

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DE MINAS GERAIS - CAMPUS OURO PRETO
TECNOLOGIA EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Letícia Gonçalves Souza

**ROCOCÓ RELIGIOSO MINEIRO EM SEU CONTEXTO INTERNACIONAL: um
estudo comparativo entre a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto e templos
alemães da região da Baviera**

Ouro Preto
2021

LETÍCIA GONÇALVES SOUZA

**ROCOCÓ RELIGIOSO MINEIRO EM SEU CONTEXTO INTERNACIONAL: um
estudo comparativo entre a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto e templos
alemães da região da Baviera**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação
do Instituto Federal Minas Gerais – Campus Ouro
Preto como requisito parcial para obtenção do
título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Ouro Preto
2021

S729r

Souza, Leticia Gonçalves.

Rococó religioso mineiro em seu contexto internacional: um estudo comparativo entre a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto e templos alemães da região da Baviera. [Manuscrito] / Leticia Gonçalves Souza. Ouro Preto, 2021.

117.fl.: il.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal Minas Gerais, *Campus* Ouro Preto.

1. Rococó mineiro. 2. Arquitetura religiosa. 3. Baviera. I. Bohrer, Alex Fernandes. II Título. III. Instituto Federal de Minas Gerais - *Campus* Ouro Preto.

CDU 7.034(815.1)

LETÍCIA GONÇALVES SOUZA

ROCOCÓ RELIGIOSO MINEIRO EM SEU CONTEXTO INTERNACIONAL: um estudo comparativo entre a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto e templos alemães da região da Baviera

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal Minas Gerais – Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Aprovado em: 25/03/2021, pela banca examinadora:



Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer – IFMG/OP



Prof. Dr. Alexandre Ferreira Mascarenhas – IFMG/OP



Profa. Ms. Jussara Duarte Soares Dias – IFAC/UFV

Dedico essa monografia aos meus pais amados,
meus maiores incentivadores, que com
amor e carinho, me apoiaram nesse recomeço.
E a minha irmã Aline, companheira desta jornada.

AGRADECIMENTO

Agradeço a meus pais e irmã, pela compreensão, apoio e carinho, nesta longa jornada. Agradeço aos professores do IFMG, que me mostraram a profissão incrível que escolhi. Ao meu orientador, Alex Bohrer, por todo incentivo e por acreditar em minha capacidade. Aos meus amigos Nathália, Luísa, Marília, Júlia, Allan e Gabriel, por tornarem estes anos em Ouro Preto mais leves e cheios de amor.

“Senhor, não mereço isto.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxestes-me a São Francisco
e me fazeis vosso escravo.”

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo comparativo entre a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto e igrejas da região da Baviera, na Alemanha. É um consenso na historiografia da arte brasileira que algumas igrejas rococós de Minas Gerais apresentam grande semelhança com templos rococós encontrados no sudeste alemão. Mas existem poucos estudos que abordam o tema, havendo a necessidade de um estudo mais aprofundado, que apresente quais são tais semelhanças. Para a construção deste trabalho, foi feita uma extensa pesquisa bibliográfica, onde foram investigados todos os aspectos do rococó e da arquitetura religiosa luso-brasileiro que podem ter influenciado o rococó mineiro. Em um segundo momento, a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto é apresentada e então comparada a Igreja de Peregrinação de Steinhausen e a Igreja de Peregrinação de Wies. Encontrou-se diversas semelhanças, principalmente conceituais, mas também diferenças entre a igreja mineira e as alemãs. Espera-se que este trabalho sirva como fonte sobre o assunto e que estudos mais aprofundados, destrinchem outras questões relacionadas ao tema.

Palavras-chave: Rococó. Arquitetura religiosa. Minas Gerais. Baviera.

ABSTRACT

This work presents a comparative study between the Chapel of the Third Order of São Francisco de Assis in Ouro Preto and churches in Bavaria, a region of Germany. It is a consensus in the historiography of Brazilian art that some Rococo churches in Minas Gerais are very similar to the Rococo temples found in southeastern Germany. But there are few studies that address the theme, and there is a need for a more in-depth study. For the construction of this work, an extensive bibliographic research was carried out, where all aspects of the rococo and the Luso-Brazilian religious architecture that may have influenced the rococo from Minas Gerais were investigated. In a second moment, the church of São Francisco de Assis in Ouro Preto is presented and then compared to the Pilgrimage Church of Steinhausen and the Pilgrimage Church of Wies. There were several similarities, mainly conceptual, but also differences between the Ouro Preto and German churches. It is hoped that this work will serve as a source on the subject and that more in-depth studies will unravel other issues related to these similarities.

Keywords: Rococo. Religious architecture. Minas Gerais. Bavaria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Galeria dos Espelhos em Versalhes.....	18
Figura 2: Composição ornamental criada por Jean Bérain, o Velho (1640 – 1711).	19
Figura 3: O Embarque para Citera, de Antoine Watteau (1717).....	20
Figura 4: Gravura de Juste-Aurèle Meissonnier.....	21
Figura 5: Gravura ornamental, de Jacques de Lajoue.....	21
Figura 6: Salon de la Princess, no Hôtel de Soubise (1738 – 1739).....	21
Figura 7: Caixa de joias da Delfina Maria Antonieta, de 1770, feita por Martin Carlin.	23
Figura 8: Casal galante ao balanço, um músico e cupidos. Porcelana francesa do século XVIII, coleção particular.....	23
Figura 9: Petit Trianon (1762 -1768), de Ange-Jacques Gabriel.	24
Figura 10: Castelo de Augustusburg, de Balthasar Neumann.....	27
Figura 11: Grande escadaria do Castelo de Augustusburg.	27
Figura 12: Projeto para o altar de Saint- Sulpice, de Juste-Aurèle Meissonier.....	28
Figura 13: Exterior da Igreja de Wies, na Baviera.	30
Figura 14: Interior da Igreja de Wies, na Baviera.....	30
Figura 15: Gravuras “Klauber”.....	32
Figura 16: Sé Velha de Coimbra.	33
Figura 17: A Matriz de Bravães.	33
Figura 18: Mosteiro da Batalha.	34
Figura 19: Mosteiro dos Jerónimos.	35
Figura 20: Claustro de D. João III, no Convento de Cristo, na cidade de Tomar.	36
Figura 21: Fachada da Igreja de São Roque, Lisboa.	37
Figura 22: Altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz, em Lisboa.....	38
Figura 23: Igreja do Convento dos Cardais, em Lisboa.....	39
Figura 24: Vista da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Porto.....	40
Figura 25: Altar-mor da igreja dos Paulistas, ou de Santa Catarina, em Lisboa.	41
Figura 26: Capela de Nossa Senhora da Conceição de Queluz.....	42
Figura 27: Igreja de Madalena da Falperra, em Braga.	43
Figura 28: Igreja do Mosteiro de Tibães, em Braga.	44
Figura 29: Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Convento de São Francisco, Porto.....	44
Figura 30: Igreja Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda e sua planta baixa.	46
Figura 31: Fachada e planta da Catedral Basílica Primacial São Salvador.	47
Figura 32: Fachada da igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.	48
Figura 33: Interior da igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.	48
Figura 34: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Ouro Preto.....	50
Figura 35: Altar de Nossa Senhora da Conceição.	51
Figura 36: Altar-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazareth de Cachoeira do Campo.	52
Figura 37: Interior da igreja e convento de São Francisco da Bahia.	52
Figura 38: Altar da capela de Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro.	53
Figura 39: Decoração interna da igreja Matriz de Santa Rita, do Rio de Janeiro.	54
Figura 40: Igreja Matriz de Santo Antônio em Recife.....	55
Figura 41: Capela de Nossa Senhora da Conceição das Junqueiras, em Recife.....	56
Figura 42: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto.	57
Figura 43: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei.....	57
Figura 44: Portada do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.....	58
Figura 45: Portada da Igreja do Carmo de Sabará.....	59

Figura 46: Interior da Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté.	61
Figura 47: Retábulo-mor do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.....	61
Figura 48: Altar-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.....	62
Figura 49: retábulo da capela do Fazenda do Jaguará.	63
Figura 50: Forro da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.....	64
Figura 51: Forro da nave da Igreja Matriz de São Tomé das Letras.	64
Figura 51: Igreja São Francisco de Assis.....	75
Figura 52: Fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto ..	76
Figura 53: Portada da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.....	76
Figura 54: Óculo da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.	77
Figura 55: Varandas.....	78
Figura 56: Antes e depois das varandas.	78
Figura 57: Plantas da igreja São Francisco de Assis.	79
Figura 58: Forro do nartex.	80
Figura 59: Vista do interior da igreja mostrando a nave e a capela-mor.	81
Figura 60: Retábulos laterais.....	81
Figura 61: Visão geral do teto da nave.	82
Figura 62: Arco-cruzeiro.....	84
Figura 63: Púlpito.	85
Figura 64: Púlpito.	85
Figura 65: “Jonas atirado ao mar”, detalhe do púlpito.....	85
Figura 66: “Jesus na barca”, detalhe do púlpito.	85
Figura 67: Capela-mor.	86
Figura 68: Altar-mor.....	87
Figura 69: São Boaventura.....	88
Figura 70: Santo Antônio.....	88
Figura 71: Santo Ivo.	88
Figura 72: São Conrado.	88
Figura 73: Exterior da igreja de Steinhausen.	91
Figura 74: Exterior da igreja de Wies.....	92
Figura 75: Exterior da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.	92
Figura 76: Planta da Igreja de Steinhausen.	93
Figura 77: Planta da Igreja de Wies.....	94
Figura 78: Plantas da igreja São Francisco de Assis.	94
Figura 79: Interior da igreja de Steinhausen.	95
Figura 80: Capela-mor da igreja de Steinhausen.....	96
Figura 81: Nartex e coro da igreja de Steinhausen.....	96
Figura 82: Interior da igreja de Wies.	97
Figura 83: Capela-mor da igreja de Wies.	98
Figura 84: Coro e nartex da igreja de Wies.....	99
Figura 85: Interior da igreja de São Francisco de Assis.	99
Figura 86: Capela-mor da igreja São Francisco.	99
Figura 87: Nartex e coro da igreja São Francisco.	100
Figura 88: Detalhe do estuque da igreja Steinhausen.....	101
Figura 89: Capela-mor da igreja de Steinhausen.....	101
Figura 90: Detalhe do estuque da igreja Wies.....	103
Figura 91: Retábulo-mor da igreja de Wies.	104
Figura 92: Detalhes da ornamentação da nave da igreja São Francisco.....	105
Figura 93: Retábulo-mor da igreja São Francisco de Assis.	105
Figura 94: Pintura do teto da nave da igreja de Steinhausen.	107

Figura 95: Pintura do teto da capela-mor da igreja de Steinhausen,	107
Figura 96: Pintura do teto da nave da igreja de Wies.	108
Figura 97: Pintura do teto da capela-mor da igreja de Wies.	109
Figura 98: Pintura do teto da nave da igreja São Francisco.	110

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. O Rococó.....	16
2.1. Origens na França e sua internacionalização pela Europa	17
2.2. O rococó religioso alemão	26
2.3. A arte religiosa portuguesa	32
2.4. A arquitetura religiosa brasileira.....	45
2. Comparação entre o rococó mineiro encontrado na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e o Rococó religioso da região alemã da Baviera.....	65
3.1. A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto	65
3.2. Comparação formal entre a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e os templos alemães.....	88
5. Considerações Finais	111
6. Referências.....	114

1. INTRODUÇÃO

O rococó foi um estilo surgido na França, mais presente no âmbito das artes decorativas, que se espalhou pelo mundo, alcançando desde reinos europeus a colônias na América do Sul. Durante sua internacionalização, o estilo passa por transformações catalisadas pela absorção de características autóctones dos lugares que alcança e pela originalidade de artífices e arquitetos. Na Alemanha, o estilo se desenvolve na arquitetura, sendo aplicado em palácios e igrejas. No Brasil, o rococó chega ainda com muita influência portuguesa, florescendo primeiro em cidades do litoral, para só depois alcançar áreas centrais do país. Em Minas Gerais, o estilo é desenvolvido de uma forma muito original, sendo empregado em importantes construções, como a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Ao entrarmos na São Francisco de Assis de Ouro Preto, somos imediatamente atingidos pela força de sua grandiosidade e beleza. A singularidade deste espaço já foi descrita por diversos viajantes, poetas e escritores, sendo ela considerada por muitos a obra prima da arte colonial brasileira. Contando com o trabalho de dois dos maiores artífices do Brasil colônia – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manuel da Costa Ataíde – a capela une harmonicamente dois estilos: o tardo barroco internacional, em seu risco, e o rococó, em sua ornamentação. Mas, ao compara-la a outros templos religiosos luso-brasileiros, vemos uma grande discrepância conceitual e formal. De forma muito peculiar, a São Francisco de Ouro Preto se aproxima muito das igrejas rococós erguidas em uma longínqua região da Alemanha conhecida como Baviera. Mas o que faz essa igreja se assemelhar tanto aos templos da região alemã?

Há muito, historiadores da arte brasileiros vêm citando uma suposta influência alemã não apenas na Igreja São Francisco de Assis, mas também em outras três construções religiosas mineiras – São Francisco de Assis de São João del-Rei, Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos de Mariana. Autores como Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003), Alex Bohrer (2020) e Alex Nicolaeff (1990) abordam o tema, tendo o último dedicado todo um artigo a ele. Apesar de ser quase um consenso a existência de tais semelhanças, não encontramos estudos que comparassem tais construções brasileiras a suas equivalentes alemãs.

Levando em conta a importância destes templos para arte brasileira e a relevância da temática para o estudo do rococó no Brasil, decidiu-se por realizar uma análise comparativa entre os templos mineiros e os alemães. Para delimitar o tema, que ficaria muito amplo caso abrangesse o estudo das quatro igrejas mineiras, foi decidido restringir a pesquisa a Igreja de

São Francisco de Assis, uma vez que ela apresenta uma maior similaridade com as construções alemãs (NICOLAEFF, 1990). Também foram escolhidas apenas duas igrejas bávaras a serem comparadas, as igrejas de peregrinação de Wies e de Steinhausen, ambas consideradas as representantes mais completas do rococó religioso bávaro (HARRIES, 1983).

Provavelmente, na construção da igreja São Francisco e das outras três igrejas mineiras já citadas, gravuras de origem europeia foram usadas como modelo, como era comum no período (BOHRER, 2020). Muitas das gravuras que chegaram ao Brasil eram de origem alemã, o que poderia explicar como uma igreja no interior da colônia portuguesa foi influenciada por construções de uma área rural da Alemanha. Mas, infelizmente, é bastante difícil provar tal hipótese, uma vez que mesmo com a extensa exploração do tema da circulação de fontes iconográficas no Brasil colonial, nenhuma gravura supostamente usada como modelo na construção da São Francisco de Ouro Preto foi encontrada. Caso decida-se por investigar esta tese, é necessária uma grande pesquisa de fontes primárias para que se possa encontrar tais informações, ou mesmo, dispensar totalmente a hipótese. Este estudo não tem como objetivo apresentar provas da influência do rococó germânico nas construções brasileiras, mas sim demonstrar visualmente as semelhanças existentes entre tais templos.

Para construção da presente pesquisa, foi feita uma extensa revisão bibliográfica, que abrangeu as influências e as características do rococó na Europa e no Brasil. O estilo rococó foi por muito tempo descrito como uma mera fase final do barroco. Assim, apesar de o estudo historiográfico do estilo ter se desenvolvido nas primeiras décadas do século XX, ele ainda possui uma bibliografia defasada se comparado a estilos mais difundidos, como o barroco e neoclássico. Mas, mesmo assim, foi possível conseguir boas fontes para esse trabalho, como o livro “O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus”, de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, publicado em 2003, no qual a autora faz um apanhado sobre o rococó, de sua origem à seu desenvolvimento em Minas Gerais. Talvez, a parte mais difícil do trabalho tenha sido a obtenção de bibliografias referentes aos templos bávaros estudados. Mas ao final, bons textos, como “The Bavarian Rococo Church”, de Karstein Harries (1983), foram usados. Salienta-se que não foram feitas visitas *in loco* a tais igrejas, uma vez que a autora não possuía os meios para tal viagem e, desta forma, toda a descrição de suas características foi feita com base em escritos de terceiros e observação de fotos.

O trabalho foi dividido em dois capítulos – o primeiro abordando o rococó e a arquitetura religiosa; já o segundo, as igrejas escolhidas. O capítulo um se inicia com um subcapítulo, onde são apresentadas as origens do rococó na França e os contextos social, político e econômico, que levaram ao surgimento do estilo e a sua internacionalização. No

segundo subcapítulo, investiga-se a manifestação do rococó na Alemanha, e como o estilo passa a ser utilizado na arquitetura religiosa. O terceiro subcapítulo é sobre a arquitetura religiosa portuguesa, começando no período medieval com a arquitetura românica, caminhando até o rococó, no século XVIII. Já no último subcapítulo, discorre-se sobre a arquitetura religiosa brasileira, desde as primeiras construções, até o desenvolvimento do rococó.

O capítulo dois se inicia com uma apresentação detalhada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, passando pelos aspectos de sua construção para depois expor suas características arquitetônicas e ornamentais. O segundo subcapítulo é a análise comparativa entre a igreja de São Francisco e as igrejas de Wies e Steihausen. Para fazer esta análise, foram apontadas as características relevantes das igrejas alemãs, e depois da igreja mineira, afim de encontrar semelhanças e diferenças. Nas considerações finais, são apresentadas algumas teorias que explicariam as conclusões encontradas através das comparações e que podem ser respondidas em pesquisas futuras.

Almeja-se que este trabalho ajude na melhor compreensão do rococó mineiro e como esse estilo, que começou de forma um tanto quanto despreziosa na França, viria a culminar em uma obra peculiar e enigmática, que encanta aqueles que a visitam. Mas espera-se principalmente, que ele sirva de base para pesquisas futuras que se aprofundem mais no assunto, afim de responder às diversas perguntas que ainda pairam sobre história do estilo da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.

2. O ROCOCÓ

O rococó foi um estilo artístico que floresceu na França do século XVIII e dominou a arte europeia até o advento do neoclássico no fim do mesmo século (KIMBALL, 1943). Surgindo como uma resposta aos exageros do estilo que o precedia, ele se firma como a representação estética da sociedade setecentista europeia. Ele não possuiu uma teoria estética própria e orgânica, e nem mesmo foi nomeado por seus contemporâneos (CONTI, 1978), absorvendo aspectos próprios de cada local e desenvolvendo-se em manifestações singulares e particulares de cada país. Oliveira (2003) nos conta que

Tendo conhecido uma área de expansão geográfica que se estende, grosso modo, de Ouro Preto a São Petersburgo, o rococó apresenta-se em consequência sob aspectos extremamente variados, incorporados aos múltiplos sistemas de representação culturais dos países e regiões que o adotaram.

A origem etimológica do vocábulo rococó está em *rocaille*, denominação dada a “composições à base de conchas ou, mais precisamente, de motivos derivados da livre estilização delas” (OLIVEIRA, 2003). O termo surge provavelmente de uma analogia entre a palavra *rocaille* e a expressão italiana *barrocco* (KIMBALL, 1943). Essa designação foi originalmente utilizada de forma depreciativa, tendo sido cunhada já no período neoclássico, quando o rococó passou a ser visto como uma tendência ultrapassada e de mal gosto. Entre os historiadores da arte, os alemães foram os primeiros a aplicar a palavra para designar formalmente um período estilístico. Já os franceses por muito tempo recusaram-se a utilizá-la, devido a sua conotação pejorativa, preferindo o nome Louis XV (KIMBALL, 1943). Além destes, o estilo recebeu diversos outros títulos, como o equivocado “barroco tardio”, o antigo “gênero pitoresco” utilizado para designar uma de suas fases, e até mesmo *Ponpadour*, que qualifica um momento posterior do movimento, e que se refere a Jeanne-Antoinette Poisson, a Madame de Ponpadour, grande patrona das artes e a mais famosa das amantes de Louis XV. Curiosamente, a palavra *Rokoko*, foi muitas vezes utilizada para identificar o rococó desenvolvido na Alemanha.

Firmando-se em um primeiro momento, no âmbito das “artes decorativas e ornamentais”, o rococó se estende para outras manifestações artísticas como arquitetura, escultura, pintura e teatro, trazendo diversas mudanças em relação ao barroco, estilo então vigente no continente europeu (OLIVEIRA, 2003). Ele, apesar de muitas vezes se encontrar amalgamado a características barrocas, visava a antítese de seu precedente, como conta Conti (1978)

(O barroco e rococó) utilizaram um aparelho formal e decorativo para muitos objetivos diferente e que muitas vezes estiveram presentes, ao mesmo tempo, no

mesmo país, até na mesma obra, notando-se como o rococó procurava o *bellum*, ou seja, o agradável, o requintado, o desenvolto, sutilmente sensual, enquanto que o barroco se inclinava para o *pulchrum*, isto é, para o imponente o sublime, o palaciano, o grandiloquente.

Uma importante característica do rococó, é o fato de ele ter sido o primeiro estilo artístico a desenvolver uma arte que não atendia a grandes propósitos. Para Conti (1978) “é a ornamentação que se torna conteúdo (ou o conteúdo que se torna em pura ornamentação), em suma, a arte pela arte”. Esse fenômeno irá mudar como a arte é vista e pensada até os dias de hoje. É provável que estas características do rococó abriram portas para o desenvolvimento da estética, estudo filosófico da arte, pensada por diversos filósofos, como Kant, Schelling e Hegel, e que levou a concepção da teoria da “autonomia da arte”, que afirma que a arte não se submete a razões didáticas, morais ou utilitárias.

Assim, com características mais cativantes e um novo olhar sobre a arte, o estilo se expandiu para além de seu país de origem, encontrando solos mais férteis para se desenvolver. Na Alemanha, onde ele se amplia e absorve novas características e temas, ele encontra sua mais significativa expressão. Mas sua “dominação” de diversos locais continua e tem na colônia portuguesa sul-americana a mais original de suas interpretações.

2.1. Origens na França e sua internacionalização pela Europa

Para apresentar o rococó como manifestação artística, é essencial delinear o contexto social, político e econômico em que ele surge, uma vez que, como muitos outros estilos artísticos, ele foi fruto de seu tempo. O rococó tem suas raízes na França do início do século XVIII, mais precisamente nos últimos anos do reinado de Luís XIV. Durante seu monarquado, a França torna-se a nação mais poderosa da Europa, com a população mais numerosa do continente, e o estado totalmente centralizado nas mãos do rei. Esteticamente, o reinado de Luís XIV foi marcado por uma arte cortesã, opulenta e ostentadora, que tem a coroa como a principal incentivadora, a qual empreendeu diversas iniciativas ao longo do século XVII para aquecer o meio artístico nacional. As principais formas de arte se concentram na corte, que se instalará em Versalhes (Figura 1), propriedade que poderia ser considerada “a suprema expressão de arte inspirada por uma monarquia” (BAZIN, 1993).

Na segunda metade do governo do “Rei Sol”¹, predomina uma grande severidade sobre a corte francesa, tendo como causa uma série de fracassos políticos, além da grande austeridade

¹ Louis XIV nasce após mais de 20 anos do casamento sem filhos de seus pais, o rei Louis XIII e a rainha Ana da Áustria, sendo chamado de *le dieudonné*, “o presente de Deus” (BÉLY, 2005). Assim, desde seu nascimento já

da segunda esposa do governante, Madame de Maintenon² (BAZIN, 1993). Nesse período, um processo de mudança começa a despontar, impulsionada pela inventividade de novos ornamentistas e, até mesmo, iniciativas do próprio soberano. A ele é atribuída uma observação feita ao arquiteto Jules Hardouin Mansart, em 1699, quando ao analisar um projeto de decoração, Luís XIV afirma “Parece-me que é necessário mudar alguma coisa, os assuntos são demasiados sérios e é preciso introduzir um pouco de juventude” (CATTAUI, 1973, apud OLIVEIRA, 2003).

Figura 1: Galeria dos Espelhos em Versalhes.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:ChateauVersailles_Galerie_des_Glaces.jpg

Com a morte do monarca em 1715, ocorre a dissolução da corte de Versalhes, levando muitos nobres a estabelecerem residência em Paris, onde suas mansões citadinas, conhecidas como *hôtels*, foram construídas ou reformadas, sendo estas extremamente importantes para desenvolvimento do novo gosto. Como o novo rei, Luís XV, ainda era uma criança, o Duque de Orléans, se torna regente por oito anos, período em que a sociedade se torna menos rígida e adepta a uma postura mais hedonista, sentimento filosófico que iria dominar todo o século. Tais mudanças modificam profundamente a corte e os nobres passam a conviver com novos sujeitos sociais, como financistas e intelectuais. Novas ideias e interesses requintados, como a arte e as boas-maneiras são difundidas, criando novas necessidades (BAZIN, 1993). Oliveira (2003) conta que

A base social do processo de mudança foram as reações contra o excessivo peso ornamental das opulentas decorações barrocas e as novas exigências de conforto e funcionalidade da nobreza e da alta burguesia, para a edificação e a decoração interna de seus castelos e residências nobres, chamados na França de *hôtels*. As novas construções ou reformas dos *hôtels* parisienses a partir dos primeiros anos do século

existia uma ligação do rei a um poder divino. Ele cresceu e se tornou o mais poderoso rei da Europa, solidificando a ideia de poder centralizado e absolutista e recebendo a nomenclatura de *le Roi Soleil*.

² Françoise d’Aubigné foi a segunda esposa de Luís XIV. Sua presença na corte era discreta, mas ela possuía imensa influência sobre o rei e suas decisões. (BÉLY, 2005)

XVIII, passam a ser regidas por novos conceitos de dimensionamento dos espaços internos em função do uso quotidiano.

O novo estilo que passa a se desenvolver é dividido de formas distintas por alguns estudiosos. A historiadora brasileira Myriam Oliveira (2003) afirma que o estilo é mais comumente dividido pelos estudiosos em duas etapas, que possuem igual peso qualitativo, mas caracterizam dois estilos distintos: o estilo regência, que cobre o período entre 1690 e 1730, e o rococó, de 1730 a 1760. Já para o historiador francês Germain Bazin (1993), são três fases principais, os quais ele chama de Regência, de 1705 a 1730, Luís XV, de 1735 a 1750 e Luís XVI, que inicia-se por volta de 1760 (é necessário atentar-se ao fato que tais períodos artísticos não correspondem às datas dos governos que os designam). Neste trabalho será utilizada a divisão apresentada por Oliveira.

O estilo regência engloba o período regencial do Duque de Orleans e os primeiros anos do reinado de Luís XV. Se destacaram ornamentistas como Jean Bérain (Figura 2) e Pierre Lepautre, os quais iniciaram uma mudança estilística, criando desenhos ornamentais com formas mais fluidas, repletos de linhas curvas e flexíveis, quebrando a rigidez do período anterior (OLIVEIRA, 2003). Uma lista de motivos passará a ser usada por estes e outros ornamentistas, virando temas recorrentes do rococó - arabescos, animais fabulosos, grotescos, cartelas armoriadas, troféus baldaquinos com sanefas, palmetas, mascarões, linhas sinuosas, *espagnolettes*, asas de morcegos e rocalhas incipientes (M. A. OLIVEIRA, O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus. 2003).

Figura 2: Composição ornamental criada por Jean Bérain, o Velho (1640 – 1711).



Fonte: https://www.europeana.eu/portal/pt/record/2048089/KI_10363_7.html

Na pintura, a fase contou com os trabalhos de Watteau (Figura 3), mais famoso dos pintores do rococó, que inspirado por diversos artistas, como Leonardo, Ticiano e Rubens, cria

um novo estilo de pinturas, as *fêtes galantes* onde a sociedade da época era retratada em composições sensuais, repletas de personagens e paisagens melancólicas (CONTI, 1978). Além das pinturas, ele também foi responsável pela elaboração de um tipo de ornamento que consistia de um arabesco naturalista, associado a motivos orientais (OLIVEIRA, 2003).

Figura 3: O Embarque para Citera, de Antoine Watteau (1717)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_L%27imbarco_per_Citera.jpg

A partir de 1730, inicia-se o rococó propriamente dito, com o trabalho de novos ornamentistas. Eles passam a trabalhar nas decorações dos *hôtels* parisienses, pertencentes a alta nobreza e a burguesia, utilizando a rocalha como forma ornamental predominante, aplicada em composições assimétricas, fantásticas e livres. Deste elemento foram tiradas formas e linhas, como as curvas em C e em S, sendo essa última chamada de “linha da beleza” (CONTI, 1978). O livro *Livre d’Ornaments*, de Juste-Aurèle Meissonnier (Figura 4), é a primeira publicação inteiramente rococó na França sendo suas gravuras pautadas por fantasiosas arquiteturas, com diversas curvas e formas derivadas das rocalhas (OLIVEIRA, 2003). As ilustrações de rocalhas, de artistas como Jacques de Lajoue (Figura 4) viriam a inspirar pinturas em diversos locais, inclusive as feitas por Manoel da Costa Ataíde, em Minas Gerais.

Na arquitetura, o rococó na França se foca principalmente nas construções civis, não se estendendo significativamente para a arquitetura religiosa, que continuava seguindo a forma mais rígida e severa do século XVII. Isso tem como explicação as “tradições de racionalidade cartesiana e austeridade jansenista³ do catolicismo francês” (OLIVEIRA, 2003). A edificação que mais se identifica com o estilo são os já citados *hôtels particuliers*.

Os nobres, renunciando as ostentações da vida na corte, priorizavam moradas mais intimistas, leves e confortáveis. Assim, os edifícios e seus cômodos passam a ser construídos

³ O Jansenismo foi uma doutrina tridentina do pensamento católico, baseada nas ideias do bispo Cornelius Jansenius, extremamente rigorosa na concepção da moral cristã e que defendia o absolutismo. Foi condenada pela Igreja Católica como herética. (SOUZA, 2012)

pensando especialmente em suas funções (BAZIN, 1993). Os interiores (Figura 6) são ricamente ornamentados, usando linhas curvas e recursos para dissimular a estrutura e os elementos construtivos, o que Oliveira (2003) define como atectonicidade. Assim, as paredes eram recobertas por *penneaux*, ligados a soffitos, que por sua vez, uniam-se aos forros (sendo que estes elementos, principalmente os soffitos, recebiam pinturas, que normalmente possuíam temas que se relacionavam com a função do aposento).

Figura 4: Gravura de Juste-Aurèle Meissonnier.



Fonte: <https://bibliotheque-numerique.Inha.fr/collection/item/10415-oeuvre-de-juste-aurle-meissonnier>

Figura 5: Gravura ornamental, de Jacques de Lajoue.



Fonte: https://www.europeana.eu/portal/en/record/2048089/KI_1_757_3.html?l%5Br%5D=12&l%5Bt%5D=107

Figura 6: Salon de la Princess, no Hôtel de Soubise (1738 – 1739).



Fonte: <http://locplam.blogspot.com/2012/11/salon-de-la-princess-germain-boffrand.html>. Acesso em 09 de agosto de 2019.

A iluminação era pensada de forma que todo o cômodo fosse banhado por luz natural, empregando as porta-janelas (ou janelas francesas) e espelhos, além da articulação e arredondamento das paredes, de forma que nenhum ângulo deixasse de ser iluminado. As paredes eram pintadas de branco ou cores claras e o dourado era usado para destacar relevos ornamentais em madeira ou em estuque (CONTI, 1978). Os exteriores se tornam mais simples, despidos de grandes ornamentações, em contraste com os interiores, mas com muitas janelas e, substituindo as colunas das ordens clássicas, pilastra quase planas (OLIVEIRA, 2003).

No período, há um grande advento das chamadas artes menores, como a tapeçaria e o mobiliário. Esse último, seguia as formas sinuosas do rococó e era feito com muito esmero. Pela primeira vez, os móveis se adequavam as necessidades específicas da vida cotidiana, sendo então criada peças como as penteadeiras e as escrivaninhas, além de diversas outras (Figura 7). As esculturas diminuem, se encaixando bem nas decorações internas, havendo pouquíssimas obras monumentais. Os chamados bibelôs (Figura 8), com temas galantes ou cotidianos, fazem muito sucesso, alavancando a produção da porcelana, técnica de origem chinesa, e que só a pouco os europeus haviam dominado (CONTI, 1978).

A partir de meados do século, o neoclássico começa a despontar, influenciado principalmente pelas escavações arqueológicas feitas em Pompéia e Herculano, além da disseminação de uma nova tradição, conhecida como *grand tour*. Esta consistia em uma grande viagem empreendida por jovens artistas e intelectuais, afim de conhecer as maravilhas do mundo, e que tinham como principais destinos regiões com influências clássicas. O retorno de temas do repertório clássico traz de volta a simetria e as linhas retas, e leva as rocalhas a

perderem sua plasticidade e serem substituídas por novos temas, como arranjos florais e os de origem na Grécia. (OLIVEIRA, 2003).

Figura 7: Caixa de joias da Delfina Maria Antonieta, de 1770, feita por Martin Carlin.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coffre_%C3%A0_bijoux_Marie_Antoinette_Dauphine_Martin_Carlin_V5807.jpg

Figura 8: Casal galante ao balanço, um músico e cupidos. Porcelana francesa do século XVIII, coleção particular.



Fonte: http://www.eeh2018.anpuh-rs.org.br/resources/anais/8/1530310514_ARQUIVO_artigoAnphu2018_formatado.pdf.

Kimball (1943) acredita que o movimento clássico que chega a França no final do reinado de Luís XV e floresce no período de Luís XVI, teve como influência trabalhos

empreendidos na Inglaterra e também o academicismo que tomou as artes. O modelo Paladiano Inglês – que dominava a arquitetura britânica há muito tempo, tendo inclusive obstaculizado a inserção do rococó no país – teve influência na França, introduzindo assim o classicismo na arquitetura francesa. O autor credits a Ange-Jacques Gabriel (1698 – 1782), principal arquiteto de Luís XV, a execução das primeiras edificações notáveis no novo estilo. Seu trabalho decisivo foi o Petit Trianon (Figura 9), em Versalhes, edifício encomendado por Luís XV ao arquiteto para presentear sua amante Madame de Pompidour, e que contava tanto com arquitetura quanto com a ornamentação interna no estilo clássico. Ele também possui um Jardim a Inglesa, encomendado por Maria Antonieta, após ser presenteada por Luís XVI com a construção para uso pessoal (KIMBALL, 1943).

Figura 9: Petit Trianon (1762 -1768), de Ange-Jacques Gabriel.



Fontes: <https://i.pinimg.com/originals/77/0a/40/770a405ae405521e69da6b6c885f5bcd.jpg>.

Após a sua firmação na França como principal manifestação artística, o rococó logo começa a se espalhar por toda a Europa e além. Um dos grandes motivos dessa internacionalização está na hegemonia cultural da França no século XVIII, sendo o país responsável por ditar ao restante do continente a moda, a forma de viver, a culinária e, claro, a arte. Essa influência não era de modo algum imposta pela nação francesa, sendo de iniciativa própria dos outros países, que se inspiravam na cultura francesa, sem perder suas características particulares. Outro fato que impulsionou a assimilação do rococó em tantas regiões, foi a

Inexistência de doutrina teórica sistematizada ligada ao estilo, como no caso dos classicismos e neoclassicismos acadêmicos e a sua independência de ideologias específicas como as da Contra-Reforma religiosa e absolutismo monárquico, que estiveram na base do barroco (Oliveira, 2003).

Assim, o estilo alcança diversos lugares, principalmente na Europa Central (com grande expressividade na Baviera, na Francônia e na Boêmia), em Portugal e em sua colônia

americana. Nestes locais, vê-se florescer um rococó religioso, que não era significativa na França e em outros lugares, onde a tendência se manifesta na arquitetura civil, principalmente nas decorações interiores.

Diversos meios de difusão proporcionaram que o estilo alcançasse tantos territórios. Pode-se começar destacando o comércio internacional de obras de arte e de objetos de decoração, estimulado pela estabilidade econômica e política que o continente europeu gozava no século XVIII. Isso permitia que as coroas e as classes abastadas adquirissem pinturas, esculturas, mobiliários, porcelanas, e outros itens de luxo, que ainda hoje podem ser encontrados nos acervos de diversos países europeus. Também pode-se citar as diversas viagens de artistas e arquitetos, tanto franceses, que procurava transmitir ou aperfeiçoar a sua arte em outros estados europeus, quanto estrangeiros, que faziam o caminho contrário, para estudar na França. Mas os principais meios de divulgação foram as fontes impressas, como gravuras ornamentais, tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, que se mostraram muito eficientes, “tanto pela ação direta e contínua assegurada pelo uso constante nas oficinas, quanto pela abrangência do mercado alcançado, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira” (OLIVEIRA, 2003).

No período, o mercado editorial cresce imensamente, sendo publicados diversos livros não só artísticos, mas também técnicos e científicos. Grande parte das publicações sobre arquitetura e arte tinham um viés classicizante, mas mesmo assim, apresentavam a chamada “decoração moderna”, como o rococó era apresentado por seus contemporâneos. Mais que os próprios tratados e manuais, as gravuras ornamentais se popularizaram, alcançando o patamar de gênero artístico independentes, sendo colecionadas e causando extrema curiosidade, principalmente as do “gênero pitoresco”, com suas formas fantásticas e excêntricas. (OLIVEIRA, 2003)

Com esses meios o rococó se difundiu por muitos países, onde as características do estilo se misturaram a tradições próprias, resultando em manifestações distintas e específicas de cada lugar. Isso acontece de forma esplêndida na Alemanha, onde se produz o maior número de obras, pelo menos na arquitetura, e onde ele se expande, de um estilo restrito as moradias senhoriais, para edificações monumentais, civis e religiosas. O próximo tópico deste trabalho tratará da expansão para esse país, dando maior atenção para a utilização do rococó no âmbito religioso.

2.2. O rococó religioso alemão

A Alemanha e outros países da Europa Central, tiveram pouca atividade artística durante o século XVII, devido a disputas religiosas⁴. Isso muda nos anos finais do século, quando os diversos príncipes que regiam essa região, parte do Sacro Império Romano-Germânico⁵, empenharam-se em erguer suntuosos palácios e edifícios religiosos, que rivalizavam as construções dos outros países europeus, multiplicando assim “centros de atividade artística” (BAZIN, 1993). Segundo André Guilherme Dornelles Dangelo (2006)

Nos países da Europa Central, a Guerra dos 30 anos (1618-1648) demonstrou que tinham chegado ao limite as diferenças em que viviam católicos e protestantes na região do antigo Sacro Império Romano-Germânico. O amplo território desse Império correspondia às antigas regiões germânicas da Baviera, Suábia e Francônia, e a Boêmia. Nestas regiões, após os anos que sucederam o fim da Guerra, pôde-se, enfim, implementar como política de reconstrução das monarquias católicas um surto de arquitetura e arte contra-reformista tardio, que se alastrou desde o fim do século XVII até a primeira metade do século XVIII, pela região do Danúbio até o Reno. Um dos objetivos principais dessas reconstruções era reafirmar, através das construções religiosas e oficiais empreendidas no período, a vitalidade da Igreja triunfante e das monarquias católicas que prevaleceram na região após a Guerra (DANGELO 2006).

Tais príncipes usavam a ostentação, analogamente ao reinado de Luís XIV, como forma de exibir grande poder monárquico. Assim, contrariavam o movimento social francês, que prezava pelo caráter privado de suas residências.

Muitas destas construções viriam a ser edificadas seguindo os padrões do rococó, uma vez que os arquitetos com maior influência na Alemanha eram franceses (BAZIN, 1993). O estilo se espalhou cedo em partes do país, ainda entre a segunda e a terceira década do século XVIII, devido principalmente à presença de príncipes, aristocratas e artistas alemães na França no período, além das diversas ligações feita pelo casamento entre membros da realeza francesa e de regiões germânicas (HITCHCOCK, 1968).

Estes palácios eram decorados em talha dourada e estuque⁶, como por exemplo o Castelo de *Augustusburg* (Figura 10), na cidade de Brühl, na Alemanha, construído a partir de 1725, com base no projeto do arquiteto Johann Conrad Schlaun. Esta técnica, importada da

⁴ “O princípio do século XVII foi marcado por conflitos religiosos, entre defensores católicos do imperador austríaco do Sacro Império Romano Germânico aliado a seu parente espanhol, Felipe III, ambos da dinastia Habsburgo, contra uma coligação protestante de principados alemães, a Holanda, a Dinamarca, a Suécia e mais a católica França” (CARNEIRO, 2006).

⁵ A região do Sacro Império Romano-Germânico era completamente fragmentada política e territorialmente, sendo dividida em pequenos principados laicos ou eclesiásticos, que eram súditos de um imperador, que no período era um vínculo puramente simbólico. (BAZIN, 1993)

⁶ Com mais de 4.000 anos de história, a decoração em gesso, torna-se muito popular na Itália durante o barroco. Segundo Silveira et al (2001) “a partir da Itália, a técnica e a arte do estuque decorativo difundiu-se rapidamente pela França e outros países europeus, através da ação mecénica e da contratação de artistas italianos. O estuque não mais deixou de ser utilizado, e atingiu o seu máximo esplendor na segunda metade do século XVIII, adaptando-se no fim deste século à ornamentação caprichosa e acentuada do rococó”.

Itália, foi dominada pelos alemães, tornando-se muito popular pelo baixo custo e versatilidade, sendo grande a demanda por trabalhos dos artistas mais proeminentes (BAZIN, 1993). As paredes destas construções eram pintadas com cores claras e contavam com muitos espelhos. Um elemento importante para estes palácios eram as suntuosas escadarias (Figura 11), que eram prova da adaptação do rococó intimista francês à arquitetura monumental alemã. Germain Bazin (1993) explica

A Alemanha logo se encaminhou para uma elaboração do estilo rococó, a qual consistiu em extrair da crescente abundância de formas e ornamentações variadas uma unidade essencial; para tanto reuniu sinfonicamente todos os elementos através de princípios rítmicos comparáveis ao da música – que na época também florescia nessa mesma parte do mundo.

Figura 10: Castelo de Augustusburg, de Balthasar Neumann.



Fonte: <https://www.germany.travel/en/towns-cities-culture/unesco-world-heritage/gallery-castles-of-augustusburg-and-falkenlust-in-bruehl.html>

Figura 11: Grande escadaria do Castelo de Augustusburg.



Fonte: <https://www.germany.travel/en/towns-cities-culture/unesco-world-heritage/gallery-castles-of-augustusburg-and-falkenlust-in-bruehl.html>

Antes de apresentar o perfil do rococó religioso desenvolvido na Alemanha, é necessário discorrer um pouco sobre a arquitetura religiosa do século XVIII. A igreja católica ainda possuía muito poder na Europa, apesar do desenvolvimento do chamado Iluminismo, que

prezava pela razão. A fé cristã ainda se encontrava firme, com as populações dos países fortemente católicos, como Portugal, Itália e Alemanha, ainda sendo muito influenciadas por fontes medievais e contra-reformistas, que inspiravam as muitas construções religiosas, que continuavam a ser erguidas em todo o continente, sendo a grande maioria seguidoras do barroco tardio e do rococó (OLIVEIRA, 2003).

Na França, o desenvolvimento de estilos como o barroco, e até mesmo o rococó, na arquitetura religiosa, haviam sido barrados pela tradição acadêmica e classicizante do país e a grande influência dos preceitos austeros e moralizantes do jansenismo. Apesar de muitas vezes se afirmar que a França não produzirá obras religiosas segundo as convenções do rococó, fixando-se apenas à arquitetura civil, o país contou com um reduzido número de construções, das quais pouquíssimas sobreviveram ao vandalismo pós-Revolução Francesa e as intervenções feitas por Violet-le-Duc (OLIVEIRA, 2003). Mas diversas gravuras feitas por famosos ornamentistas do rococó, como Oppenord e Meissonier (Figura 12), sobreviveram e mostram o esforço destes artistas de empregar o estilo nas construções religiosas. Elas apresentam projetos para templos religiosos, modelos de retábulos e de diversas peças sacras, que seguem as formas sinuosas e assimétricas características do estilo rococó. Mas apesar destes esforços, dois novos motivos se mostravam contrários à utilização do rococó na arquitetura religiosa francesa: seu emprego em construções grandiosas como as igrejas, se mostrava contraditória a moderação e intimismo propagado pelo estilo; além disso, suas raízes em ideias hedonistas não condiziam com os dogmas católicos ainda em voga pós contra-reforma (OLIVEIRA, 2003).

Figura 12: Projeto para o altar de Saint- Sulpice, de Juste-Aurèle Meissonier



Diferente da França, a Europa Central se mostrou muito propícia ao desenvolvimento do rococó religioso – a fervorosa religiosidade de sua população e o fato do barroco-tardio religioso já vir sendo empregado desde o final do século XVII, facilitaram o ingresso do estilo na região. Juntando a isso sua fraca tradição clássica e as características políticas já apresentadas, que funcionaram “como agente de emulação entre os numerosos príncipes, abades e prelados, sequiosos de novas construções e ‘modernizações’ segundo as modas francesas” (OLIVEIRA, 2003).

A arte sacra alemã, principalmente a bávara, de meados do século XVIII era uma junção do popular com o erudito, que muito se adaptava ao cotidiano rural da região. A população cultivava sua fervorosa religiosidade, sendo, segundo Nicolaeff (1990), “a última grande manifestação de fé tridentina na Europa”. As populações destas áreas rurais, se ligavam fortemente ao culto de diversas invocações da Virgem, uma vez que a representação da mãe de Jesus sempre transmitiu a ideias de uma entidade mais acessível e benevolente, a qual intercedia por seus fiéis junto ao filho – a imagem de Cristo passava uma maior severidade. As igrejas começam a ganhar características que se identificam com a figura maternal e piedosa mariana (NICOLAEFF, 1990).

O rococó religioso se manifesta principalmente na Alemanha do sul, mas também na Francônia e na Boêmia. Nas igrejas ali construídas sob a expressão rococó, era dada uma igual importância à arquitetura e à ornamentação, o que foi sintetizado pelo chamado *Gesamtkunstwerke* (OLIVEIRA, 2003). Com tradução literal para “obra de arte total”, o termo designa a unidade rítmica criada entre arquitetura, escultura, pintura e ornamentação, que tinha função primordial nestas construções, e obrigava os arquitetos e os ornamentistas a trabalharem em conjunto (BAZIN, 1993). Um grande exemplo do *Gesamtkunstwerke* é a Igreja de Wies (Figura 13), na Baviera, criada pelos irmãos Zimmermann e que será parte essencial de nosso trabalho. Dominikus ficou responsável pela arquitetura, tendo projetado uma planta de base elíptica simples e alongada para receber a nave. Enquanto o exterior do templo possui pouca ornamentação, o interior (Figura 14), possui uma magnífica ornamentação, onde o estuque, esculturas e pintura, que ficou a cargo de Johann Baptist, se associam a arquitetura, criando um efeito cenográfico impressionante (OLIVEIRA, 2003).

Nessas igrejas, o ponto principal era o altar-mor, sendo que todas as linhas da construção convergiam no retábulo principal, direcionando para ali o olhar do espectador. Segundo Oliveira (2003), as pinturas de tetos têm grande significação, uma vez que seus efeitos pictóricos se sobressaem às demais técnicas ornamentais. Utilizando efeitos da perspectiva aérea, para gerar a ilusão de profundidade, foram abolidas as projeções arquitetônicas utilizadas

no barroco a favor de zonas ornamentais de estuque, elaboradas usando as rocalhas, que se ligam a arquitetura e, ao mesmo tempo, emolduram a pintura. Esses ornamentos também auxiliavam na atectonicidade destes ambientes, característica importante da arquitetura rococó, e que se qualifica pela dissimulação das junções arquitetônicas. Eles são auxiliados nesta função por paredes brancas e lisas, que ajudam a espalhar a luz por todo ambiente. A luz também é uma importante característica para as construções religiosas do rococó, que contam com muitas janelas e óculos. Bailey (2016) descreve os interiores dos templos alemães com as seguintes palavras

Diferente do Rococó francês com seus *boiseries*, a variedade alemã – pelo menos nos interiores religiosos – desenvolveu primeiramente no estuque (...). Graças a sua maleabilidade, o estuque permitiu que o Rococó alemão transgredisse as barreiras entre arquitetura, escultura, e pintura de maneira mais completa que os ornamentos fizeram na França: cartuchões de estuque, formas de fitomórficas, e figuras se destacam das paredes e se espalham nos frescos e sobre os peitorais das janelas, e formas decorativas se transformam em paisagem e cenas narrativas que vão além dos mais loucos sonhos até mesmo do mais naturalista dos seus correspondentes franceses.

Figura 13: Exterior da Igreja de Wies, na Baviera.



Fonte: <http://www.paigetaylor-evans.com/2016/07/wieskirche-germany.html>

Figura 14: Interior da Igreja de Wies, na Baviera



Fonte: <http://www.paigetaylor-evans.com/2016/07/wieskirche-germany.html>

Tendo explicitado as principais características das igrejas alemãs do período, devemos discutir um questionamento muito comum sobre a classificação destas. Muito foi debatido sobre o fato de a adoção do rococó nestas construções ter sido uma iniciativa realmente pensada por seus precursores. Hitchcock (1968) explica

Os grandes interiores rococós que foram criados durante 1720 nas igrejas germânicas nunca tiveram construções comparáveis na França, e raramente em outros lugares da Europa. Mesmo assim, é recorrentemente o questionado se a arquitetura rococó foi verdadeiramente iniciada na Alemanha no momento, e desenvolvida para uma maturidade nas décadas de 1730 e 1740; ou se os exemplos notáveis do *Gesamtkunstswerk*, no qual os mestres do estuque e pintores de afrescos possuíam a mesma importância dos arquitetos, não são meros exemplos da arquitetura do Barroco Tardio, a qual fora ricamente decorados com ornamentos rococó.

Muitos autores da história da arte divergiram sobre o assunto. Hitchcock (1968) responde seu próprio questionamento definindo o rococó como um “enclave” no Barroco Tardio e não seu sucessor, uma vez que ele continua a ser muito trabalhado em outros locais da Europa Central. Mas tais construções apresentam características tão particulares do rococó alemão, como sua atectonicidade, que fica fácil demonstrar que o que ali se encontra é um estilo singular, que não deve ser encaixado como sucessor de outros estilos. O autor conclui

A criação germânica foi muito mais positiva e idiossincrática em caráter do que pode ser indicado pela simplória proposição de que foi uma mera combinação da estrutura Barroca, real ou imitada, e dos afrescos Barrocos superficialmente modificados por uma enxurrada de ornamentos emprestados do Rococó Frances. Como isso acontece não pode ser uma mera generalização. O desenvolvimento deve ser visto como procedente, passo a passo, de monumento específico para monumento específico no trabalho individual dos mais significantes arquitetos e seus associados. (...) Sem ser inapropriado, o termo estilístico para seus trabalhos mais maduros foi muitas vezes escrito *Rokoko* por alemães. (HITCHCOCK, 1968)

Ao analisar-se a arquitetura religiosa das regiões alemãs, principalmente na área da Baviera, percebemos que, mesmo seguindo muitas características do rococó, é possível observar diversas particularidades que torna os trabalhos ali desenvolvidos absolutamente únicos. Myriam Oliveira (2003) nos explica

Como foi dito anteriormente, a Igreja ainda representava no século XVIII a principal força de integração dos países europeus que haviam permanecido fiéis a Roma após o vendaval da reforma. Em certas regiões da Europa Central e particularmente na Alemanha do Sul, seus imensos conventos ainda tinham papel significativo na vida econômica e social, e as populações viviam num mundo, sob diversos aspectos, ainda bem próximo das tradições medievais. Entre esses aspectos, a sobrevivência das corporações de ofícios e um forte religiosismo popular, vinculado à intervenção miraculosa das imagens e das relíquias dos santos, cultuados em múltiplas peregrinações. Daí sem dúvida a originalidade do rococó religioso germânico, obra de artistas, quase sempre sem formação acadêmica, mas imbuídos de intenso fervor religioso e fortemente ligados às tradições arquitetônicas próprias da região e seu tipo específico de sensibilidade artística e espacial.

Essa originalidade também se espalhou por outras regiões, assim como aconteceu com o rococó na França, utilizando as gravuras como principal forma de divulgação. A região produziu diversas gravuras ornamentais, principalmente em Augsburg, líder internacional na

manufatura de gravuras ornamentais destinada a profissionais das “artes decorativas” (OLIVEIRA, 2003). Apesar de ainda serem produzidas as gravuras com características francesas, eram também apresentadas gravuras próprias, com particularidades germânicas, como rocalhas muito mais vigorosas, e que influenciavam muito os artistas e arquitetos da região, principalmente na arquitetura religiosa, e até mesmo os portugueses. Se destacaram as gravuras “Klauber” (Figura 15), menos eruditas que as demais, mas que tiveram grande alcance geográfico, chegando até mesmo a países da América, e que mostravam o caráter popular do rococó germânico, como já foi discutido (OLIVEIRA, 2003).

Figura 15: Gravuras “Klauber”.



Fonte: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200013

O rococó alemão, segundo Bazin (1993), “morreu tarde e abruptamente”, havendo pouca transição entre o rococó e o estilo que dominou a Europa durante o fim do século XVIII, o neoclássico. Isso se deve muito a iniciativa de arquitetos, como o francês David Gilly e K. G. Langhans, que começaram a edificar edifícios e monumentos seguindo as regras clássicas da arte grega (BAZIN, 1993).

2.3. A arte religiosa portuguesa

Para melhor entendimento do desenvolvimento do rococó em Portugal, é interessante introduzir a trajetória da arquitetura religiosa do país, desde os primórdios, que podemos situar no período da unificação do reino português, que se inicia no século XI. Neste período,

desenvolve-se a arquitetura românica portuguesa – já tardiamente, se compararmos com a implementação do estilo no restante da Europa⁷, que no momento já testemunhava o apogeu do românico e o surgimento do gótico (DANGELO, 2006). Com influências da arquitetura românica francesa dos monges beneditinos, dois modelos de construções religiosas surgem em Portugal: as mais eruditas, das grandes catedrais, como a Sé Velha de Coimbra (Figura 16) e as mais populares construídas por ordens religiosas, principalmente no Norte do país, tal como a Matriz de Bravães (Figura 17) (DANGELO, 2006). Sobre este segundo tipo de construção, André Guilherme Dornelles Dangelo (2006) conta

É esse modelo arquitetônico mais popular – mais do que as grandes Sés –, que se incorpora na tradição construtiva das igrejas paroquianas rurais, em torno das quais a população pobre, espalhada pelo território, se ajunta para construir a partir do legado de esmolas e donativos, e que virá a caracterizar, com o passar dos anos, uma identidade própria e singular da arquitetura religiosa, que resistirá na mentalidade da população simples e conservadora, opondo-se às novidades trazidas para o programa religioso nos períodos futuros.

Figura 16: Sé Velha de Coimbra.



Fonte: <http://worldheritage.uc.pt/pt/>.

Figura 17: A Matriz de Bravães.



Fonte: <https://www.visitarportugal.pt/d-viana-castelo/c-ponte-barca/bravaes/igreja-matriz.>

⁷ Ao estudarmos a história da arte portuguesa, percebemos que os períodos artísticos floresceram mais tardiamente no país, que em outras regiões da Europa. Isso se deve muito a sua posição geográfica periférica e a submissão portuguesa a valores sociais e artísticos de países como França e Itália. Mas também podemos atribuir tal retardo às invasões islâmicas a Península Ibérica, que levariam a uma disputa entre os reis cristãos e os líderes muçulmanos pela reconquista, que se arrastaria por séculos, e que trouxe ao reino consequências, tanto econômicas, quanto sociais.

Já Luís Manuel Lourenço Serro (2010) explica que “a tradição construtiva (de Portugal), fez com que o estilo românico fosse adoptado, pelo seu carácter defensivo e solidez das suas paredes, que se adequava mais ao objectivo político da reconquista”. Assim, o estilo se espalhará pelo país, dominando a arquitetura religiosa até o século XIII.

Essa predileção pelo estilo românico em Portugal, leva o gótico a se instalar no país tardiamente. Segundo Luís Augusto de Souza Afonso (2013) “o forte enraizamento da arte românica nas tradições arquitetônicas (de Portugal) originaram singularmente uma avulta quantidade de igrejas portuguesas em que dois estilos, românico e gótico, se misturavam e confundiam”. Apenas no século XIII o estilo gótico se impõe sobre o românico⁸, e dominará a tradição arquitetônica do reino até meados do século XVI, com a chegada das ideias renascentistas no país (DANGELO, 2006). No período foram construídas grandes abadias, e a maioria das obras eram financiadas pelas ordens medicantes de São Francisco e de São Domingos. Dangelo (2006) explicita as principais características das construções do período

Em geral, estruturaram suas plantas em três naves, sendo mais alta a central, separada das colaterais por arcadas de pilares esbeltos, com a alçada interior de dois pavimentos formados por arcadas e clerestório, sem tribunas e trifórios. A fachada era sóbria, em geral apenas um portal com uma rosácea se abria para no corpo central de empena aguda, ladeada por dois corpos mais baixos, ora cegos ora com a presença de frestas e janelas, reutilizando uma solução conhecida como “fachada-basilical”. A cobertura, em geral, é de madeira com apenas as cabeceiras de três ou cinco capelas possuindo abóbadas nervuradas.

Uma das mais importantes construções do período é o Mosteiro da Batalha (Figura 18), que ajudou no desenvolvimento dos arquitetos e artesãos portugueses, e abriu portas para o estilo conhecido como Manuelino.

Figura 18: Mosteiro da Batalha.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosteiro_da_Batalha_78a.jpg

⁸ Já havia construções com características do gótico no início do século XII, como a abadia de Alcobaça, que começa a ser construída em 1178, mas a obra foi interrompida em 1195 devido a uma nova invasão islâmica, e retomada somente após a total expulsão destes. Segundo Dangelo (2006), a abadia é “o primeiro edifício português em que arcos quebrados e a nova estrutura em abóbada de cruzaria e ogivas se aliam a concepção de espaço e de forma típica do Gótico num todo coerente”. Mas mesmo assim, o gótico só conseguirá realmente se impor sobre o românico no século XVIII, no reinado de D. Afonso III.

O Manuelino é a designação dada ao Gótico português tardio (ou flamejante), que se desenvolveu no reinado de D. Manuel I e D. João III. Esse período histórico é de extrema importância para Portugal, compreendendo a expansão do poder imperial lusitano pelo mundo e uma fase de grande estabilidade social e econômica. Esse contexto auspicioso, juntamente ao gosto de D. Manuel pelas artes, ajudou a impulsionar a produção artística do país (DIAS, 2002). Afonso (2013) descreve o Manuelino em seu texto:

Como características principais devemos referir a manutenção das estruturas góticas (sistemas de suporte, plantas, alçados, volumetrias), aliadas a novos conceitos de espaço e iluminação que determinam a preferência por igrejas de naves à mesma altura ou pelas igrejas-salão; o surgimento de uma nova gramática formal (elementos estruturais e decorativos inovadores, localizados nos arcos, abóbadas e portais); ornamentação profusa e exuberante, colocada de forma concentrada; uma temática decorativa de motivos naturalistas, patrióticos e heráldicos.

Outro ponto importante do período, é a retomada da arte luso-mourisca, que utiliza formas decorativas islâmicas (DANGELO, 2006). Sob o domínio mulçumano por muitos anos, a região absorvera características da arquitetura dos invasores, e suas influências seriam muito sentidas na arquitetura lusitana, alcançando até mesmo a colônia brasileira. Como exemplo do modo de fazer Manuelino, podemos citar a mais emblemática das construções da fase, o Mosteiro dos Jerónimos (Figura 19), edificado em Belém, que começou a ser erguido em 1501 a mando de D. Manuel I. As mudanças observadas durante o Manuelino são um prelúdio das primeiras manifestações de um novo mundo, anunciando-se assim o Renascimento, que já se encontrava em andamento em outras partes da Europa (DANGELO, 2006).

Figura 19: Mosteiro dos Jerónimos.



Fonte: <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/mosteiro-dos-jeronimos>

Assim como os períodos artísticos acima mencionados, Portugal demora a adotar na arquitetura os ideais renascentistas e esse não tem a mesma força que em outras regiões europeias, apesar de o país ter absorvido muitas das ideias humanistas do movimento. Ele havia se tornado, com as grandes navegações, “tanto um centro para a divulgação de informações relativas aos novos horizontes culturais e geográficos abertos pelas navegações quanto um lugar

de encontro para humanistas, artistas ou teólogos provenientes de toda a Europa” (BERBARA, 2009). Apesar disso o país ainda mantinha uma tradição medieval presente no Manuelino. As obras feitas no Convento de Cristo em Tomar (Figura 20), foram um marco da incorporação da arte renascentista em terras lusitanas, adotando uma estética diferente da nacional (DANGELO, 2006). Esse período, governado por Dom João III, foi atipicamente aberto política e culturalmente, mas isso muda, com o país tomando uma posição mais conservadora devido à reforma e a tomada do trono português por monarcas espanhóis.

Figura 20: Claustro de D. João III, no Convento de Cristo, na cidade de Tomar.



Fonte: <https://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/convento-de-cristo/>

Nesse novo contexto se desenvolve o Maneirismo português, que não deve ser confundido com o maneirismo italiano, pois o primeiro era muito mais tradicionalista e severo. Dangelo (2006) afirma que

Este estilo, impulsionado pela conjuntura favorável contra-reformista, vai ter franca aceitação em Portugal e vai tender a ser mais ou menos hegemônico como manifestação da cultura arquitetônica desse período em todo o país até a época da Restauração em 1640. Esse modelo arquitetônico é caracterizado pela clareza, ordem proporção e simplicidade, ainda que não fosse o único maneirismo possível em Portugal. (...) era certamente o mais hegemônico e, por isso, bastante representativo no gosto mais popular.

É então implementada uma tipologia arquitetônica que seria predominante tanto em Portugal quanto na colônia brasileira, pelos próximos dois séculos, muito difundida pelos jesuítas. Tal modelo, influenciado por um tipo de arquitetura tipicamente portuguesa que perdurara desde o período gótico, consistia, de acordo com Oliveira (2003), em “nave única com capelas laterais e tribunas no pavimento superior, o vestíbulo em forma de nártex definido pelos suportes do coro alto na entrada da nave, a cobertura em abóbada de berço e a fachada compartimentada, lembrando os retábulos do período” (Figura 21). Ainda segundo a autora, esse partido irá evoluir, resultando na abolição das capelas laterais, no surgimento de corredores laterais externos, em uma decoração centralizada na fachadas, e no destaque dos elementos

estruturais em pedra contra paredes caiadas de branco, muito semelhantes as igrejas construídas no século XVII e XVIII no Brasil.

Figura 21: Fachada da Igreja de São Roque, Lisboa.



Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_\(Lisboa\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_(Lisboa)). Acesso em: 23 de novembro de 2019.

Nesse período acontece o desenvolvimento da talha, que deixa de ser utilizada apenas como uma moldura para pinturas, passando a ser influenciada pela arquitetura. No retábulo maneirista ocorreu, segundo Bazin (1983) “uma quebra de níveis, um desbastamento das estruturas verticais e o uso de curvas. Procurou-se dar ao coroamento formas variadas e movimentadas, enfim, uma silhueta recortada”. Um representante destes retábulos é encontrado na igreja de Nossa Senhora da Luz (Figura 22), em Lisboa, do final do século XVI.

Passada a Guerra da Restauração, que pôs fim total à União Ibérica, Portugal encontrava-se bem abalado social, cultural e economicamente. Mesmo havendo a reconquista do poder pelos portugueses, a corte se encontrava totalmente desestruturada, tendo-se refugiado por muito tempo no interior. Isso impede uma retomada imediata das atividades de construção arquitetônica. Nesse período conturbado de reestruturação, as influências da estética italiana, espanhola e flamenga chegam timidamente ao país, mas se mesclando ao estilo maneirista. Apenas a partir de 1660, o país tem uma força maior em direção ao rompimento com as tradições deste antigo estilo. Com a descoberta do ouro em Minas Gerais, Portugal possui riquezas suficientes para a edificação de igrejas sob a estética barroca.

Figura 22: Altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz, em Lisboa.



Fonte: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-dopatrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/323913>

O novo estilo se impõe primeiramente nas artes ornamentais, como nos azulejos e na talha (DANGELO, 2006). A talha do barroco português pode ser dividida em algumas fases, introduzindo-se pelo chamado “nacional português”,⁹ que inicia-se em torno de 1670 (BONNET, 2002), tendo como características marcantes o uso em seus retábulos de arcos concêntricos encimando colunas torças, decoradas com motivos fitomórficos, como parreiras, acantos e espigas de milho, além de pássaros e figuras infantis. Tudo isso, ricamente dourado com folhas de ouro. Um exemplo de retábulo desta fase é o da igreja Convento dos Cardais, em Lisboa (Figura 23), que ainda conta com azulejos nas paredes da nave, a tornando ainda mais “nacional”.

Na primeira metade do século XVIII, o barroco tardio internacional toma força em Portugal. O estilo italiano teve grande influência sobre a arte portuguesa, principalmente em Lisboa e contava com o apoio do extravagante Dom João V¹⁰, um dos grandes patronos da arquitetura e da arte europeia no começo da era moderna, o qual financiava suas empreitadas

⁹ Segundo Toledo (1983) estes retábulos são denominados como nacionais “por suas características peculiares e por evocarem as portadas românicas tão difundidas em Portugal, particularmente no Norte”.

¹⁰ Segundo Gauvin Alexander Bailey (2016), Dom João V, impossibilitado de fazer um *Grand Tour* por questões de saúde, recorreu a importação de livros, peças de arte, gravuras, manuscritos, artistas, arquitetos e cientistas, de diversas partes da Europa, facilitados por seus embaixadores e negociantes de arte. Ele chegou a comissionar construções inteiras, como a Capela de São João Batista, instalada na Igreja jesuíta de São Jorge.

artísticas com as riquezas que a coroa portuguesa arrecadava no Brasil (BAILEY, 2016). Neste período, o monarca cria a Academia portuguesa em Roma e envia diversos arquitetos e artistas portugueses para a Itália, além dos italianos e estrangeiros com formação italiana que imigram para o país. Um destes é Johann Friedrich Ludwig, cujo nome foi aporuguesado para Ludovice. Com treinamento em Roma, esse arquiteto da Suábia alemã chegou ao posto de arquiteto oficial da coroa portuguesa, sendo responsável pelo projeto de muitos edifícios oficiais. Mas mesmo com essa grande leva de artistas munidos do vocabulário barroco, poucas igrejas de planta elíptica e poligonais são erguidas em Portugal nesta época (OLIVEIRA, 2003). Uma destas é a igreja de São Pedro dos Clérigos (figura 24) da cidade do Porto, projetada pelo italiano Nicolau Nasoni, que possui uma capela-mor quadrangular e a nave elíptica, mas seu exterior possui formato poligonal.

Figura 23: Igreja do Convento dos Cardais, em Lisboa.



Fonte: <http://ttnotes.com/images/festival-de-sintra-lisbon.jpg>

A segunda fase do barroco português ficou conhecida como D. João V, ou joanino. Os artistas se inspiravam nas diversas peças de arte e ourivesaria que chegavam ao reino, na maior parte, importadas pelo próprio monarca. Outra importante fonte de inspiração foi o trabalho de André Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, que além de ensinar os princípios da pinturas em perspectiva, também apresentava ilustrações de diferentes tipos de retábulos. Estes apresentavam diversos elementos que viriam a ser encontrados nos retábulos joaninos – como figuras antropomórficas sentadas sobre frontões interrompidos, sanefas, frisos com guirlandas, mísulas com atlantes, colunas salomônicas (TOLEDO, 1983). Com esse novo repertório, o nacional português perde espaço. Bazin (1983) conta que “o aparecimento do baldaquino, das volutas e das arquitraves interrompidas é um golpe desferido à forma fechada do coroamento que, por duas vezes, já havia saciado os instintos de harmonia dos portugueses”. Toledo (1982) sintetiza as características do estilo

Os retábulos dessa fase são arrematados superiormente por um coroamento característico (...). Ao centro do arco, em meio a figuras alegóricas, há um arremate curvo, envolto por volutas, festões, cabeças aladas de anjos e conchas, harmoniosamente dispostos. No coroamento desse arco irá aparecer, principalmente nos retábulos portuenses, o grupo alegórico da Santíssima Trindade, protegido por uma sanefa (...). Os pequenos baldaquinos, sanefas, falsos cortinados com borlas, sustentados por pequenos anjos, são frequentes. (...) Em alguns retábulos, aparece um par de coluna de cada lado, entre os quais se colocam nichos com seu pequeno dossel e base em forma de peanha. Dois elementos urgem para inovar o centro da composição. Um deles é o quartelão, uma pilastra misulada, onde, às vezes, é colocada uma figura feminina em meio corpo arrematada inferiormente por um planeamento que se completa com ornatos que se entregam a talha. (...) Uma inovação no tratamento espacial é a forma côncava que começa a surgir nos retábulos. As colunas extremas avançam, há uma curva de concordância com as colunas internas e desta passa-se à tribuna, colocada em plano mais recuado. Superiormente, o arco joanino se amolda à curva com diferentes soluções espaciais, sejam arcos de secção transversal cilíndrica, sanefas ou, ainda, pequenos baldaquinos do qual saem falas cortinas, sendo qualquer solução acompanhada por uma rica ornamentação. Disso resulta um notável efeito cenográfico.

Um exemplo deste tipo de retábulo é encontrado na capela-mor da igreja dos Paulistas (Figura 25), em Lisboa, que possui uma profusão escultórica em seu coroamento.

Figura 24: Vista da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Porto.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Torre_dos_Cl%C3%A9rigos.

A arte religiosa portuguesa no século XVIII, principalmente no período que antecede o grande terremoto de 1755, se encontra dividida pelas duas vertentes que dominavam o panorama artístico europeu da época: o barroco tardio italiano, já discutido, que ainda se sobressaía como principal corrente artística, e o rococó internacional desenvolvido na França e nos países germânicos. Dangelo (2006) conta que

A cultura arquitetônica do início do século XVIII não estava isenta de ser permissível a uma certa flexibilidade na assimilação dos novos gostos estéticos vinculados tanto a um tardo-barroquismo de gosto italiano, quanto aos pormenores do decorativismo rococó ou do racionalismo francês que, como veremos, rapidamente varreriam os países mais periféricos da Europa ao longo da segunda metade do século XVIII que, indiferentes ao racionalismo neoclássico mais ortodoxo que as academias tentavam

implementar na França e na Itália durante o século XVIII, emplacaram nas suas manifestações artísticas a última fase de delírio do “sonho barroco” contra-reformista.

Figura 25: Altar-mor da igreja dos Paulistas, ou de Santa Catarina, em Lisboa.



Fontes: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-m/1280/19/8e/4f/4d/igreja-santa-catarina.jpg>

De modo semelhante à Alemanha Central, Portugal desenvolveu uma variante do Rococó religioso bastante original. A corte portuguesa, assim como outros países europeus, absorvia vorazmente a cultura francesa. Não apenas nas artes, mas em vários aspectos da vida social, a França, com suas ideias iluministas e racionalistas, exercia sua influência sobre a corte e a população lusitana. O gosto francês é introduzido em Portugal por volta do 1730, principalmente por ação do monarca Dom João V. Os primeiros trabalhos com características influenciadas pelo rococó regencial são encontrados na talha portuguesa, ainda no período joanino, e mais adiante, na azulejaria que foi muito influenciada pelo trabalho de Jean Bérain e Gilles-Marie Oppenord.

Apesar de na arquitetura, escultura e pintura religiosas, Dom João V ainda apresentar uma preferência pelo gosto italiano, ele escolhe gravadores, decoradores e pintores franceses de cenas profanas – entre os quais se destaca Pierre Antoine Quillard¹¹ – para trabalhar em suas obras. Segundo Oliveira (2003) “o vocabulário ornamental desses artistas é o da regência francesa, em voga em Paris no momento, como pode ser verificado nas numerosas gravuras

¹¹ Pierre Antoine Quillard foi um pintor francês, seguidor de Watteau, que se instala em Portugal por volta de 1728, como desenhista de um naturalista suíço, e produzia pinturas de *fête galantes* com detalhes de rocalhas.

assinadas que deixaram em Portugal”. Na reforma do Paço da Ribeira¹², o rei busca diversos conselheiros franceses, inclusive Messonnier, e mesmo com a predominância da estética barroca e dos azulejos portugueses, adota no palácio a tapeçaria, os móveis e os *boiseries* franceses, além de alguns cômodos, como os da rainha, possuem pinturas de teto de Quillard (BAILEY, 2016).

A capela de Nossa Senhora da Conceição de Queluz (Figura 26), nos arredores de Lisboa, é provavelmente a construção real mais relevante que seguiu a estética francesa. Nela, mescla-se a arquitetura do barroco tardio com as características do estilo regência, como observa-se na talha dourada do teto e das áreas superiores das paredes, adornadas com anjinhos, palmetas, formas curvilíneas, rocalhas e *espagnoleries* (OLIVEIRA, 2003). Em Lisboa, o estilo regência seria usado por muitas décadas, mesmo depois da implantação do rococó em outras regiões do país. Nesta região, apenas a azulejaria e o estuque evoluíram para o rococó, mas mesmo assim, apenas nas poucas igrejas que fugiram do estilo pombalino¹³ (OLIVEIRA, 2003).

Figura 26: Capela de Nossa Senhora da Conceição de Queluz.



Fonte: <https://g.co/arts/ytKBXWxaGkg13WM37>

O Rococó é assimilado em Portugal, quase que exclusivamente, através das gravuras ornamentais, tão importantes na circulação do estilo na Europa e nas terras além-mar. Já discutidas neste trabalho, as gravuras produzidas por ornamentistas franceses e alemães, importadas em grandes quantidades a partir de 1750, serviram de inspiração para os portugueses, na talha e na azulejaria, as quais, por sua vez, inspirariam as construções do estilo

¹² O Paço da Ribeira era a residência oficial dos monarcas portugueses até a sua destruição no terremoto de Lisboa em 1755, que levou a perda culturais irreparáveis.

¹³ O estilo Pombalino, que recebe esse nome devido ao Marquês de Pombal, foi adotado após o terremoto que atingiu Lisboa em 1755. Na reconstrução da cidade, comandada pelo Marquês, foi utilizado uma espécie de neoclássico sóbrio e simples, que condizia com a desestabilidade econômica que assolava o país.

no Brasil. O estilo vai se espalhar por todo o país, e escolas regionais serão criadas, com características diversas e particulares. (OLIVEIRA, 2013)

Na região do Minho, no norte de Portugal, se desenvolvera uma linha muito original do Rococó – que irá influenciar fortemente a arte colonial mineira, uma vez que um grande número de portugueses que imigraram para a Colônia no século XVIII atrás das riquezas recém descobertas eram provenientes dessa região.

Um exemplo da criatividade do rococó bracarense nas fachadas é a Igreja de Madalena da Falperra (Figura 27), de autoria André Ribeiro Soares da Silva (1720-1769). Sua fachada é exuberantemente ornamentada e dinâmica, e sua planta, projetada em forma de losango, é muito original, diferenciando-a bastante da tradicional planta retangular portuguesa (OLIVEIRA, 2003).

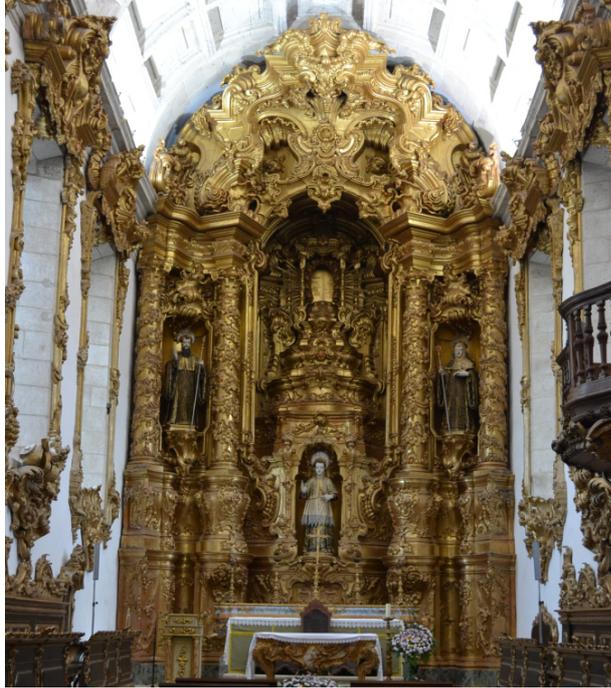
Figura 27: Igreja de Madalena da Falperra, em Braga.



Fonte: <https://informaticahb.blogspot.com/2012/09/braga-igreja-de-santa-maria-madalena.html>

A inovadora talha da região do Minho teve em José Álvares Araújo o principal entalhador (M. A. OLIVEIRA, *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus*. 2003). Segundo Oliveira (2003), “o dinamismo e o arrojo ornamental dominavam composições marcadas por um poderoso ritmo ascensional, culminando em complexos coroamentos com fantásticas combinações de formas curvilíneas em forte relevo”. As composições ornamentais da região são muito influenciadas pelos modelos germânicos, mas sem perder sua originalidade. Um bom exemplo da talha rococó da região do Minho é a Igreja do Mosteiro de Tibães (Figura 28), de autoria de Araújo.

Figura 28: Igreja do Mosteiro de Tibães, em Braga.



Fonte: <https://livrodeviagens.wordpress.com/2016/02/06/7-igrejas-para-visitar-em-braga-portugal/>

No Porto e seus arredores, o rococó não se desenvolveu tanto quando na região do Minho. Ali, a talha rococó se mescla a tradições barrocas, como pilastras salomônicas (OLIVEIRA, 2003). Isso é observado no retábulo de Nossa Senhora da Soledade (Figura 29) localizado no convento de São Francisco, em Porto.

Figura 29: Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Convento de São Francisco, Porto.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/32/be/ec/32beecf9cfec9ae5795788009eac85fb.jpg>

Outras regiões de Portugal não possuem as características tão marcadas como as regiões acima citadas, mas Oliveira (2003) discorre sobre algumas

A região da Beira, por exemplo sofreu simultaneamente a influência das escolas nortenhas do Minho e do Porto (...) e do pombalino lisboeta. (...) Coimbra não se restringe a um modelo único de retábulo. (...) Sua característica mais marcante é a estrutura marcadamente arquitetônica, perfeitamente legível à distância, na qual a

decoração desempenha papel secundário ou meramente aditivo. A relação com o pombalino evidencia-se nas colunas marmorizadas e nos coroamentos que reproduzem tipos em voga em Lisboa. (...) foram os azulejos que desenvolveram na região coimbrã padrões autênticos da estética rococó, em composições originais, marcadas pela profusão fantasiosa dos ornatos pintados em cores vivas(...). As decorações internas das igrejas do Alentejo (...) refletem em escala ampla a mesma concorrência entre estilos pombalino e rococó ocorrido nas igrejas lisboetas da segunda metade do século XVIII. (...) O rococó vigorou, entretanto, nas decorações em talha dourada e em particular as da cidade de Évora, que desenvolveu uma manifestação altamente regional do estilo. (...) O aspecto que mais chama atenção nas decorações religiosas do Algarve é a perfeita associação entre talha dourada e os revestimentos integrais de azulejos.

Assim, vemos um pouco do rococó desenvolvido nas demais regiões portuguesas.

2.4. A arquitetura religiosa brasileira

Para entender o rococó religioso brasileiro é necessário conhecer um pouco da arte luso-brasileira. Já falamos anteriormente sobre a arte religiosa lusitana desde seus primórdios na idade-média. Agora falaremos de sua introdução na colônia brasileira.

Junto aos navegadores portugueses que alcançaram as terras brasileiras em 1500, chegou a igreja católica, que viria a dominar não apenas a religiosidade no país, mas também a vida social, cultural e claro, a arte e a arquitetura. A igreja foi responsável pela construção de grande parte dos edifícios relevantes no período colonial, existindo uma predominância das construções religiosas sobre as civis.

Os templos mais primitivos, do princípio da colonização, não sobreviveram ao tempo, pois eram feitas de materiais findáveis. Construídas de traves de madeiras cobertas com folhas de palmeira, estas cabanas seguiam a tipologia das moradas dos índios (BAZIN, 1983). Segundo Bazin, (1983) ainda no começo da colonização, passa-se a utilizar o pau-a-pique em construções religiosas provisórias, como por exemplo na catedral da Bahia, a primeira igreja jesuíta do Brasil, chamada de Sé de Palha, devido a seus materiais precários.

Os jesuítas foram personagens essenciais ao desenvolvimento da arquitetura religiosa brasileira. A Companhia de Jesus chega ao Brasil em 1549, juntamente a Tomé de Souza, primeiro Governador e fundador de Salvador. Eles têm como intuito desenvolver o papel de civilizadores junto aos índios, não apenas catequizando os nativos, mas os ensinando a viver sob os modos europeus. Foram responsáveis pela construção de diversas igrejas e escolas, e também pela introdução de novos métodos construtivos que utilizavam materiais mais resistentes e de uma tipologia arquitetônica específica (BAZIN, 1983). Lucio Costa (2010) conta que

Sendo o objetivo da Companhia a doutrina e catequese, a igreja devia ser ampla, a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto – um terreiro – onde o povo se pudesse reunir e andar livremente, não se prevendo, o mais das vezes, a construção ordenada de casas em volta dessa praça.

As primeiras instalações jesuíticas no Brasil, como a já citada Sé de Palha, eram humildes, confeccionadas de madeira ou barro e cobertas com palha, feitas para durar pouco. Mas, por volta de 1570, passa-se a construir monumentos em materiais mais resistentes, como a igreja de Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda (Figura 30). Construída entre os anos de 1584 e 1592, esta igreja é uma das mais antigas igrejas jesuítas do país e segundo Costa (2010), a única construída no século XVI que ainda se encontra de pé. Ela foi construída aos modos da Igreja de São Roque de Lisboa, e foi projetada por Francisco Dias, um colaborador de Felipe Terzi, arquiteto italiano autor do projeto da igreja lisboeta (COSTA, 2010).

Figura 30: Igreja Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda.



Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2018/06/restauro-da-capela-do-seminario-arquidiocesano-de-olinda-comeca-nesta.html>

Costa (2010) conta que grande parte das igrejas jesuítas brasileiras adotam um partido geral de nave única, com quatro tipos de plantas: as mais simples, com a nave e a capela constituindo apenas um corpo e separadas pelo arco do cruzeiro; as com uma distinção entre a nave e a capela mor, que é mais estreita e mais baixa¹⁴; aquelas que possuem altares ladeados por pequenas capelas; e, por último, grandes construções que possuem diversas capelas laterais, a maneira da igreja de Gesú de Roma, sendo as duas mais próximas a capela-mor maiores e mais profundas, criando uma planta cruciforme. Estas igrejas foram chamadas de monumentais e têm como exemplo a Igreja do Colégio Jesuíta de Salvador (Figura 31), hoje a Catedral de Salvador.

¹⁴ Essa tipologia viria a ser usada em Minas Gerais no século XVIII (COSTA 2010).

Figura 31: Fachada e planta da Catedral Basílica Primacial São Salvador.



Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Bas%C3%ADlica_Primacial_S%C3%A3o_Salvador.

Outras ordens religiosas se instalaram no Brasil colonial e também foram responsáveis por obras significativas da arquitetura brasileira. É o caso dos franciscanos e dos beneditinos. Segundo Bazin (1983), os beneditinos, diferente dos jesuítas, e dos franciscanos que discutiremos a frente, não possuíam escola com muitas características próprias. Em seus empreendimentos, a ordem normalmente empregava artistas e arquitetos saídos dos próprios mosteiros beneditinos, sendo todos excelentes profissionais que desenvolviam projetos de muita erudição. Um dos mosteiros beneditinos no Brasil que conserva muito bem as características de sua construção no século XVII é o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (Figuras 32 e 33). A atual igreja foi iniciada em 1670, sendo a adaptação de uma obra primitiva que ali se começara em 1633, com novo projeto de autoria de Frei Bernardo de São Bento Correa de Souza (BAZIN, 1983). Bazin (1983) descreve a igreja do mosteiro

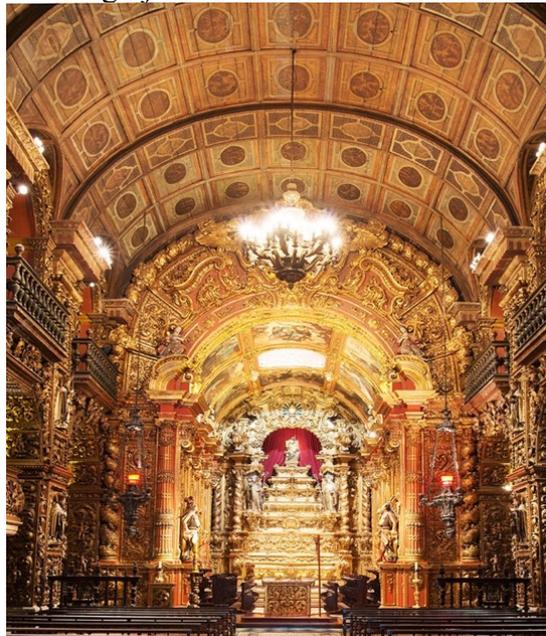
A igreja de São Bento apresenta, portanto, uma planta singular, com uma nave central e naves laterais mais baixas, encimadas por grandes tribunas que se abrem para o corpo da igreja por meio de vastas arcadas. (...) Os pilares eram ladeados, no sentido do corpo do corpo da igreja, por solidas pilastras, mais tarde disfarçadas por um revestimento de talha dourada; mas pode-se ainda ver os possantes capitéis toscanos cuja ornamentação simulava mármore, como primitivamente se fazia com a igreja inteira, antes que se optasse por revestimento mais suntuoso. O coro está colocado sobre um pórtico profundo que se abre na fachada por três arcadas frontais entre duas torres situadas no prolongamento das naves laterais. Esse pórtico, ou galilé, é um acréscimo (...). A capela-mor é profunda, a sacristia colocada transversalmente, atrás da capela-mor (...). A nave central está revestida de um teto pintado de falso mármore e as naves laterais têm abóbodas com arestas, entre arcos transversais. O frontispício, bem maciço, é tão sóbrio que tem um aspecto quase românico. Com galilé de três arcadas, lembra o templo anterior (...). Três arcadas se abrem sobre o pórtico e três janelas alumiam o coro, entre pilastras que se elevam do fundo; um frontão clássico, com uma janela que ilumina o topo, arremata o conjunto que dois cunhais emolduram. As duas torres, ligeiramente recuadas, tem arcadas no pavimento dos sinos e terminam em pesadas pirâmides. Todo o templo está construído em arenita.

Figura 32: Fachada da igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Bento_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Bento_(Rio_de_Janeiro))

Figura 33: Interior da igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.



Fonte: <http://www.formarte.com.br/projetos-finalizados-mosteiro-de-sao-bento-do-rio-de-janeiro>.

Os franciscanos construíram uma escola arquitetônica bem original. Seus conventos “caracterizam-se por uma organização espacial muito adequada ao nosso clima, à trama dos núcleos urbanos onde surgiram e, no que respeita à topografia e à paisagem, revelam grande sensibilidade” (TOLEDO, 1983). Eles costumavam implementar largos em frente a seus conventos, os quais tinham suas construções organizadas em volta do claustro. Em um dos lados desse claustro era erguida a igreja, e já a capela da Irmandade Terceira era situada ao longo do eixo longitudinal. O conjunto era bem simples, com exceção dos suntuosos interiores das igrejas, ricamente ornamentados com talha dourada e pinturas de forro (TOLEDO, 1983).

O século XVIII começa no Brasil com mudanças significativas no país, causada principalmente pela descoberta de riquezas minerais nas áreas mais centrais do país. Um grande fluxo de pessoas deixou os estados litorâneos, como Rio de Janeiro e São Paulo, em buscas das promessas monetárias da mineração. Portugal também sofreu um grande êxodo de pessoas que seguiram para o interior da colônia em busca não apenas do ouro, mas das intensas atividades comerciais que a mineração alavancou em todo país (BAZIN, 1983). Esse fluxo ajudou no desenvolvimento não só econômico, mais também social e político, e aumentou bastante o número de construções civis, oficiais e religiosas, principalmente em Minas Gerais. Enquanto no século anterior viu-se um grande número de construções jesuítas e monásticas, isso não ocorre tanto no século XVIII, principalmente pelo fato destas ordens religiosas serem proibidas de se instalarem em Minas e por isso não se beneficiavam do “desenvolvimento arquitetônico próprio dessa região” (BAZIN, 1983). Mas as confrarias leigas foram responsáveis por muitas construções em todo país, erguendo, frequentemente, luxuosos e opulentos templos.

As plantas dos templos deste período tendem a seguir um traçado comum tanto no Brasil quanto em Portugal – de unidade monumental, que se desenvolvera no século XVII, onde todos os anexos são reunidos em apenas uma construção de área retangular (BAZIN, 1983). A tipologia de planta que mais atende as necessidades brasileiras foi a de corredores, que Bazin (1983) explica

Frequentemente, essa planta é enriquecida por uma ampla sacristia, localiza transversalmente no fundo do templo. Todos os anexos são encimados de um outro pavimento, que forma tribunas, ao lado das naves e uma sala de reuniões ou consistório, sobre a sacristia, situada ao fundo. Possuindo duas torres de cada lado da fachada, podemos dizer que essa é a planta clássica; inter-regional, estende-se por todo Brasil, continua sem mudança desde o princípio do século XVIII até mais ou menos 1850, de tal maneira que, na planta, em nada se diferenciam os traçados de um templo como a Madre de Deus de Recife, construída no princípio do século XVIII, do de São José do Rio de Janeiro, construído de 1808 a 1842.

Há poucos exemplares de igrejas com plantas circulares, ovais, curvas e poligonais na colônia, assim como também foram raras em Portugal. O mais belo exemplo de uma planta deste tipo no Brasil (e talvez em toda arquitetura luso-brasileira) é a da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto (Figura 34), em que há a “combinação de duas elipses prologadas por uma sacristia quadrada com um frontispício ladeado por duas torres” (BAZIN, 1983). Essa igreja é definitivamente influenciada pelo barroco italiano, tendo o autor, Antônio Pereira da Souza Calheiros, a projetado “ao gosto da rotunda de Roma” a pedido dos irmãos da Irmandade do Rosário (OLIVEIRA, 2003).

Figura 34: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Ouro Preto.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_dos_Homens_Pretos_\(Ouro_Preto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_dos_Homens_Pretos_(Ouro_Preto))

Um das características das igrejas brasileiras está no contraste entre a relativa simplicidade de seus exteriores e a opulência de seus interiores. A tradição de ornamentar o interior dos templos com talha foi trazida pelos portugueses e a colônia acompanhava o gosto da metrópole. No litoral, as evoluções da ornamentação aconteciam quase simultaneamente com a capital, mas no interior do país, as mudanças estilísticas demoravam a se manifestar (BAZIN, 1983).

Os retábulos mais antigos que se tem notícia no Brasil são de pedra e pertencem a já citada Igreja Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda (BAZIN, 1983). Mas com tempo os retábulos de pedra foram substituídos pelos de madeira policromada.

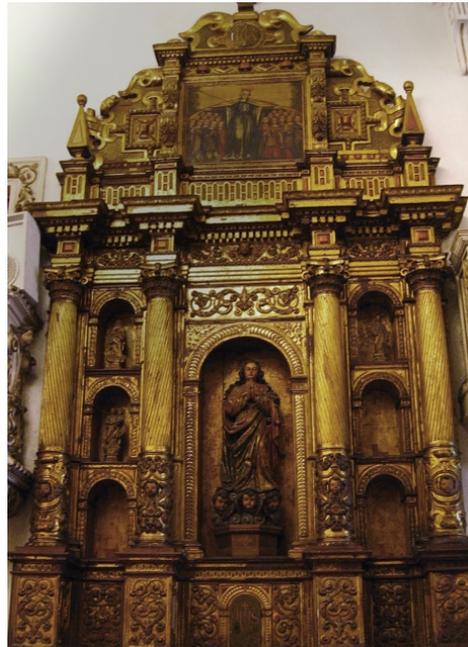
A primeira fase da talha brasileira, conhecido como Maneirista, ainda possui aspectos renascentistas, sendo influenciada pelos trabalhos de tratadistas do período, como Serlio e Vignola (TOLEDO, 1983). São adotados elementos da arquitetura como colunas e entablamentos, e os desenhos de arcos do triunfo e portadas são transformados em ornamento no interior das igrejas. Esses retábulos são muito utilizados pelos jesuítas na ornamentação do interior de suas igrejas. Lúcio Costa (2010) os descreve bem

Esses retábulos apresentam as mesmas características: o tratamento especial dos capitéis coríntios, um tanto repolhudos; os fustes estriados de preferência diagonalmente, vendo-se no terço inferior, ornamentação ainda ao gosto dos grotteschi da primeira Renascença, ou, então, cartelas de bordos recortados em tiras que se entrelaçam e enroscam (motivo muito em voga por toda parte naquela época, inclusive nos desenhos de arte gráfica, como, por exemplo, o da capa da Gramática de Anchieta, editada em 1595); as pinturas enquadradas acima do entablamento, entre

mainéis recamados de folhas de acanto ou de escamas; as volutas de desenho caprichoso; os pináculos marcando a prumada dos fustes; os denticulos, os óvulos, as caneluras. E tudo, neles, é tratado exatamente no mesmo estilo rico, elegante e bem articulado, dos altares portugueses e espanhóis de fins do século XVI e começo de seiscentos, quando a experiência “plateresca”, banida das fachadas, refugiou-se nas obras internas de talha, conforme se poderá facilmente verificar confrontando-os com os retábulos reconhecidamente filipinos(...).

Um belo exemplar dos altares maneiristas brasileiros é o altar de Nossa Senhora da Conceição (Figura 35), que pertencia a igreja do colégio jesuíta do Rio e hoje encontram-se na igreja de Nossa Senhora de Bom Sucesso da Santa Casa da Misericórdia.

Figura 35: Altar de Nossa Senhora da Conceição.



Fonte: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/337924>

Na segunda metade do século XVII, os retábulos abandonam as características clássicas e adotam as composições mais barrocas do Nacional Português. A principal característica deste estilo, talvez seja a presença das colunas torças¹⁵, as quais configuram-se pelo fuste em forma helicoidal. Segundo Bazin (1983) estes retábulos seguiam alguns princípios: adoção da tribuna e de tronos com pequenos degraus, onde se apresentava a imagem adorada; o coroamento em arquivoltas apoiadas em colunas; adoção do revestimento dourado; uso de uma ornamentação fitomórfica, onde folhas de acanto e videiras sobem ao redor das colunas torças. Também é comum a presença de pássaros como a pomba, a fênix e os pelicanos, além da figura de meninos. Na matriz de Nossa Senhora de Nazareth em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro

¹⁵ Essas colunas muitas vezes são chamadas de “salomônicas”, assim como as usadas no fabuloso baldaquino feito por Bernini para a igreja de São Pedro de Roma. Mas as colunas salomônicas se caracterizam pela parte superior do fuste em formato helicoidal e o terço inferior estriado. No Brasil, as colunas não seguem tal conformação, possuindo o fuste inteiramente espiralado, sendo chamado por alguns autores de pseudo-salomônicas.

Preto, encontra-se alguns dos poucos exemplares de retábulos do Nacional Português em Minas Gerais (Figura 36).

Figura 36: Altar-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazareth de Cachoeira do Campo.



Fonte: <https://www.chaodeminas.com.br/blog/cachoeira-do-campo>

Vê-se surgir também a *igreja toda de ouro*: igrejas onde a talha extravasa os retábulos e cobre todas as paredes do templo. A igreja de São Francisco da Bahia (Figura 37) é uma destas igrejas totalmente douradas, contando também com belíssimos retábulos do Nacional Português.

Figura 37: Interior da igreja e convento de São Francisco da Bahia.



Fonte: <https://ipco.org.br/sao-francisco-de-assis-e-um-culto-catolico-pobre-simples-sem-pompa/>

Uma nova fase do barroco, o joanino, se inaugura em Portugal e logo alcança a colônia. Segundo Rodrigo Mello Franco de Andrade, o estilo é introduzido no Brasil por Manuel de

Brito, autor dos mais belos exemplares joaninos do país, juntamente a Francisco Xavier de Brito (TOLEDO, 1983). Ambos trabalham na ornamentação da igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro (Figura 38) utilizando do rico vocabulário joanino. Toledo (1983) descreve o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição desta igreja da seguinte forma

Na sua composição são claros os componentes do estilo joanino. A planta é movimentada, convexa. As colunas torsas são substituídas por quartelões a cuja base se assentam imagens dos quatro evangelistas, em pleno vulto. Os dois quartelões centrais projetam-se para frente e sobre eles se assenta o arco do arremate, encimado por um grupo escultórico. Na prumada desses quartelões há duas figuras, alegóricas, à fé e à esperança, sentadas sobre fragmentos de arco. Esses quartelões apoiam-se sobre mísulas onde vemos conchóides e cabeças de anjos. O frontal do altar, abaulado, incorpora-se à composição central do retábulo formando-lhe base. Como em todo retábulo joanino, o sacrário integra-se à talha e dele nasce o trono em degraus. A boca da tribuna recebe um belo rendilhado de volutas onde se assentam meninos e onde vemos pequenas cabeças de anjos. Os dois quartelões externos ficam em plano recuado e entre eles e os centrais há faixas de concordância cilíndrica que lembram as soluções lisboetas, com medalhões volutas e anjos. O entablamento, em consequência dos diferentes planos em que esse retábulo se desenvolve, adquire uma rica movimentação que entra tribuna a dentro.

Além destes aspectos, observamos o coroamento em dossel com lambrequins tão significativo nos retábulos do estilo.

Figura 38: Altar da capela de Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Rio de Janeiro.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/71/b7/9e/71b79e19b12c7f5355041223c6840ae0.jpg>

O rococó se manifesta no Brasil primeiramente no Rio de Janeiro, e logo dominaria as decorações internas das igrejas da cidade. Segundo Oliveira (2003), muitos dos conjuntos rococós foram perdidos com o tempo. Mas analisando trabalhos que se conservaram, como

algumas capelas de autoria de Mestre Valentim¹⁶, pode-se traçar algumas características do rococó desenvolvido na cidade.

Foi possível identificar algumas características importantes do rococó do Rio de Janeiro, notadamente a opção pelos revestimentos integrais ou parciais de lambris com ornatos de talha dourada sobre fundos claros e a incorporação de painéis pictóricos ricamente emoldurados. A influência de modelos ornamentais de decoração de ambientes civis que dá a essas capelas o aspecto de pequenos salões rococós, também se estendem às igrejas de maior requinte ornamental (...) (OLIVEIRA, 2003).

As igrejas de grande porte também apresentam características deste rococó. Isso pode ser observado na igreja de Santa Rita, no Rio de Janeiro (Figura 39). Os retábulos da nave desta igreja são os primeiros trabalhos de rococó religioso na colônia, apresentando características que seriam muito usadas nas construções do estilo da cidade do Rio, como colunas retas e estriadas, frontões com formas sinuosas e esculturas de anjos, além da original “decoração da arcada que delimita externamente o retábulo, com relevos ornamentais aplicados em intervalos regulares, e uma elegante tarja central aldeada por duas aletas sinuosas em curva aberta” (M. A. OLIVEIRA, O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus. 2003). Nelas são usados desenhos de rocalhas douradas que contrastam elegantemente com o fundo branco.

Figura 39: Decoração interna da igreja Matriz de Santa Rita, do Rio de Janeiro.



Fontes: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com/2012/12/ha-muito-que-estou-para-fazer-este-post.html>

Enquanto no Rio de Janeiro vemos o desenvolvimento do rococó religioso na ornamentação interna das igrejas, já em Pernambuco, ele se manifesta também nas fachadas. O estilo chegou a região após a criação da Companhia Geral do Comércio de Pernambuco e

¹⁶ Valentim Fonseca e Silva nasceu provavelmente no Cerro, em Minas Gerais, no ano de 1745 filho de uma escrava e de um português. Mudou-se para Portugal com o pai em 1748, retornando ao Brasil em 1770, quando teve seu treinamento na arte da torêutica. Foi responsável por diversas obras públicas no Rio de Janeiro, além da decoração de igrejas. (FURTADO, 2015)

Paraíba, que além de favorecer a economia, facilitou a importação dos modelos ornamentais rococó através de azulejos e cercaduras ornamentais de pedra de lioz (OLIVEIRA, 2003). As fachadas inspiradas pelo rococó contavam, de acordo com Oliveira (2013), com algumas características marcantes: óculos encimados por cornijas com movimentos curvilíneos, formados pelas tradicionais linhas em forma de “C” e “S” do rococó, grandes frontões bastante trabalhados escultoricamente e torres com diferentes e complexos desenhos. Essas características são avistadas na fachada da igreja Matriz de Santo Antônio em Recife (Figura 40).

Figura 40: Igreja Matriz de Santo Antônio em Recife.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_do_Sant%C3%ADssimo_Sacramento_de_Santo_Ant%C3%B4nio.

Quanto as plantas, nas igrejas pernambucanas mantem-se a tradição das plantas de corredores. Há uma grande ênfase no retábulo-mor e uma tentativa de unificação do ambiente da capela-mor com a da nave, utilizando o arco do cruzeiro como moldura para o retábulo ao fundo da capela-mor (OLIVEIRA, 2003). A talha é bem diversa, e Oliveira (2003) explica, “estendem do padrão erudito português importado pelas ordens beneditina e carmelita, às manifestações regionais de cunho popular, adotadas pelos franciscanos e irmandades laicas”. Nos interiores encontra-se uma integração entre azulejos, talha e pinturas (apesar de muitas das pinturas já terem sido perdidas). Um templo que mostra bem esta junção é a Capela de Nossa Senhora da Conceição das Junqueiras, em Recife (Figura 41).

Figura 41: Capela de Nossa Senhora da Conceição das Junqueiras, em Recife



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/lucypassos/420920837>

A arquitetura em Minas Gerais se desenvolveu de forma peculiar em relação às outras regiões do país. Podemos traçar alguns elementos que a levaram a se diferenciar do restante do país: o estado é afastado do litoral, sendo assim, as novas tendências, que se desenvolviam na metrópole e chegavam quase que simultaneamente nas cidades litorâneas brasileiras, levavam mais tempo para alcançarem Minas Gerais – isso iria se modificar em meados do século XVIII, com a chegada de muitos portugueses que impulsionaram culturalmente a região, que passou a liderar a arquitetura brasileira. Outra diferença do restante do país era a ausência das ordens monásticas, tão importantes para o desenvolvimento da arquitetura na colônia, mas que foram impedidas de se instalarem no estado, pois a coroa acreditava que os religiosos destas ordens traziam perturbações e prejuízos para as áreas mineradoras (BAZIN, 1983).

Assim, as primeiras capelas do estado, que surgiram no começo do século XVIII, eram simples construções de taipa e madeira, materiais que seriam substituídos pela pedra e cal por volta de 1740 (BAZIN, 1983). Inicialmente com uma planta de nave única, evoluíram para uma divisão em nave, capela-mor e sacristia lateral, com fachadas com torres únicas; com a criação das vilas, matrizes foram construídas, seguindo a tradicional planta lusitana com corredores e com duas torres (OLIVEIRA, 2003). Já por volta de 1750, plantas passam a ser mais elaboradas, devido, principalmente, ao uso da alvenaria de pedra (BAZIN, 1983). Nas fachadas torna-se comum a ornamentação em pedra-sabão, com portadas que possuem o mesmo vocabulário escultórico da decoração interna das igrejas (OLIVEIRA, 2003).

O rococó é introduzido em Minas, efetivamente, por volta de 1760, modificando a ornamentação interna, as fachadas e até a planta de algumas igrejas mineiras. Um bom exemplo de fachada com movimentação rococó é encontrado na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (Figura 42). O frontispício segue uma linha levemente ondulada e é complementado por uma decoração de rocalhas e um óculo de formato tipicamente rococó, além de torres com coroamento em formato de sino, típica do rococó germânico (OLIVEIRA, 2003). Já a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei (Figura 43), possui uma planta curvilínea muito original e interessante.

Figura 42: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Carmo_-_Ouro_Preto_-_2.jpg

Figura 43: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei.



Fonte: <https://mapio.net/pic/p-130440817/>

As igrejas rococós mineiras contam com portadas escultóricas muito expressivas. Diferente das áreas litorâneas onde as cercaduras e as portadas de pedra lioz eram importadas de Portugal, em Minas Gerais, eram utilizados materiais regionais, como a pedra sabão. As primeiras experiências tratam-se de nichos com santos, mas com o domínio da técnica de entalhe em pedra, estas portadas evoluem para trabalhos mais elaborados (OLIVEIRA, 2003). A primeira portada rococó na região é a do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas (Figura 44), onde já vemos ornamentos em formato *rocaille* e em C e S, emoldurando o escudo da irmandade do Bom Jesus de Matozinhos, e outros elementos que seriam muito usados nas portadas mineiras. Aleijadinho foi responsável pelas mais belas portadas de Minas, incluindo a da igreja do Carmo de Sabará (Figura 45), em que o escultor introduz importantes elementos – “a cartela ou tarja coroada e apresentada por figuras de anjos infantis” e a “peanha que serve de elemento de ligação entre a cartela e verga da porta” (OLIVEIRA, 2003). Ele também foi autor da portada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, que discutiremos no próximo capítulo deste trabalho.

Figura 44: Portada do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas



Figura 45: Portada da Igreja do Carmo de Sabará.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Carmo_\(Sabará\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Carmo_(Sabará))

Os interiores das igrejas rococós se caracterizam por possuírem uma integração da decoração com a arquitetura, o já citado *Gesamtkunstwerke*, muito presente nas igrejas do rococó germânico. Tudo é construído de maneira a conduzir o olhar aos pontos focais dos ambientes, que são o altar-mor e a pintura em perspectiva do teto da nave, da forma mais cenográfica possível. Oliveira (2003) descreve bem a organização decorativa destes ambientes

Inicialmente de madeira com pintura de marmorizados, o arco cruzeiro, que realiza a transição entre os espaços da nave e a capela-mor, evolui para o uso da pedra nas igrejas da segunda metade do século XVIII (...). Na capela-mor a parede do fundo é inteiramente ocupada pelo retábulo policromado e dourado, colocado sobre um pódio de pedra ou presbitério e ladeado por duas credências, tendo ocasionalmente à frente um par de anjos tocheiros, tradição do norte de Portugal, continuada no Rio de Janeiro e em Minas Gerais por mestres-de-obre procedentes dessa região. As paredes laterais são decoradas com painéis (...). Tendo dificuldade de transporte inviabilizado o emprego dos tradicionais painéis de azulejos portugueses, encontrados apenas na capela-mor do Carmo de Ouro Preto, a região desenvolveu a técnica alternativa da pintura que imita azulejos (...). A decoração dos tetos das capelas-mores alterna pinturas de perspectiva, nas coberturas em abóbadas de tabuado corrido e ornamentações de talha dourada em cúpulas de alvenaria (...). No amplo espaço das naves, a decoração é comandada pela sequência rítmica dos retábulos e púlpitos pintados em branco e ouro justapostos às paredes brancas e pelas pinturas em perspectiva da abóbada em apoteótica explosão de formas e cores. Liberados dos antigos nichos em arcada, os retábulos (laterais) transformados em estruturas independentes expandem-se livremente em altura juntamente com as safenas, cujo desenho sinuoso estabelece um movimento ondulatório ao longo das paredes. Acima delas, amplas janelas derramam jorros de luz no interior das naves, iluminando-as uniformemente segundo a estética do rococó e fazendo cintilar os ornatos dourados da talha, que se destacam contra fundos brancos ou em policromia de tons suaves. A função da talha dourada continua, portanto, primordial, incluindo além dos retábulos,

dois púlpitos colocados em posição simétrica na região mediana da nave e a tarja central do arco cruzeiro como nas igrejas do período joanino.

A talha é primordial do interior das igrejas rococós mineiras e para Bazin (1983), o período foi o auge desta arte ornamental, quando os artistas luso-brasileiros conseguiram criar uma “unidade no luxo” em seus retábulos. Eles alcançam tal unidade, segundo o autor, valorizando, primeiramente, o arco do retábulo através da simplificação de sua estrutura; então passam a usar colunas retas no lugar das torsas; o douramento total, típico do barroco, é substituído por uma policromia menos pesada, onde os ornamentos dourados se destacam no contraste com o fundo branco ou azul e vermelho; além disso, os elementos arquitetônicos mantinham suas características. Por último, há o abandono das ornamentações antropomórficas, fitomórficas e zoomórficas, sendo utilizadas só aquelas do vocabulário rococó, mais abstratos e assimétricos (característica que não se aplica aos de autoria da Aleijadinho).

Segundo Oliveira (2003), já no início da década de 1760, elementos ornamentais do estilo francês já eram utilizados em alguns altares joaninos de Minas Gerais. A autora conta que, na Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté (Figura 46), os retábulos, construídos entre 1758 e 1765, já apresentam características do rococó que seria desenvolvido no estado, como o uso de safenas superiores que davam uma proporção mais alongada a estes elementos decorativos, que não mais se localizavam em arcadas, mas eram apresentados como móveis independentes, onde se multiplicam os motivos de rocalha e a policromia em dourado e branco. Além disso, o templo é iluminado por grandes vãos, que espalham a luz de forma uniforme em todos os ambientes. Apesar disto, apenas três dos retábulos são realmente identificados como rococós (incluindo um atribuído a Aleijadinho). Estes possuem quartelões internos mais elegantes e esguios, e coroamentos sem dossel, mas com sanefas bem integradas. Mas diferente do que se encontraria posteriormente no rococó, eles continuam a possuir colunas torças.

Mas Oliveira (2003) descreve o retábulo-mor do Santuário de Congonhas (FIG. 47) como “marco fundamental para o período do rococó na região de Minas Gerais”. Ali, o entalhador João Antunes de Carvalho utilizou no coroamento uma sinuosa safena em arbaleta, elemento encontrado no mobiliário civil francês, que não era encontrado em Portugal, mas que virou característica marcante no rococó mineiro. Ali também já vemos o uso das colunas retas estriadas e estípidas. Outros diversos tipos de retábulos-mor são adotados em Minas, mas dois exigem maior atenção. Um é muito semelhante às criações rococós do Rio de Janeiro e de Pernambuco, possuindo o coroamento em forma de frontão e com formas em S e em C, recebendo um brasão no centro. É assim o altar-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo de

Ouro Preto (FIG. 48), que possui risco de Manuel da Costa Ataíde. Mas este tipo de retábulo não foi muito bem aceito em Minas Gerais. (Oliveira, 2003)

Figura 46: Interior da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté.



Fontes: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_do_Bom_Sucesso,_Caet%C3%A9_interior.jpg

Figura 47: Retábulo-mor do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.



Fonte: <https://i.pining.com/originals/8a/ff/f8/8aff8cb22cc438ded58d128a43dcfee.jpg>

Figura 48: Altar-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.



Fonte: <https://tourouro preto.com.br/turismo/nossa-senhora-do-carmo-igreja.html>

O último tipo de retábulos-mores são aqueles produzidos por Aleijadinho, cuja a superior qualidade é inegável. Segundo Oliveira (2003), a “característica mais evidente (destes retábulos) é a total limpeza do arco do coroamento, sem arbaletas ou frontões, ocupado por um imponente grupo de imagens, aspecto que revela a vocação predominantemente escultórica do artista”. Vemos essas características no retábulo da capela do Fazenda do Jaguará (Figura 49). O grande exemplar deste tipo de retábulos produzido por Aleijadinho é o da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, a grande obra prima do escultor. Ela será abordada mais profundamente no próximo capítulo.

Outro elemento de extrema importância nas igrejas rococós mineiras são as pinturas em perspectiva. As rocalhas são inseridas nas pinturas de forro ainda no período barroco, mas só depois de 1770, passam a ser produzidas obras de espírito realmente rococó em Minas Gerais. Oliveira (2003) conta que nas

Pinturas de perspectiva rococó de Minas Gerais, o quadro central, significativamente chamado de “visão” celestial, adquire especial relevância pela redução da perspectiva arquitetônica a suportes vazados, destacando-se contra fundos brancos ou de tonalidades claras. Assim como nas pinturas do gênero no mundo lusitano, não há tratamento perspectivista das cenas e dos personagens desse quadro central, composto à maneira de um “painel de altar posto no teto”.

Figura 49: retábulo da capela do Fazenda do Jaguará.



Fonte: <http://www.minasgerais.com.br/imagens/atracoes/1507316498pSR9cZwtML.jpg>.

Essas pinturas são divididas pela autora em duas fases: a primeira sendo entre 1770 e 1800, e a segunda, de 1800 a 1830. A primeira fase abrange o período anterior à atuação do pintor Manuel da Costa Ataíde, que influenciou fortemente a produção nas três primeiras décadas do século XIX. Um importante representante deste primeiro momento é João Nepomuceno Correia e Castro, autor do forro da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas (Figura 50). Com aparente inspiração em desenhos ornamentais de Augsburg, a pintura apresenta a perspectiva arquitetônica sustentando um medalhão ilustrado com a Santíssima Trindade, sendo descrito por Oliveira (2003) como “simples e lógica”.

A segunda fase, que se estende aproximadamente do começo de 1800 a 1830, é caracterizada pelos trabalhos de Athaide e de seus discípulos. Em suas composições, segundo Oliveira (2003,) “o medalhão, ricamente emoldurado de rocalhas, forma no centro da abóboda um baldaquino suntuoso, sustentado por quatro possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura”. A obra definitiva deste autor é o magnífico forro da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto que será apresentada no próximo capítulo deste trabalho.

Outros partidos, sem influências de Athaide, também foram utilizados nas igrejas mineiras. Em um deles, a perspectiva arquitetônica é formada apenas por parapeitos que acompanham as laterais do forro, sendo que as “visões” celestiais, encontram-se em medalhões que “flutuam” no centro da composição, ou sem as barreiras da “habitual tarja com cercaduras

de rocalhas” (OLIVEIRA, 2003). Um exemplo deste último modelo encontra-se no forro da nave da Igreja Matriz de São Tomé das letras. Atribuído a Joaquim José da Natividade, a pintura conta com um muro-parapeito, com diversos balcões, onde se encontram anjos e os doutores da igreja. Ao centro vemos o céu, repleto de nuvens e anjos, que circulam uma cena da Santíssima Trindade sendo adorada por São Tomé.

Figura 50: Forro da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.



Fontes: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001298011013.jpg>

Figura 51: Forro da nave da Igreja Matriz de São Tomé das Letras.



Fontes: <https://www.ariquezadeviajar.com/2018/05/roteiro-sao-thome-das-letras-minas.html>

3. COMPARAÇÃO ENTRE O ROCOCÓ MINEIRO ENCONTRADO NA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRETO E O ROCOCÓ RELIGIOSO DA REGIÃO ALEMÃ DA BAVIERA

3.1. A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto

Senhor, não mereço isto.
 Não creio em vós para vos amar.
 Trouxestes-me a São Francisco
 e me fazeis vosso escravo.

Não entrarei, senhor, no templo,
 seu frontispício me basta.
 Vossas flores e querubins
 são matéria de muito amar.

Dai-me, senhor, a só beleza
 destes ornatos. E não a alma.
 Pressente-se dor de homem,
 paralela à das cinco chagas.

Mas entro e, senhor, me perco
 na rósea nave triunfal.
 Por que tanto baixar o céu?
 por que esta nova cilada?

Senhor, os púlpitos mudos
 entretanto me sorriem.
 Mais que vossa igreja, esta
 sabe a voz de me embalar.

Perdão, senhor, por não amar-vos.¹⁷

Assim descreve Carlos Drummond de Andrade a experiência de visitar a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, um dos patrimônios edificados mais relevantes do Brasil. Quem ali adentra, concorda plenamente com o poeta. Além de sua

¹⁷ O poema II. “São Francisco de Assis”, de Carlos Drummond de Andrade, faz parte da coletânea de poemas “Estampas de Vila Rica”, encontrada no livro *Claro enigma*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

importância arquitetônica e de possuir trabalhos de dois dos maiores artistas do Brasil colonial – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manuel da Costa Ataíde –, esta igreja é de um esplendor tamanho, sendo que poucos que a visitam não se impressionam com a sua beleza.

Antes de apresentarmos a igreja, mostra-se necessário abordar a Ordem Terceira de São Francisco, responsável por sua construção. As ordens terceiras foram criadas na Europa medieval, por religiosos como São Simão Stock, São Francisco de Assis e São Domingos, que se preocupavam com a espiritualidade de homens e mulheres comuns, sendo muito apoiadas pela igreja católica, uma vez que eram a base dos ensinamentos religiosos aos fiéis (CAMPOS, 2011). Estas ordens se tornaram as grandes responsáveis pela construção de edificações religiosas em Minas Gerais, uma vez que a Coroa Portuguesa proibia o estabelecimento ali das Ordens Primeiras – como os franciscanos, beneditinos e carmelitas – e a construção de mosteiros e conventos. Isso se deu por diversos motivos, entre eles o grande número de religiosos que se mudaram para a região após a descoberta do ouro e que se recusavam a pagar os tributos relativos a exploração áurea, não se subordinando à coroa, mas apenas à hierarquia da ordem; além disso, supostamente incitavam na população a desobediência das regras régias (BOSCHI, 2007). Assim, as ordens leigas se tornam de extrema importância para a sociedade mineira colonial, agregando homens e mulheres, de todas as camadas da sociedade e exercendo grande influência em suas vidas espirituais e sociais.

As irmandades, ordens terceiras e confrarias religiosas foram instituições fundamentalmente marcadas pela participação ativa dos leigos na organização da vida religiosa. Desta forma, grande parcela da sociedade, que incluía homens e mulheres tanto das camadas mais pobres quanto das mais abastadas, agremiava-se nelas com o intuito de cultuar seus santos, buscar a proteção diante das contingências da vida e da morte, encontrar pessoas, estabelecer relações e praticar a caridade. Tais instituições foram responsáveis por promover a religiosidade entre os iguais, por prestar assistência a seus associados, por arremeter seus irmãos em torno da devoção do santo protetor e por estimular, portanto, a devoção e o amor ao próximo. (...) Na Capitania de Minas, estas organizações fraternais atravessaram o século XVIII como importantes pilares de sustentação da fé católica local. Sua expressividade fazia-se sentir numa sociedade acometida pelo clima de insegurança e instabilidade, sendo a religião um veículo de apaziguamento das tensões sociais. (GOMES, 2009)

Fundada por São Francisco em 1221, e aprovada pelo papa Nicolau IV em 1289, a Ordem Terceira da Penitência, como também é conhecida a ordem de São Francisco, era destinada aos fiéis que apesar de possuírem o desejo de se dedicarem a vida religiosa, não lhes era possível ingressar em conventos (TRINDADE, 1951). Segundo Adalgisa Arantes Campos (1999), estas congregações se instalam em Minas Gerais por volta de 1740, estabelecendo altares nas igrejas paroquiais e, mais tarde, construindo templos próprios nos povoados mais populosos, como Vila Rica, Mariana e São João del Rei. Elas se encontravam submetidas à Província Franciscana da Imaculada Conceição, instalada no Convento de Santo Antônio do

Rio de Janeiro, e seguiam a Regra Franciscana, exceto pelos votos de castidade e clausura. Eram compostos por pessoas abastadas, como comerciantes e funcionários da Coroa, mas também por intelectuais, construtores, artificies, artistas e “personalidades dotadas de uma piedade eremítica” (CAMPOS, 1999). Sobre a influência das ordens terceiras de São Francisco na arquitetura, Campos (1999) nos conta

Por ocasião do surgimento desses sodalícios, a mineração já se encontrava em franco declínio, estimulando-se mais a diversificação da economia; a sociedade se achava bastante estratificada e também miscigenada, demonstrando a existência de grandes fortunas individuais. Os terceiros foram responsáveis por um grande surto na arquitetura e ornamentação a partir do terceiro quartel, quando ascendia o gosto artístico rococó (1760-1840). Esse período de assentamento das populações revelou obras aclimatadas, que empregaram a mão de obra, os materiais e feições raciais locais.

Na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, após grande clamor de diversos irmãos terceiros que já ali residiam, a ordem é fundada em 09 de janeiro de 1746, na capela de Bom Jesus dos Perdões¹⁸, mas sua primeira mesa administrativa só seria eleita em 1751 (TRINDADE, 1951). Desde seus primórdios, a ordem ansiava pelo levantamento de um templo próprio, mas foram levados exaustivos dezenove anos para a obtenção de uma licença régia que permitisse o início das obras, devido ao “menosprezo com que nos ministérios do reino eram tratados os súditos brasileiros e suas petições” (TRINDADE, 1951). Apenas em 12 de agosto de 1767 é oficialmente concedida à ordem a licença para a construção da ermida.

Mas os irmãos da ordem não esperaram o consentimento real para iniciar os trabalhos, tendo já empreendido o processo de escolha do local onde seria erguida a Capela dois anos antes. Segundo Cônego Raimundo Trindade (1951) em 21 de julho 1765, após uma votação, ficou decidido por um terreno no caminho que levava à capela de Bom Jesus dos Perdões, adquirido pela ordem por uma quantia de 450\$000. O local foi escolhido de forma criteriosa, sendo que “o Definitório Geral dessa Ordem demonstrou interesse em ocupar um lugar que proporcionasse acomodação “decente” para a capela e vista para o “território”, conforme percebido no conteúdo do Termo de 21 de junho de 1765” (OLIVEIRA, 2013). Bastos (2009), traça uma bela descrição do local escolhido.

A perspectiva que se descortina da capela pela rua direita ao descer da Praça Tiradentes é, sem dúvida, uma das vistas mais admiráveis da arquitetura e do urbanismo luso-brasileiros; e não tenho receio em afirmar que essa conjunção de efeitos engraçados persuadiu na escolha do sítio e na contrafeita orientação do edifício – ter o corpo da capela lateralmente sobranceiro ao vale do arraial de Antônio Dias, adiante um generoso largo tangente à via principal da vila, com área o bastante para permitir se distinguir teatralmente o frontispício, oportunamente amplificado em ornato pela serra altaneira ao fundo e o pico do Itacolomy.

¹⁸ Capela primitiva, que se encontrava onde hoje está erguida a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões.

Assim, em 15 de dezembro do mesmo ano, foi emitida um documento de escritura, que também tratava da terraplanagem, da construção dos muros de contenção e da compra de um terreno adjacente. Termos do período mostram que em 1766 as obras de terraplanagem e de ereção dos muros de contenção já haviam sido iniciadas (TRINDADE, 1951).

A autoria do risco da igreja constitui uma das mais complexas discussões da historiografia da arte brasileira. Não há nenhum registro documental sobre o autor do projeto, mas diversos estudiosos atribuem a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (que será discutido mais adiante). Em sua dissertação, Proença-Junqueira (2006) fala um pouco mais sobre tal discussão. Ela conta que o primeiro autor a atribuir o risco ao artífice foi Rodrigo José Ferreira Bretas, autor da biografia de Aleijadinho, intitulada “Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”. Ele se embasava na comparação do projeto da igreja com o risco da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, que tem autoria comprovada de Lisboa. Assim como Bretas, importantes acadêmicos da arte colonial brasileira fazem a mesma afirmação, sendo os mais notáveis Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Cônego Raimundo Trindade, Sylvio de Vasconcellos e Germain Bazin. O principal suporte dessa atribuição é o fato narrado pelo professor Furtado de Meneses, que alega ter estado de posses das plantas da capela e que estas contavam com a assinatura de Aleijadinho (PROENÇA-JUNQUEIRA, 2006).

Mas Proença-Junqueira (2006) também apresenta autores que discordam desta atribuição. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira afirma que a disparidade entre as ornamentações, de autoria comprovada de Lisboa, e o risco da fachada, além da utilização de diferentes materiais pétreos, vai contra a teoria, e explica assim que

Além do deslocamento em rotação das torres de São Francisco de Ouro Preto e o seu próprio formato cilíndrico repetirem tema já ensaiado na igreja do Rosário dos Pretos na década anterior, essa movimentação, caracteristicamente barroca, encontra reforço em idêntico movimento rotativo dos fragmentos de frontão acima das colunas, tema típico do barroco tardio internacional. Note-se ainda a simplicidade das janelas em ambas as igrejas, encimadas por simples vergas alteadas e sem as molduras ornamentais que caracterizam as demais igrejas do Aleijadinho. Mais próximas do barroco tardio do que do rococó, são ainda as oposições côncavo-convexas da fachada de São Francisco, a serem relacionadas, por exemplo, com a igreja de Santa Engrácia de Lisboa. (OLIVEIRA M. A., 2003)

Já o autor Augusto Lima Junior, conta Proença-Junqueira (2006), atribui o risco a Cláudio Manuel da Costa, mas não apresenta documentação comprobatória. Tal discussão não está perto de ser abandonada, só podendo ser encerrada com a descoberta de documentos que apresentem o nome de um arquiteto ligado a obra. Como a autoria do risco da Igreja não é o foco deste trabalho, deixaremos o autor como desconhecido.

Quanto ao construtor da Igreja, não há dúvidas quanto a seu nome – Domingos Moreira de Oliveira, pedreiro português muito apto, que serviu de louvador para importantes obras,

como a Igreja do Carmo de Vila Rica. Ele arrematou a obra em dezembro de 1766, em uma concorrência pública realizada pela ordem, pelo valor de trinta e oito mil cruzados, resultando em uma dívida que a congregação levaria impressionantes 65 anos para quitar (TRINDADE, 1951).

Nenhum documento aborda o início da construção, sendo o progresso da obra apontado apenas “pelos registros de pagamentos, pelos livros de receita e despesa e por documentos avulsos” (TRINDADE, 1951). Em seu livro, Trindade (1951) transcreve estes documentos, afim de traçar diversas informações sobre o feitio da igreja. Ele nomeia vários profissionais que ali trabalharam, entre eles: Henrique Gomes de Brito, responsável pelo risco do Barrete da Capela-mor e das Abóbodas dos corredores; João Alves Viana, Manuel Frñ da Costa, Paulo da Costa Peixoto, José Barbosa de Oliveira, Custódio José Alves, José da Cunha e Luís da Costa Ramos, Manuel e Joaquim (dois negros cujo os sobrenomes não são citados) e Luis da Costa (como servente) construtores dos corredores da sacristia em 1794; o ferreiro Baltazar Gomes de Azevedo, incumbido das grades de ferro (mas não as hoje presentes na Igreja) e os sinos; Luís Pinheiro Lôbo e seus oficiais, encarregados, em 1772, da edificação das torres; José Ribeiro de Faria, que acrescenta as cimalthas destas em 1787; Lucas Evangelista de Jesus, Manoel Glz Neves, Ignacio Francisco de Carvalho e Manuel da Silva Benavente, que produziram as portas e as janelas; Manuel Rodrigues Graça, Manuel Gomes Laborinho, Manuel Gomes Barreiro, Manuel Gonçalves Neves e Domingos Gonçalves de Barros, que trabalharam na produção do coro; Manuel da Rocha Monteiro, José Ribeiro de Carvalhais e outros trabalhadores não nomeados, executores das campas; José Ribeiro de Faria, que arrematou a obra do telhado e do forro, onde também laboraram Henrique Gomes de Brito, Francisco Rodrigues Lajes, João de Almeida Lanhoso, Miguel da Costa Peixoto e José Barbosa de Oliveira.

Assim, sabemos que em 1772, as paredes e o arco da Capela-mor foram entregues e em 1777, a igreja já havia sido inaugurada e servia para os cultos da Ordem. Mas o construtor entrega a obra oficialmente apenas em 24 de agosto de 1794, após ser examinada e louvada por Antônio Francisco Lisboa e José Pereira Arouca.

Com toda certeza, o nome mais importante encontrado entre os registros da igreja é o de Antônio Francisco Lisboa, mais celebrado artífice do Brasil colônia e encarregado pela maior parte da ornamentação escultórica da igreja. Lisboa, como nos conta Sylvio de Vasconcelos, em sua obra “Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho” de 1979, nasceu em Vila Rica em 1738, filho de uma escrava africana e do carpinteiro português Manuel Francisco

Lisboa. O pai foi um importante construtor, projetista e louvador do período, sendo responsável, por exemplo, pela Matriz de Nossa Senhora Da Conceição de Antônio Dias em Vila Rica. Aleijadinho desenvolveu sua profissão como aprendiz em canteiros de obras e em "aulas" ditadas por mestres experientes, como seu pai. É provável que seus conhecimentos foram passados por João Gomes Batista, oficial da Casa da Moeda de Lisboa que, tendo sido transferido para Vila Rica em 1751, passa a trabalhar na casa da moeda local.

E quem lhe poderia ter dado acesso às novidades artísticas em curso na Europa e induzi-lo a composições mais próximas do humanismo iluminista, que então principiava a impor-se no Velho Continente, do que conformadas aos padrões barrocos, mais antigos, que os profissionais anteriormente chegados à região haviam trazido da mãe pátria. (VASCONCELOS, 1979)

Pouco se conhece da produção inicial de Francisco Lisboa, mas presume-se que está tenha sido numerosa, uma vez que em 1772, quando estava com 34 anos de idade, foi incumbido de criar o traço da Igreja de São Francisco de São João del Rei. Acredita-se que desenvolveu em 1777 uma doença que o traria deformações, por causa das quais se cunhou o apelido Aleijadinho. Mas segundo Vasconcelos (1979), tal doença deve ser discutida com cautela, posto que muito da narrativa sobre a saúde do escultor se deriva da obra de Rodrigo José Ferreira Bretas, primeiro biógrafo de Francisco Lisboa. Tal autor produz um texto nos moldes do romantismo literário que vigorava na época, no qual as mazelas do artífice são descritas de forma “*quasimodesca*”, ou seja, com forte influência do personagem Quasímodo, da obra de Victor Hugo, importante autor do romantismo francês. Sobre a doença, Vasconcelos (1979) conclui

Em consequência, frente à escassez de informações concretas, fidedignas e positivas sobre o controverso assunto, não parece útil ou recomendável procurar esclarecê-lo com meras suposições. Com humildade científica, mais justo é aceitar que Antônio Francisco teve o corpo malconformado e padeceu de males que, lamentavelmente, não são identificáveis.

Ao final de sua vida Aleijadinho não mais possui tantos trabalhos como antes, sendo seus últimos anos de extrema pobreza. A data de sua morte, 18 de novembro de 1814, encontra-se no registro de óbitos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, onde encontra-se seu túmulo, tendo ele morrido aos 66 anos de idade (VASCONCELOS, 1979).

Acerca da obra de Aleijadinho, o autor inglês John Bury, em seu texto “Arquitetura e Arte no Brasil Colonial” (2006), explica

A carreira artística da Aleijadinho divide-se em três períodos. As obras do primeiro período (1770-1794) são as esplêndidas igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei e as igrejas carmelitas de Ouro Preto e Sabará. Durante esses anos, também trabalhou para pelo menos meia dúzia de outras igrejas e capelas de fazendas. Todas essas obras se caracterizam, de modo geral, por um espírito rococó sereno e harmonioso, em forte contraste com as produções do segundo período (1795-1807), dedicado às imagens de madeira em tamanho natural e estátuas de pedra do santuário em Congonhas do Campo. As figuras de Congonhas são de qualidade irregular,

incluindo simultaneamente suas obras-primas mais impressionantes e muitas de suas piores obras, como se refletissem a progressão acidentada de sua terrível doença. O espírito geral do trabalho é grave, até mesmo sombrio, atingindo o sublime nos melhores momentos, mas também descende até a amargura e a caricatura. (...) Na fase final de sua vida (1807-1812), o Aleijadinho já se tornara tão incapacitado pela doença que pouco podia fazer além de dirigir e inspecionar o trabalho de seus oficiais. Ficou cego em 1812 e morreu dois anos mais tarde. Portanto, a obra de Congonhas do Campo assume significado especial em sua carreira, por ter sido o último empreendimento de grande porte, antes que a doença e a velhice o incapacitassem por completo. Esse conjunto representa o ápice de seu desenvolvimento artístico e o coroamento do estilo desenvolvido na colônia, do qual tornou-se o principal criador. (...) O nome do Aleijadinho já foi associado a introdução de um estilo rococó curvilíneo e tridimensional nas fachadas das igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei. Essas fachadas de grande beleza e originalidade representam uma revolução criativa na arquitetura das igrejas brasileiras.

A respeito de seus trabalhos na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Trindade (1951) traça um relatório bastante completo que usaremos como base. Os trabalhos comprovados do mestre nesta obra se iniciam com sua contratação por Domingos Moreira para o feitiço dos esplendorosos púlpitos, que foram estreados em 5 de dezembro de 1771, pelo ilustre inconfidente Cônego Luís Vieira da Silva. O barrete da capela-mor, que foi delegado a Henrique Gomes de Brito (o qual confeccionou apenas a abóboda em pedra), recebeu esculturas e adornos de autoria de Aleijadinho e outros mestres, que segundo Trindade (1951), trabalharam sob sua direção. A portada foi arrematada por José Antônio de Brito, mas se torna claro que o projeto e o trabalho são de Aleijadinho, visto que, além de conter o traço distintivo do artífice, tem sua autoria comprovada por recibos do Livro de Receita da ordem. Pela análise das condições de execução do serviço, Trindade (1951) conclui que ele foi executado a fim de substituir uma antiga portada, mais modesta.

O altar-mor foi contratado em 18 de outubro de 1790 e Aleijadinho o produziu na região hoje conhecida como Rio da Espera, de onde foi transportado para Vila Rica e instalado na igreja em 1794. Outro belo trabalho do escultor apresentado por Trindade (1951) é o lavabo da sacristia, doado a Ordem pelos sacristãos que serviram durante os anos de 1777 e 1779, e assim sendo, não existe nenhum documento da ordem sobre sua feitura. Outros trabalhos de Aleijadinho na igreja foram as pedras d'ara¹⁹ e o risco dos altares laterais, que não foram por ele executados. Esses levaram mais de 60 anos para serem concluídos, tendo sido iniciados em 1825 e finalizados apenas em 1890. Sabe-se que a talha dos dois altares laterais próximos ao

¹⁹ No site *Catolicismo Romano* encontramos a seguinte definição de pedra d'ara: "O altar representa Nosso Senhor Jesus Cristo, pedra fundamental da Igreja. No centro do altar há uma pequena cavidade, onde se coloca uma pedra, comumente de mármore, denominada Pedra d'ara, que encerra dentro de si relíquias de santos mártires, recordando o costume primitivo cristão de celebrar o Santo Sacrifício do Calvário sobre o túmulo dos mártires e suas preciosas relíquias. Elas têm um orifício onde se colocam fragmentos dos ossos de algum santo, depois é lacrada e o bispo passa óleo e a benze." PEDRA D'Ara – Significado na Igreja Católica na Igreja Católica Apostólica Romana. **Catolicismo Romano**, s/d. Disponível em: <https://www.catolicismoromano.com.br/pedra-dara-significado-na-igreja-catolica-apostolica-romana/>. Acesso em: 18 de novembro de 2019.

arco do cruzeiro é de autoria de Vicente Alves Costa, a quem Trindade (1951) descreve como “por certo o último dos entalhadores que ainda argui em seus trabalhos alguma lição dos velhos mestres”. Para os dois retábulos centrais é contratado o Mestre Carpinteiro José Pinto de Souza Junior. Eles são aceitos pela ordem apesar da relativa falta de qualidade. Sobre eles Trindade (1951) curiosamente escreve

O risco, portanto, dos altares é do Aleijadinho; não a execução: de suas mãos privilegiadas não saíram aqueles feios anjos dos dois altares mais próximos à entrada do templo, como não saíram do cinzel bastante hábil de Vicente Alves da Costa.

Os últimos retábulos laterais foram executados pelo (supostamente) italiano²⁰ Miguel Antônio Treguellas, marceneiro que possui uma grande oficina em Ouro Preto, no segundo quartel do século XVIII (FERREIRA, 2018).

²¹Juntamente com o esplendoroso trabalho de ornamentação criado por Aleijadinho para Igreja, também é extremamente relevante as pinturas que ali se encontram. O primeiro pintor a constar na documentação sobre a igreja foi João de Carvalhais, que produziu, entre 1771 e 1772, painéis para a capela-mor, os quais foram substituídos mais tarde pelo retábulo-mor em talha. Em 1773, João Batista de Figueiredo²² arremata a pintura e o douramento do teto da capela-mor (que foi coberta, mais tarde, por Mestre Ataíde). Pouco se fala dos painéis encontrados na capela-mor (excetuando os azulejos) e na sacristia da igreja nos documentos da congregação franciscana. Sobre os primeiros, não há nenhuma referência à autoria. Já a pintura do forro da sacristia é de autoria de Manuel Pereira de Carvalho, enquanto os quadros encontrados nas paredes do cômodo foram pintados por Francisco Xavier Gonçalves. Mas as pinturas que realmente encantam e chamam a atenção são aquelas executadas por Ataíde.

Manuel da Costa Ataíde está para a pintura mineira do período colonial, assim como Antônio Francisco Lisboa está para a escultura. Em seu texto “Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde”, Adalgisa Arantes Campos (2005) nos apresenta importantes informações sobre a vida do pintor. Mestre Ataíde, como é muito conhecido, nasceu em Mariana, no ano de 1762, filho de Luís da Costa Ataíde e Maria Barbosa de Abreu, vindo a falecer em 1830, aos 67 anos. Provindo de uma família muito religiosa, Ataíde era engajado na vida católica, sendo membro de dez confraria.

²⁰ Clara Assunção Ferreira, em seu *O Tardo Rococó De Miguel Treguellas*, levanta a hipótese de Treguellas ser na realidade brasileiro, uma vez que ele foi referido como “nosso laborioso conterrâneo” no Jornal Minas Geraes, em 1897. (FERREIRA, 2018)

²¹ Continuaremos a utilizar o texto de Trindade (1951) como principal fonte para esta sessão.

²² Esse pintor, que fora responsável pela pintura dos forros de importantes igrejas, incluindo a do Rosário e da Matriz de Santa Rita Durão, foi provavelmente mestre de Ataíde (TRINDADE, 1951).

Toda esta religiosidade não o impediu de ir contra as regras do período, se unindo e tendo quatro filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva, uma “parda forra” (THIMÓTHEO, 2012), com quem não pode se casar, mas manteve um relacionamento estável até a sua morte²³. Apesar de ser contra as normas sociais e religiosas do período, e ter impedido Ataíde de ser irmão professo nas ordens terceiras, a união não o fez perder prestígio, o que mostra bem a relação da sociedade vilariquenha com a mestiçagem. Na Vila Rica colonial, pessoas das mais diferentes origens se misturavam, sendo a miscigenação até mesmo incentivada pela Coroa. Levanta-se a teoria de que ao pintar o forro da capela da qual este trabalho trata, o artífice tenha retratado a Virgem com os traços de sua companheira.

Ataíde era um homem letrado e possuía uma patente militar, atributos que o colocavam em um patamar privilegiado no contexto sócio cultural da Minas Gerais colonial. Seu aprendizado artístico aconteceu, provavelmente, nas mesmas condições que com Aleijadinho, tendo sido ele aprendiz de outros mestres (como o já citado João Batista de Figueiredo). Não havendo uma instituição de ensino artístico na região, ele provavelmente expandiu seus conhecimentos em arte a partir da leitura dos diversos textos teóricos e tratadísticos que faziam parte de um considerável acervo bibliográfico que se reunira na capitania mineira (THIMÓTHEO, 2012). Estes livros provavelmente serviram como fontes iconográficas para seus trabalhos (e de diversos outros artistas mineiros). De acordo com Thimótheo (2012), dois livros se encontravam listados em seu inventário, um livro sobre os segredos das artes, provavelmente *Secrets concernant les Arts et metiers*, e uma bíblia ilustrada por Joaquim Carneiro da Silva. Sobre o primeiro ele conta que “a obra é um receituário para a preparação das cores destinado aos tintureiros” (THIMÓTHEO 2012).

Apesar de sua patente militar, tendo sido ele sargento no arraial de São Bartolomeu, depois promovido a alferes no distrito de Mombaça, a datar de 1804, ele só era referido como pintor. Assim, Thimótheo (2012) conta que

Foi, portanto, durante o começo do século XIX, que Athayde consolidou sua imagem vinculada aos ofícios artísticos. Sua obra se torna vasta dentro do cenário colonial das terras do ouro, vinculada sempre aos preceitos doutrinários católicos, mas sem deixar de esbanjar sinuosidades artísticas próprias de um homem que soube, através do estudo das artes, e, sobretudo, através da agudeza de seu engenho artístico, transmutar, de modo tão arrebatador, o espaço arquitetônico em *locus* iconográfico.

²³ Ataíde declara em seu testamento que “[...] Item, declaro que por fragilidade humana tenho quatro filhos naturaes que são os seguintes: Francisco de Assis Pacifico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Roza de Jesus, Anna Umbelina do Espírito Santo, os quais quero e os nomeio por meus legítimos e verdadeiros herdeiros e testamenteiros de todos os meus bens cada um per si e insolidum com livre e geral administração fazendo vezes de meus procuradores cobradores arrecadadores e pagadores de minhas dívidas [...]. (THIMÓTHEO, 2012).

Mas o artista não se deteve nesse ofício, se tornando então professor ou mestre das artes. Ele chega mesmo a enviar, no ano de 1818, uma petição a D. João VI, “em que pede se estabeleça na Cidade de Marianna huma Aula de Desenho Arvhitectura”²⁴. Não há notícias da criação dessas aulas na cidade, mas sabe-se que Ataíde já ministrava aulas, se intitulando professor ou mestre da arte.

As pinturas de São Francisco são consideradas as obras-primas de Mestre Ataíde. De acordo com Menezes (2015), são de autoria do pintor na igreja, com documentação comprobatória: o ajuste da obra de douramento da capela-mor (1799); os painéis que reproduzem azulejos da capela-mor (1799); as armas do arco do cruzeiro (1799); a encarnação do Senhor Crucificado (1805); a encarnação da Imagem de São Roque (1805); a encarnação da Imagem de São Ivo (1805); a encarnação da Imagem de São Francisco recebendo as chagas (1805); a encarnação da Imagem do Pontífice (1805); a encarnação da Imagem de São Luís (1805); a encarnação da Imagem do criado do dito santo (1805); a encarnação de 12 serafins (1805); a pintura de 27 ciprestes (1805); pintura de 11 alfanjes (1805); e a douração de carneirinho (1805). Segundo Del Negro (apud MENEZES, 2005), são a ele atribuídas, mas sem provas documentais, o forro da sacristia, as quatro telas nas paredes da nave da igreja e o forro da nave (1801-1812).

Apenas em 1890, o último trabalho na igreja foi entregue, o douramento de altares laterais, levando-se assim, desde o início da construção em 1765, 125 anos para o templo chegar ao seu esplendor atual, o qual apresentaremos a seguir ao leitor.

A graciosidade da capela da Ordem da Penitência de Ouro Preto já começa por sua implantação. Como já foi discutido, o local da construção foi escolhido com zelo, sendo selecionada uma área que possibilitasse que a construção fosse observada por diversos ângulos. Ela se orienta para o sul, fugindo da recomendação canônica de que as igrejas deveriam ser direcionadas para o leste, e possui à sua frente um grande largo, o que é em concordância com outra recomendação canônica, de que os templos deviam facear largos, praças, ruas, rios, ou costas litorâneas (BASTOS, 2009). Sua localização, juntamente com sua arquitetura, cria um efeito quase que cenográfico, com a bela paisagem do Pico do Itacolomi servindo de pano de fundo, tendo a igreja um lugar de destaque para aqueles que descem a partir da Praça Tiradentes (Figura 51).

²⁴ Arquivo Público Mineiro: Cód. N. 377, S.C. do APM, maço 22. In: MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In: _____. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. CAMPOS, Adalgisa Arantes [Org.] Belo Horizonte: c/arte, 2005. p.198.

Figura 51: Igreja São Francisco de Assis.



Fonte: <https://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/igreja-sao-francisco-de-assis-3/>

A fachada da igreja (Figura 52) é belíssima e se diferencia bastante de outras fachadas encontradas em Minas no período. Bazin (1983) conta

Obra-prima da arquitetura brasileira, a fachada de São Francisco de Assis de Ouro Preto tem um caráter único pelo extraordinário conhecimento arquitetônico que revela. (...) As torres, redondas desde a base, aqui estão completamente recuadas e atrás da fachada está delineada em forma de besta, e à qual se ligam por meio de uma superfície côncava. Os cantos da fachada estão nitidamente marcados por duas colunas jônicas encostadas em uma pilastra e cujo emprego é ímpar na arquitetura luso-brasileira. Essas colunas servem de apoio à dois elementos de arquitrave, contracurvados em S, assentados nas colunas. O deslocamento circular da cornija não é mais accidental, como em Morro Grande, mas um elemento essencial desta composição, inteiramente subordinada às curvas. O óculo que ali existe desta vez está fechado e ocupado por um baixo-relevo com a figura do santo padroeiro. Lá existe uma concessão do Aleijadinho a seu talento como escultor, numa composição aliás concebida com grande rigor arquitetônico; a localização da escultura será valorizada em 1774 pela importância conferida à porta.

As colunas frontais da fachada giram 45° “inclusivamente os pedestais respectivos, sutilmente misulados – que recebem o remate do frontispício, ou seja, a sinuosa empena do frontão, que se desenvolve em volutas duplas enrolamentos invertidos e culmina abaixo das robustas cornijas interrompidas do pórtico frontal” (BASTOS, 2009). O frontão é encimado por um acrotério, com uma cruz Patriarcal no centro e duas esferas com quatro flamas. Para Oliveira (2003), as curvas e contracurvas desta fachada se aproximam mais do vocabulário do barroco tardio que do rococó.

A portada (Figura 53) é, para muitos, a mais bela de Minas Gerais e mostra toda a originalidade de Aleijadinho, marcando, segundo Oliveira (2003), o “apogeu do rococó mineiro”. No centro do ornamento, vemos um medalhão onde é representada a Virgem, emoldurado por flores, querubins e uma fita falante, sendo arrematada superiormente por uma coroa. Abaixo deste medalhão encontra-se os motivos franciscanos – os braços estigmatizados

de Cristo e de São Francisco de Assis cruzados e a coroa de espinhos, os quais unem o medalhão a dois brasões – o das armas de Portugal e o Franciscano, com as cinco chagas de Cristo. Todo esse conjunto encontra-se sobre uma peanha arredondada. Nas laterais, fragmentos de entablamentos que se enrolam em volutas servem de assento para anjos.

Figura 52: Fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Ouro_Preto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto))

Figura 53: Portada da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Ouro_Preto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto))

O óculo (Figura 54), também entalhado por Aleijadinho, não funciona como uma entrada de luz, como é comum em outras igrejas. Segundo Bastos (2009), devido a posição da igreja, a iluminação necessária entra pelas numerosas janelas laterais, e assim, o medalhão fechado não prejudicaria a luminosidade no interior. Desta forma, o elemento é transformado em um medalhão, onde é representada, em um baixo-relevo, a passagem na qual São Francisco recebe as chagas do Cristo seráfico.

Figura 54: Óculo da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aleijadinho#/media/Ficheiro:Aleijadinho_-_Portada_da_Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Ouro_Preto.jpg

Nas fachadas laterais vemos três varandas de cada lado em arco pleno (Figura 55), que foram projetadas para serem descobertas, mas devido a problemas com infiltração receberam uma cobertura, como representado na Figura 56 (TRINDADE, 1951). Quando ainda descobertas, essas sacadas com toda certeza, permitiam a entrada de muita luz na igreja, através dos óculos da capela-mor.

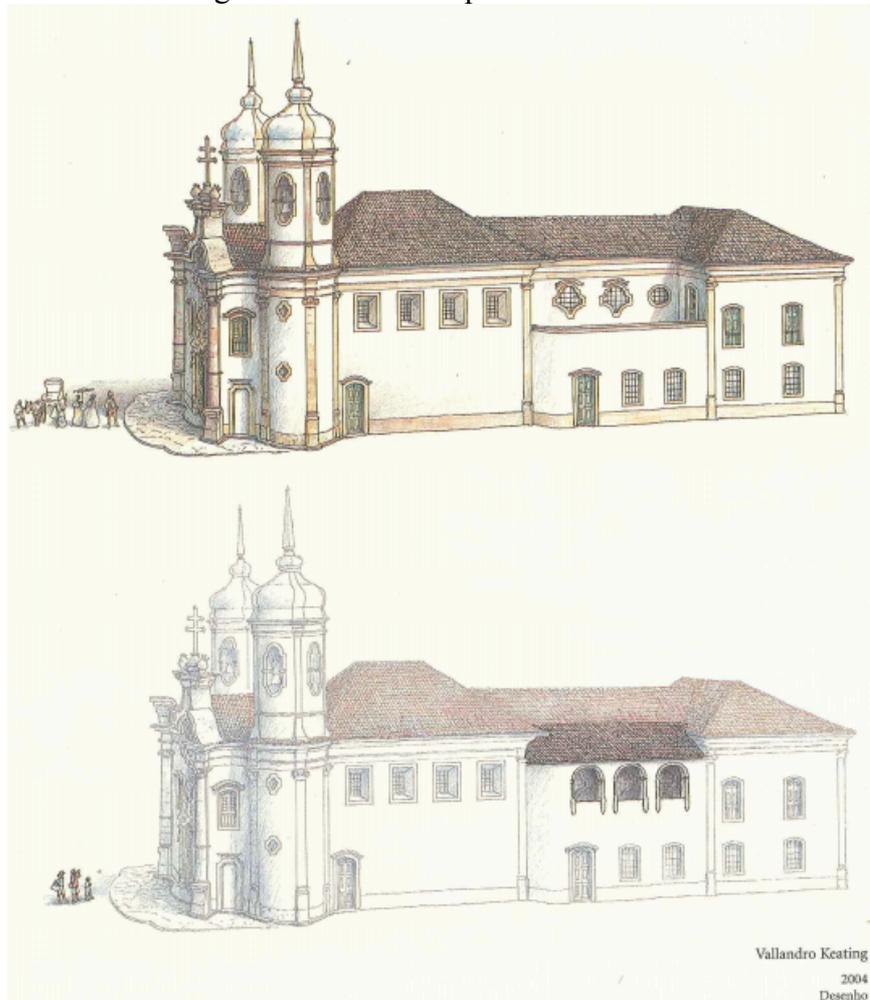
A planta da igreja (Figura 57) é bem tradicional “com nave e capela-mor retangulares, corredores ao longo da capela-mor e sacristia transversal nos fundos” (OLIVEIRA, 2003). Através de portas no presbitério e na nave tem-se acesso a corredores que vão até a sacristia, circundando assim a capela-mor. No corredor do lado da Epístola, encontra-se uma escada que leva ao consistório, que era um cômodo onde os representantes da Ordem se reuniam. Acima dos corredores, estão as sacadas cobertas.

Figura 55: Varandas.



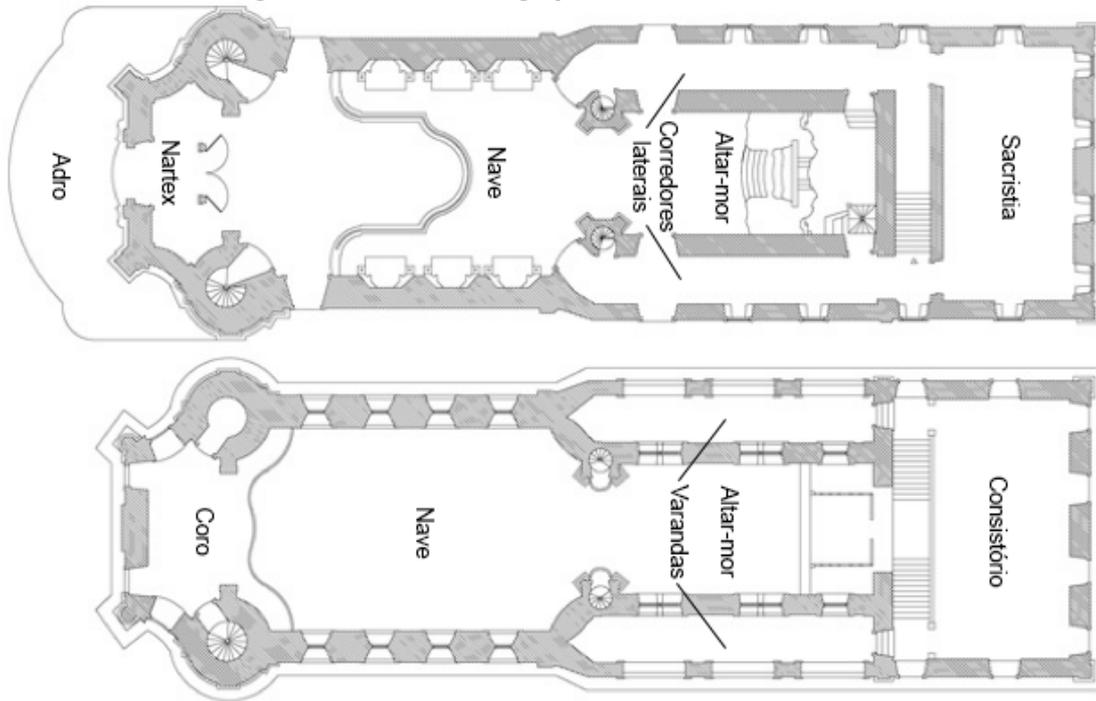
Fonte: <http://ilumineoprojeto.com/estrada-real-igreja-sao-francisco-de-assis-o-cartao-postal-de-ouro-preto/>

Figura 56: Antes e depois das varandas.



Fonte: Lemas, Carlos A.C.. A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Figura 57: Plantas da igreja São Francisco de Assis.



Fonte: (DANGELO 2006, apud BASTOS, 2009). Informações adicionadas pela autora.

Já no interior da igreja, o nartex possui uma pintura de Ataíde, na qual o pintor representou as *vanitas* (Figura 58). As *vanitas*, que podem ser encontradas em várias outras partes da igreja, são símbolos iconográficos comumente relacionados a São Francisco, uma vez que representam a vida virtuosa e penitente do santo. Sobre a pintura, Bastos (2009) nos conta:

No centro da composição, suspende-se um medalhão composto de concheados, volutas e rocailles, ornado em rosas e folhagens delicadas nas extremidades. Ele introduz o espectador nos elementos consagrados pelo hábito de se encenar a tópica. Arranjados sobre uma mesa, à guisa genérica de uma natureza-morta, mas com um primor de acabamento adequado apenas à leitura docente da alegoria – pois em tela a pintura de gênero demandaria um asseio mais sutil de cromatismo e sombras, como os bodegones de Josefa de Óbidos – estão os elementos vários costumeiros. Ao centro deles, o atributo mais tradicional da tópica, via de regra contemplado pelo Santo e seus irmãos: o crânio, coroado por um ramo de louros que parece ter se soltado de seu lado direito, evidenciando a impermanência das honras e louvores adquiridos na vida mundana; a vela que se apaga, como a vida, a ampulheta do tempo, tombada como efeito da morte, um alaúde e partituras, na evidência do tempo finito e passado, bem como da efemeridade dos prazeres sensíveis, como o da música, o retrato de uma planta em período outonal, desfolhada, um vaso de flores, belas e frágeis, um canhão e a representação de seu projétil em meio à fumaça no instante do disparo, evidência da efemeridade do poder temporal adquirido pela força; um tinteiro, um livro fechado, sobre o qual repousa o crânio central, e uma pena com a qual, está sugerido, se grafou a alma moralizante do emblema no papel que pende à frente da mesa e diante do espectador: *Memento Mori* (Lembra-te de que morrerás). No coroamento do medalhão, um anjo segura a fita que apresenta o título ou mote da alegoria: “*Vanitas vanitatum*”. Abaixo, na figuração – e encoberto pelo tapavento de fatura bem posterior –, um epigrama o desenvolve, tornando mais clara a finalidade do emblema: “*Quid quid agis/ prudenter agas,/ et respisce finem*” (Tudo aquilo que fizeres, faze-o prudentemente, e visando a um fim). Outros dois anjos portam elementos de fé e penitência. O da direita traz nas mãos um cilício e uma corrente, instrumentos de disciplina, penitência e mortificação, o da esquerda apresenta o rosário e o crânio.

Figura 58: Forro do nartex.



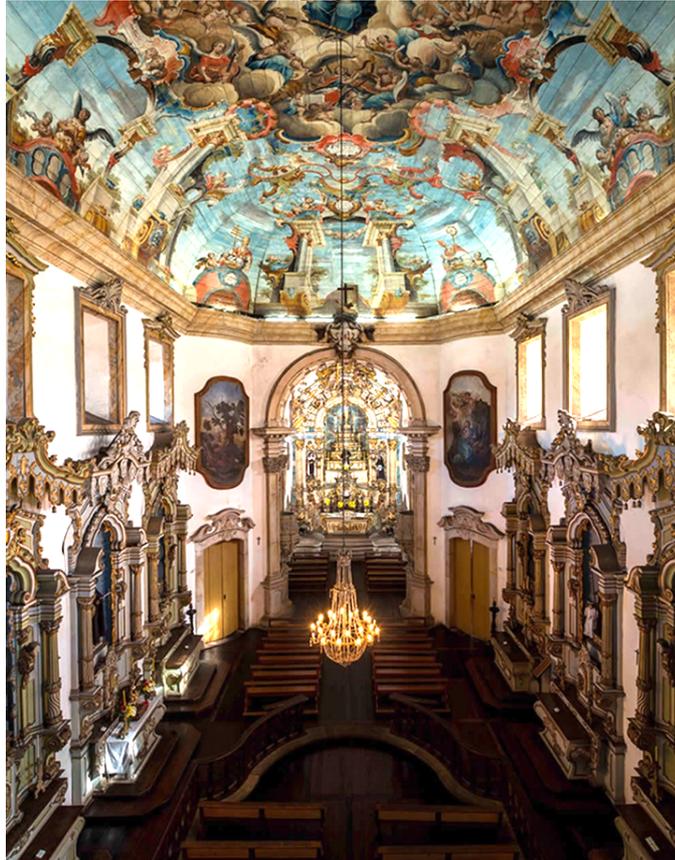
Fonte: BASTOS, 2009.

A nave da igreja (Figura 59) é um espaço amplo de formato octogonal, o que pode ser observado na planta já apresentada. Como é comum nas igrejas mineiras, a estrutura da nave consiste em um grande retângulo; mas no interior, os vértices deste retângulo são chanfrados, criando-se assim um formato octogonal, sendo estas faces convexas. Encontram-se nessas quatro faces, quadros pintados por Ataíde, cada um representando diferentes santos penitentes. Sobre a nave, Oliveira (1996) conta

Ao invés de um ambiente concentrado, (a nave é) um espaço que se dilata, tanto na horizontal quanto na vertical, a orientação do olhar para a capela-mor fazendo-se por artifícios sutis (...). Verticalmente, a dilatação do espaço decorrente da monumental pintura em perspectiva ilusionista que recobre integralmente o forro abobadado, no qual uma série de sustentantes arquitetônicos vistos em projeção *soto in su* suporta, à guisa de um baldaquino, o medalhão central com a “visão” da Virgem entre nuvens, rodeada por uma profusão de anjos. Horizontalmente, o efeito de dilatação resulta de uma combinação de fatores, como a abundância de luz projetada das amplas janelas sobre as paredes brancas, contra as quais se alinham os retábulos e, principalmente, os chanfros convexos de paredes que interligam as retas que formam o retângulo da nave. Note-se que a dilatação do espaço é particularmente sensível na região do arco-cruzeiro, onde os tradicionais retábulos são substituídos por portas, cuja forma se adapta à convexidade das paredes, assim como a dos quadros que os encimam.

Na nave encontram-se seis retábulos laterais (Figura 60), três de cada lado, que contam com imagens de roca vestidas com hábitos franciscanos (OLIVEIRA & CAMPOS, 2010). Do lado da Epístola, a partir do coro, mais próximo a entrada da igreja, encontra-se um retábulo com as imagens do São Lúcio e Santa Bona (os Bem Casados), seguido por um retábulo com a imagem de São Roque e, mais próximo ao arco do cruzeiro, tem-se a imagem de Santa Rosa de Viterbo. Já do lado do evangelho, temos primeiro o retábulo de Santa Isabel, rainha de Hungria seguido de Santo Ivo, e por último, mais próximo do arco do cruzeiro, Santa Clara.

Figura 59: Vista do interior da igreja mostrando a nave e a capela-mor.



Fonte: <http://ttnotes.com/centro-cultural-dannemann.html>

Figura 60: Retábulos laterais.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/3a/5a/59/3a5a597781bdecba94c55f36e802250.jpg>

Os retábulos não possuem cornijas, tendo a safena sido totalmente integrada ao desenho do retábulo. Como já dito, o risco dos retábulos é de autoria de Aleijadinho, mas foi executado por outros escultores, o que torna difícil reconhecer o desenho criado pelo renomado artista. Esse desenho original foi provavelmente simplificado para facilitar a execução dos mesmos

(OLIVEIRA, 2003). Sobre os retábulos e no coro, grandes janelas proporcionam ampla iluminação para a nave. Os retábulos possuem belos baldaquinos, similares aos arremates das janelas acima deles. Sobre as janelas existe uma cimalha de pedra robusta, que serve como uma moldura para a magnífica pintura do forro da nave.

A pintura em perspectiva do forro da nave (Figura 61), pintada por Mestre Ataíde, é “sem dúvida, a obra-prima do gênero no mundo luso-brasileiro” (OLIVEIRA, 2003). Tal tipologia formal utilizada pelo artista em sua pintura, estava em voga no período. Apresentada por Andrea Pozzo, em seu tratado *Perspectiva Pictorum Atque Architectorum*, a pintura em perspectiva já era encontrada nas Minas, por exemplo, em um forro da Matriz de Cachoeira do Campo, pintada por Antônio Rodriguez Bello (BOHRER, 2006). Ataíde cria uma espécie de zona de fuga, concebendo um ilusionismo que objetiva a continuação das paredes laterais do edifício, no qual a rocalha central institui uma espacialidade finita. Mello (2014) descreve

Estão presentes dois espaços celestiais: um muito rico, em azul forte com nuvens brancas, que é o espaço vazado das arquiteturas falsas; e o outro com um céu radiante da rocalha central onde a Virgem dirige seu olhar aos crentes que se encontram no espaço físico do templo.

Figura 61: Visão geral do teto da nave.



Fonte: MELLO, 2014.

Nas arcadas laterais, aparecem uma profusão de anjos e, nos quatro cantos da abóboda, representações dos quatro grandes Doutores da Igreja – São Gregório, Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Jerônimo, sendo eles facilmente identificados em virtude dos atributos

individuais com os quais são retratados. Além disso, todos carregam um livro e uma pena, símbolos dados aos doutores para expressar a grande relevância desses para a teologia e a doutrina da Igreja.

O motivo central da pintura é o recebimento aos céus de Nossa Senhora dos Anjos (da Porciúncula)²⁵ em glorioso coro orquestral de anjos. A representação relaciona-se a uma importante passagem na vida de São Francisco de Assis, que ficou em estado de êxtase ao ver a Virgem sendo recebida no céu por uma revoada de anjos músicos. A temática do êxtase – das visões maravilhosas dos santos – satisfaz os preceitos da representação pós-tridentina, em conformidade a uma nova sensibilidade católica e a uma estratégia contra reformista de afirmação doutrinária (BASTOS, 2009).

Os anjos músicos, são elementos da iconografia de Nossa Senhora dos Anjos. Na pintura, eles são executados de diversas formas – como jovens, vestidos com mantos e túnicas, como rechonchudas crianças nuas e com asas, ou como cabeças aladas, os querubins, tão comuns na pintura mineira do período. Eles portam instrumentos de diversos tipos e alguns seguram partituras. Abaixo de Maria, encontra-se Rei David, que porta uma coroa e trajes reais e carrega uma harpa.

Mas entre estes personagens centrais da obra de Ataíde, o que mais impressiona é a forma como foram representados – os anjos, Maria e David são retratados com traços mulatos. A Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, responsável pela Igreja, era uma ordem de homens brancos e exigia que seus componentes provassem “pureza de sangue” antes de serem aceitos. Então como a pintura da Igreja desta ordem, feita por um artista branco, podia possuir uma Nossa Senhora mestiça? Isso é explicado pela sociedade da época. Em Vila Rica, pessoas das mais diferentes origens se misturavam, sendo muito comum a mestiçagem. O próprio Manoel da Costa Ataíde vivia em união com uma mulher parda, com a qual tivera muitos filhos (BOHRER, Porciúncula ou a Mestiçagem do Olhar 2006). Segundo Bohrer (2006), essa mestiçagem, tão comum no dia-a-dia vilariquenho, “entranhará o olhar desses artistas, mestiçando os sentidos e as predisposições criativas”.

O arco-cruzeiro da igreja (Figura 62), marca a entrada da capela-mor, separando este vestíbulo da nave. Ele é “tratado como um grandioso arco do triunfo, que (...) em São Francisco é dinamizado pela disposição oblíqua das pilastras externas e internas e a inserção dos púlpitos

²⁵ Conta-se que durante as noites, podia ouvir-se na pequena capela da Porciúncula, anjos que cantavam para Nossa Senhora, o que explica o título de Nossa Senhora dos Anjos. Essa capela foi uma das reformadas por São Francisco, tornando-se a capela favorita do santo e sendo hoje o edifício mais importante para os franciscanos. Atualmente, ela se encontra dentro da Basílica de Nossa Senhora dos Anjos.

nas secções intermediárias” (OLIVEIRA, 1996). Os púlpitos (Figuras 63 e 64), produzidos em pedra sabão, possuem relevos que representam duas cenas bíblicas: do lado da Epístola encontramos a passagem “Jonas atirado ao mar” (Figura 65), que mostra o apóstolo sendo jogado ao mar por tripulantes de uma embarcação; já o púlpito do lado do Evangelho, vemos a passagem “Jesus na Barca” (Figura 66), onde Jesus encontra-se em um barco discursando para um grupo de ouvintes. Trindade (1951), discorre sobre a influência gótica observada nos púlpitos, além de acreditar que o escultor possuía “gravuras e composições do período ogival”, que lhe serviram de modelo para as cenas. Já Lourival Gomes Machado é mais enfático e, em seu texto “Os Púlpitos da São Francisco de Assis de Ouro Preto: Influência de Lorenzo Ghiberti na Obra de Antônio Francisco Lisboa” (1956), compara tais obras às do escultor italiano Lorenzo Ghiberti, responsável pela criação da segunda porta do batistério de Florença. O autor acredita que estas obras de Ghiberti deram origem a reproduções gravadas, que mais tarde foram utilizadas por Aleijadinho como modelo. Além destas cenas centrais, os púlpitos são adornados com pilastras, elementos fitomórficos, como girassóis e margaridas, rocalhas e cabeças aladas de putti.

Figura 62: Arco-cruzeiro



Fonte: <https://www.ouropreto.com.br/fotos/atrativos/religiosos/igrejas/ igreja-sao-francisco-de-assis>.

Figura 63: Púlpito.



Fonte: <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Figura 65: “Jonas atirado ao mar”, detalhe do púlpito.



Fonte: MACHADO, 1956.

Figura 64: Púlpito.



Fonte <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Figura 66: “Jesus na barca”, detalhe do púlpito.



Fonte: MACHADO, 1956.

Na capela-mor (Figura 67), teto e paredes se integram devido a incrível talha, que apresenta “um magnífico sentido de ritmo decorativo” (BAZIN, 1983). Nas paredes deste ambiente, Ataíde pintou painéis imitando azulejos, onde são representados episódios da vida do patriarca Abraão e que, segundo a Hannah Levy, tiveram como fonte iconográfica as imagens de uma bíblia (BASTOS, 2009). Na parte superior destes painéis, Ataíde pintou anjos que seguram instrumentos de penitência (BASTOS, 2009).

Figura 67: Capela-mor.



Fonte: <https://www.ouopreto.com.br/fotos/atrativos/religiosos/igrejas/igreja-sao-francisco-de-assis>.

O retábulo-mor (Figuras 68) é considerado a mais bela criação de Aleijadinho e, provavelmente, da arte luso-brasileira. Trindade (1951) concebe uma deleitosa descrição

Antônio Francisco Lisboa tem nesse retábulo o esplendor de sua arte. Se êle pretendeu, como parece, glorificar a Virgem Imaculada colocando-a, no gôzo da visão beatífica, bem perto do trono de Deus, realizou-o esplendidamente. E a talha maravilhosa que seus dedos entorpecidos, mas guiados por um gênio descomunal, criaram com visível enternecimento, ficou sendo um poema grandioso em que a heroína resplende cheia de suave majestade entre as Pessoas do Trindade Santíssima. Por isto vazou êle na obra estupenda o mais mimoso de sua arte e os melhores recursos de sua inspiração.

Contando com colunas externas mais rígidas e com quartelões internos mais fluidos, o retábulo se diferencia de outras obras do rococó pela “projeção pósterio-anterior das elegantes colunas externas, ligadas ao solo por meio de possantes plintos e o desvio oblíquo da seção inferior dos quartelões internos, para integração visual das diagonais laterais da mesa do altar” (OLIVEIRA, 2003). Segundo Oliveira (2003) os capiteis são borromínicos, mas adaptados ao rococó. O coroamento é formado por um grande arco, onde se assenta uma composição estatuarria que representa a Santíssima Trindade, que circula Nossa Senhora da Conceição. Além disso, diversos anjos, incluindo dois em adoração, se sustentam em fragmentos de frontões interrompidos. Toda essa composição é adornada com ornamentos em forma de rocalhas. Oliveira (1996) descreve

A capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, considerada o ambiente de decoração religiosa rococó de maior requinte e qualidade artística da arte colonial brasileira, constitui também um exemplar raro de unidade estilística, envolvendo aspectos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos. O único senão é a entrada deficiente de luz, fato que se deve ao fechamento, em princípio do século XIX, das varandas superiores externas, originalmente sem cobertura. A ligação do retábulo com a decoração da abóboda faz-se de forma contínua, pelo prolongamento nesta dos elementos escultóricos da tarja com a pomba do Espírito Santo. No centro da abóboda, a graciosa figura de um anjo adulto portador de flores, curiosa adaptação cristã do tema da canéfora, cercado por uma moldura em ondulações convexas, com arranjos ornamentais de rocalhas nos quatro ângulos, servindo de elemento de ligação com os medalhões ovais que ocupam os cantos inferiores. A sinfonia em dourado e branco dos ornatos da talha alia-se harmoniosamente aos tons pastéis empregados na policromia das imagens e painéis pictóricos das paredes laterais, que incluem no registro inferior um barrado de pintura à imitação de azulejos.

Figura 68: Altar-mor.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/enzosanctorum/6112416242/in/photostream/>

O barrete da capela-mor recebe painéis com relevos que representam São Boaventura (Figura 69), Santo Antônio (Figura 70), Santo Ivo (Figura 71) e São Conrado (Figura 72), todos santos pertencentes a ordem franciscana.

Figura 69: São Boaventura.



Fonte: <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Figura 70: Santo Antônio.



Fonte: <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Figura 71: Santo Ivo.



Fonte: <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Figura 72: São Conrado.



Fonte: <https://aleijadinho.com/aleijadinho-acervos-publicos/>

Com esta descrição da Igreja de São Francisco, pode-se traçar todo o esplendor da construção. Ela apresenta diversos detalhes arquitetônicos e ornamentais que a fazem se destacar em relação a outras igrejas do rococó brasileiro, como a incrível pintura da nave e todo o conjunto da capela-mor. Pode-se perceber diferenças entre este templo e os que foram descrito no primeiro capítulo, quando foram apresentadas as igrejas do rococó luso-brasileiro. Mas se ela não apresenta tantas semelhanças com tais igrejas, teriam outras que se aproximariam?

3.2. Comparação formal entre a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e templos alemães

Há muito encontramos na historiografia da arte brasileira a menção das similaridades encontradas entre certas igrejas mineiras e as igrejas rococós encontradas no Sul da Alemanha, na região da Baviera. É um consenso entre os historiadores de arte, que as igrejas São Francisco de Assis de Ouro Preto, São Francisco de Assis de São João del-Rei, Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos de Mariana, apresentam semelhanças não apenas físicas, mas também “de conceituação na organização dos espaços internos” (NICOLAEFF, 1990) com estes templos. Entre estas quatro igrejas, nenhuma se aproxima mais das construções alemãs que a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Mas onde estariam tais semelhanças? Apesar da constante referência, elas dificilmente foram estudadas profundamente ou mostradas de forma eficaz. O arquiteto e urbanista Alex Nicolaeff, explorou o assunto em seu artigo “Igrejas Rococó em Minas e na Baviera”, de 1990, mas uma análise mais profunda se mostra necessária. Assim, o intuito deste trabalho é construir um estudo comparativo, para que as afinidades entre estes templos sejam apresentadas de forma mais nítida.

Decidimos comparar a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto com duas igrejas alemãs que, segundo Nicolaeff (1990) apresentam características muito similares às encontradas na igreja mineira. São elas: a Igreja de Peregrinação de Steinhausen e a Igreja de Peregrinação de Wies. Estas estão entre as mais belas e representativas igrejas do rococó bávaro, apresentando todas as características que vieram a diferenciar os templos da região, dos encontrados em outros locais do mundo. Segundo Bernhard Rupprecht (1959, apud HARRIES, 1985) as características mais significantes das igrejas rococós bávaras são

1. Um espaço central é formado, iluminado principalmente por luz indireta.
2. Os limites deste espaço continuam indefinidos.
3. As formas tradicionais da arquitetura são transformadas, isoladas e movidas.
4. Uma zona ornamental de estuco é colocada entre o afresco (do teto) e a arquitetura).
5. Um ponto de vista perto da entrada é o mais importante; ele determina a perspectiva do afresco principal; ao mesmo tempo nos permite ver o espaço em sua totalidade como um todo pictórico.

É importante ressaltar, que a presença de rocalhas não pode ser usada como uma característica essencial do rococó bávaro, uma vez que tais formas foram introduzidas na região apenas em 1738, ou seja, posteriormente a construção de Steinhausen, considerada a pioneira do estilo no sudeste alemão (HARRIES, 1985).

A Igreja de Peregrinação de São Pedro e Paulo, ou usualmente, Igreja de Steinhausen, foi construída entre 1728 e 1731, na região da Suábia. Uma igreja dedicada à “Nossa Senhora das Dores no Pilar” já se encontrava erguida ali desde o 1415, mas o crescente número de peregrinos que visitavam o templo, obrigou os abades a ampliá-la. Foram contratados os irmãos Dominikus e Johann Baptist Zimmermann, ficando o primeiro a cargo da construção e ornamentação, já o último, da pintura (RIEDL-VALDER, 2017). Segundo Hempel (1965), apesar da igreja seguir o rococó, muitas de suas características derivam da inventividade de Dominikus e da cultura alemã.

A igreja de peregrinação Die Wies, erguida entre os anos de 1746 e 1754, é a mais gloriosa das igrejas rococós da Baviera, também sendo de autoria dos irmãos Zimmermann. Localizada numa área rural e isolada, o templo foi construído para receber o crescente número de peregrinos que desejavam reverenciar uma escultura de madeira de “Jesus flagelado”, supostamente milagrosa (RIEDL-VALDER, 2017).

Assim como a Igreja de São Francisco, essas igrejas possuem exteriores relativamente simples, se comparados com seus interiores. Sobre as igrejas construídas por Zimmermann, Oliveira (2003) explica

O volume externo, dominado pela silhueta da torre única com bulbo em forma de taça, tem por única ornamentação, o desenho caprichoso das janelas e óculos. Nada anuncia, portanto, ou pelo menos faz prever a magnificência cenográfica revelada ao visitante que transpõe a porta de entrada.

Externamente, a igreja de Steinhausen (Figura 73) não permite a identificação de sua planta circular. Isso acontece devido as paredes laterais retas, as saliências retangulares nas duas extremidades e a sutileza da curvatura convexa dos vértices do prédio. Ele “é contido uniformemente em todos os lados com delicadas pilastras duplas de cor ocre e cornijas com efeito listrado e unidas para formar uma unidade rítmica” (RIEDL-VALDER, 2017). Entre tais pilastras, encontram-se duas fileiras de janelas – as da fileira inferior são altas e estreitas, e as das fileiras superiores são menores e curvilíneas, características comuns nos projetos de Dominikus Zimmermann (RIEDL-VALDER, 2017). De forma a contribuir com a simetria da igreja, as quatro fachadas possuem frontões idênticos. Sobre um dos portais, uma grande torre quadrada, com três andares e telhado curvilíneo se ergue.

A igreja de Wies (Figura 74) é maior que a Steinhausen, sendo um complexo em formato alongado, que junta a igreja, a casa paroquial e um museu de peregrinação. Riedl-Valder (2017) conta que “o edifício da igreja, com 45 m de comprimento e 32 m de altura, é contíguo à esguia torre de 45 m de altura com sua elegante cúpula”. Diferente de Steinhausen, o exterior desta igreja permite que se perceba sua planta circular, sendo o pórtico de entrada também convexo,

possuindo 6 pilastras que suportam um frontão que segue a curvatura do pórtico. As janelas, também divididas em duas fileiras, possuem diferentes desenhos, sendo a inferior semelhantes as janelas altas e estreitas de Steinhausen, mas as superiores bastante variadas, mas sempre compostas de formas onduladas. Os telhados são muito interessantes, com um central de quatro águas, ligado ao pórtico frontal e ao vestibulo posterior, que possuem telhados de duas águas (RIEDL-VALDER, 2017).

Figura 73: Exterior da igreja de Steinhausen.



Fonte: <https://se-riss-federbachtal.drs.de/gemeinden/steinhausen/wallfahrtskirche-st-peter-u-paul.html>

Ao comparar o exterior destas três igrejas ao de São Francisco de Assis de Ouro Preto (Figura 75), encontramos poucas semelhanças. Como nos templos alemães, a fachada frontal se projeta adiante, mas ela se destaca pela ornamentada portada e pelas linhas côncavas e convexas em suas laterais, que apesar de terem a mesma origem no barroco tardio, são bastante particulares. São Francisco possui duas torres recuadas, que são arredondadas e relativamente mais baixas – características já observadas na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, como vemos na Figura 34. Assim como os outros templos, a fachada de São Francisco possui um frontão, mas sua ornamentação é bem diferente das igrejas alemãs, tendo o belo óculo tampado e os frontões interrompidos, que segundo Oliveira (2003) são típicos do

barroco tardio internacional. Outra diferença, são as laterais que não possuem detalhes, sendo totalmente retas, como era comum nas igrejas luso-brasileiras. Uma característica que a faz se destacar são as varandas laterais, que como já detalhado neste trabalho, eram descobertas, mas receberam cobertura devido a infiltrações.

Figura 74: Exterior da igreja de Wies.



Fonte: <https://www.grainau.de/images/ed2lhkjb8e-/wieskirche.jpeg>.

Figura 75: Exterior da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.

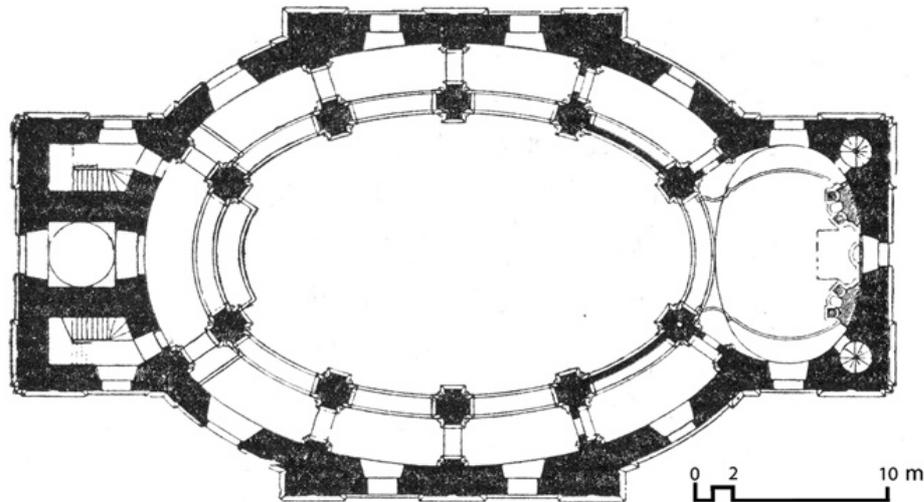


Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_lateral_esquerda_Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Ouro_Preto\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_lateral_esquerda_Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto).jpg)

As plantas de Steinhausen e Wies, segundo Oliveira (2003), são “relativamente simples, definem uma elipse alongada para o espaço da nave, rodeada de arcadas abertas para estreitos deambulatórios laterais”. A planta de Steinhausen (Figura 76) possui uma planta formada

centralmente por uma elipse longitudinal, fundida em suas extremidades com retângulos que abrigam, a oeste, o nartex, e a leste, o altar mor (RUPPRECHT, 1959). As paredes laterais externas da construção são retas, o que engana o expectador que as observa. A capela-mor é formada por uma elipse inscrita em um retângulo. Dentro da nave elíptica, uma elipse menor é formada por dez pilastras, criando corredores que circulam a área central da nave. (RUPPRECHT, 1959).

Figura 76: Planta da Igreja de Steinhausen.



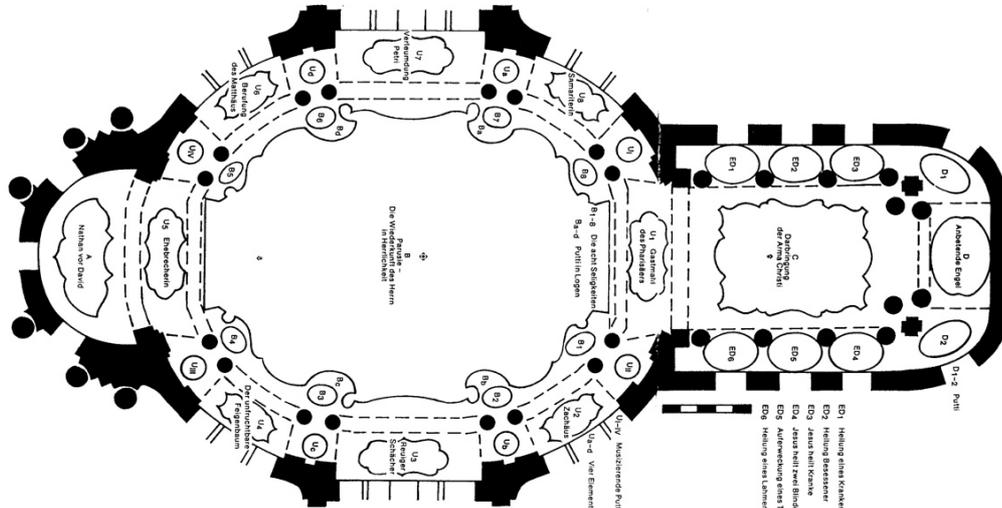
Fonte: <https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Werke/s-z/Steinhausen.html>

A igreja de Wies (Figura 77) também possui uma nave elíptica. Rupprecht (1959) conta que a nave é formada por “dois fragmentos de círculo congruente (...) separados um do outro pela inserção de linhas retas e curtas no Norte e no Sul”. Assim como na igreja anterior, uma elipse menor é criada no interior da nave, desta vez com oito duplas de colunas, criando corredores. Harries (1983) explica que estes corredores eram importantes para as igrejas de peregrinação, uma vez que os peregrinos podiam circular pela igreja sem incomodar os que oravam. Em Wies, o autor aponta que

A igreja funde com sucesso o esquema da igreja do salão com o desenho oval, uma fusão que tem sua precursora na obra anterior de Dominikus, Steinhausen. Como em Steinhausen, essa fusão é motivada, pelo menos em parte, pelos requisitos especiais de uma igreja de peregrinação. Foi necessário criar um espaço que permitisse aos peregrinos caminharem em torno da imagem sagrada. Zimmermann resolve o problema envolvendo o espaço oval central e o coro quase retangular com um corredor ou cobertura, que não funciona apenas como deambulatório, conduzindo os peregrinos pela nave e coro, passando pela imagem milagrosa de Cristo no altar-mor, sem incomodar os que rezam, mas também obscurece os limites da igreja. (HARRIES 1983).

O vestíbulo de entrada da igreja é um semicírculo fundido a uma das extremidades da elipse. Já o altar mor, ligado à extremidade oposta, tem formato retangular, arredondado nos dois vértices.

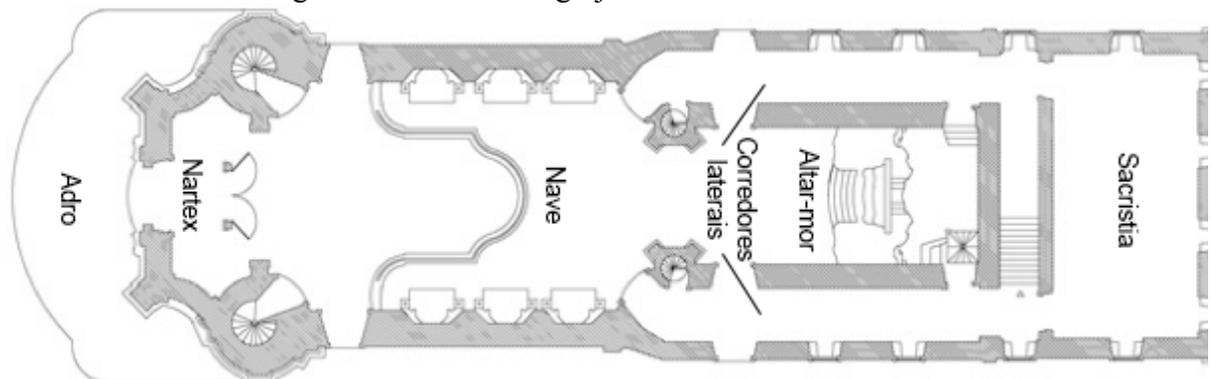
Figura 77: Planta da Igreja de Wies.



Fonte: https://www.kirchbau.de/php/300_datenblatt.php?id=385&name=keiner

A planta de São Francisco (FIG. 78) não apresenta muitas semelhanças com as igrejas acima. Sua planta é tipicamente luso brasileira, com nave e capela retangular e corredores nas laterais da capela-mor, que não funcionam como deambulatório, mas apenas como uma forma de alcançar a sacristia. Comparada com as outras igrejas, São Francisco possui uma fachada bem mais complexa, com linhas e contracurvas, bastante influenciada pelo barroco-tardio.

Figura 78: Plantas da igreja São Francisco de Assis.



Fonte: (DANGELO 2006, apud BASTOS, 2009). Informações adicionadas pela autora.

Ao entrar em Steinhausen, o visitante se depara com um grande salão uniformemente iluminado (Figura 79). Essa iluminação indireta penetra por grandes janelas, escondidas pelas pilastras que formam os corredores laterais. Para iluminar o cômodo uniformemente, Dominikus instalou janelas na parte superior do prédio, iluminando a pintura do teto, e outras mais alongadas, que iluminam a parte inferior da construção. Observamos ali uma unidade entre as pilastras, os arcos, a zona de estuço e o afresco – o já citado *Gesamtkunstwerk*. Como é

comum no rococó, não há uma delimitação óbvia da arquitetura, que é disfarçado pelo estuque ornamental e ampliado pela alvura das paredes bem iluminadas.

Figura 79: Interior da igreja de Steinhausen.



Fonte: <https://www.mosthof-fotografie.de/portfolio/sakralbauten-1/kirche-steinhausen/>

As pilastras de formato bem original, apesar de serem construídas para criar corredores laterais, não delimitam o ambiente central. Elas também não parecem exercer a função de suportar o teto, mas sim serem parte da unidade ornamental. Rupprecht (1959) faz uma interessante interpretação da função destas pilastras – apesar de aparentarem não possuir a função literal de sustentar o edifício, cada uma das dez pilastras carregam a imagem de um apóstolo (os dois últimos, Pedro e Paulo se encontram na capela-mor) insinuando, que estes personagens são os verdadeiros pilares da igreja. As paredes brancas também ajudam a trazer a atenção do espectador para os elementos mais “escuros” como o altar-mor, os altares laterais, e o púlpito, instalado em uma das pilastras. O olhar é então encaminhado para a grande pintura do teto da nave (RUPPRECHT, 1959).

A capela-mor (Figura 80), aparenta ter dois andares, devido a presença de sacadas em suas laterais. Em baixo, um estreito deambulatório é delimitado por balaustradas de madeira e iluminado por janelas com linhas curvas. O andar superior possui grandes janelas rematadas por óculos, também ornamentadas pelas “linhas da beleza”. O nartex (Figura 81) é bastante simples, e sobre ele, encontra-se o coro que abriga um belo órgão. O coro não recebe iluminação direta pois suas janelas dão acesso à luz vinda de outro cômodo. Esse coro é construído de forma a não obstruir a observação da grande pintura no teto da nave.

Figura 80: Capela-mor da igreja de Steinhausen.



Fonte: <https://www.oberschwaben-tipps.de/wp-content/uploads/2012/07/Hauptaltar-Wallfahrtskirche-Steinhausen.jpg>

Figura 81: Nartex e coro da igreja de Steinhausen.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Schussenried_Wallfahrtskirche_Steinhausen_Innen_Orgel_2.JPG

Como no templo anterior, a igreja de Wies é uniformemente iluminada, mas com janelas mais visíveis e maiores, que inundam o ambiente com luz (Figura 82). As colunas duplas, que possuem um fuste diferenciado de quatro lados arredondados, não passam a sensação de estarem sendo usadas apenas como suporte da cobertura da construção ou para criar um espaço

delimitado. Isso ocorre por serem afastadas umas das outras e muito próximas das paredes. Esses elementos, tão emblemáticos da arquitetura, se tornam parte da ornamentação. Sobre a igreja Rupprecht (1959) conta

A divisão por colunas duplas é ainda mais secundária do que em Steinhausen, (...); através dos arcos que ligam as colunas livres, "portões" são novamente criados (...). Com as janelas próximas às colunas, esses portões parecem autônomos. O sistema intermediário de superfície branca e janelas cria a impressão de graus diferenciados de iluminação. As janelas, que não são muito profundas, são suavemente estriadas, para que não se crie a impressão da grandeza das paredes, mas sim uma transição contínua de valores de luz entre a abertura e a superfície incolor, uma "moldura de luz". Esta justaposição de diferentes valores de luz substituiu a relação entre parede e abertura, entre interior e exterior, ainda decisiva em Steinhausen.

Os elementos arquitetônicos, mais uma vez, não possuem apenas suas funções estruturais, influenciando também na ornamentação e na ambientação do templo. “Não há mais nenhuma fronteira espacial lateral a ser experimentada arquitetonicamente; a parede foi transformada em um sistema de valores de luz” (RUPPRECHT, 1959).

Figura 82: Interior da igreja de Wies.



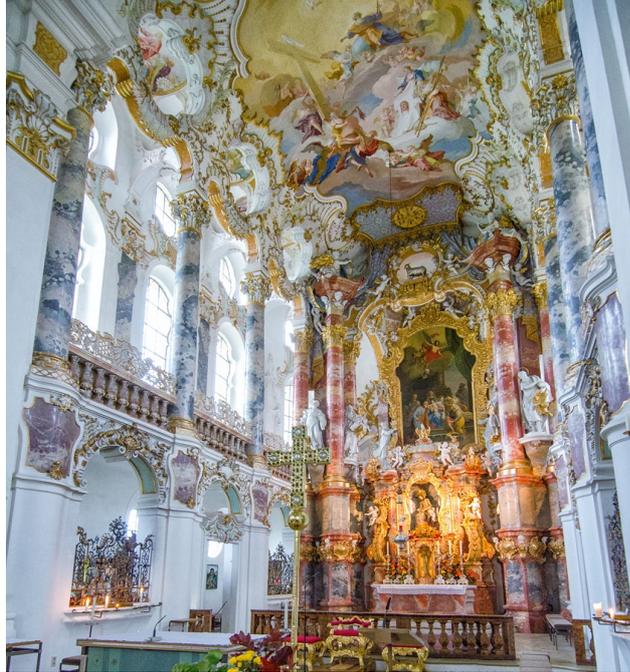
Fonte: https://www.t-online.de/leben/reisen/deutschland/id_81335222/si_1/die-beruehmtesten-unesco-welterbestaetten-in-deutschland.html

Mais uma vez encontramos o conceito de *Gesamtkunstwerk*, uma união entre todos os elementos, que cria uma atmosfera única. O olhar daquele que adentra a igreja é lançado primeiramente sobre os elementos que contrastam com as paredes brancas – o resplandecente altar-mor, os púlpitos instalados nas colunas que ladeiam a capela-mor, os grandes altares laterais, os ornamentos, e principalmente a pintura do forro.

A capela-mor (Figura 83) é mais profunda que em Steinhausen, possuindo um deambulatório demarcado por arcos. Sobre ele, sacadas com guarda-corpo em balaústre e

ornamentação intrincada. Neste segundo andar, colunas azuis e vermelhas, trabalhadas com um tipo de acabamento que simula a superfície do mármore.

Figura 83: Capela-mor da igreja de Wies.



Fonte: <http://www.travelsignposts.com/destination/Germany/Wieskirche/wieskirche-AJP8295>

O nartex de Wies (Figura 84) possui uma porta maior que a de Steinhausen, mas ainda simples. O coro é maior e bem mais requintado. Seu guarda-corpo é bastante ornamentado, com detalhes dourados e fundo branco, o que o integra ao belo órgão e ao restante da decoração da igreja, acrescentando a unidade da construção. Ele é iluminado pelas janelas e o óculo, que permitem a entrada direta da luz externa. Bem estreito, ele não encobre a pintura do teto da nave.

Assim como Steinhausen e Wies, a nave de São Francisco (Figura 85) é formada por um espaço central uniformemente iluminado pela luz que invade o espaço pelas grandes janelas superiores. As janelas não são “disfarçadas” ou “suavizadas” como nas igrejas alemãs, mas sim ornamentadas e integradas aos retábulos que se encontram abaixo. Nicolaeff (1990) descreve

A partir do limiar da nave o observador abrange, numa só visada, o todo pictórico composto de nave, arco-cruzeiro, capela-mor. A perspectiva de pintura no teto considera este ponto e é interessante observar a continuidade visual das linhas verticais do arco-cruzeiro com as do arco representado no eixo longitudinal da pintura.

Existe uma unidade entre todos os aspectos da igreja – arquitetura, ornamentação e pintura se completam. A atectonicidade, apesar de não tão poderosa quanto nos outros templos estudados, também está presente. As paredes são lisas e brancas, não mostrando a estrutura, nem mesmo os limites da construção, mas destacando os elementos decorativos. A nave é transformada em um octógono, devido aos quatro cantos convexos, disfarçando ainda mais os limites do cômodo.

Assim como as colunas e as pilastras funcionavam nas construções anteriores, o arco do cruzeiro também foge de seu papel original e toma caráter ornamental, girando 45° e servindo de espaço para os púlpitos, solução similar a encontrada em Wies.

Figura 84: Coro e nartex da igreja de Wies.



Fonte: <https://architecturephotography.nu/building/wieskirche-pilgrimage-church-wies-steingaden-bavaria-bayern-germany/>

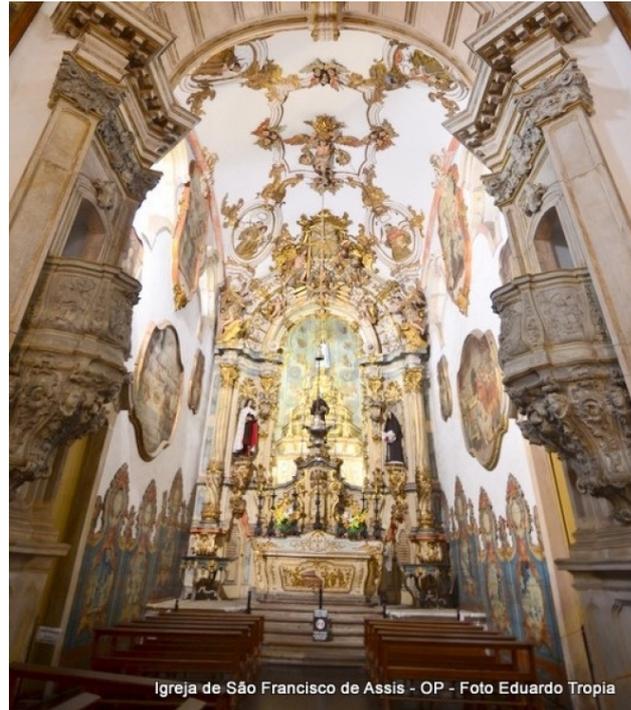
Figura 85: Interior da igreja de São Francisco de Assis.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/2f/78/87/2f7887161d0c9479370fbb652047e07c.jpg>

A capela-mor (Figura 86) também recebe luz indireta, que entra através das janelas de formato complexo que saem para os terraços. Antes destes terraços serem cobertos, o cômodo provavelmente recebia maior iluminação direta. Ali, o “efeito recessivo foi obtido mediante a distribuição de vãos e quadros de contorno irregular” (NICOLAEFF, 1990).

Figura 86: Capela-mor da igreja São Francisco.



Fonte: <https://www.ouropreto.com.br/fotos/atrativos/religiosos/igrejas/igreja-sao-francisco-de-asscxc-dis>

O nartex (Figura 87) é separado da nave por um grande portal, criando um vestíbulo simples. O andar superior também possui um portal, que divide um vestíbulo bastante iluminado do coro, que é “afastado do âmbito da nave para não impedir a apreciação da pintura de perspectiva no forro, salientando-se apenas uma pequena pestana, cuidadosamente encurvada e reentrante” (NICOLAEFF, 1990), assim como nas duas igrejas anteriores.

Figura 87: Nartex e coro da igreja São Francisco.



Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/0a/c8/94/0ac8942f0aafd63d4b69c97c1041a3d0.jpg>

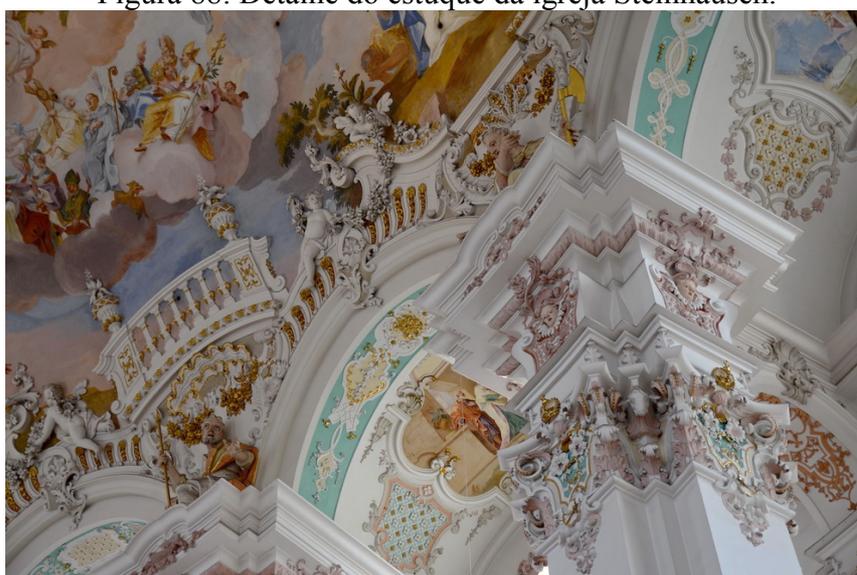
Sobre a igreja do rococó bávaro, Rupprecht (1959) conta

Objeto pictórico e arquitetura compartilham mutuamente suas realidades, o veículo de sua comunicação é a interpenetração das duas esferas da realidade no ornamento como "moldura". A arquitetura da igreja Rococó é, portanto, intrinsecamente pictórica. Assim como a arquitetura participa da imagem, a imagem também participa da realidade do espaço construído. (...) Esta modificação mútua da arquitetura e do afresco, do espaço arquitetônico e do espaço ilusório, é a unidade artística da igreja Rococó. Eles são os objetos de significado do afresco. O afresco, tanto como representação da arquitetura quanto como elemento que dá sentido e significado, juntamente com a arquitetura pictórica, cria um espaço eclesiástico cuja realidade, portanto, não é mais de natureza puramente arquitetônica. A realização arquitetônica e a realização pictórico-alegórica da igreja se reinterpretem constantemente em seus respectivos graus de realidade; este processo de reinterpretação forma o princípio constitutivo da igreja Rococó.

Assim, a zona de estuque serve de moldura para a pintura de teto, permitindo a reinterpretação e a troca de realidades entre a arquitetura e o afresco.

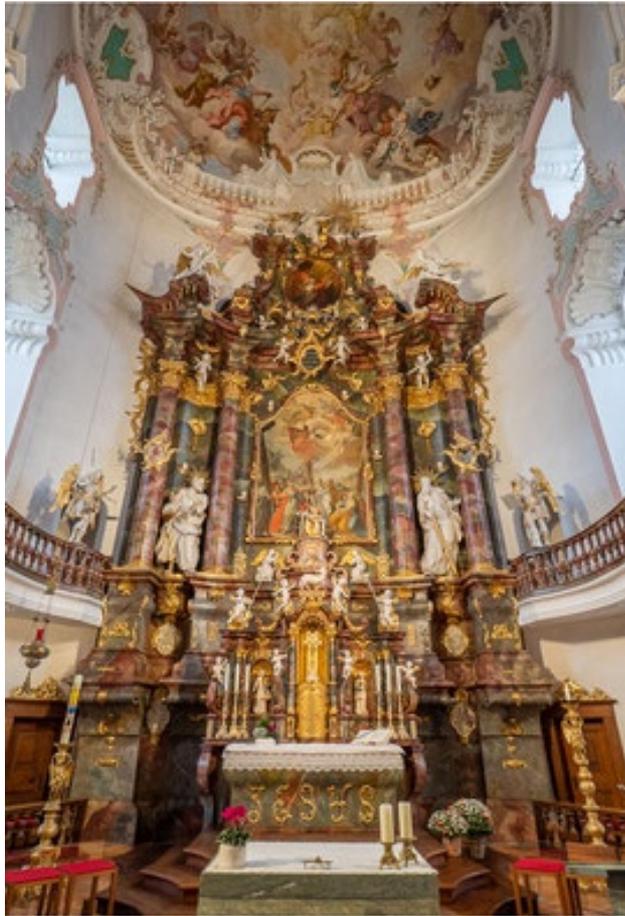
É em Steinhausen que aparece pela primeira vez, essa peculiar zona de moldura (Figura 88), tão própria do rococó, e que funciona simultaneamente como arquitetura, ornamento e figura (RUPPRECHT, 1959). Deve-se ressaltar, que ali, não houve a utilização da rocalha, que foi essencial para as igrejas rococós posteriores, mas que só começou a ser utilizada na região em 1738, sete anos após a conclusão de Steinhausen (HARRIES, 1983). A moldura de estuque branca é ricamente decorada com detalhes dourados, produzida por Dominikus, sobrepõe a pintura de forma muito inovadora. Ali vemos balaustradas, arcadas, putti e guirlandas de flores que interagem com a pintura, sendo possível enxergá-la através do estuque. Cada detalhe da ornamentação parece ser especialmente pensado – os anjos, as cartelas, as cores, os extravagantes capitéis, os apóstolos sobre eles instalados, as pinturas – tudo tem seu lugar e sua função na criação deste grande teatro.

Figura 88: Detalhe do estuque da igreja Steinhausen.



Fonte: <https://klappspiegel.wordpress.com/2016/04/20/steinhausen-die-schoenste-dorfkirche-der-welt/>

Figura 89: Capela-mor da igreja de Steinhausen.



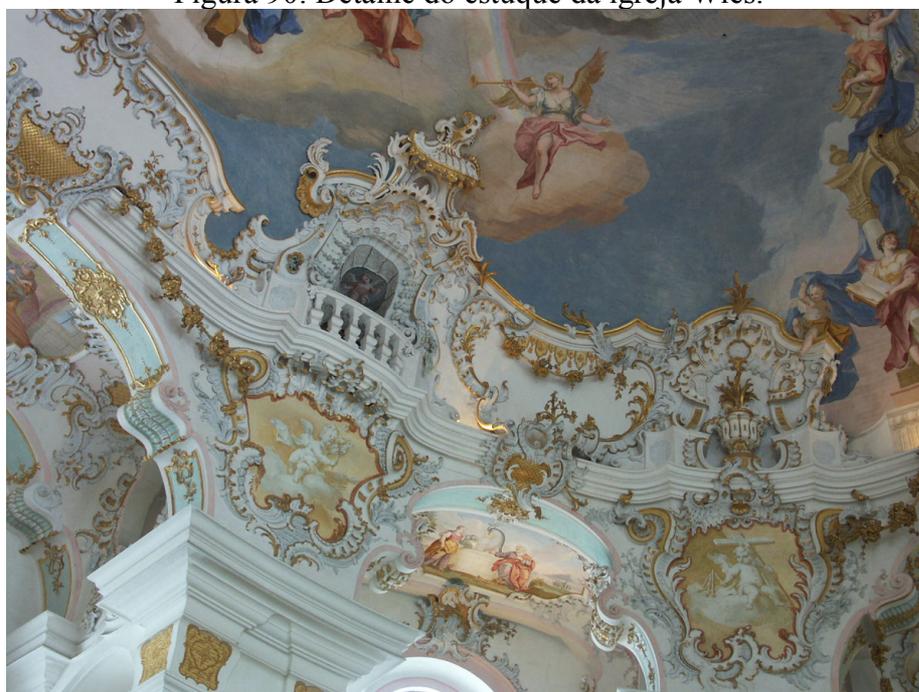
Fonte: <https://www.mosthof-fotografie.de/portfolio/sakralbauten-1/kirche-steinhausen/>

A capela-mor possui uma ornamentação mais simples que a nave. Ela apresenta uma zona de transição de estuque menos poderosa, mas que ainda cria uma relação entre a pintura e as paredes. Mas o retábulo-mor (FIG. 89) se destoa do restante da igreja, possuindo cores mais fortes e escuras, detalhes decorativos em dourado e imagens brancas de anjos e dos apóstolos Pedro e Paulo. Assim, focando apenas nestas características, pode-se deduzir que não há interligação entre todos os elementos decorativos da capela-mor, como no restante da igreja. Mas, ao interpretarmos as pinturas e o estuque, entende-se que eles, em conjunto, contam uma história: atrás da imagem miraculosa de Pietá no centro do retábulo, vê-se uma pintura, onde é representado uma cruz vazia; no coroamento, vemos uma pintura de Cristo subindo aos céus; entre o coroamento e a faixa de estuque, uma escultura de Jesus se eleva entre nuvens douradas, e dois anjos preparam seu trono celestial; já na pintura do forro, o Pai e o Espírito Santo, cercados de anjos em festa, esperam pelo Filho. Dessa forma, os irmãos Zimmermman conseguem mais uma vez, integrar o imaginário da igreja (RUPPRECHT, 1959).

A ornamentação da igreja de Wies (Figura 90) é ainda mais esplendorosa que em Steinhausen, já começando pelas partes mais baixas das duplas de colunas – nas mais próximas a capela-mor, estão os quatro doutores da igreja; já nas outras, vasos de flores. Os capiteis e os

entablamentos destas colunas são simples se comparados as da construção anterior. Mas as arcadas que sustentam a zona ornamental são bastante decoradas, com linhas sinuosas, cores suaves e dourado. A zona de estuque é provavelmente, o ápice da ornamentação rococó, com formas ainda mais complexas que na primeira igreja feita pelos irmãos Zimmermman, repleta de formas abstratas e rocalhas. A interação entre pintura e escultura é extraordinária (observe o anjo a direita da Figura 90 que, ao mesmo tempo que segura um tecido da pintura, se encontra sentado sobre a moldura de estuque). Ainda encontramos sacadas vazadas como em Steinhausen, mas elas ganham uma espécie de coroamento criando janelas cheias de linhas tortuosas e formas fantásticas, por onde é possível ver rechonchudos anjos voando. Mais uma vez, os irmãos se dedicam a cada mínimo detalhe da construção.

Figura 90: Detalhe do estuque da igreja Wies.



Fonte: <https://klappspiegel.wordpress.com/2016/04/20/steinhausen-die-schoenste-dorfkirche-der-welt/>

A capela-mor (Figura 91) é totalmente ornamentada, começando pelas colunas coloridas já citadas. Aqui também há a moldura de estuque, com as mesmas formas e linhas sinuosas, mas ela é vazada, criando arcos complexos. O retábulo-mor se insere perfeitamente no restante da capela – a pintura, a zona de estuque e o coroamento do retábulo – criando um encaixe perfeito. Até mesmo as colunas avermelhadas presentes nas sacadas, encontram equivalentes idênticas no retábulo. Os focos principais do retábulo são a pintura que representa a Santa Parentela e, logo abaixo, o milagroso Cristo flagelado, que atrai tantos peregrinos. Ao redor a superfície vermelha, semelhante a mármore, se espalha e é complementada com ornatos de forma abstrata dourados. Como em Steinhausen, as esculturas de santos e anjos contrariam o senso-comum e são totalmente brancas, contrastando com o fundo colorido.

Figura 91: Retábulo-mor da igreja de Wies.



Fonte: <http://www.travelsignposts.com/destination/var/albums/Germany/Wieskirche/wieskirche-AJP8295.jpg?m=1464852442>

Na Vila Rica do século XVIII, ainda não se havia conhecimento quanto a tecnologia utilizada nas igrejas alemãs, e por isso, a zona ornamental de estuque, tão importante para a ambientação das igrejas rococós da Baviera, não são encontradas na igreja de São Francisco. Mas Ataíde utiliza uma alternativa pictórica na grande pintura do forro – ele cria uma facha de transição, com motivos de rocalha, entre a representação da arquitetura e a visão central de Nossa Senhora. A pintura é emoldurada por uma cimalha verdadeira de pedra e por uma “falsa” (Figura 92), pintada utilizando a técnica da escaiola com tanta perfeição que ainda hoje confunde o espectador (NICOLAEFF, 1990).

Na capela-mor (Figura 93), assim como nas igrejas acima, as ornamentações “aplicadas sobre as arestas da cúpula, escamoteiam a construção e integram o altar no espaço” (NICOLAEFF, 1990). Ali encontramos o impressionante retábulo executado por Aleijadinho, que segue a tipologia dos retábulos rococós brasileiros. Diferente das igrejas acima, que possuem pinturas como elemento importante, esse altar é totalmente escultórico, como era mais comum nas igrejas brasileiras. Há a presença majoritária de elementos antropomórficos,

principalmente no coroamento, característica que diferenciava o trabalho do artífice mineiro de outros do mesmo estilo. As colunas têm fustes retos e estriados, e o terço inferior torço demarcado por um bracelete. Sobre os capiteis criados para o retábulo, Oliveira (2003) diz se tratar de capiteis borromínicos adaptados ao rococó, muito utilizados na Baviera, tendo o artista sido, provavelmente, influenciado por gravuras germânicas. Entretanto, não vemos tais características nas igrejas estudadas. A capela é menos colorida que as anteriores, se atendo muito ao contraste do fundo branco com elementos dourados e de cores claras. É aqui que se encontram os aspectos que mais assemelham essa igreja às suas análogas bávaras.

Figura 92: Detalhes da ornamentação da nave da igreja São Francisco.



Fonte: <http://ttnotes.com/centro-cultural-dannemann.html>

Figura 93: Retábulo-mor da igreja São Francisco de Assis.



Fonte: <http://www.razimmerman.com/antonio-francisco-lisboa-aleijadinho.html>.

Uma parte importante das igrejas rococós da Baviera são as pinturas de teto, sendo essa característica, uma herança do barroco tardio, que também teve forte manifestação na região. Os frescos executados por Johann Baptist Zimmermann nas igrejas de Steinhauser e Die Wies são o epítome da pintura rococó bávara, tendo sido muito inovadoras, se diferenciando de tudo que já havia sido feito na região. Uma importante distinção das pinturas criadas no barroco tardio, é a abolição das projeções arquitetônicas, substituída pelas zonas de estuque, e a adoção de efeitos da perspectiva aérea, que geram a ilusão de profundidade (Oliveira, 2003). Segundo Harris (1983),

Na arte de Zimmermann, o céu atmosférico acima de uma paisagem se funde com o reino celestial de Deus e Seus anjos. O céu é trazido, geralmente literalmente, para a terra. Nos afrescos da igreja do rococó maduro, os tons dourados e alaranjados mais escuros e quentes do barroco dão lugar a azuis e cinzas mais claros. (...) na arte de Zimmermann a ideia de céu é naturalizada, o que não é necessariamente o mesmo que secularizado. A igreja rococó pressupõe essa naturalização. Em seus afrescos (...), encontramos (...) cores pastéis sugerindo um dia ensolarado no final da primavera ou início do verão. O azul tem um papel importante; abaixo encontramos tons de verde, cinza e marrom; grupos de figuras fornecem acentos mais coloridos, assim como adereços arquitetônicos. As composições de glória mais antigas deixaram seus vestígios perto do centro do afresco, onde frequentemente encontramos representações em espiral do reino angélico. Ali o azul muda para tons mais dourados. O que dá a Steinhausen, e mais tarde Die Wies, um lugar especial (...) é a forma como a arquitetura, o estuque e o afresco se fundiram, uma fusão que só foi possível graças à estreita colaboração entre Johann Baptist Zimmermann e seu irmão Dominikus.

Em Steinhausen, a grande pintura de Nossa Senhora do teto da nave tem, segundo Riedl-Valder (2017), a intenção de apresentar a Virgem como uma intercessora celestial. É importante lembrar a importância da imagem de Maria para a população da região, que ainda cultivavam “uma fé piedosa e simples: faziam peregrinações, compareciam a festas religiosas e investiam sonhos e esperanças na construção de igrejas” (NICOLAEFF, 1990). A fé na padroeira dos bávaros, a “*Patrona Boiariae*”, fora reforçada pelo movimento contra-reformista, ainda muito forte na região e que desenvolveu o culto de diversas outras invocações, como “*Schoene Maria*” e “*Maria Auxiliatrix Christianorum*”, que tinham um poder reconfortante sobre aquelas comunidades rurais, que não haviam ainda sido alcançadas pelo racionalismo iluminista (NICOLAEFF, 1990). Para Nicolaeff (1990), “o tema encontra sua definitiva ilustração na nova igreja de Steinhausen construída para atender o crescente número de peregrinos atraídos pela milagrosa Pietá”.

A pintura de Johann Baptist (Figura 94) é circundada por uma paisagem. Nas extremidades são representados dois jardins: a leste, um parque, onde são reproduzidos diversos símbolos marianos, como o coração no topo da fonte que possui seu monograma, a estrela da manhã que ilumina o céu, e plantas – lírios, rosas, palmeiras e romãzeiras; a oeste está o paraíso, com Adão e Eva sentados aos pés da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (RIEDL-

VALDER, 2017). Nos quatro cantos da imagem são representadas alegorias dos quatro continentes. No centro da pintura, abre-se o reino celestial, onde Maria é retratada ascendendo aos céus, cercada por um espiral de nuvens povoadas por personagens bíblicos e santos. Anjos carregam e veneram a figura luminosa da Virgem, que tem uma lua ao seus pés e estrelas em torno da cabeça e se direciona a um triângulo luminoso que representa a Santíssima Trindade (RIEDL-VALDER 2017). No teto do altar-mor (Figura 95) são representados Deus e o Espírito Santo sendo adorados por anjos, e a espera do Cristo Ressuscitado, como já foi aludido. Já no teto do deambulatório são pintadas diversas cenas da vida de Maria.

Figura 94: Pintura do teto da nave da igreja de Steinhausen.



Fonte: <https://img.fotocommunity.com/wallfahrtskirche-steinhausen-deckenfresko-e58da000-41f4-4f7c-9be0-de7b84611a51.jpg?height=1080>

Figura 95: Pintura do teto da capela-mor da igreja de Steinhausen,



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wallfahrtskirche_Steinhausen_Deckengem%C3%A4lde_Altar.jpg

No grande teto da nave da igreja de Wies (Figura 96) é, segundo Riesl-Valder (2017), representada a Segunda Vinda de Jesus, ou o Julgamento Final. Neste afresco, vemos apenas o céu, não havendo uma paisagem como na igreja anterior. No centro da pintura, está representado Jesus sobre um arco-íris, símbolo de sua glória. Ele aponta para uma cruz iluminada, que é carregada por anjos, sinal de redenção. À esquerda de Cristo, está o trono de Deus e, sentados em nuvens a sua volta, figuras celestes, como os apóstolos, os representantes dos nove coros angélicos e anjos com trompetes. Sob o arco-íris e acompanhada por arcanjos, a alegoria da Igreja, simbolizada aqui pela imagem da “Noiva de Cristo”, que está de braços abertos para receber o Salvador. Na extremidade encontrada sobre a entrada da capela-mor, é representado o trono de onde Jesus há de julgar os homens. Já do lado oposto, os portões da eternidade ainda fechado. Chromos, o deus do tempo, encontra-se ao chão de frente aos portões, uma vez que o tempo finda com o Julgamento. Alguns podem estranhar a ausência das almas a serem julgadas, parte muito comum nas representações da passagem. Mas, em Wies, elas são representadas pelos peregrinos que visitam a igreja, levando os fiéis a fazerem parte da cena. Também não há a representação dos horrores da danação eterna, tão comuns em obras do período barroco. Aqui, não é apresentada a grande punição que virá com o Juízo Final, mas sim o começo de glorioso reino eterno de Deus. No teto da capela-mor (Figura 97), são representados Deus, o Espírito Santo e anjos que espõem instrumentos do martírio. Nos frescos do deambulatório estão pintadas cenas da vida de Cristo.

Figura 96: Pintura do teto da nave da igreja de Wies.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_of_Wieskirche

Figura 97: Pintura do teto da capela-mor da igreja de Wies.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_of_Wieskirche.

O elemento mais importante da igreja São Francisco é provavelmente o forro da nave (Figura 98), executado por Ataíde. Nele vemos projeções arquitetônicas que criam profundidade, herança do barroco e que não se apresentam nas igrejas bávaras estudadas. Ela é composta por colunas, arcos e púlpitos, ornamentados com rocalhas, flores, fitas, medalhões, etc., e se contrastam com o fundo celeste. Semelhante a pintura de Wies, nas extremidades da pintura, estão representados portais, mas aqui representado apenas por arcos. Nos púlpitos vemos personagens – nos quatro cantos da pintura, acompanhando as faces convexas das paredes, são representados os quatro doutores da igreja; já nas laterais, jovens anjos acompanhados de putti. Ao centro, sustentado pelas colunas, dentro do grande medalhão arrocado, vemos a representação resplandecente de Nossa Senhora da Porciúncula, ou dos Anjos, representada cercada de anjos em revoada entre nuvens. É necessário ressaltar que, como na área rural da Alemanha, o culto mariano era de extrema importância para a sociedade mineira. Maria foi um dos principais instrumentos utilizados pela igreja para evangelização do miscigenado povo brasileiro, principalmente os índios e os negros (CIPOLINI, 2010). Este povo, que sofria com a violência, a escravidão, o machismo e a desigualdade, encontraram na Virgem Maria, a imagem de uma mãe, benevolente e doce. Segundo Cipolini (2010)

Diante de um processo evangelizador baseado no medo, em que a figura de Deus Pai aparece com características de autoridade terrível, Jesus como aquele que sofre na Cruz e o Espírito Santo quase ausente, a figura de Maria vai sobressair-se como a mãe poderosa e a intercessora infalível.

Figura 98: Pintura do teto da nave da igreja São Francisco.



Fonte: MELLO, 2014.

Após comparar estas igrejas, percebe-se a presença de diversas semelhanças e diferenças. Nos aspectos arquitetônicos vemos as distinções mais gritantes, uma vez que as igrejas criadas por Dominikus Zimmermann possuem uma planta elípticas, enquanto São Francisco segue a tipologia luso-brasileira. Elas também contam com corredores laterais, os quais não estão presentes em São Francisco. Todas as igrejas possuem a característica de serem bastante iluminadas, apesar da nave de São Francisco receber iluminação direta, não tão difusa como em Wies e Steinhausen. Nos três templos, vê-se uma dissimulação das estruturas, além da transformação de elementos arquitetônicos, como colunas nas igrejas alemãs e o arco-do-cruzeiro de São Francisco. A semelhança mais forte talvez seja a integração da arquitetura, da ornamentação e da pintura, principalmente na capela-mor. Mas as soluções tomadas para alcançar tais efeitos se diferenciam. Aleijadinho utiliza a talha, que ele tanto domina, para criar efeitos muito similares na capela-mor e Ataíde utiliza a pintura como substituta do estuque no grande forro da nave. Esse forro, chega a se aproximar das naves de Steinhausen e Wies, com sua grande representação celeste. Mas a falta do estuque é muito sentida aqui. Além disso, as cores utilizadas por Johann Baptist e Ataíde são bastante diferentes, apesar de possuírem a mesma resplandescência. Mas isso também pode ser explicado pela diferença de técnicas ou de materiais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a identificar semelhanças e diferenças existentes entre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto e os templos rococós construídos na Alemanha, mais especificamente na região da Baviera, no sul do país. Tal comparação é um assunto muito discutido na historiografia da arte brasileira, mas pouquíssimo estudado. Apesar de diversos historiadores terem se debruçado sobre o estilo rococó no Brasil, pouco pode ser encontrado especificamente sobre essa relação. Devida a importância da Igreja São Francisco para a arte e arquitetura luso-brasileira, sendo ela considerada um dos pontos altos da produção colonial, é imperativa a necessidade de um aprofundamento no assunto.

Sendo assim, foi feita uma grande revisão bibliográfica, afim de levantar todas as informações pertinentes para sustentar a análise que seria posteriormente apresentada. Apesar de não existirem tantos livros que tratam sobre o rococó como existem de outros estilos, tal qual o barroco ou o neoclássico, foi possível construir uma bibliografia muito rica. Apenas textos que tratassem especificamente das igrejas de Wies e Steinhausen se mostraram mais escassos, mas com uma boa pesquisa foi possível encontrar livros muito relevantes.

O trabalho foi redigido de forma a encaminhar o leitor em todos os aspectos do estilo rococó, como sua origem e internacionalização. Também se discorreu sobre toda a arquitetura religiosa que possa ter influenciado na construção da igreja que é tema central destes trabalhos. Por fim executou-se a análise comparativa, onde aspectos da igreja mineira foram comparados às principais características das duas igrejas alemãs, as igrejas de peregrinação de Steinhausen e de Wies. Ambas estas igrejas são de autoria dos irmãos Zimmermann e, além de serem as duas melhores representantes do rococó religioso bávaro, já foram citadas por outros autores como as mais semelhantes a igreja de São Francisco.

Compreende-se com esse trabalho, que as tão comentadas semelhanças da Igreja de São Francisco de Assis com os templos rococós da região alemã da Baviera, são sim existentes. Mas é preciso ressaltar que elas permanecem muito mais no campo conceitual que formal, e se ressaltam ao comparar-se a Igreja de São Francisco com outras igrejas do rococó luso-brasileiro. Após este estudo, continuamos com diversas dúvidas: houve alguma influência? Se sim, quais foram elas e como alcançaram os artífices mineiros? Não devemos levar em conta a originalidade dos artífices mineiros que inovaram na construção de algumas igrejas?

Segundo Nicolaeff (1990), existem “dados relativos a canais de comunicação entre Portugal e regiões germânicas meridionais durante o ciclo do ouro”. Entre esses dados, o autor

cita casamentos, a presença de arquitetos alemães em Portugal e religiosos que migraram da Alemanha para o país lusitano. A prova mais contundente apresentada pelo autor seria a informação apresentada por Natália Brito Correia Guedes sobre a presença de estampas gravadas em Ausburgo no Norte de Portugal, de onde vieram a maioria dos portugueses que migraram para Minas Gerais.

É provável que Ataíde tenha utilizado como inspiração gravuras para pintar o teto de São Francisco, uma vez que essa prática era comum para artistas no período. O pintor até mesmo utilizou modelos iconográficos em pinturas da igreja, como na *Santa Ceia*, encontrada em uma das paredes da capela-mor, que é baseada em uma gravura de missal, de autoria de Silva F. (BOHRER, 2020). Mas, até o momento, nenhuma gravura utilizada por Ataíde como inspiração para criar a pintura de São Francisco, foi encontrada. E caso ela exista, não sabemos se ela será de origem alemã. E quanto a Aleijadinho? Também não se há conhecimento de nenhuma gravura ou outro tipo de fonte iconográfica usada pelo autor para esculpir sua obra prima. Na escultura e na arquitetura talvez seja mais difícil provar tal influência. A hipótese mais plausível seria que esse repertório lhe fora passado por algum mestre. Mas também não podemos afirmar isso.

Não podemos descartar as teorias da influência alemã em Minas Gerais. Mas também não devemos nos prendermos totalmente a elas. Para Bazin (1983), a origem do rococó mineiro se encontra em parte na arte europeia (principalmente na portuguesa), mas em maior parte na originalidade dos próprios artistas mineiros. O autor afirmava que “se quisermos pesquisar a origem da arte em Minas na época rococó, vamos encontra-la em todas as regiões de Portugal. Diz-se que foi sobretudo a arte da região de Braga que inspirou a de Minas, e talvez isso seja verdade para o vocabulário, mas nunca para o espírito”. Sabemos, que mesmo as obras criadas utilizando modelos, eram modificadas ao gosto do autor ou da sociedade a qual ele fazia parte. Sobre o teto da nave de São Francisco, Bohrer (2020) argumenta que “baseada também na concepção do Velho Mundo – numa tipologia anunciada cem anos antes por Andrea Pozzo – a revoada angélica de Ataíde teve um plano conscientemente executado: ‘mestiçar as fontes e reinventa-las’”. Isso mostra que a originalidade dos artífices era de extrema importância.

Como discutido anteriormente, a sociedade mineira se assemelhava muito a bávara em sua fé em Nossa Senhora. Em ambas as regiões, a imagem da mãe misericordiosa funcionava como acalento para um povo pobre e sofrido – lá, trabalhadores rurais de áreas remotas que ainda viviam em uma realidade “mais próxima ao que aconteceu na Baviera antes da Reforma que do que acontecia em Paris ou Londres” (HARRIES, 1983), e aqui, minorias oprimidas por um sistema escravocrata, machista e desigual. Não teria essas duas sociedades tão diferentes,

mas ao menos tempos semelhantes, desenvolvido indivíduos que produziram trabalhos tão originais como os discutidos neste trabalho. E ainda devemos salientar que, como Aleijadinho e Ataíde, os irmãos Zimmermann não possuíam treinamento erudito, em escolas de arquitetura ou arte. Assim como os artistas mineiros, eles treinaram em oficinas, mais especificamente na oficina de estuque de seu pai (RIEDL-VALDER, 2017). Com caminhos relativamente semelhantes, e juntando os aspectos sociais apresentados, não seria impossível que esses artistas tenham desenvolvido obras semelhantes de forma totalmente independente. A arte não é estranha a tais coincidências.

Concluimos esse trabalho com a esperança de que ele venha a ser utilizado como fonte para futuras pesquisas sobre o assunto. Que tais pesquisas se aprofundem ao máximo, de forma a encontrar respostas para as questões aqui apresentadas e muitas outras que ainda são parte da historiografia brasileira.

5. REFERÊNCIAS

- AFONSO, Luís Augusto de Sousa. **O Gótico Português**. Porto: Universidade Lusófona do Porto, 2013
- BAILEY, Gauvin Alexander. **The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia**. Nova York: Ashgate Publishing, 2016.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. **A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. Tese (Tese de Doutorado) - FAUUSP, São Paulo, 2009.
- BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERBARA, Maria. 2009. “Considerações sobre as relações entre Portugal e o outro durante o Renascimento.” *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* 306 - 315.
- BOHRER, Alex Fernandes. **O Discurso da Imagem: Invenção, Cópia e Circularidade na Arte**. Lisboa: Lisbon Press, 2020.
- BOHRER, Alex Fernandes. 2006. “Porciúncula ou a mestiçagem do Olhar.” *Anais do II Simpósio Escravidão e Mestiçagem: Histórias Comparadas (ANPUH)* 6.
- BONNET, Marcia. Retábulos do Nacional Português no Reino e no Além-mar: relações entre forma e identidade. In **Anais do XXII Colóquio do CBHA**, 2002.
- BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade, sociabilidades. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA Luiz Carlos (Org.). **Historia de Minas Gerais; as Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica / Companhia do Tempo, 2007. 59-75.
- BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.
- O Mecenato dos Leigos: Cultura Artística e Religiosa. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte sacra no Brasil colonial**. Belo Horizonte, 2011. 95-111.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**, Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 64 - 82.
- CARNEIRO, Henrique. Guerra dos Trinta Anos. In: MAGNOLI, Demétrio. **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2007. 163-187.
- CIPOLINI, Pedro Carlos. A devoção mariana no Brasil. **Teocomunicação**, 36-43, jan./abr. 2010.
- CONTI, Flávio. **Como Reconhecer a Arte Rococó**. Lisboa: Martins Fontes, 1978.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil São Paulo. **ARS**, São Paulo, 2010. V, 8 n. 16.p. 127 - 195. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 25 de dezembro de 2019.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. **A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa**: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentistas. Belo Horizonte: (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História, FAFICH/UFMG, 2006.

SOUZA, Vagner Pereira de; PIVA, Teresa Cristina de Carvalho. **Mestre Valentim da Fonseca e Silva: um mestre em ligas metálicas**. Disponível em: < http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh3/trabalhos/Vagner_Pereira_e_Teresa_Piva_-_Mestre_Valentim_Trabalho_Completo.pdf >. Acesso em: 10 dez. 2019.

DIAS, Pedro. **Manuelino: à descoberta da arte do tempo de D. Manuel I**. Lisboa: Museum With No Frontiers, 2002.

FERREIRA, Clara Assunção. **O Tardo Rococó De Miguel Treguellas**. Monografia (Monografia em Conservação e Restauro) - IFMG, Ouro Preto, 2018.

FURTADO, Deolinda Gonçalves. **Mestiços no século XVIII: arte reconhecida, identidade**. Dissertação (Mestrado) - Centro Federal de Educação, Rio de Janeiro, 2015.

GOMES, Daniela Gonçalves. As ordens terceiras em Minas Gerais: suas interações e solidariedades no período ultramontano (1844-1875). **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá: Anpuh, v. 1, n. 3. Maringá, 2009.

HARRIES, Karstein. **The Bavarian rococo church**. Between faith and aestheticism. New Haven, Londres: Yale University Press, 1983.

HEMPEL, Eberhard. **Baroque art and architecture in Central Europe**. Baltimore: Penguin Books, 1965

HITCHCOCK, Henry Russell. **Rococo architecture in Southern Germany**. Londres: Phaidon, 1968.

KIMBALL, Fiske. **The Creation of Rococo**. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1943.

MACHADO, Lourival Gomes. Os púlpitos da São Francisco de Assis de Ouro Preto: influência de Lorenzo Ghiberti na obra de Antônio Francisco Lisboa. **Revista de História**, 01 de 04: 207-230. 1956.

MELLO, Magno. “O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero nas Minas Gerais. In MELLO, Magno. **Formas imagens sons: o universo cultural da História da Arte**. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural Editora, 2014. 316 -322.

MENEZES, Ivo Porto de. Anexo I: pesquisa documental. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 15 - 30.

NICOLAEFF, Alex. Igrejas Rococó em Minas e na Baviera. **Barroco**, Belo Horizonte, v.15, 1990/92. 395 - 400.

OLIVEIRA, Aurélio de. Os Beneditinos e os Caminhos do Barroco. **Actas do I Congresso Internacional do Barroco**, 1991. 153 - 166.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. Em busca da perfeição e da harmonia construtiva: considerações a respeito dos contratos das Igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano**. Porto: CEPES, 2013. 617-648.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

—Uma percepção estética do barroco e do rococó nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, v.3, dez. 1996. 04 - 09.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: Iphan / Programa Monumenta, 2010.

PROENÇA-JUNQUEIRA, Vanessa Aparecida Teixeira. **Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto: um guia comentado**. Campinas: Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

RIEDL-VALDER, Christine. **Johann Baptist und Dominikus Zimmermann: Virtuose Raumschöpfer des Rokoko**. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2017.

RUPPRECHT, Bernhard. **Die bayerische Rokoko-Kirche**. Kallmünz: Michael Lassleben, 1959.

SERRO, Luís M. L. Arquitectura no período gótico em Portugal. Influência medicante e da Ordem de Cister. **Revista Arquitectura Lusíada**, v.1, 2013. 187-205. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11067/418>. Acesso em 02 de Outubro de 2019.

SOUZA, Evergton Sales. Jansenismo e reforma da Igreja na América Portuguesa. **Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico do Antigo Regime: poderes e sociedades**. 2012. Disponível em: http://cvc.institutocamoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/evergton_sales_sousa.pdf. Acesso em: 09 ago. 2019.

THIMÓTHEO, Juam Carlos. **Manoel da Costa Athayde: de mestre a professor das artes**. Dissertação (Dissertação de Mestrado) - UNICAMP, Campinas, 2012.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: manierismo, barroco e rococó. In ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 188 - 319.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

VASCONCELOS, Sílvio de. **Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.