

MAGALY OBERLAENDER

**A INTER-RELAÇÃO
ENTRE A HISTÓRIA DA ARTE E A RESTAURAÇÃO:
A IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA
PENITÊNCIA
– UM ESTUDO DE CASO**

Dissertação de Mestrado em História e Teoria da Arte

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
2002

MAGALY OBERLAENDER

A INTER-RELAÇÃO ENTRE A HISTÓRIA DA ARTE E A
RESTAURAÇÃO: A IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO
DA PENITÊNCIA – UM ESTUDO DE CASO

Dissertação de Mestrado em
História e Teoria da Arte

Orientadora: Prof. Dra. Myriam
Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação
Rio de Janeiro
2002

(ago)

Oberlaender, Magaly.

A inter-relação entre a história da arte e a restauração : a igreja da Ordem III da Penitência - um estudo de caso / Magaly Oberlaender. -- Rio de Janeiro : Ed. do autor, 2002.
p. 194: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

1. História da arte. 2. Restauração. 3. Igreja da Ordem III da Penitência. I. Título

CDD 702.88

MAGALY OBERLAENDER

A INTER-RELAÇÃO ENTRE A HISTÓRIA DA ARTE E A RESTAURAÇÃO: A IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA – UM ESTUDO DE CASO

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.



Prof. Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Olívio Gomes Coelho
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dra. Ana Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2002

Ao meu pai, pelo exemplo de honradez e incentivo de uma vida.

AGRADECIMENTOS

- Agradeço a Edson Motta e Gracy Membiratan Gonçalves pelos primeiros ensinamentos sobre restauração e ética profissional;
- À Myriam Ribeiro de Oliveira o saber, estímulo e paciência como orientadora.
- À Maria Luiza Soares (Kuka) pelo eterno entusiasmo como amiga e incentivadora da restauração no Brasil;
- À Leila Zebulum, companheira de IPHAN, pelo auxílio dado na pesquisa histórica;
- À Rejane Oliveira dos Santos por sua contribuição na iconografia religiosa;
- À Daisy Oberlaender, minha irmã, pelo apoio e incentivo dado nos momentos mais difíceis;
- Ao meu filho, meu mestre na arte da sensibilidade.

RESUMO

A questão propõe, inicialmente, focar a influência do gosto e dos valores da sociedade de cada época, nas trajetórias do artista e do restaurador. Em sequência, será apresentada a Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, como um estudo de caso, abordando a necessidade da realização de pesquisa, através do levantamento de dados referentes aos valores histórico-artísticos e de intervenções. E, a seguir, será reafirmada a importância da História da Arte, como principal referencial, na seleção dos critérios a serem aplicados na recuperação da obra de arte.

ABSTRACT

Initially, the question proposes to focus the influence of the taste and values of the society at each age, about the artist and the restorer's tendencies.

Sequentially, the Ordem III de São Francisco da Penitência Church of Rio de Janeiro will be presented as a case study, which deals with the necessity of doing some research, through the survey of prerequisites referring to the artistic-historical values and interventions.

Afterwards, the importance of the Art's History will be restated, as the main reference to select the criteria, which will be applied to the restoration of the work of art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Cristo Seráfico – p. 7 A
- Retábulo da Igreja dos Reis Magos – p. 48 A (3)
- Formação das ordens franciscanas – p. 60 A
- Conjunto arquitetônico: Igreja conventual de Santo Antonio e Ordem III da Penitência; planta baixa do Convento de Santo Antônio (1608) e aspectos do claustro - p. 66 A. (3)
- Arquitetura franciscana – p. 78 A
- Fachada da Igreja da Ordem III da Penitência – p. 80 A (2)
- Forro e Sacristia da Penitência – p.81 A (2)
- Nave e coro – p.90 A (3)
- Arco-cruzeiro e capela-mor – p. 94 A (3)
- Noviciado Primitivo – p. 95 A
- Obras de Thomas Driendl – p.100 A (3)
- Talha parietal. Processo de remoção da purpurina – p.106 A (4)
- Talha parietal. Processo de remoção da purpurina: efígies do Cristo e da Virgem e do umbral – p. 107 A (4)
- Medalhão com as insígnias da Ordem III e talha da capela-mor – p.108 A(2)
- Mesa do altar – p. 108 A
- Altar-mor – p. 110 A (2)
- Pintura do camarim – p. 110 A (3)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 - A RESTAURAÇÃO NO BRASIL E SEUS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1.1. A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E DO RESTAURADOR E A QUESTÃO DO GOSTO

- O artista e a obra 9
- O restaurador e a obra 15
- Os principais teóricos da restauração..... 16

1.2. A RESTAURAÇÃO NO BRASIL

- O modernismo como elemento definidor da preservação
no Brasil 35
 - Critérios de tombamento 35
 - Critérios arquitetônicos 39
- Origem da restauração de bens móveis e elementos
integrados 42
- A situação nos dias atuais 49

2 – A IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA

2.1. LOCALIZAÇÃO 55

2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS 57

- Os franciscanos	58
- A Ordem III Franciscana	62
- Histórico do conjunto arquitetônico	66

2.3. ASPECTOS ARQUITETONICOS E ARTÍSTICOS

- O Barroco	72
- Arquitetura franciscana	75

2.4. A TALHA

- Joanino – o barroco português.....	81
- A talha joanina em Portugal e retábulos em geral	85
- Aspectos técnicos.....	88
- A talha da Igreja da Ordem III da Penitência	90

3 – AS RESTAURAÇÕES DA IGREJA DA ORDEM III DA PENITÊNCIA

3.1. HISTÓRICO DAS INTERVENÇÕES INTERNAS.....	97
3.2. THOMAS DRIENDL E A INTERVENÇÃO DE 1895	99
3.3. A RESTAURAÇÃO DE 1986-94	103
3.3.1. Diagnose	104
- Análise estrutural da talha	104
- Análise da douração e da pintura da talha.....	105
• Exames químicos	105

• Estratigrafia	106
- Análise conclusiva dos dados	111
3.3.2. A questão da reintegração das lacunas.....	114
3.3.3. Resultados finais	117
<u>CONCLUSÃO</u>	119
 <u>ANEXOS:</u>	
1 - Cronologia histórico-artística	124
2 - Documentação referente aos contratos firmados pela Penitência.....	136
3 - Iconografia das imagens da Igreja da Ordem III da Penitência	156
4 - Cartas Internacionais de Restauro:	
Atenas	159
Veneza	164
Carta Italiana de 1972	168
 <u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	
FONTES PRIMÁRIAS	188
FONTES SECUNDÁRIAS	190

INTRODUÇÃO

“A arte é uma atividade humana que consiste no homem transmitir a outros conscientemente, por meio de sinais exteriores, sentimentos que experimentou, fazendo com que esses outros atraídos por tais sentimentos, também o experimentem”

Tolstoi – 1838.

A obra de arte tem sua história impregnada na matéria que a constitui, desde a sua criação até os dias de hoje, absorvendo contribuições de todas as épocas pelas quais transitou, com seus valores sociais, econômicos e culturais. Os materiais empregados, as restaurações segundo o gosto de cada época e, até mesmo, o descaso imprimindo à obra suas marcas, revelam, um processo dialético, que a obra não para de sofrer transformações. Conseqüentemente, a restauração da matéria deve integrar também a trajetória histórico-artística do objeto.

A visão humanista como elemento definidor da excelência do restauro, tem se apresentado como uma tendência que, atualmente, ganha adeptos no mundo inteiro. Cresce, cada vez mais, a importância de um estudo aprofundado da obra a ser restaurada, incluindo levantamento de dados biográficos do artista, conhecimento da situação histórica e do contexto social nos quais a obra foi produzida, premissas filosóficas e estéticas da época e considerações particulares, tais como método de trabalho, sistema de patrocínio e objetivos imediatos – fontes apontadas por Francastel como necessárias ao estudo da obra de arte.

Partindo da hipótese que a restauração deverá ter como principal referencial a História da Arte e como postura uma visão humanística, foi escolhido o teórico italiano da restauração, Cesare Brandi, um dos mais respeitados da atualidade, para embasar o presente estudo.

A sua obra “Teoria de Restauro”, publicada em 1963, norteia ainda hoje os critérios adotados nos grandes centros de restauro, e referendou a linha mestra do trabalho de restauração da Ordem III de São Francisco da Penitencia, objeto específico deste estudo.

“O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento de uma obra de arte na sua consistência e dupla polaridade estética e histórica, tendo em vista a sua transmissão para o futuro.”¹

¹ Cesare Brandi. *Teoria de la Restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 15.

A teoria de Cesare Brandi fundamenta-se em dois princípios:

1 – Restaura-se somente a matéria da obra de arte. No caso da obra exigir um sacrifício de sua consistência física, a intervenção deverá ser executada segundo uma exigência estética, na medida em que a singularidade de uma obra de arte, em relação a outros produtos da atividade humana, depende de seu conceito artístico e não de sua consistência material ou de sua dupla historicidade. Ao se perder o conceito artístico, torna-se um objeto sem sentido. É importante a restauração da matéria da obra de arte, porque nela estão impregnadas a arte e a história do objeto.

2 – O restauro deve ter por objetivo básico a unidade potencial de uma obra de arte, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, nem cancelar nenhum traço de passagem da obra, na arte e no tempo. Toda a obra de arte goza de dupla historicidade: o momento e o lugar em que ela foi criada pelo artista, e o presente histórico onde ela está sendo motivo de preocupação e zelo, ou de destruição. O avançar deste presente é contínuo, e marcas vão sendo deixadas na obra – desde o momento de sua criação até o presente.²

Acessoriamente, encontrei apoio em Pierre Francastel para a questão das influências do meio, vividas pelo restaurador no estabelecimento dos critérios

² Cesare Brandi. *Teoria de la Restauración.op.cit.. p.16-17.*

para as restaurações. Segundo Francastel, uma sociedade ao se organizar, cria seus próprios valores materiais, morais e simbólicos. Esses, a cada época, são materializados pelos artistas que transmitem, portanto, através de suas obras, os valores de seu meio. As condições de formação, de vida e de inspiração dos homens, produtores de obras de arte, são fatores determinantes na difusão do gosto e do pensamento através da História.³ A obra de arte sendo um meio de expressão e comunicação dos sentimentos ou do pensamento, vincula-se à sociedade e à época histórica, incluindo produtores e destinatários. Os sentidos atribuídos à obra são diferentes, tanto aquele vindo do artista, quanto o procedente da encomenda.

Finalmente, os conceitos sobre o Barroco neste trabalho fundamentam-se em Werner Weisbach, um dos teóricos que melhor entenderam a proposta da Igreja da Contra-Reforma. O mistério é um elemento fundamental nas religiões e é através da técnica ilusionista, aplicada pela arquitetura, que ele se tornará presente no barroco, transmitindo e colocando o homem em contato com o divino. O ambiente das igrejas torna-se cenográfico com as proporções dos retábulos aumentadas, e a pintura e a escultura chegavam quase à tridimensionalidade para reforçar a idéia da visão totalizante. Através dos efeitos plásticos, a obra de arte da Contra-Reforma transmitiu, também, efeitos psicológicos visando atingir variados graus do consciente e, até mesmo do inconsciente. Neste sentido, os esforços naturalistas da arte e da iconografia do

³ Pierre Francastel. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 22-47.

Barroco religioso determinaram expressões fisionômicas exacerbadas, corpos retorcidos, semblantes extáticos. Foi, principalmente, através da relação com o santo e com suas imagens que a arte católica definiu sua mensagem propagandística e retórica.⁴

No primeiro capítulo será estudada a questão do gosto, incluindo quem produz e para quem são produzidas, tanto a obra quanto a restauração, buscando as influências assimiladas pelos artistas e restauradores e a origem dos conceitos dos principais teóricos da restauração. A preservação no Brasil será considerada no seu mais amplo aspecto, com abrangência envolvendo não somente a conservação e restauração das obras de arte, mas todos os instrumentos que asseguram seu legado para as gerações futuras, como o tombamento e, de forma mais ampla, uma política nacional de preservação. Serão abordados os critérios que dirigiram as ações de preservação, a influência do Modernismo, quando da criação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e um panorama da restauração de bens móveis e elementos integrados no país.

A igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência foi escolhida para estudo de caso, com enfoque especial sobre a talha e os critérios adotados para a remoção das intervenções anteriores e a reintegração das lacunas na restauração da capela-mor, realizada em 1986. A análise histórico-artística, com consulta às fontes primárias, para verificar os contratos e pagamentos estabelecidos,

⁴ Cf. Werner Weisbach. *El barroco – Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 311-329.

referentes à construção da igreja e àqueles que nela, posteriormente, interviram, foi de grande importância para se proceder, a seguir, ao levantamento das intervenções realizadas. Respaldados pela Teoria de Restauro de Cesare Brandi, o cruzamento dos dados, obtidos pela análise histórico-artística e pela avaliação física dos elementos constitutivos da talha, consubstanciou e elegeu os critérios de intervenção referentes à remoção das adições anteriores e à reintegração das lacunas.

Nossos principais objetivos serão enfatizar a necessidade da pesquisa para melhor proceder a avaliação da história da obra, através do levantamento de seus valores histórico-artísticos e de suas intervenções, e reafirmar a importância da História da Arte na seleção dos critérios a serem aplicados na restauração.



CRISTO SERÁFICO

**1- A RESTAURAÇÃO NO BRASIL E SEUS
ANTECEDENTES HISTÓRICOS**

1.1. - A TRAJETÓRIA DO ARTISTA E DO RESTAURADOR

E A QUESTÃO DO GOSTO

Ao longo das trajetórias da figura do artista e do restaurador, perceberemos a incorporação do gosto e dos valores da sociedade em cada época e, conseqüentemente, irão influenciar a História da Arte e os critérios adotados pela História da Restauração.

O artista e a obra

Durante grande parte da História, os artistas, em sua maioria, possuíam um nível social baixo, já que necessitavam de suas habilidades manuais para produzir artisticamente. O trabalho físico, qual gênero fosse, era olhado com desprezo pelas classes governantes do Oriente Próximo, Grécia e Roma antigas, venerava-se a criação e desprezava-se o criador, e tornando pertinente a célebre frase de Virgílio, citada por Germain Bazin ao abordar este assunto ⁵:

⁵Virgílio, apud Germain Bazin. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p 5.

"Romano, lembra-te e comandar o mundo. Tuas artes, ei-las: impor a paz, perdoar aos vencidos e dominar os soberbos".

Até o advento do Cristianismo e a criação da arte religiosa pelos monges – muito deles de origem nobre –, não se produziu nenhuma mudança notável nessa atitude em direção à atividade manual requerida pela arte.⁶

Do século IV ao XII, os mosteiros cristãos da Europa Ocidental foram grandes escolas e centros de produção de arte. Por fazer parte da rotina monástica, considerava-se o trabalho artístico como serviço adequado a Deus e à Igreja e, a partir de então, começou a desaparecer parte do estigma que recaía sobre todos aqueles que praticavam um trabalho físico. Apesar dos artistas servirem aos reis desde a época dos faraós, estavam, em geral, agregados à corte num papel inferior.

A Itália, no século XV, renovou as artes de uma maneira geral, ao incentivar desde o ofício das artes mecânicas até as artes teóricas e liberais. As grandes encomendas continuaram a serem trabalhos coletivos, porém, começou-se a valorizar o artista individual devido ao surgimento do antropocentrismo no Renascimento.

Em 1455, o escultor Lorenzo Ghiberti publica a primeira autobiografia de um artista⁷. Ghiberti, num ato audaz, incluiu seu próprio retrato ao realizar *"Portas do Paraíso"* para o Batistério de Florença. Em sua autobiografia além de proclamar, orgulhosamente, suas realizações, autodefine-se como um ser mais

⁶ Arnold Hauser. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 170.

⁷ Germain Bazin. *História da História da Arte*. Martins Fontes, p. 16.

criativo que imitativo e orienta, também, sobre a formação de um artista de seu tempo. Tomando seu atelier como exemplo, ao insistir no ensino das artes liberais, já denota como o artista estava socialmente em mutação. Ghiberti, ao falar sobre formação, dizia que o escultor e o pintor deveriam ter conhecimento de todas as artes liberais: gramática, geometria, filosofia, medicina, astronomia, perspectiva, história, anatomia, teoria do desenho e aritmética. Ao equiparar, desta maneira, o artista com o letrado, esboça sua figura, também, como homem de saber. No princípio do século XVI, tudo o que havia sido preconizado por Ghiberti foi incorporado, principalmente por Leonardo, Michelangelo e Rafael, ao trabalharem independentemente e ao conquistarem grande respeito para si mesmos e um novo reconhecimento para sua profissão.

Albert Dürer, em 1514, demonstra, através da gravura, intitulada "Melancolia 1", um auto-retrato que ilustra o novo conceito do artista como gênio, mas de caráter melancólico – simbolicamente significativo, já que as pessoas melancólicas, tidas como desagradáveis e inconstantes, eram consideradas superiores aos demais.

Firma-se, então, no século XVI o conceito de gênio artístico como consequência do fato de artistas como Dürer, Michelangelo e Tiziano conquistarem reconhecimento intelectual, elevando, substancialmente, sua profissão. Ainda na época de Dürer, os colecionadores reconhecem, pela primeira vez, o desenho como obras de arte acabadas em si mesmas, importantes em particular, porque intimamente, refletiam a mão do artista que os havia feito.

Não é raro encontrar registrada, nos anais daquele século, a admissão de grandes artistas nos ambientes de intelectuais e da realeza.⁸

As obras de arte refletiam, como ainda refletem, as condições de vida, as predileções e o gosto do público para qual foram criadas. Não importam as mudanças ocorridas nas civilizações, ou mesmo a transformação dos meios de produção e dos estilos de vida – permanece a imutabilidade das relações da arte com a sociedade, absorvendo e transmitindo seus símbolos mais ocultos.

Segundo Pierre Francastel, os valores materiais, morais, assim como os símbolos de uma sociedade são criados no momento que esta se organiza.⁹ Cabe aqui citar como exemplo a transformação pela qual passou a arte grega ao ser incorporada à cultura dos romanos – uma sociedade essencialmente diferente que absorveu a cultura de outra. O caráter romano era totalmente diferente do grego; enquanto este cria a filosofia, para indagar sobre o enigma do homem, o outro cria o direito para regular os bens materiais do homem. Observa-se, portanto, que ao possuir um caráter forte, o romano transformará e caracterizará com sua cultura tudo que dominava. Toma-se, por exemplo, a arquitetura dos gregos, cuja simplicidade foi transformada em algo monumental, grandioso e espetacular com a superposição das ordens das colunas – é a transformação de uma arte originária de uma cultura, que ao ser absorvida por outra toma para si novos valores e símbolos.

⁸ Arnold Hauser. Op.cit. pp 430-35.

⁹ Francastel. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 40.

Nos séculos XVI, a partir da Contra-Reforma, e XVII, a pintura, a escultura e a arquitetura eram os grandes portadores da mensagem da igreja nos países católicos, posto que, nesse momento, revelava a premência de renovação no catolicismo para dar condições de luta contra a Reforma protestante. A finalidade da arte era tornar vivas a Bíblia e a teologia como tinham sido no passado e, também, participar na campanha pela melhora da obediência espiritual do homem. A arte é um instrumento de propaganda tanto dos fracos como dos poderosos.¹⁰

O mistério sempre foi elemento propagandístico fundamental para as religiões, sendo largamente empregado na arte da Contra-Reforma. Foi através do ilusionismo, utilizado pela pintura nos forros das igrejas, que o mistério se fez mais presente. Entretanto, a Igreja já o havia utilizado na arquitetura, durante a Idade Média, nas contraposições de luz e sombra. A pintura e a escultura do barroco, com suas imagens dramaticamente retorcidas, tiraram, também, o máximo de proveito dos vãos abertos nas construções para acentuar os efeitos ilusionistas, da forma e da cor, com a ajuda da luz natural.

A arte, além de ser usada como propaganda da Igreja para sensibilizar a multidão, torna-se a própria ligação do humano com o divino, aproximando o celestial do terreno através da relação com o santo.¹¹

As mudanças ocorridas na Europa, durante os séculos XVI e XVII, tanto de estilo como de assunto, devem ser consideradas dentro de um contexto da época.

¹⁰ Francastel. Op.Cit. p. 29.

¹¹ Weisbach. *El barroco. La arte de la contrareforma y lo santo*. Espasa-Calpe S.A. Madrid. 1948. P. 311-331

Apesar da arte de Leonardo, Michelangelo e Rafael ter sido bem aceita pela Igreja naqueles dias, este quadro se modificou ao se defrontar com as variações sofridas na política da Igreja e de seu governo, diante da resposta à Reforma protestante, que exigia dar mais ênfase à piedade e a fé mística. Ao se confrontarem com estes fatos, reações extremas e novas alternativas surgiram na obra destes três grandes mestres. A arte serve ao poder, seja ele qual for, para divulgar e impor crenças. O sentido que o artista deu à obra é diferente daquele dado pelos que a encomendaram; para uns é um meio de vida, de expressão, enquanto que, para outros é um meio de propaganda e de dominação.

Pierre Francastel trata a obra de arte como sendo um meio de expressão e comunicação dos sentimentos ou do pensamento, sempre a vinculando à sociedade e a sua época, levando em conta quem a produz e para quem é produzida. E, a partir daí, surge o gosto.

O gosto é um processo e não um resultado, podendo ser tanto individual quanto pertencer ao coletivo. É uma idéia oriunda das tendências do pintor ou de sua formação. Creio ser pertinente citar o pensamento de Lionello Venturi sobre esta questão:

"...As suas preferências, quer do mundo humano em geral, quer do mundo propriamente estético, quer ainda no mundo técnico são ora instintivas, ora desejadas ... acompanham a formação da obra de arte... são transformadas pela criatividade e apenas se reconhecem quando destacadas do conjunto, daquele caráter de síntese que é próprio da criação.

É aqui evidente uma distinção entre síntese da obra de arte (criatividade) e os elementos de construção da obra, que podem ser dela dissociáveis, que podem em mais obras aparecer e que não se identificam com a arte em si. Esses elementos são de natureza vária, desde a técnica ao ideal, mas têm uma característica comum frente à síntese, a criação da obra de arte. Essa característica comum chamei-a eu durante muitos anos gosto.¹²

O restaurador e a obra

Os conceitos, emitidos por Pierre Francastel, podem ser aplicados à evolução geral da teoria do restauro, cujas maiores influências foram originárias do gosto vigente e dos valores sociais de cada época. Da mesma forma, a escolha de um determinado critério de intervenção apresentará o mesmo aspecto: o critério eleito irá depender da formação e influências assimiladas pelo restaurador ao longo de sua vida.

Somente o artista e o restaurador intervêm, diretamente, na obra de arte através do contacto físico com sua matéria constitutiva: o artista, durante o processo de feitura, manipula-a, desde a escolha do material até a técnica a ser empregada, e o restaurador, ao reconstituir a matéria que a compõe. Ambos sofrem influências diversas, relativas a sua formação e ao meio social, político e econômico em que vivem. O artista transmite, através de sua obra, as características intrínsecas da sociedade da qual fez parte, e o restaurador, através dos critérios adotados na restauração. Almir Paredes Cunha acentua que

¹² Venturi, *História da crítica da arte*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 22.

*"... O objeto de arte tem um valor social, quer como documento histórico, quer pela satisfação da necessidade de beleza inerente ao ser humano."*¹³

OS PRINCIPAIS TEÓRICOS DA RESTAURAÇÃO

Uma das vertentes mais significativas e importantes da preservação é a restauração, permitindo através do presente que as futuras gerações conheçam o nosso passado. O estudo teórico que antecede a restauração apontando os critérios a serem adotados é fundamental, posto que dependerá da escolha acertada desses critérios a recuperação ou destruição da obra.

Os critérios são determinantes em questões como: escolha do momento certo para intervenção, estudo da obra a ser restaurada, aprofundamento do tratamento, a seleção de técnicas e processos a serem usados e a reintegração das partes faltantes – o que e como deve ser reintegrado.

A noção preliminar de preservação já pode ser encontrada na Pré-história, quando o homem já preservava lugares e objetos por considerá-los sagrados. Com o Renascimento, inicia-se uma valorização da cultura greco-romana e, conseqüentemente, estudos e cópias dos monumentos dessa civilização são realizados pelos arquitetos da época. Porém, sem qualquer preocupação de manutenção desses bens culturais, utilizavam o seguinte critério para sua preservação: mantinham aqueles que atendiam às exigências do momento, seja pelo uso ou pelo estilo; e aqueles que sobravam eram reformados, ou melhor

¹³ Almir Paredes Cunha. *A História da Arte e a Preservação de Bens culturais. Restauração: ciência e arte*. Org. Marylka Mendes. Editora UFRJ/IPHAN, 1998, p398.

dizer, adulterados em seus valores estéticos, ou reutilizada sua matéria-prima para outras construções. Só desejavam dar uma função ou uma forma ao monumento antigo. Olínio Gomes Coelho observa que:

"As renovações da estrutura da vida social são freqüentemente causas de alterações da integridade dos bens culturais. Tais renovações empreendidas nos programas arquitetônicos, no uso de bens culturais ou nos comportamentos coletivos, por exemplo, provocam a rejeição de determinados bens ou a modificação de seus elementos integrantes.... em outros programas de arquitetura, as modificações por "necessidade social" farão com que o homem não mais aceite os elementos tradicionais, pois que "não funcionam mais".¹⁴

A profissão de restaurador despontou, precariamente, no início do século XVII, tendo como sua principal causa o surgimento do conceito que aferia, às obras antigas, valores financeiros e qualitativos, superiores às obras recentes. E, acabou por ser consubstanciado no século XVIII. As boas condições das obras antigas apresentaram-se como fator prioritário para mantê-las valorizadas financeiramente, conseqüentemente, as restaurações acabaram por se cingir aos processos de repinturas das obras, com a finalidade de deixá-las como novas. O século XVIII não poupou críticas aos conhecedores de arte, "marchands" e, principalmente, aos restauradores, os alvos preferidos, pelas inúmeras falsificações e pelos estragos realizados nas obras. Em 1761, no livro *"A call to the connoisseur"* de autoria ignorada, é feita a primeira alusão à necessidade de

¹⁴ Olinio Gomes Coelho. *Do Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro: Olinio Gomes Paschoal Coelho, 1992, p.43. Deve ser notado que esta observação de Olinio Coelho possui larga abrangência histórica quando se refere ao comportamento do homem diante de seus bens culturais.

conhecer a técnica empregada pelo artista por aquele que se diz conhecedor de arte e, vai ainda mais longe, ao dizer que somente os bons artistas são capazes de julgar os quadros, pois o conhecedor não entende de técnica; ele pode ser erudito, conhecendo bem a respeito dos livros, mas não em relação aos quadros.

Entretanto, foi somente a partir de Johann Joachim Winckelmann que surgiram os primeiros passos em direção à concepção atual de restauração.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN - *Stendal 1717/Trieste 1768(?)*

Historiador e arqueólogo alemão, apesar de ter sido considerado o fundador da arqueologia científica, para se sustentar era preceptor¹⁵. Em 1755, residiu em Roma para organizar a coleção de arte antiga do Cardeal Albani tornando-se, logo após, bibliotecário do Vaticano, quando estudou metódica e aprofundadamente os monumentos antigos.

Foi um estudioso da Antiguidade Clássica como os românticos alemães Herder, Lessing, e Goethe. Eles não se interessavam em copiar mecanicamente as esculturas gregas, mas sim, apropriar do seu ideal e da sua natureza, encarnando-os no tempo presente, buscando, assim, uma renovação e uma recuperação intelectual, “mas, para sempre inatingível”¹⁶. O ideal clássico perseguido não visava a estética e, sim, a moral; o gosto típico cortesão pelo sensual, ricos

¹⁵ Outras profissões também procuradas pelos escritores foram as de funcionário do Estado, como Novallis, Schlegel, Schleiermacher e Hoffmann, pertencer ao clero como Gellert, Herder e Lavater; a de professor universitário como os irmãos Grimm, Schelling, Schiller, Kant e a de preceptor como o próprio Winckelmann.; Lenz, Fichte e Hamann seguiram a mesma profissão

¹⁶ Arnold Hauser. *História Social da Literatura e da Arte*. Op.cit. p.793.

gradações de cor e ostentação, artificialismo intelectual, oriundos do barroco e rococó contrapunham-se aos ideais de simplicidade, às linhas nítidas, à ordem, disciplina, harmonia e serenidade e aos ideais de uma moral puritana.

Winckelmann com sua obra "*História da Arte e da Antiguidade*" (1764), pode ser considerado o precursor da moderna restauração, pois pela primeira vez começa a ser contada a história da arte, agora de forma objetiva, através de suas obras e a evolução dos estilos. Entretanto, foi só no início do século XIX, que o homem busca de forma mais crítica seu passado, agora já assentado em novos conceitos. Dá-se, então, a verdadeira valorização da História da Arte e como consequência surge a necessidade de repassar, analisar e catalogar todos os estilos arquitetônicos. A partir do surgimento dos conceitos de valor histórico e artístico, inicia-se a preocupação e a necessidade de estudar e entender os monumentos que possuísem estes valores e, conseqüentemente, de preservá-los e restaurá-los.

Amadeo Bellini¹⁷ aborda bem esta questão:

"O restauro, no sentido moderno, nasce com a revalorização oitocentista da História, com a aquisição da consciência da idéia do passado como consequência do presente, do caráter único e irreproduzível de cada evento e de cada experiência, somadas à confiança na reconstruibilidade da história, à possibilidade de se encontrar nos acontecimentos uma lógica intrínseca, uma racionalidade que explique as sucessões, quase sempre em uma visão progressiva".

¹⁷ Amadeo Bellini. In *Techniche della conservazione*. Milão: Franco Angeli, 1992. p. 141.

A partir do aparecimento da figura do historiador da arte, este começa a exercer uma função fundamental na conservação das obras de arte, pois valorizando ou desvalorizando o artista ou o período, o historiador irá provocar o interesse maior ou menor pela conservação ou restauração de suas obras.

No século XIX, o restaurador começa a utilizar métodos científicos, como raios-x na investigação das pinturas, e os conceitos que irão, futuramente, irão embasar as principais teorias de restauro atualmente adotadas; como será visto, a seguir, no decorrer da ligeira análise sobre os principais teóricos da restauração desse século.

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC - Paris 1814/Lausanne 1879

Arquiteto, historiador e teórico da arquitetura, desde cedo teve seu interesse despertado para sua profissão ao trabalhar com arquitetos, ao fazer viagens arqueológicas pela França (1832/33), ao sair do colégio e, posteriormente, pela Itália (1836/37). Tornou-se um profundo conhecedor da arquitetura gótica, vinculando-a à cultura francesa; considerava a arte gótica como aplicação e ilustração de leis matemáticas. O tecnicismo de Violet-le-Duc foi chamado de mecanismo romântico.¹⁸ Publicou dois importantes dicionários, um de 10 volumes, em 1854/68: "*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe. XVIe. Siècle*", e outro de 6 volumes, em 1858/75, tendo o mobiliário da Idade Média francesa como tema. Prósper Merimée, Inspetor Geral dos Monumentos Históricos na época de Napoleão, cuidou que lhe fosse confiada a

¹⁸ Hauser. Op.cit. p 323

restauração de obras da Idade Média, tornando-o famoso não sómente na França como em outros países. Violet-le-Duc intervém em monumentos totalmente destruídos pela revolução, aplicando indiscriminadamente seu conceito que preconiza que o restaurador deve incorporar a personalidade do artista e renunciar a sua própria. Lançou, desta maneira, o conceito de restauro estilístico, a reinterpretação da obra; e a restauração de Notre-Dame exemplifica plenamente esta teoria com a inserção de uma torre no monumento, por sentir sua falta dentro de sua feição gótica – é a intervenção clara do restaurador na obra.

Violet-le-Duc afirmava que o arquiteto que projeta e coordena uma restauração deve agir como um cirurgião prudente e esperto, que toca num órgão só depois de haver adquirido um completo conhecimento de sua função e de haver previsto a conseqüência imediata ou futura da operação. Se agisse entregando-se ao acaso, seria melhor que se abstinésse. É melhor deixar morrer o doente ao invés de destruí-lo. Em suma, ratifica seus conceitos ao afirmar que o arquiteto deve penetrar no estilo próprio do monumento cujo restauro lhe é confiado, sustentando que o melhor a fazer seria incorporar o arquiteto primitivo e supor o que ele faria se pudesse retornar ao mundo e novamente realizar a mesma obra.¹⁹

O critério adotado por Violet-le-Duc, ao usar a reconstituição estilística dando unidade ao monumento e devolvendo-lhe sua integridade perdida, encaixa-se, perfeitamente, no desejo dos franceses em restaurar seus monumentos

¹⁹ In *Restauration. Restauro*. a.IX, nº 47,48,49, gennaio-giugno 1980, p 267

destruídos, representantes simbólicos de sua identidade nacional. Entretanto, apesar de ser alvo de inúmeras críticas, boa parte de seus conceitos foram absorvidos, mantendo-se ainda atuais. Dentre eles encontramos: - o estudo aprofundado do monumento como um todo e, individualmente, cada um de seus componentes; - acompanhamento através de documentação fotográfica ao longo de todas as etapas da intervenção.

JOHN RUSKIN – Londres 1819/Coniston – Lancashire 1900

Escritor, sociólogo e crítico de arte inglês, reagiu contra o materialismo da era vitoriana, aliando a prédica moral e as iniciativas práticas à reflexão sobre a arte. Exaltou a arquitetura gótica e foi porta-voz do movimento pré-rafaelista²⁰, bem como a revivescência do artesanato²¹. Apesar de não ser arquiteto, poucos pensadores influenciaram tanto o restauro.

Ruskin defende a idéia de que o restauro é a disciplina que nasce a partir da visão histórica, própria do romantismo e do idealismo. Antes de Ruskin, poucos são aqueles arquitetos ou intelectuais que atribuíram este valor; tendo esta reflexão nascida sob a influência do clima cultural da Revolução Francesa. Deste modo, escritores e homens responsáveis pela política cultural da França, além de outros, advertiram a necessidade de salvar e intervir para restaurar o

²⁰ Ruskin abraça o movimento pré-rafaelista repudiando a arte da Renascença, suas formas grandiosas e arrogantes e tece loas à tímida arte gótica dos primitivos como forma de protesto ao convencionalismo da arte e do mundo da Inglaterra vitoriana; chamou atenção para a fealdade das artes e ofícios vitorianos, identificando o declínio da arte e do gosto como uma crise geral da cultura.

²¹ Influenciou e provocou um culto exagerado pelo trabalho manual já que atribuiu a decadência da arte à mecanicidade do sistema de produção e à divisão do trabalho que impediam o contato direto do homem com a obra. Sua luta tinha um cunho romântico e era contra algo perdido para sempre como o ofício manual, a indústria caseira, a corporação, enfim, pelas formas de produção medievais.

patrimônio cultural da própria nação.²² Violet-le-Duc torna-se perfeito para atender 'as necessidades exigidas pelo momento, que é o da reconstrução da identidade francesa e de tudo que a Revolução destruiu; pois ele está convencido que restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou consertá-lo; é reconstruí-lo num estado tão completo, que pode não ter mais existido em determinado tempo.

Ruskin opõe-se radicalmente a Violet-le-Duc, ao considerar a restauração como a pior destruição pela qual o monumento pode passar. Entretanto, dedica a mesma preocupação sobre a morte do monumento como seu opositor; Ruskin, ao se referir à vida de qualquer arquitetura, afirma que:

"Deverá chegar a sua hora; mas que venha declaradamente e abertamente; e que nenhum substituto dissonante e falso a prive do ofício fúnebre da lembrança."²³

Traça um paralelo entre a vida do monumento e a do homem que nasce, cresce, envelhece e morre, lembrando que a morte deve chegar com a dignidade que lhe conferiu seu criador, sem haver nenhuma intervenção que o falseasse e corrompesse sua essência como, segundo suas palavras, "aconteceria se um poeta completasse o verso do outro. "

Porém, tanto Ruskin, quanto Violet-le-Duc, concordam que chega um momento no qual não somente é inevitável, mas é totalmente preferível o fim de

²² Stella Casiello. *La cultura del restauro*. Venezia: Marsilio Editori, 1996, p.122.

²³ John Ruskin. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, s/d. Edição original : London, 1849.

uma arquitetura respeitada, do que invasão descaracterizantes das intervenções inescrupulosas. Entretanto para Ruskin, é legítima a manutenção do tratamento quando não altera a natureza do objeto, que deve seguir o seu processo de envelhecimento; este pensador romântico acreditava que o monumento deve ser preservado conforme foi encontrado – é a ruína investida de tamanha importância que não se deve, no seu entender, tentar restaurá-la.

Segundo Stela Casiello²⁴ o tema do restauro não é estranho por inteiro ao pensamento ruskiniano, mas uma consequência deste. Na sua obra "*Lâmpada da memória*" Ruskin fala da vida da construção e destaca três momentos: a projeção, a função e a conservação. Defende a proteção do patrimônio, já que este é nascido da capacidade criativa do homem e da manifestação da própria personalidade civil e histórica, como também, alerta sobre a necessidade de educar o gosto do fruidor, a fim de que reconheça os valores referentes à arquitetura que está sob sua custódia. Devendo, desta maneira, salvaguardar os edifícios através da manutenção, onde se evitará perdê-lo ou destruí-lo com intervenções intempestivas.

Entre os muitos intelectuais influenciados pela teoria de Ruskin, destaca-se William Morris (1834/90), que diferentemente dele que era poeta, literato e teórico, foi um pragmático. Retoma o pensamento de Ruskin, quando se opõe ao restauro, sustentando a necessidade de conservar o monumento com todas as suas adições ganhas ao longo de sua vida, visando a manutenção de sua história. Além de rever seus conceitos, tanto Morris como Ruskin advertem para os perigos

²⁴ Stela Casiello. *La cultura del restauro*. Op.cit. p. 20.

provenientes da Revolução Industrial que rondam o meio ambiente, afetando não somente a arquitetura, como a vida do próprio homem.

Apesar da existência de muitos movimentos culturais, escolas de artes e a crítica comungarem com o pensamento ruskiniano, sobretudo no início do século passado, surgiram outros opositores, além de Viollet-le-Duc, à teoria do crítico inglês como Proust, Boito e Wright.

Tanto Violet-le-Duc quanto Ruskin, apesar de pensamentos contrários, têm em comum o objetivo de preservar o monumento. Porém, serão os conceitos de Violet-le-Duc que dominarão a restauração por todo o século XIX, inclusive na Itália, enquanto o teórico inglês terá alcance mais local.

E, já no final do século, com Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, inicia-se a chamada escola moderna de restauro, que servirá de base para os conceitos aplicados atualmente.

CAMILLO BOITO – Roma 1836/Milão 1914

Engenheiro, arquiteto, historiador da arte, professor da Academia de Brera em Milão, teórico e projetista de restauro. Boito situa-se dentro da historiografia do restauro entre a reconfiguração dos franceses, visando atingir a unidade estilística, e o radicalismo da tese conservacionista dos ingleses. Porém, indicando um terceiro caminho: exclui a falsificação, evidencia o acréscimo e caracteriza na conservação o monumento como documento (ainda que como modelo), o

objetivo da necessária ação do restauro, transformando em instrumento ativo da própria história.

Dedica-se ao estudo da história da arquitetura, assumindo uma postura de continuador da teoria de Violet-le-Duc, considerado seu referencial cultural, interessando-se, também, em recuperar as noções de autenticidade de Ruskin e Morris. O conhecimento histórico torna-se o canal para seu aprofundamento no tema da conservação e do restauro, que considera instrumento operativo da história. Defendia que as intervenções restaurativas deveriam acontecer somente quando se apresentassem realmente necessárias, deixando sempre à mostra as partes não originais. Alertando ainda para que extremos cuidados fossem tomados quando da retirada dos acréscimos, principalmente com a atenção voltada para seu valor histórico.

Contribuiu substancialmente através de sua teoria para uma revolução no campo da restauração na Itália, definindo as metodologias que até hoje são utilizadas. No IV Congresso de Engenheiros e Arquitetos Italianos, em 1883, propõe uma teoria de restauro fundamentada sobre a legitimidade da instância histórica e sobre a necessidade da proteção da autenticidade do monumento e, também, sustenta que prefere os restauros mal feitos aos bem feitos, já que estes imitam perfeitamente o antigo, fazendo-os parecerem novos e aqueles distinguem claramente a parte moderna adicionada.²⁵ Boito antecipa os conceitos de Brandi ao reconhecer a importância do valor estético e histórico do

²⁵ C.Boito. *I restauri in architettura. Dialogo primo*, tratto da Restaurare e conservare. In: Questioni Pratiche di Belle Arti, Milano 1893.

monumento e a dificuldade encontrada por muitos restauradores, ao tentarem respeitar essas duas instâncias; entretanto, quando os dois critérios são incompatíveis, Boito opta pela predominância da qualidade artística do monumento sobre a instância histórica, alimentando, dessa maneira, a perplexidade sobre a coerência de sua teoria e deixando que a questão seja resolvida ao se entregar ao estudo individual de cada caso.²⁶

Os principais pontos que traduzem sua teoria, podem ser considerados como a primeira Carta de Restauro Italiana. Fundamentam-se no seguinte:

- 1 – Diferenciar estilisticamente o antigo do novo²⁷;
- 2 – Diferenciar os materiais antigos dos novos no edifício;
- 3 – Suprimir detalhes e ornamentos;
- 4 – Expor no museu os objetos removidos;
- 5 - Marcar todas as peças e/ou material novo utilizado com a data da restauração ou do sinal convencionado;
- 6 - Colocar no monumento pequeno texto descritivo sobre a restauração;
- 7- Descrever e documentar fotograficamente as diversas etapas da intervenção, guardando o material no monumento ou próximo a ele, ou então, publicar este material nos jornais;
- 8 - Dar reconhecimento e publicidade à restauração.

GUSTAVO GIOVANNONI – Roma 1873/1947

²⁶ Stella Casiello. *La Cultura del Restauro*. Op. cit.

²⁷ Brunelleschi e Alberti foram os precursores desse princípio séculos atrás; deixando sempre claro nos monumentos as intervenções realizadas por eles.

Engenheiro de formação, mas com total dedicação à área histórico-humanista, cujo aprendizado vincula-se diretamente ao curso de História da Arte medieval e moderna de Adolfo Venturi na Universidade de Roma. O ambiente no qual passou sua juventude irá condicionar este futuro profissional. Testemunhou, quando tinha seis ou sete anos, a transformação operada em Roma. Era uma cidade silenciosa, circunscrita por um solitário campo onde emergiam monumentos extraordinários como igrejas e conventos firmados ao longo do tempo. Mas, ao expandir-se, mostrou-se totalmente irracional atendendo à especulação, com a criação de novas vias, com reconstruções e adaptações de edifícios preexistentes às necessidades de prédios públicos – desenvolveu-se, então, sem qualquer ordem ou planificação preestabelecida. De uma cidade tipicamente rural, transformou-se numa cidade administrativa, remontando, assim, a um longínquo passado, sua estrutura urbanística e ambiental.

Destacou-se por abordar os problemas de normas, no campo da história da arquitetura e do restauro, e de considerar a arquitetura, e em particular o ambiente urbano, como produto coletivo realizado através dos séculos. Considera o entorno como parte integrante do monumento e, a partir daí, estende o conceito de preservação ao entorno e ao tecido urbano. Incentiva o inventário das chamadas arquiteturas menores.

Define sua metodologia como restauração científica que, na opinião de Bellini, parece mais apropriado chamar de restauração filológica. Considera o restauro como uma ciência, uma disciplina exata e rigorosa. É decididamente

contrário ao não renovar e nem crê que o monumento possa perder sua integridade através de uma intervenção restaurativa. Traça uma distinção entre o monumento morto e o vivo. Este deve ter uma destinação semelhante ou igual àquela para qual foi construído. Diz que o projeto de restauro deve representar abandono completo da personalidade do arquiteto, como também não pode existir na execução nenhum interesse privado diante da integridade de uma obra de arte. Nenhum de nossos monumentos devem ser tocados sem um respeito completo à arte e à história.²⁸ Apesar de consciente sobre a artificialidade em classificar qualquer intervenção de restauração, da mesma forma, também é sabedor que os casos apresentados são muito variados. Diante disto, Giovannoni não se furta em classificar os diferentes tipos de intervenção em: restauro de simples consolidação; restauro de recomposição; restauro de liberação; restauro de complemento e de reconstituição; e restauro de inovação.

Giovannoni radicaliza ao se postar totalmente contrário aos conceitos de Violet-le-Duc chamando de “infame e exagerado” o restauro estilístico, porém, concorda com Boito ao afirmar que: “cada excesso no restauro transforma-se numa falsificação de documento.” Seu pensamento pode ser plenamente traduzido quando se pronuncia a respeito do restaurador:

"A arte do restaurador não é feita de divagação; é feita de observação, de trabalho silencioso e paciência, de estudo analítico e minuciosamente ordenado, de abnegação humilde,

²⁸ Stella Casiello. *La cultura Del restauro*. Op.cit. p.283.

*que o instiga a dedicar-se plenamente ao restauro, considerando-o um acontecimento para o monumento e não para o restaurador*²⁹."

Os conceitos de Boito e Giovannoni irão se refletir em 1931, na primeira Carta Internacional de Restauro na Conferência de Atenas e, em 1964, servirão como base para a Carta de Veneza.

A Carta de Atenas³⁰ redigida em outubro de 1931³¹, durante a conferência realizada pelo Escritório Internacional dos Museus, constituiu o primeiro ato internacional de proteção aos monumentos históricos, ao abordar diversas recomendações para serem seguidas pelos países ciosos de seus bens culturais. Sua abordagem gira em torno de quatro pontos fundamentais: - preocupação com o entorno imediato do monumento tombado; - não remoção dos bens de seu local de origem; - incentiva a cooperação mútua entre os países e; - atribui principalmente à educação o ponto principal para a preservação dos monumentos – cabendo, para melhor elucidação, ser acrescentado a este item o pensamento de Roger Bastide:

"Há sem dúvida, na natureza muitas coisas que existem e que poderíamos desejar, mas enquanto não a

s conhecemos é como se elas não existissem. Para que a necessidade nasça, é preciso que nossa consciência tome previamente conhecimento das coisas."³²

²⁹ Stella Casiello. *La cultura Del restauro*. Op.cit. p288.

³⁰ Vide anexos.

³¹ Publicada em Paris em 1932.

³² Olíio Coelho. *Do Patrimônio Cultural*. Op.cit. p. 41.

A Carta de Veneza contribuiu para o desenvolvimento de um amplo movimento internacional que refletiu na criação da Unesco, ICOM, ICCROM e do Istituto Centrale Del Restauro.

Com a destruição causada aos bens culturais pela II Guerra Mundial, fez-se necessário a revisão dos princípios contidos na Carta de Atenas pois, se fossem seguidos à risca, os monumentos estariam preservados nos dias de hoje em estado de ruína. Naquela época a Itália, de forma bem criteriosa e científica, inicia a recuperação dos monumentos com a utilização de seus próprios materiais. E, em 1963, um ano antes da Carta de Veneza, Cesare Brandi publica sua famosa Teoria do Restauro, como será visto mais adiante.

A Carta de Veneza³³ elaborada durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos ocorrido em 1964, continha importantes recomendações direcionadas à leitura da obra de arte, depois da intervenção restauradora, sob o ponto de vista da ética e da estética. Foram os seguintes os principais pontos ligados diretamente ao estudo da obra de arte: - o abandono das reconstituições integrais; - a manutenção dos valores históricos e artísticos, sem desrespeitar nenhuma época e; - dar destaque a todo material novo a ser empregado na restauração. Giulio Carlo Argan, mais tarde, irá definir muito bem esses valores, sob a visão da história da arte, como segue abaixo:

³³ Vide Anexos.

"A obra de arte não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte."³⁴

Nesse mesmo Congresso foi criado o ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), órgão não governamental ligado diretamente à UNESCO.

Mas será Cesare Brandi que conseguirá reunir todas as teorias anteriores, dando-lhes uma nova forma com a inserção de alguns pontos importantes que ainda não tinham sido contemplados.

CESARE BRANDI

Publica sua Teoria de Restauro em 1963, que embasará a Carta Italiana de Restauro de 1972 ³⁵ cujas normas bem abrangentes irão delinear o escopo de quase todos os grandes centros internacionais de restauro, ditando recomendações sobre a restauração arquitetônica, pictórica, escultórica, arqueológica e de murais, e, também emitindo conceitos sobre a preservação de centros históricos.

O conceito de restauro de Cesare Brandi resume-se no seguinte:

"A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dupla polaridade estética e histórica, tendo em vista a sua transmissão para o futuro."³⁶

³⁴ Giulio Carlo Argan. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa., 1992, p.17.

³⁵ Vide Anexos.

³⁶ Cesare Brandi. *Teoria de la Restauración*. Op.cit. p.15.

O essencial da obra de arte é o seu reconhecimento como tal, e este momento se apresentará somente ao ser apreciada em sua plenitude e é, justamente neste ato de reconhecimento, que se situa a vinculação entre a restauração e a obra de arte.

O momento metodológico de que nos fala Brandi, é quando a história funciona como consciência crítico-científica da intervenção, soma toda a aquisição do conhecimento científico ao longo do tempo, baseando-se o restauro em todo o conhecimento recolhido. Restaura-se, por isso, a matéria da qual é feita a imagem representada porque é nela que está impregnada a arte e a história do objeto, tudo de acordo com a exigência estética.

Brandi continua defendendo sua teoria demonstrando que toda obra possui uma dupla historicidade: o momento de sua concepção e o momento atual, o que ele chama de presente histórico. Posto isso, observa-se que este presente histórico será sempre deslocado para frente, sucessivamente, como tantos outros presentes já passaram.³⁷ A dupla historicidade nada mais é que a própria vida da obra e, sendo assim, não se deve cometer nenhum falso artístico ou histórico e, muito menos, apagar as marcas adquiridas com o tempo. No caso da arquitetura, além do lado estético, existe o uso que é a própria função da edificação, não devendo nunca ser escondida sua função primeira. Destaco o pensamento de Giulio Argan como complemento ao de Brandi:

³⁷ Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. Op.cit. p. 17.

*"Uma obra é vista como obra de arte quando tem importância na história da arte e contribuiu para a formação e desenvolvimento de uma cultura artística. Enfim: o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade."*³⁸

2.1. A RESTAURAÇÃO NO BRASIL

A mais antiga medida preservacionista referente ao nosso patrimônio cultural nos remete à primeira metade do século XVIII, quando o Vice-Rei do Estado do Brasil, o Conde de Galveias (1735/49), demonstra interesse pela preservação das construções holandesas em Pernambuco. A criação de medidas efetivas de proteção somente irá ocorrer em 1927 quando, logo após Minas Gerais, é criada a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais da Bahia. Em 1933 ocorre a primeira lei federal de proteção e privilegia Ouro Preto com o título de Monumento Nacional. No ano seguinte, o Art. 148 da Constituição prevê a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; porém, não foi regulamentado, porque ao ser enviado o projeto de reestruturação do Ministério da Educação, já com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pelo então ministro Gustavo Capanema, o Congresso foi dissolvido. Somente em 1937, já com uma nova Constituição, foi promulgado o Decreto-Lei

³⁸ Giulio Argan. *Guia da História da Arte*. Op.cit p.19.

25 criando o SPHAN e contendo disposições que protegem o patrimônio cultural brasileiro e que são mantidas até os nossos dias.

O modernismo como elemento definidor da preservação no Brasil

A preservação é um termo bem abrangente quando se trata de patrimônio histórico e artístico, podendo ser considerada a função precípua das instituições que tem sob sua responsabilidade a guarda de bens culturais. Medidas cautelares, como o tombamento e a restauração são procedimentos norteados por critérios e, assim sendo, o bem cultural sempre está à mercê deles, já que são os definidores e sentenciadores de seu destino.

CRITÉRIOS DE TOMBAMENTO

*"Tombamento é o instituto jurídico através do qual o Poder Público determina que os bens culturais serão objeto de proteção, dizendo, inclusive, de que forma se dará essa proteção."*³⁹

O tombamento é a finalização de um processo que consiste na inscrição do bem cultural em um ou mais Livros de Tombo⁴⁰ e, a partir deste momento,

³⁹ Assessoria Jurídica da Fundação Nacional Pró-Memória. In: *Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, MEC, 1982, p.9.

⁴⁰ "...vé-se que o legislador nacional adotou as expressões de tombamento e Livros do Tombo, de preferência às de classificação e catalogação encontradas na legislação estrangeira e nos anteriores projetos de lei brasileiros. Os termos adotados procederam do plano redigido por Mário de Andrade, no

tornar-se-á parte integrante do patrimônio cultural⁴¹ e será protegido pela legislação, passando “ a ter um significado cultural formal”⁴². Este processo se inicia com a seleção do bem cultural. Entretanto, esta escolha estará vinculada a critérios que definirão ser esse bem merecedor ou não de um estudo aprofundado que poderá, também, justificar ou não seu tombamento. Os critérios que nortearão essa seleção retratarão os conceitos vigentes da instituição a qual o tombamento está afeto.

As disputas de poder que envolveram muitos dos tombamentos tornaram-se antológicas para o IPHAN,⁴³ pois a sanha demolidora desferida para atender as propostas urbanísticas de nossos administradores poderia, na maioria das vezes, ser substituída por outra solução, evitando a derrubada de monumentos de importância histórica e artística. Seguem abaixo alguns exemplos:

Na Bahia, a Sé de Salvador foi demolida para aumentar, desnecessariamente, um espaço público, salvando-se somente as imagens e

no capítulo em que este consignou as medidas essenciais sobre o assunto, motivando a sua preferência, provavelmente, a consideração de que as vozes tombo e tombar correspondiam melhor, na tradição da língua portuguesa, ao rol ou inventário autêntico de bens a ser instituído na lei e, assim também, aos atos administrativos relacionados com esse arrolamento”. Rodrigo Mello Franco de Andrade. Brasil: monumentos históricos e arqueológicos. Comisión de Historia, Publicación Num. 122, México, 1952.

⁴¹“ Patrimônio Cultural é um conjunto dos bens móveis e imóveis cuja conservação seja de interesse social, quer por sua vinculação com fatos históricos memoráveis, quer por seu excepcional valor artístico, arqueológico, etnográfico, bibliográfico, compreendendo os monumentos naturais, os sítios e as paisagens que sejam importante conservar e proteger, pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.” Olinio Coelho. *Do Patrimônio Cultural*. Op. cit. p. 31.

⁴² Olinio Coelho. *Do Patrimônio Cultural*. Op. cit. p. 62.

⁴³ Ao longo de sua história, a instituição que trata do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vem recebendo diversos nomes, aqui citados a partir de sua criação: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), volta a ser Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e, atualmente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

fragmentos dos retábulos ⁴⁴, tendo desaparecido as magníficas portadas de lioz e os trabalhos de pedra policromada dos altares.

No Rio, para obedecer ao alinhamento com a Avenida do Mangue, a Avenida Presidente Vargas abriu o seu caminho destruindo as igrejas de São Domingos, Bom Jesus do Calvário e São Pedro dos Clérigos, tendo sido, este último, um exemplar raro da arquitetura religiosa brasileira.

Ainda no Rio, o antigo prédio da Academia Imperial de Belas Artes, projeto de Grandjean de Montigny, com relevos de terracota dos irmãos Ferrez, ampliado para sediar o Ministério da Fazenda, não teve destino diferente: os administradores públicos determinaram que, em vista da necessidade de maior espaço para este órgão governamental, a derrubada do prédio antigo seria a solução. Imediatamente foi criado um movimento para a permanência do prédio, tendo como resultante o apressamento da demolição. Recentemente criado, o Serviço do Patrimônio conseguiu somente a compra do pórtico e, assim mesmo, diretamente com a firma de demolição. Hoje em dia, com o devido distanciamento histórico que nos permite analisar melhor a situação, conclui-se que houve pouco empenho da instituição recém-criada na briga pela permanência do prédio, já que não era um prédio preservável dentro dos critérios da época. Logo depois, decidiram pela construção do Ministério em outro local, sendo transformado em estacionamento o terreno ocupado pela Academia Imperial de Belas Artes.

⁴⁴ Os retábulos atualmente se encontram na igreja dos jesuítas, atualmente, Catedral.

Os modernistas não escondiam seu pouco interesse pela arte produzida no século XIX como, também, pelo ecletismo. Exemplo disto é encontrado em relatório de Mario de Andrade para Rodrigo, quando este se manifesta nitidamente contrariado ao se referir à talha da catedral de Campinas; comenta que, apesar de datada do século XIX, há que tombar a célebre talha dos altares da catedral. E, em certa ocasião, Rodrigo alerta-o escrevendo que em São Paulo deve existir arquitetura interessante, e não somente pobre como ele falou, principalmente as edificações rurais que devem ser as melhores do Brasil. Arte do passado só despertava interesse se fosse barroca.

A seleção para tombamento privilegiava, quase exclusivamente, obras dos séculos XVI a XVIII, deixando de lado a arte do século XIX e o ecletismo, comportamento este justificado, às vezes, por serem construções ainda novas.

No entanto, os modernistas que representavam a "*intelligentsia*" do país e dirigiam o SPHAN deixam claro seu critério de seleção ao tombar o Catetinho em 11 de novembro de 1959, cinco anos após sua construção. A justificativa para este ato residiu na importância que ele representou para a aceleração das obras que transferiram o governo do litoral para o centro do Brasil. Era o novo, era o moderno. Mas, principalmente, era a glorificação da monumentalidade da nova capital, originária de uma construção tosca. Ao ser protegida, estabeleceria uma identidade nacional, mostrando a origem do futuro do Brasil.

Conceitos modernistas, como diversidade – enfrentada na construção de Brasília -, ligação do passado com o presente, identidade nacional, valorização do tosco (popular), foram sacralizados neste ato.

A valorização da mestiçagem pelos modernistas faz destacar, na busca do caráter nacional da arte colonial, três artistas: Aleijadinho em Minas, Mestre Valentim no Rio e Francisco das Chagas, conhecido como o Cabra, na Bahia. Há de se destacar, também, Frei Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo, mulato, que durante muito tempo foi objeto de uma monografia de Mario de Andrade.

Artistas que se tornaram famosos, todos eles mulatos, simbolizavam uma cultura tida como original, apesar de existirem outros iguais ou melhores que eles, como Francisco Vieira Servas em Minas, Manoel Inácio da Costa na Bahia e Francisco Xavier de Brito no Rio. O não reconhecimento e estudo, pelos órgãos competentes de determinados artistas, acabou por levar a dizimação de suas obras.

Ítalo Campofiorito, ao se referir aos modernistas, declara com muita propriedade: “que ao descobrirem o Brasil de novo, forjaram o próprio passado.”⁴⁵

CRITÉRIOS ARQUITETONICOS

O arquiteto modernista do Patrimônio, por sua própria especificidade, em duas ocasiões, torna-se um agente importante diante dos monumentos nacionais:

⁴⁵ Ítalo Campofiorito. *O patrimônio cultural: um balanço crítico*. In: Revista do Brasil 4. Rio de Janeiro: 1985

- na ocasião do estudo de tombamento, momento que poderá sacralizar ou não o monumento de uma época passada; - quando projeta para o futuro - no momento que executa os projetos para prédios públicos contratados pelo próprio Estado e; em outro, quando da redefinição, principalmente, da fisionomia do Rio de Janeiro. O centro do Rio antigo, a cada solicitação para a demolição de prédios ecléticos e a obtenção da permissão para fazê-lo, foi redesenhada por Lúcio Costa.

Um dos casos mais polêmicos, que se tornou um dos símbolos da visão modernista, ocorreu em Minas; foi o Grande Hotel de Ouro Preto. Carlos Leão, autor de seu primeiro projeto, tentou seguir as linhas e a volumetria da arquitetura local, pensando esta ser a vontade de Rodrigo. Entretanto, foi exatamente neste ponto que residiram, sob a ótica modernista, os dois grandes pecados cometidos contra o movimento pelo arquiteto: a construção ter feição neocolonial e realizar projeto para agradar ao cliente – imperdoável para os ideais modernistas. No entanto, a proposta de Leão atingiu seu objetivo, pois Rodrigo expressou seu agrado pela solução; mas, o caso deflagrou uma disputa interna na instituição. No ano seguinte, Lucio Costa alerta Rodrigo sobre os perigos do projeto e solicitam a Oscar Niemeyer os estudos para novos projetos, agora totalmente dentro dos padrões modernos; apesar de Renato Soeiro ter sugerido, equilibradamente, um outro desfecho para a situação – “manter as fachadas de algumas casas deixando seus espaços internos abertos.”

A partir de então, passa a ser norma, devidamente sacramentada para edificações em sítios históricos, o teor da carta de Lucio Costa⁴⁶, enviada em conjunto com Rodrigo Mello Franco para Capanema, como esclarecimento do episódio do Grande Hotel que, além desse novo princípio, pautado pelo convívio do moderno em centros históricos e respaldado pela Carta de Atenas de 1933, receituário dos arquitetos modernistas, deixa claro que toda boa arquitetura moderna pode ser considerada como obra de arte e, assim, podendo se igualar “*pari passu*” aos bens tombados.

Rodrigo, ao ser indagado em relação às novas construções dentro de conjuntos urbanos preservados, sobre se devem reproduzir artificialmente as formas antigas ou se apresentarem como novas, se posiciona justificando a construção do Grande Hotel, como se vê a seguir:

Quando a natureza dos materiais e a tecnologia é completamente diferente, como no caso dos grandes envidraçamentos, é preferível o contraste franco. Quando, porém, a interferência visa apenas a preencher determinada falha ou lacuna do conjunto urbano, deve prevalecer o critério da correta reprodução. Tanto num caso como no outro, o bom êxito dependerá da qualidade profissional e da sensibilidade do arquiteto responsável.

De um modo geral, a falsa ambientação cenográfica é contra-indicada e, em qualquer circunstancia, importa levar em conta a equivalência, harmonia no que respeita à cor, à escala e a comodulação.

⁴⁶ Lauro Cavalcanti. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1955, p.

De detentores do poder decisório na escolha do bem a ser sacralizado, passam a ser o próprio bem, investido na sacralização, como a Igreja da Pampulha, de 1947 e o prédio do MES de 1948 – todos os dois tombados, apenas cinco anos após seu término.

Origem da restauração de bens móveis e elementos integrados

A restauração de bens móveis e elementos integrados, teve, oficialmente, seu início no IPHAN quando, em 1944, Rodrigo Mello Franco de Andrade convidou Edson Motta para organizar este setor no âmbito da instituição. Este, sob o patrocínio da Fundação Rockefeller, foi enviado para se especializar no Fogg Museum, da Universidade de Harvard, em Massachussets. Em 1947, volta ao Brasil, trazendo os ensinamentos, tanto teóricos como técnicos, para aplicá-los nas restaurações do Patrimônio.

Inicialmente, a restauração de todo o país ficava sob sua coordenação; entretanto, devido às dimensões do nosso território, esta empreitada tornou-se impossível de se efetivar. Ocorreu, naturalmente, uma descentralização no IPHAN quando começaram a apontar outros nomes no universo da restauração brasileira: - Jair Inácio em Minas Gerais; João José Rescala na Bahia, Fernando Barreto em Pernambuco e, mais tarde, José Ferrão Castelo Branco.

Posto isso, é necessário verificar a aplicação no Brasil das normas internacionais estabelecidas, notadamente na Carta de Atenas, de Veneza e na

Carta de Restauro, das quais o Brasil é signatário. Entretanto, pode-se observar como desde cedo ocorrerão diferenças na aplicação prática destes critérios.

Ao serem mais detidamente examinados os trabalhos dos restauradores acima citados, pioneiros da restauração no Brasil, verifica-se que, nem sempre, os critérios adotados foram aqueles preconizados pelas cartas internacionais de restauro e, sim, originários de sua formação e vivência. Como cada um dos citados recebeu uma formação diferente, ocorria que para uma mesma situação proposta, como exemplo mais significativo podemos tomar a reintegração, apresentavam-se quatro tipos diferentes de critério, como se verá a seguir:

No Rio de Janeiro, Edson Motta, artista plástico com formação em restauração no Fogg Museum, segue os critérios adotados por Stout e Forbes, restauradores daquela instituição: reintegra as lacunas preenchendo-as com fundo de preparação e depois aplica a cor num tom abaixo do original, utilizando tinta e técnica diferentes daquela usada pelo artista na obra; marca toda a área retocada com um tracejado formado por incisões, para possibilitar a identificação à curta distância da área não original. Este critério de identificar a área restaurada é indicado pelas cartas internacionais de restauro. Às vezes, era levado às últimas consequências quando aplicado em grandes áreas e o tom neutro usado chamava mais atenção do que a própria obra, interferindo em sua leitura.

Na Bahia, João José Rescala vinha de uma formação acadêmica de artista plástico, vivência esta revelada em seus critérios de restauro: as reintegrações das falhas apresentavam-se totalmente invisíveis e eram feitas a óleo, usando a

mesma técnica do original para se integrarem e otimizarem seu acabamento. Orgulhava-se de sua restauração ser tão perfeita a ponto de ser difícil a localização das reintegrações.

Em Minas destaca-se, na época, Jair Inácio que, apesar de ter cursado o Instituto Real do Patrimônio Artístico da Bélgica (IRPA), deixou como marca um critério próprio muito peculiar, de não reintegração da camada pictórica. Sua equipe⁴⁷, na maioria formada por restauradores treinados em canteiros de obras, ao utilizar canivetes na decapagem, acabava por abrasar a pintura original e, até mesmo, removê-la pela falta de precisão do ferramental inadequado e da perícia técnica dos próprios restauradores. Em consequência dessa inabilidade, o resultado final da decapagem apresentava-se com a pintura desgastada e, a partir daí, era apenas aplicada uma camada de cera para dar proteção⁴⁸, sem que houvesse qualquer tipo de reintegração pictórica. O resultado final desta restauração transmitia, por sua vez, um ar tosco e envelhecido que se integrava bem com as construções e o mobiliário antigos de Minas. Este critério, da não reintegração pictórica, justificado através da intenção em dar mais dignidade à peça, se implantou em todo o território mineiro.

Jair Inácio criou, de uma certa forma, um mito romântico em torno dele que, coincidentemente, veio ao encontro do ideário modernista: mulato, pobre, enfrentando inúmeras diversidades e indo estudar num grande centro cultural

⁴⁷ A falta de pessoal especializado e a urgência de salvar o patrimônio que estava se perdendo, derivou na formação de equipe composta por pessoas arrebanhadas na própria comunidade, sem nenhuma formação.

⁴⁸ Um composto de cera era usado para consolidar as peças de madeira e, também, para dar proteção final à superfície da obra.

estrangeiro. Desta maneira, estabelece-se a ligação do popular com o erudito.

Em Pernambuco, Fernando Barreto, cuja formação deu-se também na Bélgica, atuou durante um certo tempo utilizando critérios similares aos de Edson Motta, visto que eram normas internacionais de restauração. Entretanto, quem mais atuou no nordeste, inclusive estendendo o exercício de sua atividade a outros estados, foi José Ferrão Castelo Branco, que era um mestre-de-obras. Devido a sua formação, suas restaurações caracterizaram-se pela valorização da estrutura, tornando-se exímio na confecção de engradamento para os retábulos como, também, em tudo que envolvesse tratamentos de ordem estrutural. Entretanto, a escassez de técnicos somada a sua disposição e envolvimento pelas obras, arvorou-se. Assumiu responsabilidades inerentes somente ao restaurador – como a decisão dos critérios a serem adotados. Aos poucos, em grande parte do nordeste, nos locais onde ele atuava, ficou estabelecido como critério a remoção da pintura e de toda a douração, visando a valorização da talha e da madeira antiga.⁴⁹

A partir da descentralização do setor do SPHAN que coordenava a restauração no Brasil, Edson Motta, praticamente, passou a atender somente ao Rio de Janeiro e Espírito Santo e, nos outros estados, quando situações difíceis requeriam sua presença.

A época e as condições humanas, técnicas e financeira sem que esses pioneiros da restauração trabalhassem, encontravam-se muito aquém das

⁴⁹ O critério de valorização da talha em detrimento da policromia chegou também, ao norte do país, onde na Igreja de Santo Alexandre, em Belém, ocorreu a decapagem total.

necessidades básicas exigidas para qualquer trabalho de restauração. Entretanto, fazia-se premente a recuperação imediata das obras, caso contrário elas se perderiam. Independente de seus erros ou acertos, não cabendo agora avaliar, e já com o distanciamento histórico que a situação permite, pode-se creditar a esses restauradores, localizados na chamada "fase heróica" do IPHAN, a chegada aos dias de hoje das obras que integram o patrimônio cultural nacional.

Rodrigo Mello Franco de Andrade ao modificar o projeto de Mario de Andrade, que previa a interdisciplinaridade na equipe do Patrimônio, permite um predomínio substancial de arquitetos na instituição. Ao se tratar de restauração referente aos elementos integrados, na maioria das vezes, era o arquiteto que estabelecia os critérios, deixando sempre claro a preocupação com a ambientação do espaço e sua estética modernista afetas a sua formação. Passo ao exemplo: ocorreram dois casos similares, referente à pintura de retábulo, com encaminhamentos distintos onde se nota, nitidamente, os critérios adotados pelos arquitetos e os adotados pelo restaurador. Os casos em questão remetem-se à restauração do Outeiro da Glória no Rio e da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, Espírito Santo.

Quando da restauração do Outeiro da Glória, o SPHAN optou pela remoção da pintura dos retábulos ao constatar sua datação - 1885 - e por estar encobrindo

uma pintura branca, considerada original.⁵⁰ No entanto, esta, por sua vez, também foi removida. A justificativa, na época, centrou-se na incapacidade material em restaurá-la, sendo adotado o seguinte critério, segundo Rodrigo de Mello Franco:

...remove-la toda, preservando-se tão somente aqueles raríssimos pontos onde se conserva ainda o ouro de lei. As banquetas dos 3 altares foram mantidas sem qualquer intervenção por se apresentarem com a pintura e douramento anteriores, ou sejam, os de 1828.

Resultou dessa providencia não só maior valorização de toda a obra de talha, como a sua melhor integração no severo conjunto arquitetônico da igreja, porque assim ficaram atenuadas as diferenças de estilo, tão marcadas, decorrentes da circunstancia das obras terem sido executadas com grande intervalo numa época em que o gosto sofria acentuada transformação.⁵¹

Este relato demonstra que os critérios adotados traduziram os tão preconizados conceitos de Le Corbusier tais como: o despojamento, a estrutura aparente e a eliminação dos ornatos, neste caso a pintura. Conceitos estes ligados à emblemática expressão de Mies Van der Rohe⁵² para se obter mais beleza – “menos é mais”.

Alguns pontos podem ser observados neste caso:

⁵⁰ A documentação, relativa à decisão tomada, encontra-se no Arquivo Central do IPHAN.

⁵¹ Rodrigo Mello Franco de Andrade. *Rodrigo e o SPHAN*. Ministério da Cultura. 1987. p. 106.

⁵² Arquiteto e projetista alemão, foi diretor da Bauhaus de 1930 a 1938, quando emigra para os Estados Unidos. Sua obra é marcada pelo equilíbrio e elegância clássica. Destacou-se pelo projeto de móveis, em especial pela “cadeira Barcelona”, projetada em 1929, foi reconhecidamente considerada um clássico da modernidade. Outra frase sua que se tornou célebre: “*Prefiro ser bom a ser original*”. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 350. Edição Original: *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford University Press, 1988.

1. A intervenção do arquiteto na obra à semelhança de Viollet-le-Duc, com a finalidade de atenuar as diferenças de estilo;
2. A preocupação voltada mais com a ambientação do que com a obra de arte – a severidade da arquitetura não combinava com a pintura branca dos retábulos;
3. Os retábulos são secundários neste caso, não tendo a mesma importância dada ao monumento;
4. A não aceitação da convivência entre épocas e estilos diferentes.

Enquanto que na Igreja de Reis Magos os critérios foram ditados pelo restaurador, na época Edson Motta, a proposta metodológica diferiu muito desta da Glória, apesar de apresentarem os mesmos problemas: - camadas de pintura lisa de época mais recente sobre pintura original; - remoção da repintura apresentando problemas de ordem técnica.

O retábulo maneirista, coberto por diversas camadas de repinturas a óleo, teve revelada, ser à base de água, sua pintura original quando da feitura dos exames preliminares. Como, naquele momento, não existia disponibilidade de mão de obra especializada para tão delicada remoção, Edson Motta opta pela consolidação estrutural do retábulo, para não colocar a obra em risco, e aplica uma camada de tinta em tom neutro visando protegê-la, adiando a restauração

RETÁBULO DA IGREJA DOS REIS MAGOS



RETÁBULO DA IGREJA DOS REIS MAGOS



RETÁBULO DA IGREJA DOS REIS MAGOS



até chegar o momento mais conveniente para fazê-la, utilizando técnicos experientes.

Apesar de no Arquivo do IPHAN constar toda a documentação relativa a este momento citado acima, anos depois, todo o critério de preservação de Edson Motta de nada adiantou, pois é contratado um restaurador, apresentado pela comunidade local, que retira todas as camadas de pintura com maçarico⁵³, incluindo a original, sem tomar conhecimento de todo o histórico da obra contido na documentação arquivada no IPHAN.

Observa-se neste caso, a importância da análise histórico-artística da obra como procedimentos que devem anteceder qualquer intervenção na obra de arte, demonstrando os danos que podem ocorrer quando estes, por desconhecimento ou incúria, não são realizados.

A situação nos dias atuais

Após terem sido apontadas as principais diferenças, inerentes à formação de cada um, que irão caracterizar os critérios adotados pelos quatro restauradores na chamada “fase heróica” do IPHAN, faz-se necessário traçar um rápido perfil dos

⁵³ Foram encontradas na talha do retábulo marcas de queimado deixadas pelo maçarico e resquício pontual da policromia original em tons de azul, verde e vermelho.

caminhos que a restauração tomou no país para uma melhor compreensão dos dias atuais.

Ao retornar ao Brasil, em 1947, Edson Motta observa que a área de restauração apresentava duas vertentes: os bens móveis e os elementos integrados aos monumentos. E, para atendê-las, a solução seria a criação de ateliês distintos, os de bens móveis ficariam afetos aos museus do IPHAN e os de elementos integrados deveriam ser montados nas próprias obras e tudo sob a coordenação do ateliê central do IPHAN. Entretanto, esta organização funcionou, precariamente, no início e, naturalmente, logo depois acabou por ocorrer a descentralização devido às dimensões territoriais do país que impedem agilidade em qualquer sistema centralizador. O IPHAN distribuiu pelas regionais os restauradores Jair Inácio (Minas), João José Rescala (Bahia), Barreto (Pernambuco) e Ado Malagoli (Rio Grande do Sul) ⁵⁴, solucionando o problema de formação com concessões de bolsas de especialização na Bélgica. E aqueles que possuíam curso superior, divulgariam seus conhecimentos ministrando aulas nas universidades de seus estados para formação de profissionais na área. Nos anos 70 é criado um curso prático de formação de restauradores, ministrado por Jair Inácio, na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) e começam a surgir os órgãos estaduais de patrimônio e setores específicos ligados à restauração de bens móveis e elementos integrados no Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (1976), na Empresa Sergipana de Turismo, (1978) e no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (1979).

⁵⁴ Ado Malagoli não chegou a assumir o cargo.

Todavia, o ano de 1978 trouxe novos alentos para a restauração com o curso de formação e especialização do CECOR criado por Beatriz Coelho, o que imprimiu uma formação técnico-científica ao restaurador que, até então, era considerado um artesão, apesar de algumas universidades, como UFRJ e UFBA manterem cadeiras de restauração no curso regular de pintura.⁵⁵ A década de 80 contou com a formação de uma associação de classe, a ABRACOR, com a procura no exterior de cursos de restauração por um grande número de interessados e com o Curso de Especialização da UFRJ criado por Almir Paredes e Marylka Mendes. No decorrer dos anos 90, surgem alguns cursos esporádicos e de curta duração e o Curso de Especialização da UFRJ chega ao fim por problemas de ordem financeira que impediram a manutenção do mesmo padrão.

Atualmente, a restauração no Brasil encontra-se numa fase difícil, atravessando problemas cuja origem pode ser detectada, principalmente, na exigüidade de cursos para formação de profissionais, que sempre foi uma tônica e na tímida atuação dos órgãos fiscalizadores a nível municipal, estadual e federal, devido a seu enfraquecimento político e a falta de pessoal capacitado.

Elegem-se estes dois fatores como os principais e grandes causadores desta grave situação. Decorrentes deles, outros se fazem sentir, demonstrando a profundidade do problema enfrentado pelo patrimônio histórico e artístico nacional. Ei-los:

⁵⁵ Cf. Orlando Ramos Filho. *Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 Anos*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no. 22. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória, 1987, p. 154.

1. As exigências feitas pelas restaurações políticas que exigem rapidez e cronograma apertado, onde o tempo pré-estabelecido permite apenas maquiar as obras de arte para atender à data da inauguração; ao esconder as imperfeições da obra, na maioria das vezes, desenvolvem-se, aceleradamente, processos de deterioração.
2. O descumprimento contumaz dos critérios contidos nas Cartas Internacionais de Restauro⁵⁶ por restauradores sem formação na área que atuam; este procedimento vem destruindo o acervo cultural do país, devido ao desconhecimento total do contratante em relação à restauração e a falta de fiscalização dos órgãos competentes.
3. A importância exacerbada atribuída ao tecnicismo nas intervenções em detrimento dos valores históricos e artísticos, vinculando sempre a importância da restauração ao emprego da última novidade na área técnica e de materiais, envolvendo sempre muito *marketing* em torno de sua divulgação e do restaurador: contudo, legando para segundo plano o principal – o estudo da obra de arte.
4. Por último, mas tão importante quanto os acima citados, depara-se com a exigência cada vez maior da comunidade, à qual o bem pertence, geralmente exigindo, que após o restauro, a obra ostente a aparência de nova.

⁵⁶ O Brasil é signatário de todas as Cartas Internacionais de Restauro aderindo a todas as suas normas, tendo, portanto, o dever de cumpri-las. O atendimento às normas propostas deveria se dar, principalmente, através dos órgãos responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico do país.

Somente um investimento maior na formação de restauradores, no aumento do quadro técnico de restauradores nas instituições fiscalizadoras dos bens culturais e normatização dos critérios de intervenção no território nacional, dentro de uma visão cujo princípio básico é a inter-relação entre a História da Arte e a restauração, propiciará, futuramente, uma mudança substancial neste quadro que, atualmente nos deparamos.

2 – A IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA
PENITÊNCIA

2.1. LOCALIZAÇÃO

A igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência e a igreja conventual de Santo Antonio ficam localizados no antigo Morro de Santo Antônio, compondo um dos mais importantes conjuntos arquitetônicos do Rio de Janeiro, inseridas que estão numa das regiões mais antigas e destacadas da cidade - o Largo da Carioca e a rua da Carioca. Do morro, apenas resta uma parte, o necessário para a estabilidade do convento. Entretanto, restam fatos notáveis contando sua movimentada e interessante história.

O Largo da Carioca era, por volta do século XVI, um imenso brejal chamado de Lagoa de Santo Antônio e estendia-se até o Campo da Ajuda, atual Praça Marechal Floriano. Durante o século XVII começaram a surgir pequenas construções em torno da lagoa, enquanto o Convento e a Igreja de Santo Antônio eram construídos no morro⁵⁷; daí surge a Rua da Carioca, tendo-se dela referência já em 1667, quando um dos marcos das sesmarias concedidas por Estácio de Sá foi fincado. Chamou-se inicialmente Rua do Egypto e, mais tarde, Rua do Piolho. As primeiras edificações do lado fronteiro ao Morro de Santo Antônio ocorreram entre 1667 e 1697.

⁵⁷. O Morro de Santo Antônio, preliminarmente, denominava-se Outeiro do Carmo e foi recebido pela Irmandade do Carmo como doação de um rico casal, os Crispim da Costa. Porém, como o local era insalubre, os carmelitas desdenharam a doação e a passaram adiante. Apesar do morro estar reservado aos carmelitas, foi doado e escriturado em favor dos franciscanos.

Em 1741, o Convento de Santo Antonio cedeu 20 braças do terreno e mais de duzentas braças de fundos para a Ordem III de São Francisco da Penitência construir seu hospital junto às casas que já eram habitadas⁵⁸. Após a inauguração do Chafariz da Carioca em 1798, que deu o nome ao largo onde ficou situado, passou a ser chamada Rua da Carioca o caminho que as pessoas passavam para buscar água. O Largo da Carioca até 1840 apresentava-se lamacento nos dias de chuva e totalmente negligenciado pelas autoridades. A partir de 1850, o Largo sofre uma transformação gradativa e torna-se ponto de reunião dos mais diferentes tipos sociais, culturas, profissões, indo desde cultos círculos literários à pessoas ligadas apenas ao comércio. Na época do Brasil Colônia, os ciganos e judeus eram rejeitados e mantidos fora dos limites da cidade; já no século XIX, os ciganos mais abastados pelo comércio de escravos se estabelecem na rua da Carioca e os judeus na atual rua Miguel Couto.

Na segunda metade do século XIX, a renda gerada no setor exportador deu um grande incremento à economia brasileira, imprimindo grande crescimento às cidades litorâneas e substituindo, então, a mão de obra escrava pela dos imigrantes. A partir daí consolidou-se o mercado interno com o incremento do consumo vindo da renda dos assalariados, tornando o Rio de Janeiro o maior mercado consumidor, expandindo-se, desta maneira, a economia e a industrialização. A classe média adquire, a partir daí, maior importância e passa a compartilhar o poder com as outras classes tradicionais.

⁵⁸ O hospital da Ordem III foi demolido durante a gestão do Prefeito Pereira Passos (1902/1906) para recuo de 12 metros das edificações naquela parte do largo.

Estes foram fatos determinantes para definir as diferentes vocações da rua da Carioca, a maioria permanecendo até os dias de hoje: a jornalística com o funcionamento próximo da redação do “A Sentinela” – 1823, do bisemanário “Rio Nu”, do “Correio da Manhã” e “A Noite” (1911); a institucional e benemerente se firmou através do Liceu Literário Português (1868), onde os irmãos Ferreira da Costa e Manuel Ribeiro ministravam aulas gratuitas, e a Casa do Estudante do Brasil (1929); a comercial aparece desde o início do século XIX, com a Taverna do Jacá, Café da Ordem, Rebeca de Ouro, Joalheria do Fuocco, entre as mais importantes; e englobando nas atividades artísticas e as de comunicação funcionou a Rádio Sociedade, berço da Rádio Brasileira (1923) fundada por Roquete Pinto, surgiu o Cine Soberano que antecedeu o Cinema Íris (1910/11), quando foi feita a primeira experiência do cinema falado, foi realizada a primeira experiência vitoriosa de transmissão de televisão por Roquete Pinto na América Latina (1933) e instalou-se o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936).

2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS

A partir da localização, a contextualização do monumento dar-se-á, segundo seus valores históricos e artísticos, com o objetivo de estudá-lo⁵⁹ em sua

⁵⁹ Para melhores elucidações sobre o valor do bem cultural, deve ser acrescentado como complemento, o pensamento de Olinio Coelho a respeito do tema: “... Não podemos entender a proteção ao bem cultural apenas como um objeto de estudo para historiadores ou cientistas, como matéria necessária à sua erudição, mas como preservação das raízes de cada civilização.” Olinio Gomes Coelho. *Do patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Olinio Gomes P. Coelho, 1992, p.36.

profundidade, levando em conta o próprio conceito de “*unicum*” da obra de arte, e os fatos históricos que a envolveram e também lhe imprimindo singularidade.

O vestígio ou testemunho da atividade humana é o ponto de partida da conservação.⁶⁰

Os franciscanos

Apresentados por Gilberto Freyre:

" [...] se não tem na história escrita do Brasil o relevo que devia ter, é uma presença que se faz sentir de modo particularmente expressivo na paisagem brasileira, na cultura de nossa gente e no folclore do nosso povo. Que conventos mais ligados a essa paisagem que os franciscanos? Que santos mais da devoção dos brasileiros que o franciscaníssimo Santo Antonio? Que frades mais frades pela imaginação do homem do povo brasileiro que de São Francisco, com suas coroas e os seus cordões simbólicos e o brando rumor de suas sandálias características a descerem dos conventos para as ruas, para as praças, para os subúrbios pobres ? Que nomes de religiosos, mais do que os franciscanos, associados à eloquência sagrada, à erudição, à arte, à ciência, em terras brasileiras?

São esses frades, desde a primeira missa integrados profundamente na paisagem, na vida e na cultura do Brasil [...] ⁶¹ "

Os franciscanos vindos de Portugal, Espanha e Itália antecederam todas as outras ordens ⁶² no país e, durante os primeiros 50 anos de colonização, foram

⁶⁰ Brandi, Cesare. *Teoria de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 36.

⁶¹ Gilberto Freyre. *A propósito de frades*. Salvador: Progresso Editora, 1959, p. 141.

os únicos missionários e os primeiros mártires e, mantiveram-se, posteriormente, presentes durante todo o transcurso da História do Brasil. Em 13 de março de 1584, foi criada a Custódia de Santo Antonio do Brasil com sede em Olinda, oriunda da Província sediada em Lisboa dedicada ao mesmo santo⁶³; até esta data só existiam frades avulsos no país. Somente após ter fundado o 12º. Convento, em 1657, tornou-se Província. Com a celebração de seu primeiro Capítulo em 5 de novembro de 1659 ⁶⁴, houve o desmembramento dos conventos do sul e foi criada a Custódia da Imaculada Conceição da Virgem Nossa Senhora com sede no Rio de Janeiro. Com a chegada de novos frades e o surgimento de outros conventos, é declarada, em 1675, Província pelo Breve do Papa Clemente X. O crescimento da Ordem dos franciscanos no país deve-se, uma parte à solicitação da própria comunidade, necessitada da vinda deles para o trabalho pacificador e de aldeamento das tribos indígenas rebeldes e, a outra à indispensável manutenção dos hábitos cristãos nas famílias vindas de Portugal e, naturalmente, acompanhada da certeza dos jovens receberem uma boa educação.

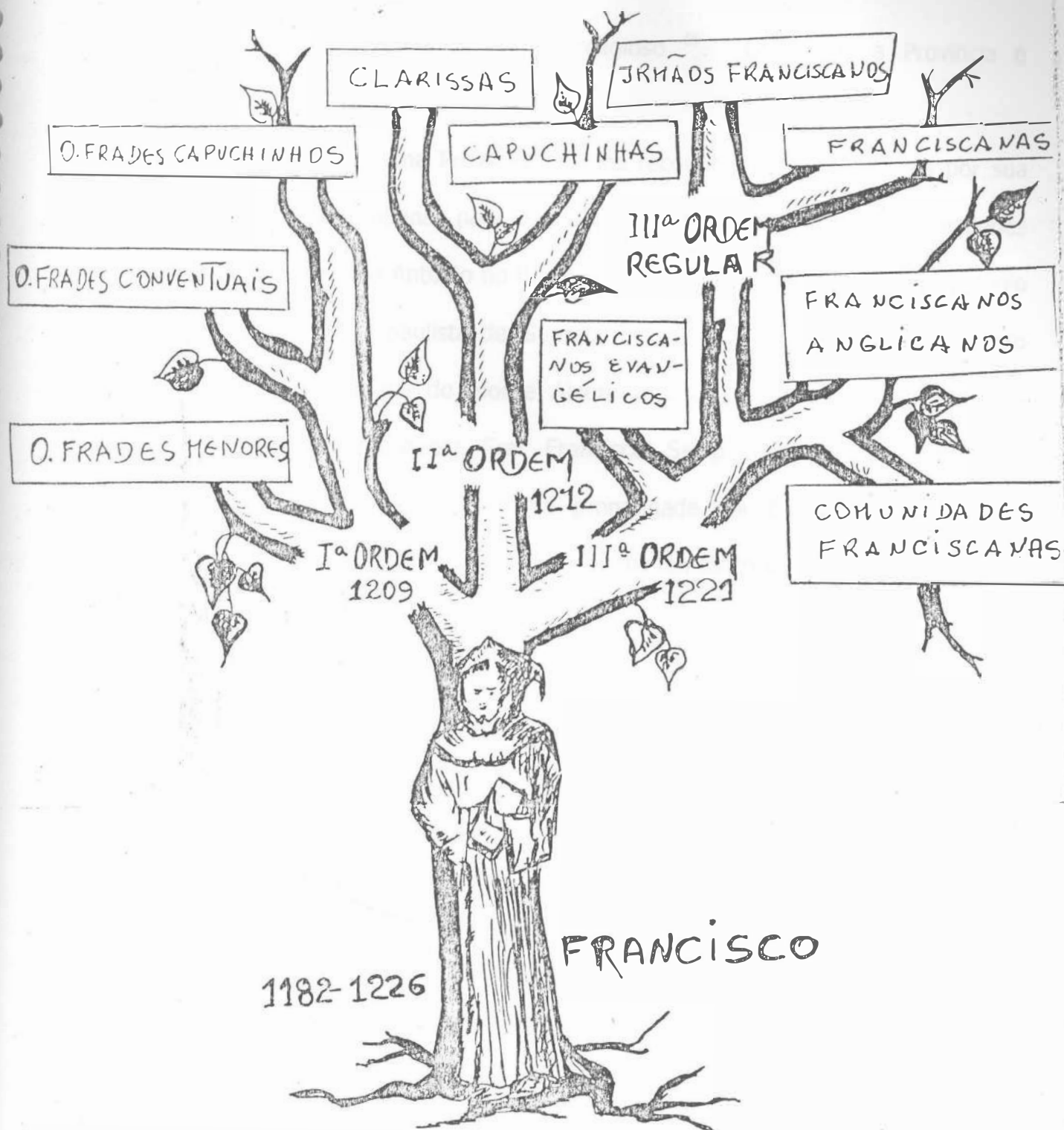
⁶² Frei Henrique Soares de Coimbra, OFM (Ordem dos Frades Menores) pertencia ao ramo denominado Ordem dos Observantes.

⁶³ O primeiro convento franciscano do Brasil foi fundado em 1585, em Olinda (Pe), expandindo-se rapidamente: Salvador (BA) – 1587; Igarassu (PE) – 1588; João Pessoa (PB) – 1590; Vitória (ES) – 1591; Ipojuca (PE) – 1606; Rio de Janeiro (RJ) – 1607; V. São Francisco (BA) – 1629; Serinhaem (PE) – 1630; Santos (SP) – 1639; Cairu (BA) – 1650; Vila Velha (ES) – 1650; Itanhaém (SP) – 1655; São Cristovão (SE) – 1658; Penedo (AL) – 1660; Mal. Deodoro (AL) – 1660; Itaboraí (RJ) – 1660.

⁶⁴ “Aos 5 de novembro de 1659 se celebrou o primeiro Capítulo Provincial em que presidiu o Visitador Geral Frei Aleyxo da Madre de Deus, e foi eleito Provincial Frei Antonio dos Mártires natural da Ilha da Madeira. Este Capítulo, a saber: Provincial e Definidores veio nomeado pelo Santíssimo Padre Alexandre VII o qual foi o que confirmou esta Custódia em Província por seu Breve de 24 de Agosto de 1657 no 3º. anno do seu Pontificado.” Atas Capitulares da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil (1649-1893), in Revista do IHGB, vol. 286. Rio de Janeiro: 1970, p. 101.

Os primeiros conventos viviam em condições precárias, eram impedidos, inclusive, de aceitar esmórtulas de missa. Seguindo as regras pregadas por São Francisco, de onde o sustento deveria vir através de seu próprio trabalho, e quando este lhes faltasse, deveriam recorrer à mendicância, viviam da caridade alheia. Devido a isto, adquiriram o nome de mendicantes por esmolarem, sobretudo no sertão, quando seu trabalho não era suficiente para preencher as necessidades básicas de seu sustento. Daí, a regra franciscana que proíbe aos franciscanos e as comunidades religiosas possuírem bens e propriedades, devendo o direito de propriedade ser legado à Santa Sé. Os franciscanos eram muito queridos e bem vistos pelo povo, principalmente do interior, que sempre os ajudavam, sensibilizados por sua humildade e pobreza.

Apesar das vocações serem numerosas, os portugueses limitavam em 200 o número de religiosos, estipulando um percentual bem maior de frades portugueses para o reconhecimento da Província, pois temiam que, com a influência cultural e a liderança, viessem a se tornar um ponto de convergência de movimentos separatistas. Somente em 1739, o Provincial conseguiu licença para elevar para 350 o número de frades, tendo conseguido alcançar em 1761 o número de 481 religiosos. Em 1855, um decreto imperial proibiu a entrada de novos noviços e, conseqüentemente, a Província entrou em franca decadência, chegando ao extremo de, no dia 15 de novembro de 1889, ao ser proclamada a



Ao longo de uma história de 780 anos, desenvolveu-se a árvore pujante da qual brotaram sempre novos movimentos de renovação. Os mais importantes deles são os movimentos dos Observantes, dos séculos 14 e 15, firmados sobretudo na questão da Pobreza e na "volta às origens" e que, em 1517, levaram afinal ao desdobramento dos Irmãos da Ordem em dois ramos (Conventuais e Observantes).

Essa mesma conscientização da necessidade de retorno às origens da Ordem, no meio dos Observantes, levou logo a outro movimento reformador, o qual, já em 1528, obteve autorização eclesiástica de ser considerado Família Reformada diferente, movimento esse que, em 1619, foi definitivamente confirmado como o ramo autônomo dos Capuchinhos.

República, existir apenas um único religioso ⁶⁵. Em 1891, a Província é restaurada.

Destacaram-se, na Província, nomes reconhecidamente famosos por sua santidade e ciência, apenas para citar alguns: Frei Fabiano de Cristo, português do Convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro, até hoje venerado; Frei Antônio de Sant'Ana Galvão, paulista de Guaratinguetá, beatificado recentemente pelo Vaticano; Frei Francisco do Monte Alverne, destaque como um dos maiores oradores sacros brasileiros; Frei Francisco Sampaio, que escreveu a 1ª. Constituição do Brasil Independente promulgada por D. Pedro I; Frei José Mariano Veloso, destacado mineiro que abrilhantou tanto na área da ciência como na da santidade.

Apesar de toda uma aura de humildade e pobreza a envolver a renúncia de bens materiais criado em torno dos franciscanos, encontramos, paradoxalmente, a riqueza e a beleza ostentada nas atividades do culto e a decoração de suas igrejas, suplantando, inclusive, as outras ordens religiosas.

São em número de três as Ordens franciscanas:

-A ordem primeira franciscana foi fundada em 16 de abril de 1209 ⁶⁶ por Francisco de Assis e seus primeiros companheiros. Usam hábito grosseiro com capuz e cinto de corda com 3 nós, simbolizando os três votos que fazem:

⁶⁵ A Província de Santo Antônio conseguiu ainda chegar com seis frades à República.

⁶⁶ A primeira a ser fundada foi a Ordem dos Frades Menores, quando o Papa Inocêncio III aprovou a Regra composta de 12 capítulos por São Francisco de Assis, que até hoje ainda vigora.

pobreza, obediência e castidade. É constituída por religiosos e sacerdotes que formam a Ordem dos Frades Menores (OFM), a Ordem dos Frades Menores Conventuais (OFM CONV) e a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos (OFM CAP).

- A ordem segunda data de 1212 ⁶⁷, também chamada de Ordem das Clarissas, foi fundada por Santa Clara e São Francisco num Domingo de Ramos e destinava-se somente às mulheres. É integrada por religiosas franciscanas, vivem uma vida contemplativa, dedicando-se à oração e aos trabalhos internos em conventos. Subdividem-se em Clarissas, Concepcionistas e Capuchinhas;

- A terceira ordem, criada em 1221, tornou-se, atualmente, a Ordem Franciscana Secular (OFS).

A Ordem Terceira Franciscana

A Ordem Terceira tinha como integrantes leigos, casados ou solteiros, que apesar de não se disporem a seguir a vocação religiosa tomando votos de pobreza, obediência e castidade, desejavam viver os preceitos do ideal franciscano.⁶⁸ Como seguir o Cristo, sem abandonar as obrigações com os seus familiares e o mundo leigo? Era a principal preocupação dos penitentes, grupo de seguidores de São Francisco de Assis, que vivia na Itália dos séculos XII e XIII e tinha por ideal a paz, tão ansiada pelo povo italiano, sofrido pelas guerras

⁶⁷ Sua aprovação só se dá em 1253 pelo Papa Inocêncio IV.

⁶⁸ Tamanha é a popularidade de São Francisco de Assis, que existe uma diversidade muito grande de devotos ligados a outras religiões de cunho cristão.

internas e pelas Cruzadas. Pensaram numa forma de santificação fora dos muros dos conventos, no âmbito da própria família, ao lado do cônjuge, dos filhos e dos negócios. O primeiro casal convidado a experimentar tal situação e receber a primeira Regra dos Irmãos Penitentes, verbalmente autorizada no ano de 1221, foi o piedoso e rico comerciante Luchesio e sua esposa Bona. A partir de então, começam a surgir irmãos penitentes vindos não somente dos setores mais pobres, mas também da classe média e dos próprios palácios como Luís IX da França e Isabel da Turíngia ou Isabel de Portugal.⁶⁹

Eis a regra que norteia a vida dos franciscanos seculares:

*"Observar o evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo o exemplo de São Francisco de Assis, que fez do Cristo o inspirador e o centro da sua vida com Deus e com os homens...Os franciscanos seculares se empenhem, sobretudo, na leitura assídua do Evangelho, passando do Evangelho à vida e da vida ao Evangelho."*⁷⁰

De acordo com essa Regra a Constituição de 1957 prevê sobre a natureza e fins da Ordem Terceira:

Art. 1º. – A Ordem Terceira Secular de São Francisco é uma associação de cristãos, cujos membros procuram, sob o governo da Ordem Franciscana e segundo o espírito da mesma, atingir, no século, a perfeição cristã, por um modo consentâneo à vida secular e de acordo

⁶⁹ Frei Hugo D. Baggio, OFM. *Francisco de Assis – um ideal para você!* Edições Loyola, São Paulo, p. 35.

⁷⁰ Regra Artigo 4. A última estatística (1/7/1996) indica que os membros professos da OFS são cerca de 435.000 pessoas.

COM a Regra para eles proposta pelo Seráfico Pai São Francisco e aprovada e interpretada pela Sé Apostólica (C.I.C. de 1917.can. 702 § 1).

Art. 2º. – A vida dos Terceiros Franciscanos é esta: observar, no mundo, de maneira exemplar, o Santo Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo; em virtude da Profissão feita perante à Igreja, procurar a glória de Deus, mediante a santificação própria e do próximo; cultivar fielmente a penitência dentro da sua condição de vida privada e social, pela contínua observância da Santa Regra.

São Boaventura (1217/1274) registra desta maneira, na Legenda Maior IV, 6 a fundação da Ordem Terceira:

Muitos, inflamados pelo ardor de sua pregação, (de S.Francisco) impunham-se a nova Regra da Penitência, de acordo com a fórmula aperfeiçoada pelo homem de Deus, que decidiu chamar esse gênero de vida ORDEM DOS IRMÃOS DA PENITÊNCIA. E não havendo outro caminho possível para todos os que buscam o céu a não ser o caminho da penitência, admitem-se nela os clérigos e os leigos, os solteiros e os casados.

No acima descrito encontram-se as raízes e as origens do nome da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, cujo o mais antigo registro de fundação consta no Primeiro Livro do Tombo do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, conforme foi reescrito a partir de 1782:

Princípio da Ordem 3ª. neste Convento.

Sendo Guardião deste Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro o Irmão Frei Antônio dos Mártires, pelo Irmão Frei Sebastião do Espírito Santo, se ordenou neste livro que os

Irmãos Terceiros são obrigados a ter conforme as constituições de sua Ordem, as quais deram princípio nesta cidade, os Irmãos Luiz de Figueiredo e sua mulher, Antônio Carneiro, que tomando hábito em Lisboa, vieram aqui sendo ainda noviços; e neste Convento, fizeram profissão em as mãos do Padre Custódio Frei Paulo de Santa Catarina, a 20 de março de 1619.

Sendo guardião o Padre Frei Bernardino de Santiago. E depois se foi continuando a recepção de alguns Irmãos com licença do Custódio Frei Manoel de Cristo, que foi o primeiro que a isto deu favor com assinalar Religioso que assistisse às práticas e exercícios que a Regra e suas Ordenações mandam; e este foi o Padre pregador Frei Thomas de São Boaventura. E, porque, até agora não houve Livro ordenado na forma verdadeira, o ordena e faz este, para que a todo o tempo conste das determinações que se tem feito e, senhorias que se tem dado; e outro sim da fábrica que a dita Ordem tem neste Convento. – 20 de agosto de 1645.⁷¹

Os fundadores da Ordem da Terceira, como o visto acima, já eram dois Irmãos Noviços da Fraternidade da Ordem Terceira de Lisboa.

A Ordem Terceira, em consequência de sua natureza e finalidade expressas nos estatutos, é uma pessoa jurídica de direito canônico, ainda que próprio (Regra e Constituições), integrante da Igreja Católica Apostólica e Romana, estando sujeita ao Ordinário do Rio de Janeiro e à Província da Imaculada Conceição da Ordem dos Frades Menores do Brasil.

Faziam parte dessas Ordens Terceiras as principais famílias e as personalidades mais proeminentes, contribuindo regamente para benefício destas congregações religiosas. Como resultante das grandes quantias que circulavam através de seus mantenedores, as mais belas capelas do Brasil eram aquelas pertencentes à Ordem.

⁷¹ Livro dos Termos da Ordem Terceira dita folha 1.

A mais antiga Ordem Terceira que se tem registro no país é a de Olinda, precedendo, inclusive, ao convento franciscano – fato raro, pois toda Ordem Terceira Secular, somente depois, agregava-se à igreja conventual.

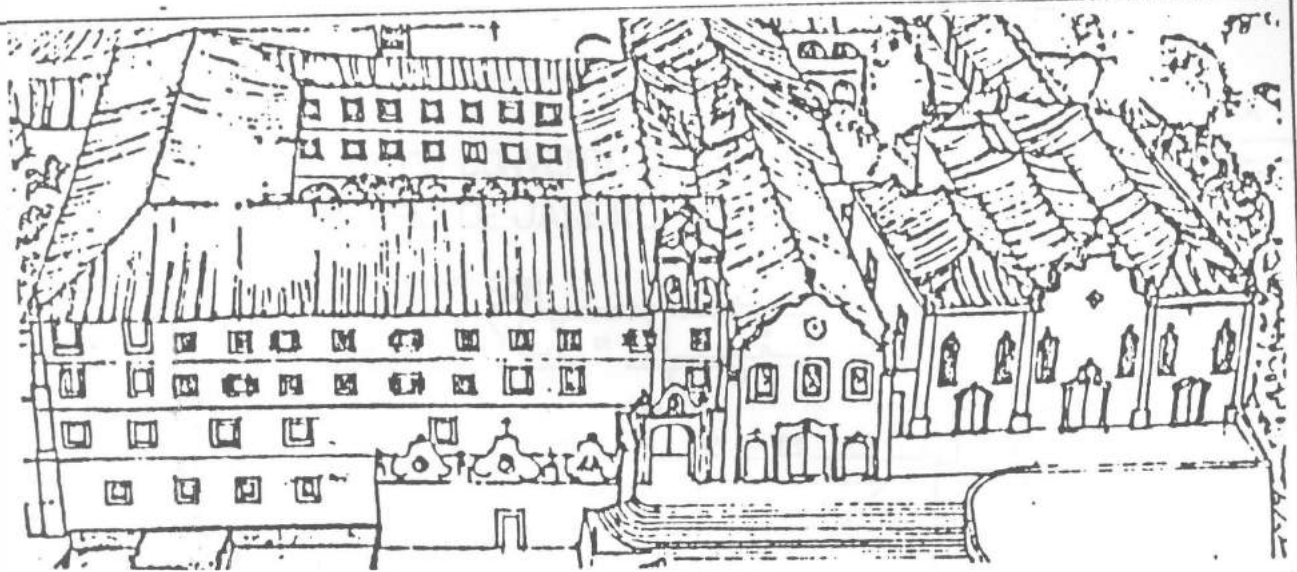
Histórico do conjunto arquitetônico ⁷²

Em 1607 o próprio Custódio sacramenta a construção do convento e da igreja conventual anexa dos franciscanos, segundo o projeto de Frei Francisco dos Santos, ⁷³ no morro que passa a se chamar Santo Antônio. No ano seguinte, ocorre o lançamento da pedra fundamental, entretanto, somente em 7 de fevereiro de 1615 a comunidade obtém acesso parcial às dependências do convento com a igreja conventual a meias paredes, telhado sobre esteios de madeira e um altar provisório sob o arco-cruzeiro. As obras da igreja são finalizadas sob a direção de Frei Bernardino de Sant'Iago (1617/20) com três altares, de acordo com o costume dos franciscanos, e, logo a seguir, deu início ao lado à construção da Capela da Ordem III entre 1619 e 1622.⁷⁴ Em 1632, é dado como concluído o conjunto arquitetônico formado pelo convento e a igreja, entretanto, os acabamentos e a realização das obras de arte prosseguem ainda por muitos anos. No findar do século XVII, ocorre na igreja o acréscimo de uma galilé de três arcos, ligando a nave através de uma porta. Entretanto, no terceiro

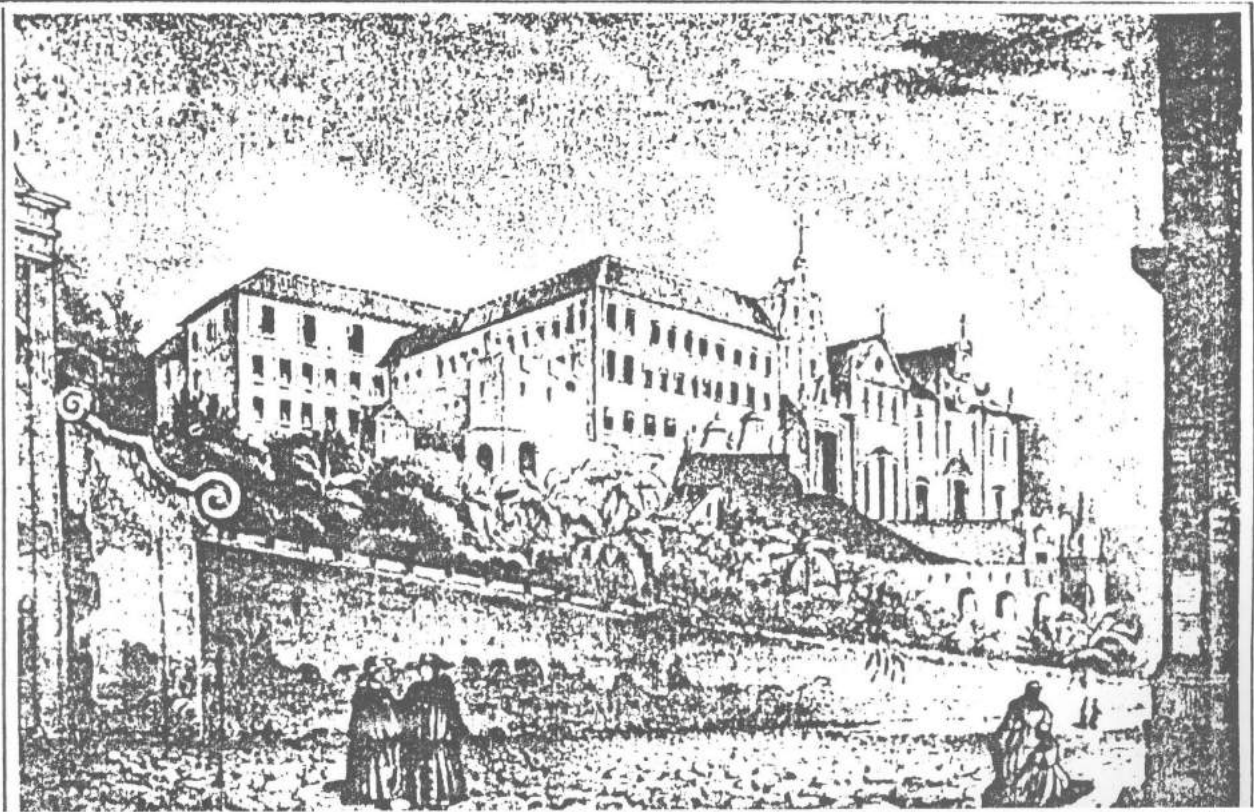
⁷² Vide Anexo – Cronologia histórico-artística.

⁷³ Mesmo autor dos Conventos de Olinda e da Paraíba. Entretanto, Paulo Santos questiona a certeza dessa autoria dada por Frei Basílio Rower, já que este não esclarece sua procedência, e Frei Jaboatão nada cita em "*Novo Orbe Seráfico*". Paulo Santos. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981, p.24.

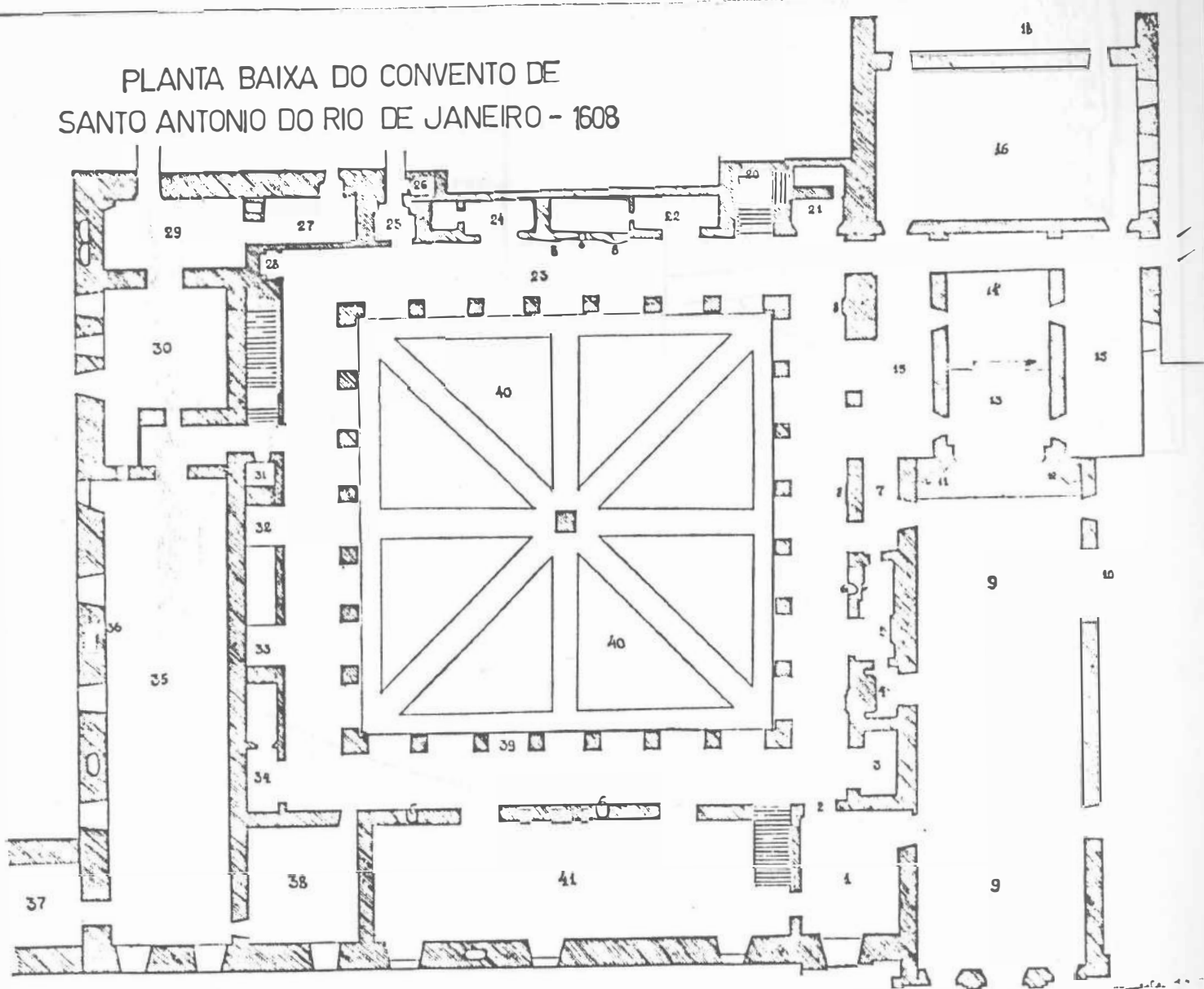
⁷⁴ Paulo Santos. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Op.cit. p 24.



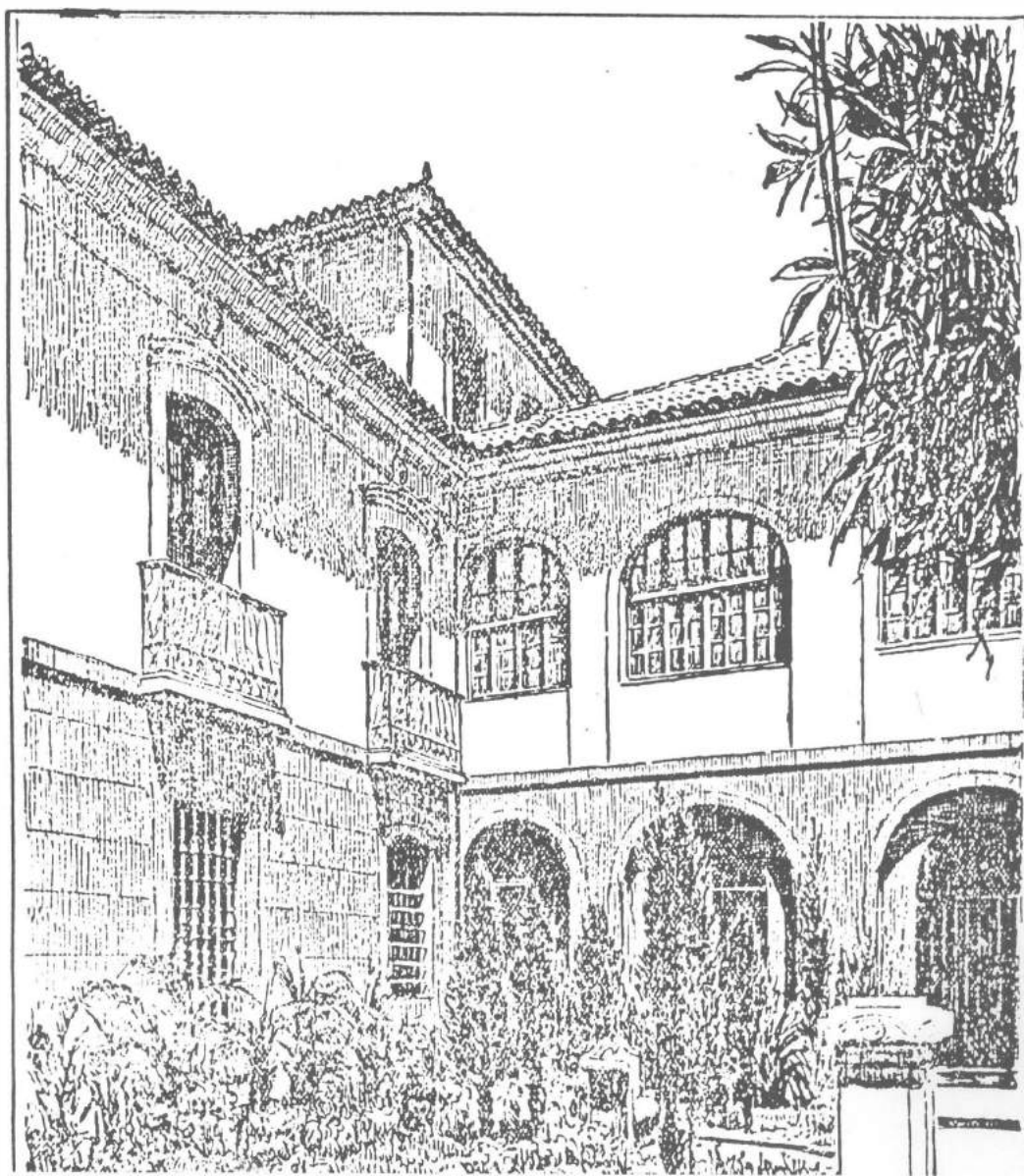
CONVENTO VISTO DE CIMA



PLANTA BAIXA DO CONVENTO DE
SANTO ANTONIO DO RIO DE JANEIRO - 1608



ASPECTOS DO CLAUSTRO



quartel do século XVIII seus arcos serão substituídos pelas portas atuais e ela irá se incorporar à nave; ainda no século XVIII, só que no primeiro quartel, a capela-mor é acrescida em 3,5 m e revestida de talha, a abóbada é decorada com pintura e os três retábulos recebem nova decoração de acordo com o gosto da época ⁷⁵. Neste início de século o Convento de Santo Antonio era considerado o ponto central de irradiação da ação franciscana para as capitanias do sul. Com importância ímpar para o Rio de Janeiro, sua penetração atinge todas as localidades antigas, beneficiando, igualmente, tanto os índios como os colonos. Ao longo do tempo sua feição modifica-se como foi visto, sendo que a que conhecemos hoje data já de 1750, excetuando o coroamento do frontispício em substituição ao frontão triangular, a elevação do arco cruzeiro e a complementação da talha datada da terceira década do século passado⁷⁶. Na segunda metade do século XVIII destaca-se, através da importância dos estudos ali realizados, ensejando, inclusive, a frequência dos alunos do Seminário São José. No entanto, no final do século, a decadência que golpeia todas as ordens do Brasil ali também se fez presente; em 1852 a maior parte do Morro de Santo Antonio é colocada à venda, visando angariar fundos para a manutenção do convento e, no ano seguinte, surge a primeira proposta para o desmonte do morro, cujo plano incluía a desapropriação e demolição do convento. Em 18 de março de 1854, Sua Majestade pediu a cessão de algumas salas, já que

⁷⁵ Paulo Santos.Ibidem. p 25

⁷⁶ Paulo Santos.Ibidem p 25

necessitava instalar o Arquivo Público ⁷⁷. O desprestígio era flagrante e a ociosidade na qual se encontravam as dependências do convento, aticaram outras solicitações como a do Ministro da Justiça que requer, em 24 de setembro de 1855, esta área para instalar o júri por tempo ilimitado. O agravamento da situação culminou com a proibição pelo Imperador do noviciado ainda naquele ano. É, somente no apontar do século XX, com o Provincial Frei João do Amor Divino, que a Província se ergueu com novos religiosos vindos da Alemanha.⁷⁸

Quanto à igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência, a partir de 1716, as constantes discórdias ocorridas entre os religiosos e os irmãos terceiros resultou em diversas paralisações de sua construção.⁷⁹ Em 1726, ocorreu a contratação do mestre – pedreiro Vicente Gomes, para fazer o alinhamento da fachada pelos arcos ⁸⁰ da igreja conventual que, segundo o Livro de Resoluções e Termos “...ajustou o cunhal da obra que se principiou no canto da nossa Capela da parte do campo” ⁸¹.

Ainda em 1726 é lavrada a escritura de obrigação do mestre-entalhador Manoel de Brito para fazer o retábulo da capela-mor ⁸², que retornará com novos

⁷⁷ A solicitação foi feita através de uma Portaria do Ministério de Negócios.

⁷⁸ Frei Basílio Röwer, OFM. *Páginas de História Franciscana no Brasil*. Petrópolis Editora Vozes Ltda. 1957, pp 71-72.

⁷⁹ As divergências tomaram tal vulto que houve a necessidade do Papa intervir para instaurar a paz entre os irmãos primeiros e os terceiros, que ocorreu em 4 de setembro de 1725. Simultaneamente, ele elege novo ministro para a Igreja, cujo primeiro ato foi a solicitação para a abertura de uma porta principal na Capela dos Exercícios com a justificativa de poder ornamentá-la de forma mais vistosa. Esta permissão é concedida no ano seguinte, incluindo a colocação dos púlpitos que deveriam servir apenas de ornatos.

⁸⁰ Atualmente, estes arcos não existem mais.

⁸¹ Livro de Resoluções e Termos da Ordem III da Penitência. Fls. 21 (1726/1756).

⁸² Livro 2º. de Escrituras da Ordem III da Penitência. Fls. 4 (1725/1746).

contratos em 1732 ⁸³ - para realização do púlpito e do alpendre da Capela dos Exercícios – e, em 1739 ⁸⁴ – para cobrir os claros das paredes da capela e fazer a obra que se necessitasse no coro. Em 1735, o Mestre Francisco Xavier de Brito assina um contrato em 3 de maio ⁸⁵ para a execução da talha do arco-cruzeiro, outro em 25 de julho ⁸⁶ para realizar a arquitrave e a cornija da nave e, logo no ano seguinte, um terceiro para fazer seis capelas na Igreja dos Exercícios ⁸⁷. Estes dois entalhadores, apesar de desenvolverem seus trabalhos em períodos alternados, alcançaram resultados harmonicamente integrados, imprimindo unidade à decoração da talha. A pintura e o douramento da igreja foram entregues a Caetano da Costa Coelho, através de um contrato ⁸⁸ assinado em 1732, ⁸⁹ que se referia à capela-mor e de outro, datado de 1737 ⁹⁰, cujo objeto é

⁸³ Livro de Resoluções e Termos da Ordem III da Penitência. Fls. 49 (1726/1756): “*Em 03/11/1735 foi proposto que havendo a Mesa imediata posto um púlpito na nossa Capela dos Exercícios, e qual os RR. Religiosos deitaram abaixo pelas controvérsias que tiveram com a Venerável Ordem, se devia mandar fazer novo púlpito para se por na nossa dita capela, e, com efeito, se ajustou com o Mestre Entalhador Manoel de Brito de assentar o dito púlpito, bem como fazer o alpendre da porta da nova sacristia para o adro*”.

⁸⁴ Livro de Escrituras da Ordem III da Penitência. (1726/1746).

⁸⁵ Livro de Resoluções e Termos. Fls 58 (1726/1756).

⁸⁶ Idem

⁸⁷ Livro 2º. de Escrituras da Ordem III da Penitência. (1725/1746).

⁸⁸ Clarival do Prado Valadares alerta para o seguinte: “*O recibo por pagamento de trabalho contratual é um indício, uma prova do artista no caso, mas não a comprovação de uma autoria absoluta. Sabemos, em datas recentes, de contratos cujos autores são omissos e, no estudo das organizações religiosas e comunitárias, os mais credenciados ao termo de responsabilidade subempreitavam e distribuíam serviços com vários de seus ajudantes e discípulos.*” Clarival do Prado Valadares. *Ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no. 17, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1969, p. 177.

⁸⁹ Livro 2º. de Escrituras da Ordem III da Penitência (1725/1746) Fls. 20. “*... que eles estavam ajustados com Caetano da Costa Coelho a que lhes doure toda a obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, como, também, o pé do Calvário do Senhor que está na tribuna da mesma capela e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva e os outros painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar...*”

⁹⁰ Idem. Fls. 43. “*... pintura de todo o teto do corpo da Capela do arco para baixo de melhor perspectiva e diversidade, e perfeição, imitando a que vem de dentro da capela-mor.*”

a pintura do teto da nave ⁹¹, que será terminada em 1740. Ainda neste ano, o Livro de Resoluções e Termos (1726/1756) ⁹²indica uma contratação para o douramento da Capela dos Exercícios, sem determinar o nome do artista, que foi terminada em 1743, conforme escritura de quitação.

A área pertencente à Ordem III foi aumentada, através dos tempos, por intermédio de doações dos frades. Inicialmente em 1741, foram acrescidas “vinte braças” (quarenta e quatro metros) de frente destinadas para a construção do hospital, cujo início se deu em 1748; infelizmente, porém, sua demolição foi decretada durante a gestão do Prefeito Pereira Passos. Mais duas outras vezes os frades cederam terreno para os terceiros: em 1743, quando são acrescidos 25 palmos de terra para a parte posterior da Capela-mor para o camarim e, também para a Capela do Noviciado ⁹³; e, em 1748, quando ocorre nova licença de dez palmos de terra no alegrete⁹⁴ para estender e alargar o camarim do Senhor da capela-mor e construir a escada do consistório ⁹⁵.

Em 1772 os terciários consideraram como terminada a grande obra arquitetônica, artística e religiosa, apesar da sacristia e respectiva obra pictórica só ter atingido sua conclusão no ano de 1775.

⁹¹ Existem algumas interrogações sobre a atribuição da pintura da nave a Caetano da Costa Coelho, apesar de Nair Batista, no artigo *Caetano da Costa Coelho e a pintura da Ordem 3ª. de São Francisco da Penitência* para a Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 5 provar a contratação do artista para tal empreitada; entretanto, algumas questões continuam sem respostas, como: Por que sua produção artística parou aí? Não poderia Caetano da Costa Coelho ter sido apenas o empreiteiro contratado? Porque o nome de José Oliveira aparece no texto de Vieira Fazenda em *Antiquilhas e Memórias*, aqui transcrito no item que trata do *Histórico das intervenções interna*? São pontos importantes ainda a serem pesquisados.

⁹² “... deve-se continuar dourando-se os claros das paredes da capela, da mesma talha, como também a obra do coro, não só por baixo e por cima dele, como também em se ornar até a última perfeição...”

⁹³ Livro de Resoluções e Termos .Fls 107V. (1726/1756)

⁹⁴ Espécie de jardim.

⁹⁵ Livro de Resoluções e Termos.Fls159V. (1726/1756)

O século XIX principia com a construção da Capela do Noviciado em 1805, também chamada de Santíssimo Sacramento ⁹⁶ - o historiador Moreira de Azevedo, citado por Mário Barata ⁹⁷, faz referência a Antônio de Pádua e Castro ⁹⁸ como autor da talha e Antônio da Cunha Pereira como dourador, em seu livro sobre o Rio de Janeiro. Poucos anos depois, em 1827, o cemitério, com a capela de autoria de Francisco Pereira Santana, será inaugurado. A tradicional Procissão de Cinzas ⁹⁹ é substituída pela cerimônia do Lava-Pés em 1862, devido às brincadeiras que a cercavam durante sua passagem ¹⁰⁰. O século termina com a grande intervenção de Thomas Driendl, que será objeto de análise pormenorizada mais adiante neste trabalho.

No decorrer do século XX, a preocupação com a preservação do patrimônio histórico e artístico da Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência tornar-se-á uma constante. Inicialmente, através da criação do Museu Sacro em 1933, o primeiro no gênero na cidade do Rio de Janeiro, ato que valorizou e divulgou o acervo de bens móveis; em seguida, em 8 de julho de 1938, uma ação de proteção tomba seu conjunto arquitetônico, um dos primeiros tombamentos do recém-criado Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹⁰¹. E, por fim, desde a segunda metade do século até os dias de hoje, estudos, projetos

⁹⁶ A talha da Capela do Noviciado só foi finalizada e dado início ao seu douramento e pintura em 30 de novembro de 1833.

⁹⁷ Mário Barata. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit. p.54.

⁹⁸ O mestre-entalhador Antônio Pádua e Castro foi, também, contratado para fazer oito andores novos para a Procissão de Cinzas.

⁹⁹ A Procissão de Cinzas data de 1640, segundo documentos do Arquivo da Ordem de 1642 e 1647. Eram os irmãos da Ordem 3ª chamados de “penitentes”, pois abriam as cerimônias referentes à Quaresma e, segundo Debret, servia para impressionar os índios com suas imagens coloridas e de gigantescas proporções. Mário Barata. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit. p.55

¹⁰⁰ Mário Barata. *Ibidem*. p 56.

¹⁰¹ Processo no. 7-T, sob inscrição de no. 33 no Livro Histórico e de no. 67 no Livro de Belas Artes, fls. 13.

e restaurações envolvem e enfocam o monumento num despertar crescente de interesse pelo valioso patrimônio.

2.3. ASPECTOS ARQUITETÔNICOS E ARTÍSTICOS

O Barroco

O Barroco,¹⁰² estilo que se inicia no século XVII, irá atravessar os cento e cinquenta anos seguintes. Seu apogeu aconteceu em Roma entre 1630 e 1670 e, logo em seguida, atingiu o norte da Itália, alcançando, posteriormente, Espanha e Portugal, Alemanha e Áustria. A decoração da Igreja de Gesù (1568-75) e a de São Pedro em Roma são bons exemplos deste estilo absolutista que proclamará a autoridade da Igreja e do Estado.¹⁰³

A representação e o fausto são a essência da arquitetura e esta subordina e integra a si todas as outras artes, principalmente a escultura e a pintura. Ao mesmo tempo que a música, juntamente com o mobiliário e o vestuário são elementos partícipes nessa integração ao criar um clima envolvente de esplendor para as cerimônias palacianas e religiosas. Ondulações substituem o plano das

¹⁰² “Barroco, segundo alguns, vem do português “baroco” – designação de pérolas imperfeitas. No Renascimento italiano do século XVI era usado como termo depreciativo para designar a filosofia escolástica da Idade Média; em finais do século XVIII, para designar tudo o que era excessivo, com falta de gosto. Ainda no século XIX designava, ofensivamente, a época entre o Renascimento e o Classicismo, e só a partir de 1855 adquiriu uma conotação positiva, com Jacob Burckardt, em “Cicerone”. Nos finais da década de 80 do século XIX foi introduzido na linguagem como designação científica de uma época determinada (Gurlitt, Wolfflin e outros).” Koch. *Estilos de Arquitectura I*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p.236.

¹⁰³ A crise política que levou ao Absolutismo caminhou paralela à crise religiosa e ambos os poderes tomam a arte como instrumento para atingir seu objetivo – o domínio.

paredes nas fachadas e conduzem o olhar para dentro da edificação, onde são encontradas apuradas perspectivas e ilusões de ótica aplicadas em tetos mostrando o infinito espacial,¹⁰⁴ madeiras marmorizadas imitando mármore simulando aumento de volumes.

Em contraposição à linearidade da Renascença, o Barroco traduzirá uma ambigüidade que se refletirá não somente na área artística e literária, mas como defende Adone Agnolin¹⁰⁵ da Universidade de Pádua na Itália, deve ser identificado, também, o surgimento de uma política barroca como arte de dissimulação, e explica bem a questão ao citar um trecho da *"Ilha do Dia Anterior"* de Umberto Eco:

"Vede, caro Roberto, o senhor de Salazar não disse que o sábio deve simular. Ele vos sugere, se bem compreendi, que deveis aprender a dissimular. Simula-se o que não é e dissimula-se o que é. Se vos vangloriais do que não fizeste, sois um simulador. De evitais, porém, manifestar plenamente o que fizestes, sem o fazer notar, então dissimulais. É virtude acima da virtude dissimular a virtude... Dissimular é estender um véu composto de trevas honestas, do qual não se forma o falso, mas se concede algum repouso ao verdadeiro... Nesta vida nem sempre se deve ter o coração aberto, e as verdades que mais nos importam devem sempre dizer-se pela metade. A dissimulação não é uma fraude. É uma indústria que não deixa ver as coisas tais como são. É uma indústria difícil: para superar-vos é preciso que os outros não reconheçam nossa excelência."

¹⁰⁴ John Bury descreve bem a intenção do artista ao realizar a pintura ilusionista nas igrejas barrocas: seria a de "dar aos fiéis uma visão das apoteoses e triunfos celestiais através de molduras arquitetônicas representadas numa perspectiva em marcada profundidade." John Bury. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Org. Myriam Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, p. 187

¹⁰⁵ Adone Agnolin. *Barroco Memória viva – Arte Sacra Colonial*. Org. Percival Tirapeli. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 168.

O sentimento barroco firma-se em constantes contradições¹⁰⁶, que passam a ser suas expressões simbólicas: sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, naturalismo e idealismo, humano e divino, fé e razão, sempre buscando a coexistência de dois princípios diferentes para reconciliá-los. Nessa época, a prática do luxo desmedido se fez presente tanto pelos príncipes como forma de poder, quanto pelo clero como forma de sensibilizar fortemente os sentidos dos fiéis. A mistura do luxo dos dourados e da policromia em profusão com outros elementos formais do barroco potencializam a sensação de um mundo irreal, misterioso; o cenário perfeito que irá atender o objetivo a ser alcançado pela Igreja – a comunicação do homem com Deus, o contacto com o divino, até então restringido pelo Protestantismo e as ciências exatas. Como não poderia deixar de ser, o mistério, como o elemento partícipe, básico e essencial, na totalidade das religiões em todas as épocas surge, também, nesse período; e será a arquitetura, através da técnica ilusionista, que possibilitará o clima adequado para ele se instalar.¹⁰⁷ Esta técnica foi amplamente empregada, com seus inúmeros efeitos em complicadas composições com mixagem de forma, cor e luz, tendo atingido o seu ápice no forro das igrejas onde as pinturas irrompem pelo teto e descortinam o céu com seus anjos, santos e eleitos, circundados por elementos arquitetônicos que desafiam a lei da gravidade. A ilusão, a aparência, os atos estudados tornam a igreja um grande teatro onde os rituais são a peça a ser encenada; os

¹⁰⁶ O barroco nega a simetria e a ordem da arte renascentista e instala um desequilíbrio tortuoso e ambíguo. Adone Agnolin. op.cit. p.175.

¹⁰⁷ Werner Weisbach. *El Barroco – Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe. 1942. p313

retábulos, com suas proporções aumentadas e inseridas em capelas-mores profundas, transformam-se em palco; as imagens com seus esgares de dor, corpos retorcidos ou semblantes extáticos junto com os celebrantes formam a trupe de atores; e os fiéis posicionam-se como espectadores, plenamente atingidos em seu psiquismo e totalmente envolvidos nessa ambientação. E, como disse Weisbach ¹⁰⁸, foi através da relação com o santo e suas imagens que a arte católica demonstrou algo agressivo, tendencioso e propagandístico.

Arquitetura franciscana

Deve-se, em grande parte, às ordens religiosas o desenvolvimento da arquitetura no país durante os primeiros séculos. Os franciscanos, especificamente, contribuíram com uma tipologia reconhecidamente típica e original, tradutora de seus ideais de vida. A implantação em lugares aprazíveis, no alto dos morros¹⁰⁹ à maneira medieval, a assimilação das influências étnicas e a total afinidade com o meio ambiente, traduzindo sua filosofia de louvar a Deus através de sua criação, fizeram-se presentes como elementos integrantes de seus conjuntos arquitetônicos. É interessante observar que, mesmo ao sofrerem modificações impostas por novos estilos, mantiveram seus fundamentos religioso-filosóficos com respeito à natureza e ao meio social e cultural.

¹⁰⁸ Werner Weisbach. Ibidem. p.311-329.

¹⁰⁹ Principalmente os localizados no Rio de Janeiro e Espírito Santo.

Ao longo da História, algumas hipóteses surgem sobre a atribuição de autoria dessa tipologia tão peculiar das igrejas franciscanas: alguns pesquisadores apontam Frei Daniel de São Francisco, que atuou em Cairu e Paraguaçu por haver desejado inovar nestes novos conventos independentes, primeiros a serem construídos após a separação da Província de Santo Antônio de Portugal; outros atribuem a longa vivência de Frei Francisco dos Santos, religioso ativamente participante nas construções franciscanas de 1585 a 1649. Porém, até os dias de hoje, sustentam-se apenas como hipóteses, restando um campo enorme ainda a ser pesquisado. Germain Bazin chega a admitir a existência de uma escola de construtores franciscanos.¹¹⁰ Infelizmente, essa pesquisa torna-se árdua e muito dificultada pela existência de poucas informações referentes aos arquitetos e artífices franciscanos. Quando as encontramos, outras atividades e qualidades morais e religiosas são sobrepostas, restando poucos dados sobre suas atuações como construtores e como artesãos provenientes de oficinas dirigidas pelos próprios religiosos. O produto dessas oficinas era coletivo, anônimo, misturando-se com o trabalho também produzido pelos mestiços, negros e índios - todos inseridos dentro de um sistema medieval, de acordo com a ordem franciscana. A individualidade fazia-se presente apenas em duas situações: ao se destacarem como grandes oradores ou quando suportavam de maneira estóica os sacrifícios impostos pelo serviço missionário. Porém, alguns nomes conseguiram chegar até nossos dias através de Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão: Frei Francisco dos Santos em Olinda (N.SRA. das Neves), Frei Eusébio da Expectação em Igaracu,

¹¹⁰ Germain Bazin. *A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, p.137.

mestre Gonçalves Olinda em Recife e Ipojuca e de Frei Daniel de São Francisco no Convento de Paraguaçu, citados como construtores em seu "*Novo orbe seráfico brasílico ou chronica dos frades menores da província do Brasil*", escritos em meados do século XVIII.¹¹¹

Na construção dos conventos, priorizavam, inicialmente, a moradia cercada pelo claustro,¹¹² vindo seguida da capela-mor da igreja, a nave e, deixando por último, o frontispício.¹¹³

A ausência de cúpulas e transeptos e a nave única das igrejas caracterizaram o gosto português pela simplicidade e nitidez dos volumes arquitetônicos, como a decoração pomposa, que possa ser apreendida em um só relance, típica da arquitetura colonial brasileira. A sacristia, acessada por corredores laterais, mantém o esplendor do ambiente com maravilhosos lavados, esculpidos em pedra e grandiosos arcazes¹¹⁴. O grande contraste do Barroco se deu pelo despojamento das fachadas em contraposição à suntuosidade do interior das igrejas revestidas pela talha dourada em substituição ao mármore empregado pelos italianos.

Os franciscanos adotaram amplamente o campanário único e recuado e a galilé de três arcadas que, na verdade, se forem individualizadas a origem de cada uma destas características, não existirá ineditismo, conforme relata Germain

¹¹¹ Glauco de Oliveira Campello. *O brilho da simplicidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p 83.

¹¹² Os franciscanos não tomavam como norma a construção, desde o início, das galerias do claustro.

¹¹³ Germain Bazin. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op. Cit. p. 142.

¹¹⁴ Myriam Ribeiro de Oliveira. *Maneirismo e Barroco na Arquitetura Religiosa*. História da Arte no Brasil- Textos de Síntese. Org. Myriam Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ. p.15-16.

Bazin: "... a galilé de três arcadas iguais já era usada pelos beneditinos; o campanário único, mas sem galilé, os jesuítas conheciam seu emprego; o uso da torre recuada já era adotado pelos franciscanos em Portugal, principalmente na região do Alentejo" ¹¹⁵.

É notória a preferência dos franciscanos pelo Nordeste brasileiro, sobretudo na região situada entre Salvador e a Paraíba, onde se concentram elevado número de conventos. As mais antigas construções nordestinas tiveram suas pedras fundamentais lançadas a partir de meados do século XVII.¹¹⁶ Neste século, dois tipos de frontispício foram adotados. Um clássico, com frontão triangular, maior que o telhado, apoiado sobre uma arquitrave com cornija saliente, sustentada por duas grandes pilastras toscanas e apoiada sobre três arcadas, que abrem para o pórtico, encimadas por três janelas retangulares que iluminam o coro. O outro, de feição barroca, é composto por três pavimentos dispostos em estrutura piramidal com a seguinte distribuição: o primeiro pavimento ostenta pórtico com cinco arcadas; o segundo possui três janelas; e o terceiro, encimado por uma cruz, tem nicho com escultura e frontão com volutas; – pilastras de ordem toscana seccionam o segundo pavimento em três vãos e volutas grandiosas produzindo curvas e contracurvas suavizam e dão ritmo à transição

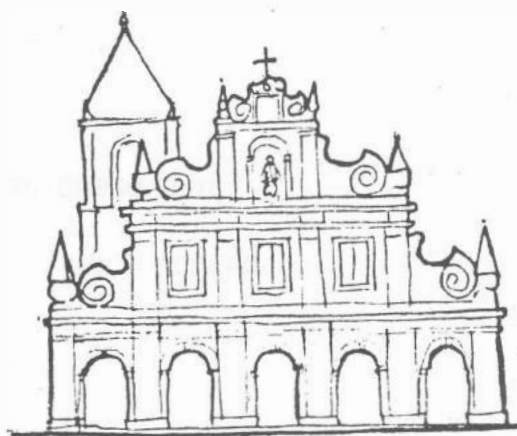
¹¹⁵ Igrejas franciscanas que possuem torre recuada: Convento de Santo Antônio de Sousel, Convento da Misericórdia de Portalegre, Convento da Misericórdia de Sousel, Capela do Espírito Santo de Portalegre, Igreja Paroquial de Cano e mais tarde na Igreja Paroquial de Santa Eulália de Vila Boim em Eivas. Germain Bazin. Op.Cit. p 153-154.

¹¹⁶ Ipojuca (PE) – 1654; Serinhaém (PE) – 1654; Cairu (BA) – 1654; Santo Antonio de Paraguaçu, em Santiago do Iguape (BA) – 1658; reconstrução de Igarapu (PE) terminado em 1693 – 1661/ 1665 (?); Recife e Olinda (PE) – último terço do século XVII. Penedo (AL) – 1682; Mal. Deodoro (AL) – 1684; Salvador (BA) – 1686; São Cristóvão (SE) – 1693; reconstrução de João Pessoa (PB) – 1700/ 1710; Vila de São Francisco (BA) – segunda metade do século XVII. Germain Bazin. Op cit p 141.

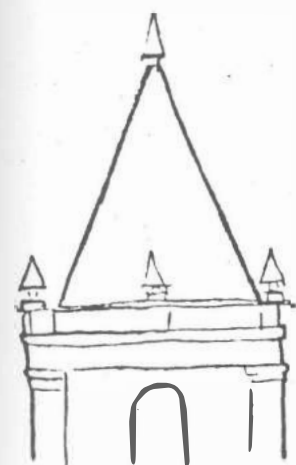
DESENHO DE DORA ALCÂNTARA



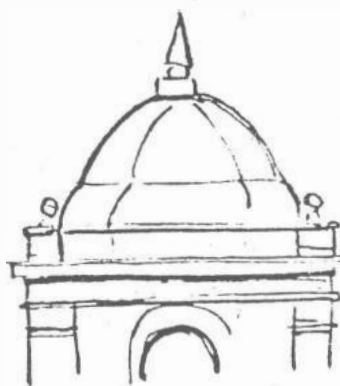
IPOJUCA
1660



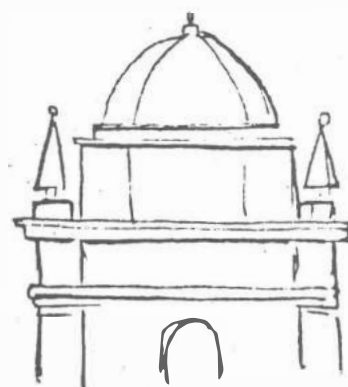
CAIRÚ
1654



JALVADOR - 1720



PARAGUASSÚ



IPOJUCA

entre os pavimentos, arrematando a composição, embora as paredes permaneçam retas. A modificação da estrutura, originariamente clássica em barroca no Nordeste, é atribuída por Germain Bazin ao gosto do nordestino pela escultura, somado à existência de pedra calcária de boa qualidade na região.¹¹⁷ O conjunto decorativo obedecia aos padrões lusitanos acrescidos de formas de flores e frutos regionais. Segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, a ordem franciscana destaca-se ao imprimir “maior originalidade e liberdade criativa” às soluções arquitetônicas trazidas da Europa.¹¹⁸

As igrejas dos terceiros situam-se, quase sempre, perpendicularmente às igrejas conventuais, à direita ou à esquerda, dependendo da localização do claustro que sempre se posicionava do lado oposto, comunicando-se entre si através de um arco de abertura, às vezes tendo, apenas, um pompose gradil a separá-las. Existem, entretanto, algumas exceções como a de Salvador e a de Marechal Deodoro, posicionadas de forma independente, possuindo plantas paralelas à igreja conventual.

Nas cidades onde se concentrava a vida político-administrativa da colônia, as obras mais importantes assimilavam, diretamente, o modelo originário de Portugal, incluindo peças já trabalhadas e mestres portugueses vindos daquela Metrópole. O Rio de Janeiro tomou para si a primazia de ser a cidade introdutora dos estilos artísticos no Brasil. Cabe observar que existia pouca diferença entre as datas do início dos estilos entre a Colônia e a Metrópole, estabelecendo-se,

¹¹⁷ Germain Bazin. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op.cit. p.149.

¹¹⁸ Myriam Ribeiro de Oliveira. *História da Arte no Brasil – Textos de Síntese*. op.cit. p.18.

muitas das vezes, quase uma contemporaneidade. A talha joanina e a pintura ilusionista¹¹⁹ do forro da Ordem III de São Francisco da Penitência são exemplos típicos dessa quase simultaneidade.

Ao se comparar a Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitencia com outros tipos de igrejas brasileiras, esta se torna bastante peculiar, não somente por possuir uma volumetria caracterizadamente mais horizontal do que vertical, mas também por apresentar ausência de torres sineiras, fato decorrente da imposição dos irmãos primeiros, seus vizinhos. É formada por três corpos divididos verticalmente por pilastras de cantaria, terminadas por coruchéus; cada corpo ostenta uma porta com portadas de pedra de lioz no primeiro piso e, no segundo, duas janelas. Destaca-se, neste frontispício, o trabalho de cantaria da portada central, cujo coroamento possui arco de duas linhas de contra-arco, terminando em ponta, tendo situado ao centro, inseridos num medalhão oval, o escudo da Ordem e o de Portugal e, como descreve Mário Barata¹²⁰, "... conjugados em cartelas formados de conchas, volutas e capitéis barrocos, circundados da legenda " SIGILLUM, ORDINIS. TERTII. SAE CULARIUM. PAENI TENTIA. IN. D. FRANCISCI" e tendo no soclo da cartela os dizeres: "FLUVIO JANUARIS A D. MDCCXLVIII. "

¹¹⁹ A pintura ilusionista foi introduzida em Portugal pelo florentino Vincenzo Bacherelli, um dos praticantes do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* do Pe. Andréa Pozzo. John Bury *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. op. cit. p. 187.

¹²⁰ Mário Barata. *Igreja da Ordem 3ª. da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit. p 19.

**IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA PENITENCIA
FACHADA**



**IGREJA DA ORDEM III DE SÃO FRANCISCO DA PENITENCIA
FACHADA**



No interior, encimando a magnífica talha dourada que forra as paredes de nave única com seus seis altares¹²¹, e a capela-mor, destacam-se forros estruturados em berço abatido, com tabuado decorado, destacando-se na nave pintura em perspectiva seguindo estilo ilusionista arquitetônico “à Pozzo”¹²². “A visão celestial com azul esverdeado”¹²³ e a figura central de São Francisco, simbolizando sua glorificação, rompem com o teto da nave cercada por elementos arquitetônicos e doutores da Igreja como Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Gregório¹²⁴ abaixo dos serafins e anjos. Esta talha em quase vulto e a pintura ilusionista do teto da igreja, de forte influência italiana, denominou-se estilo joanino por ser este típico, vigente na época de D. João V.

2.4. A TALHA

Joanino – o Barroco Português

A anexação de Portugal à Espanha em 1580 e a Inquisição impuseram grande atraso a Portugal através de fortes censuras, tanto no campo político quanto

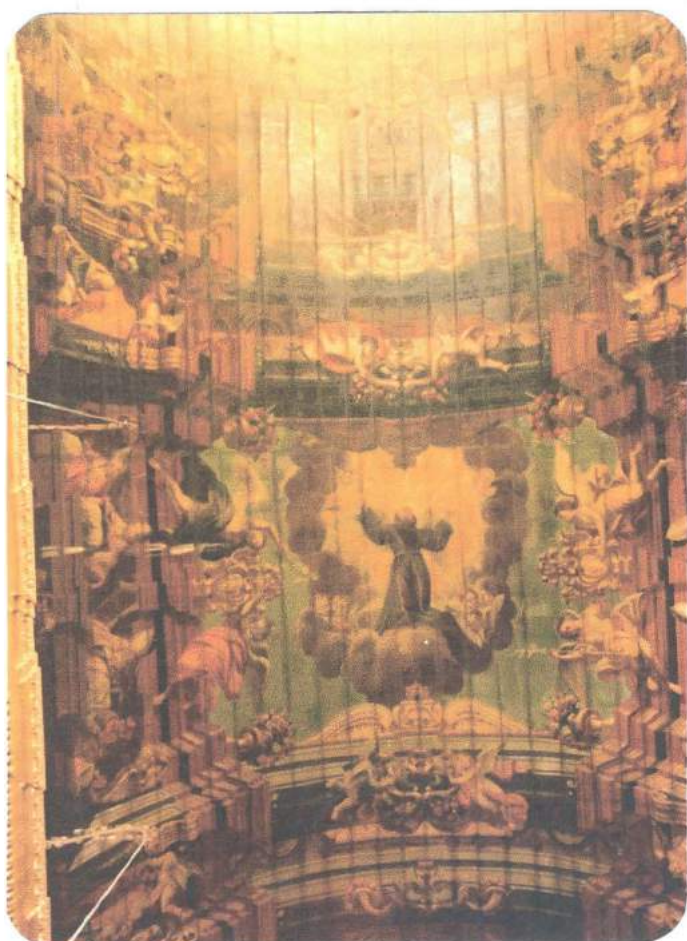
¹²¹ Os altares da nave estão dispostos três de cada lado: à esquerda – São Ivo, São Roque e Santa Isabel de Portugal; e à direita – Santa Rosa de Viterbo, São Gonçalo de Amarante e São Vicente Ferrer.

¹²² Este estilo é originário do tratado *Perspective Pictorum at que Architectorum*, publicado pelo jesuíta Andréa Pozzo em Roma no ano de 1693.

¹²³ Mário Barata. *Igreja da Ordem 3ª. da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit.p. 38. As leituras do historiador sobre as cores do céu indicam, inequivocadamente, a presença de verniz adulterado nesta pintura já que, com o passar do tempo, o verniz vai adquirindo uma tonalidade amarela até atingir um tom amarronado. O “azul esverdeado” ao qual se refere o Prof. Mário Barata é, na verdade, o resultado do verniz já amarelecido sobre o azul da pintura produzindo o azul esverdeado. O mesmo autor, na p. 29, refere-se ao tom bronzado da pintura – e, do mesmo modo, pode ser tirada conclusão semelhante – o verniz ao escurecer num processo de envelhecimento, dotou a pintura de um tom acobreado, típico das resinas naturais empregadas naquela época para a feitura dos vernizes.

¹²⁴ Mário Barata. *Igreja da Ordem 3ª. da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit. p.3.

FORRO



SACRISTIA



religioso, distanciando-o, culturalmente, dos outros países europeus. Este obscurantismo persistiu até o último quartel do século XVII, quando ocorreu o restabelecimento das relações diplomáticas com as grandes potências européias e o ouro brasileiro previa prosperidade para a economia lusa.

O exacerbado sentimento de poder que tomou conta do Reino pela riqueza vinda das minas brasileiras, conseqüentemente provocando o surgimento da ambição de tentar se igualar aos países mais em evidência, resultou na ostentação desse poder através da arte religiosa. Este comportamento é bem peculiar a países atrasados social e economicamente e imbuídos de grande fervor religioso, quase fanatizante, como foi na época o caso de Portugal que, segundo Marcos de Senna Hill, caracterizado totalmente pelo "milagrismo"¹²⁵.

Não obstante, a cultura da aparência estabelecida então entre os portugueses, logo no início, diferia da pretendida pelo monarca D. João V¹²⁶ que almejava atingir o modelo cultural e artístico da política de Luís XIV. A revalorização cultural dos portugueses fazia-se premente e o monarca criou a Academia Real de História e organizou bibliotecas como a de Coimbra e a do Convento de Mafra, ato significativo, visando preservar a memória nacional.¹²⁷ A nova estética originou-se, principalmente, da imitação dos modelos europeus contemporâneos e da influência direta dos estrangeiros no gosto português.

¹²⁵ "...méthode pieuse d'explication des faits du monde par l'intermédiaire de miracles, transforme le quotidien portugais en une succession ininterrompue de phénomènes divins." Marcos César de Senna Hill. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito...chapelle de la Penitencia de São Francisco de Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Université Catholique de Louvain. Faculté de Philosophie et Lettres. Belgique. 1990. p.5.*

¹²⁶ O reinado de D. João V abrangeu os anos de 1707/50.

¹²⁷ Marcos de Senna Hill *Le Sculpteur Francisco Xavier de Brito...Chapelle de la Penitencia de São Francisco de Rio de Janeiro.* op. cit. p. 7.

Destacam-se Viena, Paris¹²⁸ e Roma como os centros que exerceram grande predomínio cultural.

Entretanto coube à arte italiana ser um dos maiores referenciais para o gosto artístico oficial vigente no reinado de D. João V. Esta influência se fez sentir, principalmente, através dos modelos italianos trazidos pelos artistas que chegaram a Portugal atraídos pelo grande impulso dado às artes ou até mesmo como convidados do monarca, já que as minas brasileiras enriqueceram Portugal e a tudo sustentavam. Os modelos foram retirados de livros e gravuras, contendo desenhos de pequenos objetos entalhados e motivos ornamentais como “Nuove Inventioni”, de Felipe Passarini (Roma, 1698) ou elementos arquitetônicos retirados de “Architettura Civile” (Parma, 1711) e do cenógrafo Ferdinando Galli de Bibiena¹²⁹ – foram essas as grandes fontes influenciadoras do Barroco português. Destaca-se, entre todos, o livro de autoria do padre jesuíta Andréa Pozzo chamado “Perspectiva Pictorum et Architectorum” (Roma, 1693) por ter introduzido os elementos que caracterizarão esse período, tais como: a estrutura usada no retábulo, o frontão curvo fragmentado e a pintura em perspectiva dos forros que conduzia o olhar a romper o espaço arquitetônico.

O luxo e a riqueza da ornamentação encontrou na talha¹³⁰ retabular e parietal seu melhor representante, invadindo e cobrindo todos os vazios das paredes e alterando a arquitetura interior das igrejas, intensificando os sentidos e

¹²⁸ Paulo Santos comenta que “... de França chegam adornos e baixelas e especialistas em artes gráficas; para lá se enviam as encomendas dos retratos da Corte.” Paulo Santos. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, p. 167.

¹²⁹ Cf. Benedito Lima de Toledo. *Do séc. XVI ao início do séc. XIX... História Geral da Arte no Brasil*. Walter Zanini (Org.) São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 182.

¹³⁰ A decoração em talha sinaliza o gosto popular português e remete à lembrança da arte oriental.

gerando emoções com a transformação do espaço arquitetônico. A ilusão não se dá mais pelo visual e, sim, através do emocional, do psicológico.¹³¹ O efeito cenográfico é criado no altar que se transforma num palco onde cortinas se abrem, muitas vezes, seguras por anjos num convite explícito para adentrar. As colunas torsas ou salomônicas, pelo seu próprio formato helicoidal, remetem a vista para o alto, estabelecendo a comunicação direta com o divino, no meio de atlantes, anjos e outros elementos decorativos zoomorfos e fitomorfos, já trabalhados quase em vulto.

Devem ser apontadas duas principais escolas estilísticas para a talha do período joanino: Escola de Lisboa – por ser a sede da monarquia, absorveu melhor os modelos estrangeiros, como a influência do Barroco italiano e dos elementos barrocos de Luís XIV, o classicismo do gosto francês, o luxo e o repertório decorativo que antecipa o Rococó, porém, será a influência francesa que mais predominará através do senso de medida e proporções; Escola do Porto – as formas são tradicionalmente provenientes do estilo nacional português, no entanto, será nesta região que o estilo joanino atingirá suas maiores proporções.

Ao se aproximar o final do reinado de D. João V, a influência francesa se torna mais presente com o brilho e requinte das formas mais delicadas do rococó, atravessam o reinado de D. José I e, em parte, o de D. Maria I.¹³²

¹³¹ Bernini, quando cria o baldaquino da Basílica de São Pedro, exemplifica claramente o ilusionismo psicológico ao transformar o baldaquino de procissão em algo monumental provocando, desta maneira, um choque nos sentidos.

¹³² Paulo Santos. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Op.cit. p. 167.

A talha joanina em Portugal e retábulos em geral

O Barroco da Península Ibérica incorporou como uma de suas principais características a aplicação ampla da talha dourada nos retábulos e como revestimento das paredes das igrejas em substituição ao mármore usado pelos italianos. O uso de gigantescos retábulos de madeira dourada foi empregado inicialmente em Flandres e na Alemanha e introduzido na Espanha no final do século XV por artistas vindos daquela região e, a partir de então, estendeu-se por toda a península.¹³³ Ao longo da evolução dos retábulos ocorrerão diversas mudanças incidindo tanto na estrutura como no repertório ornamental.

O estilo plateresco se inicia na Espanha por volta de 1520, a escultura se destaca e os elementos arquitetônicos são tratados como decorativos. Em 1550, surge um emaranhado de formas com cartelas, atlantes, festões, conchas, penca de frutas que ora se misturam com o arabesco da decoração, ora o substituem. Portugal assimila, mas com uma certa moderação, esse tipo de retábulo plateresco, porém dá preferência a manutenção do arabesco.

Morfologicamente, o retábulo português classifica-se em quatro grandes grupos:

MANEIRISTA – A influência dos tratadistas do Renascimento Serlio e Vignola faz-se sentir, nitidamente, nestes retábulos que lembram arcos de triunfo

¹³³ Os maiores retábulos flamejantes encontram-se na Catedral de Toledo (1498-1504) e de Sevilha (1482-1564) e em Portugal, na Sé Velha de Coimbra (1498-1508). Cf. Germain Bazin. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op.cit. p.256.

que, a partir de então, dispensam sua função de passagem para abrigar a imagem de um santo. Do mesmo modo, os elementos tais como colunas, entablamentos e frontões, nessa época do maneirismo, abdicam de sua função estrutural em favor da função decorativa. Algumas vezes, ao se adaptarem aos pés direitos muito altos, os retábulos necessitavam de uma composição com duas ordens de colunas superpostas, desviando-se da feição serliana. Suas linhas se coadunavam, perfeitamente, com a disciplina proposta pela Contra-Reforma.

NACIONAL PORTUGUÊS ¹³⁴ - Este estilo de retábulo teve grande aceitação em Portugal e, no Brasil, no decorrer das três primeiras décadas do século XVIII, foi repetido, exaustivamente, com poucas alterações em todas as regiões do país:

"...colunas pseudo-salomônicas e pilastras alternadas, decoradas com enrolamentos de folhas de acanto ou videira e interligadas na parte superior por arquivoltas concêntricas, deixando no centro espaço para a colocação da imagem, cujas dimensões determinaram a necessidade ou não de um trono em degraus escalonados. ¹³⁵"

JOANINO – Situado no segundo quartel do século XVIII por Germain Bazin, originário de Lisboa. A criação desse modelo seria através da Escola de Mafra e da obra de Frederico Ludovice, ourives alemão, trabalhando em Roma.

¹³⁴ Robert Smith designou-o desta maneira, por ser ímpar entre seus pares europeus.

¹³⁵ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. *Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar*. In: Barroco 13. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais. 1984/85. p. 12.

¹³⁶O livro do Padre Andréa Pozzo, "*Perspectiva Pictorum et Architectorum*", ao reproduzir retábulos com frontões curvos interrompidos, ladeados por anjos, sanefas, mísulas sustentadas por atlantes e frisos com decoração floral repetitiva, exercitou direta e significativamente sua influência nos artistas portugueses dando origem ao retábulo joanino.

Inspirado no Barroco seiscentista romano, grandiloqüente e dramático, caracterizou-se, principalmente, pela inserção da figura humana, anjos, atlantes, figuras femininas de grandes efeitos plásticos, colunas salomônicas berninianas com guirlandas de flores, o terço inferior estriado e o remate do coroamento em dossel com sanefas e cortinado. ¹³⁷ O conjunto deste repertório ornamental, acrescido do avanço das colunas externas introduzindo a forma côncava, produzirá sensacionais efeitos cenográficos, que chegarão ao clímax com a inclusão da imaginária independente dos nichos¹³⁸. O monumental e o cenográfico, próprios de Bernini e do Barroco italiano, será plenamente assimilado pelo joanino. A inserção de figuras femininas, representativas das virtudes teologais e morais, tem largo emprego nestes retábulos e foram usadas por Francisco Xavier de Brito na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, no Brasil.

¹³⁶ Mais tarde ganhou o título de arquiteto régio e projetou o palácio-convento de Maфра.

¹³⁷ Cf. Myriam Andrade Ribeiro. *História da Arte no Brasil Textos de Síntese*. Op.cit. p. 26.

¹³⁸ O Barroco italiano irá revalorizar as imagens, utilizando-as para interferir, psicologicamente, no homem através da transmissão de modelos de virtude e beleza interior. A iconografia das imagens será de grande representatividade para a proposta do Barroco. Vide, em anexo, a iconografia das imagens da Ordem III da Penitência.

ROCOCÓ – O surgimento do Rococó nos retábulos foi anterior a 1750, no norte de Portugal, fundindo-se com o barroco tardio local¹³⁹. Utilizou fartamente as formas ondulantes vegetais, como flores, folhagens, dentro de um complexo repertório ornamental flamejante e assimétrico, misturado com rocalhas ou conchas estilizadas. Evidenciou maior dignidade arquitetônica do que escultórica e ornamental, simplificando a estrutura. Em síntese:

*"A mais significativa de suas características é a presença, no coroamento, de um motivo de perfil sinuoso, em forma de arbaleta, completado por imponente sanefa, e cujas volutas laterais parecem impulsionadas para frente por flamejantes rocalhas. O motivo descrito insere-se em uma arcada côncava em arco pleno, dividido em seções correspondentes à estrutura dos suportes. Esses são constituídos geralmente por colunas retas estriadas na parte externa e quartelões na parte interna."*¹⁴⁰

Aspectos técnicos

A beleza de um conjunto escultórico é o resultado final de uma série de procedimentos técnicos, alguns antecedendo, inclusive, o próprio entalhe. Preocupações relativas às técnicas adequadas de plantio, corte, secagem e aparelhamento¹⁴¹ e, também, outras questões como a definição da estrutura¹⁴² que sustentará a talha, sempre caminharam juntas. A construção de um conjunto

¹³⁹ John Bury. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991, p.139.

¹⁴⁰ Myriam Andrade Ribeiro. *Escultura Colonial Mineira: Um Estudo Preliminar*. Op.Cit. 22.

¹⁴¹ Tipos de aparelhamento: pranchas, pranchões, vigas, caibros, tábuas, sarraços e ripas.

¹⁴² Denomina-se engradamento a estrutura que sustenta a talha do retábulo.

de talha era extremamente complexa e seguia um ordenamento contendo diversas etapas que se encadeavam. Tais como:

- Elaboração de desenhos contendo todas as medidas de precisão referentes à construção estrutural, encaixes e ornamentação.
- Transformação destes desenhos em gabaritos traduzindo as formas dos ornatos em tamanho natural.
- Composição da estrutura com peças de amarração e sustentação, auxiliadas por sobrevergas e traves para suportarem as cargas de peso; colocação de grades nos locais a serem recobertos por apainelados. Cada componente estrutural era unido por meio de encaixes clássicos ou ensambladuras coladas, como também precauções relativas aos empenos eram tomadas com a aplicação de relhas atravessadas. A partir da finalização da armação estrutural, com cortes e encaixes tratados com total precisão, era dado o início para a colocação da talha parietal. Esse sistema estrutural obedecia, ora às linhas arquitetônicas do prédio, ora contrariavam-na, compondo magníficos cenários.
- Elaboração de esquemas geométricos eram realizadas através de divisões nas superfícies a serem recobertas pela talha. Os esquemas distribuíam e compartimentavam os diferentes tipos de ornatos já selecionados e dimensionados.¹⁴³

¹⁴³ Os lavrados de madeira são constituídos por diversos fragmentos, não sendo, portanto, peças únicas. No caso de uma folha de acanto no meio de uma folhagem, ela será o resultado de uma montagem de

Os mestres-entalhadores percorriam um longo e árduo caminho com objetivo de alcançar a formação devida para exercer o seu ofício: somente após levarem, em média, cinco anos na condição de aprendizes, podiam prestar exame para conseguirem autorização para a abertura de uma loja.

A escolha do ferramental adequado e específico para cada incisão complementar este trabalho de envolto em total preciosismo que é a talha portuguesa. Era na afiação da ferramenta que residia o principal segredo desta arte que permitia realizar o entalhe incavo apenas com a força e habilidade manual, sem ajuda de outro ferramental; entretanto, se necessário se fizesse, utilizavam o macete¹⁴⁴.

A Talha da Igreja da Ordem III da Penitência

Ao se referir à talha da Ordem III de São Francisco da Penitência, Germain Bazin cita-a como sendo uma obra-prima da Escola de Lisboa, podendo ombrear-se com aqueles mais ilustres exemplos lusos do período joanino, tais como a Igreja dos Paulistas de Lisboa, São Miguel de Alfama e o altar-mor da Sé do Porto. O crítico ressalta, inclusive, ser “um trabalho singularmente precoce, até

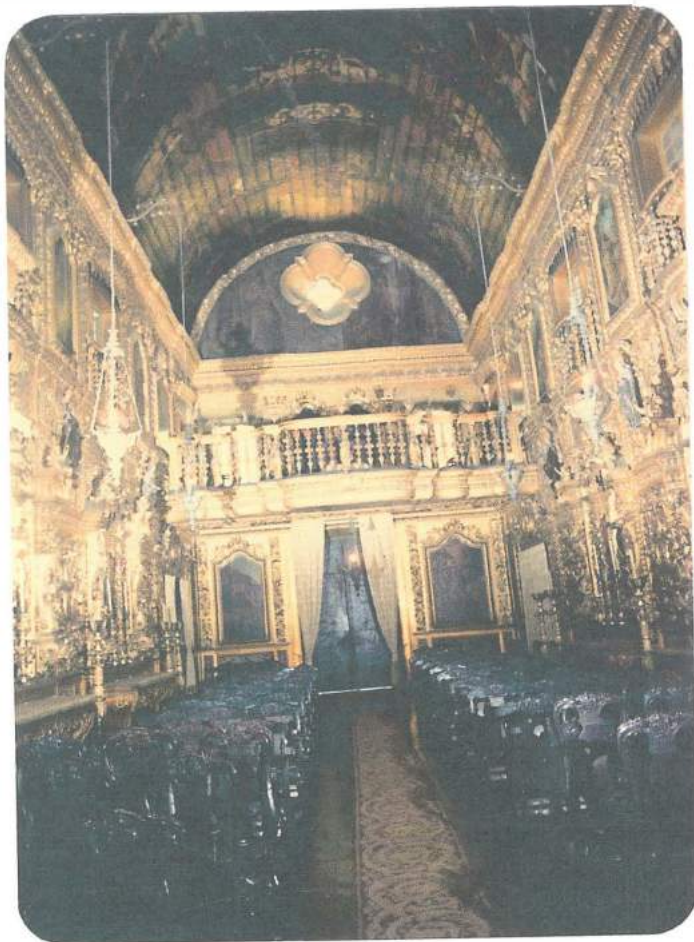
diversos fragmentos. Cf. Mozart Alberto Bonazzi da Costa. *A Talha Dourada na Antiga Província de São Paulo: Exemplos de Ornamentação Barroca e Rococó*. In: Barroco Memória Viva – Arte Sacra Colonial. São Paulo: UNESP, 2001, p 60-78.

¹⁴⁴ Instrumento cônico de madeira para bater.

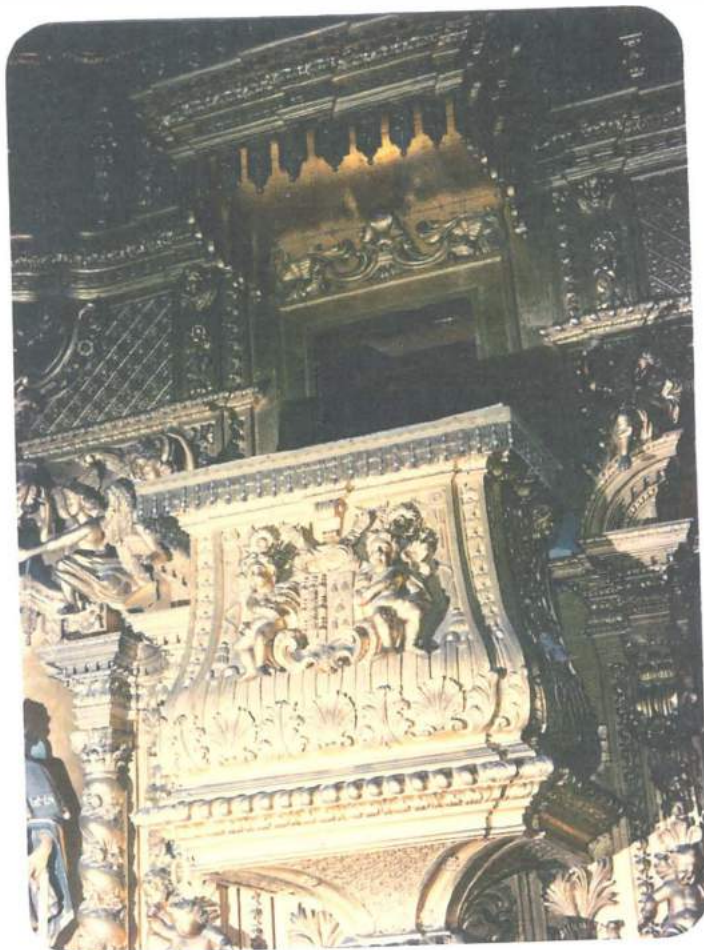
NAVE



CORO



NAVE



mesmo para Lisboa", tomando por referência as datas contidas nos documentos relativas às contratações.¹⁴⁵

Os contratos relativos à talha se apresentam de forma sucessiva e intercalada entre dois grandes artistas entalhadores: Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito¹⁴⁶. Entretanto, por trabalharem com intervalos pequenos na igreja, o resultado é totalmente integrado e de grande unidade estilística.

Manuel de Brito executou o altar da capela-mor¹⁴⁷, a talha parietal da nave (entre os altares laterais e a cimbalha), um dos púlpitos e o coro. Referências existem a respeito de Manuel de Brito ter desenvolvido um trabalho em São Miguel de Alfama. Há um contrato firmado com um Manuel de Brito e a existência de diversas semelhanças entre os trabalhos das duas igrejas, principalmente ao que se refere ao tratamento dado aos medalhões e aos pendentos com folhagens ou flores¹⁴⁸. As rosas, margaridas, girassóis em festões de flores e botões de plantas dispostos em frisos verticais, palmas e grinaldas são elementos fitomorfos delicados, muito usados na talha lisboeta. Outras semelhanças também são apontadas por Mário Barata:

"... No Rio , as figuras são menos bochechudas, mas há afinidade, do mesmo modo que nos painéis quadrados do camarim da capela-mor, nos anjos, flores e pelicanos dos fustes torsos e nos pendente estreitos, com folhagens curvilíneas. No momento lisboeta há quartelões

¹⁴⁵ Cf. Germain Bazin. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op. Cit. p.330.

¹⁴⁶ Nos documentos da Ordem III da Penitência ele aparece como escultor.

¹⁴⁷ Mário Barata assegura ser a talha parietal da Capela-mor de Manuel de Brito. Cf. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.Cit. p.31.

¹⁴⁸ Os pendentos com folhagens ou flores são característicos daquela época aparecendo, além das igrejas lusas, em território de influência espanhola como as igrejas jesuítas de Quito, no Equador. Cf. Mário Barata. *A Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*. op.cit. p. 31.

exteriormente nos altares laterais. Como no altar-mor do Rio de Janeiro, os laterais em questão, de São Miguel, apresentam Deus-Padre ao centro do alto, mas sob o dossel e com belo panejamento revoltado."¹⁴⁹

Mário Barata assinala, também, a precisão geométrica referente à disposição geral da talha coroada e amarrada pela cimalha, evidenciando as "partições arquitetônicas".

Coube a Francisco Xavier de Brito a feitura da talha do arco-cruzeiro, a cimalha e os altares da nave e o altar da Capela Primitiva, também chamado de N.Sra. da Conceição, cuja atribuição foi feita por Germain Bazin. Esta atribuição é justificada pelo fato deste repetir a volumetria do arco-cruzeiro e apresentar os quatro evangelistas, com tratamento em vulto, sentados nas volutas na base dos quartelões que substituem as colunas torsas – representação que, posteriormente, será repetido por Xavier de Brito em Minas Gerais. Repete-se, como em todo retábulo joanino, a integração do sacrário à talha, e daí nascendo os degraus do trono.

O arco-cruzeiro é encimado por grande tarja, com a coroa de Portugal e as insígnias da Ordem, apresentada por dois anjos de grande efeito teatral, em vulto de tamanho maior que o natural, assemelhando-se ao coroamento de um grande pano de boca com a função de separar o público dos atores.

A iconografia de uma igreja apresenta sutilezas, muitas vezes, inobserváveis pela maioria dos estudiosos. As figuras de S. João Evangelista e da

¹⁴⁹ Mário Barata *A Igreja da Ordem 3ª. da Penitência do Rio de Janeiro*. Op.cit. p. 22.

Virgem, representadas em pequenos medalhões localizados nos montantes do arco, são interpretadas por Marcos de Senna Hill como reprodução sintética da cena do Gólgota. A mãe de Deus, com a cabeça coberta por um véu, localiza-se ao lado do Evangelho e São João Batista, apresentando-se bem jovem, encontra-se ao lado da Epístola, sendo completado por uma imagem monumental da crucificação do altar-mor.¹⁵⁰ Observações como estas se tornam muito enriquecedoras, principalmente quando se trata de igrejas barrocas.

A concha, elemento típico do Barroco, apesar de bastante representada no coro, aparece no o arco-cruzeiro, somente de forma pontual: sobre os pedestais dos nichos de entrada do arco e sobre o "*bandeau*" decorado da cercadura da arcada. Apesar de ter empregado com pouca frequência a decoração fitomorfa em sua obra, Xavier de Brito decora os espaços vazios com guirlandas de flores e folhas.¹⁵¹

Os retábulos da nave integram-se, perfeitamente, à estrutura modular do conjunto de talha, dando continuidade à mesma, transmitindo uma função decorativa. A presença de elementos abstratos, losangos dispostos em xadrez, denuncia sua origem francesa, empregada por Manuel de Brito em São Miguel de Alfama. Apesar da talha portuguesa caracterizar-se pelos ornatos naturalistas, Lisboa fará uso do abstrato, de uma forma geral. Marcos de Senna Hill aponta o aparecimento nestes retábulos de um conjunto de ornatos formados por volutas

¹⁵⁰ Marcos de Senna Hill. *Le Sculpteur Francisco Xavier de Brito.op.cit. p.76.*

¹⁵¹ Marcos de Senna Hill. *LeSculpteur Francisco Xavier de Brito. Op.cit. p. 9*

simetricamente dispostas, como os primeiros sinais da influência francesa; o surgimento de curvas e contracurvas e formas orgânicas somadas à irregularidade da superfície dos ornatos como elemento evocador da plasticidade adotada na época do *"rocaille"*¹⁵².

Francisco Xavier de Brito, ao terminar a Igreja da Penitência, leva seu estilo para Minas. Rodrigo Mello Franco de Andrade foi o primeiro a estabelecer uma ligação entre a arte de Xavier de Brito e a de Aleijadinho:

*"... Assim a tarja que encima a composição magistral da capela-mor da igreja da Penitencia desta cidade reaparece, com feição semelhante, em todas as tarjas esculpidas em madeira ou pedra-sabão pelo Aleijadinho, no alto do arco cruzeiro das igrejas mineiras em que este deixou sua marca possante."*¹⁵³

Todavia, apesar de em alguns momentos a obra de talha da Penitência guardar uma certa exuberância, sua beleza é intelectualizada, como a vê Germain Bazin:

*"Na Penitencia, como em todas as obras de Lisboa, sempre disciplinadas por uma estrita vontade rítmica e conduzida por um cinzel erudito, a beleza é puramente formal. Intelectualizada, jamais provoca a explosão dos sentimentos líricos."*¹⁵⁴

¹⁵² Marcos de Senna Hill. *Le Sculpteur Francisco Xavier de Brito*. Op.cit. p.104.

¹⁵³ Rodrigo Mello Franco de Andrade. *Artistas Coloniais*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

¹⁵⁴ Germain Bazin. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op. cit. p. 330.

ARCO-CRUZEIRO



ARCO-CRUZEIRO



CAPELA-MOR

paineis laterais



forro

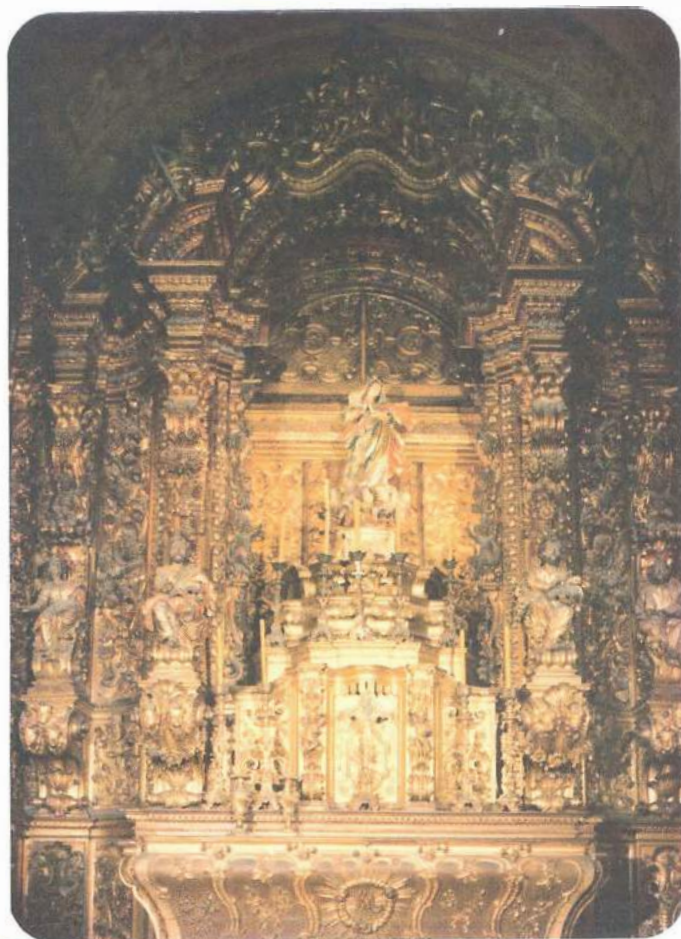


altar-mor



A entrada do joanino no Brasil, tipicamente do estilo de Lisboa, ocorreu através da talha da igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Atribui-se a importância deste momento ao corte com a Metrópole e a transição para uma nova fase de estilos mais autóctones.

NOVICIADO PRIMITIVO



3 – AS RESTAURAÇÕES DA IGREJA DA
ORDEM III DE
SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA

3.1. HISTÓRICO DAS INTERVENÇÕES INTERNAS

O Livro de Tombo Geral da Ordem, datado de 1881, faz referências a dois artistas que trabalharam na recuperação dos elementos integrados da igreja durante o segundo quartel do século XIX: - o primeiro é o pintor João Gonçalves, denominado o Aleijadinho, que realizou os painéis laterais e o outro é Narciso da Silva Coelho, também conhecido como o "brochador", que trabalhou nos retábulos.

Em 1817, foi destruída uma parede inteira da preciosa talha dourada da Capela de N.S.a da Conceição, também conhecida como Capela Primitiva, e substituída por um túmulo de imensas proporções ,pertencente ao genro e sobrinho de D. João VI – o príncipe espanhol D. Carlos de Bourbon e Bragança, erguido pelo arquiteto português José da Costa e Silva, por Ordem Régia de 1816, transmitida em Aviso do Barão do Rio Seco ¹⁵⁵.

Quando chega ao Brasil, em 1895, Thomas Driendl, então conceituado artista alemão pertencente ao Grupo Grimm, é chamado para recuperar a pintura do teto da nave e a douração da talha. O sucesso da restauração, largamente comentado na época, girou em torno de um produto químico aplicado por ele na recuperação do dourado das talhas. O misterioso produto que tanto assombro causou era a purpurina, introduzida no Brasil na segunda metade do século XIX, quando da escassez do ouro no país.

¹⁵⁵ Registrado no Livro 3º. de Registros, fls. 38.

Já no século passado, em 1920, ocorreram outras grandes alterações. O arquiteto Frate Feliciano Schlag modificou a fachada da igreja, imprimindo-lhe um aspecto barroco. Realizou, também, intervenções de grande porte que acabaram por descaracterizar a igreja conventual de Santo Antônio.

Em 1932, o teto da capela-mor sofre intervenção, sendo modificado em algumas cores, como irá mostrar a restauração de 1986 pelo IPHAN. É provável ser da mesma época a pintura do painel de fundo do altar-mor, de fatura grosseira, retratando céu coberto com nuvens, interferindo violentamente no rico trabalho do resto do monumento.

Protegida pelo tombamento do conjunto arquitetônico, em 8 de julho de 1938, intervenções menos criteriosas foram detidas, porém, ao contar com poucos recursos financeiros, o IPHAN canalizava-os para a igreja conventual, já que Santo Antonio simboliza um ícone da fé cristã de grande apelo popular. Em 1953, Lúcio Costa e Orlando Reis dão início à restauração da igreja conventual, que irá se prolongar por anos a fio, enfrentando sucessivas paradas causadas por constantes problemas financeiros. Enquanto isso, a Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência se mantém fechada, por problemas de segurança, e devido a isto, a falta de manutenção acelerou seu processo de deterioração. Como decorrência de infiltrações originárias do telhado somado ao ambiente propício (pouca aeração, calor e umidade), o cupim alastrou-se por todo o monumento, atingindo, violentamente, os 500m² da talha dourada. Em 1986 dá-se início ao projeto de restauração, objeto deste estudo, que tratará da igreja

como um todo, incluindo o inventário das peças, a restauração arquitetônica e o arquivo. Porém, no ano seguinte, é paralisado por problemas de ordem financeira, sendo retomado em 1992, atendendo somente a restauração da talha e forro da capela-mor, retornando a paralisação, novamente, em 1994 pelos mesmos problemas. Em 1998, com maiores recursos e apoio financeiro do BNDES, a igreja é contemplada com um projeto de restauração arquitetônica do monumento e seus elementos integrados e bens móveis.

Entretanto, dentre as intervenções menos criteriosas, que modificaram diretamente a leitura da obra, foram aquelas realizadas por Thomas Driendl, em 1895 e a pintura do painel do camarim, possivelmente datada de 1932. Sobre esta, até o presente momento, não se possui informações sobre a data precisa e dados sobre quem a realizou. No entanto, sobre Thomas Driendl alguns dados puderam ser levantados para melhor compreensão daquilo que foi realizado por este artista no século XIX. É o que se segue.

3.2. THOMAS DRIENDL E A INTERVENÇÃO DE 1895

O pintor-restaurador Thomas Driendl, nascido em 1849 (Munich) e falecido em 1916 (Niterói), teve formação na Antikenklasse da Academia de Belas Artes de Viena, e teria vindo para o Brasil, segundo alguns autores, em 1879 e, segundo outros, em 1881 como representante do Instituto de Pintura Religiosa de Munich e procurador geral do escultor Franz Xaver Rietzler. No Brasil, sua atuação

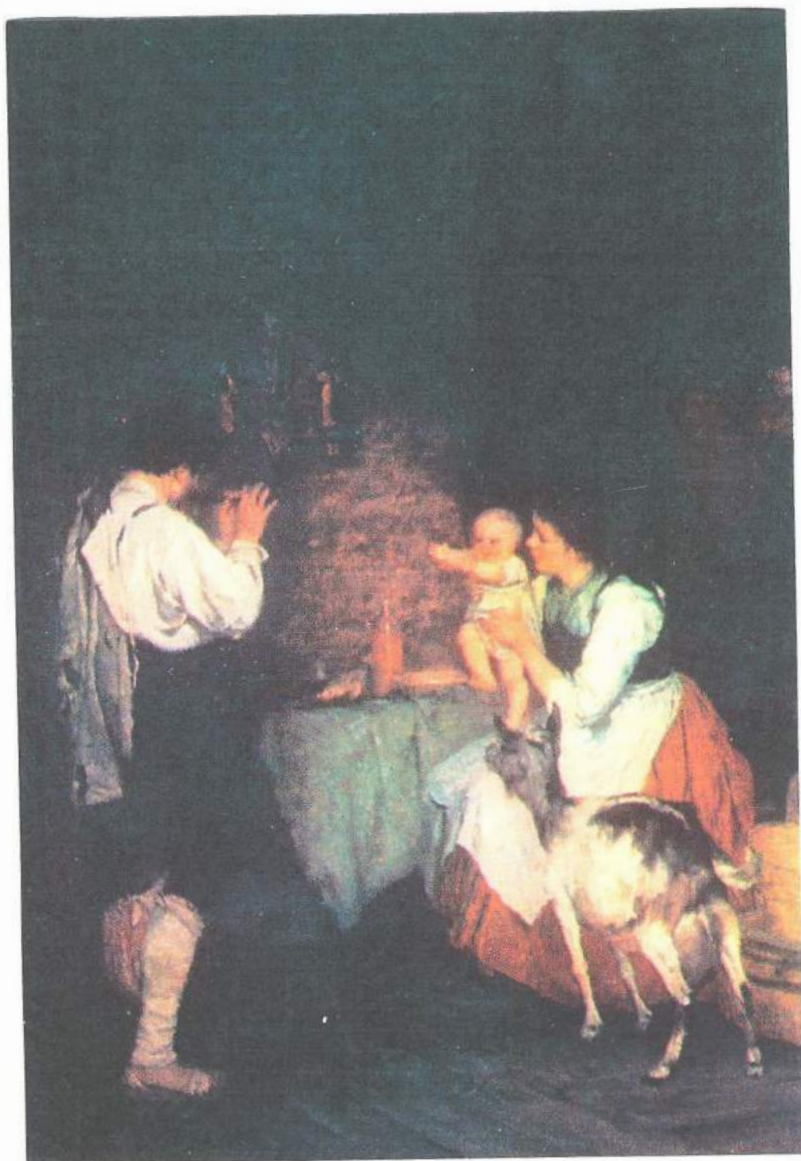
abrangeu várias outras atividades como a de pintor, professor, arquiteto, decorador e restaurador. Amigo de Johann Georg Grimm desde a guerra Franco-Prussiana de 1870, possivelmente teriam vindo se refugiar no Brasil após a guerra motivada pela pressão causada pelo Protestantismo dominante na Alemanha, já que eram católicos professos. Ingressa no Grupo Grimm, formado por alunos dissidentes da Academia Imperial das Belas Artes atuando como substituto do mestre Georg Grimm. Os críticos da época, como Gonzaga Duque e Laudelino Freire, apesar de algumas restrições à sua obra, o enalteciam da mesma forma que a imprensa local.

Ao escassearem os recursos financeiros ganhos com a pintura, Driendl investe na arquitetura e seu elementos integrados, como a feitura e a recuperação de pinturas decorativas de grandes espaços arquitetônicos. São comprovadamente de sua autoria os seguintes trabalhos: o pano de boca, cenários e decoração interna do Teatro Municipal de Niterói; a restauração do teto da nave da Ordem III de São Francisco da Penitencia; o altar da Igreja de N.S.a da Conceição de Maria em Botafogo; a restauração da Capela Imperial (RJ) e do Asilo Santa Leopoldina (Niterói); os projetos das Estações de Embarque dos Transportes da Baía de Guanabara (Niterói); o Palacete Martinelli; e a decoração do interior do Palacete Custódio de Mello.

Possuidor de temperamento difícil e irascível, Thomas Driendl sempre se colocou como mestre e superior a todos os componentes do Grupo Grimm, não criando nenhum vínculo, seja profissional ou afetivo, com qualquer um deles.

PINTURA DE THOMAS DRIENDL

CENAS DE FAMÍLIA NAS MONTANHAS DA BAVIERA - 1878



PINTURA DE THOMAS DRIENDL

VISTA DA BAÍA DO RIO DE JANEIRO – CIRCA 1888



Arquivo Histórico do Rio de Janeiro
Fundação Getúlio Vargas
Rua da Assembleia, 100 - Centro
Rio de Janeiro, RJ - 20040-900
Telefone: (21) 250-2100
Fax: (21) 250-2101
E-mail: arquivohist@fgv.br
Site: www.arquivohist.fgv.br

PINTURA DE THOMAS DRIENDL

APARIÇÃO DA VIRGEM MARIA - 1909



Porém, com o próprio Grimm a situação era outra. O conhecimento dos dois datava da guerra Franco-Prussiana e, ao chegarem ao Brasil, uma grande e completa amizade se fortaleceu. Levanta-se a hipótese para esta exclusiva amizade, de Driendl ter visto em seu companheiro e conterrâneo o único referencial de sua terra, ou melhor dizendo, como representante do único país e povo que ele realmente devotava respeito. Sem nunca ter escondido a falta de afinidade com o Brasil, colecionou, por isto, algumas inimizades, entre elas a de Antonio Parreiras.

Entretanto Driendl, com o excelente domínio da técnica de pintar e com reconhecimento público conquistado, era considerado a pessoa mais indicada para trabalhos afetos à restauração, já que, na época, ser conceituado como um bom pintor, bastava para qualificar o profissional como competente para lidar na recuperação de obras de arte. As obras ao serem recuperadas eram, na verdade, inteiramente repintadas e, até mesmo, recriadas com inserções de formas e cores diferentes, sendo bem usual este procedimento.

A Ordem III de São Francisco da Penitência é considerada a principal investida de Driendl de que se tem conhecimento no campo da restauração. Quanto à Capela Imperial, existem dúvidas se ele foi chamado para restaurar ou modificar o já existente. Em 8 de julho de 1895, firma a escritura para a restauração do teto da nave da Ordem III no Rio de Janeiro. Vieira Fazenda relata em "Antiquilhas e Memórias" como ocorreu a recuperação da pintura do teto e da douração da talha.

"... Com o andar dos anos, o quadro de José de Oliveira ¹⁵⁶ estava completamente enegrecido, bem como todo o dourado.

Tinha-se quase perdido a esperança de ressuscitar as belezas primitivas desse grande trabalho, quando em boa hora a Mesa Administrativa da Ordem, tendo à sua frente como irmão ministro o Sr. Rodrigo Venâncio da Rocha Vianna, e tendo conhecimento das habilitações provadas do conhecido artista Thomaz Driendl, cometeu-lhe a empresa de restaurar tantos primores. Por escritura lavrada em 08 de julho de 1895, aceitou Driendl a difícil quanto honrosa incumbência, da qual se saiu por maneira brilhante, e da qual é testemunho tudo isto que estás devorando com olhos de quem sabe apreciar essas coisas.

Confesso que na Europa poucas coisas há equivalentes à igreja da Penitencia da minha terra; tal é pelo menos a opinião do nosso ilustrado Ferreira Vianna, que, como tu, também tem viajado muito.

Armados os andaimes, deu começo Driendl ao seu trabalho; sobre eles colocou trilhos por onde corria um grande tablado, onde o pintor tinha a sua caixa, tinha o seu atelier, para o qual encanou o gás. Aí passava longas horas do dia em incessante trabalho, e mesmo de noite se levantava inspirado e como por milagre parecia ser o próprio José de Oliveira, que, passados tantos anos, recompunha o que fizera, fazendo reviver a sua querida obra, o mais belo sonho da sua mocidade de artista.

...Tantos sacrifícios foram plenamente coroados pelos aplausos dos entendidos, pelos elogios da imprensa e pela admiração do povo desta cidade, o qual em contínua romaria tem vindo aqui apreciar o que pode o talento unido a uma singeleza de espírito e uma modéstia ultrafranciscana.

Por processos químicos conseguiu dar ao dourado da igreja, o primitivo brilho, e ela ostenta hoje os primores esculturais do estilo barroco em voga nos nossos templos."¹⁵⁷

¹⁵⁶ Nair Batista estabeleceu a autoria de Caetano da Costa Coelho, baseada em documentos, com texto publicado na Revista do IPHAN no. 5 de 1941. Esta atribuição contraria, entretanto, a tradição oral que sempre atribuiu a José de Oliveira o teto da nave da Ordem III de São Francisco da Penitência.

Outros dados como medalhão, localizado logo abaixo do coro, contendo a inscrição Thomas Driendl e a data de 1895 e o texto reproduzido acima de Vieira Fazenda, ao citar a retomada de brilho da douração pela aplicação de processos químicos, levam a crer ser Driendl o autor da douração à purpurina, material totalmente desconhecido na época.

Quanto à pintura do forro, a descrição de Vieira Fazenda induz a crer que Driendl não estava somente retocando as falhas de pintura e, sim, passando por um processo inspirado de criação. A hipótese da pintura apresentar outras cores totalmente diferente da original pode ser apontada sem receio. Esta restauração, ou melhor dizendo, esta intervenção ostenta o nome do autor como se ele tivesse feito a obra, não restaurado, inclusive assinando-a.

Outra intervenção de grande importância, chamada na época por reforma, foi a da Capela Imperial ao acrescentar mais elementos aos retábulos. As diversas camadas da sociedade, mais uma vez, cercaram de grandes elogios o acontecimento.

3.3. A RESTAURAÇÃO DE 1986-94

Em 1985 manifestou-se uma necessidade premente de haver uma ação efetiva de preservação, no seu sentido mais amplo, da Igreja da Ordem III de São Francisco

¹⁵⁷ Vieira Fazenda – *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1920.

da Penitência e seu acervo pelo IPHAN, pois os meios de comunicação noticiaram a disposição dos responsáveis pela Ordem de renunciarem a seu precioso patrimônio para saldar dívidas trabalhistas. Ao ser considerada a gravidade da situação que poderia dilapidar este valioso acervo cultural, quer seja pelo acelerado processo de deterioração que se encontrava ou, inclusive, pelo risco de ser vendido, restou como única solução manter permanentemente um técnico do IPHAN na igreja. Sua presença, além de servir para arrolar o acervo e levantar dados para o projeto de intervenção, atuaria como um elemento inibidor, dificultando a saída das peças do acervo.

3.3.1. Diagnose

O projeto de restauração da talha da capela-mor, objetivo específico deste trabalho, foi iniciado pela coleta de dados e análise histórico-artística da obra.

Análise estrutural da talha

A talha, embora tenha sido bastante infestada por cupim, seu sistema de ancoragem à parede nada sofreu, mantendo-se estruturalmente em bom estado.

Com o objetivo de estabelecer parâmetros comparativos entre os diferentes estados apresentados pela talha, foram aferidos graus de conservação à madeira, de acordo com esta escala (0 a 4) de valores: 0-perfeito; 1-bom; 2-mau; 3-grave; 4-alto estado de deterioração.

Talha parietal e retábulo: estado 2 – o estado de conservação ainda não pode ser considerado grave, porque as áreas perdidas pelo ataque de cupim não foram muito significativas.

Entretanto, as figuras que encimam o coroamento do altar tornaram-se exceções, por se encontrarem totalmente desprendidas de seu suporte estrutural, mantendo-se, apenas, escoradas umas às outras; na escala atingiu o estado 4.

Mesa do altar: estado 1 – seu estado geral é bom, apenas aparecendo, de forma pontual, algumas áreas de desgaste da madeira.

Painel do fundo do camarim: estado 3 – o estado foi considerado grave devido a perda de áreas e a fragilidade em que se encontra o tabuado de madeira, com suas fibras totalmente apodrecidas em alguns pontos.

Análise da douração e da pintura da talha

Ao serem realizados os exames químicos e a estratigrafia da talha da Capela-mor, para definir o tratamento a ser empregado, surgiram os seguintes resultados abaixo descritos.

Exames químicos

Detectaram purpurina no último estrato da talha parietal, retábulo e mesa do altar em lugar do ouro em folha , como também trabalho de esgrafito por baixo da pintura realizada no século XX do painel localizado no fundo do camarim.

Devido a não ser objeto deste trabalho, não será abordada a questão dos solventes empregados nos testes químicos.

Estratigrafia

Através dos cortes estratigráficos foram realizadas prospecções nos seguintes pontos da Capela-mor: talha parietal (geral), painéis laterais (anjos), painéis laterais (Cristo e a Virgem), "panneau" dos umbrais, medalhões com as insígnias da Ordem III, cartelas, mesa do altar, retábulo e painel do fundo do camarim. Eis os resultados:

Talha parietal: encontrados 8 (oito) estratos.

- 8º _____ purpurina de boa qualidade;
- 7º _____ emassamento grosso;¹⁵⁸
- 6º _____ folha de ouro;
- 5º _____ bolo armênio;
- 4º _____ massa fina (base de preparação);

¹⁵⁸ Este estrato era composto de massa espessa encobrindo trabalhos mais delicados da talha, como pequenos sulcos e relevos mais sutis, o que tornou a talha visualmente pesada.

TALHA PARIETAL

PROCESSO DE REMOÇÃO DA PURPURINA



TALHA PARIETAL

PROCESSO DE REMOÇÃO DE PURPURINA



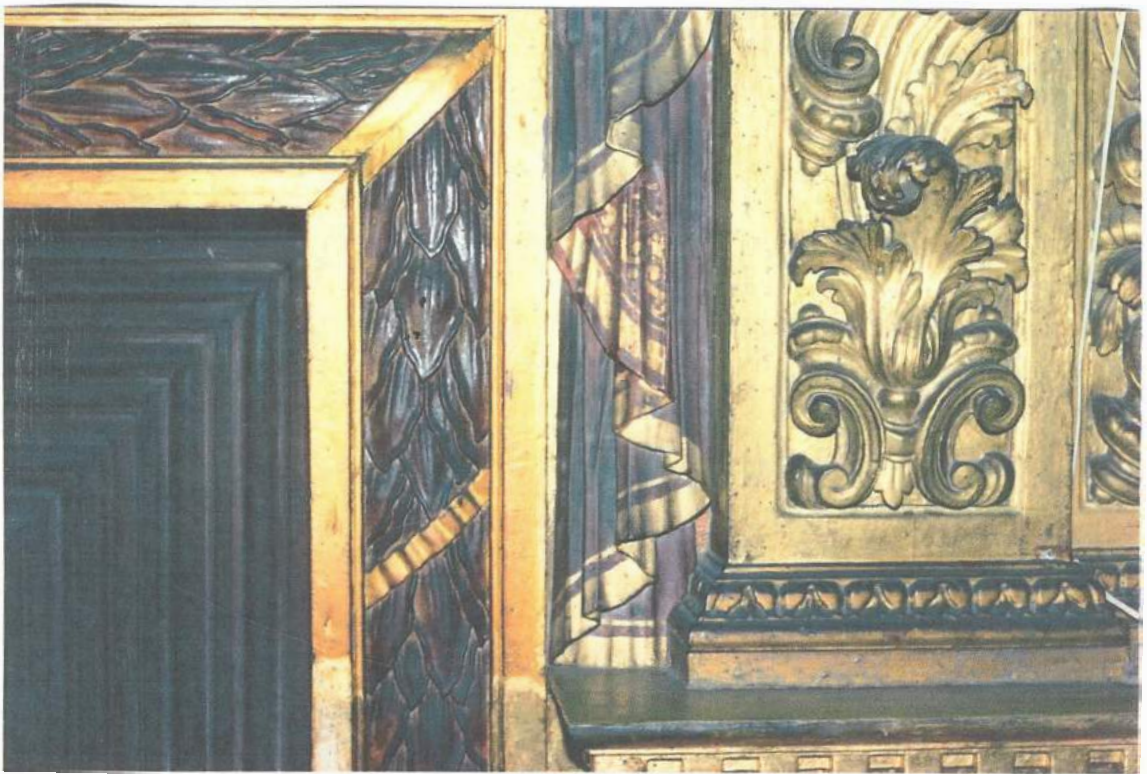
TALHA CAPELA-MOR

APARECIMENTO DE BUQUÊS DE FLORES SOB A PINTURA



DURANTE A REMOÇÃO DA PURPURINA “PANNEAU DO UMBRAL”

APARECIMENTO DE PINTURA EM ESGRAFITO



- 3º _____ folha de ouro;
- 2º _____ bolo armênio;
- 1º. _____ massa (base de preparação);
- 0 _____ madeira (suporte).

Anjos (painéis laterais): encontrados 6 (seis) estratos.

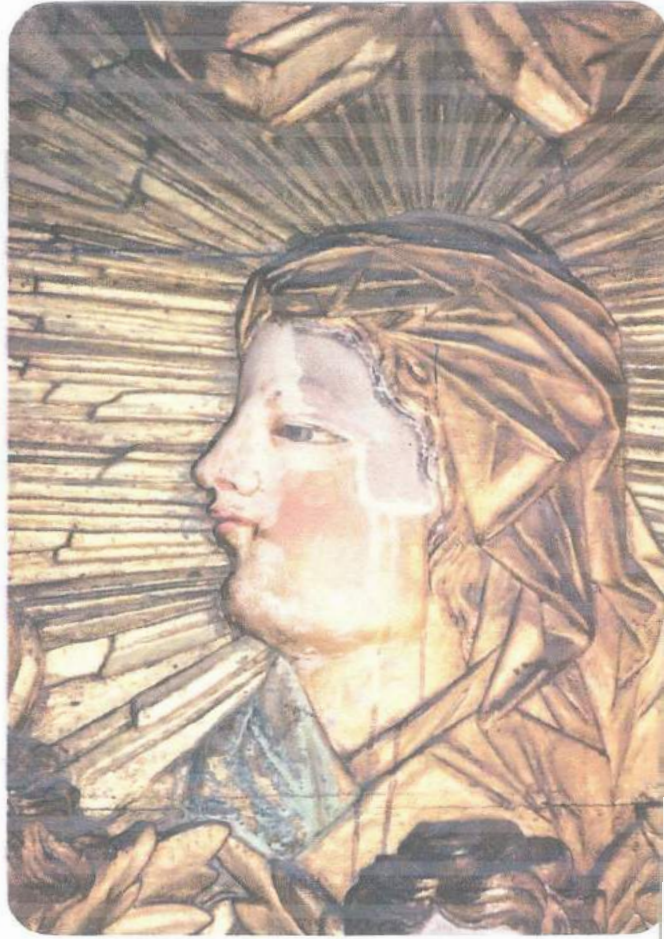
- 6º. _____ purpurina;
- 5º. _____ encarnação muito branca com sombrancelhas negras e olhos azuis;
- 4º. _____ massa (base de preparação);
- 3º. _____ encarnação com tom de pele mais escuro e olhos castanhos;
- 2º. _____ massa (fundo de preparação);
- 1º. _____ encarnação, tom de pele escurecido, bastante danificada;
- 0 _____ madeira (suporte).

Perfil do Cristo e da Virgem (painéis laterais): encontrados 3 (três) estratos.

- 4º. _____ purpurina
- 3º. _____ massa
- 2º. _____ encarnação com tom de pele mais escuro semelhante ao 3º estrato dos anjos;
- 1º. _____ massa (fundo de preparação);

EFIGIES DO CRISTO E DA VIRGEM

PROCESSO DE REMOÇÃO DA PINTURA DA PURPURINA E ENCARNAÇÃO



PAINEL DA VIRGEM

PROCESSO DE REMOÇÃO DA PURPURINA E 3º ENCARNAÇÃO DA VIRGEM E DOS ANJOS



PAINEL DA VIRGEM

REMOÇÃO DA 3ª ENCARNAÇÃO



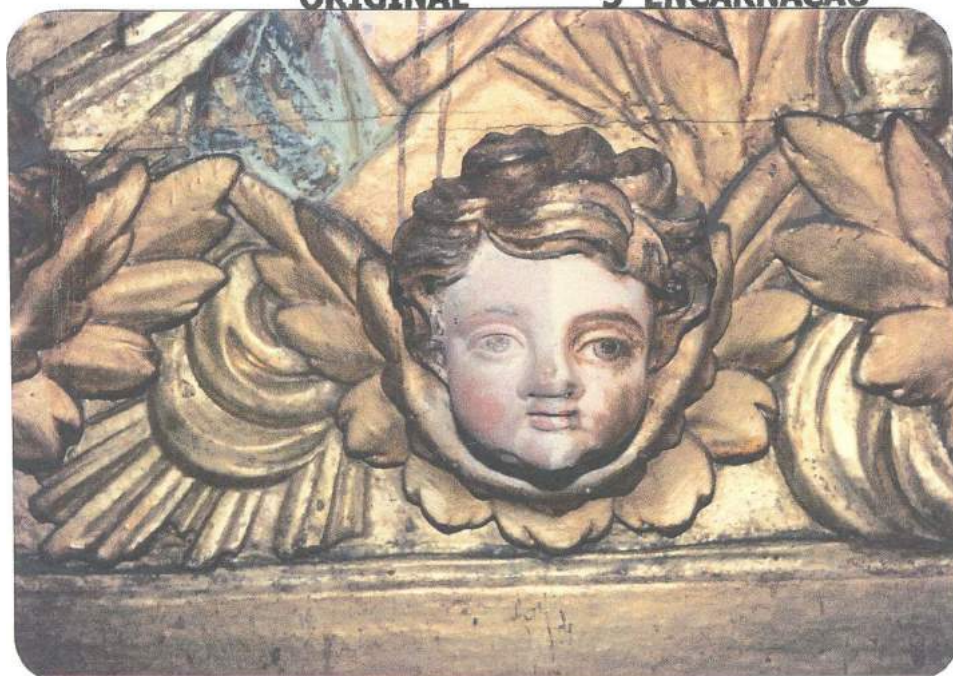
REMOÇÃO DA PURPURINA DOS OLHOS (3ª ENCARNAÇÃO)



PAINEL DA VIRGEM

ORIGINAL

3ª ENCARNACÃO



UMBRAL

DURANTE A REMOÇÃO DA PURPURINA QUE ENCOBRIA A PINTURA



0 _____ madeira (suporte).

“Panneau” dos umbrais: encontrados 5 (cinco) estratos.

5°. _____ purpurina;

4°. _____ tinta de cor vinho (trabalho em esgrafito);

3°. _____ folha de ouro;

2°. _____ bolo armênio;

1°. _____ massa (fundo de preparação);

0 _____ madeira (suporte).

Medalhões com as insígnias da Ordem III (talha parietal): encontrado I estrato.

1°. _____ purpurina;

0 _____ madeira.

Observação: Os medalhões, certamente, foram colocados em época posterior à douração da igreja, já que a purpurina encontra-se diretamente sobre a madeira, sem que haja nenhum vestígio do uso anterior de outro material.

Cartelas (talha parietal): encontrados 5 (cinco) estratos.

MEDALHÃO

INSIGNIAS DA ORDEM III COLOCADAS POSTERIORMENTE



MESA DO ALTAR-MOR

DURANTE A REMOÇÃO DA PURPURINA DA MESA DO ALTAR



- 5º. _____ purpurina;
- 4º. _____ tinta azul, verde etc - pintura de um buquê de flores;
- 3º. _____ folha de ouro;
- 2º. _____ bolo armênio;
- 1º. _____ massa (fundo de preparação);
- 0 _____ madeira.

Mesa do altar: encontrados 4 (quatro) estratos.

- 4º. _____ purpurina;
- 3º. _____ massa (fundo de preparação);
- 2º. _____ tinta azul (marmorizado);
- 1º. _____ massa (fundo de preparação);
- 0 _____ madeira.

Retábulo (elementos antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos): encontrados 4 (quatro) estratos.

- 6º. _____ purpurina;
- 5º. _____ encarnação muito branca com sombrancelhas negras e olhos azuis;
- 4º. _____ massa de preparação;
- 3º. _____ encarnação com tom de pele mais escuro e olhos castanhos;

2º. _____ massa (fundo de preparação)

1º. _____ encarnação, tom de pele escurecido, bastante danificada;

0 _____ madeira (suporte).

Camarim (painel de fundo): encontrados 5 (cinco) estratos.

5º. _____ pintura policrômica representando céu com nuvens;

4º. _____ tinta cor de vinho (esgrafito);

3º. _____ folha de ouro;

2º. _____ bolo armênio;

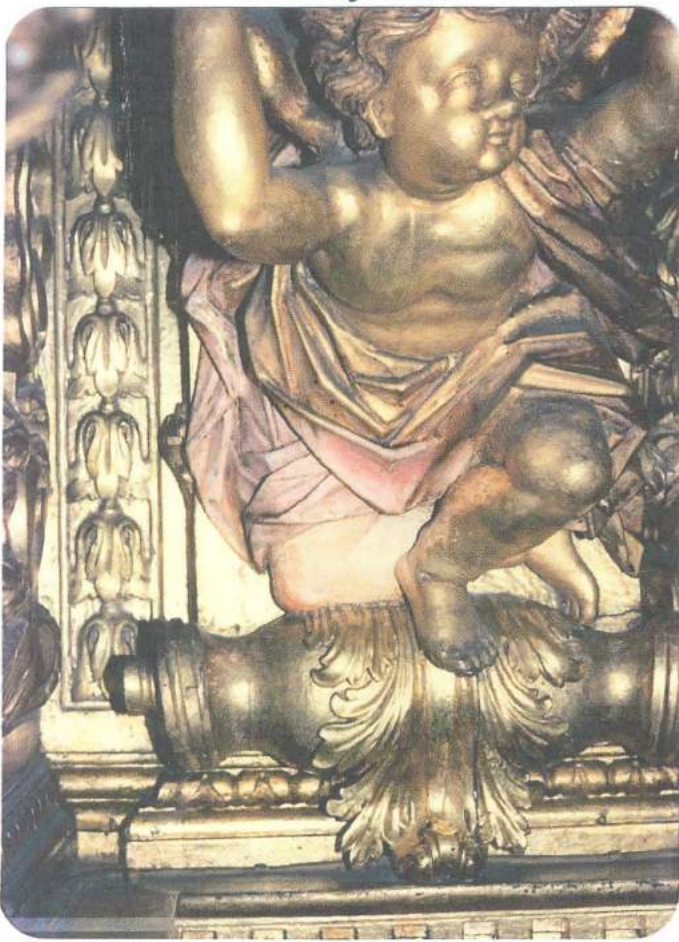
1º. _____ massa;

0 _____ madeira.

As descobertas surgidas através dos resultados dos exames realizados demonstraram, nitidamente, ser a definição dos critérios a serem aplicados o maior impasse desta restauração, principalmente ao se levar em conta as intervenções encontradas e a importância do monumento para a história da arte. Conseqüentemente, fez-se extremamente necessário haver um cruzamento de dados resultantes do aprofundamento maior na análise histórico-artística do monumento e as intervenções sofridas, para melhor embasar a escolha dos critérios de intervenção.

ALTAR-MOR

REMOÇÃO DA PURPURINA E 3ª ENCARNAÇÃO



ALTAR-MOR

REMOÇÃO DA PURPURINA E 3ª ENCARNAÇÃO



PINTURA DO CAMARIM



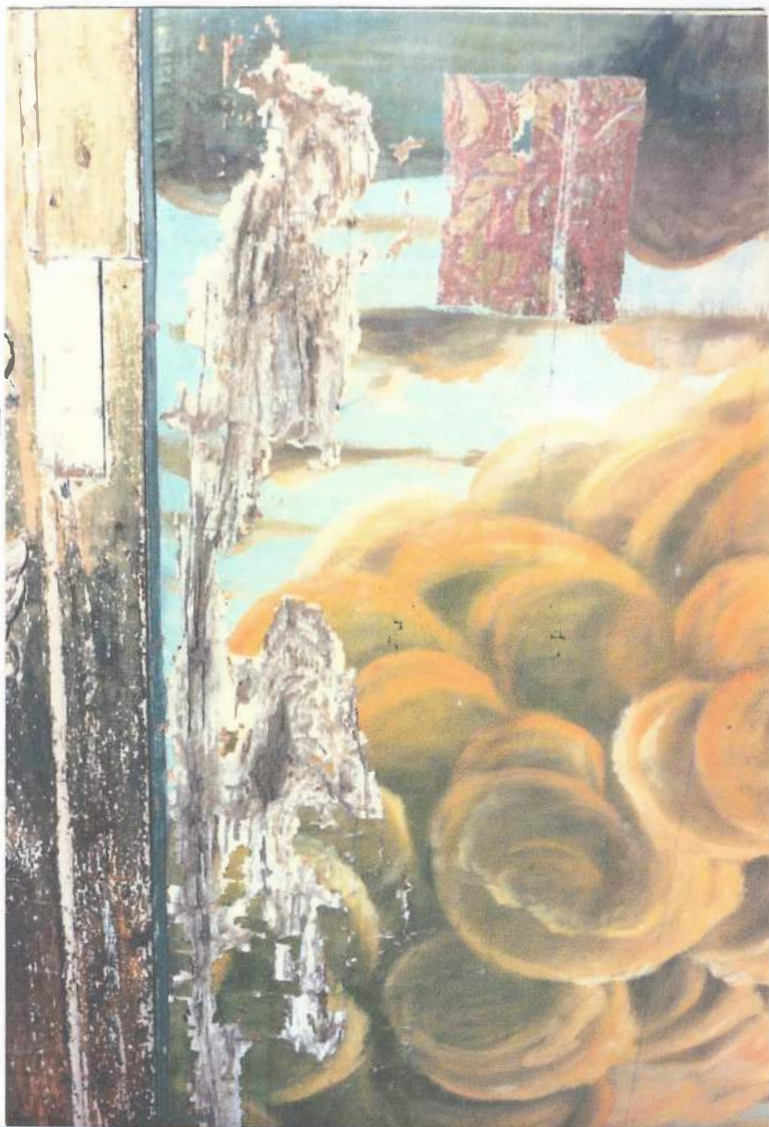
PINTURA COM NUVENS

PROSPECÇÃO COM APARECIMENTO DE PINTURA EM ESGRAFITO



suporte em acelerado processo de deterioração

PAINEL DO CAMARIM



PAINEL DO CAMARIM

**PROCESSO DE REMOÇÃO DA PINTURA DO PAINEL DO CAMARIM
COM APARECIMENTO DE PINTURA EM ESGRAFITO**



Análise conclusiva dos dados

As prospecções, ao encontrarem estratos subjacentes policrômicos, reportaram a talha da Ordem III de São Francisco a uma nova leitura, já que até então, era considerada totalmente dourada – e, assim era estudada por críticos e historiadores de arte. Duas situações se apresentaram nos levando à reflexão:

1 - Não mudar a leitura da obra, já que havia se incorporado ao conhecimento do público geral e específico e divulgada, exaustivamente, através de toda a bibliografia especializada;

2 - Ou mostrar a obra como a propôs o artista, deixando como marca de sua história a pátina que provocou o escurecimento da pintura e o envelhecimento de seus materiais, mas removendo todas as intervenções que a descaracterizaram – modificando, por um lado, a visão já conhecida da obra, porém por outro, revisando antigos conceitos e fornecendo novos dados sobre a história da talha no Brasil.

A partir desse momento, surgiu um impasse de ordem conceitual referente à restauração, fazendo-se clara, a necessidade da inter-relação entre História da Arte e restauração, que como bem denomina Almir Paredes Cunha, a “colaboração bilateral entre Preservação e a História da Arte”¹⁵⁹. Esta imprimindo segurança na seleção dos critérios de intervenção e aquela fornecendo, através do contacto direto com os materiais componentes da obra, dados relevantes para esclarecer questões referentes

¹⁵⁹ Almir Paredes Cunha. *Restauração – Ciência e Arte*. op.cit. p402.

ao estudo da História da Arte. Esta mútua cooperação define plenamente os princípios de Cesare Brandi descritos a seguir:¹⁶⁰

1 – Restaura-se somente a matéria da obra de arte. No caso da obra exigir um sacrifício de sua consistência física, a intervenção deverá ser executada, segundo uma exigência estética, na medida em que a singularidade de uma obra de arte, em relação a outros produtos da atividade humana, depende de seu conceito artístico e não de sua consistência material ou de sua dupla historicidade. Ao se perder o conceito artístico, torna-se um objeto sem sentido. É importante a restauração da matéria da obra de arte, porque nela estão impregnadas a arte e a história do objeto.

2 – O restauro deve ter por objetivo básico a unidade potencial de uma obra de arte, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, nem cancelar nenhum traço de passagem da obra na arte e no tempo. Toda obra de arte goza de dupla historicidade: o momento e o lugar em que ela foi criada pelo artista, e o presente histórico onde está sendo motivo de preocupação e zelo; ou, até mesmo de destruição. O avançar deste presente é contínuo e marcas vão sendo deixadas na obra – desde o momento de sua criação até o presente.

A hipótese de não modificar a leitura da obra, mantendo todas as intervenções, respeitando o que já se instalara, na opinião de todos, como original, conduziria a uma decisão, sem maiores questionamentos e livre de críticas. E, conseqüentemente, facilitaria sua justificativa: as marcas deixadas pelas intervenções ao longo da História

¹⁶⁰ Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. Op.cit. pp 16-17.

seriam identificadas e incorporadas à obra e, por fim, registraria o gosto e os valores de uma época, o final do século XIX, neste caso representados pelo estrangeiro Thomas Driendl ¹⁶¹. Não obstante, levaria apenas à aplicação parcial da teoria de Brandi, sem considerar a visibilidade histórica e artística da obra.

Porém, a segunda hipótese conduz ao levantamento e confronto dos dados obtidos através da análise histórico-artística da obra com os exames físico-químicos e prospecções realizadas, resultando, como consequência, na aplicação da teoria de Cesare Brandi, quando foram considerados os seguintes pontos:

1 – Anulação e descaracterização de importantes valores históricos e artísticos para a cultura do país: o primeiro exemplo do estilo joanino introduzido no Brasil - excepcional tanto artisticamente, como por sua precocidade histórica, que, ao ser comparado aos seus pares, tornou-se raro para a historiografia da arte devido à manutenção de unidade estilística.

2 - A leitura da obra foi mudada ao esconder elementos significativos do estilo Barroco - a policromia conjugada à douração. A policromia tem importante valor iconográfico devido ao simbolismo das cores. Os recursos simbólicos intensificaram-se no Barroco através da Contra-Reforma e, de uma maneira geral, a arte religiosa os vem empregando ao longo dos séculos.

¹⁶¹ Época na qual artistas e a arte estrangeira eram muito exaltados e respeitados como sinal de evolução cultural.

3 – A intervenção não retratou nenhuma época, pois já quase se findara o século XIX e a intervenção não indicava a arte daquele período; e, sim, o gosto¹⁶² de um artista estrangeiro. Driendl ao dourar tudo, talvez tenha se remetido ao Barroco alemão, sua terra natal.

Entretanto, quanto à pintura do painel do fundo do camarim, possivelmente feita em 1932, não lhe cabe sustentação, nem histórica nem artística¹⁶³. De baixa qualidade, encobria pintura esgrafitada¹⁶⁴ imitando tecido brocado, de feição tipicamente barroca.

3.3.2. A questão da reintegração das lacunas

Encadeando-se ao assunto tratado surge outra questão - a discussão complementar sobre o critério a ser adotado para o preenchimento das lacunas, tanto cromática como de douração, da Ordem III de São Francisco da Penitência . A escolha entre os três critérios de preenchimento - a não reintegração, a reintegração total e a reintegração parcial sugerindo forma e volume. Atualmente, a aplicação destes critérios estará afeta à formação dos restauradores de cada país.

¹⁶² “A obra de arte é, em primeiro lugar, resultado do querer humano, e enquanto tal não deve depender para seu reconhecimento das alternâncias do gosto ou da moda, supõe-se em princípio uma prioridade à consideração histórica respeitando a estética.” Cesare Brandi. *La Teoria de la Restauración*. Op.cit. p. 35.

¹⁶³ Cesare Brandi afirma que quando o acréscimo perturba, ofusca e subtrai em parte a vista da obra de arte, tal adição deve ser eliminada; somente cuidados deverão ser tomados quanto a sua conservação fora da obra, assim como a documentar sua retirada. Ibidem. p.46.

¹⁶⁴ A técnica do esgrafito teve amplo uso na capela-mor, porém foi encoberta pela intervenção de Driendl.

Segue, então, um rápido ensaio referente à aplicação destes critérios à Igreja da Ordem III da Penitência.

Não reintegração cromática/não reconstituição

Esse procedimento, preconizado pelo pensador romântico Ruskin, data da metade do século XIX. Ruskin afirmava que os monumentos deveriam ser preservados da maneira como foram encontrados. Inicialmente sua teoria aplicava-se somente aos monumentos, no entanto, por decorrência natural, o uso dessa teoria estendeu-se aos elementos integrados e bens móveis. Ao ser aplicado à igreja, mais especificamente ao painel do fundo do camarim, causaria um desconforto visual e sugeriria algo inacabado. Todavia, o emprego deste critério foi necessário para as insígnias da Ordem, pois, se a opção recaísse sobre qualquer outro tipo de acabamento sobre a madeira, ficaria claro a introdução de um falso, induzindo a todos a crerem tratar-se de original, ou melhor, da mesma época que o restante da talha.

Reintegração cromática total

Subentende-se o preenchimento de todas as áreas faltantes, reintegrando a forma, volume e a cor, de acordo com a técnica do artista, sem deixar visível a intervenção. A reintegração total tem sua origem nos conceitos de Violet-le-Duc, teórico da restauração de meados do século XIX, que lançou o

restauro estilístico – o restaurador interpreta a obra de arte, desde que seja mantido o estilo. Primeiramente, esta teoria era dirigida aos restauros arquitetônicos e, a seguir, aplicaram-na os outros segmentos de restauro. Contudo, apesar de ser considerado correto pela grande parte do público, há um desrespeito à obra, resultando numa antiga assertiva, cuja origem data do século XIX e vem até os dias de hoje – a obra perde seu valor depois de restaurada.

Ao contrário do que pensam pessoas adeptas desse critério, aquilo que de mais grave ocorre em relação à obra de arte não é tanto o que falta e sim, o que se acrescenta indevidamente.

Reintegração cromática parcial

Essa conduta admite a reintegração das áreas faltantes, mas apenas sugerindo a linha e o volume, aplicando a técnica do “tratteggio”, do pontilhismo ou da superposição de cores através de aguadas, usando materiais diferentes do original. A obra, ao ser apreciada de uma determinada distância (suas dimensões determinarão esta distância), terá uma leitura intacta, com os valores referentes a sua composição conservados, volumes e ritmos respeitados e com as reintegrações totalmente invisíveis. No entanto, ao se aproximar, o espectador identificará as intervenções ocorridas. Será através da solicitação estética e histórica da obra que o restabelecimento de sua unidade se dará, para que não ocorra uma falsidade histórica ou uma ofensa estética. A dupla historicidade da

obra – o momento de sua criação e o momento de sua restauração – torna-se muito clara e possibilitará que a obra seja experimentada esteticamente de novo, e, a partir daí, permitirá, também, sua recriação.

3.3.3. Resultados finais

Ao ser considerado o exposto acima, o critério adotado referente às remoções foi o da retirada de todas as intervenções a partir do século XIX. Porém, acompanhadas, amplamente, através do registro da documentação fotográfica e do registro documental escrito da avaliação da análise histórico-artística e da análise de conservação, arquivadas na instituição que detém a proteção do monumento, ou seja, o IPHAN.

Porém, ao ser analisado pelo ângulo histórico e artístico, foram considerados e mantidos como registro do gosto e arte de épocas distintas: a mesa do altar em estilo Rococó, as insígnias da Ordem III e o túmulo do príncipe Pedro Carlos de Bourbon e Bragança. A mesa como elemento representativo de um estilo; as insígnias, apesar de nitidamente introduzidas na época em que ocorreu o uso da purpurina¹⁶⁵ no monumento, registram a história da Ordem¹⁶⁶; e o túmulo por registrar uma obra típica do século XIX, deixando claramente inscrita o gosto vigente da época que valorizava o Neoclássico, estilo trazido pelos

¹⁶⁵ O emprego da purpurina diretamente sobre a madeira, sem que esta apresente quaisquer vestígios de folha de ouro ou pintura em sua superfície, levou à conclusão que este trabalho de talha foi introduzido na época que se efetivou a douração à purpurina da igreja.

¹⁶⁶ Faz-se necessário um estudo mais específico sobre essas insígnias, pois é lícito supor que sejam substituições de outro medalhão, ou similar.

franceses, em detrimento do colonial, como também marcar o autoritarismo do poder vigente daquela época, traduzido pela destruição da preciosa talha pelo monarca.

Quanto à reintegração das lacunas, a escolha recaiu sobre a reintegração cromática parcial, com a utilização de tinta acrílica (diferente da original) aplicada em técnica de aguadas que, ao ser vista de uma certa distância, integra-se harmonicamente com a pintura original, e ao se aproximar, percebe-se que a reintegração encontra-se em um tom abaixo e difere em textura do original. A capela-mor da Penitência tem um espaço que propicia o distanciamento necessário para uma visão integrada do conjunto restaurado.

As falhas do douramento foram tratadas de acordo com os princípios aplicados na policromia. A hipótese de douramento total da capela-mor foi, desde o princípio, totalmente abandonada, já que a talha, visualmente, se apresentaria como nova, desequilibrando o conjunto e incidindo na questão do falso histórico e artístico. A reintegração realizada foi a utilização em algumas partes do "trateggio" e, em outras, deixar à mostrar o desgaste com o aparecimento do bolo armênio.

Os procedimentos referentes aos critérios usados na Ordem III de São Francisco da Penitência foram direcionados pelo bom senso e respaldados na Carta Italiana de Restauro de 1972, que, desde sua publicação, serve de orientação para todos os órgãos internacionais envolvidos com conservação e restauro: UNESCO, ICCROM, IIC, ICOM, IAC etc.

CONCLUSÃO

A autenticidade da obra está diretamente vinculada às alterações sofridas durante sua existência, sejam elas originárias do processo degenerativo dos materiais constitutivos ou das restaurações descaracterizadoras. Estas últimas, tendem a eliminar veladuras ou detalhes da composição original nos habituais processos de limpeza como, também, a adicionar repinturas excessivas. Em consequência, grande parte dos referenciais da obra é suprimida, colocando em risco sua própria autenticidade.

As crescentes indagações sobre critérios de restauro vem, ao longo dos anos, suscitando discussões acaloradas a respeito da intervenção restaurativa. Até onde é permitido ao restaurador remover as intervenções já agregadas à obra? A preservação destas marcas nos remetem à história dos critérios de restauração usados ao longo do tempo. Ao serem avaliados, revelam um panorama das influências sofridas pelo restaurador, tanto aquelas advindas de sua formação quanto da sociedade de sua época, cuja interação suscitou os critérios adotados.

Um ponto muito importante a ser observado, em qualquer restauração, é que somente a escolha do teórico não é suficiente para assegurar a aplicação de um único critério de intervenção. As interpretações da teoria podem ocorrer de formas diametralmente opostas, dependendo da formação de cada restaurador. Os de formação essencialmente técnica, tem por principal preocupação os processos técnicos a serem empregados. No caso da igreja estudada, aplicariam os princípios de Cesare Brandi, sem maiores questionamentos a respeito da obra propriamente dita.

Manteriam, portanto, cristalizadas todas as intervenções, por entendê-las como marcas deixadas através de sua história. O resultado seria um perfeito “patchwork” de estilos que, em nome de preservar a história da obra, a transformaria num confuso documentário de intervenções.

No entanto, tomando como referencial a História da Arte, a interpretação da teoria de Cesare Brandi seria outra, como ocorreu na Ordem III de São Francisco da Penitência. A obra foi respeitada dentro de um conceito artístico. A análise histórico-artística somada à análise física indicou o limite das remoções, não permitindo a retirada de intervenções importantes ou a permanência daquelas com valor artístico duvidoso, recobrando um original importante para a historiografia da arte. Deverá ser lembrado que, no caso da Penitência, a história da obra não se perdeu, pois apesar da obra, como um todo, ter sido resgatada em sua proposta inicial, todas as marcas deixadas por sua história foram mantidas, por terem sido conservadas as intervenções mais relevantes e produzida farta documentação das que foram removidas. Importantes referenciais forneceu a pesquisa histórico-artística para a restauração, entre os quais salientamos os seguintes:

- A talha parietal da capela-mor ao se apresentar pesada, com as arestas arredondadas e com poucas, ou melhor, quase nenhuma nuance de trabalho de incisões mais finas contrariava a típica talha do Barroco Joanino de Lisboa, comportada e de trabalho mais delicado. Este fato

levou a uma prospecção em determinadas áreas passíveis de apresentar o tipo de talha enunciada pelos historiadores e críticos de arte.

- A decoração antropomorfa e zoomorfa, uniformemente dourada e, não fazia jus aos princípios do Barroco Joanino Português, que intercalava a policromia ao dourado da talha, imprimindo ritmo e maior volume à leitura dos retábulos. Isto principiou e direccionou a eleição de locais pré-determinados, como os elementos antropomorfos e zoomorfos, para a realização dos cortes estratigráficos.
- A mesa do altar, de feição tipicamente Rococó, chamou também a atenção por se encontrar totalmente dourada. A partir da prospecção, surgiu um marmorizado em azul com os elementos decorativos em dourado.

A inter-relação entre a História da Arte e a restauração foi tipificada através da intervenção na Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência, onde, claramente, ocorreu uma permuta entre essas duas áreas.

Esperamos, com este estudo, ter demonstrado a necessidade da pesquisa histórico-artística do monumento ou da obra antecedendo o processo de restauração.

A obra de arte é que irá determinar a restauração, e não a restauração que determinará a feição final da obra.

ANEXOS

ANEXO 1**CRONOLOGIA HISTÓRICO-ARTÍSTICA**

- 13/03/1584** - Criada a Custódia de Sto. Antonio do Brasil com sede em Olinda.
- 1592** - Chegada ao Rio de Janeiro dos primeiros frades franciscanos, Frei Antonio das Chagas e Frei Antonio dos Mártires, que recebem como doação um terreno ao pé do Morro do Castelo, nas imediações da atual igreja de Santa Luzia, com a missão de erguer na cidade um convento da Ordem sob a Invocação de Santo Antonio.
- 1606/1607** - Chegada ao Rio de Janeiro do Quinto Custódio, Frei Leonardo, e mais quatro religiosos e escolhem terreno sobre a Lagoa de Santo Antonio para a construção do novo convento.
- 19/04/1607** - Lavrada a escritura de doação do Morro de Santo Antonio aos franciscanos pelo Governador Martim Afonso de Souza em substituição à doação anterior no Morro do Castelo, onde uma ermida e uma casa já tinham sido construídas.
- 04/10/1607** - Inauguração da residência provisória por eles construída. E o morro passa a se chamar Santo Antonio.
- 04/06/1608** - Lançamento da pedra fundamental da construção do Convento de Santo Antonio.
- 07/02/1615** - Transferência dos franciscanos para parte da frente do Convento, único espaço concluído, estando a igreja conventual a meias paredes cobertas com telhado sobre esteios de madeira e um altar provisório montado no arco-cruzeiro. As obras só estiveram totalmente concluídas em 1633.
- 08/12/1616** - Conclusão da igreja conventual.
- 20/03/1619** - Instituída a Ordem III da Penitencia do Seráfico Pe. São Francisco por Luiz de Figueiredo e D. Antonia Carneiro, sua esposa, que eram noviços da Ordem III de Portugal. Receberam

gratuitamente a área necessária para levantar a Capela da Conceição, conhecida atualmente como Capela Primitiva, do lado da Epístola da igreja conventual de Santo Antonio. A capela tem a sua frente voltada para a igreja do Convento, estando dela separada por uma grade ferro, mandada construir em novembro de 1732 e executada pelo serralheiro Manuel Cruz, conforme Livro 2^o de Escrituras – pp. 19V-20-20V.

- 17/09/1622** - Inaugurada a Capela dos Terceiros de N.Sra. da Conceição, quando é rezada a 1^a missa, tendo como comissário o frade Tomás de São Boaventura, e eleita a 1^a Mesa, tendo como 1^o Ministro da Ordem o Sr. Luiz de Figueiredo.
- 1640** - Instituída a Procissão das Cinzas.
- 28/08/1645** - Início da elaboração do livro para averbar o Código de Ética destinado a reger a vida dos Irmãos Terceiros. A Ordem era destinada às pessoas que viviam uma vida cristã mais pura, ou como penitente; devia promover, também a Procissão de Cinzas, ajudar na doença, e dar sepultura na morte.
- 13/01/1647** - A Ordem III passa a ser, através de documento a responsável pela realização anual da Procissão das Cinzas.
- 1650** - O convento de Santo Antonio passa a ser também casa de estudos sobre filosofia e teologia.
- 1653** - Venda dos frades aos Irmãos Terceiros de um terreno para a construção da Capela dos Exercícios em troca de uma esmola de 50\$000 (cinquenta mil réis).
- 1657** - A escritura de venda é substituída por outra de doação uma vez que era proibido aos religiosos venderem suas propriedades. Inicia-se as obras da Capela dos Exercícios.
- 1659** – Desmembramento dos conventos franciscanos do sul, erigindo-se como Custódia, com sede no Rio de Janeiro, e recebendo o nome de Imaculada Conceição.
- 12/07/1671** - Mandou-se buscar em Lisboa 100\$000 de ouro para a douração retábulo da capela e execução de 12 corpos de santos para os

nichos pelo dourador Francisco Correa e concluídos em 1673.

1675 - A Custódia de Imaculada Conceição foi declarada Província devido ao aumento dos frades e a criação de novos conventos.

05/06/1675 - Chega mais ouro para o dourador Antonio Antunes finalizar as obras da capela.

1680/1690 - A Capela de N. Sra. da Conceição perde a função de Capela dos Exercícios.

12/1682 - O Provincial Frei Cristóvão da Madre de Deus Luz atende o pedido da Ordem de conceder terras para dotar a obra de maiores dimensões.

15/09/1695 - Os Irmãos Terceiros solicitam aos frades de Santo Antonio mais terra para acrescentarem a Capela do Bom Jesus, a Capela da Igreja, o Noviciado e mais casas de despejos.

16/09/1697 - Resposta negativa do Irmão Visitador Geral ao pedido dos Irmãos Terceiros. O Irmão Visitador confirma a negativa dos Religiosos.

19/09/1697 - Elaboração de painéis e retábulos para a Capela dos Exercícios.

26/05/1700 - Os Irmãos Terceiros pedem licença para fazerem na Capela dos Exercícios um coro à imitação dos Irmãos Terceiros de N.Sra. do Carmo, com porta na parede da varanda que está sobre o Claustro, segundo a Livro de Registro de Ofícios (1700-1725) – fls 2. O pedido foi aceito.

02/12/1700 - Conclusão dos trabalhos da Capela-mor.

1702 - Construção das seis capelas da igreja.

10/04/1702 - Término da balaustrada do coro e permissão dos Religiosos aos Irmãos Terceiros para colocação de suas grades. Nesta ocasião, os Irmãos Terceiros obrigaram-se a não celebrarem missas com mais solenidades do que permitia a Ordem Capucha.

02/12/1702 - Início da execução dos altares laterais da nave. O altar de São Gonçalo é financiado por Gonçalo Ferreira Souto.

- 1704 -** Nesse ano ocorre o falecimento do Pe. Francisco Mota que, em testamento, deixa uma quantia para a construção da Igreja de São Francisco da Prainha e para levantar um altar a São Ivo. Há dúvida se o altar é da Ordem III ou da sacristia de São Francisco da Prainha. As dependências da Ordem III, neste ano, segundo o Livro de Tombo Geral da Província são a Casa de Exercícios com uma grande Igreja; Capela que tem o arco para a Igreja do Convento; Noviciado de muita largueza; Consistório levantado em sobrado; Sacristia; Claustro quadrado com suas varandas por cima e casas de despejo para suas fábricas e ofícios humildes.
- 1711 -** Devido a Invasão Francesa, o convento torna-se o Quartel General português até a derrota dos franceses e serve de abrigo para a população, enquanto os soldados travavam a batalha na parte baixa da cidade.
- 22/01/1714 -** Pagamento ao Mestre Pedreiro Paulo Ribeiro de 5\$000 por braça para edificação da parede esquerda externa da igreja (lado da Rua do Piolho, hoje Carioca).
- 20/07/1714 -** Reconstrução da parte esquerda externa por Paulo Ribeiro.
- 13/01/1715 -** Chegada de mais ouro para a douração dos altares.
- 20/08/1715 -** Lançamento da primeira pedra do paredão para circundar a igreja e formar o seu adro. Início da construção das muralhas de arrimo pelo mesmo Paulo Ribeiro.
- 05/08/1720 -** Mudança da administração para um novo edifício.
- 1716/1726 -** Paralisação dos trabalhos devido às divergências entre religiosos e os Irmãos Terceiros.
- 04/09/1725 -** A paz entre frades e terciários é instaurada com a intervenção do rei e do Papa.
- 22/05/1726 -** Permissão concedida aos Irmãos Terceiros para colocação da porta principal na Capela dos Exercícios; para colocação dos púlpitos, que deveriam servir apenas de ornato. É também, permitido o aumento da tribuna do Santo Cristo armando-a sobre caens de pedra no ar.

- 01/06/1726** - Lavrada a escritura de obrigação do mestre-entalhador Manoel de Brito para fazer o retábulo da capela-mor, de acordo com o registro no Livro 2^o de Escrituras – fls.4 (1725/1746).
- 08/10/1726** - O Mestre Pedreiro Vicente Gomes é contratado para fazer o alinhamento da fachada pelos arcos da igreja conventual e, segundo o Livro de Resoluções e Termos – fls.21 (1726/1756): "...ajustou o cunhal da obra que se principiou no canto da nossa Capela da parte do campo". Esses arcos não mais existem.
- 01/02/1727** - Colocação da primeira pedra do cunhal.
- 09/04/1727** - Assentamento da porta principal, a mando e custos do Ministro Ignácio Francesco de Araújo, citado pelo Livro de Resoluções e Termos – fls.23 (1726/1756).
- 10/09/1727** - Contratado o mestre-carpinteiro Domingos da Costa Lobo para obras não especificadas.
- 27/10/1727** - Desistência de Vicente Gomes de continuar a obra – é expulso da Ordem por esse motivo.
- 1731** - Novo litígio entre padres, frades e terciários de pouca duração.
- 1732** - Colocada a grade de ferro para a Capela da Conceição. Aumento do frontispício com duas janelas.
- 03/11/1732** - O Mestre Entalhador Manoel de Brito é contratado para fazer o púlpito e o alpendre da Capela dos Exercícios de acordo com o encontrado no Livro de Resoluções e Termos – fls.49 (1726/1756): "Em 03/11/1732 foi proposto que havendo a Mesa imediata posto um púlpito na nossa Capela dos Exercícios, e qual os RR.Religiosos deitaram abaixo pelas controvérsias que tiveram com a Venerável Ordem, se devia mandar fazer novo púlpito para se por na nossa dita capela, e, com efeito, se ajustou com o Mestre Entalhador Manoel de Brito de assentar o dito púlpito, bem como fazer o alpendre da porta da nova sacristia para o adro". Contratado, também, Antonio João de Oliveira para realizar as obras necessárias das paredes no corpo Da Capela dos Exercícios.

- 12/11/1732** - Contratação para a pintura e douramento da Capela-mor, segundo o livro 2º de Escrituras fls.20 (1725/1746):
 "...que eles estavam ajustados com Caetano da Costa Coelho a que lhes doure toda a obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, com, também, o pé do Calvário do Senhor que está na tribuna da mesma capela e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva e os outros painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar..."
- 13/11/1732** - Foi ajustado com o mestre Manoel da Cruz para fazer uma grade de ferro de altura de dezesseis palmos, com vinte oito balaústres da "grossura de um pão" para ser colocada no arco da cela da onceição que se comunica com a igreja do Convento, á razão de 320 rs. A libra.
- 30/11/1732** - Acertamento para a construção da parede necessária ao corpo da Capela do Exercício, se necessário demolindo tudo e abrindo outra.
- 1733** - Obras no frontispício, com novo e adequado portal, conforme Livro de Resoluções e Termos – fls.51 .
- 1735** - Ajuste com o Mestre-Carpinteiro Tomás de Aquino para forrar o teto da Capela – vide Livro de Resoluções e Termos – fls.57v (1726/1756).
- 03/05/1735** - Contrato para a execução da talha do arco cruzeiro com Mestre Francisco Xavier de Brito pelo preço de 1.200\$000 só a mão de Obra – vide Livro de Resoluções e Termos – fls.58 (1726/1756).
- 25/07/1735** - Contrato com Francisco Xavier de Brito para a execução da arquitrave e comija da nave.
- 1736** - Segundo o Livro 2º de Escrituras e Artistas Coloniais de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Francisco Xavier de Brito foi contratado para fazer seis capelas na Igreja dos Exercícios, sendo três de cada lado, todas de talha.
- 1737** - Caetano da Costa Coelho foi contratado para realizar "pintura de

todo o teto do corpo da Capela do arco para baixo de melhor perspectiva e diversidade, e perfeição, imitando a que vem de dentro da Capela-mor”, de acordo com o Livro de Escrituras – fls.43.

- 26/01/1738** - “...Manda pagar ao Mestre-Entalhador Francisco Xavier de Brito a metade da quantia por que havia ajustado e faturado cinco altares na nossa capela, dos quais se achavam assentados dois; foi resolvido que dentro de dez meses fossem assentados pelo mesmo mestre os mais que faltavam pena da Ordem as mandar acabar por outro à custa dele dito mestre.”
- 1738** - Continuação da terraplanagem do átrio da igreja e permissão para construir um adro por toda sua extensão.
Conclusão, no final do ano do altar lateral da nave.
- 1739** - Manoel de Brito é contratado para executar a obra de talha da capela, cobrindo os claros das paredes da capela de mesma, como também a obra que se necessitasse no coro, como consta no Livro de Escrituras e nos Artistas Coloniais de Rodrigo Mello Franco de Andrade.
- 11/11/1739** - Mandou-se para Lisboa 2 contos de réis para vir o necessário para a Procissão das Cinzas e a pedra para lagear a capela-mor da igreja e as divisões das sepulturas.
- 1740** - Determinação para o douramento da Capela dos Exercícios constando no Livro de Resoluções e Termos (1726/1756), sem determinar o nome do artista. A obra foi terminada em 1743, conforme escritura de quitação.
- 1740** - Concluída a obra de talha à exceção dos seis altares pelo mestre entalhador Manoel de Brito, a quem se pagou 720 mil réis (escritura de 03/11/1739). O douramento foi pago a Caetano da Costa Coelho no valor de 6.100\$000 (escritura de 12/11/1732 e 27/01/1737).
- 08/11/1740** - Conclusão da pintura do teto da nave por Caetano da Costa Coelho.

- 18/03/1741** - Firmada a escritura da área para construção do hospital para os irmãos.
- 20/12/1742** - Registro da fatura de grades para fixar o arco da Capela-mor e colocação da balaustrada no Livro de Resoluções e Termos –
- fls.103v (1726/1756).
- 1743** - Acréscimo de 25 palmos de terra para a parte posterior da Capela-mor para o camarim e, também para a Capela do Noviciado com paredes de pedra e cal. Vide Livro de Resoluções E Termos – fls.107v. (1726/1756).
- 1746** - Determinação para fazer novo Consistório e Sacristia, segundo o Livro de Resoluções e Termos – fls.151v (1726/1756).
- 18/11/1747** - Construção da Sacristia e Consistório da Ordem III.
- 1748** - O Convento de Santo Antonio torna-se pequeno para abrigar o crescente número de frades e é tomada a decisão de construir um novo convento e começam obras de acréscimos e reformas.
- 1748** - Licença concedida de dez palmos de terra no alegrete para estender e alargar o camarim do Senhor na Capela-mor e construir a escada do consistório. Vide Livro de Resoluções e Termos – fls. 159v.(1726/1756).
Colocação do portal proveniente de Lisboa.
- 04/07/1748** - Segundo o autor do Tombo de Patrimônio da Ordem –1841, se achava concluída a igreja. Nessa data mandaram-se vir de Lisboa diversas alfaias para ornato e serviço da mesma igreja.
- 1750/1751** - Engradamento do Convento de Santo Antonio.
- 1751** - Registro da execução da porta da Capela e da ante-sacristia no Livro de Resoluções e Termos – fls.223v (1726/1756).
- 1760** – Substituição de um altar lateral da Capela dos Exercícios por outro mais moderno com decoração rococó.

12/04/1763 - Inauguração do Hospital da venerável Ordem III de São Francisco da Penitência.

1765 - "Achando-se de todo dourada e pintada a capela, resolveu-se fazer sanefas de madeira de talha dourada para melhor ornato e facilidade das armações no futuro". Vide Livro de Resoluções e Termos – fls 57v (1756/1793).

1772 - Os terciários consideram terminada a grande obra arquitetônica, artística e religiosa.

1775 - Conclusão da obra da sacristia e respectiva obra pictórica.

1776 - Execução de dois tocheiros localizados, hoje, na Capela-mor.

1780 - O Convento de Santo Antonio, depois de muitas intervenções, adquire as feições que conhecemos hoje.

Final do Século XVIII – Execução do armário da sacristia e consistório.

28/09/1798 - Lançado no Livro de Receita e Despesa – fl.25 (1796/1806) o pagamento a Simplicio Rodrigues de Sá referente à pintura "Ceia do Senhor" que se encontra na Capela do Noviciado – "...idem no que pagou a Valentim da Fonseca e Silva – dos moldes que fez para os Seriaes – 35\$200."

08/12/1805 - Construção da Capela do Noviciado, também chamada de Santíssimo Sacramento.

22/03/1814 - Início da construção do cemitério.

1817 - Destruição da talha parietal esquerda da Capela Primitiva e colocação de tumba para o príncipe espanhol Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, erguida pelo arquiteto português José da Costa e Silva, por Ordem Régia de 1816 transmitida em Aviso do Barão do Rio Seco, e registrado no Livro 3º de Registros, a Folhas, 38.

1827 - Inauguração do cemitério. A capela é de autoria de Francisco Pereira de Santana.

Meados do Século XIX - Execução das imagens de madeira para a Procissão das Cinzas e pintura do forro da Capela Primitiva -

- 30/11/1833** - Término da obra de talha da nova Capela do Noviciado e início do dourado e pintura da mesma capela.
- 09/07/1837** - Ladrilhamento com mármore do adro das igrejas e catacumbas.
- 05/05/1842** - Joaquim Alves de Souza Alão, mestre escultor, recebeu a encomenda de "imagens para vestir", de São Francisco, São Lúcio e Santa Bona. Deveriam Ter tamanho natural.
- 24/01/1848** - Antonio de Pádua e Castro, mestre-entalhador, foi contratado para fazer oito andores novos para a Procissão das Cinzas.
- 02/01/1849** - Manoel João da Silva, mestre dourador, foi contratado para dourar os oito novos andores.
- 11/05/1849** - Joaquim Alves de Souza Alão, mestre-escultor, recebeu a encomenda para fazer as imagens de vestir, em tamanho natural de Santa Isabel e São Gualter.
- 12/09/1849** - Mais uma vez contratado, Joaquim Alves de Souza Alão, para fazer mais três imagens: São Luiz, São Roque e Santa Margarida de Cortona. O documento não menciona, como nos anteriores se são imagens de vestir.
- 1850** - Suspensão do uso do cemitério.
- 1852** - Vendida a maior parte do Morro de Santo Antonio visando angariar fundos para a manutenção do convento.
- 1853** - Surge a primeira proposta para desmonte do morro, o plano incluía a desapropriação e demolição do convento.
- 18/03/1854** - Devido a diminuição do número de frades, Sua majestade pede a cessão de algumas salas para a instalação do Arquivo Público através de uma Portaria do Ministério de Negócios.
- 1855** - O Imperador proíbe a entrada de novos noviços nos conventos.

- 24/09/1855** - O Ministro da Justiça requer as dependências do convento para instalar o Júri por tempo indeterminado.
- 1858** - Execução dos quadros de Pedro II, Tereza Cristina, por Agostinho José da Motta, localizados na ante-sacristia.
- 1862** - Substituição da Procissão das Cinzas pelo Lava-Pés.
- 22/06/1874** - Deliberação para a construção da coluna neoclássica em mármore branco, no 2º patamar da escada de acesso ao templo em memória do fundador da Ordem.
- 03/07/1874** - Ordem para a execução da coluna.
- 09/07/1876** - Inauguração da coluna.
- 1885/1901** - Aquartelou-se no convento, a partir de 27 de junho de 1855, o Sétimo Batalhão de Intendência ocupando as enfermarias dos religiosos e dos escravos, o refeitório e a cozinha; resultou no desaparecimento da decoração de azulejos do refeitório e de peças importantes do mobiliário.
- 08/07/1895** - Firmada a escritura para a restauração da pintura do teto da nave da igreja.
- 1902/1906** - Demolição do hospital da Ordem na gestão do Prefeito Pereira Passos.
- 1910/1913** - O Convento de Santo Antonio passa por uma série de intervenções, além de ter removido as famílias e casebres de seu terreno.
- 1920** - Alteração do frontispício da igreja conventual pelo arquiteto Frate Feliciano Schlaz que fez desaparecer parte da comija que corria no corpo central, levantando em quase 2 metros. Datam dessa época as modificações internas da Igreja de Santo Antônio.
- 1925** - A Companhia Santa Fé acerta com os franciscanos a urbanização morro e a construção da muralha de contenção, uma escada e

um elevador para acessar o convento.

- 1932** - Restauração da pintura do teto da Capela-mor da igreja.
- 1933** - Inauguração do Museu Sacro, primeiro no gênero na cidade do Rio de Janeiro.
- 08/07/1938** - O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) tomba o conjunto arquitetônico através do Processo nº 7-T, sob inscrição de nº 33 no Livro Histórico e de nº 67 no Livro das Belas Artes, fls. 13.
- 1953** - Início da restauração da igreja conventual pelos arquitetos Lúcio Costa e Orlando Reis (SPHAN).
- 1984/1989** - Restauração parcial do Convento, da Igreja conventual e do telhado da Ordem III pelo SPHAN, Fundação Roberto Marinho e Citibank.
- 1986** - Projeto e início da restauração dos elementos integrados da Capela-mor da Ordem III pela restauradora Magaly Oberlaender (SPHAN).
- 1987** - Paralisação da restauração por falta de verba.
- 1992/1994** - Retomada pelo IPHAN da restauração da Capela-mor, paralisada desde 1987.
- 1998/2001** - Restauração arquitetônica do monumento, seus elementos integrados e bens móveis pelo IPHAN em parceria com BNDES.

ANEXO 2

RETÁBULO DA CAPELA-MOR

Livro 2º de Escrituras O .3ª S.F. Penit. Fl.4 – 1725/1746

1723

“ Escreptura de obrigação que faz Manoel (...) mestre intalhador aveneravel ordem 3ª de São Franc.º.

Saybão quantos este publico instrumento de escriptura de obrigação virem que no anno do nascimento de nosso Senhor Jesuz Christo de mil e Setecentos e vinte etrez annos ao primeiro dia do mez de Junho (Janeiro?) do dito anno nesta cidade de são sebastião do Rio de Janeiro em o consistorio da veneravel ordem terceira de são Francysco a onde eu tabellião ao diante nomeado fui chamado e sendo ahy estando em meza o Irmão Menistro o Reverendo Padre Bartholomeu de França Secretario Antonio Lopez da Silva sindaco o capitão Diogo Barboza Leitão e os maiz Irmãos da meza abaixo asinados apareceo presente Manoel de Brito mestre intalhador todos pessoas que reconheço pelos mesmos aqui nomeados e logo que mesmo Manoel de Brito me foi dito em prezença das testemunhas ao diante nomeadas e asinadas que elle estava ajustado com os ditos Menistro e maiz Irmãos da dita veneravel ordem terceyra a lhes fazer hum Retabolo da capela mor da Igreja dos Exercicios dos terceiros com as Ilhargas (...) arte do arco para dentro tudo de talha na forma do Risco que apresentaram (...) asinada por todos e por mim tabalião e há de Ser o Risco da parte direita (...) do qual ficão ajuntados exceptuando o (...) que hade ser o Risco da parte esquerda com declaração que o dito retabulo há de ser lizo sem nicho sem embargo de que estes se achão no dito Risco porquanto ajustarão a que fosem sem os ditos Nichos e nas Ilhargas se lhe porão paineis na forma do mesmo Risco a qual obra há de ser toda feita de Louro pardo sem branco no (...) e Sim de madeira boa e limpa para o que lhe darão dez mil cruzados pagos na forma seguinte a saber quatrocentos mil Reis no mez de Agosto proximo que vem, e no mez de Dezembro seguinte treiz (?) mil cruzados (...) o mez de Abril (...) no fim do mez de Agosto e que isto (...) cruzados logo que assentada for a dita obra (...) faz a soma e quantia dos sobreditos dez mil cruzados que ajuntou a dita obra a qual se obriga a fazer acabada de tudo easentala dentro em anno e meyo que (...) esta escriptura sem que para isso haja que se pedir

maiz couza algua a dita ordem que o que declara na mezma escriptura e sera obrigada a ordem (meter?) nas paredes a madeira que for necessario para a (...) a dita obra com declaração que a dita obra será feita na forma do dito Risco sem que lhe falte cousa alguma dela e faltando ou tendo erros se obriga aemendallo (...) e será feita pela mesma planta em que tambem se asinarão na qual se mostra que a pesa deante das colunas sera feita (...) tudo na forma do Risco e planta que apresentou em que vão asinados, para o que (...) se obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz e de presentez e futuroz e para mayor segurança oferecia por seu fiador e principal pagador a Manoel Souza de Andrade que tambem presente estava e por elle foi dito que elle ficava por

fiador e principal pagador do dito Manoel de Brito e como tal por elle se obriga a dar cumprimento a tudo que está lavrado nesta presente escriptura (...) da mesma maneira em que o dito seu fiado está obrigado para o que obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz havidos e por aver e o melhor parado dellez e pelo dito Menistro e mais irmãos foi tambem dito que elles aSeitavão o dito trato e ajuste e que se obrigavão pelos bens da dita ordem a fazerem os pagamentos na forma declarada sem haja falta alguma e forão e disserão estavam avindos e (...) lhes fizesse esta escriptura nos termos (...) que asignarão sendo testemunhas (...) Domingos da Costa e Vicente Gomes Por contentes se cumpra e guarde esta escriptura e todas essas clauzulas para cujo cumprimento obrigão suas pessoas e todos os seus bens moveis e de raiz havidos e por aver e o melhor parado delles aSeitavão o dito trato e ajuste e que se obrigão pelos bens da dita ordem a fazerem os pagamentos na forma declarada sem que haja falta algúa e forão e diserão estavam avindos e concertados (...) lhes fizesse esta escriptura nos termos (...) e asinarão sendo testemunhas (...) Domingos da Costa e Vicente gomes (...) se cumpra e guarde desta escriptura todas as clauzulas para o cumprimento obrigão suas pesoas e todos os seus bens (...) alguma contra o comprimento desta escriptura (...) e Assim estarem contentes e ajustados pedirão lha fizesse nesta nota que ajustarão com efeito em nome de quem mais tocar possa auzente o direito dela, como pesoa publica estipolante e ajustante e aSinarão sendo testemunhaz presentez Domingos Cordeiro Rego e João Duarte pessoas reconhecidas de mim George de Gouvea Coutinho, etc (seguem-se assinaturas)."

Documento citado no livro Artistas Coloniais – 1958 – MEC de Rodrigo M.F. de Andrade.

PULPITO PARA A CAPELA

2º Livro de Resoluções e Termos – Ordem da Penitência – fls. 49 – 1726/1756

1732

"Termo de ajuste de hum Pulpito p^a a Nossa Capella dos Exercicios e alpendre.

Aos tres dias domês de Nouv^o de mil e Sete çentos e trinta e dous neste consistorio da Ordem 3^a da Penitencia do S. Padre S. Francisco estando juntos e congregados em meza o M. R. Pe: ComiSSario Vizitador Frei Lucas de S. Francisco e o Irmão Ministro e Doutor Manoel Correa Vasques e os mais Irmãos definidores; e pelo ditto F. Irmão M^o foi proposto que havendo a Mesa immediata posto hum pulpito na nossa Capella dos Exercicios o qual os RR. Religiosos deitaram abaixo pelas controversias q. tiveram com a Veneravel Ordem se devia mandar fazer novo pulpito para se por na nossa ditta capela, e com efeito se ajustou com o M. Entalhador Manoel de Britto, e, cento e vinte mil rs. com as obrigaçãode aSentar o ditto Pulpito dentro em dois meses, e de como assim se ajustou, e de se fazer o alpendre da porta da nova Sacristia para o adro Se fêz este termo que aSSingou o M. R. P. Comissario Vizitador e os Irmãos Ministro e mais Irmãos definidores, e eu Lourenço da Cruz Pinto, Secretario atual desta Veneravel Ordem que o Escrevy."

(seguem-se assinaturas).

Documento citado no livro de Rodrigo M.F. de Andrade: Artistas Coloniais- 1958 – MEC.

TALHA E ESCULTURA DA CAPELA

Livro 2º de Escrituras – 1725/1746 (Pg. 117-V)

1739

" Escreptura deobrigação que faz Manoel de Brito a veneavel ordem terceira de São Francisco.

Saibam quantos este publico instrumento de escreptura de obrigação virem que no anno do nascimento de nossos Senhor Jesus Christo de mil e Sete e Centos e trinta e nove annos, aos trez dias do mês de novembro do sito anno nesta cidade do Rio de Janeiro em o ConSistorio da veneravel ordem terceyra de São Francisco adonde eu Tabaleão ao diante nomeado fui vindo e sendo ahi apparecerão presentes havindos e ajustados a saber de hum a banda o Revmº. 3º Commissario Vizitador Frei Antonio do Extremo e o Irmão Ministro Francisco de Almeida e mais difinidores ao diante aSignados e da outra o mestre intalhador Manoel de Brito todos que reconheço pellos mesmos aqui nomeados e logo pellos ditos Padre Commissario Irmão Ministro e mais difinidores foi dito que elles estavam ajustados com o dito Manoel de Brito a lhes fazer a administrar toda a obra de talha e escultura da Capella dos exercicios da ordem assim a do coro e paredes de Baixo eSima delle o teto debaixo do mesmo coro como as paredes da mesma capella tudo na forma do Risco que pello dito mestre foi feito que em poder delles ditos irmãos adevertindo porem que (...) de por direytos das capellas a unissem com a Simalha, e que esta sera levantada mais um palmo aSima do lugar em que se acha seguindo-se nos pés direytos o mesmo istillo da Capela-mor, por cuja administração obra selhe dão elles Irmãos Sette Centoz e vinte mil reis the findar a dita obra pela quantia lhe sra satisfeita por feria a rezão de mil e seiscentos reis por dia que trabalhar no fim de cada semana thé de toda se completar a dita obra dando-se de todo fim acabada the quinze de Setembro do anno que vem de mil sete centos e quarenta para o qual meterá todos os officiais que vir são prezios para concluir no sobredito tempo e todos aseitarão delle dito mestre (...) da mesa ao que seobriga esta mandar pelo sindico da dita ordem satisfazerem lhes ao fim de cada semana e os jornais que cada hú dos officiais tiver vencido (...) e um jornal que elle em semelhantes obras costumão ganhar vendosse que alguns delles senão faz merecedor do dito jornal por qualquer rezão que seja sera pella meza advertido o dito Mestre Manoel de Britto para que o expulse e diga outro que bem mereça que se lhe pague, e no cazo de impedimento do dito mestre e de outro qulaquer motivo porque haja de faltar em assistir continuamente em trabalhar e administrar a dita obra sera este obrigado a meter logo sem demora outro mestre perito na mesma arte a contento da dita meza e a custa delle dito

mestre e não o fazendo e auzentando-se ou faltando de vida presente ou tomando outra qualquer obra sem ter acabado a sobredita será expilsado o dito mestre pella meza sem ou ouvirem e meterão outro em sue lugar não ficando essa cauza obrigada a pagar-lhe mais do que os dias que tolar digo os dias que tiver vencido a razão de mil e seis centos reis e que parecendo a meza acrescentar ou deminuir nada ou obra alguma Couza o mudar de estilo em todo ou em parte fora do qual o dito risco sera obrigado o dito mestre a fazer o que pella meza lhe for ordenado sem contradição algua nem tão bem o que por este motivo seja obrigado a dita meza a dar-lhe mayor estipendio pello seu trabalho e administração do que os ditos sete centos e vinte mil reis por toda a obra para a qual sera a ordem obrigada aSestir com andaymes colla madeiras pregos e mais que for necesario no cazo que os sobreditos oficiais unidos queirão pertender mayor jornal de que cumumente ganhão se por este respeito (...) o dito mestre o resto da sua administração emquanto senão continuar e de todo não estiver acabada adita obra, eque deste trato fizerão termo por duas vias do mesmo teor que hu ficará em seu poder aSignada pelo dito mestre Manoel de Brito e mais testemunhas e outro que lhe entregarão por elle aSignados em tudo se obrigão com o dito mestre cumprir na parte que lhe pertence e logo pello dito Mestre Manoel de Brito foi dito que elle aSeitava esta escriptura com as mesmas condiçoens e obrigaçoens nella declaradas que se obriga (...) e de nenhum tempo a vi contra a forma della. Em meza algua no que obrigava sua pessoa e bens presentes e futuros e por estarem assim havindos e ajustados todos (...) todos lhe fizesse esta escriptura nesta notta que lhes Li de que dou fé aseitarão e eu Tabelião aSeyto como pessoa publica Stipulante e aSeitante e aSignarão com testemunhas presentes Luis Ribr^o e João Baupista reconhecidas de mim Tabelião Custodio da Costa Gouvea que a escrevy (a) Manoel de Britto, Francisco de Almeyda Silva Ministro, Manoel da Costa Negreyros visse-ministro – Manoel dos Santos Pinto, Mel. Teixeira Almeyda, Sindico – João Teixr^a da Silva, Luis Ribeiro Batalha, João Alvez de Coutto – Aantonio Afonço Soares, Nicolao Ferr^a - Antonio da Fonseca, João Baupista Cruz o qual traslado eu Sobredito Tabalião aqui fiz trasladar bem fielmente do proprio de meu livro de nottas a que me reporto e com elle esta conferi Subscrev^o e asigney em publico Juizo aos treze dias do mez de Janr^o de mil sete centos e quarenta annos (a) Custodio da Costa Gouvêa.”

Este documento não está mencionado no livro Artistas Coloniais.

TALHA – CAPELA DOS EXERCICIOS

2º Livro de Resoluções e Termos (1726/1756)

1739

Recopilador (1640-1845) – pag. 39 – dá a data de 15 de Outubro.

“Termo da Rezollução que se tomou sobre seCobrir as paredes da capella dos Exercicios, e forro de talha, aimitação do maiz.

Aos quinze dias do mez de Nobrº do anno de mil sete Sentos e trinta e nove no consistorio da Veneravel Ordem 3ª. Dapenitencia do N.S. Padre São Francisco, estando juntos e congregados em meza, o M.R.P. Comissario Vizitador o Ir. Frey Antonio do Extremo, e o n. Irmão Ministro Francº de Almeida Silva, e mais Irmãos definidores, foi proposto pello dito Pe. Irmão Ministro, que a talha dos seis altares da capella dos Exercicios se achava de todo finda e acabada pella mesa passada, e que lhe parecia se devia continuar, cobrindo-se os claros das paredes da capella da mesma talha, como tambem a obra que se necessitasse no coro não só por baixo e cima dele como tambem em se ornar a correspondencia do mais im thé a ultima perfeição, e que conforme o parecer aprovado Compareceram (...) pessoas que bem (...) seria o modelo para por elle se fazer a dita obra e pondoSe (...) Se apresentarão dous riscos e destes se feza a eleição em hum que era de Manoel de Britto por ser o mais proprio para o que se pretendia e por ser oficial capaz de poder dar conta da dita obra se conveyo o ajuste que com elle se fez como consta da escritura que se acha lançada no Livro junto aos mais desta Ordem e de como (...) fiz este termo que assignarão e eu Manoel dos Santos Pinto Secretario actual da dita Veneravel Ordem o escrevy e assygney.”

(varias assinaturas)

Documento citado no livro Artistas Coloniais.

TALHA DA CAPELA

Livro 2º de Escrituras

1743

" Escreptura de quitação e destrato de escreptura que faz Manoel de Britto mestre entalhador com o ministro e mais irmão da veneravel ordem 3ª de São Franc.º.

Saybão quantos este instramento de escreptura de quitação e distrato de (...) de obrigação virem que no anno de nascimento de nosso senhor Jesus Cristo de mil sete centos e quarenta e tres annos (...) Manoel de Brito nesta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em o Consistorio da veneravel ordem terceira de São Francoº aonde eu tabalião fui chamado e sendo ahy estando em meza o ministro Manoel dos Santos Pinto e mais irmãos abaixo aSignados appareceo presente Manoel de Brito mestre intalhador todos pesoas que reconheço pellos mesmos aqui nomeados e Logo dise o dito Manoel de Brito perante mim Tabalião e as testemunhas ao diante nomeadas e aSignadas que elle estava pago e satisfeito da quantia de Sete centos e vinte mil reis em que (...) lhe fazer a obra de talha da sua Capella na forma de uma escreptura que fizerão no tabalião Costodio da Costa Gouveia em trez de Novembro do anno de mil e sete centos e trinta e nove a coal em tudo se achava completa e satisfeita sem que falte couza alguma do a que se obrigou enfim lhes da quitação geral e plenaria para nunca mais seja pedida couza alguma da dita quantia a ordem por si mesmo e seus erdeiros por estar realmente de todo pago e Satisfeito, epello dito irmão Ministro e mais irmãos foi dito que aceitarão a iscretura de ajuste e obrigação de que aSima se faz menção por distradada sem que nenhu vigor (...) tenha como se a não ouvera feito visto estar em tudo satisfeito e por aSim estarem desajustados me pedirão lhes fizesse este instrumento nesta nota que aSeitarão e aSignarão depois de lhe ser lido sendo testemunhas presentes Raphael de (...), Alexandre José, peça reconhecidas de mim George de Souza Coutinho, tabalião que escrevi, Manoel dos Santos Pinto, Ministro" (Seguem-se assinaturas).

Documento não citado no livro Artistas Coloniais.

DOURAÇÃO DA CAPELA-MOR, PINTURA DO TETO, PINTURA DE OITO PAINEIS LATERAIS

Livro 2º de Escrituras da 3ª da Penitencia –pg.20-V – 1725 a 1746.

1732

“Escreptura de conserto e obrigação que faz Caetano da Costa Coelho aomenistro e mais Irmãos da veneravel ordem 3ª de S. Franc.º.

Saybão quantos este publico instromento de escreptura de conserto e obrigação virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil setecentos e trinta e dous annos aos doze dias do mez de Novembro do dito anno nesta Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em o consistorio da veneravel ordem terceira de São Franc.º desta cidade aonde eu tabalião aodiante nomeado fui chamado eSendo ahy estando em meza o menistro o Doutor Manoel Correa Vasques fidalgo da Caza se sua Mgde. que Deos gde. Juiz Louvador da Alfandiga desta cidade vis ministro Joseph Pereira da Silva cavaleiro profeço na ordem de Christo Secretario Lourc.º da Cruz Pinto Sindico Manoel Domingues Leal eos mais Irmãos da meza abaixo aSignados apareceo presente Caetano da Costa mestre pintor todos peçoas que reconheço pellos mesmos aqui nomeados elogo pelo dito menistro e mais irmãos me foi dito em prezença das testemunhas ao diante nomeadas e assinadas que elles estavam ajustom o dito Caetano da Costa a que lhes dore toda a obra de talha que se acha na capella da ordem do arco para dentro como tambem o pe do Calvario do Senhor que está na tribuna da mesma Capella que se acha digo que se a de fazer e assim mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor prespectiva que se aSentar e os oito paineis da mesma capella Serão pintados com os Santos que se lhe mandar feito tudo tendo a pintura com dourado em tal forma que fique a contento delles outorgantes e por qualquer defeito que tenha a d.ª pintura e dourado em que se não agrade tornará a fazer athé que fique perfeita e a satisfação e agrado delles outorgantes e o ouro com que dourar será apr.º mostrado a elles outorgantes para ser aprovado por elles tanto na cor como na qualidade cuja obra será obrigado a pegar nella nos primeiros dias do mez de Janeiro do anno proximo que vem de Setecentos e trinta e trez no dia que lhe for apontado e dala acabada em dous annos e em outro tal dia trazendo continuamente quatro officiais competentes para a dita obra e porque

poderá succeder faltar no cazo que a tal falta excede a mais de quinze dias poderão elles outorgantes meter outro o qual será pago a custa do dito mestre Pintor e pella

dita obra feita e acabada no dito tempo de dous annos lhe dão dez mil e quinhentos cruzados a saber seiscentos mil reis pegando na obra, duzentos mil reis de trez em trez mezes para com eles comprar o ouro neser.^o e poder assim continuar a dita obra athe com efeito se acharem digo se acabar dentro do dito tempo de dous annos e depois de acabada a dita obra descontando o seu recebimento se lhe pagará o resto da dita quantia de dez mil e quinhentos cruzados nos dous annos seguinte em dous pagamentos igauiz que elles outorgtes, enteressão na certeza de se fazer a dita obra e com toda a perfeição lhe concedem mais trez mezes de tempo para a factura della, maiz no cazo que o dito Caetano da Costa excedendo tempo consedido dous annos e trez mezes se lhe descontarão do resto dos seus pagamentos, duzentos mil reis para os quais ficará sem ação alguma e pelo dito Caetano da Costa foi dito que elle aseita fazer a dita obra debaixo das clauzulas condições e obrigações expendidas nesta escriptura dando-a acabada de tudo em sua ultima perfeição dourado pintura de prespectiva paineis estufados e não tem duvida cazo que não acabe a dita obra no tempo declarado perder os ditos duzentos mil reis de penna convincional para cuja satisfação obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz havidos e por haver e o melhor parado delles e para mayor segurança oferecia por seu fiador e principal pagador a Manoel Coelho da Costa que tambem presente estava e por elle foi dito que de sua livre vontade sem constrangimento da peçoa alguma ficava por fiador e principal pagador do dito Caetano da Costa e como tal por elle seaobrigava a fazer acabar a dita obra assim e da mesma maneira em que esta obrigado o dito fiado para o que obriga sua peçoa e todos os seus bens moveis e de raiz avidou e por aver e o melhor parado delles e pellos fiado e fiador foi mais dito que elles contra o comprimento desta escriptura e sua obrigação não querião ser ouvidos em Juízo, sem pr^o darem finda eacabada a dita na forma digo a dita obra na forma declarada e desta forma diserão estavam ajustados avindos e consertados e pedirão lhes fizesse esta escriptura nesta nota que aSeitarão e asignarão sendo testemunhas presentes Manoel de Britto mestre entalhador e Pedro Alz' de Carvalho peçoas reconhecidas de mim George de Souza Coutinho que esta nota ly as partes e escrevy= Manoel Correa Marques Menistro, Lour^o da Cruz Pinto – Joseph Per^a da Silva visse menistro .”
(seguem-se assinaturas)

Documento citado por Nair Baptista na revista n.º 5 do Patrimônio – 1941 . Ela denomina de Doc.1.

PINTURA DE TODO TETO DO CORPO DA CAPELA

Livro 2^o de Escrituras da O . 3^a da Penitencia

1737

“ Escripura de obrigação que faz Caetano da Costa Coelho ao Ministro e mais irmãos da veneravel ordem 3^a de São Francisco.

Saybão quantoz este publico instrumento de Escreptura deobrigação virem que no anno do nascimento de nosso Senhor Jesuz Christo de mil e sete centoz e trinta, e sette annoz, aos vinte e sete diaz do mez de Janeyro do dito anno nesta cidade de São Sebastião do Rio de Janeyro em o Convento de Santo Antonio desta cidade, no consistorio da veneravel ordem de São Francisco aonde eu tabelião ao diante nomeado fuy chamado, esendo ahi estando em Meza o Ministro Domingos Pereyra Chaves, vis-ministro o capitão Paullo Ferreyra de Andrade, Secretario João Carneyro da Sylva, syndico o sargento-mor Manoel da Costa Negreyros, e os mais Irmãos da meza abaixo aSignados, e da outra banda Caetano da Costa Coelho mestre pintor todoz peças reconhecidas de mim tabelião pellos mesmos aqui nomeados, elogo pello dito Ministro e mais irmãos me foy dito emprezença das testemunhas ao diante nomeadas e assignadas que elles estavam ajustados com o dito Caetano da Costa Coelho fazer a pintura de todo o tecto do corpo da Capella do arco para baixo de melhor prespectiva e deversidade, e perfeção imitando a que vem de dentro ca Capella mor, emaiz rellevanto por o citio asim o premitir fazer a dita pintura em forma que fique ao contento delles sobredito Ministro, emaiz Irmãos e que por qualquer defeito que tenha a dita pintura em que a não agrade se tornaria a fazer athe que fique perfeita a satisfação e agrado delles sobreditos e a mais Meza que se seguir, e que tambem seria obrigado a fazer andayme que for necessario de sorte que não prive os exercicios que se costumam fazer na veneravel ordem em (...) sobreditos a madeyra com que se achavam na casa da fabrica e que tinha servido de andayme que se fez para a pintura da Capella mor cuja obra sera obrigado a pegar nella nos primeiros dias do mez de Fevreyro do Anno presente e dalla acabada em vinte mezes que hão de Ter fim em o primeyro do mez de Novembro demil esetecentose trinta, e outro trazendo na dita obra os officiais que lhe forem necessarios, e faltando elle Mestre Caetano da Coasta apegar na dita obra no dito dia ou ao dispoiz de andar fazendo se por algum acontecimento que haja de falta de ifficiais ou mestre ou tintas, ou de doensa que pase de quinze diaz que se não conthinue a dita pintura poderem elles sobreditos meterem outroz quaisquer mestrez e officiais a fazer a dita pintura e serem pagos a custa delle dito Mestre Caetano da Costa Coelho, e pella dita obra feita e acabada no dito tempo de vinte mezes lhe dão elles sobreditos irmãos quatro mil cruzados pagos aos quarteiz de siez em seiz mezes trezentos mil reis a saber do primeyro dia que

pegar na dita obra a seis mezes outro trezentos mil reis easim se hirão conthinuando os maiz pagamentos, cada seis mezes, emthe se completarem adita quantia dos ditos quatro mil cruzados na forma dos ditos pagamentos, edispoiz deacabada a dita obra slhe continuaram os ditos pagamentos emthe completa adita quantia atempo necessario, eporque ellez ditoz Ministro viz ministro emaiz irmãos enteressão na serteza de fazer a dita obra com toda aprefeyção no dito tempo lhe concedem maiz dous mezes de tempo para afatura della maiz no cazo que o dito Caetano da Costa Coelho exseda do tempo consignado doz vinte mezes e doz dous mezes que se lhe concede Se descontaram digo selhe descontaram do resto dos seuz pagamentos duzentos mil reis dos quaezficaria sem ação alguma para os cobrar. E logo pello dito Caetano da Costa Coelho foy dito petrante as mesmaz testemunhas que elle aseytava e (...) a obra debayxo daz clausulaz e condisois e obrigaçoens expendidas aqui declaradas nesta escreptura dada e acabada de tudo e em sua ultima prefeyção da pintura e prespectiva e paneis estufadoz e nam tem duvida cazo queiram que não acabe obra notempo declarado perder os ditoz duzentoz mil reis de pena convencional para cuja solução obrigava sua pessoa e todoz oz seuz bens moveiz e de raiz havidoz e por haver presentes e futuroz, eomelhor parado dellez epara maiz sigurança offerecia por seu fiador, e principal pagador a Manoel Vellozo de Carvalho que presente estava e por elle foy dito que de sua livre vontade esem constrangimento de pessoa alguma ficava por seu fiador e principal pagador do dito Caetano da Costa Coelho, e como tal por elle se obriga a fazer acabar a dita obra asim e da mesma maneyra em que esta obrigado o dito seu fiado para o que obriga sua pessoa e todoz oz seuz benz moveiz e de raiz havidos epor haver eomelhor parado dellez, epello fiado e fiador foy maiz dito que ellez contra comprimento desta obrigação não queriam ser ouvidos em Juizo nem fora dellez sem primeyro darem fim eacabada adita obra na forma declarada nesta escreptura e nesta forma disseram todos que estavam havidoz e ajustadoz e concertadoz para o que me pedirão lhe fizesse esta escreptura nesta nota que ao despoiz de lida aseytarão cada hum na parte que lhe tocava eeu tabelião aSeyto como pessoa publica estipulante easeytante eaSignarão com testemunhas presentes Raphael de Azevedo e João Alvez pessoas recnhecidas de mim tabelião Costodio da Costa Gouvea que o escrevy .”
(seguem-se assinaturas)

Nair Baptista denomina Doc. Nº 3.

PINTURA DO TETO DA CAPELA

Livro 2º de Termos e Resoluções da V. º 3ª de S. Francisco da Penitencia
Pg.92 – 1726-1756.

1740

“Termo que sefes em mesa para pagamento do resto que se devia a Caetano da Costa da pintura do tecto da Capella.

Aos dous dias do mês de Agosto do anno de mil e seiscentos digo anno de mil sete sentos corenta nesta cidade de São Sebam. do Rio de Janeiro em o consistorio da venal. ordem 3ª do n.S.Pe. São Francº estando juntos e congregados em meza o M. r> Pe. Comissario Fr. Antonio do Extremo, e o Irmão Ministro João de Almeida e Sylva emais Irmãos definidores foi lida hua petição de Caetano da Costa Coelho pedindo se lhe mandace satisfazer coatro sentos e corenta e coatro mil resi que se lhe restavão a dever da pintura do tecto da capella dos Exercicios conforme escritura que Se acha Lançada no cartorio do taballião Costodio da Costa feita em vinte de Janrº demil sete sentos e trinta e sete, eporque nella se acha húa clauzulla de obrigação que fez o dito Caetano da Costa que faria a dita pintura no termo de vinte dous mezes e não ocurprindo asim perderia dos coatro mil cruzados por que foi ajustada duzentos mil reis, e ponderadas as circumstancias deste ajuste eouvidos os pareceres Se rezolveu por votos com aprovação de todos os Irmãos se lhe emdenisasse a sua conta Sem deminuição algua, dando por mão o que Suposto tinha exedido ao tempo de seu ajuste, constava que varias vezes lhe tinhão dito os Irmãos Ministros antecedentes, e tambem a immediata a esta meza e alguns officiais que a findasse perfeita ainda que excedesse o tempo do seu ajuste como tambem consta que para hir pintar o tecto da as cristia de N.Sª. da Candellaria pedio faculdade a mesa e se lhe concedeo e não parecia justo se lhe abatessem os ditos duzentos mil reis quando a pintura se achava tanto a aprovação digo a satisfação da ordem, e de como aSim se resolveo se deu ordem ao Irmão Sindico Manoel Teixeira Mendes para satisfazer ao ditº Caetano da Costa o resto de Sua conta de que se fes este termo que aSignarão os Irmãos Ministro emais Irmãos de meza e eu Manoel dos Santos Pinto Secretario actual que Sou da dª Venal. ordem o escrevy.”(seguem-se assinaturas)

Nair Baptista denomina Doc. 4.

DOURAÇÃO DA CAPELA

Livro 2º de Resoluções e Termos – 1726/1756

Recopilador (1640-1845) pags.: 39 e 40 – menciona a data como 08 de Novembro.

1740

“Termo de Rezelusão q Setomou em Mesa pª sedourar por conta desta ordem a nossa Capella dos Exercicios para maior perfeição.

Aos oito dias do mês de Sebrº do anno de mil setecentos e corenta no nosso consistorio desta Veneravel Ordem 3ª d a Penitencia do nosso Serafico Pe. S. Franc.º, estando em Meza o Mtº Revdº P. Commissario vezitador Fr. Antonio do Extremo e (...) irmão Ministro João Carneiro da Sylva, e os mais Irm. Definidores abaixo aSsignados foi perposto pello dº Snor. Irmão Ministro (...)

(...)

Veneravel Ordem o dar prencipio em se dourar a nossa Capella , visto o teto da mesma capela estar já na ultima perfeição com a prespectiva da pintura e que sem embargo da nossa ordem (...) empenhos se faria hum petitorio aos nossos Irmãos para que cada hum concorresse com o que quizesse (...) o que nesta forma se faria o dº dourado sem se fazer mais empenho e que se mandasse combocar os nossos irmãos pª a ditta esmolla e que o M. Rdo; Pe. Commissario proposse que todo Irmão (...) ficar alleviado de ser sancristão desse de esmola para mais de sincoenta mil reis pa. O dito dourado e que (...) tempo adiante (....) o que tudo ouvido e ponderado pellos mais Irmãos forão (...) e cirrendo o vaso saio aprovado por (...) de como se detreminou (...) termo que asignou o M. R. P. Commissario Vizitador Fr. Antonio do Extremo e os Irmãos Definidores e eu Antonio Roiz Soto Secretario atual o fiz escrever e sobre escrevy e assigney.”

(assinaturas)

Nair Baptista assinala a ausência do nome do artista encarregado de dourar.

TALHA DO ARCO E FRONTISPICIO CAPELA MOR

Livro 2º de Escrituras (1725-1746)

1734

"Escreptura deobrigaçam de obra que faz o Mestre emtalhador Francº Xavier de Brito e a Veneravel ordem 3ª de S.Francº.

Saibão quantos este publico instrumento de Escreptura de obrigam. e fiança virem, que no Anno do Nascimento De Nosso Senhor Jesus Christo de mil e sette centos etrinta equatro annos, aos vinte e cinco dias do mês de Novembro de dito anno nesta cidade de Sam Sebam. do Rio de Janrº em o Consistorio da veneravel ordem 3ª de Sam Francisco onde eu Tabalião ao diante nomeado fuy chamado e Sendo ahy estando em meza o Irmão Menistro o Sargento mor João Francisco da Costa e o vice menistro Francisco lopes Carneyro, o Secretario Antonio Pires da Fonseca o Sindico Vicente deOliveir Pranco, e os mais irmãos da meza que actual prezidem abayxo aSignado e assim apareSeu presente o mestre emtalhador Francº Xavier de Brito e o seu Fiador Tenente Coronel André Pinto Guimarães, Todos pessoas q reconheso pellos mesmos aquy nomeados e Logo pello dito Francº Xavier de Brito foy dito em prezença das testas. Ao diante nomeadas a assignadas, que elle tinha contratado com os ditos Menistro e mais irmãos da dita Veneravel ordem Terceyra Franciscana de lhes fazer o arco e Frontes episSio da sua capella mor do exercicio de Talha, na forma do risco que tem apresentado o qual vay assignado por elle e pello ditto Menistro com condisão deque não hade faltar couza que no dito Risco tenha de Buxado metendolhe a Simalha de Sima que a arte premitir de Sorte q não pegue no Topo para cuja obra será odito Menistro e mais meza obrigados a darlhe toda Amadeyra de Louro neceSsrª para a dita obra, como tambem o andame feito para (...) de Feyta e tudo o mais purá e fará o dito emtalhador a sua Custa Item que odito Menistro emais Meza lhe darão para dita obra, tres mil cruzados em Denheyro de Contado pagos na forma seguinte aSaber Logo que pegar naobra Selhedarão quatro centos mil reis, E depois que estiver meya feita, lhe darão outros quatro centos mil reis; e despois de finda eacabada adita obra, aSsentada na Sua ultima perfeição selhe dará o Resto que são outros quatro Centos mil reis com tal condisão que a dita obra não for na forma do Risco eaSatisfação do dito Menistro emais meza (...) que aSentada esteja a tornara a tirar a Sua custa (...) do dito Risco com condisão que dara a dita obra feita eaSentada na ultima perfeição por rodo o mez de Julho proximo q vem de mil sete centos e trinta eSinco annos, e quando haja falta chegado que seja o dito tempo, e não estiver acabada poderá o dito Menistro emais meza meter os oficiais que bastarem para acabar a dita obra, por conta do dito Mentre Emtalhador, athe

serfinda easim pello dito emtalhador foy dito que para Comprimento de todo o referido obriga sua Pessoa etodos os seus bens moveis e de Rais, havidos e por haver e o melhor parado delles, e para mais segurança desta obrigação disse offerer por seu fiador e principal pagador Ao Tenente Coronel André Pinto Guimarães pello qual foy dito ficava por fiador, e principal pagador do dito Mestre Francisco Xavier de Brito e como tal por elle Seobriga adar comprimento atudo o que fica declarado nesta escriptura, para o q tambem obriga Sua Pessoa e bens moveis e de Raiz havidos e por haver e o mais bem parado delles; por fiado e fiador foy mais dito que elles aSeitavão as obrigações desta escriptura e Contra ellas não querem ser ouvidos em Juizo ou fora delle sem primeyro depozitarem o q por esta lhes for pedido em mão do Sindico da dita Veneravel ordem porque desde logo o constetuem fiel dePozitario do Juiz ainda para mayor quanthia cuja clausula dePozitaria (...) e eu Tabalião apedimento das partes que dellas farão contentes (...) embargo da Ley em contrario de que os adverty o que pellos dittos Menistro e mais irmãos da meza foi dito aSeitavão esta escriptura com todas as condisoens eobrigasoes nella declaradas (...) a fazer os dittos pagamentos na forma que fica enesta forma comcordarão estava Como querião easim me pedirão (...) este instrom^o nesta Notta em que assignarão e lhe ly disserão estava (...) sendo testemunhas presentes Francisco Gomes Martins, Manoel Teixeira, Pessoas reconhecidas de mim Tabalião Henrique José Penha que o escrevy Frey Manoel de Jesus Maria (...) Comissario Vezitador, João Francisco da Costa Menistro, Francisco Lopes Carneyro visse menistro Domingos lopes Antunes João Baupista Ferreyra, Genuario Barbosa, Antonio Pires da Fonsc^a, Antonio Ferreyra da Cruz, Francisco Xavier de Brito, Gaspar da Motta Faria, Vicente de Oliveira Franco, Sindico, André Pinto Guimarães, Francisco Gomes Martinho, Manoel Teixeira (...) o qual treslado (...) fielmente da propria que fica Lansadaem um Livro (...) a Saber escrevy, confery consertey e assigney em publico esta (...) em o dia mez e anno atraz declarado. Em teste^o da verdade (a) Henrique José Penha."

Este documento não é mencionado no livro de Rodrigo Mello Franco de Andrade – Artistas Coloniais.

TALHA DO FRONTISPÍCIO DA CAPELA

Livro 2º de Resoluções e Termos, fls.58

Recopilador (1640-1845) pag.36: aprovada e contratada a obra de talha do frontispício da capela com o mestre entalhador Francisco Xavier.

1735

"Termo e Resolução q. se tomou em Meza da noSsa Venal. Ordem Terceyra de S.Francº, estando juntos, e congregados o Mtº Rvdº Pe. ComiSsarº Vizor Fr. Antº do Extremo, o Irmão Ministro Oldº Manoel da Silva de Olivrª, com os maiz officiaiz Diffinidores actuaiS da mesma meza pª Se fazer aobra de talha do fronte espicio dentro da Nossa Capella, ajustada com o Mestre Francº Xavier.

Aos três dias do mez de Mayo de mil e Sete centos, trinta e Sinco annos nesta cidade, de S. Sebastião do Rio de Janeyro no ConSistorio daVenel. Ordem Terceyra de S. Francisco estando juntos, e congregados o Mtº R. do. Pe. ComiSrº Vizor. Frey Antº do Extremo, eo 3º Irmão Ministro Oldº Manoel da Sylva deOliveyra com' oz maiz Irmãos Diffinidorez actuais se propoz na mesma Meza emComo nosso Irmão Ministro o Srgtº Mor João Francº da Costa, defunto, tinha com maiz Irmãos Diffinidores, da mesa Meza ajustado com o Mestre escultor Francº Xavier fazer a obra de talha no fronte especio da noSsa Capella por preço, equantia de tres mil cruzados pela obra de suas mãos, conforme o risco q'se acha Assignado pelo dito (...) mão Ministro defunto, e pelo dº Mestre, oq tudo mais miudamente consta (...) da escritura q. seAssignou, e de como Se aSentou em dª Meza por votos uniformes se concluisse amesma obra, por Ser util enecesSaria, pelo q'se mandou fazer este Termo, em q aSsignarão o Tem. Redo. Pe. Comisrº Vizor o Irmão Ministro e mais Irmão Defendores da Mesa e eu Antonio Pires da Fonseca Secretario atual da ordem fiz escrever este termo, o qual sobescrevi e assinei."

Documento citado no livro Artistas Coloniais.

CAPELAS DA NAVE

Livro 2º de Escrituras

1736

"Escreptura de obrigação de obra que faz o Mestre emtalhador Francisco Xavier de Brito a veneravel Ordem 3ª de S.Francº.

Saibão quantos este publico instromº de escreptura de obrigação virem que no anno do naSsimento de nosso Senhor Jesus Christo de mil sette centos e trinta e seis aos dias 10 do mez de Março do ditto anno nesta cidade de São Seb.*am* do Rio de Janeiro em o consistorio da Veneravel Ordem terceira de S. Francisco aonde eu Tabalião aodiante nomeado fui chamado e Sendo ahi estando em Meza o Irmão Manoel Ignacio da Sylva (...) o visse menistro Domingos (...) o sindico João Bautista Fr^{ra}. e os mais irmãos da veneravel ordem terceira apareseo presente o Mestre emtalhador Francº Xavier de Britto todos pessoas que reconheço pelloos mesmos aqui nomeados e logo pello mesmo Francisco Xavier de Britto me foi ditto em presenca das testemunhas ao diante nomeadas e aSignadas que elle estava ajustado com o ditto Ministro e mais Irmãos da ditta veneravel ordem terceyra a lhe fazer sies capellas na sua igreja dos Exercicios trez de cada parte todas de talha na forma do Risco e planta que apresentava e vão assignadas pelloos ditto mestre pello ditto Menistro e por mim Tabalião tudo nas costas do dito Risco e planta com a declaração que como o Risco tem varias colunas e pilares fica a aleyção de elle mestre a faria todas as capellas por um feytio como a de que for mais ComRespondente a obra do arco da Capella mor que está feita a qual há de ser toda de madeira de louro em pardo não se vendo nada de branco (...) e lhe darão de feytio por cada uma das capellas coatro centos etrinta mil reys e as madeiras e andaimes que forem necessarios Somente elle mestre, para todo o trabalho pregos e grade athe as de todo aSentadas cujo pagamº lhe farão na forma seguinte a saber em tres pagamentos o primeiro Logo ao fazer desta escreptura que são oito centos e sessenta mil reis que logo Recebeo em tabalião do (...) Receber da mão do dito Sindico, da qual cantia desde logo lhe dá quitação para nunca mais lhes ser pedida couza alguma do ditto primeiro pagamº e o segundo pagamº de outros (...) e sessenta mil reis selhe fará (...) as ditas capellas ametade (...) depois de feitas e aSentadas todas as (...) seis capellas a qual obra se obriga a fazer com a maior brevidade que for possivel não tomando nem fazendo outra obra alguma enquanto digo enquanto não ser esta acabada com condição que se a dita obra não for pella melhor que se acha no Risco e a mais

correspondencia (...) com a mesma forma da talha e da mesma altura (...) sua custa e pola na forma do ditto Risco e obra (...) o dito menistro e mais mesma meter os officiais que lhes parecerem a custa delle mestre para por a obra na forma que fica dito para cujo comprimento disse o ditto mestre Franc^o Xavier de Britto que obrigava sua pessoa e seus bens moveis e de raiz havidos e por haver e o melhor parado delles (...) nesta escriptura disse que oferece por seu fiador e principal pagador Joseph Pr^a da Sylva morador nesta cidade que presente estava pello qual foi ditto que elle ficava como fiador e principal pagador do ditto Mestre Francisco Xavier de Britto e como tal por elle se obrigava a dar comprimento a tudo o que fica declarado nesta escriptura para que se obriga por sua pessoa e por seus bens moveis e de raiz presentes e futuros e o mais bem parado delles e pello mesmo fiador foi mais ditto que elle Aseitava as obrigaçoens desta escriptura de (...) desde logo o Instituem fiel depositario (de juizo) Para maior quantia para o que hão por abonado cuja clausula depositaria eu tabalião aescrevi a pedimento das partes que delle farão contentes sem embargo da ley em contrario do que o adverti e pellos dittos Menistro e mais Irmãos da meza foi ditto aSeitavão esta escriptura com todas as obrigaçoens e condiçoens nella declaradas Seobrigão a Comprir e guardar pellos (...) da dita ordem efazer os dittos pagamentos na forma que fica dito enesta forma concordarão eaSim me pedirão lhe fizesse esta escriptura nesta Notta aqual despois de escrita há li e por estar a seu gosto (...) eu tabalião de officio em nome de quem tocar auzente (...) della como pessoa publica estipulante e aSeitante eaSignarão Sendo testemunhas presentes Lourenço Affonso de Araujo e Luiz Ribr^o Batalha peçoas reconhecidas de mim Antonio Ferrão Castel Branco que o escrevy" (seguem-se assinaturas)

Documento citado no livro Artistas Coloniais.

CAPELAS DA NAVE

Livro 2º de Resoluções e Termos – fls. 78 – 1726/1756

Recopilador (1640-1845) pg. 38.

1738

"Termo pello qual Semandou pagar o segundo pagamento ao Me. Entalhador Francisco Xer. De Britto, enova obrigação q'este fez, de dar as sete capellas de todo acbadas, eajuntadas em tempo de dez mezes.

Aos vinteeSeiz diaz do mês de Janrº de mil sette Sentos e trinta eito annos nesta cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, no Consistº daVenl. Ordem 3ª do S.P. S.Francº estando em Meza o M.R.P. ComiSrº Frey Antonio do Extremo, e os Irmãos Ministro Gpar da Mota e Teive, e os offes. Emays Irmãos definidores ebem asim e estar presente Francisco Xavier de Brito M. entalhador, foi proposto pelo ditto Ir. Menistro q. em dez do mez demarço do anno de mil sete centos e trinta e seis, se ajustara a mesa q. no tal ano Servia com o dº Mestre Entalhador a este fazer os retabulos de talha das seis capellas que estão na nossa Capella dos Exercicios, na forma que se declara na escritura feita em dito dia acima, na mota de que hera Fram. Antº Ferrão Castello branco e por hum risco que pª isso se fez, do qual por sahirem as medidas erradas e não corresponder a mais obra do arco da dita capella dos Exercicios, se não usara, e se fizera outro pello qual hoje se achavam tres capellas já assentadas, mas não de todo acbadas, por lhe faltar ainda algumas miudezas, e sem embargo disso, requeria o tal Mestre selhefizesse o segundo pagamento que são oito centos, e seSenta mil reis por estar com meya obra assentada; ainda que não de todo acbada. Sobre o que se votou em meza correndo o vazo e por favas se determinou q se satisfizesse ao tal Me. O dº segundo pagamtº com condição que como na dª escritura não tinha tempo determinado para dar a sobredita obra feita, assentada, e de todo acabada, se determinasse neste termo o dito tempo, pois se havia metido muito em meyo, no q. cauzava grande desconcomodo, prejuizo e menor (...) a ditta Veneravel Ordem, o q' com effeito se aSsentou com que conveyo o dito Me. Entalhador Francisco Xavier de Britto e Se obrigou por sua (...) a dar de todo (...) tres capellas que faltão, acabadas, assentadas, com toda aperfeição e imitação das duas que já se achão

aSsentadas na da. Capella dos Exercicios debanda do Evangelho, e estas tão bem acabadas das ditas miudezas q' lhe faltão, tudo dentro em tempo de dez

mezes, que terão principio do dia da factura deste termo por diante e que o noSso Irmão Sindico lhe satisfizesse segundo pagamento ede como aSsim sedeterminou o dito Mestre entalhador se obrigou ao (...) com a pena de que não fazendo no dito tempo de dez meses, poderá a mesa mandar acabar a tal obra por Quem (...) ea custa delle dito Me. Entalhador, de que fiz este termo em que todos assinam eeu Manoel Ferreyra Feital, Secretario actual queo escrevy e aSignei."

(assinaturas ilegíveis)

(a) Francisco Xavier de Britto.

Documento citado no livro Artistas Coloniais.

ANEXO 3

IMAGENS DA IGREJA ORDEM TERCEIRA DA PENITÊNCIA

SÃO ROQUE: Apresenta-se com indumentária de peregrino com túnica, manto esclavínia e chapéu. Na coxa esquerda a ferida, ao seu lado o cão* em posição de repouso com um pão na boca. Por vezes está junto dele um anjo. Como atributos um bastão, sacola e cabaça para água..

*O cachorro era considerado animal impuro na antigüidade e foi reabilitado na idade média como guardião das casas, das tropas, preciso auxiliar do senhor da caça e também símbolo de fidelidade.

SANTA ISABEL DE PORTUGAL: A santa apresenta-se com a indumentária das clarissas, com cordão nodal duplo. Tem como atributo uma bengala e uma cesta de flores fazendo alusão ao milagre, (o mesmo de Santa Isabel da Hungria).

Depois dos outros, o atributo mais característico é a talha, que a diferencia de Isabel da Hungria. Pode ainda ser representada vestida de rainha.

SANTA ROSA DE VITERBO: Apresenta-se vestida com túnica preta longa, com cordão nodal duplo na cor branca, com cinco nós (talvez uma interpretação do artista), véu preto, na mão direita seu atributo, uma cruz, e na mão esquerda um ramo de espinhos naturais. Pode ainda ser representada com crucifixo na mão e rosas numa aba do manto ou escapulário como avental, porque também se atribui a ela o milagre de Santa Isabel. Ainda podemos encontrá-la nas gravuras populares, em meio a chamas, significando o fato dela ter entrado numa pira sem se queimar para calar os caluniadores e provar sua inocência.

SÃO GONÇALO DE AMARANTE: O santo apresenta-se com a indumentária dominicana branca com cinto dourado, pelerine com capuz e manto pretos. Usa como atributo um báculo de peregrino na mão direita e na esquerda um livro fechado de capa vermelha. São Gonçalo pode ser representado ainda segurando a maquete de uma ponte (referindo-se a construção ou restauro da ponte de Amarante), e com um peixe ou mais na mão ou nos pés, ambos relacionados com seus feitos milagrosos.

SÃO VICENTE FERRER: O santo veste hábito da Ordem Dominicana. Tem como atributo asas e na mão esquerda um livro de capa vermelha. Podendo ser

encontrado também com atributos variados, um sol com a sigla de Jesus, uma chama sobre a cabeça ou nas mãos, uma pomba inspiradora e ainda fontes batismais, imagens relativas ao Julgamento Final, também um livro aberto de frente para o observador para indicar a eficiência de sua pregação. (No livro tem o versículo 37 do capítulo 13 de São Marcos). Podendo também ter uma bandeirola onde se lê –*timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius* – (*temei a Deus e prestai-lhe homenagem porque a hora do seu juízo está próxima*), a mitra e o chapéu de cardeal (normalmente no chão, por haver renunciado a tais dignidades.)

SÃO LUIZ DOS FRANCESES: Veste-se com túnica longa dos terceiros Franciscanos envolvida na cintura por cordão com os três nós. Outra forma de apresentação, é trajado como rei, com manto de arminho e insígnias reais. Também se vê com manto real sobre habito franciscano. Podendo ter como atributo pessoal um rico almofadão, sobre o mesmo, uma coroa de espinhos e três cravos da Paixão, outras vezes carrega uma maquete de construção, por ter sido fundador de muitos monastérios e hospitais.

SANTA DELFINA: Apresenta-se com túnica franciscana preta, e cordão nodal duplo branco na cintura. Como atributo pode usar uma palma ou açucena na mão, (símbolo da sua virgindade e matrimônio), ou um livro.

SÃO ELZEÁRIO: Apresenta-se com a túnica longa dos irmãos terceiros, manto com gola (ambos pretos). Também é apresentado com um lírio na mão (símbolo de pureza).

SÃO GUALTER: Veste-se com a túnica longa dos terceiros franciscanos. Na mão direita segura o seu atributo, o bastão (próprio dos bispos). Pode ainda ser apresentado, carregando o símbolo dos peregrinos: a concha.

SÃO LÚCIO: A imagem apresenta-se com o hábito franciscano dos irmãos terceiros, seu atributo é uma cruz.

SANTA BONNA: A santa apresenta-se com a indumentária dos irmãos terceiros franciscanos, e como São Lúcio, seu atributo é uma cruz.

SANTO IVO: Veste beca e corpete pretos abotoados na frente, leva na cintura o cordão nodal (na leitura do artista, o santo é representado com este cordão, por ter pertencido à ordem franciscana). Como atributo tem na mão esquerda um livro e sobre ele um barrete preto, e na direita uma pena de prata (removível). Togado às vezes com vestes salpicadas de arminho, barrete quadrado na cabeça e processo enrolado na mão, podendo ainda ter como atributos o cálice da eucaristia, uma balança (símbolo alusivo à justiça) e acompanhado de um pobre de um lado de mãos vazias e um rico do outro, com uma bolsa tentando-o.

SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO: Apresenta-se com as vestes Dominicanas, nas cores preta e branca da ordem, como atributos um livro e um báculo. Podemos encontrá-lo, também representado, com um lírio, com um cachorro ao lado (com pelos nas cores da ordem), banderolas com o escudo da ordem, e, ainda, muitas

vezes com uma estrela colada na parte frontal do santo ou com uma vara alta com o emblema dos dominicanos.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS: Veste-se com túnica marrom longa, com capuz e cordão nodal branco com os três nós. Apresenta-se com os pés descalços. Na mão esquerda tem o atributo, a cruz latina, e em ambas apresenta os sinais dos estigmas da paixão de Cristo. Pode ainda ser representado com outros atributos como: segurando pássaros, segurando um crânio (que representa a morte como irmã), acompanhado por anjos, com cordeiros, junto a presépios e livro com as regras da ordem. Assim como podemos encontrá-lo, em todas as cenas da impressão das chagas no monte Alverne, com Cristo na cruz despregando um braço para abraçá-lo, construindo a Capela de Assis com pedreiros e, também, sendo consolado por um anjo músico.

ANEXO 4

Carta de Atenas

outubro de 1931

Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações

A - Conclusões Gerais

I - Doutrinas. Princípios Gerais.

A conferência assistiu à exposição dos princípios gerais e das doutrinas concernentes à proteção dos monumentos. Qualquer que seja a diversidade dos casos específicos – e cada caso pode comportar uma solução própria –, a conferência constatou que nos diversos Estados representados predomina uma tendência geral a abandonar as reconstituições integrais, evitando assim seus riscos, pela adoção de uma manutenção regular e permanente, apropriada para assegurar a conservação dos edifícios. Nos casos em que uma restauração pareça indispensável devido a deterioração ou destruição, a conferência recomenda que se respeite a obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época.

A conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-se sempre a finalidades que o seu caráter histórico ou artístico.

II – Administração e legislação dos monumentos históricos.

A conferência assistiu à exposição das legislações cujo objetivo é proteger os monumentos de interesse histórico, artístico ou científico, pertencentes às diferentes nações.

A conferência aprovou unanimemente a tendência geral que consagrou nessa matéria um certo direito da coletividade em relação à propriedade privada.

A conferência constatou que as diferenças entre essas legislações provinham das dificuldades de conciliar o direito público com o particular.

Em consequência, aprovada a tendência geral dessas legislações, a conferência espera que elas sejam adaptadas às circunstâncias locais e à opinião pública, de

modo que se encontre a menor oposição possível, tendo em conta os sacrifícios a que estão sujeitos os proprietários, em benefício do interesse geral. Votou-se que em cada Estado a autoridade pública seja investida do poder do tomar, em caso de urgência, medidas de conservação.

A conferência evidenciou o desejo de que o Escritório Internacional dos Museus publique uma resenha e um quadro comparativo das legislações em vigor nos diferentes Estados e os mantenha atualizados.

III – A valorização dos monumentos.

A conferência recomenda respeitar, na construção dos edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.

Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas.

Deve-se também estudar as plantações e ornamentações vegetais convenientes a determinados conjuntos de monumentos para lhes conservar a caráter antigo.

Recomenda-se, sobretudo, a supressão de toda publicidade, de toda presença abusiva de postes ou fios telegráficos, de toda indústria ruidosa, mesmo de altas chaminés, na vizinhança ou na proximidade dos monumentos, de arte ou de história.

IV – Os materiais de restauração.

Os técnicos receberam diversas comunicações relativas ao emprego de materiais modernos para a consolidação de edifícios antigos.

Eles aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado.

Especificaram, porém, que esses meios de reforço devem ser dissimulados, salvo impossibilidade, a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado.

Recomendam os técnicos esses procedimentos especialmente nos casos em que permitam evitar os riscos de desagregação dos elementos a serem conservados.

V – A deterioração dos monumentos.

A conferência constata que, nas condições da vida moderna, os monumentos do mundo inteiro se acham cada vez mais ameaçados pelos agentes atmosféricos. Afora as preocupações habituais e as soluções felizes obtidas na conservação da estatuária monumental pelos métodos correntes, não se saberia, dada a complexidade dos casos no estado atual dos conhecimentos, formular regras gerais.

A conferência recomenda:

1º - A colaboração em cada país dos conservadores de monumentos e dos arquitetos com os representantes das ciências físicas, químicas e naturais para a obtenção de métodos aplicáveis em casos diferentes.

2º - Que o Escritório Internacional de Museus se mantenha a par dos trabalhos empreendidos em cada país sobre essas matérias e lhes conceda espaço em suas publicações.

A conferência, no que concerne à conservação da escultura monumental, considera que retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável. Recomenda, a título de precaução, conservar, quando existem, os modelos originais e, na falta deles, a execução de moldes.

VI – Técnica da conservação

A conferência constata com satisfação que os princípios e as técnicas expostas nas diversas comunicações se inspiram numa tendência comum, a saber:

Quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis. Quando for impossível a conservação de ruínas descobertas durante uma escavação, é aconselhável sepultá-las de novo depois de haver sido feito um estudo minucioso.

Não é preciso dizer que a técnica e a conservação de uma escavação impõem a colaboração estreita do arqueólogo e do arquiteto.

Quanto aos outros monumentos, os técnicos unanimemente aconselharam, antes de toda consolidação ou restauração parcial, análise escrupulosa das moléstias que os afetam, reconhecendo, de fato, que cada caso constitui um caso especial.

VII – A conservação dos monumentos e a colaboração internacional.

a) Cooperação técnica e moral

A conferência, convencida de que a conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade interessa à comunidade dos Estados, guardiã da civilização, deseja que os Estados, agindo no espírito do Pacto da Sociedade das Nações, colaborem entre si, cada vez mais concretamente para favorecer a conservação dos monumentos de arte e de história.

Considera altamente desejável que instituições e grupos qualificados possam, sem causar o menor prejuízo ao Direito Internacional Público, manifestar seu interesse pela salvaguarda das obras-primas nas quais a civilização se tenha expressado em seu nível mais alto e que se apresentem ameaçadas.

Emite o voto de que as proposições a esse respeito, quando submetidas à organização, de cooperação intelectual da Sociedade das Nações, possam ser recomendadas à favorável atenção dos Estados.

Caberia à Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, após sindicância do Escritório Internacional de Museus e depois de haverem sido recolhidas todas as informações úteis, notadamente junto à Comissão Nacional de Cooperação Intelectual interessada, pronunciar-se sobre a oportunidade das providências a serem empreendidas e sobre o procedimento a ser seguido em cada caso particular.

Os membros da conferência, após haverem visitado, no curso de seus trabalhos e no correr dos estudos desenvolvidos nessa ocasião, muitos dos principais campos de escavações e dos monumentos antigos da Grécia, foram unânimes em prestar homenagem ao governo grego que, há muitos anos, ao mesmo tempo em que executava ele mesmo trabalhos consideráveis, aceitou a colaboração de arqueólogos e especialistas de todos os países.

Nessa ocasião viram um exemplo que contribuiu para a realização das metas de cooperação intelectual, cuja necessidade foi aparecendo no curso dos trabalhos.

b) O papel da educação e o respeito aos monumentos.

A conferência, profundamente convencida de que a melhor garantia de conservação de monumentos e obras de arte vem do respeito e do interesse dos próprios povos, considerando que esses sentimentos podem ser grandemente favorecidos por uma ação apropriada dos poderes públicos, emite o voto de que os educadores habituem a infância e a juventude a se absterem de danificar os monumentos, quaisquer que eles sejam, e lhes façam aumentar o interesse, de uma maneira geral, pela proteção dos testemunhos de toda a civilização.

c) Utilidade de uma documentação internacional

A conferência emite o voto de que:

1º - Cada Estado, ou as instituições criadas ou reconhecidamente competentes para esse trabalho, publique um inventário dos monumentos históricos nacionais, acompanhado de fotografia e de informações;

2º - Cada Estado constitua arquivos onde serão reunidos todos os documentos relativos a seus monumentos históricos;

3º - Cada Estado deposite no Escritório Nacional de Museus suas publicações;

4º - O escritório estude a melhor utilização das informações centralizadas.

d) – Deliberação da conferência sobre a anastilose dos monumentos da Acrópole

Havia sido previsto que uma das sessões da Conferência do EIM se detivesse na acrópole , e os membros da conferência usufríssem das facilidades que lhes

havia sido oferecidos por M. Balanos, diretor dos trabalhos dos monumentos da Acrópole, que se pôs à disposição para prestar quaisquer explicações sobre os trabalhos em curso, permitindo-lhes pedir detalhes e emitir opiniões.

Essa sessão, se realizou na manhã de Domingo, 25 de outubro, sob a presidência de M. Karo. Durante a primeira parte da sessão os membros da conferência ouviram a exposição de M. Balanos sobre os trabalhos de anastilose já executados, tanto nos Propileus como no Partenon.

Na Segunda parte de sua exposição M. Balanos forneceu detalhes sobre o programa ulterior dos trabalhos. Ao terminar, exprimiu o desejo de ouvir os membros da conferência, individualmente, sua opinião sobre esse programa. Sob a orientação de M. Kara, os membros da conferência procederam a uma longa troca de opiniões, especialmente sobre os seguintes pontos:

- a) Recuperação da colunata norte do Partenon e recuperação do peristilo sul;
- b) Emprego de cimento como revestimento dos tambores de substituição;
- c) Escala dos metais a serem empregados para os grampos;
- d) Oportunidade do emprego de moldes como complemento de anastilose;
- e) Proteção do friso contra intempéries.

Sobre o primeiro ponto, os membros da conferência aprovaram unanimemente os trabalhos de recuperação da colunata norte do Partenon, assim como a recuperação parcial do peristilo sul, segundo o projeto de M. Balanos, que não prevê qualquer restauração além da simples anastilose.

A propósito do emprego do cimento como revestimento dos tambores de substituição, os técnicos sublinharam o caráter particular dos trabalhos do Partenon e, constatando os resultados satisfatórios dos primeiros ensaios feitos por M. Balanos nesse caso especial, se abstiveram de opinar de um modo geral sobre essa questão.

A escolha do metal a ser empregado para grampos prendeu a atenção dos técnicos, que aproveitaram essa ocasião para expor suas experiências sobre o assunto. M. Balanos assinalou que o emprego do ferro não apresentava inconveniente no caso da Acrópole, considerando as precauções tomadas e as condições climáticas peculiares no país. Por outro lado, alguns técnicos, mesmo reconhecendo que as razões invocadas por M. Balanos justificam o emprego do ferro no que diz respeito aos trabalhos da Acrópole, lembraram consequências às vezes desagradáveis desse emprego para a conservação das pedras e manifestaram sua preferência por metais menos susceptíveis de deterioração.

No que concerne ao quarto problema colocado por M. Balanos, relativo ao emprego de moldes como complemento da anastilose, certos técnicos recomendaram muita prudência e sublinharam a utilidade de testes preliminares.

Sobre a proteção do friso contra as intempéries, os membros da conferência acolheram o projeto preconizado por M. Balanos que consiste em proteger esse friso com uma cobertura apropriada.

Carta de Veneza**Maio de 1964**

II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos
Históricos
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

**CARTA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO
DE MONUMENTOS E SÍTIOS**

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade.

É, portanto, essencial que os princípios que devem presidir a conservação e a restauração dos monumentos sejam elaborados em comum e formulados num plano internacional, ainda que caiba a cada nação aplicá-los no contexto de sua própria cultura e de suas tradições.

Ao dar uma primeira forma a esses princípios fundamentais, a Carta de Atenas de 1931 contribuiu para a propagação de um amplo movimento internacional que se traduziu principalmente em documentos nacionais, na atividade de ICOM e da UNESCO e na criação, por esta última, do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais. A sensibilidade e o espírito crítico se dirigem para problemas cada vez mais complexos e diversificados. Agora é chegado o momento de reexaminar os princípios da Carta para aprofundá-las e dotá-las de um alcance maior em um novo documento.

Consequentemente, o Segundo Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, reunido em Veneza de 25 a 31 de maio de 1964, aprovou o texto seguinte:

Definições

Artigo 1º - A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico.

Estende-se não só às grandes criações mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural.

Artigo 2º - A conservação e a restauração dos monumentos constituem uma disciplina que reclama a colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e a salvaguarda do patrimônio monumental.

Finalidade

Artigo 3º - A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico.

Conservação

Artigo 4º - A conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente.

Artigo 5º - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.

Artigo 6º - A conservação de um monumento implica a preservação de um esquema em sua escala. Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que poderiam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas.

Artigo 7º - O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Por isso, o deslocamento de todo o monumento ou de parte dele não pode ser tolerado, exceto quando a salvaguarda do monumento o exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional.

Artigo 8º - Os elementos de escultura, pintura ou decoração que são parte integrante do monumento não lhes podem ser retirados a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação.

Restauração

Artigo 9º - A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.

Artigo 10º - Quando as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação do monumento pode ser assegurada com o emprego de todas as técnicas modernas de conservação e construção cuja eficácia tenha sido demonstrada por dados científicos e comprovada pela experiência.

Artigo 11º - As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico, ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto.

Artigo 12º - Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.

Artigo 13º - Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente.

Sítios Monumentais

Artigo 14º - Os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização. Os trabalhos de conservação e restauração que neles se efetuarem devem inspirar-se nos princípios enunciados nos artigos precedentes.

Escavações

Artigo 15º - Os trabalhos de escavação devem ser executados em conformidade com padrões científicos e com a "Recomendação Definidora dos Princípios Internacionais a serem aplicados em Matéria de Escavações Arqueológicas", adotada pela UNESCO em 1956.

Devem ser asseguradas as manutenções das ruínas e as medidas necessárias à conservação e proteção permanente dos elementos arquitetônicos e dos objetos descobertos. Além disso, devem ser tomadas as iniciativas para facilitar a compreensão do monumento trazido à luz sem jamais deturpar seu significado.

Todo trabalho de reconstrução deverá, portanto, deve ser excluído a priori, admitindo-se apenas a anastilose, ou seja, a recomposição de partes existentes, mas desmembradas. Os elementos de integração deverão ser sempre reconhecíveis e reduzir-se ao mínimo necessário para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade de suas formas.

Documentação e Publicações

Artigo 16º - Os trabalhos de conservação, de restauração e de escavação serão sempre acompanhadas pela elaboração de uma documentação precisa sob a forma de relatórios analíticos e críticos, ilustrados com desenhos e fotografias. Todas as fases dos trabalhos de desobstrução, consolidação recomposição e integração, bem como os elementos técnicos e formais identificados ao longo dos trabalhos serão ali consignados. Essa documentação será depositada nos arquivos de um órgão público e posta à disposição dos pesquisadores; recomenda-se sua publicação.

Carta do Restauo
6 de abril de 1972

Ministério de Instrução Pública
Governo da Itália

Circular no. 117

Através da circular número 117, de 6 de abril de 1972, o Ministério de Instrução Pública da Itália divulgou o Documento sobre Restauração de 1972 (Carta do Restauo, 1972) entre os diretores e chefes de institutos autônomos, para que se atenham, escrupulosa e abrigatoriamente, em todas as intervenções de restauração em qualquer obra de arte, às normas por ela estabelecidas e às instruções anexas, aqui publicadas na íntegra.

Artigo 1º - Todas as obras de arte de qualquer época, na acepção mais ampla, que compreende desde os monumentos arquitetônicos até as de pintura e escultura, inclusive fragmentados, e desde o período paleolítico até as expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea, pertencentes a qualquer pessoa ou instituição, para efeito de sua salvaguarda e restauração, são objeto das presentes instruções, que adotam o nome de Carta do Restauo 1972.

Artigo 2º - Além das obras mencionadas no artigo precedente, ficam assimiladas a essas, para assegurar sua salvaguarda e restauração, os conjuntos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental, particularmente os centros históricos; as coleções artísticas e as decorações conservadas em sua disposição tradicional; os jardins e parques considerados de especial importância.

Artigo 4º - Entende-se por salvaguarda qualquer medida de conservação que não implique a intervenção direta sobre a obra; entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes.

Artigo 5º - Cada uma das superintendências de instituições responsáveis pela conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural elaborará um programa anual e especificado dos trabalhos de salvaguarda e restauração, assim como das prospecções subterrâneas e subaquáticas a serem empreendidas, seja por conta do Estado ou de outras instituições ou pessoas, que será aprovado pelo Ministério

do Estado ou de outras instituições ou pessoas, que será aprovado pelo Ministério da Instrução Pública, mediante parecer favorável do Conselho Geral de Antiguidades e Belas Artes.

No âmbito do programa, ou depois de sua apresentação, qualquer intervenção nas obras referidas no artigo 1º deverá ser ilustrada e justificada por um parecer técnico em que constarão, além do detalhamento sobre a conservação da obra, seu estado atual, a natureza das intervenções consideradas necessárias e as despesas necessárias para lhes fazer frente.

Esse informe será igualmente aprovado pelo Ministério de Instrução Pública com parecer prévio do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes, nos casos de emergência ou duvida previstos na lei.

Artigo 6º - De acordo com as finalidades a que, segundo o artigo 4º, devem corresponder as operações de salvaguarda e restauração, proíbem-se indistintamente para todas as obras de arte a que se referem os artigos 1º, 2º e 3º.

- 1 – aditamentos de estilo ou analógicos, inclusive em forma simplificada, ainda quando existirem documentos gráficos ou plásticos que possam indicar como tenha sido ou deva resultar o aspecto da obra acabada
- 2 – remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, a menos que se trate de alterações limitadas que debilitem ou alterem os valores históricos da obra, ou de aditamentos de estilo que a falsifiquem;
- 3 – remoção, reconstrução ou traslado para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por razões superiores de conservação;
- 4 – alteração das condições de acesso ou ambientais em que chegou até os nossos dias a obra de arte, o conjunto monumental ou ambiental, o conjunto decorativo, o jardim, o parque, etc.;
- 5 – alteração ou eliminação das pátinas.

Artigo 7º - Em relação às mesmas finalidades a que se refere o artigo 6º e indistintamente para todas as obras a que se referem os artigos 1º, 2º e 3º, admitem-se as seguintes operações ou reintegrações:

- 1 – aditamentos de partes acessórias de função sustentante e re integrações de pequenas partes verificadas historicamente, executadas se for o caso, com clara determinação do contorno das re integrações, ou com adoção de material diferenciado, embora harmônico, facilmente distinguível ao olhar, particularmente nos pontos de enlace com marcas e datas onde for possível.
- 2 – limpeza de pinturas e esculturas, que jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos; para todas as outras categorias

de obras, nunca deverá chegar à superfície nua da matéria de que são constituídas as obras;

3 – anastilose documentada com segurança, recomposição de obras que se tiverem fragmentado, assentamento de obras parcialmente perdidas reconstruindo as lacunas de pouca identidade com técnica claramente distinguível ao olhar ou com zonas neutras aplicadas em nível diferente do das partes originais, ou deixando à vista o suporte original e, especialmente, jamais reintegrado *ex novo* zonas figurativas ou inserindo elementos determinantes da figuração da obra;

4 – modificações ou inserções de carácter sustentante e de conservação da estrutura interna ou no substrato ou suporte, desde que, uma vez realizada a operação, na aparência da obra vista da superfície não resulte alteração nem cromática nem de matéria;

5 – nova ambientação ou instalação da obra, quando já não existirem ou houverem sido destruídas a ambientação ou instalação tradicionais, ou quando as condições de conservação exigirem sua transferência.

Artigo 8º - Qualquer intervenção na obra ou em seu entorno, para os efeitos do disposto no artigo 4º, deve ser realizada de tal modo e com tais técnicas e materiais que fique assegurado que, no futuro, não ficará inviabilizada outra eventual intervenção para salvaguarda ou restauração. Além disso, qualquer intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito (último parágrafo do artigo 5º) e deverá ser organizado um diário de seu desenvolvimento, a que se anexará a documentação fotográfica de antes, durante e depois da intervenção. Serão documentadas, ainda, todas as eventuais investigações e análises realizadas com o auxílio da física, da química, da microbiologia e de outras ciências. De toda essa documentação haverá cópia no arquivo da superintendência competente e outra cópia será enviada ao Instituto Central de Restauração.

No caso das limpezas, se possível em lugar próximo à zona interventora, deverá ser deixado um testemunho do estado anterior à operação, enquanto que no caso das adições, as partes eliminadas deverão, sempre que possível, ser conservadas ou documentadas em um arquivo-depósito especial das superintendências competentes.

Artigo 9º - A utilização de novos procedimentos de restauração e de novos materiais em relação aos procedimentos e matérias de uso vigente ou de algum modo aceitos, deverá ser autorizada pelo Ministro da Instrução Pública, de acordo com parecer justificado do Instituto Central de Restauração, a quem também competirá atuar ante o mesmo ministério no que disser respeito a desaconselhar materiais ou métodos antiquados, nocivos ou não comprovados, a sugerir novos métodos e ao uso de novos materiais, a definir as investigações que se devam

prover com equipamentos e com especialistas alheios ao equipamento e à planilha de que dispõe.

Artigo 10º - As medidas destinadas a preservar dos agentes contaminadores ou das variações atmosféricas, térmicas ou higrométricas as obras a que se referem os artigos 1º, 2º e 3º não deverão alterar sensivelmente o aspecto da matéria e a cor das superfícies, nem exigir modificações substanciais e permanentes do ambiente em que as obras tiverem sido transmitidas historicamente. Se, contudo, forem indispensáveis modificações de tal gênero com vistas ao fim superior de sua conservação, essas modificações deverão ser realizadas de modo que evitem qualquer dúvida sobre a época em que foram empreendidas e da maneira mais discreta possível.

Artigo 11º - Os métodos específicos utilizados como procedimento de restauração especialmente para monumentos arquitetônicos, pictóricos, esculturais, para os conjuntos históricos e, até mesmo, para a realização de escavações, estão especificados nos anexos a, b, c e d das presentes instruções.

Artigo 12º - Nos casos em que houver dúvida sobre a atribuição das competências técnicas, ou em que surgirem conflitos a respeito do assunto, decidirá o ministro, a partir dos pareceres dos superintendentes ou chefes de instituições interessados, ouvido o Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes.

Anexo A

Instruções para a salvaguarda e a restauração dos objetos arqueológicos.

Além das regras gerais contidas nos artigos da Carta do Restauro, é necessário, no campo da arqueologia, ter presentes exigências particulares relativas à salvaguarda do subsolo arqueológico e à conservação e restauração dos achados durante as prospeções terrestres e subaquáticas relacionadas no artigo 3º.

O problema de maior importância da salvaguarda do subsolo arqueológico está necessariamente ligado à série de disposições e leis referentes à expropriação, à aplicação de vínculos especiais, à criação de reservas e parques arqueológicos. Concomitantemente às diferentes medidas a serem tomadas nos diversos casos, será sempre necessário efetuar um cuidadoso reconhecimento do terreno para recopilar todos os possíveis dados localizáveis na superfície, os materiais cerâmicos esparsos, a documentação de elementos que houverem eventualmente aflorado, com recorrência também à ajuda da fotografia e das prospeções elétricas, eletromagnéticas, etc. do terreno, de modo que o conhecimento o mais completo possível da natureza arqueológica do terreno permita diretrizes mais precisas para a aplicação das normas de salvaguarda, da natureza e dos limites das relações, para a vigilância, no caso de execução de trabalhos agrícolas ou de urbanização.

Para a salvaguarda do patrimônio arqueológico submarino, vinculadas às leis e disposições que afetam as escavações subaquáticas e que se destinam a impedir a violação indiscriminada e irresponsável dos restos de navios antigos e de seu carregamento, de ruínas submersas e de esculturas fundidas, impõem-se medidas muito precisas, que começam pela exploração sistemática das costas italianas por pessoal especializado, com o objetivo de chegar à consecução de uma *forma maris* com indicação de todos os restos e monumentos submersos, seja para efeito de sua tutela ou para o da programação das pesquisas científicas subaquáticas. A recuperação dos restos de uma embarcação antiga não deverá ser iniciada antes que hajam sido dispostos os sítios e o necessário acondicionamento especial, que permita o resguardo dos materiais recuperados do fundo do mar, todos os tratamentos específicos requeridos, principalmente pelas partes lenhosas com grandes e prolongadas lavações, banhos em peculiares substâncias consolidantes, com conhecimento preciso da atmosfera e da temperatura. Os sistemas de extração e recuperação de embarcações submersas deverão ser estudados caso a caso, em função do estado concreto dos restos, levando-se também em conta as experiências adquiridas internacionalmente nesse campo, sobretudo nos últimos decênios. Entre essas condições concretas do resgate – assim como nas habituais prospeções arqueológicas terrestres – deverão ser consideradas as especiais exigências de conservação e de restauração dos objetos de acordo com sua categoria e sua matéria; com os materiais cerâmicos e com os utensílios, por exemplo, tomar-se-ão todas as precauções que constituem dados preciosos para a história do comércio e da vida na antiguidade, além disso, dever-se-á dedicar especial atenção ao exame e fixação de possíveis inscrições pintadas, especialmente no corpo do utensílio.

Durante as explorações arqueológicas terrestres, já que as normas de recuperação e documentação abordam mais especificamente o esquema das normas relativas à metodologia das escavações, no que concerne à restauração devem se observar as precauções que durante as operações de escavação garantirem a conservação imediata dos descobrimentos, especialmente se são susceptíveis de uma deterioração mais fácil, e a ulterior possibilidade de salvaguarda e de restauração definitivas. No caso de serem encontrados elementos desprendidos de uma decoração de estuque, ou de pintura, ou mosaico ou de *opus sectile*, é necessário, antes e durante o seu traslado, mantê-los unidos com encolados de gesso, com ataduras e adesivos adequados, de modo que seja facilitado sua recomposição e restauração no laboratório. Na recuperação de vidros, é aconselhável não proceder a limpeza alguma durante a escavação, por causa da facilidade com que podem quebrar-se. No que respeita às cerâmicas e Terracota é indispensável não prejudicar com lavações, vernizes e inscrições. Particular delicadeza se requer na extração de objetos ou fragmentos de metal, principalmente se estão oxidados, devendo-se recorrer não apenas aos sistemas de consolidação, mas também a eventuais suportes adequados ao caso. Especial atenção deve ser prestada a respeito de possíveis vestígios ou

reproduções de pedaços de tecidos. No esquema da arqueologia pompeiana se utiliza principalmente, com ampla e brilhante experiência, a obtenção de decalques dos negativos das plantas e de materiais orgânicos susceptíveis de deterioração através de pastas adesivas de gesso aplicadas nas cavidades que tenham permanecido no terreno.

Para os efeitos da aplicação destas instruções é preciso que, durante o desenvolvimento das escavações, seja garantida a presença de restauradores preparados para uma primeira intervenção de recuperação e fixação, quando for necessário.

Deverá ser considerado com especial atenção o problema de restauração das obras destinadas a permanecerem ou a serem reinstaladas em seu lugar original, particularmente as pinturas e mosaicos. Têm sido experimentados com êxito vários tipos de suportes, de entelado e encolados em função das condições climáticas, atmosféricas e higrométricas, que permitem a recolocação das pinturas nos espaços convenientemente cobertos de um edifício antigo, evitando o contato direto com a parede e proporcionando, em troca, uma montagem fácil e uma conservação segura. Ainda assim, devem-se evitar as integrações, dando às lacunas uma entonação similar à do reboco grosso, assim como há que evitar o uso de vernizes ou ceras para reavivar as cores, pois sempre são susceptíveis de alteração, sendo suficiente uma limpeza cuidadosa das superfícies originais.

Quanto aos mosaicos, é preferível, sempre que possível, sua reinstalação no edifício de que provêm e de cuja decoração constituem parte integrante e, em tal caso, depois de sua retirada – que, com os métodos modernos pode ser feita inclusive em grandes superfícies sem realizar cortes – o sistema de cimentação com recheio metálico inoxidável resulta, até agora, no sistema mais idôneo e resistente aos agentes atmosféricos. Para os mosaicos que, ao contrário, destinam-se a serem expostos em museu, já é amplamente utilizado o suporte em sanduíche de materiais ligeiros, resistente e manejável.

Requerem especiais exigências de proteção diante dos perigos advindos da alteração climática, os interiores com pinturas parietais *in situ* (grutas pré-históricas, tumbas, pequenos recintos); nesses casos, é necessário manter constantes dois fatores essenciais para a melhor conservação das pinturas: o grau de umidade ambiental e a temperatura ambiente. Esses fatores se alteram facilmente por causas externas e estranhas a tais ambientes, especialmente a aglomeração de visitantes, a iluminação excessiva, as fortes mudanças atmosféricas do exterior. É necessário, portanto, adotar cuidados especiais, inclusive na admissão de visitantes, através de aparelhos de climatização interpostos entre o ambiente antigo a ser protegido e o exterior. Tais precauções têm sido tomadas no acesso a monumentos pré-históricos pintados na França e

na Espanha e seria de desejar que o fossem em muitos de nossos monumentos (tumbas da Tarquínia).

Para a restauração dos monumentos arqueológicos, além das normas gerais contidas na "Carta do Restauro" e nas Instruções para os critérios das Restaurações Arquitetônicas, dever-se-iam ter presentes algumas exigências em relação às peculiares técnicas antigas. Em primeiro lugar, quando para a restauração completa de um monumento – que comporta necessariamente seu estudo histórico – seja necessário efetuar prospeções de escavação para o descobrimento das fundações, as operações terão que se realizar com o método estatigráfico que pode oferecer dados preciosos sobre a vida e as fases do próprio edifício.

Para a restauração de muros de opus *incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum et vittatum*, se utiliza a mesma qualidade de pedra e os mesmos tipos de peças; as partes restauradas deverão se manter em um plano ligeiramente retrancado, enquanto que para os muros de ladrilho será oportuno marcar com incisões ou raias a superfície dos ladrilhos modernos. Para a restauração de estruturas do aparelho de silharia tem sido experimentado favoravelmente o sistema de reproduzir os silhares nas medidas antigas, utilizando lascas do mesmo material cimentado com argamassa misturada na superfície com pó do mesmo material para obter uma entonação cromática.

Como alternativa à retrancagem da superfície das reintegrações de restaurações modernas, pode-se fazer uma fresta que siga o seu contorno e delimite a parte restaurada ou inserir uma franja sutil de materiais distintos. Da mesma forma pode ser recomendável em muitos casos um tratamento superficial de novos materiais, diferenciado pela lavradura de incisões nas superfícies modernas.

Finalmente, será adequado colocar em todas as zonas restauradas placas com as datas, ou gravar siglas ou marcas especiais.

O uso do cimento com sua superfície revestida do pó do mesmo material do monumento a ser restaurado pode se mostrar útil para a reintegração de tambores de colunas antigas de mármore, de calcário, ou de caliza, visando à obtenção de um aspecto mais ou menos rústico em relação ao tipo de monumento; na arte romana, o mármore branco pode ser reintegrado com travertino ou calcário em combinações já experimentadas com êxito (restauração de Valadier, no Arco de Tito). Nos monumentos antigos e particularmente nos da época arcaica ou clássica, deve ser evitar a combinação de materiais diferentes e anacrônicos nas partes restauradas, que resulta ostensiva e agressiva, inclusive do ponto de vista cromático, ao mesmo tempo em que se podem utilizar diversos sistemas para diferenciar o uso do mesmo material com que foi construído o monumento e que é preferível manter nas restaurações.

Constitui um problema peculiar dos monumentos arqueológicos a forma de cobrir os muros em ruínas, sobretudo nos em que é preciso manter a linha irregular do perfil da ruína; foi experimentada a aplicação de uma capa de argamassa de alvenaria que parece dar os melhores resultados, tanto do ponto de vista estético, como de sua resistência aos agentes atmosféricos. Quanto ao problema geral da consolidação dos materiais arquitetônicos e das esculturas ao ar livre, devem-se evitar experimentações com métodos não suficientemente comprovados, que possam produzir danos irreparáveis.

Finalmente, as medidas para a restauração e a conservação dos monumentos arqueológicos também devem ser estudadas em função das variadas exigências climáticas dos diferentes locais, particularmente diversificados na Itália.

Anexo B

Instruções para critérios das restaurações arquitetônicas

No pressuposto de que as obras de manutenção realizadas no devido tempo asseguram longa vida aos monumentos, encarece-se o maior cuidado possível na vigilância contínua dos imóveis para a adoção de medidas de caráter preventivo, inclusive para evitar intervenções de maior amplitude.

Lembra-se, ainda, a necessidade de considerar todas as obras de restauração sob um substancial perfil de conservação, respeitando os elementos acrescentados e evitando até mesmo intervenções de renovação ou reconstituição.

Sempre com o objetivo de assegurar a sobrevivência dos monumentos, vem-se considerando detidamente a possibilidade de novas utilizações para os edifícios monumentais antigos, quando não resultarem incompatíveis com os interesses histórico-artísticos. As obras de adaptação deverão ser limitadas ao mínimo, conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da sequência dos espaços internos.

A realização do projeto para a restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vista (que estabeleçam a análise de sua posição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e caracteres construtivos, etc.), relativos à obra original, assim como aos eventuais acréscimos ou modificações. Parte integrante desse estudo serão pesquisas bibliográficas, iconográficas e arquivísticas, etc., para obter todos os dados históricos possíveis. O projeto se baseará em uma completa observação gráfica e fotográfica, interpretada também sob o aspecto metrológico,

dos traçados reguladores e dos sistemas proporcionais e compreenderá um cuidadoso estudo específico para a verificação das condições de estabilidade.

A execução dos trabalhos pertinentes à restauração dos monumentos, que quase sempre consiste em operações delicadíssimas e sempre de grande responsabilidade, deverá ser confiada a empresas especializadas e, quando possível, executada sob orçamento e não sob empreitada.

As restaurações devem ser continuamente vigiadas e supervisionadas para que se tenha segurança sobre sua boa execução e para que se possa intervir imediatamente no caso de se apresentarem fatos novos, dificuldades ou desequilíbrios nas paredes; e também, especialmente quando intervêm o piquete e o maço, para evitar que desapareçam elementos antes ignorados ou eventualmente despercebidos nas investigações prévias, mas certamente, bastante úteis para o conhecimento do edifício e do sentido da restauração. Em particular, antes de raspar uma camada de pintura, ou eliminar um eventual reboco, o diretor dos trabalhos deve constatar a existência ou não de qualquer marca de decoração, tais como os grumos e coloridos originais das paredes e abóbadas.

Uma exigência fundamental da restauração é respeitar e salvaguardar a autenticidade dos elementos construtivos. Esse princípio deve sempre guiar e condicionar a escolha das operações. No caso de paredes em desaprumo, por exemplo, mesmo quando sugiram a necessidade peremptória de demolição e reconstrução, há que se examinar primeiro a possibilidade de corrigi-los sem substituir a construção original.

Do mesmo modo, a substituição de pedras corroídas só deverá ocorrer para satisfazer às exigências de gravidade.

A eventual substituição de paramentos murais, sempre que se tornar estritamente necessárias e nos limites mais restritos, deverá ser sempre distinguível dos elementos originais, diferenciando os materiais ou as superfícies de construção recente; mas, em geral, resulta preferível realizar em toda a extensão do contorno da reintegração uma sinalização clara e persistente, que mostre os limites da intervenção. Isso poderá ser conseguido com uma lâmina de metal adequado, com uma série contínua de pequenos fragmentos de ladrilho, ou com frestas visíveis, mais ou menos largas e profundas, segundo o caso.

A consolidação da pedra e de outros materiais deverá ser experimentada quando os métodos amplamente comprovados pelo Instituto Central de Restauração oferecerem garantias efetivas. Deverão ser tomadas todas as precauções para evitar o agravamento da situação; deverão ser postas em prática, igualmente, todas as intervenções necessárias para eliminar as causas dos danos. Enquanto, por exemplo, se observarem silhares rasgados por grampos ou varas de ferro que

se incham com a umidade, convém desmontar a parte deteriorada e substituir o ferro por bronze ou cobre, ou, melhor ainda, por aço inoxidável, que apresenta a vantagem de não manchar a pedra.

As esculturas em pedra colocadas no exterior dos edifícios, ou nas praças, devem ser vigiadas, intervindo-se sempre que seja possível adotar, a partir da prática anteriormente descrita, um método comprovado de consolidação ou de proteção, inclusive temporal. Quando isso for impossível, convirá transferir a escultura para um local fechado.

Para a boa conservação das fontes de pedra ou de bronze, é necessário descalcificar a água, eliminando as concreções calcárias e as inadequadas limpezas periódicas.

A pátina da pedra deve ser conservada por evidentes razões históricas, estéticas e também técnicas, já que ela desempenha uma função protetora como ficou demonstrado pelas corrosões que se iniciam a partir das lacunas da pátina. Podem-se eliminar as matérias acumuladas sobre as pedras – detritos, pó, fuligem, fezes de pombo, etc. usando apenas escovas vegetais ou jatos de ar com pressão moderada. Dever-se-ão evitar, portanto, as escovas metálicas e raspadores, ao mesmo tempo em que se devem excluir, em geral, os jatos de areia, de água e de vapor com forte pressão, sendo ainda, desaconselháveis as lavações de qualquer natureza.

Anexo C

Instruções para a execução de restaurações pictóricas e escultóricas

Operações preliminares

A primeira operação a realizar, antes da intervenção em qualquer obra de arte pictórica ou escultórica, é um reconhecimento cuidadoso de seu estado de conservação. Em tal reconhecimento se inclui a comprovação dos diferentes estratos materiais de que venha a estar composta a obra e se são originais ou acréscimos e, ainda, a determinação aproximada das diferentes épocas em que se produziram as estratificações, modificações e acréscimos. Para isso, redigir-se-á um inventário que constituirá parte integrante do programa e o começo do diário da restauração. Em continuação, deverão ser feitas as indispensáveis fotografias da obra para documentar seu estado precedente à intervenção restauradora, devendo essas fotografias serem obtidas, além de sob luz natural, sob luz monocromática, com raios ultravioletas simples ou filtrados e com raios infravermelhos, conforme o caso. É sempre aconselhável tirar radiografias, inclusive nos casos em que, à simples visão, não se percebiam superposições. No caso de pinturas móveis, também se deve fotografar o reverso da obra.

Se, a partir dos documentos fotográficos – que serão detalhados no diário da restauração – se observarem elementos problemáticos, ficará explicada sua problemática.

Depois de haver tirado as fotografias, dever-se-ão retirar amostras mínimas, que abarquem todos os estratos até o suporte, em lugares não capitais da obra, para efetuar as seções estratigráficas, sempre que existirem estratificações ou houver que constatar o estado da preparação.

Deverá ser assinalado na fotografia de luz natural o ponto exato das provas e, além disso, registrar-se no diário da restauração uma nota de referência à fotografia.

No que se refere às pinturas murais, ou sobre pedra, Terracota ou outro suporte (imóvel), será preciso ter conhecimento preciso das condições do suporte em relação à umidade, definir se trata umidade de infiltração, condensação ou de capilaridade, efetuar provas da argamassa e do conjunto dos materiais da parede e medir seu grau de umidade.

Sempre que se percebam ou se suponham formações de fungos, também se realizarão análises microbiológicas.

O problema mais peculiar das esculturas, quando não se trata de esculturas envernizadas ou policromadas, será certificar-se do estado de conservação da matéria de que se realizaram e, eventualmente, obter radiografias.

Providências a serem efetuadas na execução da intervenção restauradora

As análises preliminares deverão ter proporcionado os meios para orientar a intervenção na direção adequada, quer se trate de uma simples limpeza, de um assentamento de estratos, de eliminação de repintagens, de um traslado ou de uma reconstrução de fragmento. O dado que seria o mais importante no que diz respeito à pintura, entretanto – determinação da técnica empregada -, nem sempre poderá ter uma resposta científica e, portanto, a cautela e a experimentação com os materiais a serem utilizados na restauração não deverão ser consideradas questões supérfluas, de um reconhecimento genérico, realizado sobre base empírica e não científica da técnica utilizada na pintura em questão. No que concerne a limpeza, poderá ser realizada, principalmente, de dois modos: por meios mecânicos ou por meios químicos. Há de se excluir qualquer sistema que oculte a visualização ou a possibilidade de intervenção ou controle direto sobre a pintura, como a câmera Pethen Koppler e similares.

Os meios mecânicos (bisturi) deverão sempre ser utilizados com o controle do pinacoscópio, mesmo que nem sempre se trabalhe sob sua lente.

Os meios químicos (dissolventes) deverão ser de tal natureza que possam ser imediatamente neutralizados e também que não se fixem de forma duradoura sobre os estratos da pintura e sejam voláteis. Antes de usá-los, deverão ser realizadas experimentações para assegurar que não possam atacar o verniz original da pintura, nos casos em que das seções estratigráficas haja resultado um estrato ao menos presumível como tal.

Antes de proceder à limpeza, qualquer que seja o meio empregado, é necessário, ainda, controlar minuciosamente a estabilidade da capa pictórica sobre seu suporte e proceder ao assentamento das partes desprendidas ou em perigo de desprendimento. Esse assentamento poderá ser realizado, conforme o caso, de forma localizada ou com aplicação de um adesivo estendido uniformemente, cuja penetração seja assegurada com uma fonte de calor constante e que não apresente perigo para a conservação da pintura. Mas, sempre que se tenha realizado um assentamento, é regra estrita a eliminação de qualquer resto do fixador da superfície pictórica. Para isso, atrás do assentado, deverá ser feito um exame minucioso com a ajuda do pinacoscópio.

Quando for necessário proceder à proteção geral do anverso da pintura por causa de necessidade de realizar operações no suporte, é imprescindível que tal proteção se realize depois da consolidação das partes levantadas ou desprendidas, e com uma cola de dissolução muito fácil e diferente da empregada no assentamento da cor.

Se o suporte é de madeira e está infestado por carunchos, térmitas, etc., a pintura deverá ser submetida à ação de gases inseticidas adequados, que não possam danificar a pintura. Deve-se evitar a impregnação com líquidos.

Sempre que o estado do suporte ou o da imprimação, ou ambos – em pinturas de suporte móvel -, exijam a destruição ou o arranque do suporte e a substituição da imprimação, será necessário que a imprimação antiga seja levantada integralmente a mão com o bisturi, já que adelgacá-la não seria suficiente, a menos que seja apenas o suporte a parte debilitada e a imprimação se mantenha em bom estado. Sempre que possível, é aconselhável conservar a imprimação para manter a superfície pictórica em sua conformação original.

Na substituição do suporte lenhoso, quando for indispensável, deve se evitar substituí-lo por um novo suporte composto de peças de madeira e só é aconselhável efetuar o traslado para um suporte rígido quando se tiver absoluta certeza de que ele não terá um índice de dilatação diferente do suporte eliminado. Ainda assim, o adesivo do suporte para a tela da pintura trasladada

deverá ser facilmente solúvel, sem danificar a capa pictórica nem o adesivo que une os estratos superficiais à tela do traslado.

Quando o suporte lenhoso original estiver em bom estado, mas seja necessário retificá-lo ou colocar reforços ou rebocos, deve-se ter presente que, como não é indispensável para a própria fruição estética da pintura, é sempre melhor não intervir em uma madeira antiga e já estabilizada. Se intervier, é preciso fazê-lo com regras tecnológicas muito precisas, que respeitem o movimento das fibras da madeira. Dever-se-á retirar uma amostra, identificar a espécie botânica e averiguar seu índice de dilatação. Qualquer adição deverá ser realizada com madeira já estabilizada e em pequenos fragmentos, para que resulte o mais inerte possível em relação ao suporte antigo em que se inserir.

O reboco, qualquer que seja o material de que for feito, deve assegurar principalmente os movimentos naturais da madeira a que estiver fixado.

No caso de pinturas sobre tela, a eventualidade de um traslado deve ser efetuada com a destruição gradual e controlada da tela deteriorada, enquanto que para a possível imprimação (ou preparação) deverão ser seguidos os mesmos critérios utilizados para as pranchas. Quando se tratar de pinturas sem preparação, nas quais se tenha aplicado uma cor muito diluída diretamente sobre o suporte (como nos esboços de Rubens), não será possível o traslado.

A operação de reentelar, se for realizada, deve evitar compressões excessivas e temperaturas altas demais para a película pictórica. Excluem-se sempre e taxativamente operações de aplicação de uma pintura sobre tela em um suporte rígido (maruflagem).

Os teares deverão ser concebidos de modo a assegurar não apenas a justa tensão, mas, também, a possibilidade de restabelecê-la automaticamente quando a tensão vier a ceder por causa das variações termo-higrométricas.

Providências que se devem ter presentes na execução de restaurações em pinturas murais

Nas pinturas móveis a determinação da técnica pode, às vezes, gerar uma investigação sem conclusão definitiva e, atualmente, irresolúvel, inclusive em relação às categorias genéricas de pintura a têmpera, a óleo, a encáustica, a aquarela ou a pastel; nas pinturas murais, realizadas sobre preparação, ou mesmo diretamente sobre mármore, pedra, etc., a definição do aglutinante utilizado não será às vezes menos problemática (como no que se refere às pinturas murais da época clássica), mas, ao mesmo tempo, ainda mais indispensável para proceder a qualquer operação de limpeza, de assentamento, de arranque do estrato de cor (*strappo*), ou de arranque em que também se

desprendam os rebocos de preparação (*distacco*). No que diz respeito especialmente ao arranque, antes da aplicação das telas protetoras por meio de um adesivo solúvel, é necessário assegurar-se de que o diluente não dissolverá ou atacará o aglutinante da pintura a ser restaurada.

Além disso, se tratar de têmpera e, de um modo geral, das partes em têmpera de um afresco, em que certas cores não podiam ser aplicadas a fresco, será imprescindível um assentamento preventivo.

Ocasionalmente, quando as cores da pintura mural se apresentarem em um estado mais ou menos avançado de pulverulência, será também necessário um tratamento especial para conseguir que a cor pulverizada se perca ao mínimo.

Quando ao assentamento da cor, deve-se procurar um fixador que não seja de natureza orgânica, que altere o mínimo possível as cores originais e que não se torne irreversível com o tempo.

A cor pulverulenta será analisada para ver se contém formações de fungos e a que causas se pode atribuir o seu desenvolvimento. Quando se puderem conhecer essas causas e se encontrar um fungicida adequado, será preciso certificar-se de que não danificará a pintura e de que possa vir, facilmente, a ser eliminado.

Quando houver necessidade de se proceder ao arranque da pintura de seu suporte original, entre os métodos a serem escolhidos com probabilidades equivalentes de bom êxito é recomendável o *strappo*, pela possibilidade de recuperação da sinopia preparatória no caso dos afrescos e também porque libera a película pictórica de restos do estuque degradado ou em mau estado.

O suporte em que se instalará a película pictórica tem que oferecer garantias máximas de estabilidade, inércia e neutralidade (ausência de *ph*); além disso, será necessário que ele possa ser construído nas mesmas dimensões da pintura, sem junções intermediárias, que, inevitavelmente, viriam à superfície da película pictórica com o passar do tempo. O adesivo com que se irá fixar a tela grudada à película pictórica sobre o novo suporte terá que poder dissolver-se com a maior facilidade com um dissolvente que não traga danos à pintura.

Quando se preferir manter a pintura trasladada sobre tela, naturalmente reforçada, o bastidor deverá ser construído de tal modo – e com materiais tais – que tenha a máxima estabilidade, elasticidade e automatismo para restabelecer a tensão que, por qualquer razão, climática ou não, possa mudar.

Quando, em vez de pinturas, trate-se de arrancar mosaicos, deverá ficar assegurado que onde as tesselas não constituem uma superfície completamente

plana, sejam fixadas a possam ser dispostas em sua colocação original. Antes da aplicação do engaste e da armadura de sustentação é preciso certificar-se do estado de conservação das tesselas e, eventualmente, consolidá-las. Deverá ser dedicado cuidado especial à conservação das características tectônicas da superfície.

Providências a serem observadas na execução de restaurações de obras escultóricas

Depois de assegurar-se do material e, eventualmente, da técnica com que se realizaram as esculturas (se em mármore, em pedra, estuque, cartão-pedra, Terracota, louça vidrada, argila crua, argila crua e pintada, etc.) em que não haja partes pintadas e seja necessária uma limpeza, deve ser excluída a execução de aguadas que, apesar de deixarem intacta a matéria, ataquem a pátina.

Por isso, no caso de esculturas encontradas em escavações ou na água (mar, rios, etc.), se houver incrustações, deverão ser separadas preferivelmente através de meios mecânicos, ou, se com dissolventes, de natureza tal que não ataquem o material da escultura e tampouco se fixem sobre ele.

Quando se tratar de esculturas de madeira degradada, a utilização de consolidantes, deverá ser subordinada à conservação do aspecto original da matéria lenhosa.

Se a madeira estiver infectada por caruncho, cupins, etc. será preciso submetê-la à ação de gases adequados, mas sempre que possível, há de se evitar a impregnação com líquidos que, mesmo na ausência de policromia, poderiam alterar o aspecto da madeira.

No caso de esculturas fragmentadas, para uso de eventuais dobradiças, ligaduras, etc. deverá ser escolhido metal inoxidável. Para os objetos de bronze, recomenda-se um cuidado particular quanto à conservação da pátina dupla (atacamitas, malaquitas, etc.) sempre que por debaixo dela não existirem sinais de corrosão ativa.

Advertências gerais para a instalação de obras de arte restauradas

Como linha de conduta geral, uma obra de arte restaurada não deve ser posta novamente em seu lugar original, se a restauração tiver sido ocasionada pela situação térmica e higrométrica do lugar como um todo ou da parede em particular, ou se o lugar ou a parede não vierem a ser tratados imediatamente (saneados, climatizados, etc.) de forma a garantirem a conservação e a salvaguarda da obra de arte.

Anexo D

Instruções para a tutela dos centros históricos

Para efeito de identificar os centros históricos, levam-se em consideração não apenas os antigos centros urbanos, assim tradicionalmente entendidos, como também, de um modo geral, todos os assentamentos humanos cujas estruturas, unitárias ou fragmentárias, ainda que se tenham transformado ao longo do tempo, hajam se constituído no passado ou, entre muitos, os que eventualmente tenham adquirido um valor especial como testemunho histórico ou características urbanísticas ou arquitetônicas particulares.

Sua natureza histórica se refere ao interesse que tais assentamentos apresentarem como testemunhos de civilizações do passado e como documentos de cultura urbana, inclusive independentemente de seu intrínseco valor artístico ou formal, ou de seu aspecto peculiar enquanto ambiente, que podem enriquecer e ressaltar posteriormente seu valor, já que não só a arquitetura, mas também a estrutura urbanística, têm por si mesmas um significado e um valor.

As intervenções de restauração nos centros históricos têm a finalidade de garantir – através de meios e procedimentos ordinários e extraordinários – a permanência no tempo dos valores que caracterizam esses conjuntos. A restauração não se limita, portanto, a operações destinadas a conservar unicamente os caracteres formais de arquiteturas ou de ambientes isolados, mas se estende também à conservação substancial das características conjunturais do organismo urbanístico completo e de todos os elementos que concorrem para definir tais características.

Para que o conjunto urbanístico em questão possa ser adequadamente salvaguardado, tanto em relação a sua continuidade no tempo como ao desenvolvimento de uma vida de cidadania e modernidade em seu interior, é necessário principalmente que os centros históricos sejam reorganizados em seu mais amplo contexto urbano e territorial e em suas relações e conexões com futuros desenvolvimentos; tudo isso, além do mais, com o fim de coordenar as ações urbanísticas de maneira a obter a salvaguarda e a recuperação do centro histórico a partir do exterior da cidade, através de um planejamento físico territorial adequado. Por meio de tais intervenções (a serem efetuadas com os instrumentos urbanísticos), poder-se-á configurar um novo organismo urbano, em que se subtraíam do centro histórico as funções que não serão compatíveis com sua recuperação em termos de saneamento e de conservação.

A coordenação se posicionará também em relação à exigência de salvaguarda do contexto ambiental mais geral do território, principalmente quando lhe houver assumido valores de especial significado, estreitamente unidos às estruturas

históricas tal como têm chegado até nós (como por exemplo, a cercadura de colinas em torno de Florença, a laguna veneziana, as centúrias romanas de Valpadana, a zona *trulli* de Apulia, etc.).

No que respeita aos elementos individuais, através dos quais se efetua a salvaguarda do conjunto, há que serem considerados tanto os elementos edílicos como os demais elementos que constituem os espaços exteriores (ruas, praças, etc.) e interiores (pátios, jardins, espaços livres, etc.) e outras estruturas significativas (muralhas, portas, fortalezas. Etc.) assim como eventuais elementos naturais que acompanham o conjunto, caracterizando-o de forma mais ou menos acentuada (entornos naturais, cursos fluviais, singularidade geomórficas, etc.).

Os elementos edílicos que formam parte do conjunto devem ser conservados não apenas quanto aos aspectos formais, que determinam sua expressão arquitetônica ou ambiental, como ainda quanto a seus caracteres tipológicos enquanto expressão de funções que também têm caracterizado, ao longo do tempo, a utilização dos elementos favoráveis.

Com o objetivo de certificar-se de todos os valores urbanísticos, arquitetônicos, ambientais, tipológicos, construtivos, etc., qualquer intervenção de restauração terá que ser precedida de uma atenta histórico-crítica, cujos resultados não se dirigirão tanto a determinar uma diferenciação operativa – posto que em todo o conjunto definido como centro histórico dever-se-á operar com critérios homogêneos – quanto, principalmente, à individualização dos diferentes graus de intervenção a nível urbanístico e a nível edílico, para determinar o tratamento necessário de saneamento de conservação.

A esse propósito, é necessário precisar que por saneamento de conservação deve-se entender, sobretudo, a manutenção das estruturas viárias e edílicas em geral (manutenção do traçado, conservação da rede viária, de perímetro das edificações, etc.); e, por outro lado, a manutenção dos caracteres gerais do ambiente, que comportam a conservação integral dos perfis monumentais e ambientais mais significativos e a adaptação dos demais elementos ou complexos edílicos individuais às exigências da vida moderna, consideradas apenas excepcionalmente as substituições, ainda que parciais, dos elementos, e apenas na medida em que sejam compatíveis com a conservação do caráter geral das estruturas do centro histórico.

Os principais tipos de intervenção a nível urbanístico são:

- a) Reestruturação urbanística – Tende a consolidar as relações do centro histórico e, eventualmente, a corrigi-las onde houver necessidade, com a estrutura territorial ou urbana com as quais forma unidade. É de particular importância a análise do papel territorial e funcional que tenha sido

desempenhado pelo centro histórico ao longo do tempo e no presente. Nesse sentido é preciso dedicar especial atenção à análise e à reestruturação das relações existentes entre centro histórico e desenvolvimentos urbanístico e edílico contemporâneos, principalmente a partir do ponto de vista funcional e, particularmente, com referência às compatibilidades de funções diretoras.

A intervenção de reestruturação urbanística deverá tender a liberar os centros históricos de finalidades funcionais, tecnológicas, ou de uso que, em geral, vier a provocar-lhes um efeito caótico e degradante.

- b) Reordenamento viário – Refere-se à análise e à revisão das comunicações viárias e dos fluxos de tráfego a que a estrutura estiver submetida, com o fim primordial de reduzir seus aspectos patológicos e de reconduzir o uso do centro histórico a funções compatíveis com as estruturas de outros tempos. É preciso considerar a possibilidade de integração do mobiliário moderno e dos serviços públicos estreitamente ligados às exigências vitais do centro.
- c) Revisão dos equipamentos urbanos – Isso afeta as ruas, as praças e todos os espaços livres existentes (pátios; espaços interiores, jardins, etc.) com o objetivo de obter uma conexão homogênea entre edifícios e espaços exteriores.

Os principais tipos de intervenção a nível edílico são:

- 1) Saneamento estático e higiênico dos edifícios, que tende à manutenção de suas estruturas e a uma utilização equilibrada; essa intervenção se realizará em função das técnicas, das modalidades e das advertências a que se referem as instruções procedentes para a realização de restaurações arquitetônicas. Nesse tipo de intervenção é de particular importância o respeito às peculiaridades tipológicas, construtivas e funcionais do edifício, evitando-se qualquer transformação que altere suas características.
- 2) Renovação funcional dos elementos internos, que se há de permitir somente nos casos em que resultar indispensável para efeitos de manutenção em uso do edifício. Nesse tipo de intervenção é de fundamental importância o respeito às peculiaridade tipológicas e construtivas dos edifícios, proibidas quaisquer intervenções que alterem suas características, como o vazado da estrutura ou a introdução de funções que deformarem excessivamente o equilíbrio tipológico-estrutural do edifício.

São instrumentos operativos dos tipos de intervenção enumerados, especialmente:

- planos de desenvolvimento geral, que reestruem as relações entre o centro histórico e o território e entre o centro histórico e a cidade em seu conjunto;
- planos parciais relativos à reestruturação do centro histórico em seus elementos mais significativos;

- planos de execução setorial, referentes a uma edificação ou a um conjunto de elementos reagrupáveis de forma orgânica.

...do pinto sobre
...do Orden III ...
...do Orden III

...entre Manoel e
...da Capela dos
...dos 40 -
...do Tancin.

...a construção para ex-
...do do 1740 e 1745. Arquivo
...1740 - 1745/1745. Arquivo
...ano.

...a construção para a cobrir
...79. 2º livro
...no 39. Arqui-
...ano.

...e destino em

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

...e obrigação e
...da capela
...2º livro 2º de
...do 39.

...no entre o Francisco
...do 1740 e 1745.
...1745-1745. Arqui-
...ano.

...a construção e
...do 1745. Livro 2º de
...do 1745. Livro 2º de
...do Orden III de

FONTES PRIMÁRIAS

- Escritura de obrigação para execução do retábulo da capela-mor entre Manoel de Brito e a venerável Ordem III, em 01.06.1723. Livro 2º de Escrituras – fl.4 – 1725/1746. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo de ajuste entre Manoel de Brito e a venerável Ordem III para a realização de um púlpito para a Capela dos Exercícios em 03.11.1732. 2º Livro de Resoluções e Termos – fls 49 – 1726/1756. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Escritura de obrigação para execução da talha e escultura da capela entre Manoel de Brito e a venerável Ordem III, em 03.11.1739. Livro 2º de Escrituras pg. 117-v – 1725/1746. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo de Resolução para a cobertura de talha dos seis altares da Capela dos Exercícios em 15.11.1739. 2º Livro de Resoluções e Termos 1726-1756. Recopilador 1640-1845 pg.39. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência Rio de Janeiro.

- Escritura de quitação e destrato entre Manoel de Brito e a venerável Ordem III, da obra da capela em 1743. Livro 2º de Escrituras. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência Rio de Janeiro.

- Escritura de conserto e obrigação entre Caetano da Costa Coelho e a venerável Ordem III para a douração da capela-mor, pintura do teto, pintura de oito painéis laterais em 12.11.1732. Livro 2º de Escrituras pg.20 –V. 1725-1746. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Escritura de obrigação entre o Francisco Xavier de Brito e a venerável Ordem III para a execução da talha do arco e frontispício da capela-mor em 25.11.1734. Livro 2º de Escrituras 1725-1746. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo de resolução para aprovação e contratação da talha do frontispício da capela-mor em 03.05.1735. Livro 2º de Resoluções e Termos fls.58. Recopilador 1640-1845 pg. 36. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Escritura de obrigação entre Caetano da Costa Coelho e a venerável Ordem III, para a pintura de todo teto do corpo da capela em 27.01.1737. Livro 2º de Escrituras. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo para o segundo pagamento de Francisco Xavier de Brito das sete capelas em 26.01.1738. Livro 2º de Resoluções e Termos fls.78 1726-1756. Recopilador 1640-1845 pg.38. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo de pagamento restante entre Caetano da Costa Coelho e a Ordem III, da pintura do teto da capela em 02.08.1740. Livro 2º de Termos e Resoluções pg. 92. 1726-1756. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

- Termo de resolução para a douração da capela em 1740. Livro 2º de Resoluções e Termos 1726-1756. Recopilador 1640-1845 pg.39 e 40. Arquivo da Ordem III de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro.

FONTES SECUNDÁRIAS

ALCANTARA, Pedro Antonio. *Projeto Rua da Carioca*. Rio de Janeiro: 6ª Coordenação Regional/SPHAN, [19--].

AGUILAR, Nelson (org). *Arte Barroca*. Mostra do Redescobrimento. Fundação Bienal de São Paulo – São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 264 p.

AGUILERA MONTALVO, Antonio José. *Fenomenologia e a Teoria da Restauração: a Fundamentação da Teoria de Cesare Brandi*. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado na Área de Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mario de. *Cartas de Trabalho- correspondência com Rodrigo Mello Franco (1936-1945)*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *A Arte Religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993.

ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco de. *Rodrigo e o SPHAN. Coletânea de textos sobre o Patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 184 p.

ARGAN, G.C. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992. 158 p.

BAGGIO, Frei Hugo D. *Francisco de Assis – um ideal para você!*. São Paulo: Loyola [198-]. 71 p.

BAEZ, Elizabeth Cardone. *Academia e Seus modelos. Projeto Arte Brasileira Academismo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1996. p. 7-16.

BARATA, Mário. *Manuscrito Inédito de LeBreton*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.º 14. Rio de Janeiro: MEC, 1959. p.283-305.

_____. *Raízes e Aspectos da História do Ensino Artístico no Brasil*. Arquivo da Escola de Belas Artes XII. Rio de Janeiro: UFRJ, 1966. p. 41-47.

_____. *Igreja da Ordem III da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Agir, 1975. 76p.

- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545 p.
- _____. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.
- BRANDI, Cesare. *Teoria de La Restauración*. Madrid: Alianza, 1988. 149 p.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 219 p.
- BURITY, Glauce Maria Navarro. *A Presença dos Franciscanos na Paraíba*. Rio de Janeiro: Bloch, 1988. 156 p.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O Brilho da Simplicidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 159 p.
- CASIELLO, Stella. *La Cultura Del Restauro*. Venezia: Marcilio, 1966.
- CAVALCANTI, Carlos (org). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1974. 2 v. 80 p.
- CAVALCANTI, Lauro (org). *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ. Paço Imperial. Tempo Brasileiro, 1993.
- _____. *As Preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995. 216 p.
- CESCHI, Carlo. *Teoria e Storia del Restauro*. Roma: Mario Bulzoni, 1970. 225 p.
- CHILVERS, Ian. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1988. (Trad. Marcelo Brandão Cipolla, Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996). 584 p.
- COELHO, Olínio P.. *Do Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro: Olínio Gomes P. Coelho, 1992. 182 p.
- COLETÂNEA DE TEXTOS DE DIVERSOS AUTORES. *O Período Moderno*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1981.
- COSTA, Lúcio. *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.º 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 9-100.

CRULS, Gastão. *Coleção Rio 4 Séculos*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

D.F.H.A.N. *A Lição de Rodrigo*. Recife: Escola de Artes UFP, 1969.

ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *Arte no Brasil*. H.Lombaerts & C., 1888. 167 p.

_____. *A Arte Brasileira/Luiz Gonzaga Duque Estrada: Introdução e Notas de Tadeu Chiarelli*. Coleção Arte: Ensaios e Documentos. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995. p. 24-27, p. 53-71, p. 257-262.

FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919. Tomo 86, v. 140. 463 p. 1940. Tomo 88, v.142.550 p.

FERNANDES, Cybele V.N. *O Ensino no Brasil no Século 19 – uma contribuição ao estudo do tema. Artes e Ensaios 5*. Rio de Janeiro: EBA,UFRJ, 1998. p.79-86.

FERREIRA, Glória, Venâncio Filho, Paulo (org). *Arte e Ensaios nº 6*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 1999. 196 p.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 258 p.

_____. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 444 p.

FRANCO, Rodrigo Mello. *Os Entalhadores da Penitência*. Rio de Janeiro: A Manhã, 1943.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1914. v.1, p.7-10. Tipografia Röhe, 1916, v. 5, p.287-296.

GIBELLI, Alessandra. *As Teorias de Restauração e suas Aplicabilidades*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado na Área de Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v.1. 632 p.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 229 p.

_____. *Estilos de Arquitetura I*. Lisboa: Presença, 1985. 265 p.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. 106 p.

_____. *Antonio Parreiras (1860-1937), Pintor de Paisagem, Gênero e História*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. 204 p.

MARYLKA, Mendes. *Restauração; Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1998. 412 p.

MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX – Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. P. 36-42.

OBERLAENDER, Magaly. *Projeto de Restauração da Ordem III da Penitência*. Rio de Janeiro: 6ª Coordenação Regional/SPHAN, 1985.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Arte no Brasil nos Séculos XVI, XVII e XVIII. História da Arte no Brasil /Textos e Síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, [2000?]. p.9-41.

_____. *O Conceito de Identidade Nacional na Arte Mineira do Período Colonial*. São Paulo: Revista do Instituto Brasileiro Estudos Brasileiros 30, 1989. p.117-128.

_____. *A Originalidade do Barroco no Brasil*. Revista Galeria n.º 33, São Paulo, 1998.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 439 p.

PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores Alemães no Brasil*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989.

PEVSNER, Nikolaus. *Perspectiva da Arquitetura Européia*. Lisboa: Ulisseia, 1963. 420 p.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. *Escola de Belas Artes e a Cultura Nacional*. Arquivos da Escola de Belas Artes XII. Rio de Janeiro: UFRJ, 1966. p. 5-22.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 184 p.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Nº 22, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, 1987.

RÖWER, Frei Basílio. OFM. *O Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1945.

_____. *Páginas de História Franciscana no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1957. 535 p.

SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. 248 p.

_____. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981. 124 p.

SENNA HILL, Marcos César de. *Le Sculpteur Francisco Xavier de Brito. Etat de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de La Penitência de São Francisco de Rio de Janeiro*. Louvain, Bélgica, 1990. Dissertação (Grade de Licencié en Archéologie et Histoire de l'Art). Institut Supérieur D'Archéologie et D'Histoire de L'Art. Faculté de Philosophie et Lettres – Université Catholique de Louvain.

TEIXEIRA, Luis Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*. Lisboa: Presença, 1985. 249 p.

TELLES, Augusto C. da Silva. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: Fename/DAC, 1975. 347 p.

TIRAPELI, Percival (org). *Arte Sacra Colonial – Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001. 287 p.

VALADARES, Clarival do Prado. *O Ecumenismo na Pintura Religiosa Brasileira dos Setecentos*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.º 17. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1969. p. 177-201.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984. 303 p.

WEISBACH, Werner . *El Barroco la Arte de la Contrareforma Y lo Santo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. p. 311-331.

ZANINI, Walter (org). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v.1. 490 p.