro hierosolimita que tinha vinte suportes; oito pilares e doze colunas, mas sobretudo uma referência à simbólica desta dis-

(85) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 4.

(86) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 266.

(87) Krautheimer sugere mesmo que para a sensibilidade medieval qualquer figura geométrica com mais de quatro lados, era sentida como um círculo. In: KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 6.

(88) As onze colunas de Neuvy St. Sépulchre são explicadas por Krautheimer como devidas a uma execução negligente, encontrável também em outras partes da igreja. In: KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 10.

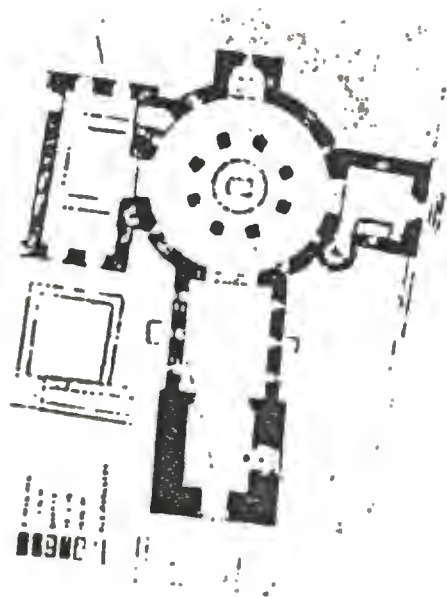


Fig. 8 - St. Michael em Fulda (séclo IX)

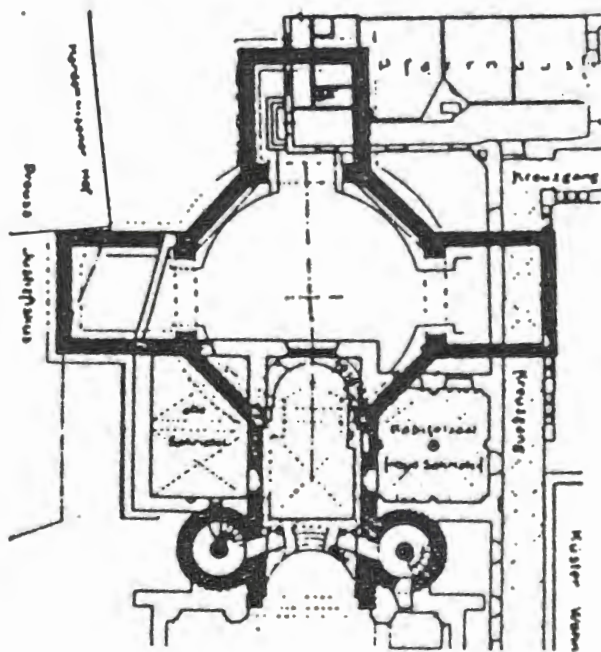


Fig. 9 - Sto. Sepulcro de Paderborn (século XI)

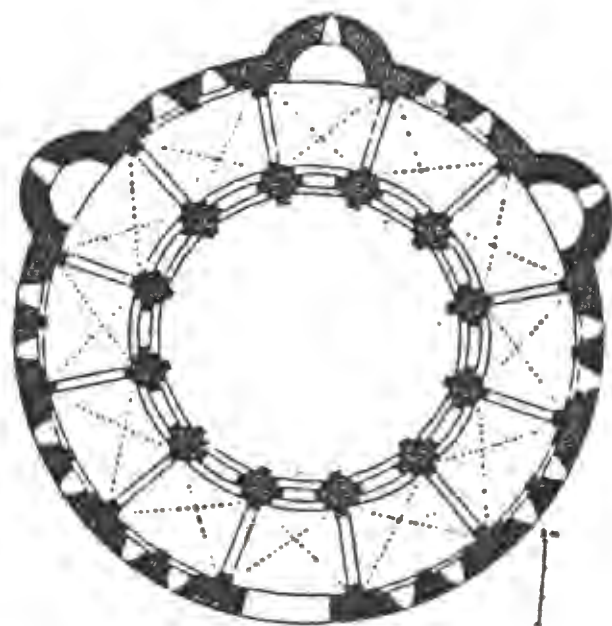


Fig. 10 - Rotunda de Lanleff (século XI)

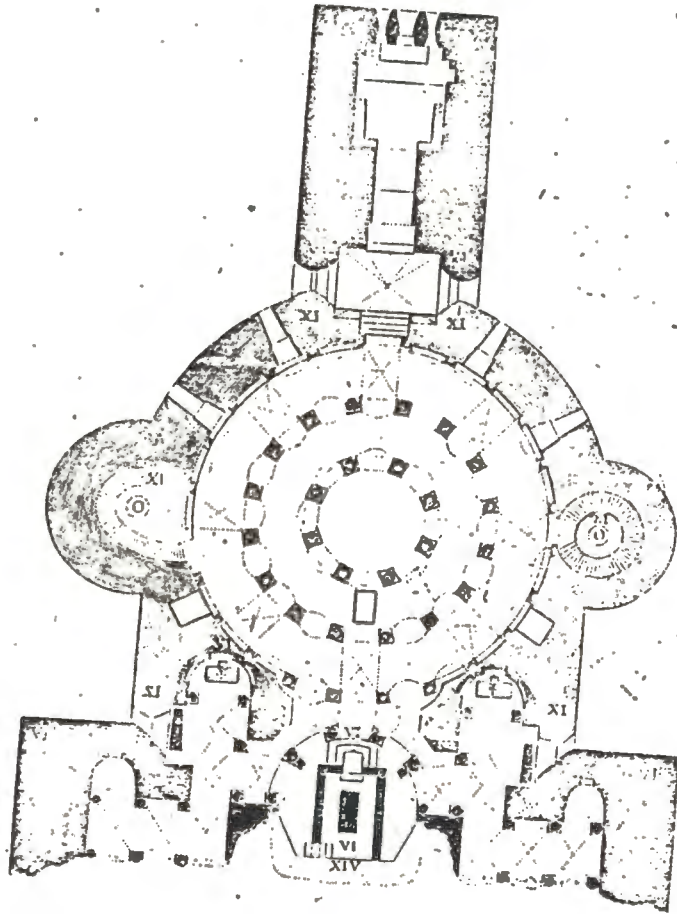


Fig. 11 - Saint-Bénigne em Dijon (século XI)

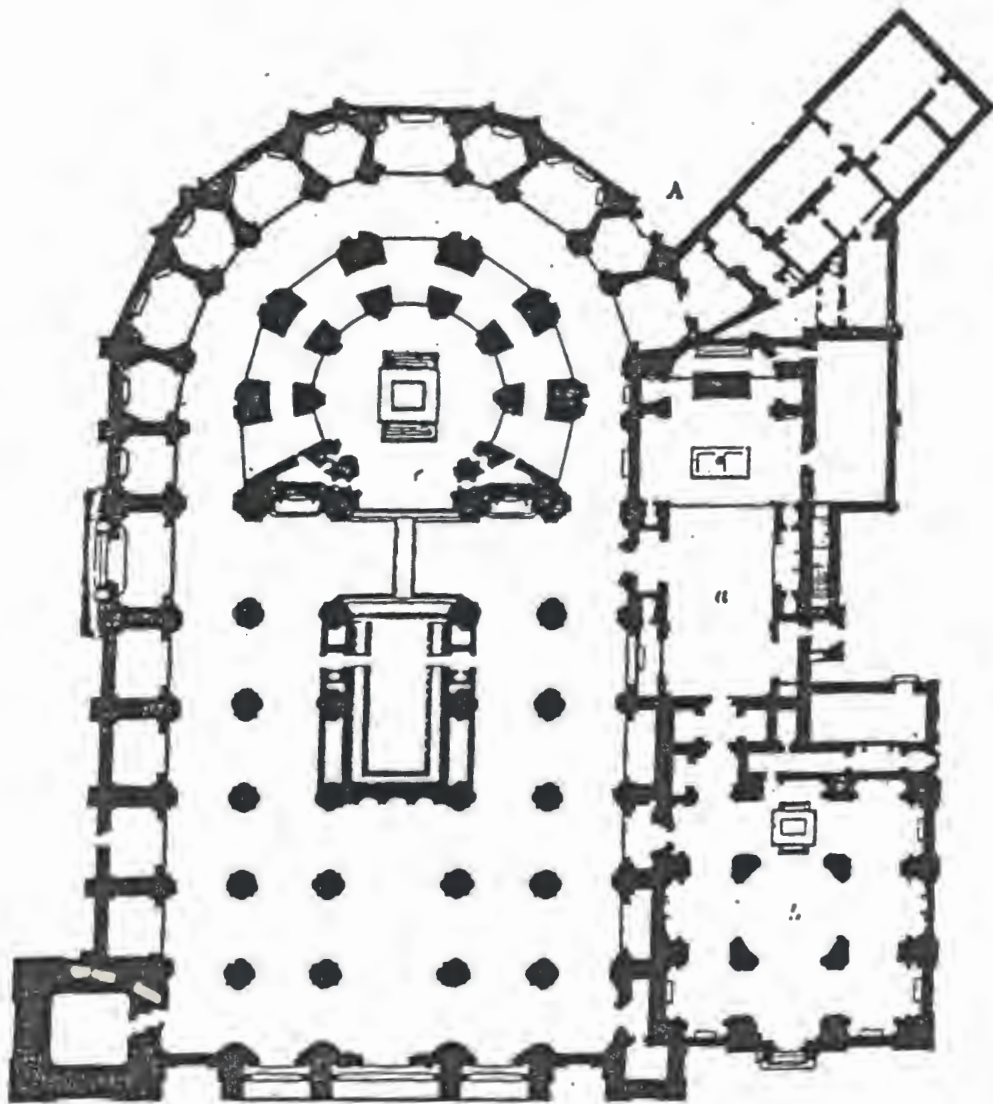


Fig. 12 - Catedral de Granada (séclo XVI)

posição. O oito no entender dos Doutos da Igreja é o número da ressurreição do Senhor. O doze representa os pilares da igreja; doze eram os apóstolos de Cristo, doze são os fundamentos das muralhas da Jerusalém Celeste. Fazendo a referência a uma dessas representações simbólicas ou às duas em conjunto, a "cópia" medieval do sepulcro retinha o fundamental do protótipo, mesmo que ela o "adulterasse" no resto.

2.4.3. A origem do deambulatório e da ábside

A tradição da circum-ambulação é proveniente de antigos rituais pagãos; onde o fiel em torno do altar antes do sacrifício de alguma oferenda, circundava-o murmurando intermitentemente preces para apaziguar o ânimo dos deuses. (89)

No ritual cristão a circum-ambulação tem início desde os primeiros tempos. Ainda nas catacumbas, já no final do século II quando se desenvolveu o culto aos mártires, o hábito era o de utilizar um nicho com arco honorífico por cima do local onde o mártir estava sepultado. Posteriormente para possibilitar que os fiéis pudessem orar em círculos em torno da tumba do mártir, foi esta destacada do nicho da parede e colocada no centro da cripta, com um baldaquino ou *ciborium* por cima, cobrindo-a. (90)

(89) TRIBE, T. Op. cit., p. 154.

(90) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 106.

Na época que os santos serão enterrados nas igrejas o local escolhido será a ábside, que tem conotação variada; remonta ao céu estrelado onde as almas santas sobem de imediato, mas guarda consigo também a tradição pagã de culto aos mortos em grutas e cavernas. Quando houverem muitos corpos santos ou relíquias, múltiplas serão as ábsides.

O desenvolvimento do deambulatório a partir do século X nas igrejas do império carolíngio nos parece ser mais uma das permanências da idéia do Sto. Sepulcro; agora como referência longínqua. O deambulatório fazendo a união das duas naves colaterais por volta do altar, permite ao fiel circum-ambular em torno deste, como se podia circum-ambular em torno da tumba do Senhor em Jerusalém. Ora, o altar toma mesmo o caráter de tumba do Cristo, pois é nele onde através do mistério da Eucaristia o sacrifício de Jesus se repete, tal e qual *in illo tempore*. O *ciborium* ou o baldaquino colocado sobre o altar, reforçam a interpretação deste como tumba. In forma-nos Rosenthal⁽⁹¹⁾ que entre o quarto e o décimo primeiro século o *ciborium* foi visto como o mais freqüente símbolo usado para designar cópias do Sepulcro de Cristo e também tumbas de mártires. A idéia do altar como tumba já se encontra no Apocalipse de S. João: "... vi debaixo do altar as almas dos imolados por causa da palavra de Deus..."⁽⁹²⁾.

(91) ROSENTHAL, E. "A renaissance 'copy' of the Holy Sepulchre" (1958) p. 4.

(92) Apocalipse. VI, 9.

Com o deambulatório e as capelas absidiais ou capelas radiantes, destinadas ao culto dos santos, compõe-se a cabeceira da Igreja como seu ponto vital, como um campo santo. Ali o *martyrium* se agrega à *ecclesia* com a reunião dos dois planos em um só.

2.4.4. Batistérios: fontes da vida

Os batistérios como fontes da vida estão indissoluvelmente ligados à simbólica do número oito.

Ao número oito a concepção aritmológica neopitagórica do medievo acrescentava o significado de um equilíbrio cósmico em que o universo se apresentaria compartimentado por oito esferas, os sete planetas conhecidos – Lua, Mercúrio, Venus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno – e o Céu, ou oitava esfera. As esferas girando em torno da Terra imóvel, produziriam música dulcíssima, a Harmonia das Esferas, à qual não ouvimos por pura inadequação dos nossos sentidos.⁽⁹³⁾ Pela vertente da tradição judaico-cristã o oitavo dia sucede aos seis dias da criação e ao *sabbat*, simbolizando a era futura eterna. O cristianismo acrescenta o significado de ressurreição e de transfiguração, pois o Cristo ressuscitou no oitavo dia após sua entrada em Jerusalém.⁽⁹⁴⁾

(93) ECO, U. Op. cit., p. 49.

(94) RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien* (1958) v. 1, p.

A iconografia da Idade Média é rica em iluminuras dos Evangelhos que representam a Virgem tirando água de um poço, próximo à gruta da Anunciação, resguardado por um *ciborium* de formato octogonal semelhante aqueles que existiam nos batistérios. Trata-se de uma representação da Fonte da Vida de águas miraculosas, origem da vida e símbolo da maternidade.⁽⁹⁵⁾ Estas fontes terão relações estreitas com os primeiros batistérios como S. João de Latrão, onde um dos dísticos declara: "Fons hic vitae qui totum deluit orbem..."⁽⁹⁶⁾.

O batismo é interpretado como uma morte simbólica seguida de uma ressurreição, é através deste primeiro sacramento que se abre ao fiel as possibilidades da vida eterna e da bem-aventurança. Em S. João pode-se encontrar "... em verdade te digo: se alguém não nascer de água e espírito, não poderá entrar no Reino de Deus".⁽⁹⁷⁾

Conforme Eliade⁽⁹⁸⁾ o rito batismal cristão remonta ao antigo e universal simbolismo aquático, pelo qual o contato com a água comporta sempre uma regeneração; uma dissolução seguida por um novo nascimento.

(95) PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental* (1987) p. 181.

(96) HAUTECOEUR, L. *Op. cit.*, p. 126.

(97) *João*. III, 5.

(98) ELIADE, M. *Op. cit.*, p. 113.

O "velho homem" morre por imersão na água e dá nascimento a um novo ser regenerado. Este simbolismo é admiravelmente expresso por João Chrysóstomo (Homil. in Joh., XXV, 2), que, falando da multivalência simbólica do batismo, escreveu: "Ele representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição... Quando nós mergulhamos nossa cabeça na água como em um sepulcro, o velho homem é imerso, sepultado por inteiro; quando nós a tiramos da água, o novo homem aparece simultaneamente." (99)

A identidade entre batistério e tumba nos parece agora suficientemente demonstrada, para o cristão a passagem para o outro nível, o da vida eterna, é garantida pelo ritual do batismo. É compreensível então que os batistérios também tivessem como modelo arquetípico o Santo Sepulcro do Senhor.

Tanto Hautecoeur⁽¹⁰⁰⁾ quanto Krautheimer⁽¹⁰¹⁾ observam que os primeiros batistérios não adotam ainda a forma octogonal. Eles eram retangulares e com nichos, provavelmente derivações das salas de banho das termas romanas de acordo com Krautheimer. O primeiro batistério de S. João de La-trão (fig.13) do início do quarto século era retangular, o segundo, construído sobre o primeiro cerca de 350 A.D. combinava um formato circular com oito colunas centrais como su-

(99) ELIADE, M. Op. cit., p. 115 (trad. autor).

(100) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 114.

(101) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 22.

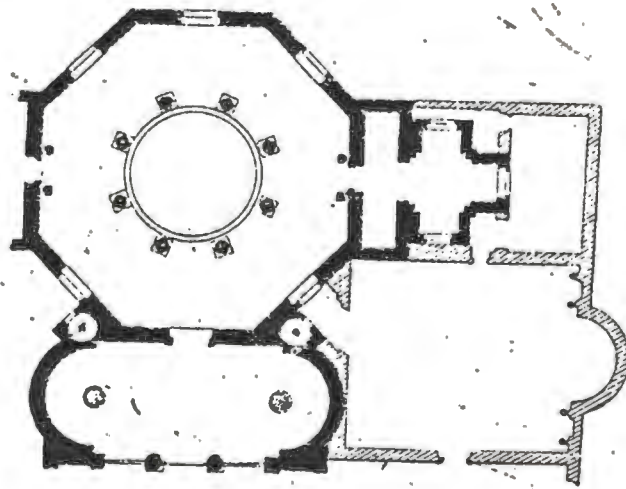


Fig. 13 - Batistério de S. João de Latrão, Roma
(século IV)

porte, o terceiro que é o que chegou aos nossos dias (séc.V) possui um plano octogonal. Ambos os autores parecem concordar que é somente a partir do meio do século IV que os planos retangulares dos batistérios foram substituídos gradualmente por planos circulares ou octogonais. O que ambos se esquecem de observar é que é justamente a partir desta data que a rotunda do Sto. Sepulcro Constantiniano encontrava-se pronta para influenciar as construções da cristandade, que emergia como religião dominante do Estado romano.

Embora os primeiros batistérios fossem de plano retangular, supõe-se que desde o primeiro momento as fontes batismais possuíam base octogonal.⁽¹⁰²⁾ Da forma das fontes batismais a simbólica do oito emigra para a forma mesmo do batistério tornando-se uma tradição, uma longa persistência na Europa ocidental durante a Idade Média, até a profusão de batistérios octogonais no estilo gótico.

2.4.5. As capelas de ordens de cavalaria

Os planos poligonais e circulares eram usados durante a Idade Média não só por capelas destinadas a batistérios ou ao culto de mártires e capelas funerárias, mas também por templos pertencentes a ordens religiosas de cavalaria; tais

(102) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 22.

como Hospitalários e Templários.

De todas as ordens de cavalaria do medievo a dos Cavaleiros do Templo de Salomão teve papel predominante. Destacaram-se por seu poder temporal e riqueza de tal forma enormes, que Felipe o Belo, rei de França, sentindo-se ameaçado em sua autoridade e com a complacência do papa Clemente V, achou por bem suprimi-los e através de um longo processo destruí-los e apoderar-se de seus bens.

Ordem fundada em 1118 (?) com o objetivo de defender as rotas de peregrinação à Terra Santa dos assaltos muçulmanos, os Templários tiveram um período de florescimento grandioso durante as Cruzadas, tanto por parte das casas instaladas na Europa como daquelas instaladas no ultramar. Construíram capelas poligonais em Laon, Paris, Londres, Tomar etc... Na Inglaterra de dez igrejas de plano circular construídas durante o século XII, seis eram templárias.⁽¹⁰³⁾ Não há dúvidas de que essas igrejas se constituíam também em "cópias" do Sto. Sepulcro. "Hierosolyma" era como denominavam o templo de Tomar.⁽¹⁰⁴⁾ E provavelmente foi a única ordem que na arquitetura ocidental consistentemente utilizou o plano centrado com o altar localizado no centro.⁽¹⁰⁵⁾ Pelo menos e-

(103) HOWARTH, S. *Os calaleiros templários* (1982) p. 249.

(104) LACERDA, A. *História da arte em Portugal* (1942) p. 356, v. 1.

(105) Apesar da tumba do Cristo no Sto. Sepulcro situar-se no centro da rotunda, nos *martyriums* posteriores a tumba dos santos usualmente situava-se em um nicho locali

ram assim as igrejas de Tomar e a de Vera Cruz de Segóvia (figs. 14 e 15).

Krautheimer⁽¹⁰⁶⁾ afirma que a disposição interna dos pilares das capelas templárias eram usualmente hexagonais , no que se engana esse autor. Os Templos em Londres e em Paris, de fato contavam cada um com uma disposição em 6 pilares, mas eram exceções. A disposição que prevalecia era a octogonal, tal e qual o Sto. Sepulcro. Eram assim os templos em Laon, Tomar, Eunete (fig. 16) e mesmo a Mesquita de Omar, que era o Templo sede em Jerusalém.⁽¹⁰⁷⁾ Já o Templo de Vera Cruz de Segóvia era dodecagonal seguindo a outra disposição usual das "cópias" do Sto. Sepulcro.

O estreito contato de Templários com o cristianismo do Império Bizantino provavelmente contagiou esta ordem com uma concepção de Cristo como Cosmocrator, diferente daquela que vigorava até então no ocidente; a de Cristo mártir. Esta nova concepção levaria-os naturalmente a projetar suas capelas em plano central com o altar no centro, antecipando uma disposição que se afirmaria no Renascimento.

(105) (cont.)

zado no perímetro externo. Também nas igrejas "cópias" do Sto. Sepulcro o altar situava-se em capela ou abside encravada no perímetro externo (figs. 8, 9 e 10). Somente batistérios e capelas funerárias possuíam, os primeiros a pia batismal, os segundos tumbas de reis ou cidadãos proeminentes, localizadas no centro da rotunda ou do polígono.

(106) KRAUTHEIMER, R. Op. cit., p. 10.

(107) LACERDA, A. Op. cit., p. 358.

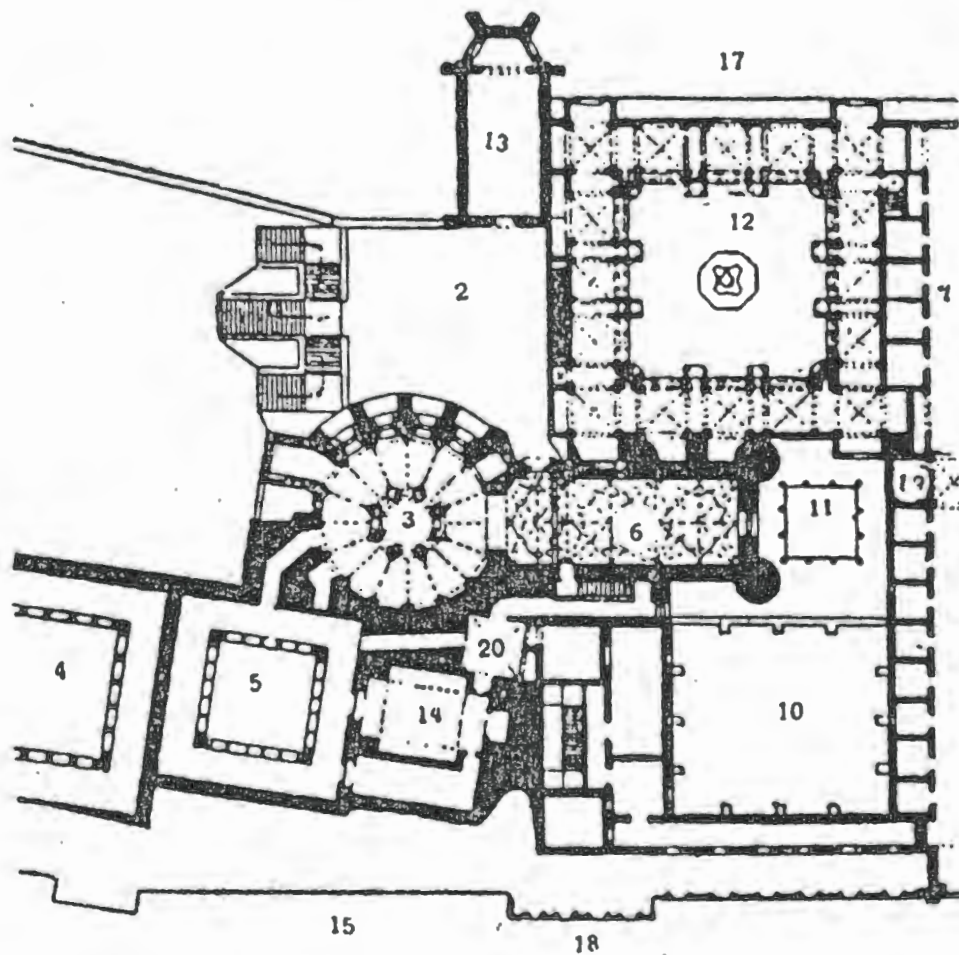


Fig. 14 - Rotunda dos Templários em Tomar (séculos XII-XIII)
com o acréscimo de uma nave realizada no século XVI

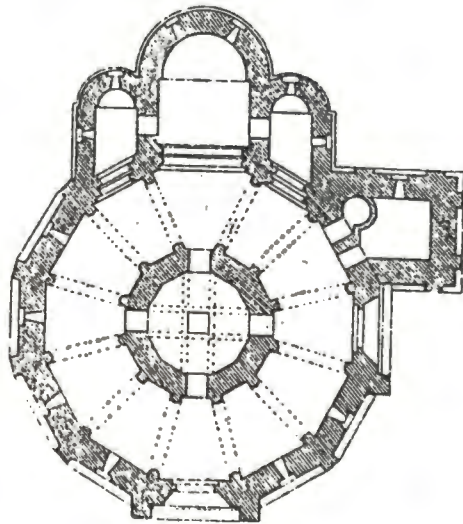


Fig. 15 - Vera Cruz de Segovia (século XIII)

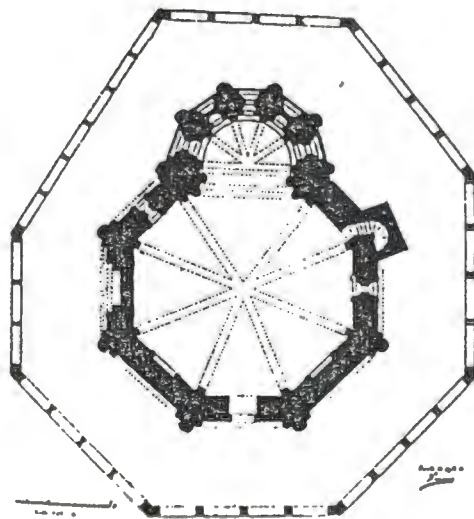


Fig. 16 - Capela templária de Eunate (século XII)

2.4.6. O Renascimento e a concepção do Cosmocrator

Ainda no Renascimento a idéia de cópia do Sto. Sepulcro persistia como modelo a ser seguido. Pelo menos é o que deduz Earl Rosenthal⁽¹⁰⁸⁾ do plano da Catedral de Granada (1528), de autoria de Diego de Siloée, uma rotunda perfeitamente integrada a um plano longitudinal (fig. 12). Disposição bastante original e que se afasta das soluções medievais que eram ou rotundas isoladas ou rotundas agregadas por algum átrio ou passagem à cabeceira da igreja. Em Granada temos um tipo misto, de plano longitudinal com a cabeceira centralizada, uma igreja com função de *martyrium* e de *ecclesia* ao mesmo tempo, na tradição das grandes catedrais de peregrinação da Espanha.

Contudo o grande ímpeto que é dado pelos humanistas do Renascimento ao plano centrado não provém de tradição das "cópias" do Sto. Sepulcro como na Idade Média, e sim de uma mudança fundamental na concepção de divindade que se opera na passagem de uma época à outra.

Muito já se falou a respeito dessa mudança na concepção espacial dos arquitetos do Renascimento e importantes historiadores⁽¹⁰⁹⁾ em análises superficiais sugerem que o

(108) ROSENTHAL, E. "A renaissance 'copy' of the Holy Sepulchre" (1958).

(109) BURCKHARDT e PEVSNER são precursores desta idéia. No Brasil encontramos quem a defenda também, o prof. P.F. SANTOS (1951, p. 99).

Renascimento eivado por tendências pagãs e humanistas sacrificou o culto litúrgico (que melhor se cumpria em uma igreja de tipo longitudinal) em função da estética dos volumes espaciais. Nada mais falso, em primeiro porque as tendências pagãs do neoplatonismo Renascentista estavam a serviço de almas profundamente religiosas pois, se durante toda a Idade Média tinha sido um problema crescente conciliar as duas concepções, já no Renascimento os teóricos, nas palavras de Panofsky⁽¹¹⁰⁾, conseguiram fundir "... a teologia cristã, tão desenvolvida, com uma grande filosofia pagã, sem que se afetasse a personalidade ou a integridade de nenhuma delas". Em segundo, porque embora o Renascimento tenha levado mais além do que qualquer outra época precedente a matematização das relações universais, esses conceitos matemáticos antes de exprimirem uma cientificidade como entendemos esse termo hoje, exprimiam princípios metafísicos. No entanto, a *doxa* em geral, reconhece a Idade Média como época de credulidade e misticismo, enquanto o Renascimento seria a afirmação da racionalidade crítica do homem e de seu espírito laico; "Ao contrário", observa Eco⁽¹¹¹⁾, "... o Renascimento substituiu o racionalismo medieval por formas de fideísmo bem mais fortes". O caráter especificamente religioso e cristão que faz com que os teóricos do Renascimento mudem sua concepção espacial, é a concepção de entendimento da divindade. Enquan-

(110) PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconologia* (1984) p. 190 (grifos nossos).

(111) ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval* (1989) p. 168.

to na Idade Média prevaleceu uma concepção de Cristo como mártir, aquele que se sacrificou pela humanidade (fig. 17) , no Renascimento a concepção dominante foi a do Pantocrator , o Cristo como essência da perfeição e da harmonia (fig.18)⁽¹¹²⁾.

S. Clemente já no século I afirmava: "É o Senhor que por suas obras, manifesta a imortal harmonia do mundo".⁽¹¹³⁾ Jesus é o Cosmocrator, faz nascer o sol sobre os bons e os maus, faz chover sobre os justos e os injustos, tem o poder sobre os céus e os infernos, regula as estações e é o motor do Universo.

O culto ao Pantocrator desde remotas eras é praticado na Igreja Cristã do oriente. E é justamente nas igrejas da Síria, da Ásia menor, da Transcaucásia, da península balcânica, onde encontraremos uma tendência à intercessão dos dois planos básicos examinados, o plano basilical alongado com o plano centrado das rotundas, formando planos polilobulados ou em cruz grega⁽¹¹⁴⁾ (fig. 19). A cúpula central dessas igrejas era sempre reservada à representação iconográfica do Cosmocrator, que é disposto no centro da cúpula rodeado por seus apóstolos e profetas; a perfeição do círculo e a equidistância do centro a cada um dos pontos da periferia desta

(112) WITTKOWER, R. *La arquitectura en la edad del humanismo* (1958) p. 37.

(113) In: HAUTECOEUR, L. *Op. cit.*, p. 179.

(114) FOCILLON, H. *Arte do ocidente: a idade média românica e gótica* (1978) p. 81.

Fig. 17 - O Cristo mártir (século XII)

Fig. 18 - O Pantocrator (1390 ?)

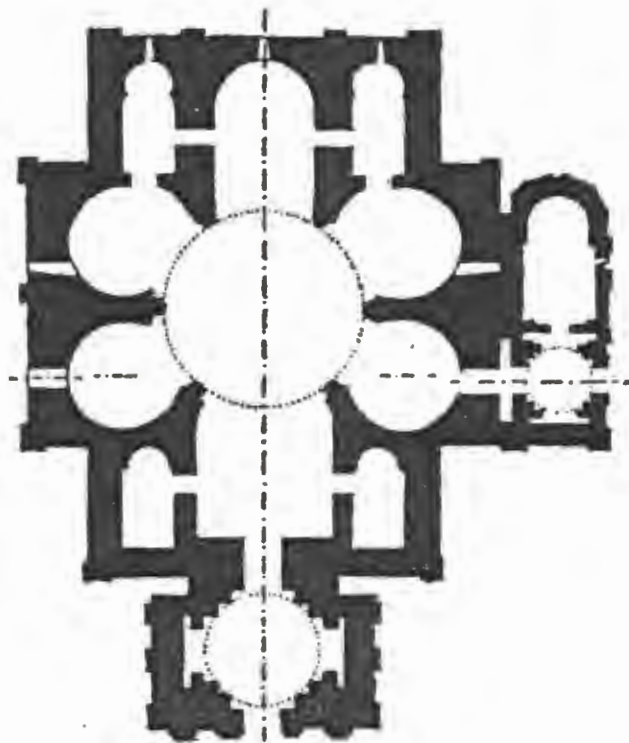


Fig. 19 - Planta da igreja de Nicorzmina.

figura geométrica a constituem como a mais apta a representar a harmonia e a equanimidade do Senhor.

A idéia geométrica de Deus mediante o símbolo do círculo remonta aos poetas órficos e a Platão no seu *Tímeu*. Através de Plotino e do pseudo Dionísio Aeropagita ela chegou aos teólogos místicos da Idade Média.⁽¹¹⁵⁾ Por que então, poderíamos nos perguntar, não tomou expressão gráfica na constituição da organização espacial da Idade Média? Por que os arquitetos do medievo não utilizaram o plano centrado como a expressão mais apropriada do divino? A resposta, segundo Wittkower, está no novo enfoque "científico" dado pelo Renascimento à natureza:

Foram estes artistas (os do séc. XV), encabeçados por Alberti e Leonardo, que desempenharam um papel vital na consolidação e popularização da interpretação matemática de toda matéria. Eles descobriram e elaboraram as correlações entre o mundo visível e o inteligível, tão estranhas à teologia mística como ao escolasticismo aristotélico da Idade Média. A seu juízo, a arquitetura era uma ciência matemática que trabalhava com unidades espaciais, isto é, com partes desse espaço universal para cuja interpretação científica haviam descoberto a chave nas leis da perspectiva. Deste modo, terminaram por convencer-se de que poderiam recriar os conceitos universalmente válidos e expô-los pura e absolutamente, dentro da maior proximidade

(115) WITTKOWER, R. Op. cit., p. 36.

dade possível com a geometria abstrata. (116)

Dessa forma, idéias que tinham suas raízes na Antiguidade e que indiscutivelmente figuravam também nos princípios filosóficos do medievo, adquiriram nova vida no Renascimento. É a teoria do *homo quadratus* em que o cosmo como grande homem e o homem como pequeno cosmo toma a sua expressão gráfica em um desenho de Leonardo retomado de Vitrúvio (fig.20); a perfeição humana, enquadrada em um círculo e em um quadrado, o quadrado como símbolo do mundo sensível e o círculo simbolizando a essência divina. O papel predominante que o homem passa a exercer é melhor explicado pela teoria neoplatônica florentina quando afirma a posição única do homem no Universo; que comparte com as bestas as faculdades de sua alma inferior, sua mente com o *intellectus divinus*, e não comparte sua razão com nada do Universo. Esta razão exclusivamente humana que os animais não podem alcançar e que é inferior à inteligência pura de Deus, permite-lhe voltar-se em ambas as direções. Como observa Panofsky:

Este é o significado da definição que (Marsilio) Ficino faz do homem como 'uma alma racional que participa da mente divina, e que emprega um corpo', definição que diz nada mais nada menos que o homem é 'o laço de união entre Deus e o mundo', ou o 'centro do universo', como Pico della Mirandola afirma, 'O homem ascen

(116) WITTKOWER, R. Op. cit., p. 36 (trad. autor).

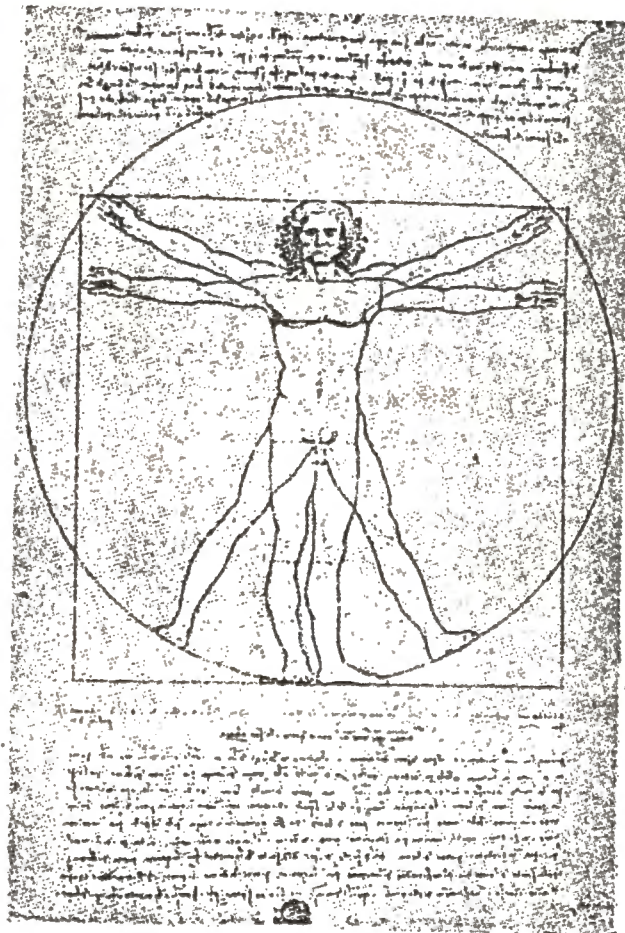


Fig. 20 - *Homo quadratus* (Leonardo DA VINCI)

de às regiões superiores sem descartar o mundo inferior, e pode descer ao mundo inferior sem desprezar o superior'. (117)

Aderindo à idéia pitagórica de que "tudo é número" e portanto passível de ser expresso por formas geométricas, na da mais natural que o círculo como figura geométrica mais perfeita fosse a escolhida para representar Deus. A hierarquia escolástica das esferas colocava o Universo como circular, da qual a terra seria o centro: Deus criou o Universo ao pensar em si mesmo, porque nele ser, pensar e querer são a mesma coisa, o Universo não se confunde com ele mas está nele, pois Deus "... preenche sem ser preenchido e inclui sem ser incluído". (118)

Nicolau Di Cusa um dos teóricos mais expressivos do neoplatonismo, só concebia visualizar a Deus como um círculo porque em um círculo ou esfera infinitos o centro, o diâmetro e a circunferência são idênticos: "Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi" ("Deus é uma esfera infinita, cujo centro está em todas as partes e sua circunferência em nenhuma"). (119)

Quando Alberti sugeriu no primeiro tratado arquitetô-

(117) PANOFISKY, E. Op. cit., p. 196 (trad. autor).

(118) FICINO, Marsílio. In: PANOFISKY, E. Op. cit., p. 191 (trad. autor).

(119) In: WITTKOWER, R. Op. cit., p. 35.

nico do Renascimento as figuras geométricas próprias para o plano de uma Igreja, ele pensou nos polígonos regulares propostos (quadrado, hexágono, octógono, decágono e dodecágono) como variantes do círculo. Assim como posteriormente também o fez Francesco Di Giorgi em seu tratado.⁽¹²⁰⁾ Para os teóricos renascentistas o círculo e o quadrado (e por analogia os polígonos regulares) inscrevem dentro de si as dimensões do criador e do ente criado à sua imagem e semelhança.

O Renascimento insistiu na antiga concepção platônica de um mundo dividido em esferas que produziam harmonias celestes e maravilhosas. A retomada pelos neopitagóricos florentinos da teoria da *Tetraktis*, significou preceder o espaço plástico de um espaço sonoro no qual o conceito de harmonia e o de consonância, que são conceitos originariamente musicais, estenderam-se à arquitetura.⁽¹²¹⁾ Os quatro primeiros números que somados perfazem dez e, portanto, retornam à origem, estabelecem as relações dos intervalos sonoros perfeitos, 1:2 expressa a relação da oitava, assim como 2:3 da quinta e 3:4 da quarta, e essa sucessão de números contém não só as consonâncias simples como também as duas consonâncias compostas admitidas pelos gregos; a oitava mais a quinta (1:2:3) e as duas oitavas (1:2:4). Com esses números pensavam, seria possível analisar e decompor todas as forças da natureza. São essas as relações numéricas que Palladio utilizou na determi-

(120) In: WITTKOWER, R. Op. cit., p. 12.

(121) FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa* (1982) p. 181.

nação das proporções de suas villas e igrejas, seja em planta ou em corte, segundo Wittkower. (122)

Mas a experiência de um espaço ideal com uma estrutura infinita, constante, homogênea e embasada nas proporções ideais da *Tetraktis* se realizará no *quattrocento* italiano primeiro na pintura do que na arquitetura. As arquiteturas imaginárias precederam as arquiteturas construídas, e um quadro como *Os Esponsais da Virgem* de Rafael, onde aparece a representação de um templo circular rodeado por uma urbanística absolutamente clássica e racional, precede as primeiras experiências no campo como as de Bramante em Roma, após 1500. (123)

O templete de S. Pedro in Montorio (fig. 21), construído por Bramante a partir de 1502, é o exemplo usualmente examinado como obra típica do Renascimento. Segundo Argan, o arquiteto teve aqui a pretensão de através da utilização de um plano circular...

(...) representar simbolicamente a igreja como expressão visual da divindade em um edifício que fosse a representação plástica do espaço ; entendendo por forma plástica do espaço a imagem de uma natureza reduzida a suas leis racionais fundamentais, ou seja, as leis que se

(122) WITTKOWER, R. Op. cit., p. 104.

(123) FRANCASTEL, P. Op. cit., p. 307.

supunha haverem dominado na criação divina.⁽¹²⁴⁾

Não há dúvida que se trata de uma obra prima do Renascimento, pelo tratamento de alçados e volume. Mas S. Pedro in Montorio supunha-se ter sido construído no local mesmo onde o Santo tinha sofrido seu martírio, portanto seu traçado circular dava continuidade à tradição medieval de *martyriums* circulares iniciados com o Sto. Sepulcro Constantiniano.

É com o projeto para a basílica de S. Pedro do Vaticano (fig. 22) que Bramante realmente rompeu com a tradição medieval, e deixando de lado o plano longitudinal usado até então para igrejas com função de *ecclesia*, ele adotou um plano centralizado: um quadrado onde foi inscrito uma cruz grega cercada de capelas circulares nos quatro ângulos obtendo uma simetria perfeita, que é ao mesmo tempo bilateral e radial. Se para o templo onde adotou o plano circular ele pretendia a identificação com a divindade e remontava, segundo suas próprias palavras⁽¹²⁵⁾, à rotunda Constantiniana coerente com a função de santuário; na basílica de S. Pedro a identificação não é só com a divindade, mas com toda a cristandade e com a sua legítima representante na terra, a Igreja Católica da qual aquele será o templo mor. Bramante não só substituiu o programa mais restrito de santuário por um mais

(124) ARGAN, G. *El concepto del espacio arquitectónico* (1966) p. 42 (trad. autor).

(125) In: ARGAN, G. *Op. cit.*, p. 42.

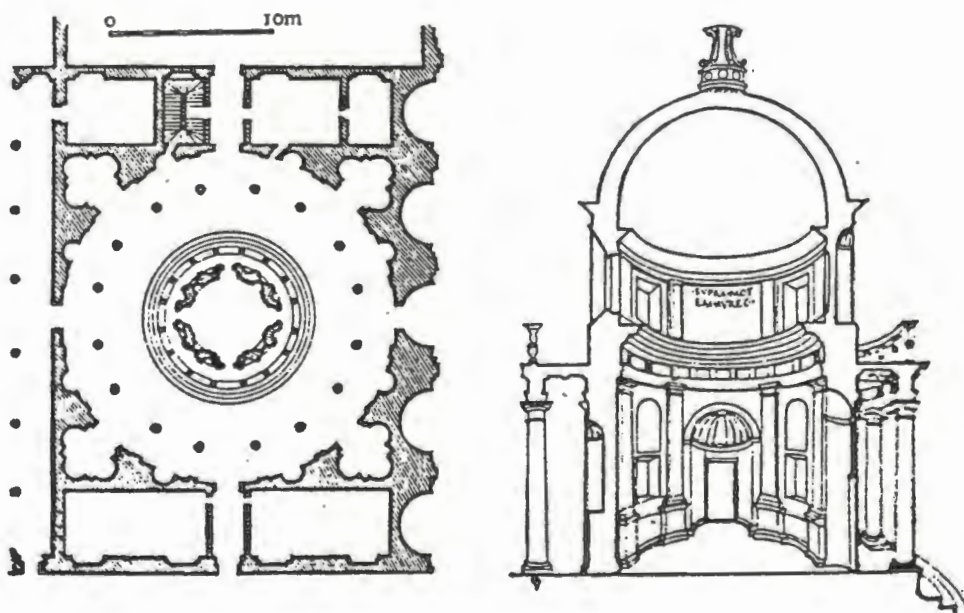


Fig. 21 - S. Pedro in Montorio 1502
(BRAMANTE - planta e corte)

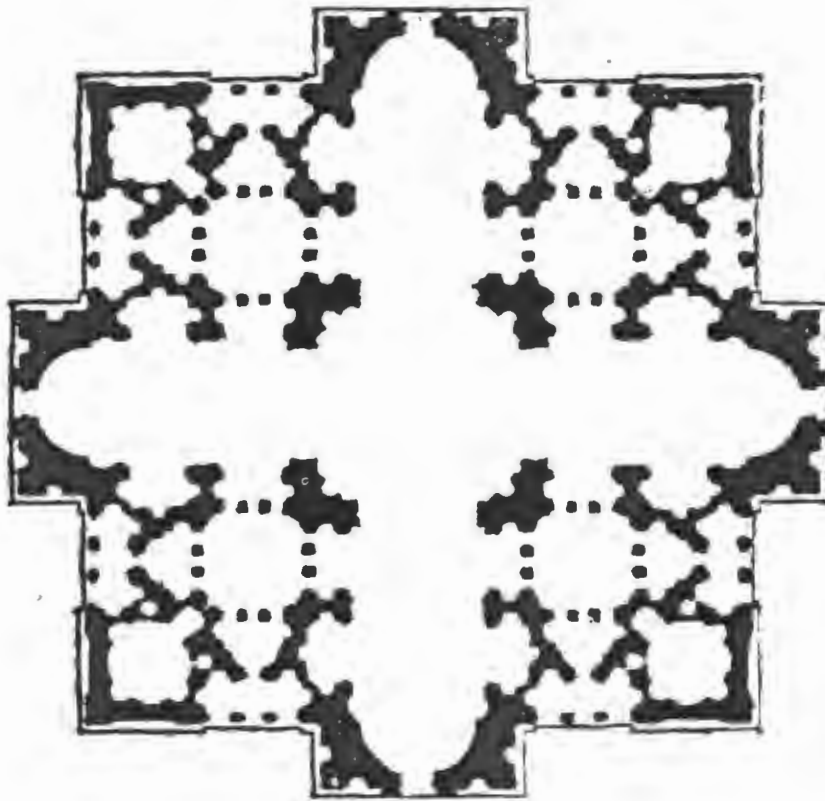


Fig. 22 - Projeto de BRAMANTE para S. Pedro de Roma
(1506)

amplo de igreja assembléia, como também alterando o plano de circular para quadrangular modificou substancialmente a simbólica do templo. Já vimos como o quatro, o quadrado e a cruz estão tradicionalmente ligados à simbólica da terra e à totalidade do mundo mutável, mas dividindo o plano de S. Pedro com uma cúpula central e com os braços das naves, ele obtém quatro quadrados menores e iguais nos ângulos do quadrado maior, cada um destes coberto por uma cúpula menor, como as plantas em quincôncio das igrejas bizantinas. Ora, com a combinação de quadrados e círculos nos parece, que ele objetivava uma interação perfeita entre o nível celeste (circular) e o nível terrestre (quadrangular).. "O quadrangular não é outra coisa que a perfeição da esfera sobre um plano terrestre", comenta Réau⁽¹²⁶⁾. E a interação entre os dois níveis simboliza a mediação que entre eles cumpre exercer a Igreja Católica.

2.4.7. A igreja alegórica do barroco

Com as novas diretrizes preconizadas pelo Concílio de Trento, envereda-se pelo caminho de uma arte severa, reformada e tradicional, que na arquitetura teve como obra-tipo o Gesú de Roma (fig. 23) de Vignola e de Giâcomo Della Porta, a qual segundo Pevsner⁽¹²⁷⁾ foi a igreja que maior influên-

(126) RÉAU, L. Op. cit., p.

(127) PEVSNER, N. Op. cit., p. 220.

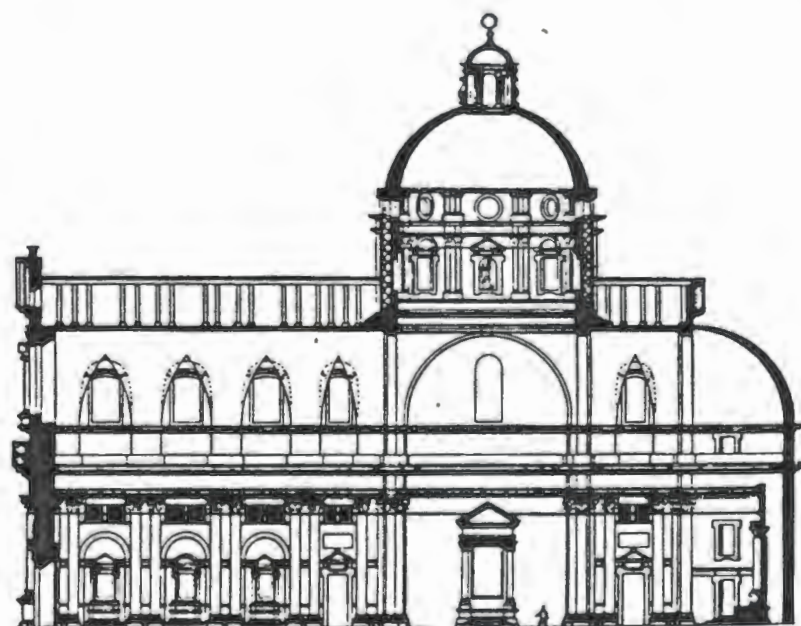
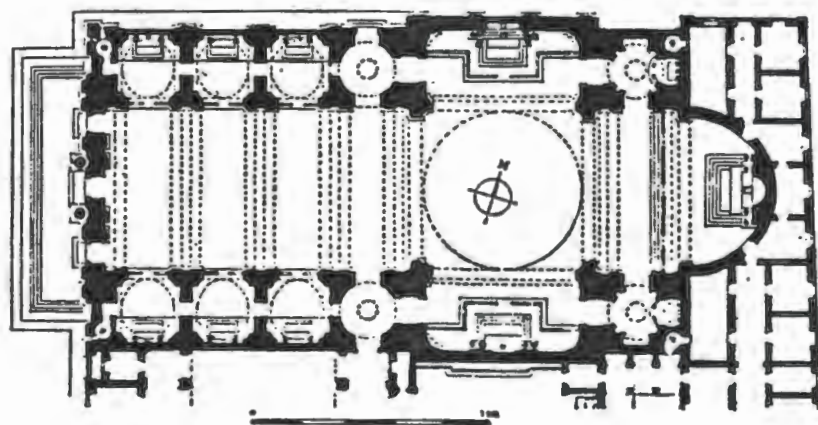


Fig. 23 - Gesu de Roma (1568)

cia exerceu nos últimos quatrocentos anos.

Abandona-se provisoriamente o plano centrado e retorna-se o plano *in modum crucis*, ou o plano misto em que os dois planos são superpostos de forma a se obter uma igreja em cruz latina com uma cabeceira centralizada, do tipo da alteração realizada por Maderna em S. Pedro. O espírito conservador da Contra-reforma tendia a encarar os planos centralizados do Renascimento como pagãos, pelo menos esta é a opinião expressa por Carlo Borromeo em sua obra *Instructionum fabricae ecclesiae* (1572) (128).

A histeria da Contra-reforma desencadeia uma renovação da fé católica nos moldes medievais, com o aparecimento de novas ordens religiosas, novos santos e o culto predominante de santos mártires. A tendência é a substituição do homem "humanista" pelo homem "mártir", aquele que expia seus pecados e os do mundo. A igreja maneirista retoma do período medieval não só o plano *in formam crucis* como também determinadas ênfases na iluminação pela cúpula, retomando-a como local privilegiado para a realização das teofanias. (129)

A uma fase de predominância de austeridade, sobrevêm uma fase de arte opulenta, imperial e florida, onde "... o papado, tranqüilizado, reconfortado, todo animado por um novo espírito de juventude, afirmaria com brilho sua fé em sua

(128) In: WITTKOWER, R. Op. cit., p. 37.

(129) PEVSNER, N. Op. cit., p. 223.

eternidade".⁽¹³⁰⁾ O período barroco não é de forma algum privado de realizações no campo da arquitetura religiosa de construções em planos poligonais. Ao contrário, após um período transitório em que predominou a igreja do tipo jesuítico, floresceu na Itália e na Europa Central uma certa tendência à construção de templos em plantas poligonais ou elípticas.

Se o círculo é a característica predominante da harmonia renascentista, pode-se dizer que a característica formal do barroco é a elipse. Segundo Wölfflin⁽¹³¹⁾ a busca consciente pela forma elíptica ou ovalada é a vontade barroca de expressar da forma mais acabada e completa seu anseio por dinamismo e movimento. Embora já no tratado de Serlio (1547) encontremos uma igreja de plano central em formato elíptico, e Vignola construiu a partir de 1570 uma igreja que tem como plano uma elipse inscrita em um retângulo: Santa Anna dei palafrenieri. São exceções entretanto, a elipse será largamente difundida apenas no barroco.⁽¹³²⁾

No Renascimento a forma circular determinava, segundo Alberti e outros teóricos, as diversas possibilidades de plano central utilizando-se os polígonos regulares. No barroco

(130) FRANCASTEL, P. Op. cit., p. 378.

(131) WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte* (1984), cap. II.

(132) PEVSNER, N. Op. cit., p. 232.

a tônica serão os polígonos irregulares derivados da elipse. Os planos tornar-se-ão mais complexos e rebuscados, desde S. Carlo alle quattro fontane de Borromini, uma das primeiras a adotar o partido ovalado, até a complexidade quase que muçulmana, da impressionante cúpula da igreja de S. Lourenço em Turim, de Guarino Guarini.

A prolixidade dos planos poligonais com as interseções de ovais e interações espaciais entre partes côncavas e convexas e que fez a tônica do alto barroco, de modo algum estava distanciada do simbolismo aritmológico usual no período anterior. A interpretação matemática neoplatônica do Universo, pese a influência aristotélica (escolástico-tomista) da Contra-reforma, continuou exercendo larga influência no século XVII. (133)

A igreja de S. Ivo alla Sapienza (1643) de Borromini, é um exemplo rico de simbolismo barroco. Os estudiosos estão de acordo de que S. Ivo deve ser interpretada como uma alegoria da Sabedoria Divina. Nesta igreja o arquiteto definiu a estrutura da planta-baixa (fig. 24) e do domo, pela correlação de simpatia com o desenho esquematizado de uma abelha: as quatro asas, a cabeça e o abdômen determinam os eixos dos seis lóbulos agregados ao hexágono regular da planta, as seis pernas radiais correspondem à estrutura lombar da cúpula. Segundo o artigo de Scott⁽¹³⁴⁾ sobre S. Ivo, a

(133) PEVSNER, N. Op. cit., p. 249.

(134) SCOTT, J.B. "S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language" (1984) p. 308.

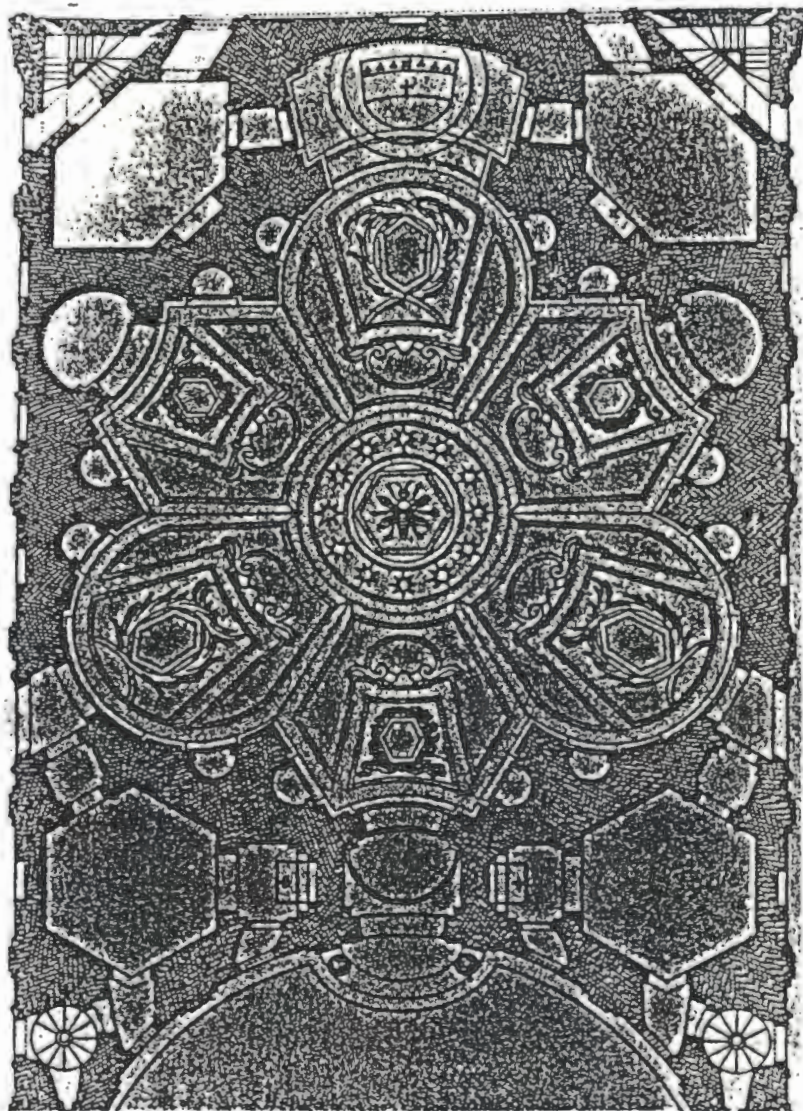


Fig. 24 - S. Ivo alla Sapienza (1643)

abelha tinha duas significações principais para Borromini ; a primeira é que ela compunha o brasão heráldico da família Barberini à qual pertencia o papa que financiava a construção do templo. A segunda era a intenção de Borromini e da família Barberini de ligar alegoricamente a abelha como representação da Sabedoria Divina, não evidentemente sem uma fundamentação literária; desde o Velho Testamento até a tradição pagã de Virgílio, podia-se ler algo a respeito da abelha relacionada com a produção do mel e da cera (com a qual se fazem as velas que produzem luz) como atributos de trabalho e de sabedoria. Em *Eclesiástico* pode-se ler:

A sabedoria fez seu próprio elogio e no meio do seu povo se glorifica: (...) Saí da boca do altíssimo e cobri a terra como nuvem (...) Minha lembrança é mais doce que mel, possuir-me é mais doce que o favo de mel. (135)

Ora, evidentemente esta é uma referência longínqua e é necessário um esforço e um conhecimento profundo das escrituras e dos antigos textos para se fazer a correlação. Não se trata de um símbolo, na verdade temos aqui uma alegoria que será a característica predominante do barroco, onde através de um processo intelectual obtêm-se um modo de significação figurativa ou literária. O plano em cruz da igreja medieval simbolizava, incarnava nela mesmo, a figura do Cristo

(135) *Eclesiástico* XXIV, 1, 3 e 20.

mártir. Já a abelha da igreja de Borromini faz uma re
ferência alegórica à Sabedoria Divina.

CAPÍTULO 3

**O PLANO POLIGONAL NA ARQUITETURA RELIGIOSA
LUSO-BRASILEIRA**

3.1. ANTECEDENTES DO MUNDO LUSITANO

3.1.1. A noção de tempo na Península Ibérica

Mais de um historiador já observou que a posição geográfica marginal da Península Ibérica no continente europeu é responsável por mantê-la continuamente em uma situação suficientemente próxima para permear a troca de elementos culturais, e ao mesmo tempo suficientemente distante para permitir-lhe viver em um tempo com ritmo próprio.

O tempo tem se mostrado lento no mundo ibérico, de uma lentidão característica de certas formas de culturas que margeiam a região do Mediterrâneo. A história foi generosa com essa região, encruzilhada muito antiga onde convergiram em sua direção homens, cargas, animais, idéias, religiões, artes, civilizações, confundindo e enriquecendo sua história, fazendo do Mediterrâneo um local que nas palavras de Braudel⁽¹³⁶⁾ "... não cessa de se contar, de se reviver". São tradições que insistem em perdurar, em sobreviver através dos séculos, repetições dos mesmos hábitos, das mesmas técnicas; como as mesmas rotas de transumância para pastores e seus rebanhos, a mesma maneira de fazer o barco tal e qual Ulysses teria feito o seu, as mesmas técnicas construtivas de juntar a pedra com a argamassa para levantar as paredes

(136) BRAUDEL, F. *O espaço e a história do Mediterrâneo* (1988), p. 1.

da casa, a mesma técnica de plantio da oliveira e cultivo do vinho que se usava na época de Jesus Cristo. É nas colinas e terras altas, nos vales montanhosos onde os velhos hábitos agrícolas jamais cederam espaço para técnicas modernas, onde se preservaram melhor as imagens, costumes, dialetos, usos e superstições do passado. (137) São povos que têm uma visão sacralizante do cosmos apoiada em uma noção de retorno cíclico do tempo, derivado de imagens tais como os ritmos biológicos e a sucessão das estações. (138) Neles é comum ainda toda uma série de festas tradicionais que mesclam crenças cristãs com sobrevivências pagãs. Referindo-se a esses povos, Eliade comenta:

Em muitos dos casos, os costumes e as crenças dos camponeses europeus representam um estado de cultura mais arcaico que aquele atestado pela mitologia da Grécia clássica. É verdade que a maior parte destas populações rurais da Europa foram cristianizadas há mais de um milênio. Mas elas foram bem sucedidas em integrar no seu cristianismo uma grande parte de sua herança religiosa pré-cristã, de uma antiguidade imemorial. (...) Se pode falar de um cristianismo primordial, a-histórico; em se cristianizando, os agricultores europeus integraram em sua nova fé a religião cósmica que eles conser

(137) BRAUDEL, F. Op. cit., p. 17.

(138) TRIBE, T. *O teatro do labirinto; análise semiótica do espaço poligonal da capela de N.S. da Glória do Outeiro* (1987), p. 21.

vavam desde a pré-história. (139)

3.1.2. As tradições arquitetônicas em Portugal

Já no neolítico, em período provavelmente anterior aos hipogeus micênicos, antepassados dos lusitanos construíam tumbas subterrâneas e circulares, cupuliformes, precedidas de um corredor de entrada (fig. 25), as chamadas criptas alcalares que cumpriam o mesmo papel da *tholos* cretense; jazigos coletivos pertencentes ao mesmo agregado familiar ou estirpe. (140) São santuários subterrâneos oriundos das tradições paleolíticas de se enterrar os mortos em cavernas e que tomam destas o mesmo significado. Essas grutas de onde saem os *tumuli*, *tholoi*, *hēroã*, oráculos onde vão se desenvolver todo um simbolismo de formas novas; a abóboda, a ábside e a cúpula. Estas tumbas tão primitivas, são "... os protótipos dos monumentos circulares com absidiólas, que serão tão numerosos na época romana e cristã". (141)

Antigas civilizações como os povos lusitanos da segun

(139) ELIADE, M. *Le sacré et le profane* (1965), p. 139 (trad. autor).

(140) LACERDA, A. *História da arte em Portugal* (1942), p. 16, v. 1.

(141) HAUTECOEUR, L. *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole* (1954), p. 47.

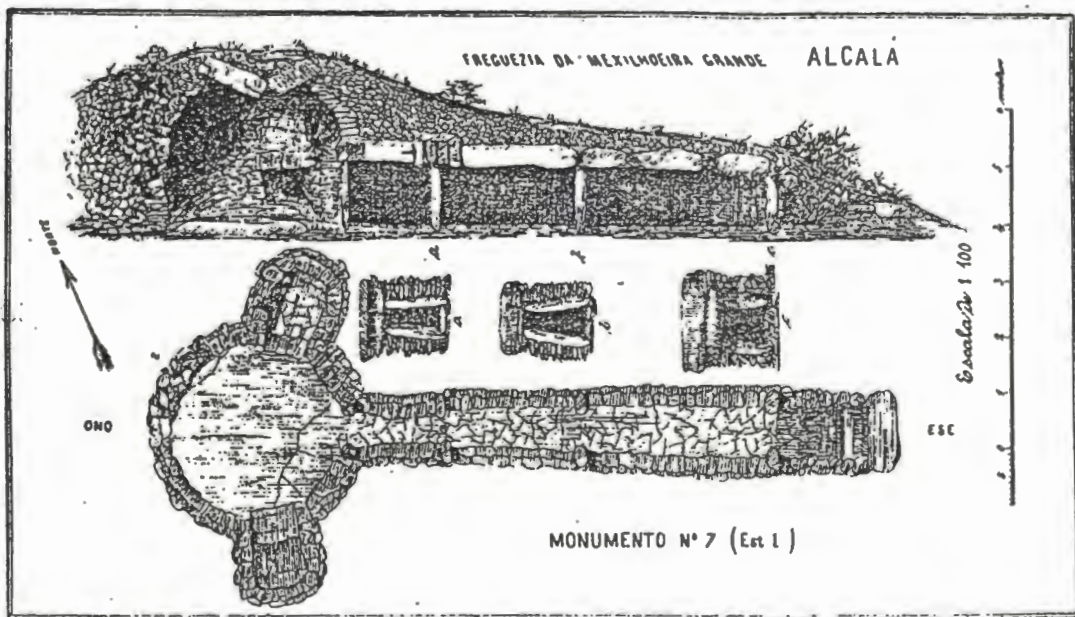


Fig. 25 - Cripta alcalarensis

Algarve

da idade do ferro, de origem ignorada, supondo-se talvez serem pré-celtas aparentados com os íberos do sul, que tinham costumes bárbaros que pareceriam cruéis aos nossos olhos e que costumavam construir povoações fortificadas alcandoradas nas montanhas, as chamadas citânias ou cidades como as de Briteiros, Sabroso e Sta. Luzia que são as que melhor se conservaram até nossa época.⁽¹⁴²⁾ São ruínas em pedra, de casas circulares, de túmulos absidiais, e de aras sobre pedestais circulares que, provavelmente, serviam a sacrifícios de prisioneiros, votivos a alguma divindade uraniana. Temos aqui a transferência usualmente encontrável nessas sociedades dos símbolos inicialmente tributados a divindades ctônicas para as divindades uranianas; pois o Sol principal divindade uraniana que percorre o céu durante o dia, torna-se à noite, em se deitando, uma divindade subterrânea, e tal como Ré no Egito, conduz as almas dos mortos.⁽¹⁴³⁾ Este é o caminho usual do simbolismo inerente à forma circular; imigrando do círculo ctônico para a cúpula celeste.

A passagem romana pela península Ibérica deixou suas marcas, foram técnicas construtivas elaboradas de como fazer arcos, cintrar e abobadar entre outras. Técnicas que deixaram obras tão complexas e impressionantes como a ponte sobre o Tejo em Alcântara e o aqueduto de Segóvia, que durante o medievo a população dessas cidades referia-se a essas obras

(142) LACERDA, A. Op. cit., p. 35.

(143) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 16.

romanas como "pontes do diabo", não aceitando nelas se não a participação de seres com poderes sobrenaturais.⁽¹⁴⁴⁾ As ruínas que chegaram até nós não trazem nenhum monumento notável ou templo religioso de plano circular ou poligonal. Em Milreu ao sul do Tejo, vestígios provavelmente de uma vila patricia possuíam salas ou câmaras circulares. O edifício termal das ruínas de Conímbriga comportava um conjunto de quatro câmaras absidais quadrifoliadas com a função de *caldarium*. Já o período posterior, de dominação visigótica, deixou obras importantes como a Igreja de S. Márcio em Évora de traçado octogonal, e a Capela de S. Frutuoso (séc. VII) em cruz latina com cúpula em quincôncio (fig. 26) que remete diretamente ao Mausoléu de Gala Placidia em Ravena.⁽¹⁴⁵⁾

A região entre o Douro e o Minho é uma das persistências geo-demográficas da região que mais tarde se constituiu em reino de Portugal. De estrutura geológica bem antiga, granítica, são vales férteis que através dos séculos se constituíram enquanto constantes com índices demográficos elevados desde a pré-história. É lá que encontramos os resíduos de antigas civilizações, ruínas de dólmenes e hipogeus. É lá que floresceu a partir do século XII um românico nacional de caráter simples, arcaico, mas que marca o que de mais peculiar produziu Portugal. São plantas com disposição basilical muito elementar; uma nave única, sem transepto, sem cape

(144) BENEVOLO, L. *História da cidade* (1983), p. 188 b.

(145) LACERDA, A. *Op. cit.*, p. 118, v. 1.

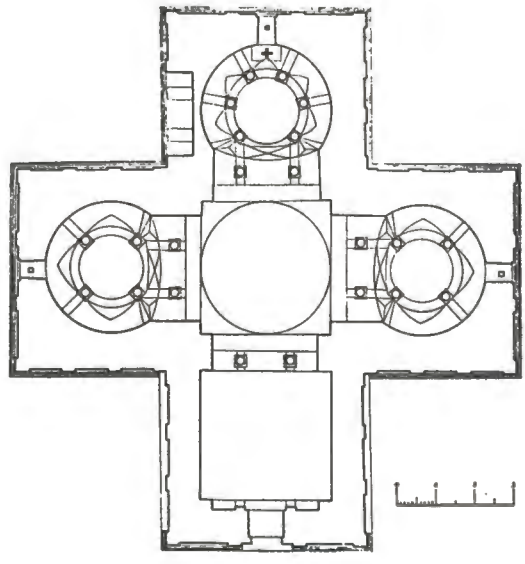


Fig. 26 - Capela visigótica de S. Frutuoso
(século VII)

las laterais, formando um retângulo simples com ábside (ou capela-mor) retangular ou semi-circular e armação de madeira para o telhado.⁽¹⁴⁶⁾ Igrejas como S. Salvador de Bravães, S. Martinho de Cedofeita, S. Fins de Friestas, S. Pedro de Ferreira, S. Pedro de Roriz, S. Pedro de Leiria (fig. 27) e muitas outras. Persistências desses planos singelos serão encontradas na arquitetura religiosa brasileira do século XVI. Ao nosso ver, a planta das primeiras igrejas jesuíticas construídas no Brasil muito antes de se referirem a um protótipo italiano como a igreja do Gesù de Roma, fundamentam-se na tradição românica portuguesa. São as igrejas do Colégio dos Jesuítas em Salvador, Rio de Janeiro e Olinda (fig. 28). Também em elevação essas igrejas se assemelham, como constata o historiador Germain Bazin referindo-se como exemplo às afinidades encontráveis entre S. Pedro de Leiria e N. Sra. da Graça em Olinda (fig. 29):

(...) ali encontramos todos os elementos de uma prenunciados na outra: o santuário cercado por dois nichos de altares secundários, o arco-cruzeiro, no pavimento superior as duas janelas (que na Graça se torna um simples nicho) e o óculo ou o nicho arrematando o conjunto. A colocação de todos os elementos da composição é, portanto, rigorosamente a mesma, na igreja do sec. XII e na do sec. XVI. Em nenhum outro lugar, senão aqui, podemos captar tão bem o peso das tradições românicas na arte

(146) LACERDA, A. Op. cit., p. 225.

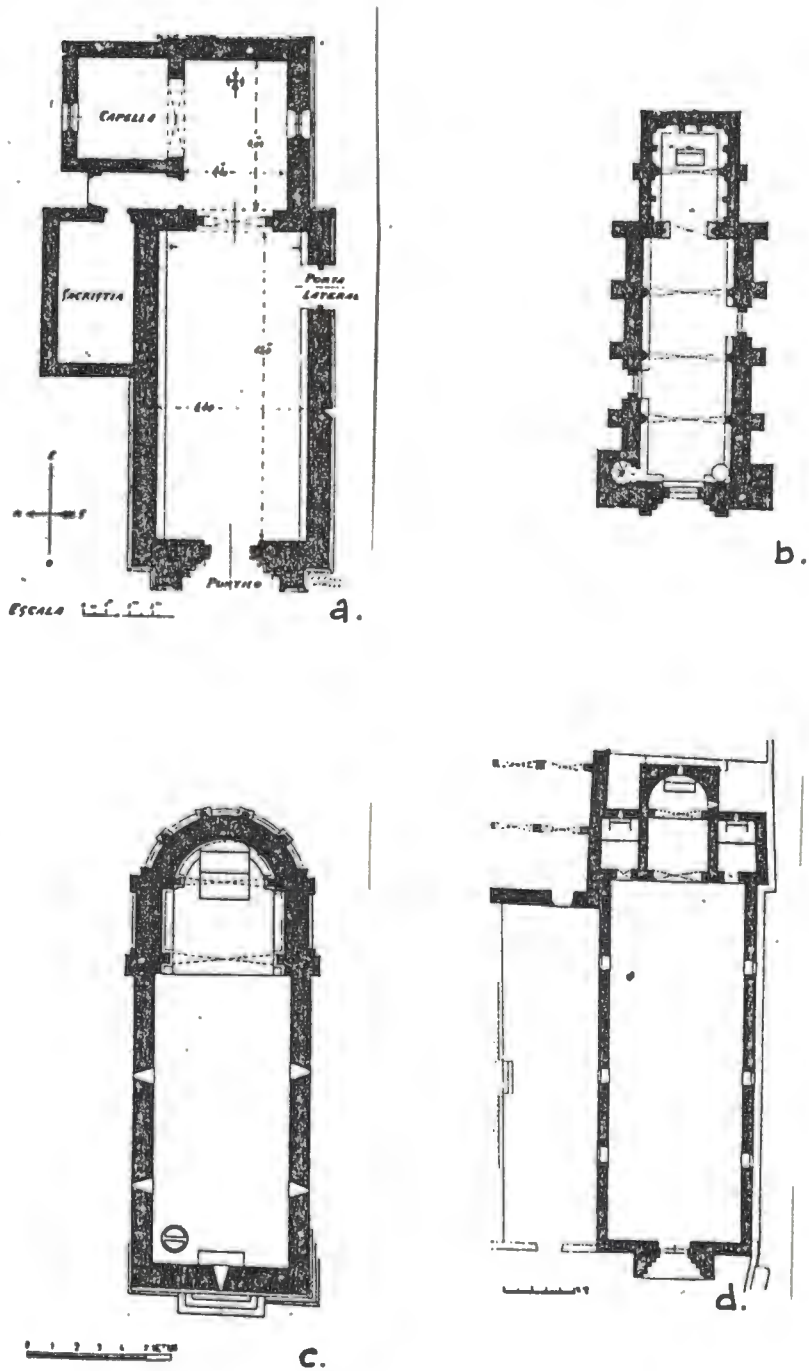


Fig. 27 - Igrejas românicas de Portugal
(sec. XII e XIII)
a) S. Salvador de Bravães
b) S. Martinho de Cedofeita
c) S. Fins de Friestas
d) S. Pedro de Leiria

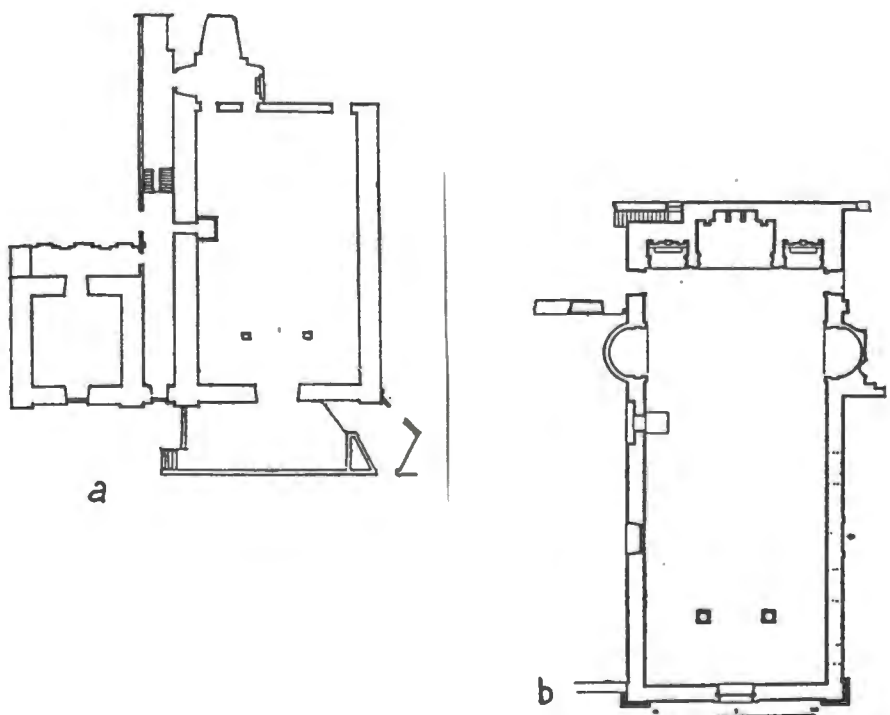


Fig. 28 - Igrejas jesuíticas brasileiras
do séc. XVI
a) Colégio dos Jesuítas no R.J.
b) N. Sra. da Graça em Olinda

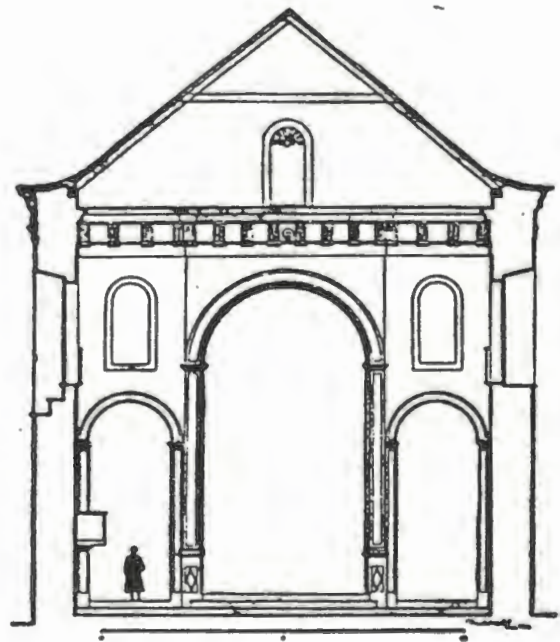
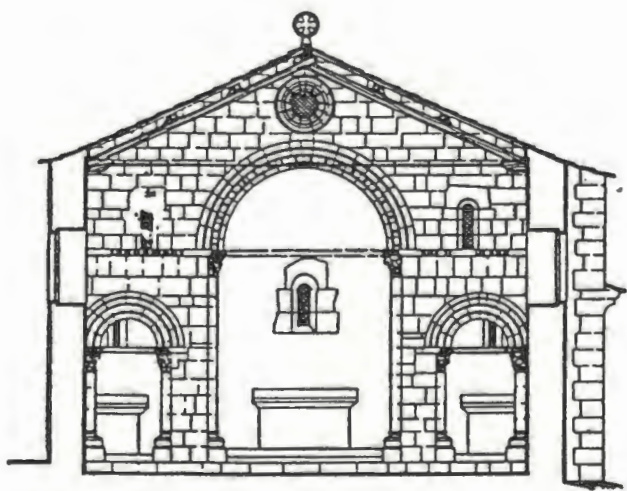


Fig. 29 - Cortes transversais
a) S. Pedro de Leiria (sec. XII)
b) N. Sra. da Graça em Olinda
(sec. XVI)

portuguesa (...). A arquitetura portuguesa manifesta, ao longo de toda a sua história — se excetuarmos alguns desvios góticos, imposições externas, e os excessos manuelinos e barrocos, que interessam mais ao décor do que ao organismo monumental — uma tendência pronunciada pelas formas simples, pelas composições retilíneas, pelos volumes compactos, pelas plantas concentradas — em resumo, permanece de espírito românico. (147)

Bazin chega mesmo a sugerir que a organização compacta dessas igrejas em planta remonta a igrejas paleocristãs da Armênia e da Geórgia, que por sua vez teriam origem em antigos palácios sassânidas. (148)

Mesmo o gótico português é de carácter românico, arcaizante, e é justamente no sul e no centro do país onde o românico tinha menos tradição, que o gótico encontrou espaço para se desenvolver de forma um pouco mais livre. No noroeste, na região Douro-Minho, o românico enquanto estilo puro perdura até o século XIV. (149) Mas as soluções góticas de fachada por exemplo, vão manter-se dentro do traço básico românico, como na igreja de Santa Maria do Olival (séc. XIII)

(147) BAZIN, G. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (s/d), p. 363 e 365, v. 1.

(148) *Idem*, p. 363, v. 1.

(149) CHICÓ, M. *A arquitectura gótica em Portugal* (1968), p. 38.

em Tomar.⁽¹⁵⁰⁾ O gótico, entretanto, trará de volta à arquitetura portuguesa o gosto pelas formas circulares e poligonais que no românico ficaram restritas a absides e a algumas torres de lanterna. É o caso por exemplo da cabeceira gótica (deambulatório e capelas radiantes poligonais) acrescentada no século XIV ao corpo românico da catedral de Lisboa do século XII (fig. 30). Ou então as capelas poligonais do Mosteiro de Batalha (séc. XIV), a capela Imperfeita, um octógono com pequenas capelas laterais e a capela do Fundador, uma capela de plano quadrangular mas com uma cúpula octogonal estrelada na lanterna (fig. 31). Note-se que ambas as capelas são funerárias, a primeira de D. Duarte e a segunda de D. João I e de D. Filipa de Lencastre⁽¹⁵¹⁾, estando portanto de acordo com a tradição da simbólica do número oito para estes casos; ressurreição. Temos também a rotunda templária de Tomar (fig. 14) que como já observamos refere-se ao Sto. Sepulcro. Vários são também os exemplos de torres de lanternas octogonais, posicionadas por cima do cruzeiro remontando portanto à simbólica (já examinada em 2.3.2) da cúpula do cruzeiro como local privilegiado das hierofanias.

(150) CHICÓ, M. Op. cit., p. 13.

(151) SILVA, J. *Páginas de História da arte* (1986), p. 167 v. I.

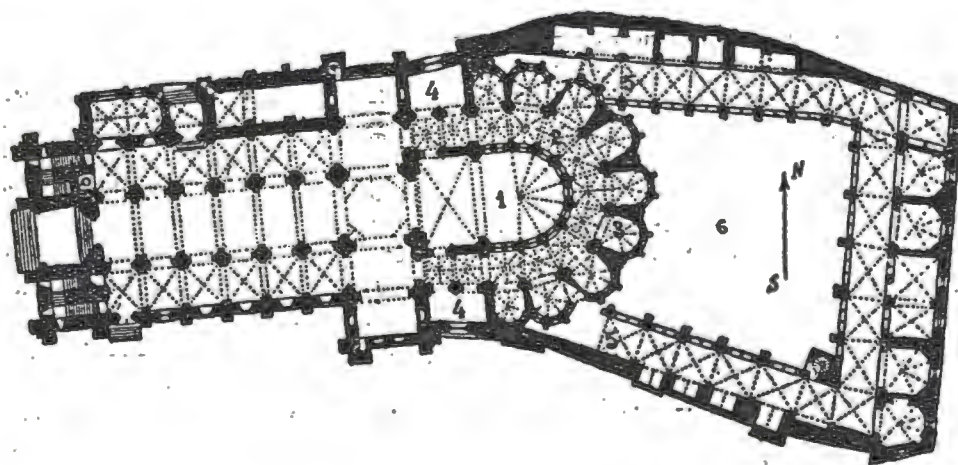


Fig. 30 - Catedral de Lisboa (Sé)
(sec. XII com acréscimos no
XIV)

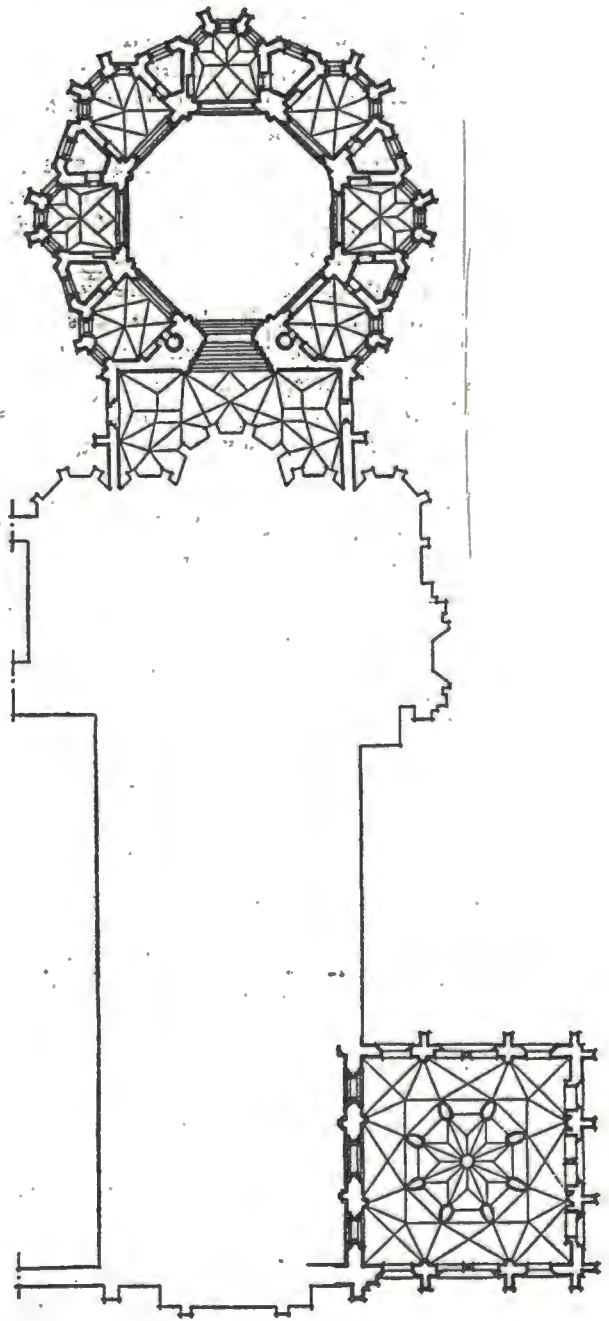


Fig. 31 - Mosteiro da Batalha (sec. XIV)
a) Capela Imperfeita
b) Capela do Fundador

3.1.3. O pensamento humanista e a arquitetura portuguesa

O pensamento neo-platônico florentino assim como as concepções arquitetônicas do Renascimento italiano, tiveram duas vias principais de penetração em Portugal. A primeira foi a presença razoavelmente constante de arquitetos italianos na Península Ibérica a serviços diversos assim como a presença na Itália de estudiosos portugueses. A segunda foi através da atuação das diversas ordens religiosas que eram centralizadas em Roma.

A uma primeira fase renascentista de influência francesa e caráter restrito ao escultórico sucedeu-se uma outra em que a influência foi florentina e o acento foi dado pela arquitetura. Segundo Vasari o interior da Igreja da Conceição de Tomar teve a Sansovino como autor, o qual teria deixado o país em 1500, fornecendo assim elementos para que alguns estudiosos refutassem a tese em geral mais aceita, de que o Renascimento em Portugal dataria apenas da segunda década do quinhentos. (152)

O regresso de artistas estagiários em Itália, a divulgação através de publicações portuguesas das obras de Serlio, Vignola e Palladio influenciaram diretamente as construções portuguesas como, entre outros exemplos, o claustro

(152) SILVA, J. *Estudos sobre o maneirismo* (1986), p. 155.

"dos Filipes" (1500-66) no Convento de Cristo em Tomar com traçado serliano e a Igreja de N. Sra. da Graça em Évora (1530-37) cuja *loggía* dórica remonta ao tratado de Palladio. (153).

A inspiração italiana tornou-se dominante em Portugal, ainda que agregada ou mesmo filtrada pelas interpretações francesa, flamenga e hispânica.

O Maneirismo português, período que vem suceder à rápida fase que se poderia chamar Renascimento, tem a nosso ver dois aspectos que são fundamentais ao nosso trabalho:

O primeiro é ter-se desenvolvido em período de duração anormalmente extenso quando comparado ao Maneirismo na Itália. Algo que poderíamos chamar de uma "conjuntura longa" (154). Um período que durou aproximadamente quase dois séculos quando no país de origem não ultrapassou muito mais do que cinquenta anos. A decorrência desse fato será a presença de um espírito conservador na arte portuguesa que perdurará durante todo o século XVII e que fará com que arquitetos portugueses e do mundo colonial luso, continuem a dar a seus projetos de edifícios religiosos um tratamento espacial maneirista mesmo quando, já em pleno século XVIII, as talhas, portadas e o conjunto do *décor* interno e de fachadas, já são inequivocamente Barroco ou Rococó.

(153) SILVA, J. Op. cit., p. 156 e 157.

(154) Idem, p. 190.

É verdade que aquele tratamento espacial dito "borrominesco" e que desenvolveu-se na Itália e Europa central, só teve realmente um verdadeiro impulso a partir de 1720 já em pleno século XVIII, quando colocar-se-ão em vigência as idéias de Borromini com a conseqüente re-interpretação das plantas centralizadas em termos de uma nova estética.⁽¹⁵⁵⁾ Mas, em Portugal e no mundo lusitano justamente devido à esta permanência de valores em uma conjuntura longa, estas novas idéias tiveram muito pouca penetração, resumindo-se como já observamos a uns poucos exemplos.

O segundo aspecto digno de nota neste maneirismo português seria a presença de traços arcaizantes devido ao fato dele praticamente ter se sucedido a um gótico-românico tardio. Assim, ele mescla-se muitas vezes a origens medievais. É o caso por exemplo do tipo de igreja de nave única com capelas laterais, o tipo clássico da igreja maneirista, originário da Igreja de Gesù de Roma e importado aos quatro cantos do mundo. Em Portugal supõe-se que este tipo aparece primeiro na Igreja do Espírito Santo de Évora que seria proveniente não da do Gesù de Roma mas da medieval S. Francisco localizada na mesma cidade e com plano semelhante. Ainda que sobre este fato ocorram dúvidas⁽¹⁵⁶⁾, não se pode negar que a austeridade do gótico-românico português esteve presen

(155) TRIBE, T. Op. cit., p. 85.

(156) Cf. a opinião de SILVA, J (*Estudos sobre o maneirismo*, 1986, p. 208). Já SANTOS, P.F. (1966, p. 19 a 21) é de opinião contrária e nos parece, com boas razões.

te em uma série dos primeiros edifícios clássicos híbridos. (157)

Enquanto a população camponesa enraizava-se em tradições medievais de cunho francamente pagão, a elite portuguesa deixava-se levar até meados do século XVIII por concepções filosófico-religiosas neo-platônicas inspiradas no *Tímeu* e nas idéias de gnose baseando-se tanto em autores medievais como Sto. Agostinho, quanto em autores italianos do Renascimento como Marcílio Ficino. (158) A esse respeito observa Tribe:

A Diana de Jorge de Montemor, por exemplo, livro censurado pela Inquisição, mas que apesar disso, foi muito lido em Portugal baseia-se extensamente nos Diálogos de amor de Leão Hebreu, obra de cunho metafísico elaborada sobre os princípios da Teologia platônica de Marcílio Ficino. (159)

Durante os séculos XVII e XVIII os vínculos com a cultura italiana permaneceram. As igrejas da Companhia de Jesus por exemplo, mesmo quando construídas por portugueses recebiam o plano já traçado proveniente de Roma. O arquiteto Giovanni Tristano mestre de obras do Gesù foi várias vezes

(157) SILVA, J. *Estudos sobre o maneirismo* (1986), p. 216.

(158) TRIBE, T. *Op. cit.*, p. 66.

(159) *Idem*, p. 66.

consultado acerca da construção de igrejas jesuíticas portuguesas. (160)

Os jesuítas seguiam à risca a orientação da Contra-Reforma combatendo o humanismo racionalista mas sua influência vai ser interrompida na metrópole pela invasão de correntes italianas na arquitetura e na arte, embora no Brasil a influência perdure até a expulsão de 1759 promovida por Pombal. (161)

Apesar da orientação aristotélico-tomista que predominou após o Concílio de Trento no mundo da Contra-Reforma, Portugal inclusive, determinadas ordens religiosas como as Franciscanas e os Agostinhos continuavam seguindo rotas mais próximas ao neo-platonismo que durante este período jamais foi sepultado de vez. (162)

Embora como já havíamos notado o tipo característico da igreja luso maneirista fosse aquele de nave única com capelas laterais adotado a partir de S. Roque de Lisboa e do Espírito Santo de Évora, Portugal não ficou incólume a experiências com plantas centradas ou de traçados circulares. O século XVI viu igrejas de plano clássico como a igreja circular do Mosteiro de Serra do Pilar, a ermida de S. Gregório

(160) SANTOS, P.F. *Contribuição ao estudo da arquitetura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil* (1966) , p. 15.

(161) SILVA, J. *Op. cit.*, p. 134.

(162) TRIBE, T. *Op. cit.*, p. 67.

em Tomar de plano centralizado, o Claustro da Manga no Mosteiro de Sta. Cruz em Coimbra em uma disposição de cruz grega com um templete octogonal no centro (fig. 32a), ou a Igreja do Bom Jesus de Valverde em Évora que tem o formato também em cruz grega composta por cinco octógonos na clássica disposição bizantina em quincôncio, octógonos entremeados a quatro quadrados (fig. 32b); a concepção renascentista do Deus Pantocrator, da ressurreição e da omnipresença divina nas quatro partes do mundo não podia ser mais evidente nesta igreja lusa.

No século XVII predominaram ainda construções em plano centralizado como a ermida de Vila da Feira de plano hexagonal regular, N. Sra. da Piedade em Santarém e Sta. Engrácia em Lisboa (fig. 33) ambas de plano em cruz grega. Essa última igreja como veremos mais tarde terá especial relevância para nosso trabalho. Nestas três igrejas lusas do século XVII é nítida a justaposição de tempos longos e breves e o antagonismo de estilos diversos. Referindo-se à igreja da Piedade, J. Fernandes Pereira observa:

Três mundos e três tempos se cruzam na pequena igreja de Santarém; a longínqua referência a soluções planimétricas renascentistas, a austeridade decorativa vinda do maneirismo (ambas representando o passado), e o futuro do barroco proposto pela variedade de pontos visuais de referência envolvendo os espectadores. (163)

(163) PEREIRA, J.F. *Arquitetura barroca em Portugal* (1986), p. 26.

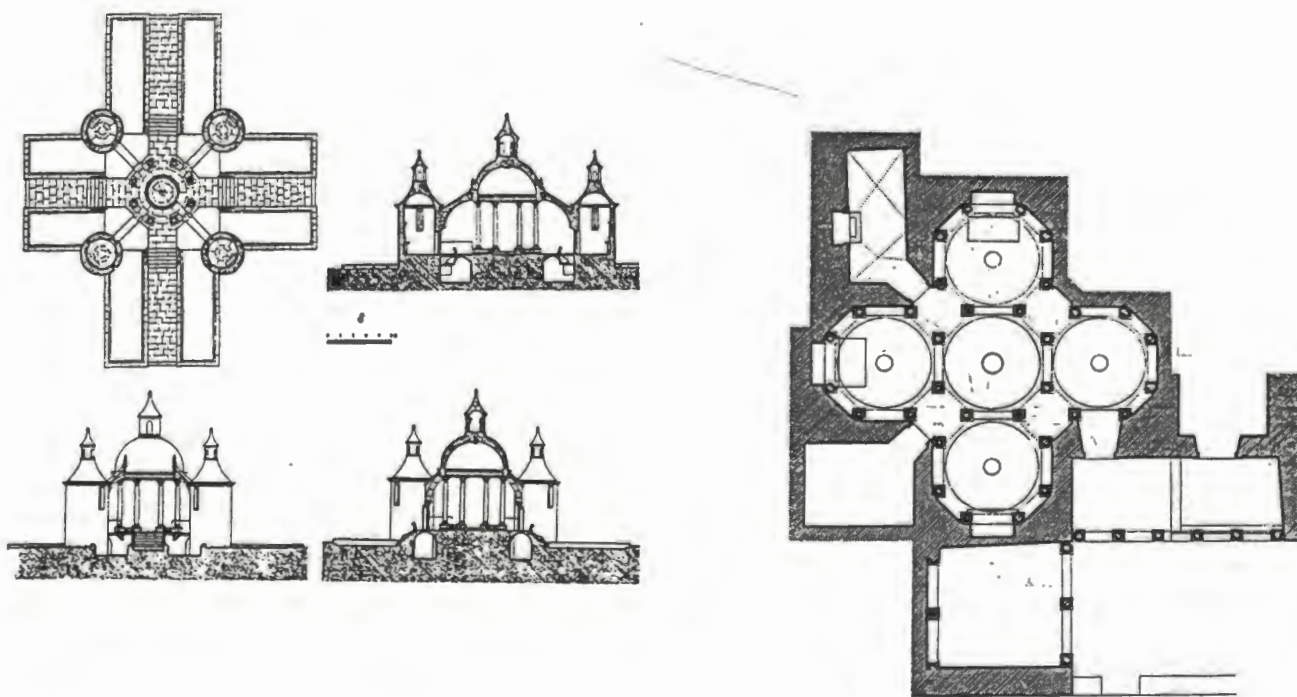


Fig. 32 - Planos centralizados portugueses do sec. XVI
 a) Claustro da Manga em Coimbra (1533), planta, cortes e fachada
 b) Bom Jesus de Valverde em Évora (1550)

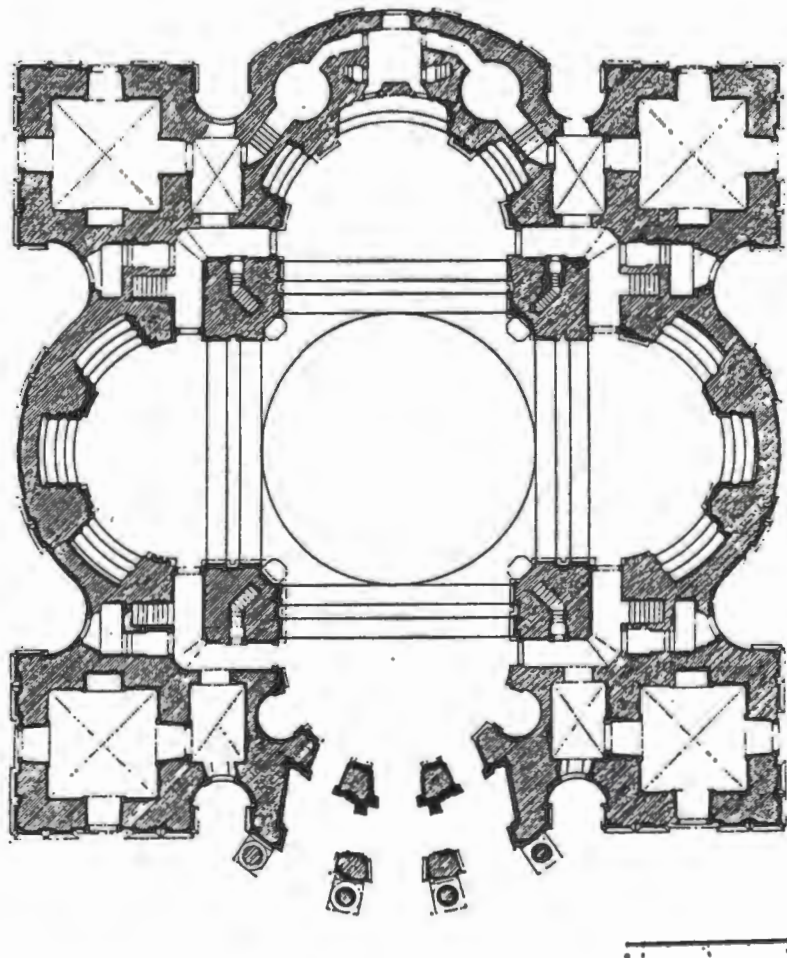


Fig. 33 - Sta. Engracia em Lisboa
(1682)

Provavelmente a grande igreja de caráter tipicamente barroco do século XVII seria a Divina Providência de Guarino Guarini, projeto de 1653 e que caso tivesse sido construída, pois os historiadores ainda têm dúvidas quanto a este respeito⁽¹⁶⁴⁾, teria sido verdadeiramente revolucionária; três naves (ou naves e capelas laterais intercomunicantes) com a utilização de círculos e elipses, e fachada sinuosa côncavo-convexo-côncavo (fig. 34). Segundo Pais da Silva⁽¹⁶⁵⁾ o único outro exemplo na arquitetura luso-colonial de combinação de segmentos curvilíneos e de elipses seria a Igreja de S. Pedro dos Clérigos no Rio de Janeiro.

Ainda no século XVIII prevalecerão as formas rígidas em poligonais e planos centrados, tais como os planos das igrejas de S. Sebastião em Braga de nave poligonal regular, Senhor Jesus das Barrocas de plano octogonal e Bom Jesus da Cruz em Barcelos de plano em cruz grega (fig. 35). Planos irregulares e elípticos como o de S. Pedro dos Clérigos do Porto serão raridade e quase que invariavelmente atribuídos a arquitetos italianos tais como; Guarini, Canevari, Ludovico, Nasoni, Tercio e outros, que afluíram a Portugal durante

(164) PEREIRA (Op. cit., p. 26) acredita que o projeto encontrado no Tratado de Arquitetura de Guarini como sendo a Divina Providência, sequer foi construído. Já SILVA—*Páginas de História da Arte*, v. II, p. 125 —sugere que a igreja construída por Guarini foi destruída quando do terremoto de 1755.

(165) SILVA, J. Op. cit., p. 125.

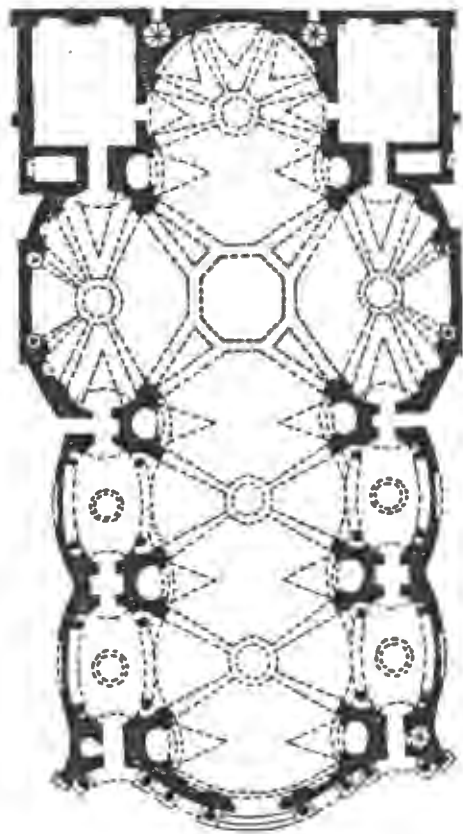


Fig. 34 - A Divina Providência de Guarino
Guarini (1653?)

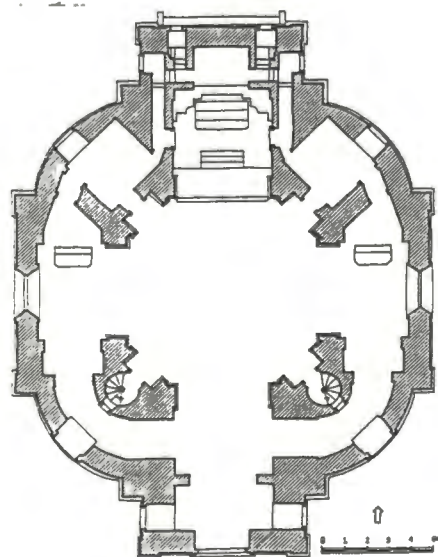
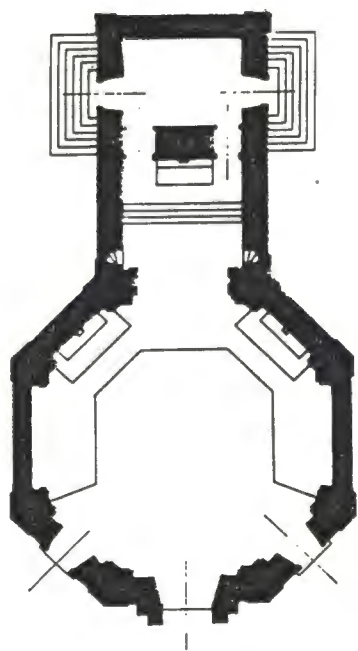


Fig. 35 - Igrejas lusas do sec. XVIII
a) Senhor Jesus das Barrocas
em Aveiro
b) Bom Jesus da Cruz em Barcelos

todo o período barroco.

3.2. AS IGREJAS DE PLANO POLIGONAL OU ELÍPTICO NO BRASIL

3.2.1. Antecedentes

Colonizado por um país que teve na sua cultura mais disjunções e discronias do que a periodização histórica gostaria de admitir, no qual passou-se de um gótico tardio (o manuelino) praticamente direto para um Maneirismo de longa duração e que quando desembocou no Barroco já se encontrava na verdade no Rococó quando o resto da Europa já era iluminista, o Brasil não poderia passar sem as mesmas atribulações. Foi retalhado por um sistema feudal às avessas em que a descentralização ironicamente foi imposta pela Coroa e em que floresceram instituições medievais do tipo escravidão, sesmarias e corporações de ofícios. (166)

Em uma cultura em que predominou o elemento agrário e na qual a lentidão do tempo histórico foi muito grande, não é de se estranhar a persistência da simbólica medieval européia nos hábitos de pensamento dos primitivos colonizadores, no qual predominava o pensamento de tipo sincrônico, incompatível por exemplo, com o racionalismo iluminista. Essa fun-

(166) MARTINS, W. *História da inteligência brasileira* (1976), p. 68, v. 1.

ção cultural lenta e medievalizante persistiu entre religiões populares até o século XIX e era muito comum, ainda nessa época, encontrarmos sebastianistas no Brasil. (167)

Segundo Braudel (168) os enquadramentos mentais se constituem enquanto prisões de longa duração na medida em que oferecem resistência a que se rompam determinados marcos estabelecidos, tais como os limites de produtividade ou mesmo as reações espirituais. O principal incrementador destes enquadramentos mentais pode ser considerado a instituição escolar.

Bourdieu nos faz observar que devemos ao tipo de aprendizagem escolar não somente um conjunto de informações que vulgarmente se estruturam sob o nome de "programa", mas também...

(...) todo um conjunto de esquemas fundamentais, profundamente interiorizados, e que servem de princípio de seleção no tocante a aquisições posteriores de outros esquemas, de forma que o esquema em que organizamos nosso pensamento tem a sua especificidade derivado não apenas do nível de consciência com que são operados. (169)

(167) TRIBE, T. Op. cit., p. 22 e 64.

(168) BRAUDEL, F. *História e ciências sociais* (1972), p.

(169) BOURDIEU, P. postface. In: PANOFKY, E. *Architecture gothique et pensêe scolastique* (1967), p. 209 (trad. autor).

Sendo assim, a instituição escolar assume o papel de transmitir conscientemente (e também em certa medida inconscientemente) o inconsciente, ou ainda, produz indivíduos dotados deste sistema de esquemas inconscientes que constitui uma cultura e transforma desse modo a herança cultural coletiva em inconsciente individual e comum.

Um pensador participa de sua sociedade e de sua época, primeiro através do inconsciente cultural captado por intermédio de suas aprendizagens intelectuais e em especial, por sua formação escolar. (170)

A primogênita instituição escolar no Brasil era a implementada sob orientação dos jesuítas. Onde estes construíram suas primeiras igrejas construíram também as primeiras escolas. Ainda que o ensino jesuítico no Brasil se destinasse em primeiro à formação de sacerdotes teve ele papel preponderante na cultura intelectual da Colônia. A orientação jesuítica aristotélico-tomista evidentemente não evitava os clássicos; e os gregos como Platão, Homero, Hesíodo, assim como os latinos Catulo, Propércio, Virgílio, eram constantemente estudados se bem que numa versão devidamente expurgada pela autoridade competente e "adaptada ao ensino da juventude. (171)

(170) BOURDIEU, P. Op. cit., p. 210.

(171) MARTINS, W. Op. cit., p. 26.

O neo-platonismo apesar do combate exercido contra ele pela Contra-Reforma, teve morte lenta e gradual, durando na Europa ainda por todo o século XVII, e perdurando mesmo lado a lado com a nova filosofia iluminista e racionalista. (172) No Brasil, devido mesmo ao papel periférico diante do mundo capitalista, estas noções arcaicas e pagãs perduraram ainda por uma margem de tempo mais larga, influenciando alguns aspectos da nossa tradição religiosa, como veremos mais à frente.

3.2.2. As primeiras construções religiosas

As primitivas igrejas brasileiras do século XVI remontavam a tradições românicas como já havíamos observado em 3.1.2 ; igrejas de nave única retangular, sem capelas laterais, sem transepto, com altar-mor pouco profundo. São assim as igrejas do colégio dos Jesuítas em Salvador (1561) (173) , Olinda (1584), Rio (1585) (fig. 28) e o mosteiro de S. Bento no Rio, com nartex na entrada (1586). A outra tradição pre-

(172) TRIBE, T. Op. cit., p. 96.

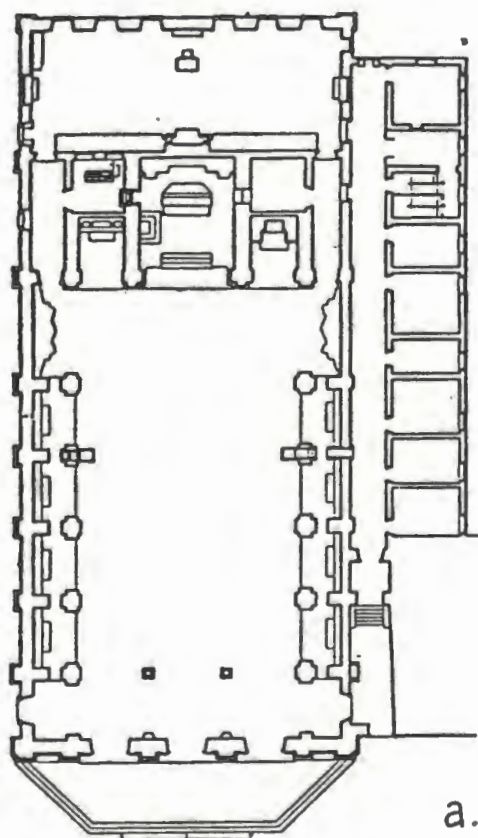
(173) Muito pouco sabe-se acerca da igreja primitiva dos jesuítas de Salvador construída à época de Mém de Sá, supõe-se através de esboços montados por SANTOS (1966 , p. 47) baseado em antigos mapas, que ela deveria ser de nave única, provavelmente sem capelas laterais.

sente neste século era também de origem medieval, igrejas de três naves; eram assim a Matriz de S. Sebastião no Rio de Janeiro (1583 ?), a Matriz de S. Salvador em Olinda (1584 ?) e a igreja da aldeia jesuíta de Reritiba no Espírito Santo (1597). São igrejas simples, compactas, rústicas mesmo, que de certa forma expressam precariedade nas possibilidades técnicas mas que não renegam suas tradições longínquas. Mesmo no tratamento das fachadas essas origens estão presentes; a Graça de Olinda por exemplo, antes de referir-se a S. Roque de Lisboa como sugerem alguns, ela remonta à fachada da Cúria do Forum romano, esquema básico para o desenvolvimento posterior de todas as igrejas românicas italianas e portuguesas.

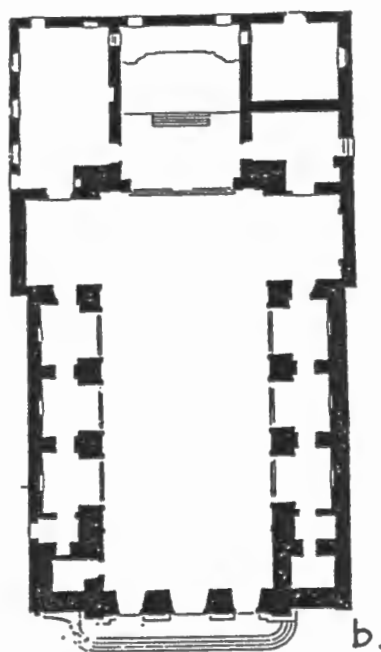
O plano jesuítico tão difundido pela Contra-Reforma ; igreja de nave única com capelas laterais e transepto não ultrapassando os limites exteriores das capelas, na verdade só é implementado aqui a partir do século XVII. Provavelmente era assim a primitiva igreja do Convento do Carmo em Olinda (início do séc. XVII) e são assim as grandes construções jesuíticas, a de Salvador (1654) que substituiu a igreja de Mem de Sá e a igreja do Colégio de Belém do Pará (final do séc. XVII) (fig. 36).

As experiências com plano centrado foram raras no século XVI. Silva Telles⁽¹⁷⁴⁾ informa-nos acerca de duas cape

(174) TELLES, A.S. *Nossa Sra. da Glória do Outeiro* (1969) p. 72.



a.



b.

Fig. 36 - Igrejas jesuíticas brasileiras
sec. XVII
a) Colégio de Salvador (1654)
b) Belém (1700 ?)

las rurais com esse tipo de plano: N. Sra. do Patrocínio do antigo Engenho de Una em Sta. Rita (PB) de plano hexagonal , e a capela pertencente à antiga Casa da Torre de Garcia D'Ávila em Tatuapera (Ba) descrita como sendo de abóboda sextavada e com três portas. No século XVII temos ainda uma capela rural digna de nota, a do engenho da Pena, em Santiago de Iguape no rio Paraguaçu, que segundo Bazin, com sua "... elegância esmerada lembra ainda o espírito da Renascença" (175); um plano centralizado (quadrangular) com uma cúpula abatida sustentada por pendentés.

No entanto o tipo de plano que realmente vai se firmar na arquitetura religiosa brasileira, é o tipo longitudinal; nave única, sem transepto, altar-mor em capela profunda, corredores laterais ao altar-mor e sacristia ao fundo , formando um todo compacto e retangular.

3.2.3. As igrejas dedicadas à Virgem

Durante o século XVIII floresceu uma tradição localizada principalmente na região das Minas Gerais mas que abrangeu outras áreas, que consistia em "quebrar" os ângulos do retângulo da nave da igreja, em geral com a utilização de altares em diagonal, de forma a constituir um polígono irregular, um hexágono caso se "quebrasse" apenas dois ângulos ou

(175) BAZIN, G. Op. cit., p. 124.

um octógono caso se utilizasse os quatro. Esse hábito nos passaria despercebido como apenas mais uma disposição agradável não fosse a insistência desta tradição se dar em igrejas dedicadas à Virgem. Podem ser incluídas neste grupo os seguintes templos: Capela de N. Sra. da Piedade em Ouro Preto (1720) de formato hexagonal, a Matriz de N. Sra. da Conceição de Antonio Dias (1727) em Ouro Preto de formato hexagonal, N. Sra. da Conceição da Praia (1736) em Salvador de formato octogonal, Matriz de Barbacena (1743) de formato hexagonal, N. Sra. do Bonsucesso (1756) em Caeté - M.G. de formato hexagonal, a Igreja de N. Sra. do Carmo (1766) em Ouro Preto de formato hexagonal, e a Igreja de N. Sra. do Aracati no Ceará de formato hexagonal⁽¹⁷⁶⁾ (fig. 37) entre outras.

Mesmo entre os planos nitidamente poligonais e elípticos excetuando-se os dedicados a S. Pedro dos Clérigos - os quais examinaremos mais à frente - todos os demais eram dedicados à Virgem. Que são: a Capela de N. Sra. do Outeiro da Glória (1714 ?) no Rio de Janeiro com dois octógonos irregulares, a Matriz de N. Sra. do Pilar (1731) em Ouro Preto com um decágono interno, a Igreja de N. Sra. da Lapa dos Mercadores (1747) no Rio de Janeiro com nave elíptica e a Igreja de N. Sra. do Rosário (1785 ?) do bairro de Ouro Preto na mesma

(176) As igrejas com esta disposição que não tinham patrocínio da Virgem são poucas, sendo que a mais conhecida é a Igreja de S. Francisco de Assis da Penitência em Ouro Preto, com um octógono irregular proporcionado por um chanfrado convexo nos ângulos da nave.

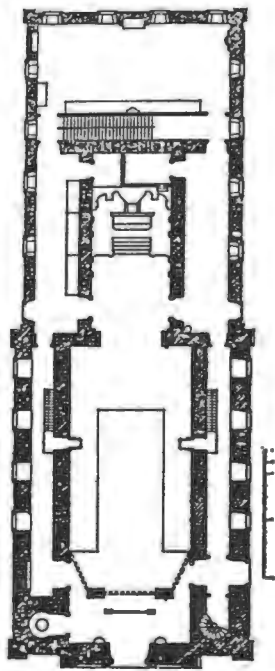
cidade, com duas elipses intersecando-se ⁽¹⁷⁷⁾ (fig. 38).

N. Sra. da Conceição da Praia deve ser encarada como um tipo de planta intermediária entre os dois grupos citados. Os ângulos de sua nave retangular são chanfrados como os do primeiro grupo mas não são apenas uma sobreposição de capelas em diagonal, trata-se da estrutura mesmo da nave e o expectador no interior dela a sente nitidamente como uma nave octagonal. É uma igreja onde predomina a influência do barroco joanino que introduziu em Portugal e colônias o uso da ornamentação complexa do barroco romano. Segundo Robert Smith ⁽¹⁷⁸⁾, a origem do plano dessa igreja provém das igrejas portuguesas do Menino Deus em Lisboa (1711) e de S. João Batista em Campo Maior (1734). No que estamos de acordo quanto ao caráter mais geral da obra (a disposição de suas torres, o tratamento das elevações e revestimento), quanto ao caráter mais específico da planta, acreditamos, insere-se em antigas tradições as quais também não são alheias às outras duas igrejas lusas.

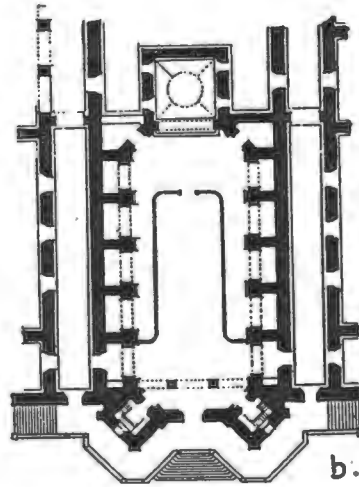
Enfim o que podemos observar na arquitetura religiosa brasileira do século XVIII quanto a esses aspectos, é que o

(177) Não chega a ser uma exceção, porque estritamente não é uma igreja de plano nem poligonal nem elíptico, mas S. Francisco de Assis em S. João del Rei é digna de nota com suas paredes ondulantes.

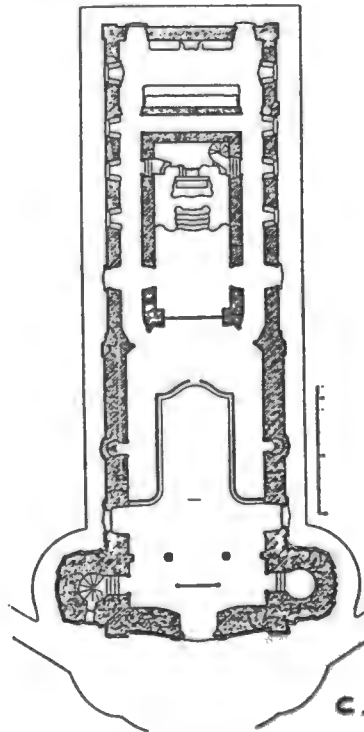
(178) SMITH, R. "N. Sra. da Conceição da Praia and the Joanine style in Brazil" (1956), p. 20.



a.



b.



c.

Fig. 37 - Igrejas de ângulos quebrados
 sec. XVIII
 a) N. Sra. da Conceição de Antonio Dias
 b) N. Sra. da Conceição da Praia - Salvador
 c) N. Sra. do Carmo em Ouro Preto

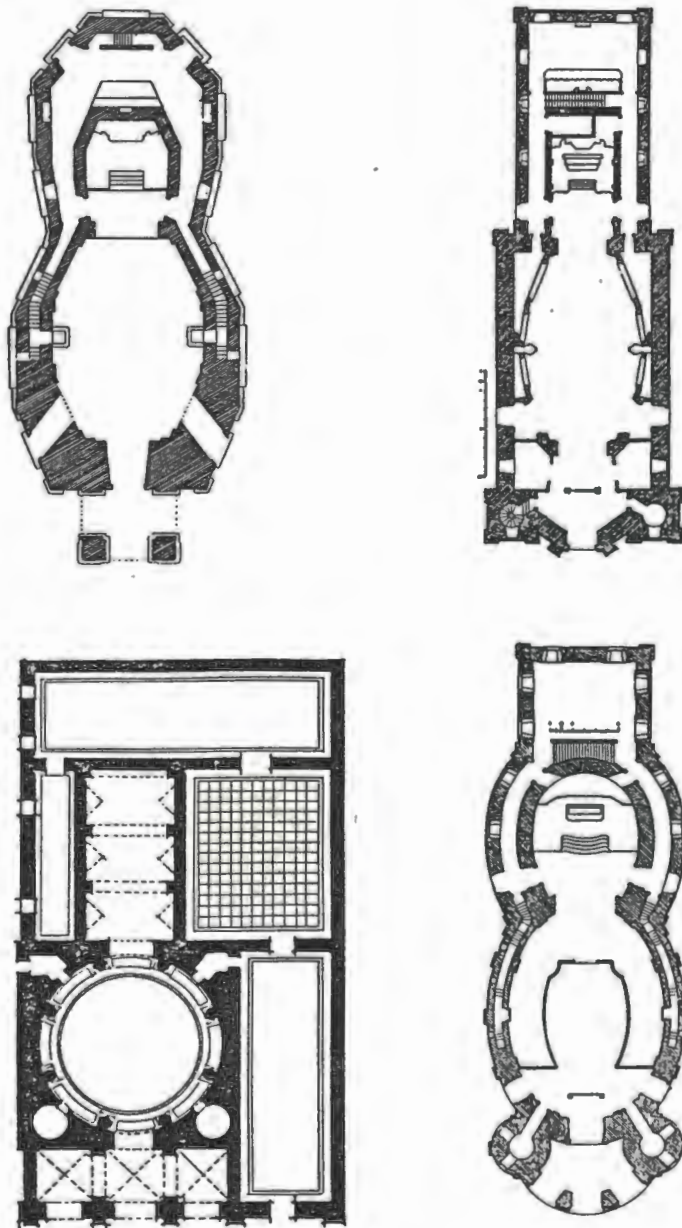


Fig. 38 - Igrejas poligonais e elípticas dedicadas à Virgem:

- a) N.Sra. do Outeiro da Glória - R.J.
(1714 ?)
- b) N.Sra. do Pilar em Ouro Preto (1731)
- c) N.Sra. da Lapa dos Mercadores - RJ
(1747)
- d) N.Sra. do Rosário em Ouro Preto
(1784 ?)

grosso das igrejas poligonais e elípticas, sejam as nitidamente poligonais ou apenas aquelas em que os ângulos são chanfrados, pertencem ao culto mariano. Ora, desde a Idade Média a tradição cristã dedica à Virgem igrejas de plano centrado e poligonal.⁽¹⁷⁹⁾ Desde a própria basílica paleocristã da Natividade em Belém, que combinava um plano longitudinal com uma cabeceira centralizada octogonal.⁽¹⁸⁰⁾

Este hábito provavelmente é proveniente da posição peculiar que a Virgem ocupa no culto católico: é ela que exerce por excelência o papel de mediadora (*Maria Adjutrix, Mediatrix, Auxiliatrix, Advocatrix*) e a sua intercessão junto ao filho é considerada pelos fiéis como a mais eficaz de todas, nenhum santo patrono pode lhe rivalizar. São Fulgêncio a chamava a "escada" do céu, pois por ela Deus desceu sobre a terra para que por ela os homens pudessem subir aos céus.⁽¹⁸¹⁾ Ora, os números que simbolizam a mediação na concepção aritmológica são justamente o seis e o oito. O número seis corresponde ao *Hexaemeron* bíblico, é o número da criação, mediador entre o princípio e a manifestação: o mundo foi criado em seis dias e nas seis direções (os quatro pontos cardeais

(179) KRAUTHEIMER, R. "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'" (1942), p. 21.

(180) TRIBE, T. *Op. cit.*, p. 76.

(181) RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome II, v. 1, p. 111.

mais o zênite e o nadir) ⁽¹⁸²⁾. Já o número oito toma valor de intermediação enquanto octógono, a meio termo entre o quadrado e o círculo, a terra e o céu; está em relação portanto com o mundo intermediário. ⁽¹⁸³⁾ Na concepção neoplatônica Maria está justamente nesta situação intermediária entre Deus e a terra:

De acordo com a tradição neoplatônica, esse universo fortemente estamentário se compõe de vários círculos planetários. Maria ocupa o oitavo céu, o das estrelas fixas, e ali se senta, cercada pelos tronos, querubins e serafins que formam a sua corte, um ser humano efemerizado, tornado divino. O nono céu é o do primum mobile, isto é, do próprio Deus. O oitavo círculo porém, não está distante a ponto de se tornar inacessível aos seres dos círculos inferiores, inclusive aos humanos, que habitam o círculo do mundo material. ⁽¹⁸⁴⁾

Através da tradição Maria é assimilada com a Igreja mesmo. Segundo Réau, das três grandes duplas antitéticas uma delas é a Virgem identificada com a Igreja, *versus* a Sinagoga. ⁽¹⁸⁵⁾ Como a Virgem, também a Igreja cumpre um papel

(182) CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles* (1982), p. 889 a.

(183) Idem, p. 511 a.

(184) TRIBE, T. Op. cit., p. 74.

(185) As outras duas são: O Cristo e Satã, e as Virtudes e os Vícios. Cf. RÉAU, L. Op. cit., Tome I, p. 80.

mediador pois é ela o único caminho para a Salvação, a verdadeira representante na terra da palavra do Senhor. Dessa forma a Virgem-ecclesia se confunde com a Virgem-mediatrix. Tribe sugere mesmo que quando penetramos em uma capela de plano octogonal como N. Sra. do Outeiro da Glória, é na própria Virgem que estamos penetrando, pois "... através dela e da sabedoria por ela veiculada, podemos alcançar o Céu" (186).

3.2.4. As Igrejas das Irmandades de S. Pedro dos Clérigos

As irmandades de S. Pedro eram compostas por clérigos seculares e floresceram durante o século XVIII em Portugal e no Brasil. Tinham como objetivo principal o "aprimoramento do sentimento de piedade" assim como o "estreitamento em união íntima e santificadora" (187) dos padres de uma mesma região. Constituíam ao mais das vezes, uma Caixa Pia destinada ao amparo dos clérigos pobres e idosos assim como uma enfermaria destinada aos mesmos quando doentes. (188)

(186) TRIBE, T. Op. cit., p. 75.

(187) TRINDADE, R. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana* (1945), p. 163.

(188) *Livro de Tombo da Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos São Pedro.*
(Rio de Janeiro), fl. 6.

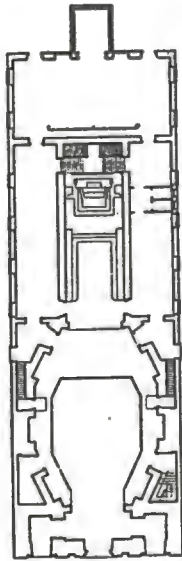
Por serem irmandades constituídas por padres seculares, diferenciavam-se fundamentalmente daquelas que se constituindo enquanto ordens monacais, eram por esse motivo rigidamente centralizadas e possuíam características e desenvolvimento de uma arquitetura própria, facilmente distinguível. Apesar da tendência geral do padrão jesuítico, as demais ordens que tiveram importância na nossa colonização como beneditinos, franciscanos e carmelitas, desenvolveram suas características próprias embora mantendo o plano básico jesuítico. (189)

As irmandades de S. Pedro foram suficientemente prósperas para manterem templos próprios em cidades como S. Paulo (?), Salvador (1709 ?), Olinda (1710), Recife (1728) , Porto (1731), Rio (1733) e Mariana (1771 ?).⁽¹⁹⁰⁾ As três primeiras igrejas possuíam ou possuem⁽¹⁹¹⁾ espaços tradicionais e "estáticos". As quatro seguintes (fig. 39) constituem um percurso em que as linhas regulares das primeiras igrejas fragmentam-se, dobram-se, contraem-se, de maneira a formar um polígono interno ainda envolto por linhas externas re

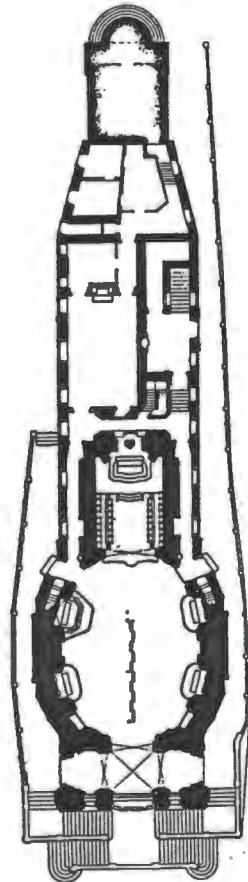
(189) BAZIN, G. Op. cit., cap. III.

(190) Em Portugal essas irmandades constituíram-se também em Guimarães, Amarante, Arcos de Valdevez, Vila Real de Trás os Montes e Viseu. Mas em muitas não chegou a possuir templo próprio. Cf. SMITH, R. *Nicolau Nasóni: architecto do Porto* (1966), p. 198, nota 2.

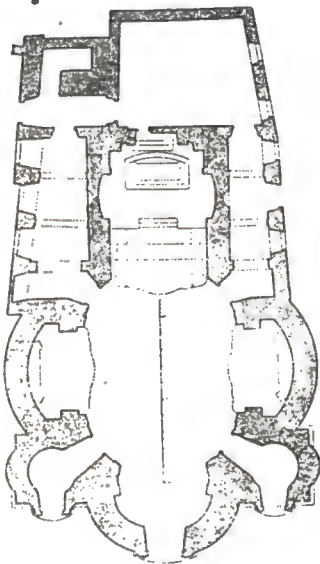
(191) S. Pedro dos Clérigos em S. Paulo foi demolida também, tal e qual no Rio de Janeiro.



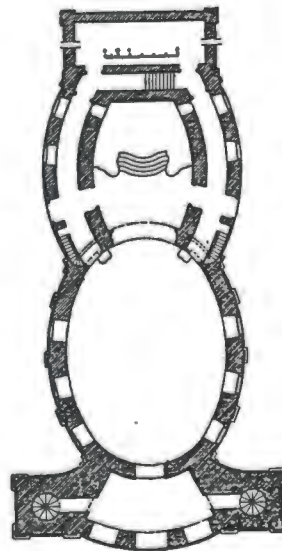
a.



b.



c.



d.

Fig. 39 - Igrejas dedicadas a S. Pedro dos Clérigos com planos elípticos ou poligonais

- a) Recife (1728)
- b) Porto (1731)
- c) Rio de Janeiro (1733)
- d) Mariana (1771 ?)

gulares e contidas. Em seguida o polígono é expelido como que a uma borboleta do casulo e o processo de contração, como que de redobramento, tem continuidade; as formas poligonais rígidas se amolecem, se curvam e atingem na última igreja da série uma interação perfeita entre duas elipses. A igreja do Recife é o exemplo de nave poligonal inscrita ainda dentro do retângulo tradicional. Na igreja do Porto eliminam-se as paredes que enclausuravam o polígono da nave e esta expõe-se externamente. A igreja do Rio tinha um plano polilobado onde apareciam curvas e dobras, e a igreja de Mariana, ápice e última da série, possui as duas elipses intersecando-se, uma menor para o altar e uma maior para a nave. Este processo, revela através de poucos exemplos uma transição completa das formas arquitetônicas "maneiristas" para um barroco maduro, do tipo que se fazia na Itália.

Vários são os autores que interpretam o traçado da planta dessas igrejas como sofrendo influências provenientes da Europa meridional e central⁽¹⁹²⁾, sustentando serem estas estranhas à nossa tradição. Somos de opinião contrária, embora a tradição da planta longitudinal tenha sido a persistência mais constante na arquitetura luso-brasileira, ainda assim a tradição das plantas circulares e poligonais sempre esteve presente também, ainda que de forma latente, pronta a

(192) São dessa opinião os seguintes autores: SANTOS, P.F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto* (1951, p. 142) e BURY, J. "The borrominesque churches of colonial Brazil". *The Art Bulletin* XXXVII 1955: 33-43.

aflorar em determinados momentos. É assim pelo menos que interpretamos os exemplos de capelas rurais de plano centrado dos séculos XVI e XVII, as igrejas de ângulos "quebrados" dos séculos XVII e XVIII, a série de igrejas poligonais dedicadas à Virgem e agora estas dedicadas a S. Pedro dos Clérigos, ambas as séries já no século XVIII. Na verdade em toda a arquitetura religiosa cristã estas duas tendências nunca foram excludentes, sobreviveram lado a lado e somente as condições de cada momento histórico fez com que uma predominasse sobre a outra.

De todas as igrejas de irmandades de clérigos de planta curvilínea, a do Rio de Janeiro se destaca pela particularidade de sua planta. Enquanto as demais podem pertencer a uma mesma série secundária que se inicia em Recife e conclui em Mariana, série que poderíamos denominar das de "plano em oito", a igreja do Rio nos traz à mente outra tradição, a das igrejas de plano centrado do Renascimento, além disso, como objeto central da tese, será examinada à parte no capítulo final.

*

*

*

A utilização de plantas de igreja formadas por ovais ou polígonos se intersecando dois a dois foi bastante difun-

dida na Europa no período Barroco. No entanto, com um plano semelhante ao de S. Pedro de Mariana — uma oval maior para a nave e outra para a capela-mor — existem pouquíssimos exemplares semelhantes, e todos eles posteriores à capela de N. Sra. da Glória do Outeiro (1714 ?), que pode assim ser considerada precursora (fig. 38). A igreja de Santa Maria della Pace (1656) de Pietro da Cortona em Roma é talvez o único exemplo anterior com plano ligeiramente similar; uma nave retangular e estreita que desemboca em uma nave octogonal como a da Glória, com uma capela aos fundos (fig. 40). Já a igreja de S. Marcos de Madrid que utiliza quatro elipses; uma como nártex, duas como nave, e uma como altar-mor e que segundo P. F. Santos⁽¹⁹³⁾ pode ser a origem da igreja de Mariana, é de 1749, posterior portanto à Glória. Ao nosso ver as duas igrejas européias parecem muito mais serem tributárias entre si do que terem influenciado decisivamente as congêneres brasileiras, mesmo porque a igreja romana, a única anterior à Glória, na verdade assemelha-se muito mais a uma capela portuguesa como o Senhor Jesus das Barrocas (1722 ?) (fig. 35) em função da regularidade dos octógonos e das capelas-mor retangulares, do que da Glória do Outeiro.

De fato os planos das três igrejas das irmandades de S. Pedro que estamos examinando no momento (Recife, Porto e Mariana), tem muito mais pontos em comum com o plano da igreja jinha do Rio de Janeiro que antecede as três, do que com

(193) SANTOS, P.F. Op. cit., p. 146.

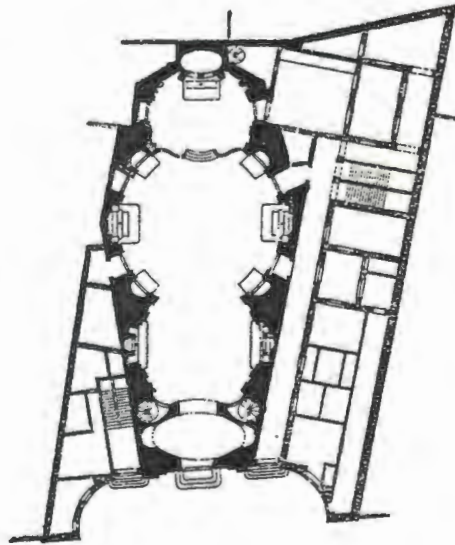
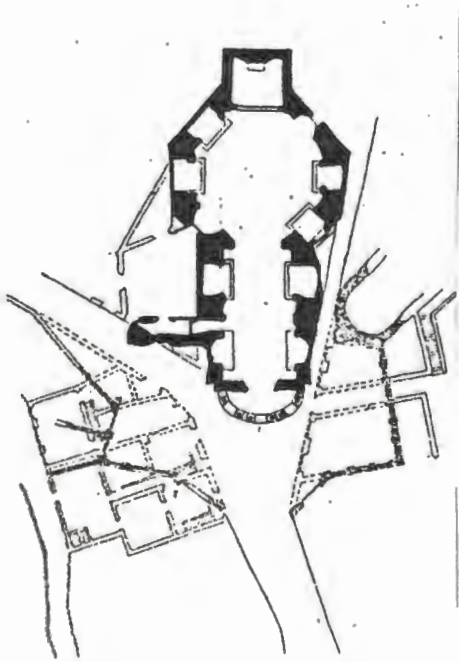


Fig. 40 - Igrejas européias com planos poligonal ou elíptico
a) Sta. Maria della Pace - Roma (sec. XVII)
b) S. Marcos de Madrid (sec. XVIII)

qualquer outro. A igreja do Recife possui a sua nave com uma elipse octogonal, justo como a nave da Glória; e tanto esta primeira como a do Porto (nave dodecagonal) e a de Mariana, possuem o acesso ao púlpito utilizando-se da mesma curiosa e original forma encontrada na Glória, com as escadas enrustadas entre as paredes da nave, numa continuação natural dos corredores que ladeiam o altar-mor.

Note-se que o desenvolvimento das igrejas da série mesmo em Mariana quando o traçado retangular tradicional já foi inteiramente suprimido, mantêm sempre a tradição luso-brasileira dos serviços anexos na parte traseira da igreja, com sacristia por trás do altar-mor comunicando-se com esta através de corredores laterais.

O plano destas igrejas, assim como o da Glória do Outeiro, é um plano que esboça o traçado do número oito; uma elipse ou um retângulo menor como capela-mor e uma elipse ou polígono maior como nave. A circum-ambulação nessas igrejas, como constata Tribe⁽¹⁹⁴⁾, é possível de ser feita percorrendo-se o percurso de um oito e a simbólica destes templos vai estar fundamentalmente ligada à simbólica deste número.

Já examinamos no tópico anterior o oito como número da mediação, como símbolo do ente superior que faz a ligação entre o divino e o humano. A concepção neo-platônica e especialmente a gnóstica estabeleceu uma cadeia emanacionista

(194) TRIBE, T. Op. cit., p. 156.

que vai do Uno até os aspectos mais ínfimos da criação, uma densa hierarquia de mediadores que unem o mundo celeste ao mundo sublunar, mediadores identificados com entidades sobrenaturais, coortes angélicas, arcontes etc...⁽¹⁹⁵⁾ Sob esta visão, todo santo da Igreja católica cumpre um papel mediador, mas existem primazias nesta função: Já vimos como a Virgem estabeleceu-se mediadora por excelência, papel que lhe coube investida mesmo da autoridade da maternidade. De mãe da divindade ela foi consagrada no Pentecostes como mãe espiritual dos apóstolos (*regina e mater apostolorum*), na Idade Média a concepção estendeu-se a toda humanidade (*mater omnium*) e com o individualismo renascentista passou a mãe de cada um (*mater unius*).⁽¹⁹⁶⁾ Ora, se a primazia é da Virgem, pode-se arriscar dizer que logo em seguida na hierarquia celeste dos Santos vem S. Pedro. S. Pedro é conhecido como o príncipe dos apóstolos e foi investido por Cristo como chefe da sua Igreja, as duas chaves que ele porta são o atributo do seu poder de mediar, simbolizam o ato de ligar e desligar, absolver e excomungar e popularmente são interpretadas como as chaves que abrem as portas do céu e da terra.⁽¹⁹⁷⁾

Mas as analogias não terminaram ainda. Já vimos também o papel mediador que cumpre a Igreja e a conseqüente as-

(195) ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval* (1989), p. 177.

(196) TRIBE, T. *Op. cit.*, p. 122.

(197) RÉAU, L. *Op. cit.*, tome III, v. 3, p. 1083.

similação que existe entre esta e a Virgem, fusão mesmo das duas entidades em uma só, a Virgem-ecclesia. Ora, através da tradição a igreja enquanto símbolo da vida eterna e da salvação tem sido associada a uma barca, mais exatamente a barca de S. Pedro⁽¹⁹⁸⁾, não só em consequência da tradição de Pedro enquanto pescador mas, sobretudo, porque enquanto primaz, é ele que está na direção traçando o rumo correto da "barca da salvação". Consolida-se assim a afinidade e a identidade da Virgem com S. Pedro, intermediados pela figura da Igreja.

A iconografia e a tradição nos autorizam esta interpretação; a igreja de S. Pedro dos Clérigos no Porto foi sagrada e dedicada a N. Sra. da Assunção, e internamente ao pé da abóboda possui oito discos ovalados e esculpidos contendo relevos de árvores e simbolizando as virtudes da Virgem.⁽¹⁹⁹⁾ A disposição desses discos em torno da abóboda estabelece um traçado octogonal sobreposto ao traçado dodecagonal da nave da igreja, em uma combinação significativa destes dois números; o oito da mediação exercida pela Virgem e por S. Pedro, combinado com o doze produto do quatro do mundo espacial com o três do templo sagrado, número da perfeição, da Jerusalém Celeste (doze portas, doze fundamentos, doze apóstolos) e

(198) RÉAU, L. Op. cit., tome III, v. 3, p. 1084.

(199) SMITH, R. *Nicolau Nasoni: architecto do Porto* (1966), p. 91.

que representa a Igreja triunfante. (200)

Não sabemos quanto à igreja do Recife, mas a de Maria na foi consagrada ao Sagrado Coração de Jesus (201) e Réau (202) nos informa que este é um culto de devoção relativamente tardia (final do séc. XVII) e que era identificado desde o início, com quem era cultuado conjuntamente, com o culto ao Sagrado Coração de Maria.

(200) CHEVALIER, J. et alii. Op. cit., p. 365 b.

(201) TRINDADE, R. Op. cit., p. 167.

(202) RÉAU, L. Op. cit., tome II, v. 1, p. 47.

CAPÍTULO 4

A IGREJA DE S. PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO

4.1. HISTÓRICO

4.1.1. Constituição da Irmandade e construção do templo

De todas as irmandades de clérigos seculares no Brasil, a do Rio de Janeiro é a de origem mais antiga. Segundo o Cônego Joaquim F.C. Belmonte provedor da administração de 1879 e que escreveu uma resenha histórica no Livro de Tombo da Irmandade, esta origem dataria dos primórdios do século XVII. (203) Germain Bazin (204) fala mais precisamente em 1639 embora não cite as fontes em que se baseia; talvez tenha sido em Joaquim Manuel de Macedo (205), que cita que em 1639 a irmandade já deveria estar constituída por conta da missa que foi rezada a mando de um fiel na capela de S. Pedro constituída na ermida de S. José. Era hábito na época, entre as ordens recém constituídas estabelecerem capelas em igrejas de outros santos. Durante todo o resto do século XVII e parte do XVIII, permaneceu a irmandade em casa alheia, primeiro em S. José e depois, a partir de 1705, na igreja de N. Sra. do Parto junto a rua do Ourives. (206)

(203) *Livro de tombo*, fl. 6.

(204) BAZIN, Germain. *Op. cit.*, p. 162, v. II.

(205) MACEDO, J.M. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1942), p. 182.

(206) MAURÍCIO, A. *Templos históricos do Rio de Janeiro* (1946), p. 130.

Composta exclusivamente por padres, a partir do final do século XVII a irmandade começou a aceitar irmãos seculares que contribuíam com donativos avultados. Esta quantia foi bastante reduzida quando já no século XVIII a irmandade se viu as voltas com a construção de seu próprio templo, o que segundo Macedo⁽²⁰⁷⁾ teria contribuído para desfidalgar o corpo de irmãos com a entrada indiscriminada.

Em outubro de 1732 a irmandade foi agraciada com a doação de um terreno por parte de um padre irmão, localizado na Rua do Carneiro - posteriormente designada de S. Pedro - de dez braças e meia de frente por treze de fundos, e no qual terreno a administração tratou imediatamente da ereção de um templo, que teve a sua pedra fundamental lançada em agosto de 1733 pelo bispo D. Antonio Guadalupe. No decurso de cinco anos, em 1738, a obra estava terminada.⁽²⁰⁸⁾ Bazin⁽²⁰⁹⁾ aventura a hipótese de que talvez não fosse essa capela de 1733 a demolida em 1942 pela abertura da Av. Presidente Vargas, o que a nós parece bastante improvável, nenhum dos cronistas levanta esta hipótese, além disso dado a quantidade de detalhes que o *Livro de Tombo* nos fornece, baseado em documentos como o livro de despesas da construção, fica bastante difícil acreditar que ao Cônego Belmonte em 1879, tenham escapado dados relativos à demolição da igreja de

(207) MACEDO, J.M. Op. cit., p. 188.

(208) *Livro de tombo*, fl. 3.

(209) BAZIN, G. Op. cit., p. 244, v. I.

1733 e a consequente construção de uma igreja maior e mais suntuosa.

As dimensões da igreja são modestas, o levantamento realizado em planta pelo SPHAN antes da demolição nos fornece 19,85 m de frente por aproximadamente 32,80 m de fundos. Ora, como o terreno segundo o *Livro de Tombo* possuía aproximadamente 23,10 m X 29,60m (dez braças e meia por treze) , provavelmente a sacristia anexa aos fundos da igreja deve ter sido uma aquisição posterior, mesmo porque a igreja ainda possuía um pátio na frente que segundo Macedo⁽²¹⁰⁾ teria sido amesquinhado quando do alargamento da rua de S. Pedro.

4.1.2. A autoria do projeto

Nenhum documento encontrado relata ou atesta a autoria do projeto da igreja. No entanto, Moreira de Azevedo⁽²¹¹⁾ cita o engenheiro militar Tenente-coronel José Cardoso Ramalho como o autor do risco, baseando-se para tanto na tradição oral e em uma informação recebida diretamente de descendentes do referido militar, os quais teriam afirmado ser dele a autoria da igreja de S. Pedro, assim como também da de N. Sra. da Glória do Outeiro. Já Souza Viterbo⁽²¹²⁾

(210) MACEDO, J.M. Op. cit., p. 206.

(211) AZEVEDO, M. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades* (1969) cap.20.

(212) In SANTOS, P.F. Op. cit., p. 139.

contestou esta autoria demonstrando que o tenente-coronel so mente teria se instalado na capitania do Rio de Janeiro em 1738, portanto ao final já da construção. Apesar disso cons tatou-se posteriormente que o tenente-coronel poderia ainda assim ter sido o autor do risco, pois durante dez anos antes de ter se fixado tomando posse em um posto militar no Rio de Janeiro, constantemente já fazia viagens a estas paradas escoltando frotas do rei que da metrópole vinham ao Brasil. (213)

Se as datas não impedem que a autoria da Igreja de S. Pedro caiba ao tenente-coronel Cardoso Ramalho, por outro la do os estudiosos que se deparam com o problema costumam ser reticentes em atribuir a autoria do risco desta igreja ao mesmo arquiteto que projetou a Capela de N. Sra. da Glória do Outeiro. O prof. Lúcio Costa⁽²¹⁴⁾ por exemplo, opina que a Glória do Outeiro pertence a corrente absolutamente distin ta da que inclui São Pedro dos Clérigos do Rio e a Rosário de Ouro Preto. Já o prof. Paulo F. Santos em entrevista con cedida ao autor deste texto afirmou que a caligrafia das duas igrejas lhe parece diversa, e, em obra anterior, o professor já havia constatado que a analogia das plantas - uma octogonal irregular a outra elíptica - só poderia ser aceita com reservas, "na Glória, as formas rígidas, traçados retilíneos", na "São Pedro, o traçado amolecido nas formas po-

(213) BAZIN, G. Op. cit., p. 162, v. II.

(214) COSTA, L. Entrevista in: *Gávea* (3) junho 86, p. 43.

lilobadas (...) revelando projetistas de temperamentos diver
sos". (215)

Como pois resolver a questão? Desprezar a tradição oral e também a informação recolhida por Moreira de Azevedo - um cronista por todos reconhecido por concencioso - rejeitando qualquer possibilidade de participação do tenente-coronel na elaboração do projeto das duas igrejas, ou, como es
tamos tentados a preferir, admitir que esta participação po
de ter-se dado em pelo menos uma delas.

Ainda segundo o prof. P.F. Santos existem duas possi
bilidades para a data em que teria sido construída a Glória do Outeiro: a primeira seria reportar-se ao Santuário Maria-
no, para o qual o templo definitivo foi construído nos pri-
mórdios do século XVIII, mais exatamente após 1714, quando a
Irmandade já contaria com recursos para um templo de pedra e
cal; a segunda seria dar crédito ao Devocionário do Cônego
Freire, que atribui o início da construção a 1781. (216) O
professor decide-se pela primeira hipótese como a mais provã
vel (também aceita pelo SPHAN), pois, apesar da planta elíp-
tica, os traçados retilíneos em planta, a espessura das pare
des, a sobriedade obtida pela marcação vertical das paredes
externas, a simplicidade da fachada com sua torre única, tu-

(215) SANTOS, P.F. *Quatro séculos de arquitetura* (1981),
p. 27.

(216) SANTOS, P.F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*
(1951), p. 139.

do nos remete muito mais a uma tradição maneirista ainda presente no início do século XVIII, do que ao estilo rebuscado do Barroco-Rococó de finais do século.

Acatando-se o início do século como data provável para a Glória do Outeiro exclui-se a participação do tenente-coronel Cardoso Ramalho na elaboração do seu risco. Fica assim coerente aceitar a tradição oral que atribui a este engenheiro a autoria da Igreja de S. Pedro dos Clérigos.

* *
*
*
*

Os engenheiros militares constituíram uma verdadeira casta de elite entre os arquitetos luso-brasileiros no século XVII. Na verdade os únicos que obtiveram um estudo sistemático, e portanto os indivíduos mais bem preparados mesmo no campo da arquitetura civil na qual aliás eles cumpriram papel fundamental. (217)

O ensino da arquitetura privilegiava o imediato, isto é, as construções militares. Saído de uma longa e penosa guerra contra a Espanha, Portugal carecia à época da Restauração de fortificações que lhe garantisse a manutenção da independência. Em 1647 criou-se a Aula de Fortificações e Ar-

(217) SMITH, R. *N. Sra. da Conceição da Praia and the joanine style in Brazil* (1956), p. 16.

quitetura Militar na Ribeira das Naus, cujo principal orientador foi o Engenheiro-mor do Reino, Luis Serrão Pimentel especializado em matemática e náutica. (218)

A orientação nesta academia era clássica; dentro dos mais rígidos cânones vitruvianos e pitagóricos, de forma alguma os princípios do neo-platonismo deviam ser ignorados. Os manuais adotados bem o atestam: o *Método lusitânico de desenhar fortificações* de 1680, escrito pelo próprio Pimentel, e *O engenheiro português* de Azevedo Fortes. O primeiro desses manuais inspirado em Vitrúvio e Serlio, o segundo teve supervisão do Eng. brigadeiro Jean Massé o mesmo que posteriormente projetou e construiu no Rio de Janeiro a Fortaleza de Lage dentro de princípios vitruvianos; um hexágono regular. Ambos os manuais foram adotados nas aulas de arquitetura militar durante o final do século XVII e primeira metade do XVIII. (219)

O desempenho e a atuação dos engenheiros militares portugueses no Brasil foi marcante, em especial na construção de fortalezas e no planejamento urbanístico das vilas e das aldeias indígenas. (220) Na arquitetura religiosa deixaram obras que revelam uma fina erudição e afinidades e conhe

(218) PEREIRA, J.F. Op. cit., p. 24.

(219) SANTOS, P.F. *Quatro séculos de arquitetura* (1981), p. 19.

(220) SANTOS, P.F. *Formação de cidades no Brasil colonial* (1968), p. 40.

cimento com o simbolismo do espaço religioso. São igrejas tais como entre outras: a igreja de N. Sra. da Conceição da Praia (1711) de Manuel Cardoso de Saldanha que já examinamos em 3.2.3. A capela de S. João Batista (1777) em Belém de Antônio Landi, de planta octogonal coberta por cúpula, e a igreja da Santa Cruz dos Militares (1780) no Rio de Janeiro, com projeto fornecido pelo brigadeiro José Custódio de Sá e Faria.

Quando examinarmos a particularidade da simbólica do espaço da igreja de S. Pedro um leitor mais cético poderá se indagar; mas estaria o arquiteto, homem prático do século XVIII familiarizado com os intrincados meandros da especulação filosófica do neoplatonismo renascentista? Não temos ilusões e nem queremos fomentá-las em relação aos prováveis conhecimentos do tenente-coronel Cardoso Ramalho acerca dos textos de Marsílio Ficino, Leão Hebreu, e outros, conhecimentos que provavelmente eram nulos. Mas como já havíamos observado, idéias de origem clássica, reelaboradas pelo simbolismo medieval e pelo pensamento neoplatônico perduravam ainda durante todo o século XVIII fôsse através das crenças místicas arraigadas no pensamento popular, fôsse através da formação proporcionada pela instituição escolar, nas palavras de Panofsky⁽²²¹⁾ essa poderosa "fôrça formadora de hábitos" que marca indelevelmente as idéias, o método de proceder e

(221) PANOFSKY, E. *Architecture gothique et pensêe scolastique* (1967), p.

por que não, a concepção espacial que não é mais do que o produto de todo o pensamento "coletivo" de uma época.

4.1.3. A autoria do *décor* interno

No interior do templo a igreja de S. Pedro era toda ornada com uma talha habilmente executada no estilo barroco segundo Macedo⁽²²²⁾, ou para ser mais preciso, no estilo rococó de final do século XVIII.

Também em relação à concepção da talha e a sua execução, os documentos se calam. Na verdade, sabe-se apenas, pelo *Livro de Receita e Despesas* no período correspondente aos anos de 1793 a 1820, que no ano de 1801 o entalhador Valentim /da Fonseca e Silva/ recebeu a quantia de 4\$000 para fazer a cabeça e remate do sacrário⁽²²³⁾. No entanto, através de um minucioso trabalho de comparação estilística e iconográfica entre trabalhos comprovadamente executados por Valentim e a talha desta igreja, Anna Maria F. Monteiro de Carvalho⁽²²⁴⁾ chegou à conclusão em um artigo de 1987 de que os trabalhos de torêutica realizados nesta igreja devem ser atribuídos sem sombra de dúvidas a este entalhador.

(222) MACEDO, J.M. Op. cit., p. 206.

(223) CARVALHO, A.M.M. "A talha de Mestre Valentim na igreja de São Pedro do Rio de Janeiro" (1987), p. 18.

(224) Idem, op. cit.

Mestre Valentim (1745-1813) era mestiço, filho de um fidalgo português e de uma crioula natural do Brasil, viveu toda sua vida na cidade do Rio de Janeiro e aí concentrou sua produção artística. A ele corriam todos os artesãos da cidade interessados em desenhos, riscos e moldes para tudo o que demandava gosto e arte. (225) Foi urbanista, arquiteto, escultor e entalhador, pertencia a irmandades de pardos de N. Sra. do Rosário e de São Benedito, e, supõe-se, foi maçom. (226)

O simbolismo dos construtores da Idade Média se apoiava em toda a tradição judaico-cristã, remontando aos protótipos ideais do templo de Salomão e das construções do Sto. Sepulcro. Essas "lendas" das corporações medievais de ofícios permaneceram como "sobrevivências" nas práticas da maçonaria operativa. (227) Lembra Carvalho, que a maçonaria operativa, herdeira das associações de construtores (arquitetos) da Idade Média, em Portugal no século XVIII "... esteve estreitamente ligada à ideologia de Pombal (...) e à corte josefina". (228) Existia até mesmo uma certa atração da sociedade

(225) CARVALHO, A.M.M. Op. cit., p. 14.

(226) CARVALHO, A.M.M. *A arte civil de mestre Valentim: um programa de sombra e água fresca* (1988), p. 56.

(227) GUÉNON, R. *Os símbolos da ciência sagrada* (s/d), p. 248.

(228) CARVALHO, A.M.M. *A arte civil de mestre Valentim...* (1988), p. 56¹.

aristocrática e burguesa da época pelas práticas maçons, que concedia ao integrante da corporação foros de homem instruído e atualizado no tempo.⁽²²⁹⁾ Isso revela a contradição de uma sociedade periférica em relação aos grandes centros da cultura dominante, esforçando-se por acompanhar estes mesmos centros, adotando os princípios racionalistas emergentes e ao mesmo tempo se deixando arrastar pela atração por antigas tradições místicas ainda fortemente arraigadas no "pensamento coletivo".

Artista de apurado conhecimento técnico e erudição, Valentim não era estranho à simbólica neoplatônica e medieval. Sua obra nos deixa entrever o quanto exprimia essas idéias através da arte. O chafariz das Saracuras por exemplo, última obra de Valentim, é composto por um conjunto circular de quatro tanques alternados simetricamente a quatro escadarias, cada qual com quatro degraus que atingem um patamar elevado e circular. Ao centro foi colocada uma taça, de pedestal com seção circular e plinto de seção quadrada. Por cima da taça, finalizando a composição, um obelisco do tipo agulha⁽²³⁰⁾ (fig. 41). A simbólica deste conjunto não podia ser mais expressiva; o quatro do mundo sensível, mutável e perecível - os quatro pontos cardeais, os quatro rios do paraíso, as quatro estações, os quatro elementos etc... - asso

(229) CARVALHO, A.M.M. Op. cit. , p. 56¹.

(230) Idem, p. 122.



Fig. 41 - O chafariz das Saracuras
- Mestre Valentim

ciado ao circular do mundo celeste e imutável, com a intermediação feita pelo eixo do mundo (obelisco), o eixo que ao mesmo tempo que separa céu e terra mantendo-os em seus respectivos lugares une-os, permitindo a passagem de um nível ao outro. Em termos gerais o simbolismo deste conjunto representa a passagem da Unidade primordial (simbolizada pelo topo do eixo e pela abóboda celeste mesmo, porque aqui a abóboda celeste faz parte do conjunto ⁽²³¹⁾) para o quaternário da manifestação elementar (simbolizado pelo pedestal e a sua intrincada correlação com o número quatro).

4.2. ANÁLISE ICONOLÓGICA DA PLANTA BAIXA

4.2.1. Símbolo e alegoria no barroco

A mentalidade simbolística já foi vista por nós como uma característica do modo de pensar do homem tradicional e religioso, que através de um jogo simbólico induz uma cadeia de relações contínuas a fazer a união entre o mundo sensível e o sobrenatural. Uma necessidade de tornar graças aos símbolos, o mundo suscetível de mostrar sua transcendência.

(231) Guënon (Op. cit., p. 225, nota 11) observa que referindo-se ao tipo tradicional de casa quadrangular com pátio interior, a parte central fica a céu aberto e nesse caso é a própria abóboda celeste que desempenha o papel de um domo natural.

A promover a atribuição simbólica está uma certa concordância, uma analogia esquemática ou como querem alguns, uma certa homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador. Sentidos às vezes arbitrariamente dados, indicam algumas incongruências do símbolo em relação à coisa simbolizada, mas é justamente essa incongruidade que permite a relação proporcional. Além disso, sustenta o Pseudo Dionísio o Aeropagita;

(...) é exatamente da incongruidade que nasce o esforço deleitoso da interpretação. É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, panteira, porque é justamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete (De coelesti hier II). (232)

Este talvez seja o principal componente do alegorismo universal: "entender uma alegoria é entender uma correspondência e fruir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo." (233) E o esforço interpretativo existe porque o texto diz sempre algo diferente do que parece dizer. A alegoria enquanto expressão, através de um processo intelectual de uma idéia em uma imagem proporciona uma reação em cadeia, de metáforas codificadas e extraídas uma da

(232) In ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval* (1989), p. 74.

(233) Idem, p. 75.

outra. Segundo Argan⁽²³⁴⁾, enquanto no símbolo haveria uma fusão total do objeto com a idéia, na alegoria haveria similitude. As relações entre significado e significante ficariam cada vez mais longínquas:

As muitas obscuridades no vínculo entre a significação e os signos... em vez de desencorajarem os autores, os estimulavam a atribuir valor simbólico a atributos do objeto cada vez mais remotos (...). A isso se agregava a força dogmática das significações legadas pela tradição antiga, de modo que a mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício em última análise, podia simbolizar tudo.⁽²³⁵⁾

As origens da alegoria remontam a práticas ancestrais:

Falava-se de interpretação alegórica mesmo antes do nascimento da tradição escritural patrística — os gregos interrogavam alegoricamente Homero (...) há uma exegese alegórica da Tora hebraica e Fílon de Alexandria, no século I, tenta uma leitura alegórica do Antigo Testamento. Em outras palavras, que um texto poético ou religioso baseie-se no princípio pelo qual aliud dicitur, aliud demonstratur é idéia muito antiga, e esta idéia foi comumente rotu-

(234) ARGAN, G.C. *El concepto del espacio...* Op. cit., p.64.

(235) GIEHLOW in: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão* (1984), p. 196.

lada ou de alegorismo ou de simbolismo. (236)

Na verdade a tradição clássica e depois a medieval nunca distinguiu entre alegorismo e simbolismo, ambos os termos foram aplicados com o mesmo significado, praticamente até o século XVIII. É o movimento romântico alemão que fará observações tendendo a depreciar a alegoria em relação ao simbolismo. "Símbolo resfriado..." afirmará Goethe da alegoria. (237) Tais concepções tendiam a identificar o simbólico com o poético (aberto, não traduzível em conceitos) relegando ao alegórico o papel de puro exercício didático. (238)

Walter Benjamin no entanto, em sua obra sobre o drama barroco alemão, vai combater essa visão que ele identifica como reflexo do dogma teosófico dos "românticos" que apontando na indissociabilidade no símbolo entre forma e conteúdo, procuravam ver nisto uma afinidade com a concepção de mundo sensível e suprasensível, manifestação e essência. Distorcendo dessa forma a estética do belo e fundindo-a com o divino. (239)

Esses pensadores românticos rejeitavam a alegoria designando-a como um mero modo de ilustração e não uma forma

(236) ECO, U. Op. cit., p. 76.

(237) Cf. CHEVALIER et alii. Op. cit., p. IX.

(238) ECO, U. Op. cit., p. 76.

(239) BENJAMIN, W. Op. cit., p. 182.

de expressão. Justamente a proposta de Benjamin é afirmar o contrário; a alegoria para ele não é uma frívola técnica de ilustração, mas uma forma de expressão como a linguagem, como a escrita.⁽²⁴⁰⁾

Benjamin observa que o uso da alegoria tal como hoje a concebemos é oriundo de uma confusão iniciada pelo pensamento humanista no esforço de decifrar os hieroglifos egípcios. Através de obras escritas no século IV e que preocupavam-se apenas com os hieroglifos simbólicos ou enigmáticos "... meros pictogramas dissociados de qualquer contexto fonético"⁽²⁴¹⁾ os hierogramatas do renascimento conceberam a totalidade da escrita egípcia como "... um processo de ensinamento religioso, como último degrau de uma filosofia mística da natureza".⁽²⁴²⁾ Os obeliscos e monumentos egípcios passaram a serem observados "... sob a influência dessas leituras, e foi assim que um mal entendido deu origem a uma rica e infinitamente divulgada forma de expressão."⁽²⁴³⁾ Os literatos de então empreenderam imediatamente o desenvolvimento de uma nova escrita, surgiram assim os manuais iconológicos "... que não somente elaboravam as frases dessa escrita, trazendo sentenças inteiras palavra por palavra (...) mas não raro constituíam verdadeiros dicionários".⁽²⁴⁴⁾

(240) BENJAMIN, W. Op. cit., p.

(241) Idem, p. 190.

(242) Ibidem, p. 190.

(243) Ibidem, p. 190.

(244) Ibidem, p. 191.

Leon Battista Alberti por exemplo, em um de seus livros sobre a arte da edificação elogia a escrita egípcia em detrimento da escrita convencional. Para Alberti o defeito desta última encontrar-se-ia no fato de que só é conhecida no seu tempo caindo posteriormente no esquecimento, enquanto a primeira possuiria uma linguagem universal. Alberti louva o fato dos egípcios representarem Deus por meio de um olho, a natureza por um abutre, o tempo por um círculo, a paz por um boi etc... (245)

O movimento alegórico desencadeado pelos eruditos humanistas atinge o seu ápice no período barroco. O século XVII é seguramente o século das grandes alegorias onde o Estado e a Igreja utilizam-se da arte como forma sensível do dogma. A defesa e a revalorização da imagem como linguagem, a prática da imagem como meio de propaganda são as expressões da contra ofensiva Católica contra a reforma protestante que renegava a imagem justo à iconoclastia. (246)

O cerne da visão alegórica barroca estaria na exibição da história como história mundial do sofrimento:

Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição a morte, porque é à morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação. Mas se a

(245) BENJAMIN, W. Op. cit., p. 191.

(246) ARGAN, G.C. *L'Europe des capitales* (1964), p. 212.

natureza desde sempre esteve sujeita à morte desde sempre ela foi alegórica (...)⁽²⁴⁷⁾

Porque a natureza é alegórica no pensamento barroco , a obra da Criação que manifesta em si a todo momento o seu Criador é obviamente uma forma alegórica do Criador. A história da Criação, assim como a da Salvação, impulsiona a história em direção à natureza que está na base da alegoria. A história torna-se alegórica pois ela é na verdade "... o mundo dos significados alegóricos, sendo a um mesmo tempo forma e expressão da consciência da natureza e da história"⁽²⁴⁸⁾. Em uma prática de retórica codificável entre a metonímia e a antonomásia os personagens da história sacra , assim como os da história profana, passam a representar algumas de suas características ilustres⁽²⁴⁹⁾, possuem valor histórico porque representam uma idéia. Augusto por exemplo é a idéia do Império Romano, Nero o anticristo e Constantino o triunfo da Igreja.⁽²⁵⁰⁾

(247) BENJAMIN, W. Op. cit., p.

(248) ARGAN, G.C. *El concepto del espacio...* Op.cit., p.60.

(249) ECO, U. Op. cit., p. 77.

(250) ARGAN, G.C. Op. cit., p. 60.

4.2.2. A igreja de S. Pedro do Rio como uma imagem alegórica da igreja-mor da cristandade

As origens do plano de S. Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro ao nosso ver, remontam aos planos centrados do Renascimento italiano. Mais precisamente de inspiração direta do projeto original de Bramante para a Basílica de S. Pedro do Vaticano. Dizemos inspirado porque na igreja carioca a simetria original e clássica da basílica romana foi adulterada: em primeiro pelas próprias exigências dinâmicas do barroco em que as formas elípticas substituíram as formas circulares e estáticas, e em segundo pelas necessidades mesmo de se atender ao programa luso-brasileiro; uma das ábsides foi substituída por uma capela-mor profunda e acrescentaram-se corredores laterais a esta capela, assim como uma sacristia por detrás, compondo o conjunto (fig. 42).

Para imaginarmos a igreja de S. Pedro enquanto um plano centrado acabado basta que se subtraia os acréscimos do programa luso-brasileiro e se rebata as torres e a ábside da entrada, nos fundos. Obteremos assim um plano muito próximo ao da igreja de Sta. Engrácia em Lisboa, construída cerca de 1690 e atribuída a João Antunes. O projeto de Sta. Engrácia é calcado diretamente em uma das plantas que Bramante fez para a Basílica de S. Pedro e que foi publicado por Serlio, conhecendo portanto na época ampla divulgação (fig. 43). A igreja de Sta. Engrácia é justamente o elo de ligação entre a igreja do Rio e a basílica romana, ela faz a redução do programa monumental que era o projeto de Bramante e torna-se

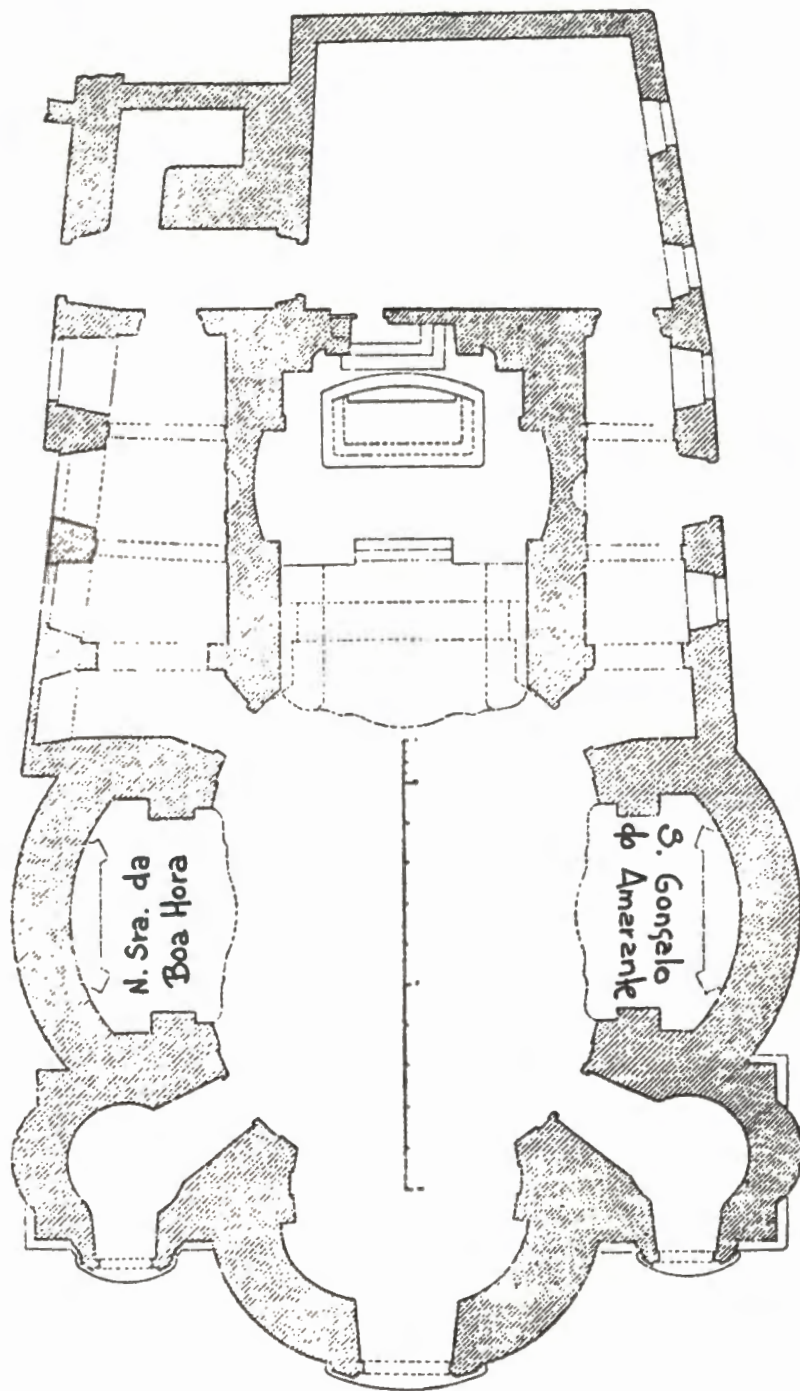


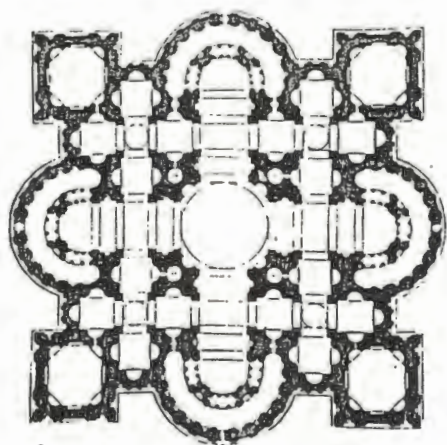
Fig. 42 - A Igreja de S. Pedro dos
Clérigos do Rio de Janeiro

bem menor – tal e qual a igreja do Rio – mas por outro lado, enquanto de caráter maneirista⁽²⁵¹⁾ ela permanece dentro do rígido formalismo estabelecido pela simétrica renascentista. Nesse aspecto ela se afasta da igreja do Rio e aproxima-se do seu modelo romano, ambas possuem uma simetria que é não somente bi-lateral como também bi-radial. Na igreja do Rio devido a formas elípticas oriundas de geratrizes diferentes ainda que o plano fosse tal e qual na ilustração (fig. 43) , a simetria seria apenas bi-lateral.

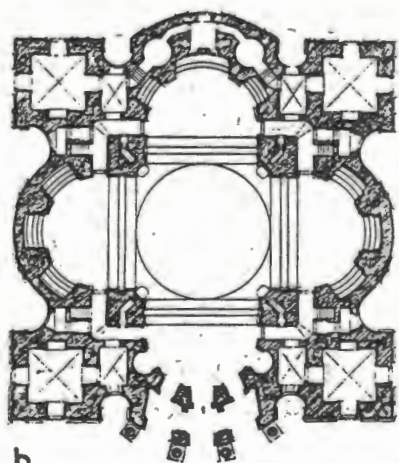
Como já havíamos observado em 2.4.6, a concepção espacial de Bramante para a basílica de S. Pedro era uma distribuição completamente simétrica de todos os elementos, ao mesmo tempo em que buscava uma interação perfeita entre os elementos quadrangulares e circulares⁽²⁵²⁾, simbolizando dessa forma a intermediação entre o mundo terrestre e o mundo celeste que cabe à Igreja Católica Romana exercer. Mas mais do que isso, Bramante consegue através de uma disposição absolutamente inovadora fundir os dois tipos clássicos da igreja constantiniana, o tipo basilical e a rotunda de plano central (o plano é perfeitamente centrado mas as naves são suficientemente longas para que se fale em plano longitudinal) ,

(251) Alguns autores como PEREIRA (Op. cit., p. 35), classificam a igreja de Sta. Engrácia como tipicamente barroca com influências borrominescas. Do que discordamos radicalmente, esta igreja revela em seu traçado tanto quanto em suas elevações sua origem renascentista e é tipicamente maneirista.

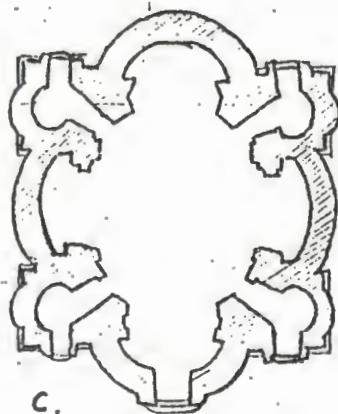
(252) ARGAN, G.C. *L'Europe des capitales* (1964), p. 15 a.



a.



b.



c.

Fig. 43 - a) um dos projetos de Bramante para S. Pedro de Roma publicado em Serlio (1547)

b) Sta. Engracia em Lisboa

c) S. Pedro dos Clérigos do Rio enquanto um plano centralizado

unindo na igreja-mor da cristandade a função de *congregatio*, a de *memoriae* e a de *martyrium*. Não devemos nos esquecer que desde a primitiva Basílica do Vaticano a tradição dava como certo naquele local o sepultamento dos restos mortais de S. Pedro. (253) Completava-se assim a profecia do Novo Testamento: "Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja..." (254). Qualquer que fosse a importância que pudesse ter o sentido alegórico de um texto sagrado, ele jamais prevalecia sobre o sentido literal. (255)

A Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro deve ser interpretada enquanto uma alegoria barroca da Basílica de S. Pedro do Vaticano. Justo por não ser um símbolo e sim uma alegoria, o arquiteto da igreja de S. Pedro não hesitou em adulterar o plano centrado do protótipo e adaptá-lo às suas exigências programáticas e estéticas. Temos aqui um procedimento semelhante àquele constatado na Idade Média relativo às "cópias" do Sto. Sepulcro já descrito em 2.4.2. Tal e qual os arquitetos medievais, o arquiteto de S. Pedro realizou uma "cópia" mais alegórica do que literal em caráter. No Renascimento o plano centrado é simbólico, ele encarna o próprio Pantocrator, o Deus que rege a harmonia do todo. Na igreja de S. Pedro o plano "quase" central é uma

(253) RÉAU, L. Op. cit., p. 1079 (v. 3).

(254) Mateus. XVI, 18.

(255) LAURANT, J.P. *La clef du symbolisme de Mēlition de Sardes* (1979), p. 72.

alegoria, ele já não pretende ser a própria encarnação do Pantocrator apenas remeter a ele por meio da citação. É uma alegoria que por três vezes remonta à idéia de "origem divina", ao Uno primordial; em primeiro porque dedicada ao primeiro chefe da Igreja Católica, aquele que foi investido pelo próprio Cristo; em segundo porque sugere o plano-primitivo — anterior inclusive ao de Michelângelo — da igreja *mater* da cristandade; e em terceiro porque com a forma oval, própria do barroco, ela simboliza o germe primitivo, a ressurreição e a repetição infindável com uma função cíclica e germinadora.

É importante ressaltar que apesar das adulterações sofridas pela modificação do programa e das dimensões da igreja, S. Pedro dos Clérigos ainda mantinha uma certa similitude espacial com o seu protótipo romano. Pelo menos é o que atesta o testemunho de cronistas e historiadores que tiveram a oportunidade de conhecer a igreja, senão vejamos:

Qualquer que seja ela, a idéia evidente desta planta é lembrar a rotunda de S. Pedro de Roma, igreja-matriz da cristandade, que abriga o túmulo do santo padroeiro dos padres. (BAZIN, G. Op. cit., p. 245)

É uma igreja de forma circular como algumas de Roma, tendo o seu zimbório pequeno mas proporcionado e elegante. (MACEDO, J.M. Op. cit., p. 206)

O plano da igreja de S. Pedro enquanto um programa re

duzido da basílica vaticana evidentemente não possibilita a mesma funcionalidade. A igrejainha assemelhava-se segundo os cronistas da época a uma capela. A sua forma elíptica e a disposição de três ábsides na periferia da elipse, próximas entre si, de alguma forma parecem fazer uma referência ainda que longínqua ao Sto. Sepulcro e as "cópias" deste - comparar com as figs. 5, 8, 9 e 10 - configurando desta forma uma função de *memoriae* de Cristo o primeiro mártir, e de Pedro seu apóstolo. Afinal é passível de se fazer uma leitura desse plano como uma cruz latina, considerando-se a capela mor como a base da cruz e as três ábsides como os braços menores, e caso se considere a disposição habitual da cruz latina na planta das igrejas ao longo da história, em que o topo da cruz é o altar-mor e a base a entrada da igreja, aqui em S. Pedro temos uma cruz invertida, tal e qual como este santo foi crucificado, de cabeça para baixo. Na verdade esta tradição cristã da crucificação de S. Pedro, segundo Réau (Op. cit., tome III, p. 1081) não se apóia em nenhum fato historicamente comprovável, sequer tem-se certeza da morte do apóstolo em Roma, mas para a tradição cristã a história pouco importa, para ela o Santo teve a mesma morte que o seu Senhor, o mesmo martírio, apenas soube morrer humildemente em posição invertida, de cabeça para baixo. O significado simbólico aqui é claro, S. Pedro como um substituto do Cristo, simbolismo no mais comprovado pelo sentido da palavra latina *Vicarius* que corresponde ao árabe *khalīfah*.

4.3. ANÁLISE ICONOLÓGICA DO ESPAÇO INTERNO

4.3.1. A cúpula

A cúpula na igreja de S. Pedro apresentava-se como uma típica cúpula barroca, ela era o centro espiritual e artístico do templo, nela convergiam todos os olhares e atenções, ao mesmo tempo zona de atração e distribuição da luz. Os cronistas e contemporâneos que tiveram o privilégio de conhecer a igreja deixam-nos suas impressões, que vêm a confirmar esta preponderância da cúpula:

O zimbório do belo edifício, verdadeira precisão da arquitetura religiosa, única talvez na espécie com que se enriquece o patrimônio artístico da cidade do Rio de Janeiro (...)
(Noronha Santos, Igreja de São Pedro) (256)

Lembro-me da Igreja de S. Pedro como duas construções do maior interesse: a igreja externa construída de pedra e a igreja interna, uma outra construção em madeira admiravelmente entalhada envolvendo excelentes esculturas. Hoje restam poucos dos que a conheceram e as fotografias da época não dão idéia do clima envolvente de cores e de ouro. (Alcides da Rocha Miranda - 09/06/87) (257)

(256) In: CARVALHO, A.M.M. A talha de mestre Valentim...
Op. cit., p. 20.

(257) In: *Rêquiem pela igreja de S. Pedro: um patrimônio perdido*. Rio de Janeiro, MEC/SPHAN, p. 70.

Circular, coroada com um zimbório, a igreja só era iluminada por uma lanterna localizada sobre a cúpula e por um pequeno óculo situado na fachada. (Germain Bazin. Op. cit., p. 243)

(...) o seu encanto resultava (...) nos interiores (...) dos delicados estucados rococós (...) os quais adornavam as movimentadas superfícies, que a luz, jorrando em feixe da abertura central da abóboda, valorizava, criando faixas de intensidade variáveis. (Paulo F. Santos)⁽²⁵⁸⁾

Ah! A cúpula com um jato de sol era uma coisa linda! (José Henrique Dias, ex-sacristão da Igreja de S. Pedro)⁽²⁵⁹⁾

Aqui, a cúpula reúne todos os aspectos simbólicos inerentes a essa forma já examinados em 2.3.2. Tais como local privilegiado das teofanias, centro do mundo, porta de passagem, abóboda celeste etc... Mas mais do que isso, a rica iconografia da cúpula proporcionada pela talha de Valentim nos permite uma análise mais complexa.

A significação cósmica elementar na cúpula das igrejas cristãs era a associação da passagem do nível terrestre para o celeste⁽²⁶⁰⁾, no caso representados pelo quadrado re-

(258) SANTOS, P.F. *Quatro séculos de arquitetura* (1981), p. 28-2.

(259) In: *Rêquiem...* Op. cit., p. 69.

(260) Também na iniciação maçônica a passagem "do quadrado ao arco" corresponde a uma passagem "da Terra ao Céu",

sultante da interseção da nave com o transepto, e pelo círculo inscrito neste quadrado, projeção da cúpula apoiada nos quatro pilares. A essa significação geral acrescentava-se uma mais precisa, que considerava o conjunto visto de cima para baixo, e representava a passagem da Unidade primordial para o quaternário da manifestação elementar. (261)

Ora, essa passagem não se dava sem intermediação; a Unidade primordial como veremos mais à frente é associada ao ponto central ou à chave da abóboda, e o "mundo intermediário" neste modelo cósmico, usualmente era representado pelo tambor octogonal da cúpula, a forma poligonal que faz a intermediação entre o nível celeste (circular) e o terrestre (quadrangular).

A igreja de S. Pedro não possuía um tambor de base octogonal, no entanto o seu zimbório de formato elíptico era dividido em oito segmentos radiais, cada qual contendo um atributo do Santo. O topo ou a chave da abóboda era ocupada por uma abertura central, a lanterna, associada com o Disco Solar, com o "olho do mundo", e como já vimos, com o Uno primordial. No *Scivias* de Santa Hildegarda, o trono divino que

(260) (cont.)

do âmbito dos "pequenos mistérios" para o dos "grandes mistérios" e o título completo para o recém promovido sacerdote neste ritual é o de *Holy and Royal Arch* .

(GUÉNON, R. Op. cit., p. 222, nota 4).

(261) GUÉNON, R. Op. cit., p. 223.

rodeia o mundo é representado por um círculo sustentado por oito anjos que estabeleciam a conexão entre o mundo celeste e o terrestre. ⁽²⁶²⁾ Na igreja de S. Pedro, os anjos são substituídos pelos atributos do Santo que encarna assim a primazia como mediador.

Em uma interpretação neoplatônica da cúpula temos distintamente aqui dois níveis: o primeiro seria o nono céu, o do *primum mobile* onde se situa a divindade, representado pelo teto da lanterna situado mais acima e no centro. Mais abaixo, representado pelo zimbório, a oitava esfera ou céu, o das estrelas fixas (*Stellae fixae*) onde habita a Virgem cercada de anjos mas onde habitam também os santos mediadores. As representações iconográficas que nos autorizam esta interpretação são:

No zimbório, oito ovais cada uma contendo um atributo ou fato distintivo da vida do Santo, a seguir: 1. as duas chaves, a tiara papal e a tríplice cruz, atributos do poder de mediação que foi concedido a S. Pedro pelo Cristo; 2. o galo, símbolo da traição e do arrependimento de Pedro; 3. a barca, que remete à antiga profissão de Pedro como pescador mas simboliza sobretudo a igreja que ele dirige; 4. a espada, a defesa do Cristo e da doutrina; 5. o trono papal, relíquia do Santo e atributo de autoridade sobre a Igreja Católica; 6. a palma, símbolo da consumação cristã; 7. a cruz invertida, representando o martírio do santo; e 8. a porta, a entra

(262) GUÉNON, R. Op. cit., p. 237.

da para o céu⁽²⁶³⁾ (fig. 44).

No teto da lanterna, exatamente no meio do zimbório, cercado por um resplendor esculpido, a única fotografia existente (fig. 45) nos permite distinguir a representação de uma ave, que identificamos como sendo uma águia. A iconografia mais convencional teria representado neste local privilegiado a figura de uma pomba, símbolo do Espírito Santo e da Santíssima Trindade. Infelizmente a fotografia não é completamente nítida e o que nos faz pensar em uma águia é sem dúvida o formato da asa, destacada do corpo da ave e quebrada para baixo, tal e qual a asa de um anjo. Já a representação gráfica da pomba usualmente tem as asas voltadas para cima em meio arco – ver por exemplo as pombas coroando o altar de N. Sra. do Amor Divino na Igreja da Ordem 3^a do Carmo no Rio, comprovadamente de autoria de Mestre Valentim, e a do altar-mor da própria igreja de S. Pedro – ou seja, é nitidamente diferente da representação gráfica da águia (fig.46).

Com a representação de uma águia, o artista da cúpula de S. Pedro nos lega uma simbólica mais rica e complexa do que a devida à representação da pomba do Espírito Santo.⁽²⁶⁴⁾

(263) Esta oitava representação deixa dúvidas quanto a uma exata identificação iconográfica. Segundo CARVALHO, A. M.M. (Op. cit., p. 36) tratar-se-ia da porta de entrada para o céu, é possível que seja também o frontispício de um templo simbolizando a Igreja Católica.

(264) Segundo RÉAU, L. (Op. cit., tome I, p. 80) a pomba do Espírito Santo simboliza a alma inocente embranquecida pela penitência ou purificada pela morte. É também o símbolo da Igreja, e suas patas vermelhas são tintas pelo sangue dos mártires.

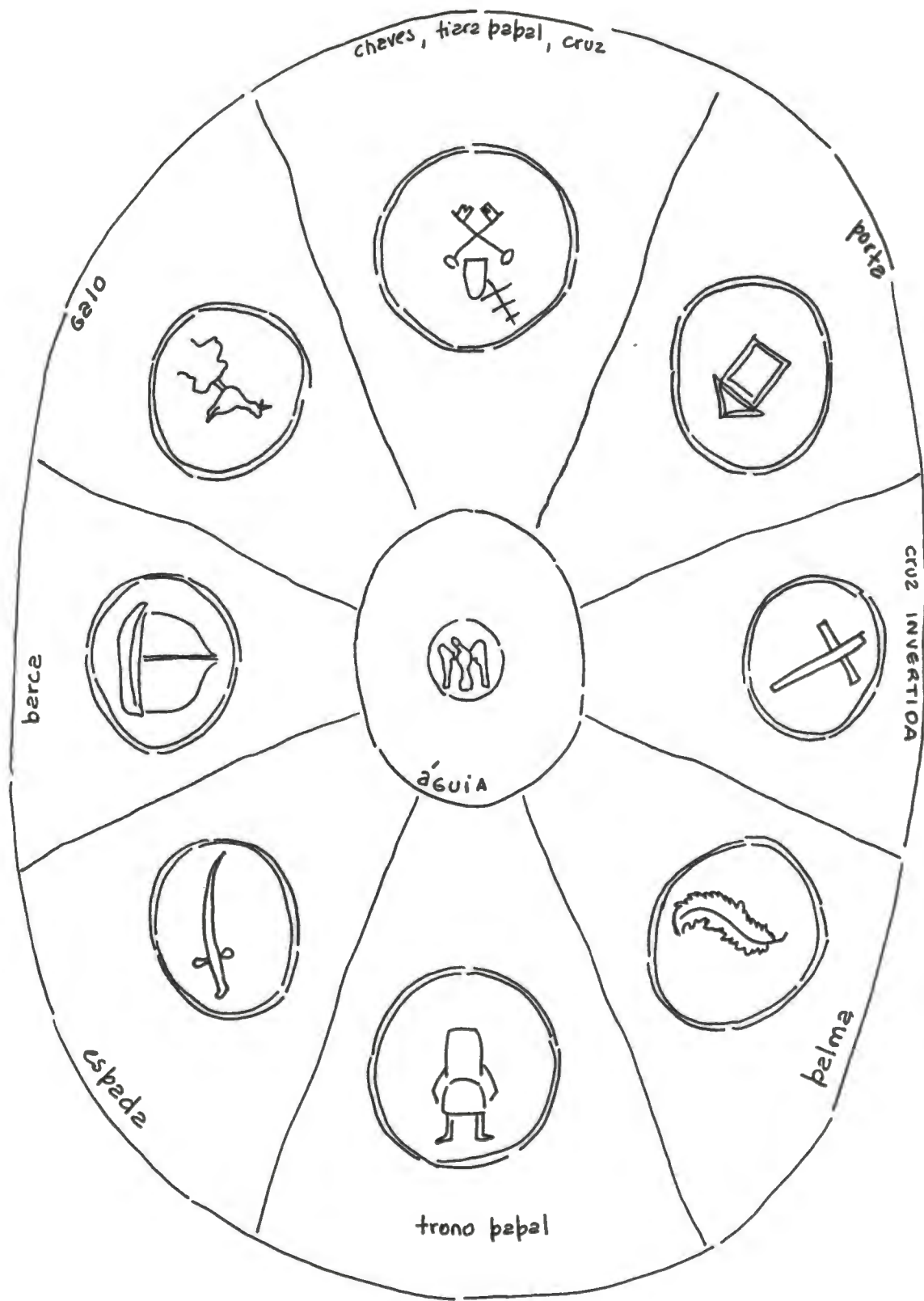


Fig. 44 - Esquema da cúpula de S. Pedro dos Clérigos

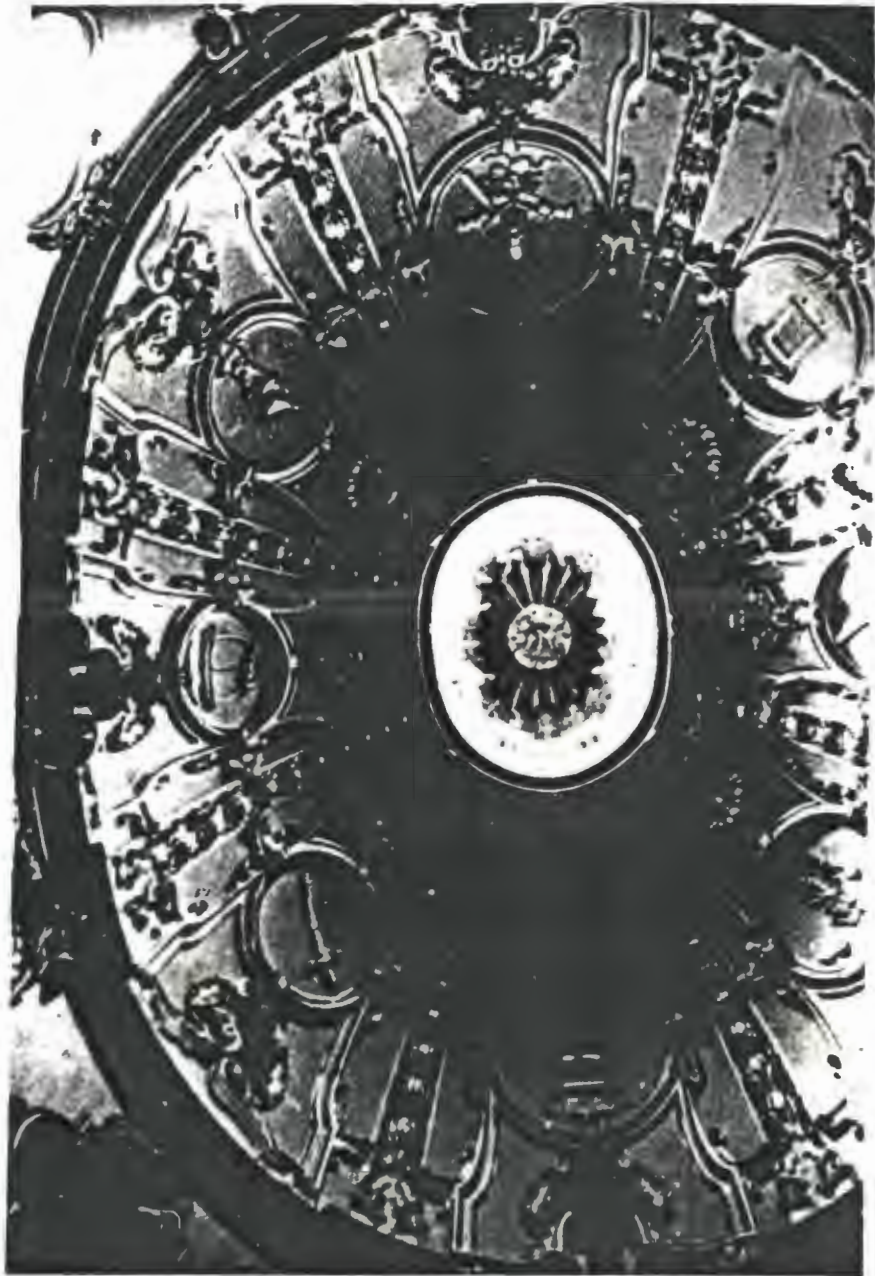


Fig. 45 - A cúpula de S. Pedro dos
Clérigos

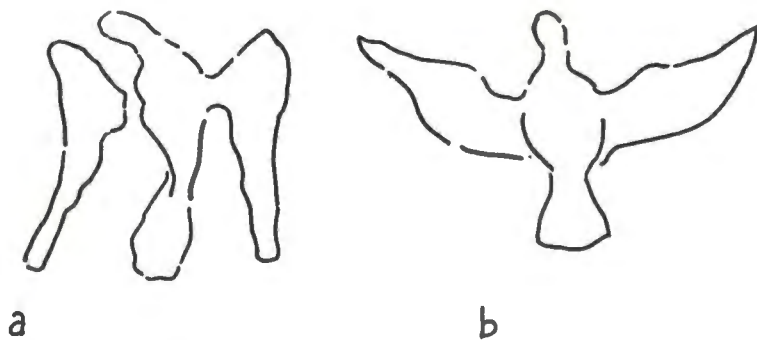


Fig. 46 - Esquemas das aves coroando:
a) a cúpula da igreja de S.
Pedro (águia)
b) o altar do Amor Divino na
Igreja do Carmo - R.J. (pomba)
Ambas de Mestre Valentim

A águia atualmente é mais divulgada como um atributo de S. João, mas Réau⁽²⁶⁵⁾ nos informa que era tradição corrente, em especial na Idade Média, identificá-la com o Cristo. *Aquila Christus* afirmava Méilton de Sardes⁽²⁶⁶⁾. E a significação cristológica da águia é complexa, ela simboliza a um mesmo tempo a Ascensão, o Julgamento Final e o Batismo.

A Ascensão é a imagem da águia subindo aos céus como o Cristo pois na tradição popular a águia é a ave que mais alto voa. O Julgamento Final é uma alegoria onde o Cristo enquanto águia guarda em seu ninho os justos e atira no abismo infernal os pecadores que se mostraram indignos de seu amor. Por último o Batismo, de significação complexa é uma alegoria similar a da mitológica Fênix⁽²⁶⁷⁾; a águia sentindo-se envelhecer sobe e se deixa queimar pelo sol e desce em chamas mergulhando três vezes em uma fonte da qual sai rejuvenescida⁽²⁶⁸⁾, é evidente a associação dessa fonte com a fonte da vida e com as fontes batismais. Em *Salmos* encontra-se a confirmação desse sentido: "Saciou de bens tua vida de modo que, semelhante à águia, rejuvenesceste."⁽²⁶⁹⁾

(265) RÉAU, L. Op. cit., tome I, p. 85.

(266) LAURANT, J.P. Op. cit., p.

(267) Os aspectos do simbolismo da Fênix, que sentindo a proximidade da morte se deixa consumir pelo próprio calor e ressurge das próprias cinzas, foi apropriado na Idade Média como símbolo da ressurreição do Cristo e da natureza divina. (CHEVALIER, J. et alii. Op. cit. p. 747 a).

(268) RÉAU, L. Op. cit., p. 85.

(269) *Salmos*. CII - 5.

É fácil perceber que a posição ocupada pela águia no topo da lanterna da cúpula autoriza a identificação iconográfica com este simbolismo descrito por Réau, em especial com os que correspondem à Ascensão e ao Batismo, e particularmente depois que se percebe que vista de baixo a águia ocupa uma posição central entre os oito segmentos radiais do zimbório, o oito como já vimos em 2.4.4 é o número da ressurreição, do batismo e da vida eterna.

Como se não bastasse, coroando essa cadeia de significados simbólicos que se corroboram entre si, temos o simbolismo da pedra angular que segundo Guénon⁽²⁷⁰⁾, na tradição cristã, baseia-se no seguinte texto dos *Livros Sapienciais* : "A pedra que os construtores rejeitaram tornou-se pedra angular".⁽²⁷¹⁾ Em *Mateus* (XXI, 42), *Marcos* (XII, 10) e *Lucas* (XX, 17) temos a citação deste versículo relacionando o Cristo à pedra angular, aquele que foi rejeitado pelos sacerdotes e os escribas do Templo. A pedra angular na verdade é a chave da abóboda, pedra que por sua posição fechando o sistema construtivo, é única e da qual depende todo o conjunto.⁽²⁷²⁾ A construção aqui, aparece como a manifestação da qual o princípio só aparece no fim, como arremate. Por outro lado a pedra angular é diretamente relacionada à pedra fundamental

(270) GUÉNON, R. Op. cit., p. 238.

(271) *Salmos*. CXVIII, 22.

(272) Para que haja o descimbramento da abóboda é necessário que esta seja fechada antes pela pedra angular.

(ou as quatro pedras fundamentais), ela pode ser considerada como um reflexo da "última pedra", ambas estão entre si assim como o círculo da abóboda está para o quadrado da base desta mesma abóboda, na verdade ambas se encontram uma como topo da abóboda e a outra como apoio. (273)

Já observamos a identidade que existe entre a pedra angular e o Cristo, identidade reforçada por estas palavras de S. Paulo:

Estais construídos sobre o fundamento, que são os apóstolos e os profetas, sendo a pedra angular o próprio Cristo Jesus. Nele todo o edifício se ajusta e se ergue num templo santo no Senhor. (274)

Estes mesmos versículos no entanto, nos desvendam o significado da pedra fundamental, que representa os apóstolos e os profetas e em especial, recordando 4.2.2, S. Pedro. Lembremo-nos das palavras do próprio Cristo: "Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja." (275)

Na Igreja de S. Pedro dos Clérigos cumpria a função de pedra angular o olho do zimbório e a respectiva lanterna. Tecnicamente falando, o fato da cúpula ser hípetra não desca

(273) GUÉNON, R. Op. cit., p. 241.

(274) *Efésios*. II, 20-21.

(275) *Mateus*. XVI, 18.

racteriza este significado simbólico, apenas a pedra angular é substituída especificamente por um anel com a mesma função de chave de abóboda, tal e qual na cúpula hípetra do Panteon em Roma. E por outro lado a significação simbólica é acrescida; existe um caráter solar na pedra angular que é o mesmo que a faz se "refletir" em cada uma das quatro pedras fundamentais.⁽²⁷⁶⁾ Além disso, determinada ilustração medieval difundida por dezenas de manuscritos representa uma torre em que uma pedra angular de formato losangular está sendo colocada (fig. 47), Erwin Panofsky⁽²⁷⁷⁾ de forma bastante arguta percebeu que esta pedra angular pelo seu formato podia muito bem ser um diamante, pedra que simbolicamente é associada a uma pedra solar, fonte de luz. Também o modo como esta pedra está sendo colocada na ilustração indica claramente que ela vem do alto e portanto, de alguma forma, corresponde à "pedra descida do céu", expressão que tem identidade com o Cristo, com as alturas e com a águia, que na igreja de S. Pedro representa o Cristo, ocupando o ponto mais elevado da igreja, o teto da lanterna, envolta na claridade.

4.3.2. As absides e capelas laterais

Devido às condições mesmo do terreno onde está implantada, a Igreja de S. Pedro tem o seu eixo principal no dire-

(276) GUÉNON, R. Op. cit., p. 244.

(277) In: GUÉNON, R. Op. cit., p. 246.

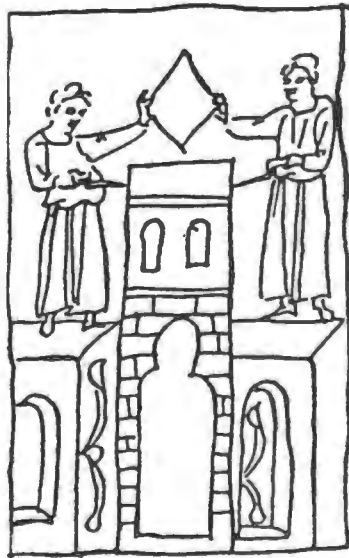


Fig. 47 - A pedra angular; manuscrito
medieval:
Speculum Humanae Salvationis

cionamento norte-sul, que como já vimos, não era o usual. Em consequência as absides laterais estão direcionadas no eixo leste-oeste. A do lado da Epístola era consagrada a S. Gonçalo do Amarante e tinha além da imagem deste santo, em degraus inferiores e na lateral, as imagens de S. João Nepomuceno e de S. Pedro Mártir. Do lado do Evangelho o altar era dedicado a N. Sra. da Boa Hora a cujos pés estavam as imagens de N. Sra. da Conceição e de S. José. (278)

S. Gonçalo do Amarante é um santo de origem portuguesa da região do Douro e que faleceu em Amarante em 1259. Pouco sabe-se de sua vida, a tradição sustenta que era um eremita, construiu uma ponte de pedra, tocava viola e converteu as mulheres ao cristianismo dançando com elas. Em Portugal era venerado como santo casamenteiro, seus devotos faziam oferendas de figuras de trigo cobertas de açúcar e com formas fálicas e dançavam dentro da igreja. O culto veio para o Brasil e a notícia mais antiga que se tem é de 1718; em Salvador, dançava-se furiosamente dentro da igreja ... "com guitarras, gritarias de frade, mulheres, fidalgos, escravos num saracoteio delirante" (279), no final retiravam do altar a imagem do santo e os devotos um a um, alternando-se, dançavam com ela. O Vice-rei conde de Sabugosa, com apoio do clero, proibiu a dança como desordenada que era, mas Câmara Cascudo

(278) MACEDO, J.M. Op. cit., p. 206.

(279) CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro* no. Brasília, I.N.L., 1972 (v. 1), pp. 414-418.

informa-nos que a tradição era forte e continuou, principalmente no Nordeste. Em 1817 em Olinda, tem-se notícias de que rapazes e moças dançaram a noite inteira dentro da igreja de S. Gonçalo. As danças permanecem ainda neste século em S. Paulo e no Nordeste, e em 1940 a popularidade do santo podia ser contada pelo número de municípios dedicados a ele em todo o Brasil, municípios nos estados de: Pi, RN, Ba, Pe, Ce, MG, RJ. Estas danças, recentemente em Guarulhos - SP, eram executadas por seis pares e os devotos prometiam comer uma certa⁽²⁸⁰⁾ parte do animal abatido para a festa, e dançar com a imagem do santo.

O que nós podemos observar nessas tradições registradas por Câmara Cascudo é a coexistência lado a lado de antigas sobrevivências pagãs misturadas ao culto religioso cristão; são permanências de tradições ligadas aos ritos de fecundação de determinadas festas equinoxiais dos antigos povos pagãos da Europa, tais como os celtas e íberos. As festas de São Gonçalo eram chamadas "função", tinham pois um caráter litúrgico e as danças tinham um caráter sagrado, pois eram divididas em atos ou em jornadas tais como as comédias sacras, muitas vezes as imagens do santo presente à festa eram duas: S. Gonçalo padre e S. Gonçalo violeiro, revelando a coabitação pacífica da tradição cristã com a pagã. Câmara Cascudo finaliza:

(280) Pela ênfase dada por Câmara Cascudo a palavra "certa", supomos tratar-se dos órgãos sexuais do animal (CASCUDO. Op. cit.).

A dança de S. Gonçalo é um dos últimos vestígios da dança religiosa, das fórmulas universais, da súplica pelo ritmo dos bailados. Humilde, paupérrima, anônima, analfabetos, cantadores, inconsciente os bailarinos, é uma sobrevivência contra a corrente resistindo. Essa permanência valoriza o poder de vitalidade psicológica invencida. (281)

Em frente à capela de S. Gonçalo, do lado do Evangelho, a outra capela absidial era dedicada a N. Sra. da Boa Hora. Tal e qual N. Sra. do Bom Sucesso e N. Sra. da Conceição e Boa Morte, N. Sra. da Boa Hora era invocada tanto para proteger os devotos na hora da morte, proporcionando-lhes uma "boa hora", como também para proteger as grávidas proporcionando-lhes um parto bem sucedido. (282) Iconograficamente essa Virgem é representada de corpo inteiro sobre nuvens, mãos postas e coroadas. (283) Segundo Megale (284), sob seus pés pode-se ver a cabeça de anjos alados, e esta representação assemelha-se a da Sra. da Encarnação e da do Bom Despacho das quais deve ter derivado. Em contrapartida a representação de N. Sra. da Conceição e Boa Morte é nitidamente

(281) CASCUDO, L.C. Op. cit., p. 418.

(282) MEGALE, Nilza Botelho. *Cento e sete invocações da Virgem Maria no Brasil*. Patrópolis, Ed. Vozes, 1980.

(283) SOARES, Ernesto. *Inventário da coleção de registros de Santos*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1955. p. 148.

(284) MEGALE, N.B. Op. cit., p. 60.

diversa; com a santa deitada com as mãos cruzadas sobre o peito.

O culto da Virgem está relacionado desde priscas eras ao culto naturalista pagão da Grande Mãe ctônica (*Tellus Mater*)⁽²⁸⁵⁾ e portanto tradicionalmente ligado a grutas e espaços circulares de caráter subterrâneo. O aparecimento usual da Virgem em grutas, como em Lourdes e em Fátima confirmam esta teoria. A capela da Glória do Outeiro por exemplo, foi construída por sobre um promontório em cuja base desde 1608 cultuava-se a Virgem da Glória em uma gruta.⁽²⁸⁶⁾ As grutas por sua vez, tem uma simbólica complexa; arquétipos da matriz maternal são consideradas como um receptáculo telúrico de energia, local de ritos iniciáticos e também de ritos funerários.⁽²⁸⁷⁾ No ritual cristão tem especial significado; mostra-se ainda em Nazaré uma gruta dita da Anunciação ou da Conceção onde Maria teria recebido o Espírito Santo, é em uma gruta próxima a Belém onde Jesus veio ao mundo, é em uma gruta que ele se retira no deserto, é em uma gruta que ele passa a noite de agonia no Jardim das Oliveiras, por sobre uma gruta ele foi crucificado e em uma gruta o seu corpo foi sepultado e ressuscitou ao terceiro dia.⁽²⁸⁸⁾ Em resumo, as grutas assim como a Virgem da Boa Hora, representam

(285) TRIBE, T. Op. cit., p. 225.

(286) BAZIN, G. Op. cit., p. 152 v. II.

(287) CHEVALIER et alii. Op. cit., p. 180.

(288) HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 104.

os dois extremos de um mesmo ciclo, o nascimento e a morte , ambos com caráter ctônico e que podem ser considerados as duas faces de uma mesma mudança de estado. (289)

* *

*

Como já havíamos observado em 4.2.2., a planta de S. Pedro dos Clérigos remete aos planos das "cópias" do Sto. Se pulcro tão usuais na Idade Média com três absides agregadas a uma rotunda central. No caso de S. Pedro essa "rotunda" é elíptica e se subtrairmos as absides e a capela-mor, o resul tado é um centro com um contorno semelhante ao de um vaso. O vaso, ensina-nos a tradição, remete à idéia de coração, os egípcios usavam a imagem de um vaso na sua escrita emblemáti ca para significar coração, e de fato o coração do homem fun ciona como um vaso onde a sua vida é continuamente elaborada com seu próprio sangue. (290) A posição central deste "vaso" no plano da igreja de S. Pedro associado ao "eixo" cósmico relacionado à cúpula; a luminosidade que recebe desta mesma cúpula que lhe está por cima – a iconografia cristã represen ta quase sempre o Sagrado Coração irradiando luz e calor – ; a relação mesma, já observada, desta igreja com um *martyrium* e um *memoriae* do Cristo e de seu Vigário; tudo isso, autori za-nos a correlacionar a nave desta igreja com o Sagrado Co-

(289) GUÉNON, R. Op. cit., p. 175.

(290) Idem, p. 13.

ração de Jesus.

Embora a devoção ao Sagrado Coração de Jesus tenha sido difundida pelos jesuítas somente a partir do final do século XVII⁽²⁹¹⁾, esta é uma imagem simbólica presente nas tradições cristãs desde sempre, de um simbolismo herdado das tradições pré-cristãs que associavam o coração como um símbolo solar, luminoso, representante não somente dos aspectos relativos ao sentimento (coração ardente) como também daqueles relativos à inteligência (coração irradiante).⁽²⁹²⁾

O centro do plano de uma igreja barroca ser associado a uma fonte luminosa e radiante como o Sol, não é novidade. No *Archivio di Stato* em Roma existe um desenho da planta de S. Ivo, em que o próprio Borromini representou (1642) exatamente no centro do polígono, um Sol radiante, cercado por seis abelhas.⁽²⁹³⁾

Existe uma correlação que gostaríamos de explorar en-

(291) RÉAU, L. Op. cit., tome II, v. 1, p. 47.

(292) Proclo dirigia-se ao Sol com essas palavras: "Ocupando acima do éter o trono do meio, e tendo por imagem um círculo deslumbrante que é o Coração do Mundo, tu preenches a tudo com uma providência pronta a despertar a inteligência". Já Macrôbio afirmava: "O nome Inteligência do Mundo que se dá ao Sol corresponde ao de Coração do Céu". (In GUÉNON, R. Op. cit., p. 364).

(293) SCOTT, J.B. "S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language" (1982), p. 296.

tre o coração e a caverna (ou gruta), que reside no fato desta última do ponto de vista iniciático ser considerada enquanto um centro espiritual, tal e qual o coração é um centro do mundo quer nos coloquemos no ponto de vista macro ou microcômico. (294) Alguém poderia objetar que o coração tal como viemos descrevendo seu simbolismo é fonte de luz e calor e a gruta justamente o contrário, local de trevas e frio. Ora, essa objeção só se apega a um dos aspectos simbólicos da gruta, o funerário, e esquece-se da gruta como fonte da vida, portanto com luz própria. Os apócrifos dedicaram-se a relatar passagens minuciosas da vida de Cristo, e o Pseudo-Matias (295) nos relata que convidada por um anjo Maria entrou na obscura gruta da Anunciação, a qual quando da entrada da Virgem iluminou-se inteira como se o Sol ali se achasse.

Não só sobre o ponto de vista simbólico uma igreja barroca como S. Pedro associava-se a uma caverna ou coração com luz própria — ainda que a luz de fato viesse do exterior através da cúpula o que prevalecia era o sentido simbólico — sobre o ponto de vista das impressões sensíveis também. Deleuze escreve a respeito da arquitetura barroca.

Enfim, o ideal arquitetônico de uma peça em mármore negro, onde a luz não penetra senão por orifícios tão bem dobrados que não deixam nada

(294) GUÉNON, R. Op. cit., p. 181.

(295) In: HAUTECOEUR, L. Op. cit., p. 103.

ver do exterior, mas iluminam e colorem as decorações de um puro interior (...). É impossível compreender a mônada leibniziana, e seu sistema luz-espelho-ponto de vista-decoração interior, se não os relaciona à arquitetura barroca. Esta constrói as capelas e as câmaras onde a luz rasante vem de aberturas invisíveis ao habitante mesmo. (296)

O coração, a caverna barroca, é justamente esta mônada fechada em si da qual fala Deleuze.

* * *

*

A abside que dava entrada à igreja de S. Pedro, ao nosso ver parece ser resquício da galilé que encontramos em outras igrejas da série, tais como Recife, Porto e Mariana (fig. 39). Por sua vez a galilé é permanência de velhas tradições que remontam ao nártex paleo-cristão, quando uma antecâmara era construída na entrada do templo para abrigar os catecúmenos, ou seja, aqueles que ainda não tinham recebido o batismo e portanto não podiam entrar no templo para não o profanar. Enquanto resquício da galilé e do nártex, esta abside de entrada mantinha correlações simbólicas com a caverna e os ritos iniciáticos.

(296) DELEUZE, G. *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988), p. 39 (trad. autor).

As duas absides nas laterais do templo comportavam os altares dos dois santos já por nós estudados no início deste tópico. Estas duas capelas absidiais eram direcionadas uma para o leste e a outra para o oeste. Na primitiva tradição cristã, o leste era identificado ao paraíso e o oeste ao inferno.⁽²⁹⁷⁾ No nosso caso, a significação era mais complexa; voltada para o oeste estava a capela de S. Gonçalo do Amarante, santo casamenteiro, com todas as conotações pagãs que o seu culto propiciava, o oeste dos cultos pagãos estava associado ao equinócio do outono e a alguns ritos de renovação.⁽²⁹⁸⁾ A outra capela, de N. Sra. da Boa Hora, estava voltada para o leste o que se coaduna com o seu sentido cristão; nascimento, vinda de Cristo. Talvez nessa santa, devido ao seu posicionamento da capela, prevalecesse nela mais os aspectos da Sra. do Parto do que os da Sra. do Despacho.⁽²⁹⁹⁾

Com a disposição dos dois altares frente um ao outro,

(297) CHEVALIER, J. et alii. Op. cit., p. 773 a.

(298) GUÉNON, R. Op. cit., p. 86 e CHEVALIER, J. et alii .
Op. cit., p. 770 b.

(299) A minha colega historiadora Clara Beatriz (a quem agradeço a contribuição bibliográfica fundamental nesta parte final do trabalho), sugere que a capela dedicada a N. Sra. da Boa Hora possa ter sido uma forma de agradecimento dos padres da Irmandade dos Clérigos à N. Sra. do Parto, em cuja igreja a irmandade tinha se abrigado durante tantos anos antes de construir seu próprio templo.

intermediados pela capela-mor eqüidistante de ambos, a simbó-
lica desta igreja se conclui, temos o ciclo da vida comple-
to: nascimento - casamento - morte, tudo isso com a interme-
dição dos sacramentos da igreja representados pelo altar-
-mor.

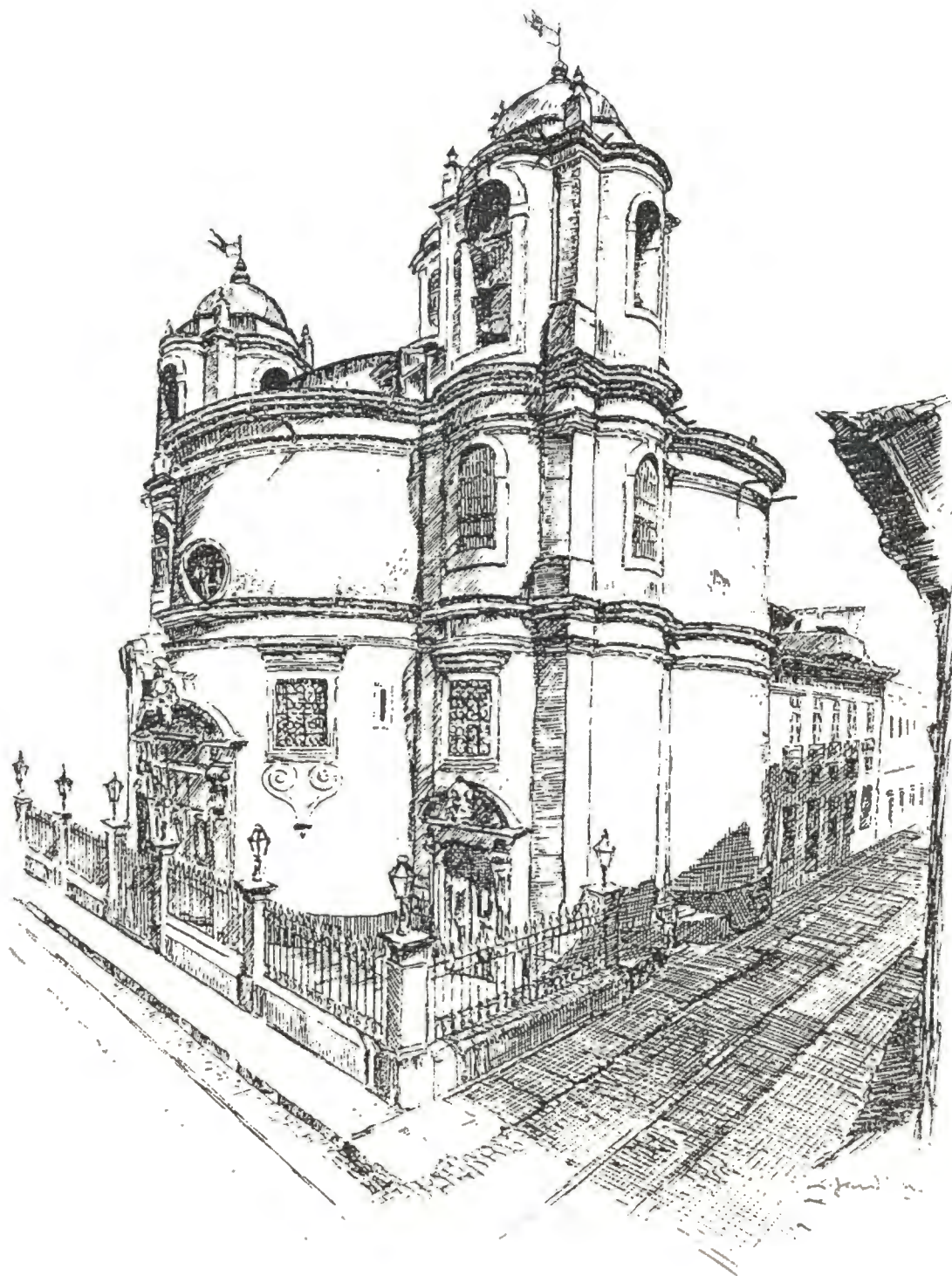


Fig. 48 - A igreja de S. Pedro dos
Clérigos vista do cruzamento
da rua de S. Pedro com a rua
dos Ourives

5. CONCLUSÃO

"... jamais l'homme en possession
d'une idée claire ne s'est amusé
à la revestir de symboles." (300)

(RENAN)

O homem das civilizações tradicionais mostrou-se a-his-
tórico por excelência, sempre desvalorizando a história à pro-
cura de modelos e de arquétipos transhistóricos que pudessem
se manter de forma cíclica e ininterrupta.

Até o cristianismo, que como uma religião histórica
traça uma linha reta da humanidade desde a queda inicial até
a Redenção final, se deixou cativar e dominar por estas idéi-
as, e através de uma bem montada especulação filosófica perme-
ou sua concepção escatológica marcada por dois momentos essen-
ciais (Criação e Juízo Final), com teorias de ondulação cícli-
ca que explicam o retorno periódico dos acontecimentos atra-
vés da influência dos astros, os quais por sua vez não expres-
sam mais do que a Vontade divina. Estas teorias que tiveram
o seu auge no fim da Idade Média, só foram banidas e substi-
tuídas paulatinamente a partir do século XVII com as novas
concepções de progresso linear propagadas por filósofos como
Pascal e Descartes. (301)

(300) In: FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa* (1982).

(301) ELIADE, M. *Le mythe de l'éternel retour* (1969) ,
p. 162.

Em busca de modelos e arquétipos o homem tradicional depositou nas formas espaciais conteúdo simbólico, tornando-as prenes de significados, de maneira que estas pudessem participar de seu mundo tal e qual participavam do mundo de seus deuses. Este conteúdo como pudemos constatar, através dos séculos alterou-se muito pouco, de tal forma que podemos falar de um simbolismo primordial comum a culturas diversas. Seja porque o símbolo por si só detém um fundamental poder de ressonância dos atributos do significado, ou seja porque como acreditam alguns, os diversos povos têm sua origem entrelaçada.

Pagãos de véspera, os cristãos evidentemente não se desfizeram de séculos de tradições e hábitos. Seus templos herdaram do paganismo disposições espaciais semelhantes, com significados simbólicos próximos. O símbolo espacial tem justamente a característica de imigrar para formas semelhantes, vimos a relação entre a significação funerária do edifício circular com a gruta (cripta) funerária; quando o primeiro, tal e qual a segunda se cobriu de uma abóboda, o símbolo foi aplicado não mais ao plano, mas à semi-esfera. Por outro lado a mesma forma demonstrou ser capaz de reter significações opostas, tais como a âbside funerária e a cúpula celeste.⁽³⁰²⁾ Aqui, nenhuma contradição é insuperável, não é Hélios que percorre a abóboda celeste de dia em uma carruagem de luz, e du-

(302) HAUTECOEUR, L. *Mystique et architecture* (1954) , p. 288.

rante a noite, após se deitar, conduz as almas dos mortos por baixo da terra?

A nossa tese sustentou ao longo de suas páginas que as tradições construtivas cristãs remontam a basicamente dois ideais: um mítico, a Jerusalém Celeste e outro real, o Sto. Sepulcro hierosolimita, um conjunto de construções efetuadas por sobre a tumba do Senhor no século IV de nossa era, quase "lendário" durante a Idade Média devido mesmo às dificuldades físicas existentes para o seu acesso por parte do peregrino ocidental. Cercado de mistérios e lendas, o Sto. Sepulcro hierosolimita instigou durante largo período o imaginário medieval. Nele, estava contido em germe todos os grandes planos a serem desenvolvidos nos templos cristãos; o plano circular ou centralizado, de início com funções de *martyrium*, *memoriae*, batistério ou tumba, e o plano longitudinal com função de *ecclesia*.

Seguindo o desenvolvimento da arquitetura cristã, podemos traçar um esboço de uma iconografia dessas formas espaciais, procurando interpretá-las associadas às idéias que estiveram em suas origens, recusando-se a considerar as formas apenas do ponto de vista da estilística. Se o Renascimento adotou o plano central em detrimento do longitudinal nos seus templos com função de *ecclesia*, não foi somente porque a forma circular era a mais apta a expressar os ideais de harmonia clássica — lembremo-nos que o círculo raramente foi utilizado na Grécia clássica — mas sobretudo porque essa forma e apenas ela, era passível de expressar a nova concepção de divindade

que tomou conta do pensamento humanista.

Nessa linha de pensamento procuramos explicar as tradições construtivas religiosas que foram implementadas no Brasil. Esperamos ter conseguido demonstrar como determinadas formas, que a princípio parecem "estranhas" à nossa tradição — as formas poligonais por exemplo e em especial as cupuliformes — na verdade foram apenas preteridas em relação a outras que provavelmente coadunavam-se mais com a "vontade de forma" luso-brasileira. No entanto, tal como na tradição cristã em geral, estiveram sempre presentes, ainda que de forma latente, expressando-se aqui e ali, conseguindo exercer influências, fazendo "escolas", estabelecendo "séries". Enfim, perpetuando as mesmas tradições através dos séculos, em um processo que talvez contribua a esclarecer as afinidades etimológicas entre os termos *templum* e *tempus*.

* *
*
*
*

Bergson⁽³⁰³⁾ procurou mostrar que o espaço é apenas uma figura de representação, pois o fundo totalizante é o Tempo, justamente por ser indivisível e trazer assim a continuidade perfeita. Mesmo se damos ao tempo o aspecto do espaço, atribuindo-lhe instantes sucessivos como os pontos de uma linha, o tempo, atualizado como memória, reconstituirá a cada instan

(303) BERGSON, H. *Matière et mémoire* (1933).

te sua própria totalidade. O passado acumula-se, infiltra-se no presente e o modifica continuamente. O passado prolonga-se sempre para trás, e contrai-se inteiro a cada momento — infinitamente maleável, faz repetir-se no desenrolar da vida de cada ente toda a sua vida, construindo sua singularidade, a sua totalidade peculiar; mas acrescenta-lhe sempre o novo, e atrai sempre o momento seguinte, antecipando-o. Mais ainda, insere a vida de cada ente numa totalidade maior, que retrocede ao infinito, que é a duração do mundo, cada vida ou cada estado tendo sido gerado por um outro anterior, até que cada contração momentânea transforme em ponto de densidade máxima toda a história do mundo. É o que faz cada imagem parecer o resultado de uma evolução no tempo, sendo na realidade uma coexistência de estados passados no presente; faz-nos igualmente sermos de uma determinada época, reconhecemo-nos como pertencentes a um tempo, pois que trazemos em nós toda a memória do mundo, memória vivida no presente, de que nenhum arquétipo poderá dar conta, pois não é simbólica, mas real, é o ser comum do cosmos.

Essa memória ontológica, essa imanência do espírito, à qual nosso entendimento devota horror e espanto, as artes, ao contrário, procuram imitar. A música nos dá o exemplo mais completo, pois graças à polifonia, possui meios muito eficazes de exprimir a penetração e a coexistência de estados d'alma, associando vozes superpostas que se harmonizam, mantendo sua individualidade. Assim também se dá na vida interior, pois a realidade espiritual associa em contrapontos paradoxais experiências que nos parecem sem ligação, de maneira

que cada uma afirma por completo uma singularidade, que é o traço distintivo e inimitável das coisas espirituais. A duração é múltipla e polifônica, desenrola-se sobre um devir em constante mutação, repetindo-se em bloco a cada passagem. Marcada por esta justaposição inextrincável de diferença e repetição, a duração nos coloca diante da fusão de todas as categorias antes irreconciliáveis, unindo o ser ao ente, o espírito moldando a matéria.

O pensamento só é possível porque possui a mesma natureza do objeto pensado, de maneira que o abstrato possa corresponder ao concreto. O espírito só poderia encarnar a matéria sendo feito dela mesma, ou, o que no fundo é o mesmo, se a matéria se espiritualizasse totalmente. A matéria é uma vibração lenta, infinitamente dilatada; o espírito, vibração intensa, potência de contração. Espiritualizar a matéria é dobrá-la, intensificar sua duração injetando-lhe um estado d'alma, dando-lhe vida: não é isso a arte? Não é assim que a obra de arte se torna algo mais que um objeto inanimado? E, no limite, na medida em que tocamos com a sensibilidade as coisas, não é assim todo existente impregnado pelo espírito, de tal maneira que sentimos o próprio mundo como obra de arte? Talvez seja esse o sentido do caráter sacralizado do mundo mítico, e da religiosidade que o mito perpetrou, cuja via de efetuação mais poderosa foi sempre a própria arte.

A dobra que funde espírito e matéria produz a forma artística. A forma é apreendida pelo intelecto como uma complicação na simplicidade da matéria. A complicação se expressa

por jogos de superfícies e reentrâncias, luzes e sombras, todos estes afetos sensíveis que as imagens nos comunicam.

A arte é um estado d'alma barroco: produzir dobras sem fim, como numa vertigem, num êxtase, em busca da eternidade.

6. BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales (1600-1700)*. s/l, Ed. Albert Skira, 1964.
2. _____. *El concepto del espacio arquitectónico; desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966. 191 p.
3. ARNHEIM, Rudolf. *A dinâmica da forma arquitetônica: Lisboa*, Presença, 1988. 229 p. (*The dynamics of architectural form*. Berkley, Univ. of California, 1977)
4. AZEVEDO, Manuel D. Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro, Brasiliana, 1969.
5. _____. *Pequeno panorama*. Rio de Janeiro, s/e, 1961.
6. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983. (2 v.) 398 p. + 178 p. + pr. (*L'architecture religieuse baroque au Brésil*. 1956)
7. BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1976. 813 p. (*Storia dell'architettura moderna*. Roma, Laterza, s/d)

8. BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo, Perspectiva, 1983. 729 p. (*Storia della città*. Roma, Laterza, s/d)
9. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984. 276 p. (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt, Suhrkamp, 1963. 1^a ed. 1928)
10. BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris, Felix Alcan, 1933. 279 p.
11. *Bíblia Sagrada* (*Bíblia mais bela do mundo*. CHARBEL, Pe. Antonio. org. da tradução. São Paulo, Ed. Abril, 1965. 7 v.)
12. BOURDIEU, Pierre. Postface in: PANOFSKY, E. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris, Minuit, 1967: 135-167.
13. BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. Lisboa, Presença, 1972. (*Histoire et sciences sociales*. Paris, Flammarion, s/d)
14. _____. *O espaço e a história no Mediterrâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1988. 151 p. (*La Méditerranée, l'espace et l'histoire*. Paris, Flammarion, 1985)
15. BURY, John B. "Late baroque and rococo in north Portugal". *Journal of the Society of Architectural Historians*, (XV, 3): 7-15, october 1956.

16. CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de. "A talha de mestre Valentim na igreja de S. Pedro do Rio de Janeiro" in: *Rêquiem pela igreja de S. Pedro: um patrimônio perdido*. Rio de Janeiro, MEC/SPHAN, 1987: 13-37.
17. _____. *A arte civil de mestre Valentim: um programa de sombra e de água fresca*. Tese de mestrado defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1988. Datilografado. 158 p. + ilusts.
18. CHAMPEAUX, Gérard. *Le monde des symboles*. s/l, Zodiaque, s/d (2^e édition) 460 p.
19. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont/Jupiter, 1982. 1060 p.
20. CHICÓ, Mário Tavares. *A arquitectura gótica em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1968. 237 p.
21. COSTA, Lúcio. Entrevista concedida a Jorge Czajkowski in: *Gãvea* (3) junho 1986.
22. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. (2 v.) 1.103 p. (1^a ed. 1949)
23. DELEUZE, Gilles. *Le pli; Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit, 1988. 192 p.
24. ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1980. 282p. (*Trattato di semiottica generale*. 1976)

25. ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1983. 184 p. (*Como se fa una tesi di laurea*. Milano, Bompiani, 1977)
26. _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro, Globo, 1989. 224 p. (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano, Bompiani, 1987)
27. ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965. 185 p. ("Das Heilige und das profane" in: *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*. Hamburg, 1957)
28. _____. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969. 182 p.
29. _____. "Le monde, la cité, la maison" in: *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*. Paris, Gallimard, 1978: 30-45.
30. FOCILLON, Henri. *Arte do ocidente; a idade média românica e gótica*. Lisboa, Estampa, 1980. 388 p. (*Art d'occident: le moyen âge roman et gothique*. s/l, Armand Colin, 1938)
31. FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1982. 444 p. (*La réalité figurative*. Paris, Gonthier, 1965)
32. GENNEP, Arnold Van. *Les rites de passage*. s/l, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme, 1969 (ed. original 1909)

33. GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo, Pensamento, s/d. (*Symboles fondamentaux de la science sacrée*. Paris, Gallimard, 1962)
34. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972. (2 v.) 1.190 p. (*The social history of art*. London, Routledge, 1951)
35. _____. *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1976. 463 p. (*Manneirism: the crisis of the renaissance and the origin of modern art*. 1965)
36. HAUTECOEUR, Louis. *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*. Paris, Picard, 1954. 292 p.
37. HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Paris, Gallimard, 1971. v. 1 512 p. (*Nietzsche*. Günther Neske, 1961)
38. HOWARTH, Stephen. *Os cavaleiros templários*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d. (*The knights templar*. 1982)
39. JUNG, Carl et alii. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. 316 p. (*The man and his symbols*. London, Aldus Books, 1964)
40. KRAUTHEIMER, Richard. "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. V (1942): 1-38.
41. LACERDA, Aarão. *História da arte em Portugal*. Porto, Ed. Portucalense, 1942. v. 1.

42. LAURANT, J.P. Présentation et notes. *La clef du symbolisme de Mēliton de Sardes*. Paris, Maisnie, 1979 .
135 p.
43. LEWIS, Suzanne. "Function and symbolic form in the Basilica Apostolorum at Milan". *Journal of the Society of Architectural Historians* (XXVIII, 2): 83-98, may 1969.
44. MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Valverde, 1942. 2 v.
(ed. orig. 1862)
45. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976. v. 1. 585 p.
46. MAURICIO, Augusto. *Templos históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1946 (2^a ed.) 310 p.
47. MESA, José de & GISBERT, Teresa. "Plantas elípticas y circulares en el barroco andino." *Barroco* (12): 39-50.
48. MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo, Martins Fontes, 1982. 741 p. (*The city in history: its origins, its transformations and its prospects*. 1961)
49. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1979. 444 p. (*Meaning in the visual arts*. 1955)
50. _____. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*.

Lisboa, Presença, 1981 (*Renaissance and renaissances in western art.* 1957)

51. PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconologia.* Madrid, Alianza, 1984. 348 p. (*Studies in iconology.* New York, Harper, 1962)
52. _____. *Architecture gothique et pensée scolastique.* Précédé de: *L'abbé Suger de Saint-Denis.* Postface de BOURDIEU, P. Paris, Minuit, 1967. 217 p. (*Gothic architecture and scholasticism.* 1951)
53. PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" in: *Arte, forma e personalidade.* São Paulo, Kairós, 1979.
54. PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura barroca em Portugal.* Lisboa, Inst. de Cultura, 1986.
55. PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental.* São Paulo, Martins Fontes, 1982. 469 p. (*An outline of european architecture.* 1943)
56. RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien.* Paris, Presses Universitaires, 1955. 3 tomes, 6 volumes. 480 + 769 + 1529 p.
57. RIBEIRO, Nelson Porto. "A igreja de S. Pedro do Rio de Janeiro" in: *Réquiem...* Op. cit. bibl. nº 16: 59-65
58. ROSENTHAL, Earl. "A renaissance 'copy' of the holy se-

- pulchre". *Journal of the Society of Architectural Historians* (XVII, 1): 2-10, march 1958
59. SANTOS, Paulo F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951. 174 p.
60. _____. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951. 248 p.
61. _____. *Contribuição ao estudo da arquitetura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil*. Coimbra, V Colóquio de estudos luso-brasileiros, 1966. 59 p.
62. _____. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Coimbra, V Colóquio de estudos luso-brasileiros, 1968. 125 p.
63. _____. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981. 124 p. (1ª edição 1965)
64. SANTOS, Reinaldo dos & MACEDO, Diogo. org. *História da arte em Portugal*. Porto, Portucalense, 1942. (3 v.)
65. SCOTT, John Beldon. "S. Ivo alla Sapienza and Borromini's symbolic language". *Journal of the Society of Architectural Historians*. (XLI, 4): 294-317, december 1982
66. SILVA, Jorge H. Pais da. *Estudos sobre o maneirismo*. Lisboa, Estampa, 1986 (1ª ed. 1983) 276 p.
67. _____. *Páginas de história da arte: estudos e ensaios*. Lisboa, Estampa, 1986. (2 v.) 246 p. + 312 p.

68. SMITH, Robert Chester. "Colonial towns of spanish and portuguese America". *Journal of the Society of Architectural Historians*. (XIV, 4): 3-12, december 1955
69. _____. "Nossa Sra. da Conceição da Praia and the joanine style in Brazil". *Journal of the Society of Architectural Historians*. (XV, 3): 16-23, october 1956
70. _____. *Nicolau Nasoni: architecto do Porto*. Lisboa, Horizonte, 1966.
71. SUNDERLAND, Elizabeth R. "Symbolic numbers and romaneseque church plans". *Journal of the Society of Architectural Historians*. (XVIII, 3): 94-103, october 1959
72. TELLES, Augusto C. da Silva. *Nossa Sra. da Glória do Outeiro*. Rio de Janeiro, Agir, 1969. 98 p.
73. TRIBE, Tania C. *O teatro do labirinto: análise semiótica do espaço poligonal da capela de N. Sra. da Glória do Outeiro*. Tese de mestrado defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1987. Datilografado. 460 p.
74. TRINDADE, Cônego Raimundo Otavio da. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. SPHAN (13) 1945.
75. TZONIS, Alexander. *Vers un environnement non-opressif*. Bruxelles, P. Mardaga, 1976. 186 p.
76. VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire* (abregé d'un volume paru dans la collection *Univers historique*). Paris, Seuil, s/d (1^a ed. 1971)

77. VEYNE, Paul. *Foucault revolutionne l'histoire* in: *Comment on écrit l'histoire*. Op. cit. (1^a ed. 1978)
78. WITTKOWER, Rudolf. *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1958. 159 p.
(*Architectural principles in the age of humanism*. London, Warburg, 1949)
79. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989. 170 p. (*Renaissance und barock*. 1888)
80. _____. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984. 277 p. (*Kunstgeschichtliche grundbegriffe*. Basel, Schwabe, 1915)
81. WÖRRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México, F.C.E., 1966. 136 p. (*Abstraktion und Einfühlung*. München, 1908)
82. ZANINI, Walter. org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Walther M. Salles, 1983. (2 v.) v. 1, 490 p.

DOCUMENTO

Livro de Tombo da Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos São Pedro (cópia arquivada no SPHAN sob o nº 396-3, arm. I, gav. 6, pasta 26).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 01 - TZONIS (1976) p.45
Fig. 02 - Bíblia Sagrada, v.VI, p.258
Fig. 03 - HAUTECOEUR (1954) p.105
Fig. 04 - KRAUTHEIMER (1942) s/p
Fig. 05 - idem, ibidem
Fig. 06 - SUNDERLAND (1959) p.98
Fig. 07 - idem, p. 102
Fig. 08 - KRAUTHEIMER (1942) s/p
Fig. 09 - idem, ibidem
Fig. 10 - idem, ibidem
Fig. 11 - HAUTECOEUR (1954) p.266
Fig. 12 - ROSENTHAL (1958) p.2
Fig. 13 - HAUTECOEUR (1954) p.113
Fig. 14 - SILVA (1986-67) v.I, p.186
Fig. 15 - LACERDA (1942) p.363
Fig. 16 - idem, ibidem
Fig. 17 - FRANCASTEL (1982) p.328
Fig. 18 - idem, p.326
Fig. 19 - FOCILLON (1980) p.81
Fig. 20 - WITTKOWER (1958) il.2b
Fig. 21 - SILVA (1986-66) p.146
Fig. 22 - idem, p.148
Fig. 23 - idem, p.88
Fig. 24 - SCOTT (1982) p.298
Fig. 25 - LACERDA (1942) p.16
Fig. 26 - idem, p.109
Fig. 27 - idem, ps.220,221 e 222
Fig. 28 - SANTOS (1966) p.55 e BAZIN (1983) v.I, p.90
Fig. 29 - BAZIN (1983) v.I, ps.362 e 363
Fig. 30 - CHICÓ (1968) p.130
Fig. 31 - idem, p.132
Fig. 32 - SILVA (1986-66) p.227 e 193

- Fig. 33 - SILVA (1986-66) p.200
Fig. 34 - SILVA (1986-67) v.II, p.120
Fig. 35 - idem, p.108 e 106
Fig. 36 - BAZIN (1983) v.I, ps.101 e 104
Fig. 37 - idem, ps.204, 165 e 219
Fig. 38 - idem, ps.165, 163, 245 e 165
Fig. 39 - idem, ps.163, 163, 244 e 165
Fig. 40 - ARGAN (1966) p.90, SANTOS (1951-59) p.147
Fig. 41 - CRULS (1965) p.210
Fig. 42 - SANTOS (1951-59) p.146
Fig. 43 - BENEVOLO (1983) p. , SILVA (1986-66) p.200 e desenho do autor.
Fig. 44 - Desenho do autor
Fig. 45 - Arquivo do SPHAN
Fig. 46 - Desenho do autor
Fig. 47 - GUÉNON (s/d) p.246
Fig. 48 - CRULS (1965) p.

OBS: quando coincidir o autor e a data de publicação de duas ou mais obras diversas, o número colocado ao lado da data de publicação refere-se à ordem em que esta está catalogada na bibliografia do presente trabalho.