

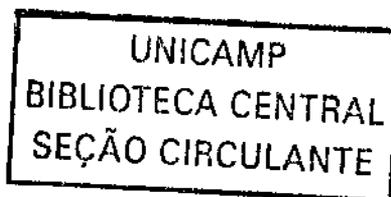
Sônia Maria Fonseca

5597.00000

**A INVENÇÃO DO ALEIJADINHO:
Historiografia e colecionismo em torno de Antônio Francisco Lisboa**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/12/2001.
Banca examinadora:



Luciano Migliaccio
Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)

Carlos Eduardo O. Berriel
Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornellas Berriel

Myriam A. Ribeiro de Oliveira
Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Dezembro de 2001

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	F 733 i
V.	
F.	47893
FECH.	16-837102
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00
DATA	15-02-02
N.º CPD	

II

CM00163694-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Fonseca, Sônia Maria
F 733 i A invenção do Aleijadinho: historiografia e colecionismo em
torno de Antônio Francisco Lisboa / Sônia Maria Fonseca. --
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Aleijadinho, 1730-1814. 2. Historiografia. 3. Arte - História.
4. Colecionadores e coleções. 5. Crítica de arte. I. Migliaccio,
Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

III

LISTA DE ABREVIATURAS

AEAM - Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

ASBRAP - Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia

DPHAN - Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo

IEPHA/MG - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAS - Museu de Arte Sacra de São Paulo

MASP - Museu de Arte de São Paulo

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IV

AGRADECIMENTOS

Profs. Luciano Migliaccio, Carlos E. O. Berriel, Marcos Tognon, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Antonio Arnoni Prado;

Fernandy Ewerardy de Souza da Diretoria Acadêmica/UNICAMP;

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP);

Cybelle Moreira de Ipanema, Lúcia Maria Alba da Silva e José Luiz de Souza do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB);

Francisca e Socorro do Arquivo Noronha Santos/DID/IPHAN;

Mônica Milani da Biblioteca Nacional;

Maria José Trevisan (Mara);

Renato de Almeida Whitaker;

Rui Mourão do Museu da Inconfidência;

Sueli Perucci do Arquivo da Casa do Pilar/Museu da Inconfidência.

Para meus pais:
Eva e Antônio (*in memoriam*)

“Há uma idade em que se ensina o que se sabe, vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isto se chama pesquisar.”

Roland Barthes

VII

SUMÁRIO

I-INTRODUÇÃO.....	1
II-ALGUMA BIOGRAFIA.....	9
Contexto romântico	
Texto biográfico	
III-ALEIJADINHO E SUA OFICINA.....	31
Os ofícios mecânicos na segunda metade do século XVIII e início do século XIX	
A oficina do Aleijadinho	
IV-HISTORIOGRAFIA: CONSENSOS E DISCORDÂNCIAS.....	47
Vozes dissonantes	
O Modernismo e o Aleijadinho	
Aleijadinho e o Serviço do Patrimônio	
V-COLECIONISMO PAULISTA EM TORNO DO ALEIJADINHO.....	65
A constituição de um <i>corpus</i> paulista	
FICHAS CATALOGRÁFICAS	
COLEÇÕES PÚBLICAS	
Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS)	
Museu de Arte de São Paulo (MASP)	
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo-Palácio dos Bandeirantes	
COLEÇÕES PARTICULARES	
Coleção João Marino	
Coleção Renato de Almeida Whitaker	
Coleção Itaú (Olavo Setúbal)	

VIII

VI-CONCLUSÃO.....	101
VII-BIBLIOGRAFIA E FONTES DOCUMENTAIS.....	102
VIII- QUADRO TIPÓLOGICO DAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS DO ALEIJADINHO.....	117
IX- METODOLOGIA DA TRANSCRIÇÃO DE FONTES PRIMÁRIAS.....	121
X-ANEXO	
Traços biographicos relativos ao finado Antonio Francisco Lisbôa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de- = <i>Aleijadinho</i> =, pelo cidadão= <i>Rodrigo José Ferreira Bretas</i> =	157

I-INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado de um projeto de pesquisa que tinha como tema inicial a análise de seis esculturas atribuídas a Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho, em duas coleções paulistas: Coleção João Marino e Museu de Arte Sacra de São Paulo. Até então, tínhamos vaga noção do que representava o mundo do colecionismo paulista. Por ocasião das mostras *Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (de 31 de março a 18 de outubro) e da 24ª edição da *Bienal de São Paulo* (3 de outubro a 12 dezembro), ambas em 1998, foram expostas outras peças escultóricas, provenientes de coleções públicas e privadas, de igual importância e interesse para a abordagem do tema. São elas: São José de Botas (Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo - Palácio dos Bandeirantes) e Busto Palma (Coleção João Marino); Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário, São Joaquim, Sant'Ana Mestra, Santa Luzia, Senhor da Paciência (Coleção Renato de Almeida Whitaker).

A Nossa Senhora das Dores (Coleção Itaú/Olavo Setúbal) adquirida em um leilão pelo Grupo Itaú é a obra que julgamos a mais fundamentada para atribuição ao escultor mineiro.

Em 29 de novembro de 1999, com a abertura da exposição *Coleção Pirelli-MAS* veio à tona a escultura São Francisco de Paula, que havia permanecido dez anos na coleção da Pirelli e passou ao acervo do Museu por meio de doação, em comemoração aos setenta anos de instalação da empresa italiana no Brasil.

A *Mostra do Redescobrimento* (Brasil + 500 Anos), realizada de 21 de abril a 30 de setembro de 2000, trouxe mais uma vez a público obras do Aleijadinho. No módulo *Negro de Corpo e Alma* foram expostos o São José (Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo - Palácio dos Bandeirantes) e Busto Palma (Coleção João Marino), enquanto no módulo *Imagens do Barroco* figurava a Nossa Senhora do Carmo (Coleção João Marino).

Essas esculturas, apesar de não comporem um conjunto homogêneo que possa ser atribuído a uma única mão ou a uma oficina, foram consideradas obras do mestre mineiro, fazendo parte do *corpus paulista* da sua obra. O conhecimento ou a probabilidade da autoria conferem inegável importância ao objeto, além do valor artístico em si mesmo, o que

explicaria, em parte, a razão imediata de haver tantas obras, distintas na fatura e na concepção formal, atribuídas a Aleijadinho em coleções paulistas públicas e particulares. Argumentação histórica situa a gênese da questão no contexto histórico da segunda década do século XX no Brasil quando eclode o movimento modernista, assunto que trataremos mais detidamente no quarto capítulo.

Adequando nosso objeto de estudo a essa nova realidade, avaliamos que mais que analisar o conjunto das seis peças iniciais selecionadas, melhor seria propor a elaboração de um catálogo seletivo de peças que constaram de publicações e foram expostas em São Paulo, procurando manter, contudo, a discussão sobre questões de atribuição de autoria, associadas às práticas colecionistas.

A ausência de metodologia definida de atribuição de autoria, algo que se compare ao rigor do método criado por Giovanni Morelli, leva à adoção do procedimento de comparação estilística por peritos, *marchands* e estudiosos, para se chegar a uma definição autoral. O que seria uma questão metodológica torna-se muitas vezes uma imposição do mercado de arte que acaba por valorizar em demasia obras e artistas que têm apelo comercial e subestima o valor de outros que não se enquadram nas regras do mercado e não contam com as benesses desse sistema.

Mais do que analisar do ponto vista estético a obra do Aleijadinho, cuja vasta bibliografia compõe por si só um capítulo na historiografia da arte brasileira, avaliamos que seria necessário enveredar um pouco mais sobre a gênese desse mito e fenômeno historiográfico que se funda a partir da publicação de sua biografia e voltar aos documentos que já foram editados mais de uma vez, examinando-os e confrontando-os sob nova perspectiva e enfoque na sua análise. Diante dessa copiosa bibliografia, estudar a época enfocada a partir dos documentos originais se impôs como uma premissa. Como prévia condição à elaboração do catálogo, tornou-se imprescindível estabelecer relações entre atribuição de autoria, o colecionismo praticado em São Paulo e a historiografia sobre o escultor.

Por outro lado, a biografia escrita por Bretas suscitou tantas indagações que acabou assumindo tamanha importância, que acabamos por dar-lhe significativa atenção. A partir de

leitura ao longo desse século e meio foram consagrados fatos e informações sobre o Aleijadinho, e se construiu um personagem histórico que saiu das páginas da história e foi sacralizado no imaginário coletivo, ocupando lugar no panteão dos mitos históricos.

De outra parte, pareceu-nos necessário, para compreender o significado da noção de autoria no contexto colonial, individual ou no âmbito de uma oficina, analisar a distinção entre as categorias de artesãos, artífices e oficiais mecânicos que revelaram diferenças tênues e muitas vezes duplicidade de sentido. As leituras sobre o tema apontaram que a terminologia empregada para nomear aqueles que viviam do trabalho manual não é fator tão relevante, a condição do trabalhador - livre ou escravo, essa sim, parece-nos, ser aspecto essencial. O trabalhador, enquanto escravo de ganho, não tinha sobre seu trabalho nenhum tipo de controle, e a parte que lhe cabia pela jornada pertencia, na verdade, ao seu proprietário e senhor.

O funcionamento da oficina do Aleijadinho não passou de conjeturas e hipóteses que demandariam um trabalho intensivo de cotejamento e confronto de obras com documentos, como recibos de despesa e outros tipos documentais. Ocorre que muitos deles nunca foram localizados. É trabalho de investigação minuciosa e exige exclusividade no tratamento do tema. Nesse sentido, não houve avanços muito além das questões já postas em relevo. Os caminhos e as possibilidades incertas continuam em busca de pesquisadores-desbravadores. É fato consensual que Aleijadinho contou com o trabalho de auxiliares que aparecem nomeados nos recibos autógrafos das obras das grades, coro e púlpitos que executou na Igreja do Carmo de Sabará, entre os anos de 1781 e 1782.

Aos modernistas coube a tarefa de reacender o debate nacional sobre a busca da identidade nacional e valoração do nosso passado artístico barroco como manifestação cultural mais relevante, iniciada com os românticos. Os textos produzidos por modernistas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira sobre a arte do Aleijadinho contribuíram sobremaneira para dar lugar de destaque ao escultor no cenário da história da arte brasileira e deram continuidade a um processo que se iniciou com a publicação da biografia escrita por Bretas, em 1858, mas que não teve na segunda metade do século dezanove - Gonzaga Duque menciona o escultor em uma conferência e Bernardo Guimarães no romance *O Seminarista* dedica-lhe algumas linhas-, o relevo que terá nos frenéticos anos 20 e décadas posteriores do século XX. Em 30 de agosto de 1930, o pintor Antônio Parreiras em uma conferência sobre o

Aleijadinho, pronunciada na Academia Fluminense de Letras, o filiava à arte primitiva, comparando-o ao mestre renascentista Giotto. Suas observações críticas, contudo, não tiveram, ao que tudo indica, repercussão.

A busca de aspectos característicos da cultura brasileira, tema caro aos modernistas, encontrou ressonância no fato marcante da predominância de mulatos e negros no ofício das artes no Brasil Colônia: Aleijadinho foi considerado por Mário de Andrade o mulato genial. Considera uma façanha histórica a “mulataria” ter se destacado nas artes plásticas e nas letras.

Não resta dúvida que as obras documentadas do Aleijadinho o apontam na direção daqueles artistas que fizeram da necessidade a sua fonte maior de criatividade. As limitações na formação artística e a escassez de modelos e parâmetros artísticos de grande vulto impuseram-lhe o desafio maior de criar formas nesse ambiente artístico. Tanto um mestre de carpintaria fazia as vezes de arquiteto, quanto um entalhador podia ser um escultor. Há indícios documentais, principalmente no Rio de Janeiro de que tenha havido conflitos corporativos entre os misteres de entalhadores e marceneiros.

Aleijadinho é tido pela historiografia como entalhador, escultor e arquiteto. É difícil precisar a importância que o artista dedicou a cada tarefa, mas a de esculpir foi seu campo de trabalho mais prolixo. As esculturas do adro da Igreja do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, e as figuras dos Passos da Paixão, exigiram do artista esforços hercúleos - num período em que a doença que o acometeu se encontrava em estágio avançado -, e de sua oficina, trabalho árduo. Pelos registros dos livros de despesas do Santuário, depositados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, supõe-se o imenso canteiro de obras necessário para a construção daquele conjunto arquitetônico e escultórico, concebido como sacromonte, conforme os modelos portugueses de Matosinhos e Braga. No poema *Cartas Chilenas* há referências à construção de uma ermida que dispõe de um “carro, comprado com esmolas, que carrega / as pedras e madeiras, que ainda faltam”.

É possível que o escultor tivesse em mente que a fatura das imagens dos Passos e dos Profetas seria seu *gran finale*, o coroamento de anos de desbaste de pedra-sabão e madeira em troca de muitas oitavas de ouro, que não fizeram dele um homem abastado porque morreu no anonimato da miséria. Aquelas obras exigiram dele uma afetividade maior, a concepção de sua

obra-prima. O conjunto escultórico do Aleijadinho sobreviveu à prova do tempo. "Cruel para a maioria das obras, o tempo traz à obra-prima a suprema consagração".¹

Esculpir pode ter tido a conotação de um gesto escatológico. As dificuldades de locomoção e de manejo com os instrumentos próprios da lida de toreira, em decorrência dos males físicos que supostamente o acometeram, levaram-no a buscar a auto-superação, auxiliado pelo trabalho de uma oficina. Nos Profetas de Congonhas a busca do movimento é a tônica dominante e o conjunto se harmoniza sem dissonâncias, formando aquilo que Germain Bazin chamou de o "Balé dos Profetas". Retirar da pedra-sabão - material maleável por natureza-os excessos², requereu do artista e de seus oficiais menos esforços do que dar à madeira formas tão múltiplas como são as figuras dos Passos. O patético, o grotesco, o caricato se fazem presentes nesse diapasão de formas.

Nos últimos três anos ocorreram significativas exposições nas quais se pode observar o caráter pragmático do colecionismo em torno do Aleijadinho e a falta de critérios de curadores na seleção de peças. Nas exposições *Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (Centro Cultural FIESP/SP, de 31 de março a 18 de outubro de 1998); segmento Núcleo Histórico da 24ª edição da *Bienal de São Paulo* (03 de outubro a 12 dezembro de 1998) e na mostra *Brésil Baroque: entre ciel et terre* realizada em Paris (Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris - de 04 de novembro de 1999 a 06 de fevereiro de 2000), como parte das comemorações dos 500 Anos do Descobrimento do Brasil, havia tantas peças de atribuição duvidosa ao escultor. Não é raro que peças sejam expostas como de autoria comprovada do Aleijadinho - a maioria proveniente de coleções particulares-, quando é conveniente aos donos para lhes conferir mais prestígio e valor. O problema da investigação de autoria revela que "há no espírito humano uma instintiva tendência a acreditar em qualquer sinal aparente de

¹ Michel Guérin. *O que é uma obra?* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995. p.81.

² A idéia do escultor como aquele que retira os excessos da matéria, parece-nos muito apropriada para entender o ofício de esculpir. Em 1547 Michelângelo incitado a responder o questionário de Benedetto Varchi sobre a *paragone*, definia então, muito apropriadamente, em duas operações matemáticas básicas, a escultura como subtração e a modelagem como adição. Concebia que a forma estava contida na matéria, ao escultor cabia a tarefa de libertá-la, retirando os seus excessos.

autoria. Um nome numa página de título, uma atribuição num catálogo, induzem fortemente a aceitar a autoria ou a atribuição, sem maior discussão.”³

Sobre o colecionismo pouco há a comentar que não tenha caráter de ensaio, dada a inexistência de bibliografia. Abordá-lo historicamente consiste de antemão na reunião de fontes dispersas no tempo e espaço que deverá ser empreendida mais cedo ou mais tarde, dada a dimensão e originalidade do tema. O colecionismo é um fenômeno que tomou proporções mais significativas no Brasil neste século, resultado da acumulação de riquezas das famílias do baronato do café, do surgimento da burguesia industrial e das fortunas formadas no sistema financeiro e especulativo. De modo que é possível dizer, sem restrições, que “vivemos hoje sob o signo do colecionismo”.⁴

Para se ter uma idéia da dimensão do fato, basta ver que “a idéia mesma de coleção parece adquirir cada vez mais um interesse próprio, quase independente da qualidade estética individual de cada peça da série, exatamente porque percebemos plenamente, hoje que uma coleção reflete um *certo gosto*, o qual é sempre significativo do ponto de vista da história das idéias e sensibilidades”⁵, isto implica na existência de coleções irregulares e insignificantes, mas que são plenamente justificáveis pois os colecionadores não contaram com a orientação de um *expert*. Ter uma coleção é mais relevante, representa um *status* social, numa sociedade ávida em notar sinais exteriores de riqueza, do que propriamente as qualidades estéticas do conjunto de obras colecionadas.

Um traço marcante do nosso colecionismo, talvez seja aquele da pouca abrangência cultural das coleções, os colecionadores se restringem mais ao universo da arte brasileira. Esse direcionamento para cultura interna, pode ser explicado em parte pela indisponibilidade de recursos de grande vulto para aquisição de obras no mercado internacional de arte. Ocorreram exceções. Francisco Matarazzo Sobrinho, para citarmos um exemplo emblemático, formou uma coleção com peças significativas de pintura internacional. Outro exemplo, em âmbito institucional, foi a ação conjunta de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi na criação do

³ Andre Monze, *Problems and Methods of Literary History*. Boston: Guinov & Co., 1923. p.189. Apud Afonso Pena Junior, *Crítica de Atribuição de um Manuscrito da Biblioteca da Ajuda*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1943.

⁴ Luiz Marques, *Pintura Antiga Internacional: um desafio para o colecionismo no Brasil*. São Paulo: *RMG Sinal*, 10:2-3, nov./dez. 1994. p.2.

Museu de Arte de São Paulo. Não é mero acaso que tais exemplos tenham ocorrido em São Paulo, mais precisamente na capital, pois é onde se concentram e circulam as maiores riquezas do país. Grandes museus no Brasil foram criados a partir de coleções, como são os casos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, formado pela coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que por sua vez era depositário da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho; Museu Chácara do Céu, herdeiro da Coleção Raymundo Castro Maia, para ficarmos só com esses exemplos.

Um certo colecionador de arte brasileira ao ser indagado em uma entrevista a definir qual a atuação do colecionador entre a galeria e o museu, deu a seguinte resposta:

“Não sei se sou colecionador porque eu não procuro constituir coleções completas, e não me especializo em determinados assuntos. Me chamam de ‘coleccionador’ simplesmente porque sabem que eu aprecio arte e tenho obras que fui adquirindo ao longo do tempo. Gosto de conviver com arte mas não entro em considerações ligadas a investimentos. Deveria cuidar mais disso, do fungo das gravuras etc. Muitas vezes desconheço o valor das obras. (...) Devo dizer que deixei de comprar sistematicamente arte por falta de tempo e de lugar. Coleciono, então, por prazer e, às vezes, para ajudar um artista jovem. (...) Mas no fundo minha postura está mais próxima do Museu do que da Galeria (...) A relação entre a parte comercial e a parte artística me incomoda de certa forma. E já se viu muitas produções prejudicadas por essa relação.”⁵

Coleções podem, até mesmo, ser formadas tendo-se em mente um certo gosto e sensibilidade artísticos; entretanto, está subjacente a elas o caráter de investimento. Os objetos artísticos, para o mercado de arte, encerram um valor de troca. Já o ponto de vista do colecionador é o de negar o fetichismo da mercadoria. Aos valores artísticos estão intimamente ligados os valores de mercado. Aleijadinho adquiriu valores no mercado de artes e no mundo do colecionismo graças ao valor histórico que lhe foi agregado.

Um indício dessa ordem de coisas reside no próprio estatuto da história da arte. A história da arte, ao tornar-se história dos artistas e das obras, acabou por definir uma situação que implica em estabelecer uma relação direta entre criador e criatura. A história da arte é um sistema de relações e correspondências. O ofício do historiador da arte é comparável ao do detetive na busca de indícios, sinais e pistas. No Brasil, tal premissa se aplica adequadamente,

⁵ Id. *ibid.* p.2.

⁶ Luiz Diederichsen Villares, “O Olhar do Colecionador”. In: *Arte em São Paulo*, no. 29:52, São Paulo, mar. 1985.

dada a escassez de fontes que comprovem autoria e as circunstâncias de encomenda e fatura das obras.

Uma análise da historiografia acerca do Aleijadinho revela que muitos estudiosos se ocuparam mais do artista, pela dimensão trágica e polêmica da vida, do que de suas obras. Nietzsche já alertava na sua *Genealogia da Moral* sobre a prevalência da obra sobre o artista. Para ele “o melhor é separar o artista da obra, a ponto de não tomá-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a pré - condição para a obra, o útero, o chão, o esterco e adubo no qual e do qual ela cresce - e assim, na maioria dos casos algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma”.

Profético e arguto, o seu discurso ressoa hoje mais do que poderia ter repercutido em plena era do romantismo. Como contraponto, pode-se dizer segundo as palavras de Mário Praz (*A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*) que "se ao se resolver a obra de arte na história da cultura termina-se por perder de vista a pessoa do artífice, de outra parte esta não pode ser pensada sem que se recorra aquela. Tendências, motivos, maneirismos correntes ao tempo do autor, formam um subsídio indispensável à interpretação de sua obra. Que essa depois, ao fim do gozo estético, constitua um mundo único em si fechado, exaurido e perfeito, um *individuum ineffabile*, é uma verdade que não deixaria ao crítico outra alternativa que a de um místico silêncio admirativo”.

Nascia no século XIX a idéia do artista-gênio e em torno dele pairava uma aura tão pujante, tanto quanto aquela que se creditava aos objetos de arte em si. O artista como gênio criador, excêntrico, original, dono absoluto do processo de fazer artístico, foi a invenção romântica por excelência. É derivação romântica também o fascínio pelas biografias, gênero muito apreciado no século XIX, e que se refletem sobre as obras. Assim sucedeu ao texto de Bretas que assumiu caráter de documento e passou a ser considerado desde então referência essencial na investigação da obra e da vida do escultor.

II-ALGUMA BIOGRAFIA

"Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo
enfermo que precisa ser conduzido á qualquer parte
e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar"
Relato do 2º. Vereador de Mariana

"Tanta miséria ousando alliar-se á tanta poesia"
Rodrigo J. Ferreira Bretas

Contexto romântico

Desde a sua publicação nos fascículos nos. 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas* em 1858, no auge do romantismo no Brasil, que a biografia escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas sobre Antonio Francisco Lisboa- o Aleijadinho -, intitulada *Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo apellido de - Aleijadinho*, tornou-se um texto fundamental para os estudiosos que se debruçaram sobre a obra do artista mineiro. Mais do que isso, ela própria passou a ser considerada fonte documental fidedigna, foi alçada à condição de documento-monumento seguindo os ditames da tradição positivista do século XIX.

Embora tenha sido publicada quarenta e quatro anos após a morte do biografado, contou com depoimentos e testemunhos de contemporâneos do escultor e com a consulta a documentos que se perderam em arquivos que, naquela época, deveriam estar intactos.

Entretanto, poucos se debruçaram em esmiuçar qual a competência do biógrafo na matéria abordada. Algumas referências biográficas aqui e ali são apontadas, no sentido de destacar as credenciais de homem letrado e culto que era Bretas, sem contudo investigar o leitmotiv do seu empreendimento intelectual e sem sequer mencionar o trabalho pioneiro que foi o de Cássio Lanari. Este incentivado por Rodrigo de Melo Franco Andrade, que por julgar ter passado despercebido o centenário da morte de Bretas (Cachoeira do Campo-MG/1815-

2015), escreveu o livro *Aleijadinho*.

Ouro Preto/1866), promoveu a publicação de uma monografia sobre o autor daquela biografia do Aleijadinho.

Dando voz a Lanari biógrafo e, também, descendente de Bretas temos o seguinte perfil:

“Professor de Latim, de Filosofia e Retórica, professor de Filologia da Língua Portuguêsa como substituto de Bernardo Guimarães no Liceu Mineiro, advogado, promotor público interino da Comarca várias vezes, deputado provincial a três legislaturas consecutivas, Oficial Maior da Secretaria do Governo e Secretário interino em muitas oportunidades, advogado vitalício, Cavaleiro da Ordem Rosa, tais eram a invejável bagagem de títulos e serviços e o perfil intelectual e moral de Rodrigo Bretas ao concluir, no início desse ano de 1858, a biografia do Aleijadinho”.⁷

Segundo hipótese apontada por Lanari⁸, Bretas teria encontrado inspiração para escrever a biografia após a leitura e estudo do códice deixado pelo 2º. Vereador do Senado da Câmara de Mariana - Joaquim José da Silva composto em 1790, em resposta a carta régia de D. Maria I de 20 de julho de 1782, que ordena que

“(…) faças praticar o arbitrio de se fazerem effectivamente todos os annos humas memorias annuaes dos novos Estabelecimentos, factos e cazos mais notáveis e dignos de historia que tiverem succedendo: sendo estas escriptas pelo vereador segundo (attendido o impedimento que pode ter o primeiro servindo de juiz), o qual no fim de cada hum anno as apresentará em camara, aonde lidas e examinadas se farão registrar em hum Livro destinado para este fim, dando fé todo o corpo de Vereadores por escripto serem aqueles factos e successos na verdade, recomendando outrosim aos mesmos ouvidores em correição tenham huma particular inspecção em tão interessante materia (...)”.⁹

Bretas transcreve um longo trecho da crônica do 2º. Vereador do Senado da Câmara de Mariana, em seu texto biográfico, no qual aquele cronista distingue Aleijadinho entre seus contemporâneos, comparando-o ao escultor grego Praxiteles, ressaltando seu papel como escultor e arquiteto. “Com effeito, Antonio Francisco, o / novo Praxiteles, é quem honra igualmente / a architectura e escultura”¹⁰.

⁷ Cássio Lanari, *Rodrigo José Ferreira Bretas, Biógrafo do Aleijadinho: Informação Biográfica*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1968. (Publicações, 476) p.64.

⁸ Id. *ibid.*, p.60.

⁹ Apud Judith Martins, Publicação 15. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951. p.42. Trata-se de obra essencial onde se tem o estabelecimento de texto da biografia escrita por Bretas, com notas e comentários.

¹⁰ O grifo está no documento original.

Tal códice se extraviou e dele temos notícia tão somente pela biografia do escultor mineiro. Mas o que motivou Bretas a consultar os arquivos e a conseqüente localização do códice, se apresenta menos pelo pendor voluntário e mais por uma circunstância de o Presidente da Província de Minas Gerais, Herculano Ferreira Penna, responder a uma solicitação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

No ofício de agosto de 1856, assinado pelo 1º. Secretário do Instituto, “se solicitava ao governo da Província a remessa de documentos e informações referentes à História do Brasil”. As palavras do Presidente respondendo ao ofício nos esclarecem sobremaneira os fatos e o contexto histórico imediatamente anteriores (cerca de dois anos) ao surgimento do texto de Bretas, como se pode deprender da citação abaixo:

“Ilmo. Sr.

Em resposta ao ofício de V. S. de 9 de Agosto p.p. tenho a honra de participar-lhe que acabo de incumbir a uma comissão composta dos cidadãos Luiz Maria da Silva Pinto, doutor Francisco Galdino da Costa Cabral e Rodrigo José Ferreira Bretas, residentes nesta Capital, a tarefa de colligir, para serem presentes ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, os documentos relativos á Historia do Brasil e informações de que trata o mesmo ofício, esperando do zelo e illustração dos nomeados o satisfactorio desempenho d’este interessante trabalho.

Aproveito a oportunidade para renovar a V. S. os protestos de minha particular consideração e estima. Deos Guarde a V. S.

Herculano Ferreira Penna”.¹¹

Esta comissão de notáveis era composta, além de Bretas - então deputado provincial à 11ª. legislatura, pelo Vice-Diretor da Instrução Pública da Província de Minas Gerais e Diretor do Liceu Mineiro e pelo professor de Matemáticas também do Liceu, respectivamente Luiz da Silva Pinto e Francisco Galdino da Costa Cabral.

¹¹ *Correio Official de Minas*, Ano I, n.3, de 15 de Janeiro de 1857. Citado por Cássio Lanari, op. cit., p.59. Lanari esclarece que este ofício, dentre outros, foi lido na sessão de 22 de maio de 1857 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que motivou a criação dessa comissão foi realizada no dia 11 de julho de 1856, onde foi encaminhada a seguinte proposta:

“Proposta enviada à Mesa da sessão, assinada pelos srs. drs. Pereira Pinto, Paula Meneses, Caetano Filgueiras e Conego Pinto de Campos”:

“Propomos que o instituto dirigindo-se aos presidentes das províncias do Imperio, e de commum accordo com elles, encarregue a quaisquer pessoas habilitadas das mesmas províncias a tarefa de colligir todas as tradições, e documentos relativos a historia do Brasil, e que se encontram ou nos archivos publicos, ou nos conventos, ou em poder de particulares, devendo em referencia a estes (sendo individuos de idade avançada) aceitar mesmo as informações vocaes de factos ocorridos em áreas passadas”.

Depois de algumas observações dos srs. presidente, Porto-Alegre e Dr. Pereira Pinto, é a proposta aprovada”.¹²

Ora, se cotejarmos o teor dos enunciados da biografia escrita por Bretas com as especificações do Instituto encontram-se tantos pontos de correspondência, que não seria demais afirmar que a cartilha foi bem seguida. Tal como as normas ditadas pelo Instituto, como “colligir todas as tradições, e documentos relativos a historia do Brasil”, não importando a procedência dos documentos, quer seja de arquivos públicos, conventos ou extraídos das mãos de particulares, “devendo em referencia a estes (...) aceitar mesmo as informações vocaes de factos ocorridos em áreas passadas”*.

A orientação do Instituto na coleta de reminiscências casuais através da evidência oral deve ser entendida como circunstância ou meio de obter as informações e não de método, haja visto que a história naqueles tempos era escrita por ilustrados e diletantes de um modo geral, sem vislumbrar um sentido de paridade entre o documento escrito e o documento oral.

"A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação (...) A história propõe um desafio aos mitos consagrados da história ao juízo autoritário inerente a sua tradição", enquanto prática é "tão antiga quanto a própria história. E apenas muito recentemente é que a habilidade em usar a evidência oral deixou de ser uma das marcas do grande historiador".¹³

¹² REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO, Tomo 19, V. 19.1856, citado por Cássio Lanari, op. Cit., p.154.

* Grifo nosso.

¹³ Paul Thompson, A Voz do Passado: História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.44-5.

Na historiografia recente, ao contrário daqueles problemas que se apresentavam aos investigadores do Instituto, os maiores problemas para os novos historiadores, "são certamente aqueles das fontes e dos métodos" e "embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos".¹⁴ Para o atual pesquisador da cultura, o documento figurativo tem a mesma prevalência do oral e do escrito. A história como um sistema de relações e correspondências permite ao historiador no ofício de interpretação e construção da história, lançar mão de todas as fontes possíveis, ainda que elas tenham suporte e natureza distinta.

Bretas atendeu à sugestão do Instituto e teve a sua fonte oral mais importante na parteira Joana Lopes ou Joanna Francisca d'Araujo Correia (como consta do manuscrito depositado no IHGB), nora de Antônio Francisco Lisboa. Muito embora "toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta".¹⁵ As informações mais específicas e recônditas sobre o escultor foram obtidas, à medida que a parteira Joana Lopes foi construindo na sua memória pessoal os fragmentos de memória daquele que era de seu convívio íntimo.

"Os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Pela força das circunstâncias pelo menos para as mulheres de antigamente, (...) é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo, os quais elas foram de alguma forma delegadas por convenção e posição (...) A memória das mulheres é verbo".¹⁶

Se, porventura, constasse das ambições intelectuais de Bretas produzir um trabalho dessa natureza, antes mesmo de ser escolhido para fazê-lo, ele encontrou nesse momento a circunstância favorável, até porque o faria sob os auspícios do governo provincial, atendendo ao pedido do Instituto, cujos membros respondiam por parte significativa da historiografia produzida no Brasil naqueles tempos. Se o papel que o Instituto Histórico chamava a si, por um lado, era o de "(...) produzir uma reflexão sistemática sobre os problemas da nação e do Estado emergentes. Reflexão que está na base da consciência e do papel que as elites reservam

¹⁴ Peter Burke (Org.), *A Escrita da História: Novas perspectivas*. 2. Ed. São Paulo: Editora da UNESP. P 25.

¹⁵ Paul Thompson, op. cit. p.197.

para si, com o objetivo de dar forma a um projeto de civilização",¹⁷ por outro lado, propunha aos sócios e colaboradores, em suma, uma história que tinha como tônica dominante inventariar personagens e fatos relevantes. A construção da história assume um sentido de resgate da história memorialista que "tem como fim o exemplo, no sentido clássico da história *magistrae vitae*, resguardando episódios emblemáticos do passado e fornecendo os modelos de força e virtude para as novas gerações. Daí a importância reservada na *Revista Trimestral do Instituto* às biografias de personalidades históricas, publicadas em uma seção permanente com o título de 'Biografia dos Brasileiros Distintos por Letras, Armas, Virtudes etc'"¹⁸.

A consulta a um texto normativo do Instituto como a *Lembrança de que devem procurar nas provincias os socios do Instituto Historico Brasileiro, para remetterem á sociedade central do Rio de Janeiro*, revela a exata medida do contorno que Bretas buscou dar ao seu texto, como pode se ler das seguintes orientações na *Parte Historica*:

"1º. Noticias biographicas impressas, ou manuscriptas dos Brasileiros distinctos por suas letras, virtudes, armas, serviços relevantes, ou por qualquer outra qualidade notavel, desde o descobrimento do Brazil até hoje, com explicação de seus nomes, naturalidade, tempo em que viveram, e motivos de sua celebridade.

2º. Cópias authenticas de documentos interessantissimos á nossa historia, assim antiga como moderna; e extractos de noticias extrahidas das secretarias, archivos e cartorios, tanto civis, como ecclesiasticos".¹⁹

Com tudo isso, pretendemos afirmar aqui, que o trabalho minucioso de coligir informações conduzido, num primeiro momento, com vistas a responder à solicitação do Instituto, seguindo, portanto, as normas da corporação, fez ressoar nele, como homem culto que era, a perspectiva de prosseguir nos estudos, e, possivelmente, tivesse pretensões a se tornar sócio correspondente da agremiação. Essas inferências podem ser deduzidas a partir da carta endereçada por Bretas a José Eduardo Honorato da Silveira, datada de 21 de Janeiro de 1859, em que ele se dirige a este nos seguintes termos:

¹⁶ Michelle Perrot, Práticas da Memória Feminina. In: A Mulher e o Espaço Público. *Revista Brasileira de História*, ago./set./89, v.9, n18, p.9-18.

¹⁷ Guilherme Simões Gomes Junior, *Palavra Peregrina: O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Ensaio de Cultura, 16). P.35.

¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Tomo I, 1908, 3.ed., p.109.

“Muito agradeço a V. S. as obsequiosas expressões que dirigio-me em sua carta, por haver eu sido proposto no Instituto Historico e Geographico do Brazil, para Socio deste Estabelecimento. Assim possa eu, se o meu nome fôr aceito, corresponder ás vistas de tão importante corporação, tomando-me assim digno da confiança, que em mim depositarão os dignos Sócios que apresentarão a Proposta (...)”²⁰

Em outubro de 1858, oferece o manuscrito de seu estudo biográfico sobre o Aleijadinho, ao IHGB atendendo a pedido do secretário Manoel Araújo Porto Alegre segundo consta da carta que J. M. Augusto de Menezes, então diretor do *Correio Official de Minas* enviada a este. Os termos da carta são o que se seguem:

“Ilmo. Sr.

Accusando o recebimento da carta que V.Sa./ teve a bondade de dirigir-me com data de 9 do corrente,/ relativos aos traços biographicos sobre o/ escultor Mineiro, conhecido pelo appellido de/ - Aleijadinho- á que dei publicidade no Correio/ Official de Minas, e que V. S. como pessoa muito/ competente, devidamente aprecia, cumpre-me/ assegurar a V. Sa. que com muito prazer farei/ o que deseja no intuito de obter do autor dos / sobre ditos traços, o Sr. Rodrigo José Ferreira/ Bretas, actual Diretor Geral da Instrução/ Publica desta Provincia, a continuação de semelhantes/ trabalhos, principalmente com referrencia aos antigos Pintores deste Pais, e espero/ que algum resultado obterei, visto como é pessoa/ que me honra com sua amizade e com/ gosto se dedica a estudos desta ordem./

Por esta occasião envio a V. Sa. o original/ dos traços em questão, que o Sr. Bretas/ me pede para em seu nome offerecer ao Instituto/ Historico assegurando estar este mais/ completo e exacto do que o que se teve em vista para a publicação; digne-se pois V. Sa./ de faser effectiva esta offerta perante o Instituto./ (...)

Ouro Preto 30 de outubro de 1858”.

Através desta carta, tomamos conhecimento de dados importantes, dentre eles o fato de o original enviado ao Instituto “estar mais completo e exacto do que o que se teve em vista para a publicação”.

Este texto biográfico foi publicado pela primeira vez no *Correio Official* em 1858, como já foi mencionado anteriormente, e reproduzido mais sete vezes:

- 1- *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, 1896, v.1, p.169-74;
- 2- *Efemérides Mineiras*, Ouro Preto, 1897, v.IV, p.229-43;
- 3- Gastão Penalva. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Rio de Janeiro, MCMXXXVII;

²⁰ Arquivo do IHGB. Doc. 33, lata n. 328.

- 4- Judith Martins, Traços Biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho, Rio de Janeiro, IPHAN, Publicações no.15, 1951;
- 5- Waldemar de Almeida Barbosa, *Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985;
- 6- *Passos da Paixão - o Aleijadinho*. Texto de Rodrigo José Ferreira Bretas, comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Coord.). Rio de Janeiro: Edições Alumbamento/Livroarte Editora, 1984, p.13-20.
- 7-Márcio Jardim. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995.

Note-se que, entre a primeira publicação no *Correio* e a segunda na revista do *Arquivo Público Mineiro*, transcorreram-se trinta e oito anos, entre esta e a terceira reedição um ano apenas, para de novo reaparecer exatos quarenta anos depois no trabalho de Gastão Penalva. Daria para se construir, por conseguinte, a “história e memória na recepção” desse texto.

Comparando o manuscrito depositado no IHGB, com uma edição fac-símile do *Correio* e com o texto da publicação do IPHAN, verificamos que a completudeza e exatidão do manuscrito advogada pelo diretor do *Correio* têm seus limites.

Numa comparação entre o manuscrito doado ao Instituto e a edição do jornal, vê-se na maior parte diferenças que são observadas mais no estilo do que no conteúdo. Algumas alterações, entretanto, têm que ser ressaltadas. Onde no manuscrito na folha quatro, lê-se “talvez D. Luiz da Cunha Meneses”, o periódico traz “talvez D. Bernardo José de Lorena”. Na folha treze aparece “architectura” rasurado enquanto que no documento impresso foi registrado “pintura” e pode ser observada no seguinte trecho do jornal: “... pois muito natural era que a esculptura e pintura sacras tivessem entre nós o desenvolvimento que lhe reconhecemos” enquanto que no manuscrito passa a ser “...pois muito natural era que a esculptura e architectura sacras...”. Essa alteração é reveladora do juízo que o autor fazia de que a esculptura e arquitetura eram mais desenvolvidas no período em Minas.

Mais à frente, na folha quinze lemos “que falleceu nesta cidade á 30 de março de 1838” sendo que na publicação o mesmo dado consta como “... á 30 de maio de 1838”. No manuscrito consta ainda que “Manoel Franco era natural da Fregz.a do nome de Jesus de

Olivellas, do patriarchado de Lisbôa, e sua mulher Antonia Maria de São Pedro, o era da Villa de Horta da Ilha de Fayal.” Mais uma vez vemos aí o esforço de Bretas no sentido de adequar seu trabalho às exigências das “noticias biographicas” solicitadas pelo Instituto, o que deve tê-lo levado a novas investidas nos arquivos entre o tempo da publicação e o da remessa do manuscrito à sede da agremiação no Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante da carta citada acima é o indício de que Araújo Porto Alegre teria tomado conhecimento da biografia pela leitura do jornal, pois neste não havia sido indicada a autoria da biografia, e ele desejava obter do autor anônimo “a continuação de semelhantes trabalhos, principalmente com refferencia aos antigos Pintores deste Pais”. Todavia, o documento não deixa claro que Araújo Porto Alegre pretendesse obter os originais do trabalho para os arquivos do Instituto, e uma vez que não localizamos a carta que antecedeu à resposta do diretor do periódico e a conseqüente doação do manuscrito, é prudente manter essa ilação no campo das hipóteses.

Araújo Porto Alegre foi autor de alguns estudos: *Iconographia Brazileira*, Revista do IHGB, 23, Tomo XIX; *Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro*, Revista do IHGB, 166; uma monografia sobre a pintura no Rio de Janeiro intitulada *Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*, publicada em 1841 na Revista do IHGB; *Valentim da Fonseca e Silva*, biografia sobre o Mestre Valentim (escultor mineiro e mulato como Aleijadinho), publicada em 1856. Nesta última publicada dois anos antes da biografia de Bretas, o autor esclarece logo no início que “seria difficil ha quinze annos fazer o elogio d’este artista, sem desafiar os animos d’aquelles que seguiram a escola chamada classica...”.

Numa leitura mais atenta do texto vislumbramos a sua preocupação, já naqueles tempos, com o estado de conservação da talha e da escultura e com a continuação desses officios, confirmada nessas suas palavras: “nossos entalhadores, à excepção de dous, não tem cabeça nem mão...”.

Como Bretas que teve na parteira Joana Lopes - nora do Aleijadinho - uma fonte oral de informações, assim também Araújo Porto Alegre recorreu às evidências orais para escrever o seu texto, mais precisamente aos relatos de Simeão José de Nazareth, discípulo de Valentim.

Os outros trabalhos saídos de sua pena têm a sede da corte - a cidade imperial do Rio de Janeiro - como seu raio de abordagem e pesquisa. "De modo geral, suas idéias podem ser consideradas o início de uma reflexão brasileira sobre a história das artes no Ocidente, incluindo nela a arte produzida na América portuguesa".²¹

Porto Alegre, com sua formação artística neoclássica (além de ter sido discípulo de Jean Baptiste Debret, que por sua vez o foi de David, recebeu aulas de um outro mestre da pintura histórica fundada pelo último, o pintor Antoine Gros), seu pendor literário (despontado nas revistas em que colaborou como: *Niterói* - empreendimento intelectual seu e de Gonçalves Magalhães e Torres Homem -, *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*), seu romantismo emergente e sua predileção atávica pelos temas nacionais, predispueram-no a ser o defensor e promotor da nossa ancestralidade cultural.

A biografia de Bretas respondia, num certo sentido, às aspirações daquele empreendedor cultural de se criar estudos regionais, visando quem sabe somar a totalidade desses trabalhos num conjunto de fontes para a história da arte brasileira.

A história e, notadamente, a crítica de arte se funda no Brasil sob os auspícios do romantismo e tem no Instituto Histórico o seu pólo aglutinador. Até 1855 não havia no Brasil uma crítica literária regular, devido, sobretudo, à ausência de produção de livros em escala significativa. Eram as representações teatrais que assumiam um caráter mais relevante, eram nelas, portanto, que se verificava a crítica da época. A crítica literária aparece, como tal, na revista *Minerva Brasiliense*, com o francês Emílio Adet e o chileno Santiago Nunes Ribeiro, seguidos por Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Era uma crítica comparativa, que se pretendia didática.

"Mas a tendência para o verbalismo, peculiar à nossa prosa romântica, concorria para que os artigos sobre livros e escritores nessa época derivassem, freqüentemente, para divagações em torno das obras e dos autores, fugindo ao que havia nestes de essencial (...) compreende-se que os artigos assumissem assim, com freqüência, a feição de panegíricos. Elogiava-se desmesuradamente, sem poupar adjetivos, sem nenhum sentido de medida e de equilíbrio. Proliferaram os gênios entre nós durante o Romantismo".²²

²¹ Guilherme Simões Gomes Junior, op.cit., p.41.

²² Brito Broca, *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. (Estética, Obras reunidas de Brito Broca, 1). p.74-5.

As biografias de Bretas e Araújo Porto Alegre escaparam do panegírico configurando-se em apreciação crítica das obras de Aleijadinho e Mestre Valentim, até então impensável no campo das artes. Tomando como base o ano de 1836 para o surgimento do romantismo no Brasil, e levando em consideração o momento áureo do indianismo ente 1840 e 1860, podemos situar as duas biografias no auge do período romântico. A de Araújo Porto Alegre foi publicada em 1856 e a de Bretas dois anos depois.

Segundo Antônio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira*, “graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente”. Havia no desenvolvimento da idéia romântica, o papel da Independência (política) que trazia três elementos para a afirmação de uma Independência Cultural que eram

“desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; desejo de criar uma literatura independente, diversa (...); a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional”.²³

Buscavasse o que era “específico brasileiro” e a individuação nacional, uma das peculiaridades da estética romântica, o que provocou uma reação em cadeia de idéias e práticas, transplantadas para as obras literárias. Participar dessa tomada de consciência se tornou tarefa essencial.

Vale assinalar que se para os românticos o índio era a personificação desse “específico brasileiro”, o “elemento básico da sensibilidade patriótica”, para os modernistas será o mulato que vai se impor como elemento da raça brasileira.

No romantismo estava em voga, “descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, (...) libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata, afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular”.²⁴ O que se aplica *mutatis mutandis* ao campo das artes em geral. “Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se

²³ Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v.2. p.11.

²⁴ Id. idid., p.15.

trata da poesia”.²⁵ A *cor local*, traduz o anseio por uma expressão do característico, do peculiar tanto na literatura como na história.

A busca das “tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa o ‘despertar das nacionalidades’, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no Romantismo (...) o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*. Daí a soberania do tema local...”²⁶

Se pensarmos no significado das biografias - um gênero apropriado pelo romantismo ao colocar na ordem do dia a individuação, o indivíduo é posto em destaque num contexto de uma coletividade e cultura - , no estatuto das artes e na criação do *status* do artista pelo romantismo, compreendemos o contexto histórico e antevemos a razão do aparecimento desses estudos que visavam particularizar o nosso ambiente artístico e conferir a ele uma valoração com matizes próprios.

As biografias de Aleijadinho e Mestre Valentim foram significativas para a emergência do nacionalismo romântico. Elas tinham de peculiar o fato de ambos os biografados serem mulatos (filhos de portugueses e de crioulas), cuja formação artística foi forjada mais no espontaneísmo e na sensibilidade do que no rigor de parâmetros de um ensino regular das artes.

Texto biográfico

Há no relato publicado por Bretas²⁷, como já foi abordado, a transcrição de um longo trecho escrito pelo 2º. Vereador de Mariana, o que coloca um primeiro problema que é a questão da citação de um texto dentro de outro.

Não sabemos sequer se foi de fato o 2º. Vereador do Senado da Câmara de Mariana - Joaquim José da Silva, que redigiu o códice de 1790, em resposta à carta régia de D. Maria I

²⁵ Victor Hugo, op.cit., p.61.

²⁶ Id. ibid.

²⁷ Para análise da biografia, consideramos o manuscrito do IHGB, segundo o próprio autor, mais completo do que aquele que foi publicado no Correio Oficial de Minas.

de 20 de julho de 1782, porque a determinação de que teriam que ser produzidas “umas memorias annuaes... sendo estas escriptas pelo vereador segundo (attendido o impedimento que pode ter o primeiro servindo de juiz)”, indica apenas que de fato ocorreu a situação prevista no documento. A autoria poderia ser de um ou outro vereador, segundo a disponibilidade de tempo de cada um.

Quanto ao *livro de registro dos factos notáveis* mencionado por Bretas, onde teria lido e extraído a crônica do vereador, nunca mais dele se teve notícia alguma.

É de se estranhar que essas tais memórias anuais, recomendadas, regiamente, para serem apresentadas a cada ano nas Câmaras, devendo ser lidas e examinadas pelos vereadores e corrigidas pelos ouvidores, a fim de se fazerem constar em um livro destinado a esse fim, não tenham configurado num tipo documental recorrente nos arquivos dos legislativos municipais. Segundo os ensinamentos da diplomática, "o documento público é, invariavelmente, na sua essência, a junção de *actio* (fato, ato documentado) com *conscriptio* (sua transferência para um suporte semântica e juridicamente credível). Aliás, esta imagem não foge das facetas fundamentais da questão documentária: matéria-meio-conteúdo".²⁸

A carta régia, que segundo o conceito antigo, em sentido *strictu sensu* é "uma ordem real dirigida a certa autoridade ou pessoa determinada e iniciada pelo nome dela", configura-se em um ato administrativo "de correspondência", portador de um ato administrativo do tipo normativo, ou seja, determina uma execução.

A credibilidade da Carta Régia de Maria I, de 1782, não está posta em questionamento, conhecemos o seu conteúdo integral, o que tenta-se mostrar é que, apesar de conter um ato normativo régio, não há uma comprovação de que tenha sido seguido à risca nas demais câmaras, sendo a Câmara de Mariana a única a cumprir tal determinação, o que é um fato histórico de duvidosa veracidade.

As suspeitas recaem sobre o relatório do 2º Vereador de Mariana, que até prova em contrário, teria sido o único a ter praticado um ato enunciativo, aqueles que "são os opinativos

²⁸ Heloisa Liberali Bellotto, *Arquivos Permanentes: Tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. p.31. Entende-se diplomática aqui, como "atividade que se ocupa da descrição e da explicação dos atos escritos; seu campo de aplicação são os documentos gerados na área pública, neles estabelecendo as formas que lhe conferirão validade legal."

e que esclarecem questões vazadas em outros documentos e cujo conteúdo visa fundamentar uma resolução".²⁹ O documento atribuído ao Vereador de Mariana, ora é tratado pelos estudiosos como crônica ora é considerado relatório, sendo considerado por Bretas um "artigo". Não há, portanto, uma definição precisa do tipo documental e isso só seria possível conhecendo-o de forma integral. Ficamos conhecendo dele apenas parte do conteúdo, a *actio*, o fato ou ato documentado a que ele se reporta, mas quanto a *conscriptio*, a sua materialidade mesma, o que o torna jurídica e historicamente aceitável, se desconhece, até o presente momento, sua existência nos arquivos do Brasil e de Portugal.

Considerá-lo como uma construção de Bretas, parecerá à maioria dos investigadores hipótese absurda, mas é o próprio conteúdo que nos aponta na direção de sua duvidosa procedência. Os comentários e as informações constantes na peça documental a descontextualizam e põem em dúvida a sua produção nas décadas de oitenta e noventa do século XVIII. Para tanto, o signatário teria que ser profundo conhecedor da arte européia (conhecimento de causa e não somente por meio de livros), sobretudo a portuguesa, homem versado sobremaneira em letras e artes em geral, para produzir julgamentos estéticos do nível dos que são apresentados ali, o que justificaria as comparações e as referências à arte européia, tão presentes no documento copilado na biografia, transcrito parcialmente, há que ressaltar, por motivo não apontado por Bretas.

A alusão ao "gosto gothico de alguns retabulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade..." situa o gosto barroco subordinado organicamente ao gosto primitivo do gótico, que não o antecede historicamente.

Na seqüência lê-se sobre "os arrogantes altares da cathedral, cujas coartellas columnas, athlantes, festões e farjas, respirão o gôsto de Frederico; a distribuição e talha do côro do Ouro-Preto relevada em partes, as pilastras, figuras, e ornamentos da Capella-môr, tudo confirma o melhor gosto do século passado".

Ao que tudo indica, Frederico trata-se, na verdade, de João Frederico Ludovice, arquiteto real, alemão de nascimento, coordenador das obras reais do Palácio-convento de Mafra sob os auspícios do italiano Luigi Vanvitelli. Pela vaga menção a nomes de arquitetos e

²⁹ Id. Ibid., p.32.

artistas, citando-os incompletos, pode-se imaginar que os mesmos deveriam ser bastantes conhecidos pelo público leitor. Certamente não era assim no século XVIII, o que já não soaria estranho aos ouvidos de um leitor oitocentista.

Após a transcrição do "relatório-crônica", Bretas acrescenta o seguinte comentário: "Na epocha á que se refere o trecho cima transcripto algumas artes liberaes estavam talvez em maior florescia do que hoje nesta provincia", o que é comparável ao que diz Araújo Porto Alegre no texto sobre Mestre Valentim: "Os productos da arte toreutica na actualidade são inferiores aos d'aquelles tempos: os nossos entalhadores, á excepção de dous não tem cabeça nem mão...".

Bretas inicia seu texto com a assertiva de que Aleijadinho teria nascido a 29 de agosto de 1730, contudo essa informação nunca pôde ser de fato comprovada, pois a sua certidão de batismo nunca foi localizada e seu assento de óbito traz registrado o ano de 1738 como o da data de nascimento. Seguem-se dados fisicos, fornecidos provavelmente pela nora do artista - a parteira Joanna Francisca d'Araujo Correia ou Joanna Lopes, que ainda era viva quando o texto foi publicado pela primeira vez.

Antonio Francisco era "pardo escuro, tinha voz forte, a falla arrebatada, e o gênio agastado: a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabello preto e annellado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular, e algum tanto pont'agudo, os beiços grossos, as orelhas grandes, e o pescoço curto".

Com o advento da doença, Aleijadinho, "perdeo todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos: os das mãos atrophiarão-se e curvarão, e mesmo chegarão a cahir, restando-lhe somente, e ainda assim quasi sem movimento, os pollegares e os indices. As fortissimas dores que de continuo soffria nos dedos, e acrimonia do seu humor choleric o levarão por vezes ao excesso de cortar-os elle proprio, servindo-se do formão, com que trabalhava! As palpebras inflamarão-se, e permanecendo n'este estado, offerecião à vista sua parte interior: perdeo quasi todos os dentes, e a boca entortou-se como succede frequentemente ao estuporado, o queixo e labio inferiores abaterão-se um pouco: assim o olhar do infeliz adquirio certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a tortura da boca o tornavão

de um aspecto asqueroso e medonho". A narrativa de dimensão trágica é a do surgimento de uma natureza física disforme que lentamente produz o cadáver.

Estamos diante de uma descrição física que o assemelha à galeria de personagens trágicos, de aparência abominável e trato irascível, de autores românticos como Victor Hugo. Jean Valjean, dos *Miseráveis*, é o paradigma da natureza humana que muda o seu curso e transforma-se tão completamente que já não é mais reconhecível.

Os Thénardiens, do mesmo romance, "eram dessas naturezas anãs que, se algum fogo sombrio as aquece, facilmente se tornam monstruosas". Quasímodo, de *Notre Dame de Paris*, a par de sua imagem horrenda, que causa repugnância, alterna momentos de estupores e candura com outros extremados de brutalidade.

Aleijadinho emerge nas palavras de Bretas, como uma disforme criatura, algo semelhante à uma figura monstruosa, quasimodesca³⁰, porém dotada de talento e compaixão com aqueles de seu convívio íntimo. Furtava-se à vista das pessoas trabalhando às ocultas (como o sineiro de *Notre Dame*) e deslocando-se em Vila Rica nos períodos noturnos (Quasímodo é acusado de caminhar sobre telhados à noite). A figura quasimodesca descrita por Bretas, surge como uma criação de sentido mais literário do que uma descrição verossímil das condições meramente físicas do biografado. Aleijadinho e Quasímodo representam ideais grotescos. Aleijadinho é grotesco e sublime, dócil e irascível. "A poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários", defendia Victor Hugo.

"(...) Tudo na criação não é humanamente *belo*, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta do criador; se cabe ao homem retificar Deus: se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação;

³⁰ Araújo Porto Alegre comentando o texto de Bretas no *Relatório* de 1858 (p.473) do IHGB observava que era "(...) Antonio Francisco Lisboa, homem digno de passar á posteridade pela sua pericia, pela originalidade do seu caracter e pelas suas formas e physionomia quasimodescas". Grifo nosso.

A edição do *Correio Paulistano* de 29 de agosto de 1940 trouxe matéria, sem indicação de autor, com os seguintes dizeres: *Aleijadinho, misto de Quasimodo, Beethoven e Miguel Ângelo*. No alto da cópia do jornal, reproduzida de original do Arquivo Noronha Santos/DID/IPHAN, observa-se a seguinte dedicatória manuscrita: "Ao Ex [ilegível] Capanema / P H Pires / (forneci todos os dados para este trabalho)". As iniciais e sobrenome "P H Pires" levam a crer que seja o Padre Heliodoro Pires, um dos estudiosos do Aleijadinho.

se cada coisa andar melhor, quando lhe for retirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto".³¹

Seres incompletos, como o Aleijadinho, são "seres intermediários", "horrendas figuras", "trejeitadoras silhuetas do homem", verdadeiras "paródias da humanidade", pois "o belo tem somente um tipo; o feio tem mil".

"O grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada".³² Num drama como o do Aleijadinho, o grotesco e o sublime se fundem. O grotesco é uma categoria aplicada tanto a comédia quanto ao drama. Do nascimento contido na antiguidade com a comédia evolui até a idade moderna com a exacerbação no gênero do drama. "O grotesco, uma das supremas belezas do drama. Não é somente uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade".³³

O fascínio pelo que jaz, pela beleza em decomposição, pelo estado de tormento e agonia, é uma recorrência nos textos românticos. Aparência e essência fazem parte de um uno, completam-se na tragédia-comédia humana. "O belo horrível, o belo triste", deferência do temperamento romântico, na composição de personagens, associam horror e beleza como facetas divinas. Dor e prazer se comprazem, fundem-se. "Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente. Que encanto! Que sofrimento!"³⁴

À descrição do físico decrepito seguem-se comentários sobre a reação irada do artista diante daqueles a quem causava espanto e comentários depreciativos. Conta-nos Bretas que tendo Aleijadinho adquirido um "preto buçal [sic]" de nome Januario, este teria atentado contra a própria vida por se negar a servir a um senhor de aparência tão horrenda. Fato que parece de contornos fantasiosos, mas que é perfeitamente adequado ao propósito de construção de uma narrativa em que o personagem principal é marcado pela tragédia.

³¹ Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, p.25. Grifo nosso.

³² Id. ibid. p.31.

³³ Id. ibid. p.45.

³⁴ Mário Praz, *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. P. 45.

"A consciencia que tinha Antonio Francisco da desagradavel impressão que causava a sua physionomia, o tornava intolerante, e mesmo iroso para com os que lhe parecia observarem-no de proposito; entretanto era elle alegre e jovial entre as pessoas de sua intimidade. Sua prevençãõ contra todos era tal que ainda com as maneiras agradaveis de tracta-lo e com os próprios louvores tributados a sua pericia de artista, elle se molestava, julgando ironicas e expressivas de mofa e escarneo, todas as palavras que n'este sentido lhe erãõ dirigidas. N'estas circumstancias costumava á trabalhar ás occultas debaixo de uma tolda, ainda mesmo que houvesse de fazel-o dentro dos Templos".

Assinalar o mau gênio de um artista e as circunstâncias que o provocaram ou a dimensão saturnina da sua personalidade é fato recorrente em biografias e surge com a obra de Giorgio Vasari sobre os pintores florentinos. Há a passagem de sabor anedótico narrada por Vasari que tendo Michelângelo por costume não permitir que vissem a fatura de suas obras, subornou o Papa Júlio II a seus auxiliares para ver a Capela que mandara construir para seu tio, Sixto. Michelângelo certa vez, já desconfiado dos expedientes papais escondeu-se esperando a visita inoportuna e indesejada, para então arremessar contra ele tábuas, obrigando-o a retirar-se. Em Bretas encontramos a narrativa de um episódio semelhante vivido por Aleijadinho.

"Conta-se que um General (talvez D.Luiz da Cunha Meneses), achando-se em certo dia á presenciar de perto o seu trabalho, fora obrigado a retirar-se pelo incommodo que lhe causavam os granitos da pedra em que escultava o nosso artista e que este deliberadamente fazia cair sobre o importuno espectador". [Grifo no original]

A questão da consulta às fontes para a elaboração do texto biográfico final é um ponto importante a ser examinado. Muito dos enunciados indicam, por seu grau de especificidade, que foram recolhidos das tradições orais e os documentos consultados, não foram mais localizados. Expressões como "embora alguém", "pretendem alguns", "e outros", "consta que", "de quem se conta", "certa mulher (...) disse que", "conta-se que" aparecem para selar esse pacto com a oralidade.

As "infalíveis deformidades e paralisias" físicas que Aleijadinho teria sofrido em decorrência de uma doença degenerativa apontada por aquele autor e recolhida de relatos

orais, até hoje são tema de estudos médicos que, como é de se supor, se mantêm sempre no campo hipotético. Foram objeto, também, de exumações realizadas no cadáver com o propósito de se descobrir afinal qual doença teria sido aquela que ele padecia.

Bretas registra a hipótese, recolhida da tradição oral, de que a doença teria origem no consumo de uma grande dose de certa substância – cardina-, que detinha a propriedade de aperfeiçoar conhecimentos artísticos. Relato de cunho anedótico como o das mulheres que cumprimentaram as figuras que representam Cristo com os Apóstolos do Passo da Ceia, o que para Bretas “a ser devido somente ao bem acabado da escultura, nos induziria a comparar as Obras do nosso patricio com os cachos d’ uvas de Zeuxis (famoso pintor da antiguidade), que os pássaros feriam com o bico crendo serem fructos reaes”.

Através do relato ficamos sabendo que cabia a um escravo africano de nome Maurício a tarefa de adaptar “os ferros e o macete as mãos imperfeitas do grande escultor”, o que também pode ser lido no depoimento do Barão Von Eschwege quando menciona que “o principal escultor, que aqui se salientou, é um homem aleijado, com as mãos paráliticas, ele se faz amarrar o cinzel e executa desta maneira os mais artísticos trabalhos”. Note-se que o viajante se refere ao artista no tempo verbal presente, tendo ele viajado em 1811 pela região das Minas.

Ao contrário de Bretas que afirma que Aleijadinho cortava os poucos dedos - os polegares e indicadores- que lhe restaram nas mãos, e do Vereador de Mariana que alude que o escultor tinha “um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar”, o cronista alemão refere-se somente às “mãos paráliticas”. O viajante francês August Saint-Hilaire, que esteve em Minas em 1818, sete anos depois de Eschwege corrobora o depoimento deste quando enuncia que “ele (Aleijadinho) perdeu o uso das extremidades”. Ora, esse tipo de informação é, sem sombra de dúvida, obtida através de fontes orais, porque em nenhuma fonte escrita depreende-se esse conteúdo.

Ao buscar em textos contemporâneos ao escultor menções ao seu nome e trabalho, encontramos somente ausências e silêncios. Nas *Cartas Chilenas*, poema satírico, cujo consenso autoral aponta para Tomás Antônio Gonzaga, não há referência alguma ou identificação entre os nomes, codinomes e criptônimos. A 4ª Carta traz, nos versos

decassílabos brancos, alusões à construção do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos de Congonhas do Campo, onde o autor relata os desmandos do governador D. Luis da Cunha Meneses, tratado no poema pela alcunha de *Fanfarrão Minésio*. O trabalho de Aleijadinho não é mencionado nos versos a seguir:

"Há uma grande Ermida, que se chama/ Senhor dos Matosinhos: este Templo/ Os devotos fiéis a si convoca/ Por sua arquitetura, pelo sítio, / E ainda muito mais pelos prodígios, / Com que Deus enobrece a Santa Imagem. / Este famoso Templo tem um carro, / Comprado com esmolas, que carrega/ As pedras e madeiras, que ainda faltam: / O Comandante austero notifica/ À venerável Imagem, na pessoa/ Do zeloso Ermitão, para que mande/ O carro com os bois servir na obras,/ Mal lhe couber o turno da semana./ Faz-se uma petição ao nosso Chefe/ Em nome do Senhor; aqui se alega,/ Que o carro, que ele tem, se ocupa ainda/ Na pia construção da sua Casa;/ Que ele Cristo não tem nenhuma rendas,/ Senão esmolas ténues, que só devem/ Gastar-se no seu Templo, e no seu Culto/ Conforme as intenções de quem as pede./ (...)"³⁵

Se para o Cronista de Mariana, Aleijadinho notabilizava-se entre seus pares e era comparável ao escultor grego Praxíteles (deduzido o sentido hiperbólico da comparação), para o poeta árcade há pouca importância em converter em lírica o status de que gozava e o estatuto das artes praticado na Vila Rica de então. Pelo pressuposto de estudiosos não é nesse gênero de texto que chegaríamos a tais informações pois, "nas *Cartas Chilenas* os fatos não estão simplesmente refletidos ou retratados. Na verdade, o poeta utilizou-se de alguns acontecimentos e outros sinais visíveis naquele período apenas como ponto de partida para aplicar uma série de convenções retóricas, previstas nas normas literárias do arcadismo".³⁶

Sabemos pelo texto de Bretas que Aleijadinho possuía quatro escravos: Maurício "que era sempre meeiro (...) nos salários que este recebia por seu trabalho"; Agostinho e Januário, este último carregava nas costas o escultor à Matriz de Antônio Dias e, por fim, uma escrava de nome Ana. O escultor teria passado cartas de liberdades, sendo estas, entretanto, roubadas pelos interessados que não chegaram a gozar liberdade durante a vida do seu senhor.

Segundo o autor

³⁵ Tomás Antônio Gonzaga. *Cartas Chilenas*. 2.ed. Joaci Pereira Furtado (Org.) São Paulo:Companhia das Letras, 1996. (Retratos do Brasil, 1). p108-9. A edição desta Editora trouxe estabelecimento de texto para o poema, considerado atualmente como o mais completo e criterioso.

³⁶ Id. Ibid. p.10.

“O Aleijadinho exerceo sua arte nas capellas de São Francisco d’Assis, de N. S. do Carmo, e nas das Almas desta cidade; na matriz e capella de S. Francisco da cidade de S. João d’El-Rei; nas matrizes de S. João do Morro Grande, e da cidade de Sabará; na capella de S. Francisco de Mariana; em Ermidas das fazendas da Serra Negra, Tabocas, e Jaguara do dito termo de Sabará; e nos templos de Congonhas deste último termo, e de Santa Luzia”.

Na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, cuja planta Bretas afirma ser de autoria do artista, sabemos que “são obras do - Aleijadinho - a talha e escultura praticada no frontespício da referida cappella (São Francisco de Assis de Ouro Preto), os dous pulpitos, o chafariz da sacristia, as imagens das Tres Pessoas da Santissima Trindade e dos Anjos que se veem no cimo do altar-mor, a figura do *Cordeiro* que se acha sobre o Sacrario, e finalmente toda a escultura do tecto da capella-mor”.

Nesse caso temos comprovação documental de que trabalhou nessa Igreja nas obras do retábulo, do altar da capela-mor e dos púlpitos, de 1773 até 1793, data dos últimos recibos assinados. Para as demais obras a assinatura do artista não foi encontrada, devendo se ter em mente o fato de que os arrematantes das obras eram em sua maioria brancos e de origem portuguesa.

As referências à formação do escultor dão conta de que ele teria freqüentado aulas de latim, que “o conhecimento que tinha do desenho de architectura e escultura, fora obtido na escola practica de seu pai e talvez na do desenhista João Gomes Baptista, que na corte do Rio de Janeiro recebera as lições do acreditado artista Vieira, e era empregado como abridor de cunhos na casa de fundição de ouro d’esta capital”. Quanto à inverosimilhança ou não dessas informações, podemos atestá-las ou contestá-las, parcialmente, porque temos monografias incipientes sobre Manoel Francisco Lisboa e João Gomes Batista. Deste último sabe-se que provavelmente foi discípulo de Antonio Mengin (1690-1772), para alguns Mangen, nomeado abridor de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa, através do alvará datado de 24 de maio de 1721.

Em 1724, João Gomes Batista foi designado para o lugar que era ocupado pelo seu mestre. Sua vinda para o Brasil permanece permeada de mistério, há suposições de que "teria

se refugiado no Brasil".³⁷ A formação de João Gomes Batista com um mestre gravador de origem francesa, poderia ter dado a ele oportunidade de acesso a gravuras e riscos, que trazidos ao Brasil serviram como modelos nas aulas de desenho ministradas ao Aleijadinho, conforme conta o cronista de Mariana.

É mais ou menos consensual que Aleijadinho trabalhou com o pai, que era mestre de obras, até o momento de ele próprio passar a ser considerado um mestre. Bretas avalia que o artista teria sido melhor inspirado que ensinado, "porquanto o seu desenho ressentia-se as vezes d'alguma imperfeição".

Pelo exposto, podemos nos aperceber do provável ou improvável desse relato biográfico, tanto quanto foi possível constatar que ele atendia, ao menos em parte, às inclinações românticas do autor. O que há de literatura e história nesse texto, o que ele contém de verdades parciais (aceitas incontestavelmente pelos estudiosos) e de ficção (sob este aspecto jamais foi examinado!), desvendá-lo, enfim, foi o primeiro desafio metodológico a ser enfrentado nesse estudo.

³⁷ Luis Camilo de Oliveira Neto, João Gomes Batista (Nota preliminar), Revista do SPHAN, 4, 1954, p.89.

III-ALEIJADINHO E SUA OFICINA:

”E o Aleijadinho reinventava curiosamente em Vila Rica uma existência de artista do Renascimento, entre discípulos que lhe desbastavam a pedra e esculpiam a parte menos importante da talha”.

Mário de Andrade

Os ofícios mecânicos na segunda metade do século XVIII e início do XIX

O trabalho manual exercido por homens livres e escravos no período colonial foi de tal maneira expressivo em termos quantitativos e qualitativos que aponta indícios de que era a via possível para quem buscava mobilidade social na sociedade colonial. Não só era uma opção de trabalho frente a tantas encomendas, como possibilitava ganhos mais significativos.

A terminologia para designar essa horda de trabalhadores é imprecisa. Aparecem nos documentos termos como mestre, oficiais mecânicos, artesãos e artífices.

"A definição "oficial" é portuguesa, sinônimo de misteiral, palavra em desuso mas que ainda se emprega para indicar 'artes mecânicas'. (...) Os oficiais vindos de Portugal ou por estes aqui formados, constituíam uma classe, se não com privilégios pelo menos com alguma consideração. Um interessante resenha de ocupações, cargos e ofícios aparece nas 'Denúncias e Confissões da Baía', de 1591: ouvidor, juiz, alcaide, almotace, tesoureiro, condestabre, meirinho, almoxarife, carcereiro, patrão, escrivão, mestre de capela, físico, cirurgião, rendeiro dos dízimos, mestre em artes, licenciado em artes, lacrador, mercador

tratante, mestre de açuqueres, peruleiro, purgador, tanoeiro, caldeireiro, serralheiro, correiro, taxeiro, carreiro, barqueiro, sapateiro, ferreiro, alfaiate, carpinteiro".³⁸

O Senado da Câmara regulava a atuação desses trabalhadores, exigindo-lhes cartas de licença, que eram obtidas mediante exame e passadas por juizes para cada ofício, respectivamente. Havia assim juiz de pedreiro, carpinteiro, marceneiro, alfaiate, sapateiro, ferreiro etc.

Estudos pioneiros revelaram a particularidade da organização do trabalho mecânico nas cidades de Salvador e São Paulo, "o confronto e comparação desse tipo de mão-de-obra nas duas regiões, durante o período colonial, permite visualizar as peculiaridades próprias dos dois espaços geográficos e não deixam generalizar determinadas constatações para toda a realidade brasileira daquela época".³⁹

Em Salvador, por ser a primeira capital do Brasil, os ofícios mecânicos tiveram florescimento considerável, fato que refletiu no grau de aprimoramento técnico e organização corporativa desses trabalhadores, chegando a Bahia a ser grande exportadora de mão-de-obra para outras regiões da colônia.

Acreditou-se por longo período que o corpo de oficiais mecânicos em Salvador seria, predominantemente, formado por negros e mulatos sem possibilidade de ascensão social. Entretanto, não havia exclusividade de atividade por grupos étnicos, e o que destaca Salvador e, também, Rio de Janeiro e contrasta com outras regiões do Brasil, é que nesses lugares havia escravos de ganhos em maior porcentagem e que os mesmos acabavam ingressando nas atividades mecânicas, como forma de aumentar os rendimentos de seus proprietários. "Em

³⁸ Pietro Maria Bardi, *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1981. p.18.

Salvador os oficiais mecânicos chegaram a ocupar alguns cargos, cuja função não intervinha nos problemas de primeiro interesse dos camaristas, como almotacés, quadrilheiros. Ao lado dos engenheiros, existiam sempre peritos de carpinteiro e pedreiro com a função de colaborar na categoria de 'mestres peritos' nos arruamentos, alinhamentos, medições, vistorias, avaliações das obras públicas e particulares".⁴⁰

São Paulo dentre as vilas coloniais, foi a que apresentou as maiores peculiaridades no processo de povoamento e urbanização. As freqüentes saídas dos paulistas para o sertão em busca do metal precioso e para aprisionar índios, impulsionados pela ambição da coroa portuguesa de encontrar o tão sonhado eldorado, impuseram à vila um gradativo e lento processo de urbanização.

A escassez de recursos e a pobreza dos habitantes puderam ser constatadas por viajantes que percorreram a região. "Os ofícios mecânicos participaram da administração paulista num período em que esse governo local foi, praticamente empírico, desde que o primeiro exemplar das Ordenações do Reino só apareceu em 1606 e pertencia, assim mesmo, a um particular. Conforme um registro da Câmara, a 'vila não tinha livro de ordenação nem com que o comprar'. A regularização da administração municipal só se iniciou com a primeira correição de 1622".⁴¹

Os ofícios regulamentados na Vila de São Paulo eram os ferreiros, carpinteiros, sapateiros, tecelões e alfaiates, barbeiros, ourives; os não regulamentados eram os de açougueiros e padeiros, oleiros. Como pode ser notado excluía-se entalhadores, pintores,

³⁹ Maria Helena Ochi Flexor, Os Ofícios mecânicos (Artesãos) de Salvador e São Paulo no Período Colonial, Revista *Barroco*, 17:139-154. Anos 1993/6. p.139.

⁴⁰ Id. *ibid.*, p. 140.

⁴¹ Idem *ibid.*, p.140.

escultores e arquitetos, do rol de oficiais mecânicos. Os oficiais reuniam-se em corporações, associações ou irmandades.

"Enquanto as corporações de ofício atendiam aos interesses profissionais de seus integrantes, as irmandades, e de modo especial as Misericórdias, encarregavam-se dos encargos assistenciais e espirituais. (...) Nas confrarias, os assuntos profissionais não contavam como preocupação primeira. (...) As irmandades funcionaram como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social.⁴² A livre correspondência entre religião e agregação em confrarias, irmandades de leigos e associações, garantiam aos oficiais cuidar de "preocupações temporais e terrenas".

O deslocamento de oficiais mecânicos de uma vila a outra, implicava se submeterem a novos registros de exames para obtenção da licença, prestarem juramento e pagarem licença. Deviam ainda prestarem fiança para o exercício legal do mister, o que orientava um caráter de fixação desses trabalhadores, alterado quando dos descobrimentos das minas de ouro das Gerais, fato que impulsionou um fluxo de aventureiros e oficiais em busca de melhores oportunidades de trabalho.

Salomão de Vasconcelos, outro pioneiro no tratamento do tema, observa que

"houve três processos de exercício dos ofícios mecânicos no tempo da colônia, em Vila Rica: o do trabalho livre, no começo da vida municipal, até mais ou menos 1725; o das licenças com fiador, por tempo que variava entre 6 meses e um ano; e o das licenças mediante exame prévio dos candidatos e expedição das respectivas cartas de habilitação, estas, porém, em pequeno número..."⁴³

Não sabemos precisar, contudo, até que ponto essa periodização é válida, mas podemos, partindo daí, deduzir que a regulamentação dessas atividades foi gradativa, não tendo sido transplantada de Portugal, integralmente, como à primeira vista pode se supor.

⁴² Caio César Boschi, *Os Leigos e o Poder*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p.13-4.

⁴³ Salomão Vasconcelos, *Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII*. Rio de Janeiro, REVISTA DO SERVIÇO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, v.4, p. 331, 1940.

Basta mencionarmos a contenda corporativa que atingiu marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro e que teve início a 3 de agosto de 1759. Os autos de execução de 1759-1761 resultaram de processo movido por juizes de officios embandeirados de carpinteiros e marceneiros, da Irmandade de São José contra o entalhador Francisco Félix da Cruz, visando impedi-lo de “fazer obras de marcenaria, sob a alegação de que por seu officio lhe competia tão somente trabalhos de talha, oratórios, retábulos e lanternas, destinados a igrejas e domicílios”.⁴⁴

O réu foi multado em “três mil réis em dinheiro contado, por funcionar uma loja aberta de marceneiro, com quatro aprendizes, sendo seu officio o de entalhador e por não haver sido examinado nem licenciado devidamente pela Municipalidade”.

Entretanto, inexistia uma regulamentação clara e precisa sobre essa matéria, chegando a Câmara da Cidade do Rio de Janeiro a fazer uma consulta à Metrópole portuguesa em 1748, a fim de saber como proceder com “pedreiros e carpinteiros que solicitavam licença para ter loja aberta, sem serem examinados”. A resposta, datada de 24 de maio de 1748, põe a questão nos seguintes termos:

“Sendo-nos informado que carpinteiros tomam obras de pedreiros, segue-se dano à cidade e por ser isso contrário à boa ordem, fica estabelecido que nenhum carpinteiro da cidade e seu termo tomará obra de pedreiro e nem pedreiro a de carpinteiro. Qualquer pedreiro ou carpinteiro que for encontrado transgredindo esta ordem pagará 6\$000 - metade para o acusador e outra metade para as obras da cidade”.⁴⁵

⁴⁴ Noronha Santos, Um litigio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de execução de 1759-1761. Rio de Janeiro, REVISTA DO SERVIÇO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, v.6, 1942, p.295.

⁴⁵ Id. *ibid.*, p.296.

Em certo momento do processo fica esclarecido que os mestres entalhadores não estavam sujeitos as mesmas regras que os carpinteiros e marceneiros, já que somente destes se exigia a submissão a exames.

Um dos depoimentos em favor do acusado é de Manuel Araújo que esclarece que “entalhadores e marceneiros trabalhavam publicamente em obras pertencentes a uns e outros, socorrendo-se sobremodo os marceneiros do auxílio dos entalhadores” e informa, ainda, que “em Lisboa faziam marceneiros e entalhadores todos os *gêneros de ornatos, lisos de casas ou com talha, sem que ninguém os impedisse*”.

Germain Bazin esclarece que “até 1760, o Brasil não conhecia senão duas formas de escultura: a talha, realizada em madeira, termo que designa a feitura de retábulos e de lambris decorativos e a escultura das imagens de santos, executada na madeira, ou às vezes modelada em terracota. O artesão da talha era chamado entalhador; os *imagineiros* ou *escultores* eram os artistas encarregados de fazer imagens, também, às vezes, designados pelos nomes de *santeiros*. As corporações não eram no Brasil estritamente especializadas; um *imaginário* podia fazer talha e, mais comumente ainda, um entalhador, esculpir imagens”.⁴⁶

Observa-se que, entre homens que se ocupavam com os ofícios mecânicos no Brasil Colônia, os costumes regiam mais as relações de trabalho do que a obediência a regras rígidas, e até mesmo artistas de origem portuguesa, quando atuavam aqui, se mostravam mais flexíveis e adaptados a essa nova realidade social. “Atentas ao 'bem público', as Câmaras cuidarão dos negócios infra-estruturais, urbanização, comércio, atividades profissionais. As atividades dos

⁴⁶ Germain Bazin, *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1963, p.37.

ofícios mecânicos encontrarão nas câmaras municipais sua instituição de maior controle (...)”.⁴⁷

A natureza jurídica, os aspectos estatísticos e a organização social dos ofícios mecânicos em Minas no período colonial estiveram sob o enfoque de estudiosos. É matéria obrigatória e consoante aos interesses daqueles que têm como meta compreender as relações sociais estabelecidas entre homens livres e o grande contingente de escravos, que deram à região das Minas traços peculiares no contexto histórico do Brasil.

O fluxo de aventureiros e comerciantes que acorreram à região mineradora movidos pela sedução e ambição da riqueza fácil formou um contingente de população que se assentou nas vilas e arraiais, marcando o forte caráter de urbanização das Minas. Eram nas vilas, portanto, que surgiam oportunidades de trabalho mais freqüentes e atraentes para os homens livres que viviam dos ofícios mecânicos.

Em Minas, como de resto em toda a colônia, a organização de leigos em irmandades e ordens terceiras⁴⁸, engendrou um processo de construção de templos suntuosos nas vilas, com a contribuição dos membros e irmãos dessas confrarias, culminando na disputa entre essas ordens, especialmente, as ordens terceiras do Carmo e de S. Francisco que eram, inclusive, formadas pelos homens mais abastados. Esses organismos tinham função de mecanismo de controle social e atuavam em áreas onde o governo português era omissivo, como, por exemplo, dar garantias de que os irmãos terceiros seriam enterrados nas igrejas das irmandades as quais eles pertenciam.

⁴⁷ Geraldo Silva Filho, *O Oficialato Mecânico em Vila Rica no Século Dezoito e a Participação do Escravo e do Negro*. Dissertação (Mestrado) FFLCH/USP, 1996. P. 57.

⁴⁸ Para esta questão a obra de Caio C. Boschi, *Os Leigos e o Poder*, é fundamental. O autor faz um inventário de todas as irmandades e confrarias, analisando os seus *compromissos*.

Os artesãos e artífices, incluindo Aleijadinho, pertenciam à irmandade de São José, da qual faziam parte, também, os músicos. Em Minas as únicas três irmandades de Santa Cecília, especificamente de músicos, ficavam na cidade de Mariana (1815) e freguesias de Itabira do Campo (1819) e Sabará (1817) e foram instituídas no primeiro quartel do século XIX. Para se ter uma idéia quantitativa da presença desses artesãos e artífices, que era numerosa na região mineradora, basta consultar o *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de autoria de Judith Martins (IPHAN, 1974, 2v.), que traz um levantamento minucioso produzido a partir da consulta a contratos, documentos de despesas e testamentos.

A oficina do Aleijadinho

Pelo conteúdo informativo dos documentos sabe-se que Aleijadinho exerceu atividades de entalhador e escultor concomitantes à de arquiteto. Para Germain Bazin torna-se difícil circunscrevê-lo na passagem natural do ofício de entalhador ao de escultor de imaginária e de figuras monumentais sem levar em consideração a sua atividade como arquiteto. Lúcio Costa atribuiu-lhe o risco do chafariz do Palácio dos Governadores de Vila Rica como criação prematura, aos 14 anos, em obra do encanamento de água arrematada em 1752 por seu pai Manoel Francisco Lisboa. Sucede a esse risco, em 1757, o do chafariz do Padre Faria do Alto da Cruz também sob os auspícios do pai e outros mais desenhos e projetos arquitetônicos são imputados à sua autoria.

Considerando o conhecimento do desenho como pré-condição ao exercício da talha, escultura e arquitetura, modalidades de artes que criam espaço ao invés de representá-lo, torna-se compreensível num contexto histórico de efervescência da cultura material que

artistas pudessem, sem impedimentos corporativos, passar de um ofício a outro deixando aflorar seus pendores. Como entalhador trabalhou sob a orientação de José Coelho Noronha nas talhas dos altares laterais da Matriz de Caeté, o que leva Bazin a crer que este tenha sido um dos mestres do Aleijadinho. Bretas afirma que o “conhecimento que tinha de desenho, de architectura e escultura fora obtido na escola practica de seu pai, e talvez na do desenhista-pintor João Gomes Baptista”.

Germain Bazin enfatiza que Aleijadinho dirigia um atelier, "distribuindo as tarefas e reservando para si algumas partes; todos os conjuntos que lembram seu estilo atestam várias mãos".⁴⁹ Para ele, excetua-se os trabalhos da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, que teria sido de "integral execução pessoal do artista". O autor refere-se à inexistência de dados precisos sobre o funcionamento do atelier do artista.

Para Myriam Ribeiro de Oliveira, a ausência de estudos e pesquisas aprofundadas sobre a oficina do Aleijadinho, tem acarretado um grave problema nas atribuições baseadas em análises estilísticas comparativas.

Avalia que parte considerável de obras atribuídas ao artista são de autoria de seus auxiliares. "Mencionados em grande número de documentos, 'os oficiais' do 'atelier' do Aleijadinho estiveram presentes na maioria das obras realizadas pelo mestre, auxiliando-o de forma diversa, desde execução de partes secundárias ou acabamento, até confecção de peças inteiras como nos passos de Congonhas".⁵⁰ Aponta, ainda, o caminho natural da cópia dos modelos estabelecidos pelo Mestre, pelos seus aprendizes. A explicação plausível ao fato de

⁴⁹ Germain Bazin, op.cit.,p.167.

⁵⁰ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho: Passos e Profetas*, Belo Horizonte/São Paulo, Editora Itatiaia/EDUSP, 1984, p. 19.

várias obras apresentarem traços do estilo pessoal do Aleijadinho⁵¹, é que elas podem ter sido executadas durante a vida do artista e após a sua morte, através de encomenda direta aos seus auxiliares e aprendizes.

Como não há possibilidade de analisar a divisão de tarefas na oficina pela simples leitura das fontes textuais, a autora recorre à análise estilística para saber em quais esteve presente a mão do mestre e em quais teve a participação dos oficiais e auxiliares. Às mãos do mestre couberam a fatura das figuras dos Profetas e de todos os Cristos dos Passos; no Passo da Flagelação e Coroação além dos dois Cristos há um soldado à esquerda no grupo da Flagelação (“provável função de modelo para as figurações deixadas a cargo exclusivo do ‘atelier’); as figuras dos Passos da Ceia (“quase não se nota nesse Passo a colaboração do ‘atelier’, reduzindo-se a intervenção dos ‘oficiais’ (...) a execução de partes secundárias”), Horto e Ceia. No Passo da Cruz-às-costas, além do Cristo a mulher que enxuga as lágrimas e de duas figuras vestidas à moda setecentista e o arauto que precede o cortejo; para as demais há a colaboração entre o mestre e os auxiliares, a estes exclusivamente são apontados as figuras caricaturais de soldados romanos do 2º grupo, bastante estilizadas.

Antes de se iniciar a análise de uma série de recibos assinados pelo Aleijadinho e dos documentos de despesas que se referem às obras que o artista executou na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto e no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos de Congonhas do Campo é necessário esclarecer que esses documentos já foram citados e reproduzidos inúmeras vezes. Entretanto, para a investigação não há como fazê-lo sem recorrer aos documentos de arquivo associando-as à análise estilística comparativa. Com isso

⁵¹ Ver item VIII Quadro Tipológico das Características Formais do Aleijadinho onde constam as características do estilo apontadas por estudiosos e colecionadores. Concebido como instrumento para facilitar a consulta.

é possível somente apontar (afirmar nunca) quais obras devem ser reputas ao mestre e quais são resultado do trabalho da oficina.

Na igreja franciscana os documentos referem-se a um período que corresponde aos anos de 1773 a 1793, e as obras executadas são o retábulo, o altar da capela-mor e os dois púlpitos laterais, os últimos esculpido em pedra sabão sendo as demais obras em madeira. Há um único recibo dentre todos que menciona a participação de outros dois oficiais, além do escultor, na obra do retábulo como podemos atestar pelo conteúdo do documento:

R^o. do Cindico da Ordem 3^a. de S./ Francisco de V^a. Rica por mão do Sr./ Tenente Fran^{co}. Dom^{es}. de Carvalho cinquenta/ e sete oytavas etres coartos e coatro/ vinteis deouro cujos sederão a dois off^{es}. que/trabalhão naobra do Retábulo e porver-/dade paço Este dema. Letra eSinal hoje

Espera 18 de junho de 1791

Ant^o. Fran^{co}. LX^a.”⁵²

O local indicado como “Espera” aparece registrado em cinco recibos. É provável que Aleijadinho esteve nessa localidade (atualmente Rio Espera/MG), no período entre março de 1791 (no recibo nº3 está registrado “dezanove de março”) a outubro de 1792 (“dois de outubro”), por tratar-se de área onde havia madeira de boa qualidade, provavelmente o cedro, porque é o tipo de madeira mais usual em obras de talha e escultura em Minas. Numa primeira análise dos documentos chegamos aos seguintes dados: após a fatura dos púlpitos no ano de 1778, seguem-se as obras do retábulo, que ocuparam o artista de 1790 a 1792.

Nos versos dos recibos, emitidos nos últimos anos da época setecentista, vêm gravado a abreviatura m^e., que pode ser lida como mestre, devendo ser lembrado que no período Aleijadinho já contava com mais de cinquenta anos de idade (levando-se em conta 1738 como

ano provável de seu nascimento), era consagrado e se distinguia entre seus pares, no relato de 1790 do 2º. Vereador da Câmara de Mariana.

Aleijadinho trabalhou no Santuário Bom Jesus do Matosinhos de Congonhas do Campo, na fatura dos Profetas e das imagens para os Passos da Paixão, auxiliado por oficiais, como pode se deduzir das informações contidas no seguinte recibo:

“R. do Irmão Vicente setenta e/ cinco oytavas e três quartos/ de ouro proçedidas da fatura dos Profetas/ p^a. a Capela do S^r. do meo trabalho e dos meos/ off^{es}. ep^a. Clarezza paço este por mim feito e a/sinado. Matozinhos das Congonhas do Campo.

11 de julho de 1802

An^{to}. Fran^{co}. Lx^a.

São 75 $\frac{3}{4}$ 5”⁵³

No livro de despesas do Santuário constam os registros dos pagamentos feitos ao Aleijadinho de 1799 a 1808, os quais transcrevemos abaixo:

“P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ das Imagens p^a. os Passos do S^r-----117 $\frac{3}{4}$ (1796)
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ das Imagens p^a. os Passos do S^r-----364 $\frac{1}{2}$ 1 (1797)
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ das Imagens p^a. os Passos do S^r-----353 $\frac{3}{4}$ 6 (1798)
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ das Imagens p^a. os Passos do S^r-----395 $\frac{3}{4}$ 4 (1799)
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ dos Profetas p^a. o Adro da Capela do S^r--221“ 2(1800)
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ dos Profetas p^a. o Adro da Capela do S^r--75 $\frac{3}{4}$ 5 (1802)
 P. q^e dei ao M^e. An^{to}. Fran^{co}. pela factura/ dos Passos do S^r. em 15 dias - a $\frac{1}{2}$ -----22 $\frac{1}{2}$
 “ (1803)
 P. q^e paguei An^{to}. Fran^{co}. Lx^a. pela/ factura da caixa do orgão ----- 80 “ 4(1804)
 P. q^e paguei An^{to}. Fran^{co}. pela/ factura das figuras para o seg^{do}. Adro da Capella do S^r----“80
 “ “
 P. q^e paguei An^{to}. Fran^{co}. de resto das m^{tas}. Lampadas----- 30 $\frac{3}{4}$ 4
 P. q^e dei An^{to}. Fran^{co}. por huns castiças-----4 $\frac{1}{2}$ 1”⁵⁴

⁵² Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, s/ notação.

⁵³ Id. Ibid.

As obras assinaladas nos recibos, como a “factura da caixa do órgão”, o “resto das m^{mas}. Lampadas”, “huns castiçaes”, não foram até hoje localizadas, mas os documentos atestam que foram executadas pelo mestre, e que ele recebeu a quantia que lhe cabia pela fatura das peças.

Levando-se em conta que o trabalho no Santuário em Congonhas do Campo foi realizado em dois períodos diferentes: três anos e meio (1º. de agosto de 1796 a 31 de dezembro de 1799) ininterruptos na fatura das imagens dos Passos; e dois anos e meio (1800;1802;1805) , com interrupções (1801;1803-4) para a fatura dos profetas, podemos ter em mente a hipótese de uma oficina, em torno de quatro a seis pessoas entre oficiais e auxiliares além do mestre.

Sabedores também que Maurício e Agostinho eram discípulos de talha do Aleijadinho, tendo o primeiro morrido durante a execução dos trabalhos (não se pode precisar se na primeira ou na segunda fase do trabalho), é provável que eram eles os oficiais mencionados em alguns recibos. Entretanto, na condição de escravos eles não tinham direito a permanecer com o valor pago ao trabalho de cada um, apesar de Bretas afirmar que Maurício era “meeiro com Aleijadinho nos salários que este recebia por seu trabalho”. “Aleijadinho não ajuntou fortuna alguma pelo exercício de sua arte; além de que partilhava igualmente o que ganhava com o escravo”. Se tal fato fosse verossímel, Maurício teria conseguido a quantia necessária para comprar a sua liberdade, o que não ocorreu. É Bretas quem afirma também “tendo passados cartas de liberdade aos escravos (...) os interessados lh’as roubaram para talvez as

⁵⁴ AEAM-Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro de Despesas do Santuário de Congonhas, H 26.

lançarem no Livro de Notas. É certo, no entanto, que estes libertos [sic] não entraram no goso da liberdade durante a vida do seu bemfeitor”.

Bretas afirma que Aleijadinho trabalhava “à meia oitava de ouro por dia”, o que se confirma no registro de que foi pago ao “M^{re}. An^{to}. Fran^{co}. pela factura dos Passos do Sr. em 15 dias - a ½” – 22 ½ (1803)”. Ocorre que a soma, de vinte e duas oitavas e meia de ouro, não é exata na proporção de dias trabalhados para um único homem, o que leva a supor que ele tenha recebido o valor de seu trabalho e de outros oficiais.

Cálculos preliminares feitos a partir da soma dos pagamentos, levando-se em conta que a Aleijadinho cabia ½ oitava por jornada, por quinze dias de trabalho ele recebeu 7 ½ oitavas, de um total de 22 ½.

Levando em conta a quantia aproximada de 1/4 de oitava de ouro paga aos oficiais, totalizando cinco oitavas por quinze dias de trabalho, é provável que a oficina contava nesse período com três oficiais, Maurício e Justino, além de um trabalhador livre, uma vez que não há registro de outros escravos que tenham exercido o ofício do mestre.

Bretas informa que Aleijadinho ao concluir as obras da Igreja do Carmo de Ouro Preto, numa fase de estágio avançado da doença, teria se queixado de ter recebido o pagamento em ouro falso. Entre 1811 e 1812, Justino “tendo se encarregado da construção de altares na dita Capella, pôde obter depois de muitas instancias que elle fosse inspeccionar e dirigir os trabalhos (...)”. Bretas ainda afirma que “Justino só tinha pago á seu mestre uma mui pequena parte do salário de um anno, que lhe pertencia, e pois desde então até o fim de sua vida, a mofina do mestre nos seus solilóquios era exigir do discipulo o que lhe era devido”. Pelo enunciado pode se deduzir que, contradizendo o que Bretas afirma sobre o fato dos escravos

não terem gozado a liberdade durante a vida do senhor, Justino estava na condição de homem livre, pois recebia pelas jornadas e fazia pagamentos a terceiros, nesse caso o seu próprio mestre.

Documentos relativos à construção da Igreja do Carmo de Sabará são um dos poucos, que trazem algumas luzes sobre a questão da oficina de Aleijadinho. O escultor trabalhou nas grades da Igreja, coro, púlpitos e na fatura de santos, auxiliado por quatro oficiais como pode ser lido na página 196 do Livro 1º. de Receita e Despesa da Ordem 3ª. do Carmo, que contém dois pagamentos, nos respectivos valores de 320\$420 e 36\$225, feitos em 1781/2 a Antônio Francisco Lisboa, que aparece como mestre de obras como pode ser observado a seguir:

“pagei ao M^c. de obras Ant^o. Fran^{co}. Lx^a. R^o. N 45””” 320\$420
 pagei ao oficial Jose Roiz da S^a.R^o. N 46.....”32^{1/4}” 158\$850
 pagei ao d^o. oficial Joachim Jose da S^a. ..R^o. N 47.....””” 126\$900
 pagei ao d^o. oficial Tomas Joze Velasco ..R^o. N 48.....”60.....” 72\$000
 pagei ao d^o. Oficial Joachim Jose da S^a ...R^o. N 49.....”37.....” 37\$200
 pagei ao d^o. oficial Tomas Joze Velasco ..R^o. N 50.....”6.....” 7\$200
 pagei ao d^o. oficial Joze Soares da Silva ..R^o. N 51.....”30.....” 108\$000
 pagei ao M^c. de obras Ant^o. Fran^{co}. Lx^a... R^o. N 52.....”30.....6” 320\$420”

Na página 372 do Livro de Termos da Ordem 3ª. do Carmo de Sabará, no ajuste da obra das grades da Igreja, coro e púlpitos feito com Aleijadinho em 25 de novembro de 1781, temos o seguinte teor que comprova o caráter do trabalho em oficina do Mestre:

“ (...) que para satisfazer ao legado, q^o. a V. Ordem deixou/ o Irmão Antonio Per^a. de Freitas, para se fazerem as grades do/ Corpo da Igr^a. Coro, e púlpitos, levam^d. Precizo e neseçario [ilegível] se principio a d^a. obra largadas, omilhor meio, q^o seachou/ para as fazer com aquela perfeição e pureza, seg^{do}. os riscos, fora/ ajustar omilhor mestre eo oficiais, que [ilegível] exzicutar nas/ forma d^a. e conformemente a sentarão o d^o. vd^o. com^o. sulperior, os/ mais Irmãos mezarios que sô o Mestre Ant^o. Fran^{co}. Lx^a., os/ seus costumados oficiais apoderião fazer com com toda a boa satisfação, e sendo o d^o. Lx^a. chamado p^a. fazer a d^a. obra, se veio a/ ajustar com o premio de duzentos mil reis por cada anno

du/rante a mesma obra, e o sim taobem os seus oficiais, a saber/ Joze Soares justo por sesenta 8^{vos}., Tomãs Vellasco taobem/ justo por sesenta 8^{vos}., Joze Roiz pelo jornal de doze vinteim/ por dia, taobem Joachim da Silva por Jornal de doze vinteins/ por dia, aos trez aprendizes tranalharião [sic] gratuitamente dan/do se bem de comer a todos digo dando [ilegível] sim ao d^o. M^e., seus/ of^{es}. e aprendizes o nesario [sic] sustento (...)"

Os "costumados oficiais" - Joze Soares, Tomãs Vellasco, Joze Roiz e Joachim Silva - juntamente com os auxiliares Maurício e Justino, mencionados por Bretas, deviam integrar a oficina do artista.

Os documentos consultados e transcritos até aqui nos trazem algumas informações sobre o funcionamento de trabalho nas oficinas, e de um modo particular da oficina do Aleijadinho que, até o momento, sabemos que trabalhou com oficiais e aprendizes nas Igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Carmo de Sabará e no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos de Congonhas do Campo. Contudo, é preciso lembrar que, quando ele chegou em Congonhas era portador de doença que lhe causou deformidades, portanto, é improvável que teria conseguido esculpir as imagens em tamanho natural, cerca de oitenta, em pedra sabão e madeira sem a ajuda de oficiais e auxiliares.

IV-HISTORIOGRAFIA: CONSENSOS E DISCORDÂNCIAS

Na segunda metade do século XIX após a publicação da biografia de Bretas, há um imenso silêncio em torno do Aleijadinho sem resultar em fortuna alguma daquele texto. A recepção ao texto ficou restrita aos comentários (que não excedem um parágrafo) contidos no *Relatório do Primeiro Secretário o Sr. Manoel de Araújo Porto Alegre* proferido em dezembro de 1858 no IHGB, conforme já foi mencionado no primeiro capítulo. Profético, o comentarista sentencia: “O tempo senhores me há de ser grato pelo zelo que mostro por estas notícias da arte colonial. Se naquelles tempos não apparecerão primores d’arte, restão-nos obras de um cunho religioso e muitas vezes de uma invenção e execução que envergonhão a arte contemporânea: o Brasil ainda não teve outro Valentim”. O escultor citado como referência para a sua geração não é o Aleijadinho e sim o Mestre Valentim, a quem ~~uma~~ dedicou uma biografia.

Na sua *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho* o viajante inglês Richard Burton, que percorre Minas na década de 60 do século XIX, dedica um capítulo a Congonhas do Campo. Sobre as esculturas do Passo da Ceia comenta que “são estátuas de madeira, em sua maior parte simples máscaras, sem entranhas nem espinha dorsal, vestidas com o turdo tradicional Mediterrâneo cristão”.⁵⁵

Refere-se ao Passo do Horto como “o primeiro dos novos passos” o que é um equívoco pois, conforme foi apontado por Myriam Ribeiro de Oliveira, a construção desse passo deu-se entre os anos de 1813 e 1818.

As esculturas do adro, segundo ele, “são doze estátuas gigantescas dos quatro maiores profetas, que têm de ser alguns dos doze arbitrariamente escolhidos, pois não se sabe onde estão os menores. Cada estátua está metida em vestes convencionais do Oriente, segurando um rolo de papel trazendo uma passagem de seus livros, em latim e em letras grandes, do velho estilo. O material é esteatita, encontrada nos arredores da cidade, e o artífice foi o ubíquo Aleijadinho, que de novo aparece na fachada. O grupo tem um belo efeito à distância e, no

⁵⁵ Richard Burton, Congonhas do Campo, *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*, Belo Horizonte/São Paulo, Editora Itatiaia/EDUSP, 1976, p. 154. Grifo nosso.

Brasil, a idéia é original; compara-se, porém, de maneira desfavorável com a Igreja de Bom Jesus de Braga, perto do Porto e com o mais humilde dos santuários italianos”.⁵⁶

Na obra *O Seminarista* publicada em 1872, Bernardo Guimarães dedica algumas linhas ao Santuário Bom Jesus do Matosinhos e aos Profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo que, de tão raras, merecem que sejam transcritas na íntegra:

“(…) Repousemos nossas vistas sobre o pitoresco edifício do seminário e especialmente sobre a alva e formosa Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinho, que em frente dele se ergue no alto da colina, como a branca pomba da aliança pousada sobre os monte.(…)”

Sobe-se ao adro da capela por uma escadaria de dois lances flanqueados de um e outro lado pelos vultos majestosos dos profetas da antiga lei, talhados em gesso, e de tamanho um pouco maior que o natural.

É sabido que estas estátuas são obra de um *escultor maneta* ou aleijado da mão direita, o qual, para trabalhar, era mister que lhe atassem ao punho os instrumentos.

Por isso sem dúvida a execução artística está muito longe da perfeição. Não é preciso ser profissional para reconhecer nelas a incorreção do desenho, a pouca harmonia e falta de proporção de certas formas. Cabeças mal contornadas, proporções mal guardadas, corpos por demais espessos e curtos muitos defeitos capitais e de detalhes estão revelando que esses profetas são filhos de um cinzel tosco e ignorante... Todavia as atitudes em geral são características, imponentes e majestosas, as roupagens dispostas com arte, e por vezes o cinzel do rude escultor soube imprimir às fisionomias uma expressão digna dos profetas.

O sublime Isaías, o terrível e sombrio Habacuc, o melancólico Jeremias são especialmente notáveis pela beleza e solenidade de expressão e da atitude. A não encara-los com as vistas minuciosas e escrutadoras do artista, esses vultos ao primeiro aspecto não deixam de causar uma forte impressão de respeito e mesmo de assombro. Parece que essas estátuas são cópias toscas e incorretas de belos modelos da arte, que o escultor tinha diante dos olhos ou impressos na imaginação.

Mesmo assim quanto não são superiores às quatro disformes e gigantescas caricaturas de pedra, que ornam... quero dizer, que desfiguram os quatro ângulos da cadeia de Ouro Preto!⁵⁷

As categorias do grotesco e do sublime estão presentes mais uma vez, como também a tendência a vê-lo como primitivo, sinônimo aqui de tosco, ignorante e rude que, no entanto, soube imprimir dignidade nas imagens dos profetas.

É curioso notar que as “quatro disformes e gigantescas caricaturas de pedra” a que se refere são esculturas com pronunciado gosto clássico que figuram no arremate das platibandas do antigo edifício da Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, atualmente o Museu da Inconfidência, são consideradas grotescas na forma cômica ao contrário dos Profetas que são dramáticos.

⁵⁶ Id. *ibid.* p.155. Grifo nosso.

⁵⁷ Bernardo Guimarães. *O Seminarista*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p.21-2.

Salienta-se o fato que não há menção aos Passos onde havia imagens de madeira em tamanho natural, consideradas a obra prima do escultor, notadamente os da Ceia, Horto e Prisão, que a essa época já estavam construídos no Monte Maranhão a relativa distância do Santuário. Faz supor que o espaço vazio existente entre a ermida e as capelas não favorecesse ao observador a concepção de um conjunto arquitetônico e escultórico, além do que as esculturas dos Profetas no adro da Igreja ganharam maior visibilidade do que as imagens circunscritas as capelas.

Por volta de 1867 foi concluída a construção dos passos da Flagelação e Coroação de Espinhos e entre 1867 e 1875 concluiu-se os da Cruz-às Costas e Crucificação entre 1867 e 1875.

Não sabemos pelos apontamentos biográficos de Bernardo Guimarães quando e quais as circunstâncias de sua permanência em Congonhas, contudo, pela apreciação do texto é certo que visitou o Santuário Bom Jesus do Matosinhos.

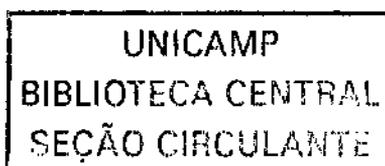
Em 1896 e 1897, são reproduzidas a biografia, respectivamente, na Revista do Arquivo Público Mineiro, volume 1, e nas *Efemérides Mineiras*, Vol.IV. Nesse período sob forte influência do positivismo tais publicações tinham a preocupação em arrolar e editar fontes sem o compromisso de intepretá-las.

Gonzaga Duque, em discurso pronunciado na Exposição Nacional de 1908 na seção de Bellas Artes faz breves referências ao Aleijadinho:

“(...) Sangue de libertos corria nas veias do extraordinário Antonio Lisboa, o escultor sem dedos, cognominado o *aleijadinho* a quem o Sr. Arthur Azevedo chamou ‘poeta immortal da pedra azul’, por ser nesse plástico mineral das Minas Gerais que o casmurro, irritadiço decorador das igrejas mineiras genialmente e commumente trabalhou”.⁵⁸

A referência ao mau gênio expressados nos epítetos “casmurro” e “irritadiço” nos remete a Bretas que nesse tempo era a única fonte de testemunhos da vida do escultor e por tratar-se de observações que não podem ser deduzidas da simples análise de sua obra.

Olavo Bilac deixou registradas várias crônicas sobre Ouro Preto escritas durante o exílio de sete meses que viveu em 1894 na cidade, com o fim de escapar de conflitos políticos. Com a transferência em curso da sede da capital para Belo Horizonte, que estava em



construção, saltou-lhe às vistas de poeta a decadência e um estado de franca ruína da outrora Vila Rica.

Transcorridos quase duzentos anos da fase gloriosa e próspera da cidade, que principia com a descoberta pelos bandeirantes dos primeiros veios auríferos, notava-lhe uma fase crepuscular, observada no abandono dos sobrados imponentes, provocado pela retração e deslocamento da população.

Ocupou-se da aparência da cidade percorrendo ruas e vielas em horas sossegadas do dia, anotando impressões sobre a arquitetura e apontando o incômodo provocado pela calmaria. O silêncio sepulcral das horas mortas do dia provocava em tudo uma “quietação melancólica”.⁵⁹

Turista forçado pelas circunstâncias, com tempo em demasia para preencher percorrendo igrejas e capelas, não se ocupa em anotar as impressões sobre o Aleijadinho, que de certo contribuiriam para romper ainda mais o silêncio que o século XIX lhe impôs.

Vozes dissonantes

Em abril de 1942, saiu publicado um “convite” de Carlos Drummond de Andrade para um pequeno congresso em torno do Aleijadinho. Nas palavras do poeta, “o Aleijadinho vai se tornando um problema nacional como a siderurgia e o petróleo, em torno dele, há brigas e nomes feios”. Escrevia ele:

“Eu gostaria de fretar um trem da Estrada de Ferro Central do Brasil – não seria uma composição muita extensa, Deus louvado-, um trem honestamente puxado a lenha, dirigido por um chefe mulato, com maquinista, foguista e guardas pretos, que partisse ali da praça da República e fosse ter a Ouro Preto, no coração das Minas Gerais.

Dentro dele, convidados astuciosamente para uma viagem de turismo sem consequencias, e ignorando-se uns aos outros até o momento em que, com a locomotiva chispando, não houvesse fuga possível, iriam os srs. Rodrigo M. F. de Andrade, Augusto de Lima Junior, José Mariano Filho, Joaquim Cardoso, Marques dos Santos, Afonso Arinos de Melo Franco, Luiz Camilo, Gastão Penalva, Manuel Bandeira, Luiz Jardim, Basilio de Magalhães, Noronha Santos, Lucio Costa e Gustavo Barroso.

⁵⁸ Gonzaga Duque. *Contemporâneos (Pintores e Escultores)*. Rio de Janeiro: Typographia Benedicto de Souza, 1929. p.248-9.

⁵⁹ Olavo Bilac. *Chronicas & Novelas 1893-1894*. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos, 1894. p.54.

De São Paulo teriam vindo juntar-se aos ilustres viajantes os srs. Mario de Andrade, Renato Alves Guimarães, Afonso E. Taunay, Edgard Falcão e padre Heliodoro Pires. Do Recife, os srs. Gilberto Freyre e Mario Melo; de Natal, o sr. Luiz da Câmara Cascudo; da Baía, o sr. Godofredo Filho.

De Belo Horizonte, sairiam ao encontro deles os srs. Feu de Carvalho, Zoroastro Passos, Eduardo Frieiro, Salomão de Vasconcellos, Guilhermino César, Lúcio José dos Santos, Geraldo Dutra de Moraes e Djalma Andrade. Além de outros nomes que viriam de outros lugares. Em Ouro Preto, recebe-los-iam na estação os srs. Epaminondas Macedo e Vicente Racioppi”.⁶⁰

Propunha algumas questões: “Em primeiro lugar o Aleijadinho existiu? não existiu? (...) A existência real de Antonio Francisco Lisboa é o primeiro tópico que proponho ao Congresso. Há muitos outros. Por exemplo: os pontos obscuros de sua biografia. Sabia latim ou não? Com quem apurou seus talentos naturais? Qual a sua verdadeira moléstia? E principalmente, no campo da investigação artística e historiográfica, as obras de talha e de escultura que são e as que não são dele”.⁶¹ Era preciso pois “traçar o seu exato perfil histórico ou então estabelecer definitivamente o mito”.

As questões propostas pelo poeta nada mais são do que aqueles *topoi* postos em relevo por Bretas, sobre os quais surgiram uma gama infindável de estudos sobre o artista. Sobre a moléstia, estudos e debates se realizaram motivados pela curiosidade de leigos, exumações do suposto cadáver foram feitas (a primeira delas realizada em 30 de julho de 1930) com a convicção científica de se chegar à definição do mal que teria causado tantas deformidades.

É nos jornais da década de trinta e quarenta que se manifestam acirradas polêmicas e debates envolvendo estudiosos da obra do mestre, aos quais se refere Drummond. Vale assinalar ao menos duas delas.

Na primeira delas José Alves Sobrinho remete uma carta ao jornal Diário da Arte em que contesta a participação de Aleijadinho nas obras da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (“O ‘Aleijadinho’ e São João Del Rey”, Diário da Tarde, abril de 1938). O diário mineiro publica então uma matéria intitulada “O Aleijadinho nunca teria estado em São João D’El-Rey (Diário da Tarde, 12 de abril de 1938). A réplica vem com o artigo de Gastão Penalva defendendo a autoria (“São do Aleijadinho as esculturas sacras de São João D’El-Rey”, Diário da Tarde, 13 de abril de 1938). A tréplica vem publicada no dia 16 de abril com o

⁶⁰ Carlos Drummond de Andrade. Congresso do “Aleijadinho”. Revista *Cruzeiro*, 4 de abril de 1942, Rio de Janeiro, p. 42.

⁶¹ Id. *Ibid.*, p.42.

título “Não são do Aleijadinho”. Ao que parece encerra-se a polêmica, via páginas do jornal, em 19 de abril de 1938 (“Não seriam mesmo do Aleijadinho as esculturas sacras de São João d’El-Rey: novas afirmações do jornalista Lopes Sobrinho – o que informa o sr. Gastão Penalva”).

A outra controvérsia foi entre Afonso Arinos de Melo Franco e Feu de Carvalho em continuação ao tema da autoria do Aleijadinho em São João d’El-Rey. Os artigos “Ainda o Aleijadinho” publicados no *Jornal* do Rio de Janeiro tem início em 8 de maio de 1938 com Afonso Arinos em defesa da autoria daquelas obras na igreja franciscana com sólidos argumentos baseados nos documentos existentes. A edição do *Jornal* de 22 de maio traz a réplica de Feu de Carvalho com o mesmo título. Em 8 de junho segue-se a tréplica de Afonso Arinos. Na seqüência, em 12 de junho, é publicada uma carta de Feu de Carvalho onde manifesta interesse em encerrar a polêmica.

A obra de Gastão Penalva *O Aleijadinho* é baseada na biografia de Bretas que é transcrita e serve como ponto de partida para a construção da uma outra biografia quase romanceada. A análise da produção artística é pautada numa visão do escultor como notável deformador de imagens e produtor de caricaturas, refletindo as suas próprias deformidades, um daqueles topos que aparecem em Bretas. Os aspectos da vida trágica suplantam o valor artístico do seu trabalho, o artista prevalece sobre as obras.

Sobre o estudo de Gastão Penalva há a apreciação feita por Roger Bastide de que autor “observa que tudo o que há de admirável no Aleijadinho é de ordem espiritual (por exemplo os medalhões e que tudo o que é deformado, pois o espiritual se unia a seu espírito e ao material ele imprimia a forma de seu corpo torturado”.⁶² Assim na análise de Penalva, Aleijadinho era sublime no medalhão da Igreja de São Francisco de Assis e grotesco pelas deformidades de suas imagens.

No lastro da polêmica, Feu de Carvalho aparece como detrator da biografia de Bretas e de todo o seu legado. Contesta com vemência naquele trabalho a ausência de fontes creditadas – textuais, renegando a validade da tradição oral que fundamenta boa parte da obra, através de depoimentos coletados, inclusive o de Joana Lopes, nora do escultor.

⁶² Roger Bastide, *O mito Aleijadinho, Psicologia do Cafuné e Estudos de Sociologia Brasileira*, São Paulo, Editora Guairá, 1941, p.18.

compreensão maior da obra. Até então as preocupações e os interesses da maioria dos estudiosos eram mais centrados em aspectos secundários e irrelevantes da vida do artista tais como a doença que o vitimou e a relação com a anatomia “deformada” de suas obras; se Aleijadinho esteve ou não em tal lugar. As polêmicas e o debate em torno de temas irrelevantes renderam-lhe uma copiosa bibliografia.⁶³

Em sua obra *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, há uma tentativa de síntese explicativa incluindo aí o catálogo *raisonné* da obra do artista. O catálogo teve como ponto de partida o resultado de uma outra tentativa de proporções mais modestas feita por Geraldo Dutra de Moraes, quando publica “Relação de obras de Antônio Francisco Lisboa” de “autoria comprovada por documentação de época” e “autoria apurada por exame e confronto de peças”.

Para Bazin, que era Conservador-Chefe do Museu do Louvre, um trabalho como esse representaria um esforço desmesurado, na reunião de fontes dispersas no espaço, não fosse o fato de ter contado com o total apoio do órgão dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade que lhe forneceu todos os dados disponíveis sobre o artista. É de supor que os resultados de tal iniciativa ao passar quase quatro décadas, tenham sofrido a ação do tempo e aquela significação conferida pelo ineditismo e espírito inovador da obra atualmente esteja relativizada.

Ao analisar a escultura em Minas, Bazin aponta que ela esteve confinada ao arcaísmo até a revelação do gênio do Aleijadinho. Via no artista uma reconciliação com as tradições lusitanas, levando a imagem religiosa de volta ao realismo místico. O Aleijadinho é para o autor, o último artista de gênio na expressão religiosa de uma imaginária piedosa de caráter naturalista.

A suceder Bazin, duas décadas depois surge o trabalho de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. A contribuição da autora reside, principalmente, no conhecimento do *corpus icônico* do escultor, que permitiu-lhe apontar obras executadas por ele e alinhar outras em que se nota a participação do *atelier* do Aleijadinho, estabelecendo grupos de imagens com maior ou menor interferência do mestre. Anteriormente não havia metologia de comparação estilística alguma a não ser o procedimento usual de eleger uma obra do escultor e a partir dela construir um

⁶³ Judith Martins, *Bibliografia de Antônio Francisco Lisboa*, [Rio de Janeiro], GFAU/Centro de Estudos Folclóricos, 1950.

discurso válido para as demais. Destaca-se ainda o primor na análise comparativa das fontes, comparando recibos, apontando lacunas na documentação.

O Modernismo e o Aleijadinho

É mais ou menos consensual considerar os modernistas paulistas, figuras centrais na "descoberta/invenção"⁶⁴, "redescobrimto"⁶⁵, do nosso passado artístico, especialmente, daquelas manifestações artísticas ocorridas em Minas Gerais. Antes não havia trabalhos sobre o barroco e sobre as manifestações artísticas do período colonial, exceção aos esforços de Araújo Proto Alegre, como já vimos.

Aos modernistas devemos um olhar renovador sobre a realidade nacional, buscando retirar do nosso passado de mal formada civilização um "antigo e coçado tapete, feito com os remendos da civilização europeia que recobre o tapete natural e fresco das relvas e das flores do solo..."⁶⁶, aspiração herdada dos espíritos renovadores em fins do século XIX, que aspiravam a um "Brazil brasileiro".

É certo que as andanças dos modernistas paulistas pelas cidades mineiras, proporcionou a alguns deles páginas de reflexão crítica e de elegias, e a outros, inspiração artística.

Mário de Andrade, nas *Crônicas do Malazarte*, anunciava:

"Nós andamos em busca de arte e de passado. Chegamos a exasperar a ambição cansada daquela gente. Tomaram-nos por negociantes de quinquilharias antigas. (...) Volto a Paris, para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pintura. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros. (...) Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa Rosário de S.

⁶⁴ Em tese defendida na UNICAMP, a autora aponta que "os modernistas 'descobriram' o Aleijadinho, 'descobriram' o barroco mineiro sobretudo como possibilidades poéticas (...)". Entretanto, o estudo não relaciona a descoberta ao ideário modernista de valorização daquilo que é nacional. Não teria sido, ao menos, a intenção de Mário de Andrade (figura central no modernismo paulista) se ater a uma abordagem poética, sobretudo, se pensarmos nos seus textos posteriores de crítica de arte e no anteprojeto de sua autoria para a criação de um órgão público para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, o atual IPHAN.

Cf. Angela Brandão, *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999. Dissertação de Mestrado.

⁶⁵ Guilherme Simões Gomes Junior, op.cit., p.50.

⁶⁶ [Eça de Queiroz], *A correspondência de Fradique Mendes*, XVIII, p.528. "Carta" endereçada a Eduardo Prado.

José d'el-Rei o esplendor passado do seu teto? Toda a minha vida que se resumisse nisso...eu seria feliz! Gosto de Grandes empresas".⁶⁷

A arte das igrejas das velhas cidades mineiras, até então, circunscrevia-se a seu papel religioso e padecia depreciação artística desse patrimônio, vista sempre pelo valor de culto (a imagem como "livro dos que não sabem ler") e não de exposição. A chegada da "caravana paulista dos modernistas" retirou-lhes o ar estritamente sagrado, conferindo-lhes matizes, impensados à incipiente crítica da época.

É preciso salientar, no entanto, que coube ao período romântico a primazia na iniciativa de estudos que valorizaram a arte nacional e a busca da identidade nacional. Intentou-se nesse momento fundar a crítica e a história da arte, a partir de biografias de expoentes artísticos como aquelas escritas por Bretas e Araújo Porto Alegre - tema que foi delineado no primeiro capítulo deste trabalho.

A "caravana paulista dos modernistas" de 1924, que percorreria as cidades históricas, desempenhou um papel primordial na valorização do barroco, elevado ao topo do debate nacional. Aleijadinho se transformou numa espécie de bandeira modernista. Na chamada fase heróica do movimento entre 1920 e 1930, além das itinerâncias culturais, misto de curiosidade e levantamento etnográfico, saíram publicados textos, sobre o Aleijadinho de dois grandes expoentes do modernismo: Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

No ensaio "O Aleijadinho" de Manuel Bandeira publicado em 1928 na *Revista Ilustração Brasileira* o texto de Bretas é a referência principal. Informava o poeta e, em certo sentido, advertia que

"é provável que o primeiro livro de ficção inspirado na obra de Antonio Francisco seja de outro estrangeiro (anteriormente ele havia feito referência a Auguste Saint-Hilaire, viajante francês, como o "primeiro estrangeiro a se referir em letra impressa ao Aleijadinho"), o poeta Blaise Cendrars. Cendrars esteve em Congonhas por ocasião de um jubileu. Duplamente impressionado pela romaria e pelo genio do escultor, emprehendeu escrever a vida do Aleijadinho no quadro da vida do Santuário.

O livro deve estar a aparecer epoi o poeta trabalha nele há três annos. E vae apparecer com optima oportunidade, agora que fazem apenas dois annos para se completar o segundo centenário do nascimento de Antonio Francisco Lisboa".⁶⁸

⁶⁷ Mário de Andrade, *Crônicas do Malazarte*, VIII, 1924, p.61.

⁶⁸ Manuel Bandeira, "O Aleijadinho". *Revista Ilustração Brasileira*, 95, s.p., Rio de Janeiro, jul/1928.

O livro deve estar a aparecer e poi o poeta trabalha nele há três annos. E vae apparecer com optima oportunidade, agora que fazem apenas dois annos para se completar o segundo centenário do nascimento de Antonio Francisco Lisboa”.⁶⁸

Aponta curiosamente que ao encontrar José Marianno Filho, este comentou a intenção em escrever “um ensaio sobre o Aleijadinho para o que já dispunha de grande copia de documentos”. Queixava-se que tivesse o Aleijadinho nascido na Europa “teria dado motivo a toda uma biblioteca”. Não havia até então estudos dedicados a vida e obra do escultor sendo Bretas a única fonte disponível.

Esse ensaio de Bandeira, ao que tudo indica, foi o texto básico para o *Guia de Ouro Preto*, obra mais conhecida do poeta pernambucano, resultado de suas andanças por Minas. Já o livro de Blaise Cendrars não passou de um projeto, nunca se teve notícia, de fato, de sua publicação.

Bandeira, crítico das letras e das artes, faz a ressalva que

“outro ponto em que é preciso lançar reparo, a obra do Aleijadinho não é toda de sua mão. Isso aliás transparece logo a olhos atentos deante da desigualdade della. Nas figuras, sobretudo nas virgens e nos anjos, há um desenho de boca, a um tempo forte e precioso muito característico delle, pois se encontra sempre nas esculturas que sabidamente são de sua mão(...) Assoberbado pelas encomendas, Antônio Francisco Lisboa fazia-se ajudar por discípulos formados sob sua direção”.⁶⁹

Antecipa em 1928 a questão da oficina do Aleijadinho e levanta dúvidas sobre a prolixidade de gênio criador, assim como fará Carlos Drummond de Andrade em 1944. Para Bandeira o escultor era “o grande primitivo da arte brasileira, o mestiço genial (...) genio absolutamente espontâneo”. Entenda-se que a genialidade em Aleijadinho é realçada mais pela sua condição racial, pelo aspecto primitivo e espontâneo da obra.

Drummond assombrava-se com o alcance do mito. Nas palavras do poeta era o escultor um

“personagem mítico, de contornos indefinidos, autor de uma porção de obras que nunca fez e possuidor de uma série de características que jamais o distinguiram. O silêncio dos arquivos de onde nada ou quase nada saiu até agora para iluminar a personalidade do artista, aumenta e justifica esta confusão.

Sabe-se apenas que em Congonhas do Campo existem recibos firmados pelo cinzelador dos profetas. Em Sabará ouvi falar de documentos semelhantes (...).

⁶⁸ Manuel Bandeira, “O Aleijadinho”. *Revista Ilustração Brasileira*, 95, s.p., Rio de Janeiro, jul/1928.

⁶⁹ Idem ibidem. s.p.

Mário de Andrade durante sua vida empreendeu quatro viagens a Minas, sendo que a última deu-se em 1944. Transcorridos quase dez anos da sua primeira viagem, realizada em 1919, quando visita em 10 de julho o poeta Alphonsus de Guimaraens em Mariana, e quatro da sua segunda incursão pelas “cidades decrépitas de ancianidade” daquele Estado, ocorrida de 16 a 28 de abril de 1924, Mário de Andrade escreve um ensaio sobre o Aleijadinho. O texto publicado inicialmente em 1935, na obra *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, intitulado “O Aleijadinho e sua posição nacional”, encerra em seu conteúdo, de forma marcante, o papel desempenhado pelo modernismo paulista na elevação do nome do escultor mineiro à máxima categoria no cenário das artes no Brasil Colonial.

Ao tom laudatório do ensaio soma-se uma tentativa de exegese do caráter nacional. O ensaio pode ser lido como tentativa etnográfica de compreender os fundamentos da cultura brasileira baseado no preceito da raça⁷¹, com destaque para a figura do mulato, não perdendo de vista o problema da identidade nacional. O autor via em Antônio Francisco Lisboa, o gênio da raça, a solução estética da colônia.

O esforço modernista em valorizar o autêntico, o nacional, fez do escultor o paradigma do engenho artístico nacional. Aleijadinho viveu num período, compreendido entre 1750 a 1830, de “maior mal-estar para a entidade nacional brasileira”⁷². “A Colônia dera por dois séculos (anteriores) certas expressões grandiosas de sua significação história e social”. Expõe, de modo peremptório, a tese de que o escultor, mulato, é a personificação do ideal do artista nato.

Para os modernistas em geral, estava em curso, “a germinação do projeto hegemônico que acalentará por muito tempo a obsessão de construir o Brasil-nação a partir de um nacionalismo integrador (...) e voltado para a reavaliação de seus fundamentos históricos”⁷³. Nesse contexto do ideário modernista, pode ser compreendida a motivação de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira para escrever aqueles ensaios. Na prática, tratou-se de

⁷¹ O Prof. Carlos Berriel sugeriu, durante o exame de qualificação, que se fizesse uma aproximação entre as idéias de Mário de Andrade e o o pensador alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803) que vê na raça e no determinismo geográfico (clima e solo), fatores condicionantes na formação cultural de um povo.

⁷² Mário de Andrade, *O Aleijadinho, Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, p.11.

⁷³ Antonio Arnoni Prado. *1922-Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.34.

reconhecer no Aleijadinho, a primazia no fazer artístico genuíno, típico de uma nação sem longa tradição artística.

Num discurso pronunciado no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, em 30 de abril de 1942, Mário de Andrade faz a defesa daquilo que considera a herança modernista: o direito permanente ‘a pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Segundo ele “a novidade imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva”.

Coube ao pintor Antônio Parreiras, em discurso, “pronunciado na Academia Fluminense de Letras na noite de 30 de agosto de 1930 – na sessão realizada em homenagem a Aleijadinho no dia [em] que completou o seu bicentenário”, a tarefa nada fácil, em um ambiente intelectual e cultural que favorecia a apologia do escultor sob todos os aspectos, de observar os limites do “estilo Aleijadinho”, na incipiente crítica de arte da época. Para o pintor

“ (...) Aleijadinho merece aplausos principalmente pela preocupação de arte que tinha no que construía, fosse isso embora uma initação incipiente do que lhe haviam ensinado.(...)”

Querer encontrar no primitivo escultor o credor de um estilo é inadmissível. Criações dessa ordem não é tarefa para um só indivíduo mesmo genial.

Exagerada pois é a pretensão de atribuir a Aleijadinho a criação de qualquer estilo.

O bairrismo dos mineiros, na deficiência de artistas notáveis, é que quer impor como cousa verdadeira esta criação para criar em torno da cabeça disforme de Aleijadinho uma auréola fulgurante como arquiteto.

Alegam para que se aceite sem relutância, como se a ignorância fosse um atenuante, que Aleijadinho não teve princípios nem mestre”.⁷⁴

Faz a comparação do escultor mineiro a Giotto, mais com a finalidade de apontar que ser primitivo era um traço comum aos artistas, notando que em ambos achou “a precocidade

⁷⁴ Antônio Parreiras, O Aleijadinho, In: *História de um Pintor: contada por ele mesmo*. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999. p.232. O grifo é nosso.

de uma criança dotada de talento a par de espontânea intuição de arte, mas sem possuir os elementos necessários para poder produzir com correção”.⁷⁵

Para não decepcionar a platéia constituída por “homens esclarecidos pelo talento e pelo estudo”, anuncia de modo enfático e ufanista: “um homem assim, basta para dignificar um povo, fazer uma nação”. Aleijadinho é primitivo porque é primário, no sentido de não ter parâmetros que o antecedam e intuitivo, porque lhe falta o apuro técnico. A não aplicação da regra, a transgressão, é tida a falta de conhecimento dela.

Mário de Andrade constesta em Aleijadinho o epíteto de primitivo. Indaga o modernista: “Primitivo por quê? Em relação a quê? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiúras”.⁷⁶ Para os modernistas as ditas feiúras e imperfeições eram traços do gosto popular.

Na concepção romântica valia para compreender uma obra ter o ponto de vista do autor para olhar o assunto com os olhos de quem fez. “Abandonar-se-á (...) a crítica mesquinha dos defeitos pela grande e fecunda crítica das belezas (...) chamamos *defeito* ao que chamamos *beleza*. Os defeitos, pelo menos o que assim nomeamos, são freqüentemente a condição nativa, necessária, fatal, das qualidades”⁷⁷. “O gosto, é a razão do gênio (...) o gênio necessariamente é desigual. (...) há dessas faltas que não se instalam senão nas obras primas; não é dado senão a certos gênios o direito de ter defeitos.”⁷⁸ Aos olhos românticos a imperfeição, o grotesco, é um traço sublime.

Para o modernista o caso do Aleijadinho “é perfeitamente o de completamento e coroação duma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso-colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal, e que se poderá ter por brasileira por isso”.⁷⁹

Ao que parece, mesmo negando o adjetivo primitivo, aqui ele é sinônimo de genuíno, peculiar, é a manifestação do traço pessoal do artista por concessão de licença não por limitação técnica.

⁷⁵ Id. Ibid., p.233.

⁷⁶ Mário de Andrade, *O Aleijadinho, Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1984, p.23.

⁷⁷ Victor Hugo, op.cit.p.87. Grifo no original em itálico para fazer referência a autoria de Chateaubriand..

⁷⁸ Id. Ibid. p.86;88.

Aleijadinho e o Serviço do Patrimônio

Com a criação de um serviço de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional (outrora denominado SPAN e atualmente IPHAN) em 1937, a partir do anteprojeto de Mário de Andrade de 1936, a questão “Aleijadinho” alçou vôos mais altos e foi além das fronteiras do Brasil. Em plena ditadura do Estado Novo, a valorização do passado artístico encontrou um importante incentivador no mineiro Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Cultura de Getúlio Vargas, que teve sob suas ordens, intelectuais como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

À frente do Instituto esteve por quase três décadas (1937-1965) como diretor, Rodrigo de Melo Franco Andrade, também mineiro, que foi o grande responsável dessa quase “histeria nacionalista” em torno da personagem do Aleijadinho, agregue-se a isso, ainda, o fato dele ser descendente de Bretas e de ter sido o grande patrocinador única biografia do autor.

Em 8 de setembro de 1939 o SPHAN inventariou e patrimoniou o conjunto arquitetônico, escultórico e paisagístico do Santuário Bom Jesus do Matosinhos. Foram preparados moldes em gesso dos profetas pela Universidade Federal de Minas Gerais que figuraram em diversas exposições no Brasil e no exterior.

Arquivos foram vasculhados em busca de documentos que corroborassem a biografia de Bretas⁸⁰. Com esse propósito o Serviço de Patrimônio recrutou auxiliares⁸¹ – padres, sacristões, pesquisadores qualificados e outros leigos e até mesmo bissextos-, para o levantamento de fontes em diversas partes do Brasil. Jamais se viu naquele anos e nos anos

⁷⁹ Mário de Andrade, *op.cit.*, 27. Grifo nosso.

⁸⁰ Rodrigo de Melo Franco Andrade, *Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho*, ppublished na coletânea de artigos *Rodrigo e seus tempos*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.95-112. É um balanço dos resultados obtidos nas incursões em arquivos mineiros, revelando documentos inéditos. O artigo foi publicado originalmente na *Revista do SPHAN*, RJ, no.2, 1938.

⁸¹ Rodrigo de Melo Franco Andrade, *Novidade sobre o Aleijadinho*, In: *A Manhã*, RJ, 23 de julho de 1943, *op.cit.*, p.113. Destaca o trabalho em Ouro Preto do Sr. Manoel José de Paiva Júnior, sacristão da Igreja Mercês de Baixo - “ a ele a história da arte no Brasil já deve assinalados serviços, em particular, no capítulo referente ao Aleijadinho, não se poderá mais fazer-lhe a biografia, nem escrever a história das suas obras sem citar copiosamente o nome do Sr. Manuel Paiva (...)”

posteriores tamanha dedicação a um único artista, como fez o órgão responsável pela preservação do patrimônio artístico.

O incentivo à faina nos arquivos não era restrito ao pessoal especializado, toda forma de ajuda no levantamento criterioso de fontes era válida. Instituiu-se uma sistemática de trabalho em que as informações obtidas na consulta a documentos inéditos eram remetidos por escrito ao órgão na impossibilidade de se enviar os documentos originais.⁸² Pode-se presumir a relevância da questão num país em que os arquivos permaneceram em relativo silêncio no século XIX, salvo exceção às investidas de membros e sócios correspondentes do IHGB.

Monografias foram escritas tratando de aspectos particulares da vida e da obra do escultor (o próprio diretor, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, é autor de uma série de artigos em periódicos entre os anos de 1938 e 1964- um ano antes de seu falecimento). A *Bibliografia de Antônio Francisco Lisboa* elaborada por Judith Martins já contava em 1939 com a considerável soma de cem autores⁸³. É possível que essa soma tenha triplicado desde 1939, sobretudo, se levarmos em conta a profusão de publicações nas décadas seguintes de 40 e 50 que não puderam constar naquele levantamento bibliográfico. O trabalho de difusão cultural primou pela realização de exposições nacionais e internacionais, organizadas diretamente pelo órgão do Patrimônio ou em alguns casos dando suporte através do empréstimo de reproduções de fotografias, documentos textuais e das reproduções em gesso dos profetas. Nessa empresa pôde contar com a colaboração do Itamaraty que forneceu recursos para exposições no exterior.

Vale citar algumas exposições que ocorreram sob os auspícios do SPHAN e de outros órgãos:

- “O Aleijadinho” no âmbito *XII Salón Nacional de Pintura y Escultura*, realizado pelo Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño na cidade de Montevidéo em outubro de 1948 (dois moldes dos profetas Jonas e Joel de Congonhas do Campo foram doados ao Governo Uruguayo);

⁸² Em 6 de outubro de 1949, Francisco Antônio Lopes escreve ao Diretor que “na presunção de que ainda não tenha sido feito, o que não é muito provável, remeto a V. Ex. [sic] as cópias que se seguem, dos registros de documentos relacionados com Antonio Francisco Lisboa, e constantes do Códice 186- S. G., fls.3, do Arquivo Público Mineiro”.

⁸³ Judith Martins, *op.cit.*

- Exposição fotográfica de trabalhos do Aleijadinho (cedidas pelo SPHAN) durante *V Congresso Histórico Municipal Inter-americano* na República Dominicana, s.d.;
- Exposição de reprodução em gesso dos doze Profetas do Aleijadinho em Biblioteca Infantil da Prefeitura de São Paulo situada na Rua General Jardim (noticiado no *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1951);
- “O Aleijadinho” no Instituto Cultural Paraguay – Brasil em Assunção em outubro de 1953 (exposição de fotografias da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil);
- *Exposição Internacional de Bruxelas*, mencionada em artigo intitulado “Perito é contra mas Aleijadinho vai a Londres”, s.n; s.d.
- Exposição sobre arte brasileira no *Royal College of Art* em Londres, de 4 de novembro a 5 de dezembro de 195?, em que foram exibidas uma moldagem do Profeta Daniel e doze fotografias de três metros dos demais Profetas;
- “Barroco Brasileiro” na FAP atual Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) com reproduções em gesso dos Profetas (dois ou três moldes ainda encontram-se no saguão do edifício no Bairro Higienópolis em São Paulo). Ocorreu em agosto de 1961 e foi organizada por Lourival Gomes Machado e Fernando Lemos;
- Pequena exposição no transatlântico *Princesa Isabel*, em janeiro de 1965, de reproduções de fotografias históricas, álbuns, projeção de slides e a escultura do São Joaquim do Museu Arquidiocesano de Mariana (*Revista de Viagens*, jan.1965, ano IV, nº 31, p.13);
- *Exposição Comemorativa do Sesquicentenário da Morte do Aleijadinho* como evento integrante da *Semana do Aleijadinho* realizada de 16 a 22 de novembro de 1964. Dentre as atividades estavam previstas uma “Romaria Cívica ao Túmulo do Aleijadinho” e declamação de poemas sobre o Aleijadinho;
- “Arte na América Latina no Tempo da Independência” – mostra comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos, Renwick Gallery da Smithsonian, setembro de 1976;

Na prática o órgão cumpriu sua função precípua de preservar o patrimônio artístico nacional, definido por Mário de Andrade no anteprojeto de 1936 como “todas as obras de arte pura ou aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil”. Mas é bem certo também que ao promover a preservação do patrimônio artístico, deu importância aquelas manifestações que pareciam ser mais relevantes, pondo-as em destaque. Pode-se dizer que isto ocorreu com o *Aleijadinho*, objeto de um projeto quase exclusivo, durante o tempo em que Rodrigo de Melo Franco Andrade esteve à frente da Instituição.

V - COLECIONISMO PAULISTA EM TORNO DO ALEIJADINHO

"Na pedra foi um plástico intrínseco,
na madeira um expressionista às
vezes feroz."

Mário de Andrade

A constituição de um *corpus* paulista

Reunimos para análise um conjunto de obras escultóricas atribuídas ao Aleijadinho e que estão depositadas e custodiadas em coleções públicas e particulares na cidade de São Paulo. A seleção levou em conta aspectos como a qualidade da fatura e a importância das peças nesses acervos, o destaque em exposições, o fato de algumas delas pertecerem a coleções públicas, resumidos em dois critérios básicos: visibilidade e acessibilidade do acervo. O primeiro se deve ao fato de muitas obras de acervos particulares serem desconhecidas em função da prevenção dos colecionadores que as mantêm como tesouro oculto exercitando o seu direito de posse e propriedade.

Este critério de visibilidade foi aplicado às obras que vieram ao conhecimento público seja por meio da exibição direta ou indireta: através de publicação em livros, catálogos e reportagens em jornais e revistas. Acrescente a isso o fato de que algumas foram exibidas mais de uma vez em longos períodos, como ocorreu com o São José de Botas (Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo – palácio dos Bandeirantes) e o Busto Palma (Coleção João Marino), na mostra *Universo Mágico do Barroco Brasileiro* e na *Mostra do Redescobrimento (Brasil + 500 Anos) - Segmento: Negro de Corpo e Alma*.

Somando o tempo de duração dos eventos resultou em onze meses e treze dias de exposição pública. Acervos invisíveis inviabilizam o historiador da arte de fazer qualquer tipo de reflexão.

As condições de acesso aos acervos são determinadas pelas entidades de custódia: colecionadores ou instituições museológicas. A consulta muitas vezes é por derrogação, ou seja, através de permissão excepcional em função da guarda do objeto ser revestida de sigilo, como ocorre aos documentos de arquivos mediante expediente jurídico. Nas coleções particulares a boa vontade do colecionador é que determina as condições de acesso, nas públicas, em geral, não há esse problema. Durante a realização da pesquisa o acesso às peças da Coleção João Marino foi dificultado, no entanto, optamos por mantê-las visto que o Busto Palma e Nossa Senhora do Carmo (duas de um total de quatro) estiveram em exibição, facultando a acessibilidade.

Em decorrência da adoção destes critérios excluímos as coleções paulistas de Reginaldo Bertholino e Beth Barreto (o São José de Botas desta coleção foi adquirido em leilão em 1969 e dispõe de parecer do IPHAN), Paulo Arena e Beatriz e Mário Pimenta Camargo.

Muitas das obras que constam aqui podemos situá-las no cenário do colecionismo paulista, de caráter público e particular, a partir dos anos setenta. Como o mundo dos negócios de arte nem sempre é permeado pela transparência das negociações, essa demarcação de tempo serve-nos como simples parâmetro para entendermos a importância que os colecionadores paulistas passaram a dar à aquisição de esculturas atribuídas ao Aleijadinho. O Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS) foi implantado em 1970, a partir do acervo da Cúria

Metropolitana de São Paulo e é desse período também o início da formação da Coleção Renato de Almeida Whitaker.

O *corpus* paulista da obra atribuída ao escultor é revelador dos mecanismos do mercado de arte, que é arbitrário e despótico na imposição de gostos e de um determinado artista, das oscilações da crítica, da atuação dos colecionadores que buscam dar a suas coleções valorizações, mesmo que elas permaneçam invisíveis aos olhos do público especializado.

Fato exemplar dessa ordem de coisas é a escultura de São Francisco de Paula, que permaneceu dez anos na coleção da Empresa Pirelli e foi doada ao MASP, em 1999, quando da comemoração de setenta anos de instalação da empresa no Brasil. Durante dez anos a escultura se somou aos demais investimentos da empresa, permanecendo seu paradeiro ignorado pelos estudiosos.

Tema de acirrada polêmica no ano passado, travada na mídia impressa, que ocorreu devido ao fato de um dos colecionadores paulistas de obras atribuídas ao Aleijadinho, alegar que aquela obra, em hipótese nenhuma, poderia ser do escultor mineiro, o que resultou em réplicas e trélicas que, como é de supor, não chegaram a um consenso autoral.

Do total de quinze peças apresentadas aqui, tivemos acesso a laudos e pareceres de apenas duas - Nossa Senhora das Dores (MAS) e São Francisco de Paula (MASP). A dificuldade de acesso a esse tipo de documento inviabiliza qualquer proposta de investigação de atribuição de autoria. O exame do conjunto de peças, que não é homogêneo, é suficiente para perceber que há problemas nos procedimentos de atribuição.

FICHAS CATALOGRÁFICAS

COLEÇÕES PÚBLICAS

ACERVO ARTÍSTICO-CULTURAL DOS PALÁCIOS DO GOVERNO DE SÃO PAULO – PALÁCIO DOS BANDEIRANTES

1-São José de Botas (Figura 1)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material: madeira policromada e dourada (?cedro)

Dimensão: 57,5 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Arthur Valle Mendes - Belo Horizonte/MG

Forma de aquisição: compra (empenho 5025/0593)

Tombo: s.n. (PG -21665 / GG - 2239/75). Não houve tombamento individual pelo IPHAN, entretanto, o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo – Palácio dos Bandeirantes é objeto de tombamento no IPHAN sob Processo nº 1000-T/, entretanto, tal documento não foi localizado no Arquivo Noronha Santos/IPHAN.

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Primeira avaliação foi feita em 25 de novembro de 1978, pelo Escritório de Arte Renato Magalhães Gouvêa (Marchand).

Exposições: *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* Centro Cultural FIESP de 31 de março a 04 de outubro de 1998; *Mostra do Redescobrimento* (Brasil + 500 Anos) - *Segmento: Negro de Corpo e Alma*, Prédio da Bienal, 21 de abril a 30 de setembro de 2000.

Bibliografia: JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.158 ; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Negro de Corpo e Alma*. São Paulo: Fundação Associação Brasil + 500 Anos, 2000.

Descrição:

Não consta do catálogo *raisonné* de Germain Bazin, assim como muitas das peças deste catálogo. A peça dispõe de uma rica policromia e douramento, cujo estado é excepcional e impressiona o observador, não sendo possível estabelecer se é original ou resultado de restauração posterior.

A atribuição foi feita pelo escritório do *marchand* Renato de Magalhães Gouvêa em 1978, tendo sido incorporada ao acervo do Governo do Estado em 1975.

Há em São Paulo, contudo, uma outra escultura de São José na Coleção Reginaldo Bertholino tombada pelo IPHAN, que atesta a autoria do Aleijadinho. A escultura do Palácio dos Bandeirantes em nada se parece a outra. A figura do santo é atarracada e se projeta para frente, dando impressão de instabilidade.

É nítida a desproporcionalidade entre o tronco e os membros inferiores da peça, o que provoca um efeito de achatamento. O contorno do manto adquire o formato de um losângulo. O rosto tem a forma triangular tendo o vértice voltado para baixo. Ao observarmos a parte posterior da figura o que se nota é a ausência total de tridimensionalidade, comparável à parte posterior da Nossa Senhora das Dores do Museu de Arte Sacra de São Paulo. A escultura é pensada como talha. No caimento do manto do Santo na parte posterior, a não ser pelo pouco relevo existente no capuz do manto e em tímidas dobras, o formato é retilíneo. O caráter devocional dessas imagens explica em parte a ênfase na bidimensionalidade da peça - eram imagens para serem expostas em retábulos, em nichos de altares de igreja e em oratórios de residências e serem contempladas frontalmente.⁸⁴

As imagens de devoção doméstica pelo restrito círculo de observadores faz supor fossem mais módicas no estofamento/douramento do que a peça em questão, e pela pouca dimensão da peça poderia tratar-se de imagem exposta em retábulo de altar. Vale ressaltar a perpendicularidade do panejamento, formando uma profusão de ângulos que obriga ao

⁸⁴ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *A Imagem Religiosa no Brasil*. In: *Brasil + 500 Anos*. São Paulo: Aponta que "quatro funções principais podem ser assinaladas às esculturas devocionais da época barroca, definindo em consequência tipologias diferenciadas: a exposição em retábulos de igrejas ou capelas, o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto, a participação em conjuntos cenográficos, notadamente vias-sacras e presépios, e a inclusão em oratórios do culto doméstico. A imensa maioria das esculturas religiosas

observador o cruzamento de olhares. Das características do estilo Aleijadinho apontadas por estudiosos, entendidas não como fórmulas e esquemas que se aplicam a toda a obra do escultor, mas sim como recorrências nas suas obras de reconhecida autoria, ressalta-se aqui o panejamento anguloso e a conformação em V do pescoço.

Note-se também que a fatura da face do santo, de representações do Cristo e de outros santos relevantes da hagiografia cristã, se creditada a autoria ao escultor, revelam uma placidez cuidada, observação que não se aplica a imagens sem encarnação.

O Menino Jesus que o santo segura no braço esquerdo, apresenta similaridades com os das Virgens do Rosário e do Carmo das coleções Renato de Almeida Whitaker (Fig.13) e João Marino (Fig.9) e é algo semelhante ao menino que está nos braços de uma mulher do Passo da Prisão (Fig.2) em Congonhas do Campo.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO - MAS

1-Nossa Senhora das Dores (Figura 3)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material: madeira policromada (? cedro)

Dimensão: 0,83 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: ignorada

Forma de aquisição: não consta na ficha. A imagem foi adquirida de colecionador Haroldo Lisboa Graça Couto, em 1970 quando o Museu foi implantado.

Tombo: n.25 (Processo CEC 02/70). Tombado e documentado pela Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, inscrita em 14 de novembro de 1969, sob o nº 490, à folha 89, do Livro de Tombo nº 3. O tombamento da peça foi individual, ao contrário das demais peças do acervo do Museu, que foram tombadas conjuntamente.

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho. (atribuído a pelo IPHAN)

Exposições: : “Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos”, Banco Safra, 15 de agosto a 27 de setembro de 1996; “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro” Centro Cultural FIESP de 31 de março a 04 de outubro de 1998; “Brésil Baroque: entre ciel et terre”, Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro a 06 de fevereiro de 2000.

Bibliografia: BENS MÓVEIS E IMÓVEIS INSCRITOS NOS LIVROS DO TOMBO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 4. ed.1994, p.192; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.158; MARINO, João. “*Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*”. São Paulo: Banco Safra-Projeto Cultural/ Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Sacra, 1996. P.46-7; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000.

Descrição:

Não consta no catálogo proposto por Bazin. Foi tombada pelo IPHAN como sendo de autoria do escultor, por apresentar "características marcantes da obra do Aleijadinho", segundo a notificação 1039/69 de 11 de novembro de 1969, enviada pelo então Diretor do PHAN (como era denominado na ocasião), Renato Soeiro, ao proprietário da peça. A atestação do IPHAN baseou-se em parecer que transcrevemos a seguir:

"Informação nº. 11 Assunto: Parecer sôbre imagem

Imagem de Nossa Senhora das Dores

Madeira - 83 cms alt. Procedente de Minas

Col. Heloisa Graça Couto - Rio

Trata-se de peça com característica de An/tônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. É de se notar a originalidade da composição dinâmica, definida por trama geométrica que, jogando com evidente paralelismo de planos, linhas e ângulos, busca articular uma composição marcadamente poligonal - na parte superior a partir da linha mediana - com outra em que dominam paralelas oblíquas. Essa articulação, entretanto, devido à falta de força de trechos da parte inferior, não consegue ser obtida, a contento, comprometendo de certa forma a unidade de uma peça que, por seu tamanho, pelo tratamento em bloco, e pelo contraste de volume geométrico e rude com a delicadeza do rosto da Virgem, seria obra a se integrar ao melhor grupo da imaginária do Mestre.

Rio, 13 de janeiro de 1969

Lygia Martins Costa."

No parecer de Lygia Martins Costa pautado em análise estilística, não encontramos elementos que pudessem nos apontar qual a metodologia seguida na atribuição e atestação de autoria. A tergiversação sobre tramas angulosas e formas do panejamento rebuscadas que se desenvolvem em sentidos opostos, nos parece pouco conclusivas.

A escultura é atribuída a lavra do toreuta "por seu tamanho, pelo tratamento em bloco, e pelo contraste desse volume geométrico e rude com a delicadeza do rosto da Virgem, seria obra a se integrar ao melhor grupo da imaginária do Mestre".

A madeira policromada sugere pelas evidências ter sofrido repintura, contudo não há como datar se essa interferência ocorreu quando da última custódia da peça, antes de passar ao acervo do Museu.

Consta nos registros confirmados pela restauradora do Museu, que em junho de 1997, transcorridos 27 anos da incorporação ao acervo, a imagem passou por uma intervenção de restauro que fixou e higienizou a superfície da imagem, consolidou e estabilizou a policromia, bem como foi aplicada uma camada de proteção para dar a peça estabilidade frente às variações climáticas. Foi confeccionada, segundo informação da restauradora do Museu, uma espada / punhal para completar o conjunto.

Os atributos formais que conferem à Virgem ser enquadrada na tipologia de figuração da Virgem das Dores estão presentes: seu rosto é atormentado e angustiado, tem as mãos cruzadas sobre o peito, é trespassada por cinco punhais (caracteriza uma variante na iconografia do tema que, em geral, apresenta sete punhais ou setas que representam as setes dores de Maria, sendo quatro cravados do lado direito e os demais no lado esquerdo), porta indumentária na cor roxa simbolizando a paixão e um manto que se estende da cabeça até os pés.

O culto a Nossa Senhora das Dores estabeleceu-se a partir de 1727 entre a Cristandade, por iniciativa do Papa Benedito XIII, quando então passa a ser inscrito nos breviários. No Brasil, a devoção surgiu inicialmente em Vila Rica, com a criação da Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Calvário em 1767.⁸⁵

A escultura mantém as características da tipologia formal propostas pelos estudiosos para a obra do escultor, tais como, o panejamento anguloso, os olhos amendoados com as arcadas superciliares partindo do nariz e formando um V, a boca entreaberta em estado de afetação, além do que os barretes da túnica da Virgem guardam semelhança com os barretes das túnicas dos profetas de Congonhas do Campo.

A profusão de dobras percebida na escultura apresenta-se não como mero artifício barroco que dá ilusão de movimento e cria o jogo de opostos entre o côncavo (sombra) e o convexo (luz) dentre tantas dualidades barrocas, mas encerra um sentido filosófico⁸⁶, de vida própria emprestada ao corpo da figura representada.

Nas palavras de um escultor contemporâneo que recria as obras do Aleijadinho - a madeira e a pedra sabão dão lugar ao plástico-, "a alma dominante das esculturas não tem um corpo que comande suas almas dominadas. A alma dominante que interferiu nas dobras foi a do escultor das esculturas. O que se tem então é uma alma dominante racional que comanda órgãos e células, que comandam almas de dobras de outro 'corpo'. A interferência acontece de um corpo para 'outro'⁸⁷.

2-Sant'Ana Mestra (Figura 5)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira (? caviúna) sem policromia, com olhos de vidro. O resplendor é de madeira esculpida.

Dimensão: 0,57 cm

Procedência: Capela da Fazenda Serra Negra, Esmeraldas/MG

Forma de aquisição: não consta na ficha. Pertenceu a Coleção Clerot, Paraíba. Foi adquirida pelo Museu em 1970, do colecionador José Luiz Ramalho Clerot.

Tombo: n.114 (Processo CEC 1013/70). Tombada pela Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional juntamente com o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, Processo 818-T-69, inscrição nº 492, à folha 89, Livro Belas Artes, vol.I.

⁸⁵ Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA. *Iconografia da Virgem Maria*. Cadernos de Pesquisa I. Belo Horizonte: IEPHA, 1982. P.25.

⁸⁶ Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

⁸⁷ Sergio Romagnolo. *Esculturas, Rugas e Alegorias*. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, s/d. p.18-9.

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho. Comprovada por exame de confronto da peça com outras do escultor. Consta na Publicação no. 15 do IPHAN e no catálogo *raisonné* de Germain Bazin.

Exposições: “Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos”, Banco Safra, 15 de agosto a 27 de setembro de 1996; “Brésil Baroque: entre ciel et terre”, Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro a 06 de fevereiro de 2000.

Bibliografia: BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.159 ; MARINO, João. “Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos” .São Paulo: Banco Safra-Projeto Cultural/ Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Sacra, 1996. P.70-1; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000.

Descrição:

Sobre a Sant’Ana Mestra desta coleção há as informações do catálogo de Bazin que transcrevemos a seguir:

“Esta estatueta foi recentemente atribuída ao Aleijadinho pela monografia da D.P.H.A N; as relações com o estilo do artista notam-se, principalmente, no drapeado e também no modelado dos rostos, nos quais os olhos de esmalte, conservados numa estátua que perdeu sua policromia, dão um ar um pouco embrutecido.

A cadeira Chippendale de curvatura muito pronunciada é mais estilo D. João V que Dom José I. Esse elemento ainda arcaico, assim como o caráter um pouco inocente da estátua, fazem pensar numa obra de juventude.”

Ao cotejarmos essa imagem a outra da mesma invocação que também consta no catálogo (pertencia à Coleção Leão Gondim/ Rio de Janeiro quando Bazin publicou sua obra, atualmente está na Coleção Renato de Almeida Whitaker/São Paulo) (Fig. 15) e a do Museu do Ouro em Sabará/MG, observamos diferenças formais significativas nas suas execuções, pois, ao contrário da primeira, associada por Bazin à fase inicial do artista, a fatura da segunda, estaria mais próxima ao período dos Profetas de Congonhas do Campo, o que para o autor francês explicaria o caráter goticizante e o estilo patético da imagem. As duas primeiras

não têm policromia, enquanto a de Sabará é ricamente policromada, de dimensões maiores que as outras e tem um panejamento mais dinâmico do que aquele da peça do Museu. Aleijadinho, atacado por doença que limitou seus movimentos, teve que contar com o trabalho de auxiliares (era prática comum o trabalho coletivo em oficinas), aos quais devem ser reportados a fatura de muitas peças, podendo daí, talvez, se explicar o distanciamento e divergência das formas. É comum a pouca idade do escultor ser a justificativa para o caráter arcaizante de algumas peças que querem que sejam da autoria do Aleijadinho.

A obra em si não traz elementos testemunhais e o cotejamento com outras peças da mesma invocação também não são comprobatórios de autoria, os documentos são inexistentes, restando a menção feita por Bazin em seu catálogo, o que bastou para que a tradição a consagrasse como obra do Aleijadinho.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

1-São Francisco de Paula (Figura 6)

Escultura

Datação: Século XVIII (c. 1760-1780)

Material e técnica: madeira policromada

Dimensão: 0,94 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Pirelli (durante 10 anos a obra fez parte do acervo da empresa e esteve exposta em sua sede).

Forma de aquisição: Doação da Empresa Pirelli como parte das comemorações dos seus 70 anos de instalação no Brasil.

Tombo: O acervo do MASP foi tombado pelo IPHAN em 04 dezembro de 1969, processo 809-T-68, inscrição nº 491, folha 89, Livro de Belas Artes Vol. I.

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Consta do Catálogo proposto por Germain Bazin. Há um laudo de 18 de janeiro de 1985 de autoria do museólogo Orlandino Seitas Fernandes que confere autoria ao Aleijadinho.

Exposições: “Coleção Pirelli-MASP” de 29 de novembro de 1999 a 09 de janeiro de 2.000.

Bibliografia: JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.181; Catálogo de apresentação da peça. Sem título. Textos de Dalton Sala; fotos Rômulo Fialdini. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1999. 23 p.

Descrição:

Como a peça estava há muitos anos no acervo da empresa Pirelli, sua existência permaneceu ignorada até a recente exposição no MASP, salvo pela menção no catálogo de Bazin.

O laudo de comprovação de autoria, do qual tivemos acesso, emitido por Orlandino Seitas Fernandes tem o seguinte teor em transcrição parcial:

“Laudo nº.1/85

Estátua de São Francisco de Paula com 0,94 m de altura, dos quais 0,06 correspondem à da base, que é oitava regular (ou mais bem definido: um retângulo com os cantos truncados) em sua projeção e tendo faixa como moldura. Conserva auréola e cajado originais, de prata, bem como os olhos, de vidro. De madeira, perdeu parte do índice direito, bem como do grosso artelho desse lado, tendo o pé sinistro perda de todos. Inútil será, aqui, redescrever os característicos estéticos e técnicos que informam a figura: bastará confrontar esta obra com outras, suas, e de imediato ressaltará à evidência tratar-se de obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (* circa 1738, + 1814). Datá-la e situá-la no espaço geográfico, social e cultural é o que compete fazer. (...) Em área densa de escravos mineradores, as quedas de galeria estimularam o culto de Santa Bárbara, entre os brancos, e de São Francisco de Paula entre negros e mulatos. (...) A boca entreaberta emitindo mensagem confortadora aos mulatos padecentes fazem desta estátua fatia biográfica* do Antônio, também Francisco, Lisboa seu autor. Em sua face reflete-se a fé imensa que um sofrente teria ao depositar sua esperança no Santo Patriarca de Charitas, virtudes estas que em suma são de imenso amor intro-projetado de poder catártico. O Santo, na idade de estar a criar a Congregação dos Mínimos, o artista, na idade de tomar consciência de sua condição humana e seu acidente de cor. Acompanha este laudo fotografia por mim, datada e assinada. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1985. Orlandino Seitas Fernandes-Museólogo”.

A maior parte do texto do laudo é dedicada a considerações hagiográficas e aspectos históricos da irmandade de terceiros de São Francisco de Paula, o contexto histórico da sua instalação na região de Minas e o seu culto expressivo entre escravos mineradores.

A fatura da cabeça da imagem faz recordar o São Simão Stock da Igreja do Carmo de Sabará, obra comprovada de autoria do Aleijadinho – é relacionada na Biografia de Bretas e no catálogo de Bazin. A ossatura do rosto é destacada, o que para Bazin seria justamente essa uma das características dos rostos das estátuas do Aleijadinho: apresentarem "traços emagrecidos que deixam transparecer, sob a pele a constituição óssea bastante acentuada".⁸⁸ Na comparação entre as peças, restou apenas a vaga semelhança dessa imagem com aquela da Igreja em Sabará.

O distanciamento formal e o próprio desenvolvimento da figura, pensada como coluna e contida em um bloco que se pretende único, não indicam parâmetros possíveis de comparação com outras deste catálogo. A escultura é sóbria, sem sinuosidade, podendo ser,

* O grifo é nosso.

⁸⁸ Germain Bazin, op. cit., p. 205.

ainda, herdeira da tradição portuguesa do século XVII, da escultura barroca que "refugiou-se em parte nos retábulos de talha dourada dos altares, valorizada mais pela sua composição decorativa e integração no conjunto, que pelo valor plástico próprio".⁸⁹

⁸⁹ Reynaldo Macedo Santos, *História da Arte em Portugal*, Porto: Portucalense Editora, 1953. Vol. III. P.95.

COLEÇÕES PARTICULARES

COLEÇÃO JOÃO MARINO

1-Busto Palma (Busto de São Boaventura) (Figura 7)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material: madeira sem policromia (?cedro)

Dimensão: 0,69 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Vicente Andrade Racioppi-Belo Horizonte; Coleção Paulo Arena-São Paulo.

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a).

Exposições: “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro” Centro Cultural FIESP de 31 de março a 04 de outubro de 1998; *Mostra do Redescobrimento* (Brasil + 500 Anos) - *Segmento: Negro de Corpo e Alma*, Prédio da Bienal, 21 de abril a 30 de setembro de 2000.

Bibliografia: MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.161; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Negro de Corpo e Alma*. São Paulo: Fundação Associação Brasil + 500 Anos, 2000.

Descrição:

A denominação *Busto Palma* é tão obscura quanto a peça. Trata-se, na verdade, de representação de São Boaventura e compõe com mais outras três peças (Santo Antônio, Santo Tomás de Aquino e Venerável Duns Scot) do Museu Aleijadinho, em Ouro Preto, um único conjunto escultórico. A semelhança entre as obras é notória até para um leigo. Parecem ser relicários porém inexistem as partes posteriores. No Santuário Bom Jesus do Matosinhos, em

Congonhas, há sobre os altares laterais, quatro bustos-relicários atribuídos ao Aleijadinho que em nada se parecem a esses.

A cabeça guarda semelhança com a Sant'Ana Mestra da Coleção do Museu de Arte Sacra de São Paulo, muito embora isto ocorra, talvez, pela ausência de policromia de ambas as esculturas.

2-Nossa Senhora do Carmo (Figura 9)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material: madeira sem policromia (? vinhático)

Dimensão: 0,82 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Arthur do Valle Mendes-Belo Horizonte/MG; Coleções Paulo Vasconcelos, Paulo Bittencourt e Antônio Maluf - São Paulo

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a).

Exposições: “Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos”, Banco Safra, 15 de agosto a 27 de setembro de 1996; “Brésil Baroque: entre ciel et terre”, Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro a 06 de fevereiro de 2000; *Mostra do Redescobrimento* (Brasil + 500 Anos) - *Segmento: Imagens do Barroco*, Prédio da Bienal, 21 de abril a 30 de setembro de 2000.

Bibliografia: MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.162; MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra-Projeto Cultural/ Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Sacra, 1996. P.36-7; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000.

Descrição:

A imagem de Nossa Senhora do Carmo em madeira vinhático é datada, da década de 1750. Essa datação, aponta um problema em atribuir a autoria ao Aleijadinho: ao levarmos em

conta os anos prováveis de nascimento do escultor em 1730/1738 e, ao optarmos pelo primeiro teríamos o artista com cerca de vinte anos de idade no período da fatura, já ao elegermos 1738, ele teria pouca idade para a execução da peça. Mesmo se consideradas as duas datas de nascimento, a idade do Aleijadinho indicaria um mestre precoce dada a qualidade da imagem. Como a datação não foi obtida por meios científicos é sempre possível contestá-la.

Apesar de não apresentar mais policromia é umas das peças mais bem elaboradas do conjunto, pela fatura esmerada e pela dinâmica do movimento dá uma leveza.

Nas representações iconográficas dessa virgem, ela aparece sentada apoiando o Menino Jesus sobre os joelhos, entregando o escapulário a São Simão Stock, que aparece vestido com o hábito de frade carmelita. Na variação desse tema, no qual enquadra-se a peça, a virgem é representada de pé, com a veste de freira da Ordem do Carmo, cabelos soltos com ou sem véu, segurando o Menino Jesus no braço esquerdo, tendo ambos nas mãos o escapulário com a inscrição do brasão da Ordem do Monte Carmelo.⁹⁰

A invocação à Virgem do Carmo foi muito difundida no Brasil, ainda em 1586, surge o primeiro convento da Ordem fundado em Olinda.

A imagem apresenta traços formais que seguem a morfologia do escultor: cabelos estilizados formando volutas na extremidade; nariz fino com narinas bem delineadas; arcadas superciliares que formam um *V*; os três anjos da peanha são semelhantes a outros executados pelo artista que estão nas Igrejas do Carmo e São Francisco de Assis em Ouro Preto. Na Matriz de Caeté há uma imagem de Nossa Senhora do Carmo que fica no trono de um altar lateral, atribuída à mão do escultor pelo DPHAN. Bazin situa essa imagem entre as "*obras*

⁹⁰ Iconografia da Virgem. In: Iconografia, Caderno de Pesquisa, 1982, p.37.

atribuídas ao Aleijadinho e estranhas ao seu estilo”, estabelecendo uma comparação dessa imagem com uma Virgem da Conceição que está na mesma igreja, como o cabelo em mechas que formam volutas, o nariz fino, as sobrancelhas arqueadas e o queixo delineado.

3-Rei David Tocando a Harpa

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada (? louro ou freijó)

Dimensão: 1,20 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Marcelo Sampaio Ungaretty e Luiz Antônio da Silveira Arena- São Paulo.

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a)

Exposições: ?

Bibliografia: MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.160.

Descrição:

A escultura é, provavelmente, em madeira louro ou feijó, com sinais de rica policromia e douramento que se perdeu. A datação provável é o final do século XVIII e o início do século XIX, o que a aproximaria no aspecto temporal ao grupo escultórico do Santuário de Congonhas do Campo. A peça não é mencionada por Bazin e esteve sempre em coleções particulares, o que explica a pouca informação existente com relação ao objeto.

Essa escultura é um dos raros exemplos que nos dispomos de representação de temas do antigo testamento de forma tridimensional. Na pintura, há exemplares de Manoel da Costa Athaide, em Minas Gerais e de José Joaquim da Rocha, na Bahia.

Do ponto de vista formal, há alguma semelhança na configuração desproporcional da peça com o de algumas figuras das capelas dos Passos da Paixão, como os Cristos do passo da Coroação e o da Flagelação. A figura é atarracada, com uma distorção entre a parte inferior e a superior da peça. A cabeça como um todo, apresenta boa fatura. À primeira vista, pareceu-nos que as formas do rosto pudessem lembrar a morfologia do Aleijadinho, mas uma observação mais atenta não indicou nenhuma semelhança.

4-São Luís (Figura 11)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada (? cedro)

Dimensão: 0,73 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Rio-Espera/MG. Pertenceu antes às coleções de Arthur Valle Mendes - Belo Horizonte, Paulo Arena - São Paulo

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a).

Exposições: “Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos”, Banco Safra, 15 de agosto a 27 de setembro de 1996; “Brésil Baroque: entre ciel et terre”, Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro a 06 de fevereiro de 2000.

Bibliografia: MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.161-2; MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra- Projeto Cultural/ Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Sacra, 1996. P.126-7; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000.

Descrição:

A imagem é em madeira de cedro com uma policromia que já apresenta desgaste pictórico em vários pontos. É um tema iconográfico raro na escultura e pintura em Minas, há

um único caso conhecido - um quadro na sacristia da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, sendo a figura retratada de corpo inteiro em vestes reais.

Apesar da fé e da militância religiosa, São Luiz notabilizou-se pela participação nas cruzadas. As representações mais antigas do Santo o trazem vestido de uniforme militar, passando a ser representado com o manto real e os símbolos da realeza: coroa, cetro e esfera. Segundo seu biógrafo, Sieur de Joinville, era um soldado, não um clérigo.⁹¹

Os atributos que correspondem ao santo são a coroa de espinhos e três cravos da Paixão de Cristo, entretanto, a imagem não traz nenhum desses atributos.

A imagem em questão traz o santo com manto real com um crucifixo na mão esquerda, o que simboliza a fé religiosa, no lugar da coroa de espinhos e dos três cravos, atributos que simbolizam a paixão de Cristo.

As características do panejamento têm pouco ou nada haver com Aleijadinho e, se pode notar alguma semelhança com o estilo do escultor, ela são as seguintes: na cabeça da imagem a finalização das mechas do cabelo em volutas lembram um pouco o estilo, porém aqui elas são estilizadas em excesso; o nariz fino e as narinas bem marcadas; as sobrancelhas em forma de *V* que saem diretamente da parte superior do nariz; o polegar direito que não está em oposição, mas paralelo, aos outros dedos; os braços são curtos e atarracados como em algumas imagens do escultor.

⁹¹ David Hugh Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, 2 ed., Oxford: Oxford University Press, 1987. p.268.

COLEÇÃO RENATO DE ALMEIDA WHITAKER

1-Nossa Senhora das Dores (Figura 12)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira sem policromia (?cedro)

Dimensão: 0,51 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Octales Marcondes - São Paulo

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a)

Exposições: XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo” de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu- SP.

Bibliografia: JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.169; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

A Nossa Senhora das Dores apresenta a iconografia tradicional: a Virgem sentada, com os sete punhais cravados no coração representando as sete dores da Virgem Maria durante a vida, paixão e morte de Cristo.

A imagem não é policromada, mas apresenta restos de policromia na junção das dobras. Os olhos sem o tratamento pictórico dão um ar patético à figura. Contudo, a fatura da imagem revela um primor incomum de execução se tomado o conjunto das obras analisadas nesse catálogo.

Essa Virgem das Dores se cotejada com a imagem do Museu de Arte Sacra de São Paulo apresenta poucas similaridades: nesta as mãos estão entrelaçadas, ao passo que, nas outras duas a mão esquerda está colocada sobre o coração enquanto a outra está estendida perpendicularmente ao corpo.

Se comparada à da Coleção Olavo Setúbal (Fig.19), se vislumbra semelhanças no desenvolvimento do panejamento anguloso, na fatura da cabeça, na posição das mãos. O panejamento anguloso e as dobras se entrelaçam de tal modo, que a do meio da escultura para o fim segue no sentido diagonal do tronco, semelhante ao que ocorre à imagem de Nossa Senhora das Dores, do Museu de Arte Sacra.

2-Nossa Senhora do Rosário (Figura 13)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada (? jacarandá)

Dimensão: 0,90 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Plácido Gutierrez - Belo Horizonte.

Forma de aquisição: compra (1986)

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Atribuição atestada por Orlandino de Seitas Fernandes.

Exposições: "Aleijadinho" de 26 de abril a 26 de maio de 1978- MAM/RJ, como parte das comemorações do 30º. aniversário da fundação do Museu; XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo", de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Brésil Baroque: entre ciel et terre", Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro de 1999 a 06 de fevereiro de 2000; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu- SP.

Bibliografia: *Aleijadinho: De 26 de abril a 26 de maio 1978*. Rio de Janeiro: MAM, 1978.s.p.; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.168; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

A peça não consta do catálogo de Bazin e não há referência anterior, ao que parece, na bibliografia. O rosto da imagem nos remete a outra peça dessa coleção, uma Santa Luzia que não é objeto desse estudo. O pescoço tem semelhança com o da Virgem das Dores da Coleção Olavo Setúbal/Banco Itaú.

O manto na parte anterior da figura está sobreposto a veste, em posição diagonal ao corpo da imagem, obrigando o olhar a fazer um percurso da cabeça da virgem à cabeça do Menino Jesus e seguir por esse manto - posto em diagonal ao corpo da escultura -, até a uma extremidade que se desprende e volta para cima. A escultura sacra barroca esconde o corpo de uma tal forma sob o panejamento, que ele passa a ser ausente, um mero suporte para rugas, dobras e nesgas das vestes.

Os anjos da peanha num total de cinco, são estranhos à tipologia formal do Aleijadinho.

O estado de conservação da policromia e douramento da peça é bom, mas há o comprometimento material de algumas partes: perda quase total dos dedos da mão direita, do antebraço do Menino Jesus, e dos anjos da peanha que sofreram perdas da policromia.

3-São Joaquim (Figura 14)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira sem policromia (? cedro)

Dimensão: 0,23 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção particular - São Paulo

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a)

Exposições: "XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo" de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu-SP.

Bibliografia: JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.172; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

O São Joaquim (0,23 cm) é uma cópia em miniatura de uma outra imagem de São Joaquim (0,74 cm) do Museu de Arte Sacra de Mariana, feita possivelmente por outro escultor, sem podermos precisar o período da fatura. Aliás, se comprovada autoria, seria caso único essa peça, pois não há vestígio de que Aleijadinho tenha esculpido miniaturas. As únicas com essas características são as figuras de presépio do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, que não chegam, propriamente, a ser miniaturas.

Curiosamente, nesta mesma coleção, encontramos uma imagem em miniatura da Virgem das Dores, apontada pelo colecionador como cópia daquela do Museu de Arte Sacra, o que parece pouco provável. Nas duas figuras do São Joaquim não há policromia, o que facilita a observação mais detalhada do panejamento anguloso. Ambas adotam a sinuosidade das figuras com o desenvolvimento formal em S, como os profetas Daniel e Ezequiel do adro do Santuário de Congonhas. A figura em miniatura do Santo projeta-se no espaço em torções, retorções e contorções, sugerindo a forma de um parafuso.

A variedade na dimensão das peças escultóricas é um dado interessante. Se fosse levada em conta a sua autoria, comprovaria a habilidade e a flexibilidade com que o escultor trabalhava figuras pequenas e em tamanho natural, com matérias-primas como madeira e pedra-sabão.

A parte posterior da cabeça da cópia se perdeu e, segundo informações do próprio colecionador, ele tem intenção em mandar fazer a restauração com a reintegração de material, procedimento que certamente irá descaracterizar a peça.

4-Sant'Ana Mestra (Figura 15)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira sem policromia (? cedro)

Dimensão: 0,31 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Leão Gondim de Oliveira - Rio de Janeiro.

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Consta no catálogo de Germain Bazin.

Exposições: "Aleijadinho" de 26 de abril a 26 de maio de 1978- MAM/RJ, como parte das comemorações do 30º aniversário da fundação do Museu; XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo", de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Brésil Baroque: entre ciel et terre", Union Latine, Petit Palais Musée da Ville de Paris, 04 de novembro de 1999 a 06 de fevereiro de 2000; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu- SP.

Bibliografia: BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963; *Aleijadinho: De 26 de abril a 26 de maio 1978*. Rio de Janeiro: MAM, 1978.s.p.; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.172; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; "Aleijadinho permite visão simbólica da antropofagia", *Folha de São Paulo*, 12 de dezembro de 1998, Acontece 1; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

Sobre a obra Bazin deu o seguinte parecer:

"a atribuição ao Aleijadinho não deixa dúvidas. Encontramos aí sua morfologia dos rostos, sua execução goticizante, seu estilo patético. Todas essas características situam a obra no momento que o artista trabalha nos profetas de Congonhas do Campo, isto, é depois de 1800, o que confirma, também, a forma do barrete que lembra o dos profetas.

O artista marcou, bem, as características de sensibilidade de Sant'Ana, que tem o ar de uma profetisa. A gordura que ele deu à pequena Virgem, provida de uma papada, encontra-se nos seus amigos e na Santa Helena, do Rosário, de Ouro Preto. O grupo era dourado com encarnação marrom-avermelhada para os rostos e para as mãos. O desgaste do ouro deu-lhe uma pátina muito bela. Inédita."⁹²

⁹² G Bazin, op. cit., p.372.

Apresenta sinais de policromia nas dobras do panejamento. Se cotejada com a peça do acervo da Museu de Arte Sacra, percebemos diferenças na fatura que indicam terem sido produzidas por mãos diferentes e, quiçá, oficinas diferentes. A do Museu de Arte Sacra tem aspecto arcaizante no panejamento pelo pouco dinamismo, já nesta imagem o panejamento anguloso é mais livre, próximo da Virgem das Dores da mesma coleção (Fig.12), com quem guarda semelhança no rosto, fato que pode ser melhor observado pela ausência de policromia nas duas peças.

As figuras das Virgens ainda criança, postadas ao lado de Sant'Ana, são bem distintas entre si. Não poderiam ter sido feitas por um mesmo artista, ainda que se alegasse que pertenceriam a fases diferentes do estilo. Contudo, consta no catálogo de Bazin como sendo de autoria provável do Aleijadinho.

Trata-se de uma peça de fatura notável, revelando um mestre na plenitude do fazer. Como o São Joaquim (Fig.14) apresenta o panejamento tão projetado em destaque do corpo, que as dobras, rugas parecem que vão ganhar vida própria. O Panejamento passa a ter identidade própria, deixa de cumprir a função de salvaguardar o corpo. Esse deslocamento da veste, ao contrário de conferir leveza à escultura, cria movimento contrário: é como se o movimento do corpo fosse impedido de seguir uma direção pelo movimento do panejamento que segue em sentido contrário em certo desalinho, como se fosse provocado por um vento.

5-Santa Luzia (Figura 16)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada (? cedro)

Dimensão: 0,42 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção Maurício Botelho; Coleção Anésia Leite Ribeiro-Belo Horizonte.

Forma de aquisição: compra (1988)

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Atribuição atestada em 1973 por Jair Afonso Inácio - Ouro Preto.

Exposições: "Aleijadinho" de 26 de abril a 26 de maio de 1978- MAM/RJ, como parte das comemorações do 30º aniversário da fundação do Museu; XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo" de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Brésil Baroque: entre ciel et terre", Union Latine, Petit Palais Musée de la Ville de Paris, 04 de novembro de 1999 a 06 de fevereiro de 2000; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu- SP.

Bibliografia: *Aleijadinho: De 26 de abril a 26 de maio 1978*. Rio de Janeiro: MAM, 1978.s.p.; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.175; *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Brésil Baroque: entre ciel et terre*. Paris: Union Latine, 1999/2000; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

A obra não aparece no catálogo de Bazin. A referência mais antiga é, provavelmente, a exposição e o catálogo do MAM/RJ.

Esse colecionador dispõe de duas imagens da mesma devoção, contudo a que consta do catálogo interessa mais do ponto de vista formal e já esteve em mostra em data bem anterior.

A construção da figura de modo frontal, a disposição quase uniforme dos braços-perpendiculares ao tronco-, e o panejamento assentado de modo paralelo, sugerem axialidade.

A encarnação e o douramento podem ser repinturas. Houve perda do polegar e do anular direito e do atributo da palma do martírio. O panejamento é assentado, com pregas lineares sem a desenvoltura das outras peças.

O cabelo tem alguma característica formal aproximada ao Aleijadinho, com as três mechas laterais com volutas nas extremidades. Em catálogo da última exposição em que a peça esteve no Museu Republicano de Itu de fevereiro a abril passado, em texto do próprio colecionador, há o comentário que a gola é típica das imagens do Aleijadinho em Congonhas, tais como as dos Apóstolos da Santa Ceia.

Em busca de tais similitudes, depois de muitos cruzamentos de olhares que pudemos observar um parentesco formal entre as golas das vestes do Apóstolo Pedro e a Santa Luzia, não restando mais nenhuma característica próxima que possa ser apontada.

6-Senhor da Paciência (Figura 17)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada

Dimensão: 0,90 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: não informada

Forma de aquisição: compra

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído à oficina) Atribuição feita por Ana Maria Belluzzo por ocasião da XXIV Bienal Internacional de São Paulo.

Exposições: XXIV Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo de 04 de outubro a 12 de dezembro de 1998, prédio da Bienal de São Paulo; "Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro" de abril a setembro de 2000, Restaurante Antiquarius, São Paulo; "Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos", de novembro de 2000 a janeiro de 2001, Museu

Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro e 01 de fevereiro a 04 de abril de 2001 no Museu Republicano "Convenção de Itu" em Itu/SP.

Bibliografia: *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998; *Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro*. São Paulo: Antiquarius, 2000; *Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho" - o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

Descrição:

A peça tem uma encarnação a base de verniz que não apresentava o menor indício de desgaste na ocasião em que foi exposta na mostra da Bienal, em 1998, entretanto, passados dois anos pudemos vê-la numa outra exposição em São Paulo, já com visíveis sinais de perda de camada pictórica e comprometimento do verniz. A julgar pelo processo rápido de deterioração dos materiais, nos fez aventar a possibilidade de ser uma obra de encarnação mais recente, quiçá de fatura também.

Foi exibida na mostra da Bienal e atribuída à oficina do Aleijadinho, pela curadora, Ana Maria Belluzzo. O Senhor da Paciência tem algum paralelo nos Cristos da Subida do Calvário, Flagelação e Última Ceia dos Passos da Paixão em Congonhas (Fig.18), sobretudo se observadas as características faciais marcantes, compatíveis com a tipologia formal do Aleijadinho, tais como sobrancelhas altas em linha contínua com o nariz, o canal lacrimal acentuado, a boca entreaberta em estado de afetação, típica articulação em V do pescoço.

A barba que termina em volutas e o bigode que sai diretamente das narinas são mais contidos e por isso mesmo mais estilizados. Acreditamos que a sua fatura, talvez, recente, foi inspirada nos modelos dos Cristos de Congonhas.

Outro detalhe que causa estranheza é a base da escultura, com a peanha na forma de um rochedo retorcido, com a inscrição "Jesus da Pasiensia", cujas letras foram talhadas

cuidadosamente com pouca inclinação à direita, fugindo à regra formal típica da caligrafia cursiva, largamente empregada no Brasil Colonial, como de resto em todo o mundo ocidental, resguardadas algumas variantes. Este tipo de iconografia é pouco comum na arte colonial, o que explica a ausência de obras congêneres a fim de serem feitas comparações.

COLEÇÃO ITAÚ (OLAVO SETÚBAL)

1-Nossa Senhora das Dores (Figura 19)

Escultura

Datação: Século XVIII

Material e técnica: madeira policromada (? cedro)

Dimensão: 0,68 cm

Origem: Minas Gerais

Procedência: Coleção José Ribeiro Filho (segundo o catálogo da exposição “Aleijadinho” no MAM/RJ em 1978); Coleção Anésia Ribeiro Leite, Belo Horizonte; Coleção Renato de Almeida Whitaker, São Paulo

Forma de aquisição: compra em leilão da Christie’s de Nova York em 1998.

Autoria: Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (atribuído a). Atribuição atestada por Edson Mota em 1975.

Exposições: “Aleijadinho” de 26 de abril a 26 de maio de 1978- MAM/RJ, como parte das comemorações do 30º aniversário da fundação do Museu.

Bibliografia: *Aleijadinho: De 26 de abril a 26 de maio 1978*. Rio de Janeiro: MAM, 1978. s.p.; JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. p.141; “Santo Pregão: Christie’s de Nova York vende um Aleijadinho”, *Revista Veja*, 22, p. 172, São Paulo, 3 de junho de 1998.

Descrição:

A imagem é comparável à Filha de Jerusalém (Fig.20) do Passo do Calvário / Cruz-às-Costas em Congonhas do Campo cuja fatura é geralmente atribuída ao Aleijadinho, segunda Myriam A. Ribeiro de Oliveira⁹³. As duas imagens têm traços faciais semelhantes tais como a junção dos supercílios em formato *V*, queixo bipartido, narinas finas, pescoços largos que acompanham a largura da cabeça e que dão a impressão de terem sido assentados sobre o tronco.

É uma escultura notável, a não ser pela perda do polegar direito seu estado de conservação é excepcional. Apesar da policromia não apresentar as mesmas qualidades das

imagens dos Passos da Ceia, Horto e Prisão, comprovadamente executadas por Manuel da Costa Athaíde.

O autor da policromia e carnação das peças dos Passos construídos na segunda metade do século XIX (Passos do Calvário, Crucificação, Flagelação e Coroação de Espinhos) é desconhecido.

A imagem traz o coração sob a mão esquerda, sem os punhais e as setas típicas da iconografia da representação da Virgem das Dores. O manto forma um ângulo na altura da cabeça, tal como a imagem do Passo de Congonhas, e o da Virgem das Dores da Coleção Renato de Almeida Whitaker (Fig.12), encerra-se aí, nesse detalhe das vestes, as similaridades.

Notam-se semelhanças, também, nos cabelos desta Virgem e a da imagem de Congonhas. As mechas no alto da cabeça se bipartem, adquirindo um formato em *S*. As três mechas laterais são arrematadas, cuidadosamente, em volutas. O panejamento anguloso de ambas, também, é um forte indício de terem a mesma proveniência na fatura.

A filha de Jerusalém de Congonhas, esculpida em tamanho natural, foi pensada para compor uma cenografia de um Passo Paixão de Cristo, contrastando, portanto, com esta escultura de Nossa Senhora das Dores, tão pequena. Fato que pode ser observado é que as imagens desta invocação são em geral de dimensão pequena, provavelmente faturadas para altares laterais ou oratórios de residências, sendo que a imagem do Museu de Arte Sacra, de dimensão maior, é possível que tenha sido encomendada para ocupar lugar de destaque em um altar central.

⁹³ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho: Passos e profetas*, 1984. p.42.

A representação da Virgem das Dores traz a particularidade de ser retratada sentada, o que acarreta a necessidade, para fins de equilíbrio e sustentação, de uma base mais larga da escultura. A frontalidade da figura é acentuada, pela disposição diagonal das pernas.

A iconografia de Maria, nas suas diversas invocações - Rosário, Piedade, Carmo, Conceição-, foi de ampla representação em Minas Gerais e fazia parte da cenografia dos altares principais.

Os primeiros estudos monográficos que foram elaborados por pesquisadores ligados ao SPHAN deram grande contribuição ao transcrever as fontes na medida em que eram localizadas, a partir das quais principiaram questões sobre atribuição de autoria.

Os livros de Germain Bazin e de Myriam A. Ribeiro de Oliveira ainda são referências obrigatórias hoje, como foi o de Bretas para a geração anterior de estudiosos. Com esses autores a historiografia passou a trilhar melhores caminhos. Uniram rigorosa análise iconográfica com criteriosa pesquisa histórica das fontes.

Os modernistas desempenharam um papel muito importante ao estimular o debate sobre o Aleijadinho. Os ensaios de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o primeiro um balanço etnográfico sobre a nova raça a “mulataria” e o segundo uma apreciação da biografia de Bretas, trouxeram um novo olhar ao explorar novos ângulos do tema, escapando aos lugares comuns.

O colecionismo paulista é herdeiro da tradição modernista em valorizar a arte colonial e inspirou-se na fortuna crítica do Aleijadinho para formar o que chamamos do *corpus* paulista de sua obra, esse conjunto de esculturas muito distintas entre si que lhe foram atribuídas por *experts* e colecionadores do que por pesquisadores-especialistas. Mário de Andrade foi também um colecionador dessa arte colonial. Basta ver o acervo de esculturas reunido por ele durante a vida e que estão depositados, juntamente com seu arquivo pessoal, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Enfrentar Aleijadinho como objeto de estudo, sob qualquer aspecto, é como trafegar numa estrada sinuosa. É um tema que não se esgota porque haverá sempre a possibilidade de escrever um novo capítulo ou passar em revista aqueles que já existem.

Aleijadinho é um mito. A incipiente crítica de arte mais afeita à contemporaneidade buscou timidamente compreendê-lo, a historiografia da arte e as práticas colecionistas o consagraram. O mito é uma narrativa, um discurso que sobrevive à passagem do tempo. Na vertente histórica é um registro, um relato de episódios do passado que tem a pretensão de ser verdadeiro.

Como narrativa a biografia de Bretas foi o texto fundador do mito. Os modernistas ao se interessarem pelo tema retomaram a sua construção, depois assumida incondicionalmente pela instituição promotora e defensora da preservação do patrimônio cultural nacional.

O esquecimento de meio século ao qual foi relegado não o impediu de provocar a legenda. Pode-se dizer que Aleijadinho era um mito na imaginação popular de seus contemporâneos que expiavam os dissabores de sua vida. A riqueza do relato de Bretas consiste em grande parte em ter construído um personagem que transita entre a criação literária e o registro histórico, a partir de fragmentos de memória pessoais.

Há que separar a verdade histórica do mito através da interpretação criteriosa das fontes. Demover mitos é corrigir percursos históricos, reestabelecer verdades parciais na impossibilidade histórica da verdade absoluta. Pode-se dizer que é uma aspiração mais freqüente das academias pela sua natureza contestadora e reformadora.

A historiografia da arte no Brasil dos anos 30, herdeira da tradição positivista, conferiu ao documento escrito uma imensa valoração e legitimidade, esquecendo-se que no campo da história da arte o documento textual tem a mesma prevalência que o iconográfico. Ocupavam-se mais em ler os documentos do que em olhar as obras.

Os primeiros estudos monográficos que foram elaborados por pesquisadores ligados ao SPHAN deram grande contribuição ao transcrever as fontes na medida em que eram localizadas, a partir das quais principiaram questões sobre atribuição de autoria.

Os livros de Germain Bazin e de Myriam A. Ribeiro de Oliveira ainda são referências obrigatórias hoje, como foi o de Bretas para a geração anterior de estudiosos. Com esses autores a historiografia passou a trilhar melhores caminhos. Uniram rigorosa análise iconográfica com criteriosa pesquisa histórica das fontes.

Os modernistas desempenharam um papel muito importante ao estimular o debate sobre o Aleijadinho. Os ensaios de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o primeiro um balanço etnográfico sobre a nova raça a “mulataria” e o segundo uma apreciação da biografia de Bretas, trouxeram um novo olhar ao explorar novos ângulos do tema, escapando aos lugares comuns.

O colecionismo paulista é herdeiro da tradição modernista em valorizar a arte colonial e inspirou-se na fortuna crítica do Aleijadinho para formar o que chamamos do *corpus* paulista de sua obra, esse conjunto de esculturas muito distintas entre si que lhe foram atribuídas por *experts* e colecionadores do que por pesquisadores-especialistas. Mário de Andrade foi também um colecionador dessa arte colonial. Basta ver o acervo de esculturas reunidos por ele durante a vida e que estão depositados, juntamente com seu arquivo pessoal, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de São Paulo.

Enfrentar Aleijadinho como objeto de estudo, sob qualquer aspecto, é como trafegar numa estrada sinuosa. É um tema que não se esgota porque haverá sempre a possibilidade de escrever um novo capítulo ou passar em revista aqueles que já existem.

VII-BIBLIOGRAFIA E FONTES DOCUMENTAIS

1-FONTES TEXTUAIS SECUNDÁRIAS

1.1-Obras gerais e específicas

Aleijadinho no Antiquarius: uma homenagem ao mestre do barroco brasileiro. São Paulo: Antiquarius, 2000.40p.

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. 2 ed. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 1997.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.335p.

ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, o 'Aleijadinho' - o que vemos e o que sabemos. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem a Sabará. In: *Confissões de Minas*. S.l. Americ, 1944.

ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984. p.11-42.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974. p.231-55.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

BANDEIRA, Manuel. O Aleijadinho. *Revista Ilustração Brasileira*, 95, s.p., Rio de Janeiro, jul/1928.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.

BARDI, Pietro Maria. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São paulo: Banco Sudameris, 1981. 173p. (Arte e Cultura, IV).

BARROS, Daisy Ribeiro de Moraes. *Um Século dos Ofícios Mecânicos na Vila de São Paulo*. São Paulo, 1982. 215p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade

de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- BASTIDE, Roger. O mito do Aleijadinho. In: *Psicanálise do Cafuné e Estudos de Sociologia Estética Brasileira*. São Paulo: Editora Guairá, 1941. p.13-9. (Coleção Caderno Azul, 2)
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.
- BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Arquivos Permanentes: Tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. 198p.
- BILAC, Olavo. *Chronicas & Novelas 1893-1894*. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos, 1894.
- BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRANDÃO, Angela. *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista*. Campinas, 1999. 137p. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. (Estética, Obras reunidas de Brito Broca, 1).
- BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas perspectivas*. 2. Ed. São Paulo: Editora da UNESP. (Biblioteca Básica).
- BURTON, Richard. Congonhas do Campo. In: *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/EDUSP, 1976.
- CADERNOS DO ARQUIVO, 1. Escravidão em Minas Gerais. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1988. 150p.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v.2.
- CARVALHO, Theófilo Feu de. *O Aleijadinho: Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Edições Históricas, 1934. 123p.

- FEYO, Barata. *A Escultura em Alcobaça*. Lisboa: Edições Ática, 1945. (Arte Portugal, Série Escultura).
- FIORAVANTE, Celso. O Marchand, o artista e o mercado. In: *O Arco das Rosas: o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os Ofícios mecânicos (Artesãos) de Salvador e São Paulo no Período Colonial. *Revista Barroco*, 17: 139-154. Anos 1993/6.
- _____. 2. ed. Aumentada. *Abreviaturas: Manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. São Paulo: Editora da UNESP/Edições do Arquivo do Estado, 1991. 468p.
- GALVÃO, Alfredo. *Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. *Revista do PHAN*, 14:19-120, Rio de Janeiro, 1959.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/EDUC, 1998. 278p. (Ensaio de Cultura, 16)
- GONZADA-DUQUE. *Contemporâneos (Pintores e Escultores)*. Rio de Janeiro: Typographia Benedicto de Souza, 1929. p.247-55.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. (Org. Joaci Pereira Furtado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 253p. (Retratos do Brasil, 1).
- GUÉRIN, Michel. *O que é uma obra?* Trad. Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 151p.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O Seminarista*. 27 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999. 102; 16(Série Bom Livro).
- HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. (Série Princípios)
- HERDER, Johann Gottfried. Idéias para a Filosofia da Humanidade. In: GARDNER, Patrick. 3 ed. Trad. Vítor Matos e Sá. *Teorias da História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. p.41-59.
- HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1957. Tomo I.
- _____. *O Corcunda de Notre-Dame*. Trad. José Gonçalves de Arruda Filho. São Paulo: Clube do Livro, 1985.

- _____. *O Corcunda de Notre-Dame*. Trad. Paulo Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *Os Miseráveis*. Trad. Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1967.
- _____. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. 90p. (Coleção Elos, 5).
- JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995. 225p.
- JORGE, Fernando. *O Aleijadinho. 6 ed.*. São Paulo: Difel, 1984. 347p.
- LANARI, Cássio. *Rodrigo José Ferreira Bretas, Biógrafo do Aleijadinho: Informação Biográfica*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1968. 64p. (Publicações, 476)
- LIMA JUNIOR, Augusto de. *O Aleijadinho e a Arte Colonial*. Rio de Janeiro: Noite, 1942. 143p.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 439p. (Debates).
- MARINO, João. *Coleção de Arte Brasileira*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983. 318p.
- _____. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra-Projeto Cultural/ Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Sacra, 1996. 156p.
- MARQUES, Luiz. Pintura Antiga Internacional: um desafio para o colecionismo no Brasil. São Paulo: *RMG Sinal*, n.10, p.2-3, nov./dez. 1994. p.2.
- MARTINS, Judith. Publicação 15. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.
- NEVES, Joel. *Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. 195 p. (Reconquista do Brasil. 2. Série, 98). 195p.
- NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/EDUSP, 1984. 71p.
- _____. A Imagem Religiosa no Brasil. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000. p.36-79.

- PARREIRAS, Antônio. O Aleijadinho. In: *História de um Pintor: contada por ele mesmo- Brasil-França/1881-1936*. 3.ed. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999. p.231-8.
- PASSOS da PAIXÃO – O ALEIJADINHO. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/Livroarte Editora, 1984. Texto de Rodrigo José Ferreira Bretas; comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. 128p.
- PENALVA, Gastão. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: *A Mulher e o Espaço Público, Revista Brasileira de História*, 18, ag./set-1989. p.9-18.
- PENA JUNIOR, Afonso. *Crítica de Atribuição de um Manuscrito da Biblioteca da Ajuda*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1943.
- PINASSI, Maria Orlanda Pinassi. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy- revista brasiliense de ciências, letras e artes*. São Paulo: Editora UNESP, 1998. 233p. (Prismas)
- PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo. Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense. 3:547-57, 1841.
- _____. Relatório do Primeiro Secretário. *Revista do IHGB*, Tomo XXI, 21: 458-79, 1858
- _____. Valentim da Fonseca e Silva. *Revista do IHGB*, Tomo XIX, p. 369-78, 1856.
- _____. Iconographia Brasileira. *Revista do IHGB*, Tomo XIX, 23: 349-78, 1856.
- _____. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro. *Revista do IHGB*, 166: 603-11, 1932.
- PRADO, Antonio Arnoni. Raizes do Brasil e o Modernismo. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p.71-80.
- _____. *1922 - Itinerário de uma Falsa Vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (Primeiros Vãos, 19).
- PRAZ, MÁRIO. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.473p.

- ROCHA, Everardo. *O que é mito?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. 97p. (Primeiros Passos, 151)
- ROMAGNOLO, Sergio. *Esculturas, Rugas e Alegorias*. São Paulo, s.d. 182p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- SANTOS, Noronha. “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de execução de 1759-1761”. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional*, v.6, Rio de Janeiro, 1942.
- SANTOS, Reynaldo Macedo. *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalensse Editora, 1953. Vol. III
- SILVA FILHO, Geraldo. *O Oficialato Mecânico em Vila Rica no Século Dezoito e a Participação do Escravo e do Negro*. São Paulo, 1996. 147p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SOUZA, Eneida Maria de; Schmidt, Paulo (Orgs.) *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997. 169p. (Inéditos & Esparsos, 2) .
- SQUEFF, Leticia Coelho. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. São Paulo, 2000. 258p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 11 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: História oral*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VASCONCELOS, Salomão. “Ofícios Mecânicos em Vila-Rica durante o Século XVIII”. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional*, v.4, Rio de Janeiro, 1940.
- VILLARES, Luiz Diederichsen. “O Olhar do Colecionador”. In: *Arte em São Paulo*, n. 29, p.52, São Paulo, mar. 1985.

1.2- Obras de referência

- ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Guia). Ouro Preto: MinC/IPHAN/Museu da Inconfidência, 1997.48p.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da Terra e da Gente de Minas*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1995. 208p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, 5)

BENS MÓVEIS E IMÓVEIS INSCRITOS NOS LIVROS DO TOMBO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 4. ed.. 1994.

BUTLER. *Vida dos Santos*. Trad. Atílio Brunetta. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

FARMER, David Hugh. *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

MARTINS, JUDITH. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais/Ministério da Educação e Cultura, 1974. Volumes I e II.

. *Bibliografia de Antônio Francisco Lisboa*. [Rio de Janeiro]: GFAU/Centro de Estudos Folclóricos, 1950. 29p.

NORMAS PARA PUBLICAÇÕES DA UNESP . São Paulo: Editora da UNESP, 1994. v.2. 63p.

NORMAS TÉCNICAS PARA TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO DE DOCUMENTOS MANUSCRITOS. Circular Nº 2, ASBRAP, São Paulo, 1993. 3p.

2. FONTES TEXTUAIS PRIMÁRIAS

2.1- FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO ECLESIASTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA - AEAM

- Livro I-8;
- Livro H-26- Livro de Despesas do Santuário de Congonhas do Campo;
- Livro K-2;
- Livro W-24

ARQUIVO HISTÓRICO/ CASA DO PILAR/MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

- Recibos autógrafos do Alejadinho:

AR-1; AR-2, AR-3, AR-4, AR-5, AR-6, AR-7, AR-8, AR-9.1, AR-9.2, AR-10, AR-11.1, AR-11.2, AR-12.1, AR-12.2, AR-13.1, AR-13.2, AR-14.1, AR-14.2, AR-15.1, AR-15.2, AR-16, AR-19.1, AR-19.2, AR-21.2, AR-22.

ARQUIVO NACIONAL

- Cx. 2738 - Bilhetes avulsos (1814-1815);
- Cx. 218 - Conhecimentos de recibos, registro das adições (1813);
- Cx. 225 - Conhecimentos de recibos, registro das adições (1814);
- Cx. 290- Recenseamento (1769-1804);
- Cx. 290 - Manuel Francisco Lisboa e Antonio Francisco Lisboa (1746, 1751, 1765, 1771)
- Cx. 3649- Lista de devedores de dízimo - Índice (1807-1815);

ARQUIVO NORONHA SANTOS/DID/IPHAN

- Informação no. 11 de 13 de janeiro de 1969;
- Notificação no. 633/50
- Notificação no. 1039/69;
- Notificação 1057/71;
- Notificação no. 1299/86;
- Processo 0429-T;
- Processo no 822-T-69;
- Processo 0823-T-69;
- Processo no. 1.162-T-85;

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO - IHGB

- Lata 115, Doc. 2 - *Traços biographicos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de - Alejadinho - pelo cidadão - Rodrigo José Ferreira Bretas;*
- Lata 145, Doc. 66;
- Lata 177, Doc. 86 - Carta de J. M. Augusto de Menezes a Manuel de Araújo Porto Alegre;
- Lata 328, Doc. 33 - Carta do Sr. Rodrigo José Ferreira Bretas ao Sr. José Edusrdo Honorato da Silveira;
- Lata 715, Doc. 24
- Lata 734 , Docs. 11, 12, 13, 14;

2.2- FONTES IMPRESSAS

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO - IHGB

- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Revista 1, Tomo I, 1839.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Vol. 3, Tomo III, 1841.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Vol. 19, 1856.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Vol. 22, 1859.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Vol. 11, 1891.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. 3.ed..Tomo I, 1908.
- REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL. Vol. 166, 1932.

JORNAL CORREIO OFICIAL DE MINAS

- *Traços biographicos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de - Alejadinho - , por ****; fascículos n.ºs.169 e 170, agosto de 1858, *Correio Official de Minas*. Montagem fotográfica, publicada pela segunda vez, por ocasião do Congresso do Barroco no Brasil, Ouro Preto, 3 a 7 de abril de 1981.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO - MAS

- ALDROVANDI, Cibele E. V. Intervenção de Restauo da Imagem de Nossa Senhora das Dores de Alejadinho do Museu de Arte Sacra de São Paulo.s.d, s.p.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

- Processo no. CEC 02/70;
- Processo no. CEC 1013/70.

3- FONTES ICONOGRÁFICAS

Figura 1- São José de Botas – Coleção Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo – Palácio dos Bandeirantes – Reprodução

Figura 2- Detalhe da escultura de menino no Passo da Prisão em Congonhas do Campo/MG - Foto: Sônia Maria Fonseca

Figura 3- Nossa Senhora das Dores – Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS) -Foto: Sônia Maria Fonseca

Figura 4- Parte posterior ds escultura de Nossa Senhora das Dores – Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS) -Foto: Sônia Maria Fonseca

Figura 5- Sant'Ana Mestra – Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS) -Foto: Sônia Maria Fonseca

Figura 6- São Francisco de Paula – Museu de Arte de São Paulo (MASP) -Foto: Rômulo Fialdini – reprodução

Figura 7- Busto Palma – Coleção João Marino - Foto: reprodução

Figura 8- Busto relicário – Museu Aleijadinho – Ouro Preto/MG - Foto: Sônia Maria Fonseca

Figura 9- Nossa Senhora do Carmo – Coleção João Marino - Foto: reprodução

Figura 10- Rei Davi tocando harpa – Coleção João Marino - Foto: reprodução

Figura 11- São Luís – Coleção João Marino - Foto: reprodução

Figura 12 – Nossa Senhora das Dores – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 13 – Nossa Senhora do Rosário – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 14 – São Joaquim – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 15 – Sant'Ana Mestra – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 16 – Santa Luzia – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 17 – Senhor da Paciência – Coleção Renato de Almeida Whitaker – Foto: reprodução cedida pelo colecionador

Figura 18 – Em sentido horário: Cristo do Passo do Calvário/Cruz-às-Costas (detalhe), Cristo do Passo da Coroação de Espinhos (detalhe), Cristo do Passo da Prisão (detalhe), Cristo do Passo da Flagelação (detalhe). Fotos: Sônia Maria Fonseca

Figura 19 – Nossa Senhora das Dores – Coleção Olavo Setúbal/Banco Itaú – Foto: reprodução

Figura 20 – Filha de Jerusalém do Passo da Prisão de Congonhas do Campo/MG - Foto: Sônia Maria Fonseca



VIII-QUADRO TIPOLOGICO DAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS DO ALEIJADINHO

<p>MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA</p> <p><i>Aleijadinho: Passos e profetas</i> (Editora Itatiaia, 1985, p.38; 42.)</p>	<p>MÁRCIO JARDIM</p> <p><i>O Aleijadinho</i> (Stellarum, 1995, p.46;48-9)</p>	<p>RENATO DE ALMEIDA WHITAKER</p> <p><i>Antônio Francisco Lisboa - o "Aleijadinho": o que vemos e o que sabemos</i> (Museu Republicano de Itu, 2001, p.64)</p>	<p>JOÃO MARINO</p> <p><i>Coleção de Arte Brasileira</i> (Edição do autor, 1983, p.19)</p>
<p>Traços marcantes características do "estilo pessoal do Aleijadinho"</p>	<p>Características gerais</p> <p>p.48-9</p>	<p>Estilemas da obra escultórica do Aleijadinho</p>	<p>Características do Aleijadinho</p>
<p>PANEJAMENTO ANGULOSO</p> <p>MORFOLOGIA DOS CORPOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estrutura robusta; - Forma especial dos rostos com os malaros altos e a ossatura aparente; - Olhos rasgados, com a linha inferior em semicírculo; - Lacrimal exagerado e a íris plana (na ausência dos olhos de vidro); - Sobrancelhas altas e em linha contínua com o nariz; - Lábios de desenho sinuoso; - Dedos das mãos alongados, com as unhas quadrangulares; - Defeito típico da má implantação do polegar. - Típica articulação em V do pescoço. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Panejamento anguloso, em dobras, com ângulos agudos, e esvoaçante; 2) Estrutura anatômica robusta, passando a tentativa de perfeição à medida da progressão das fases; 3) Cabelos cacheados, estilizados em rolos sinuosos estriados, terminados em volutas; 4) Nariz Aquilino, fino e saliente, com narinas bem delineadas e profundas; as asas do nariz delimitadas na face por sulco pronunciado; 5) Malaros altos, salientes; 6) Olhos do tipo amendoado mongolóide, com sobrancelhas finas e grandes, em linha contínua com o nariz; 7) Hipertelorismo (distância anormal entre as órbitas oculares); 8) Boca entreaberta, lábios carnudos, bem desenhados e sinuosos; 9) Bigodes nascendo das narinas 10) Barbas encaracoladas, bipartidas no queixo; 	<p>CABEÇA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cabelos bem delineados. 2. Topete na testa em forma de virgulas invertidas. 3. Mechas de cabelos caindo frontalmente sobre os ombros. 4. Orelhas expressivas e bem desenhadas. 5. Fronte afundada na forma de um "V", entre sobrancelhas. 6. Sobrancelhas em relevo. 7. Olhos amendoados, com as papilas lacrimais evidenciadas. 8. Ossatura saliente nas maçãs do rosto. 9. Nariz afilado, com ventas laterais bem marcadas. 10. Protuberância arredondada no nariz. 11. Boca entreaberta, deixando ver os dentes e, às vezes, a língua. 12. Bigodes bem delineados, apontando para baixo. 13. Barba bem delineada, às 	<ol style="list-style-type: none"> 1º.) O nariz fino, saliente, com as narinas bem delineadas e profundas; 2º.) Boca entreaberta, com as linhas nítidas dos lábios; 3º.) As partes do bigode nascem nas narinas, distantes dos lábios e encontram as barbas, que não ocupam toda a face e se bipartem no queixo; 4º.) As arcadas superciliares partem do nariz, em nítida forma de V; 5º.) Os olhos são amendoados, rasgados e com os lacrimais acentuados; 6º.) Os cabelos são estilizados e estriados em voluta; 7º.) Braços curtos e um tanto rígidos; os dedos nodosos; 8º.) Pescoço comprido, em forma de V;

	<p>11) "Peito de sapateiro" (depressão no tórax, presente apenas em algumas imagens;</p> <p>12) Má implantação do polegar, defeito típico;</p> <p>13) Posição dos pés em ângulos próximos do reto.</p>	<p>vezes encaracoladas, bipartida no queixo.</p> <p>14. Furo no queixo.</p> <p>15. Pescoço forte e largo.</p> <p style="text-align: center;">CORPO</p> <p>16. Pernas bem tomadas e musculosas.</p> <p>17. Braços em posição elegante e expressiva.</p> <p>18. Umbigo saltado para fora no centro.</p> <p>19. Barriga levemente proeminente.</p>	<p>9º.) A distorção para efeito emocional, entre a parte inferior e superior da escultura, (encontrada na arte românica e gótica);</p> <p>10º.) A figura é tratada de modo direto, com fortes sugestões de arte popular (Robert Smith <i>Congonhas do Campo</i>)</p>
	<p>Características próprias do "estilo Aleijadinho" em 5 fases – p.46</p>		
	<p>1ª. Mocidade-1755 a 1760 (25-30 anos)</p> <p>-Contornos do desenho são imprecisos;</p> <p>-Anatomia disforme</p> <p>2ª. Maturidade inicial – 1761 a 1770 (31 a 40 anos)</p> <p>- Simplicidade do panejamento (em comparação com fases posteriores)</p> <p>3ª. Maturidade média – 1771 a 1780 (41 a 50 anos)</p> <p>- Panejamento é revoltado, sinuoso;</p> <p>- Anatomia é perfeita (não ao modelo do renascimento)</p> <p>4ª. Maturidade plena – 1781 a 1790 (51 aos 60 anos)</p> <p>- Panejamento esvoaçante e rico, elegante opulento (indica sinais iniciais de passagem a um novo tipo)</p> <p>5ª. Máxima – 1791 a 1812 (61 aos 82 anos) <i>Fase de Congonhas</i></p> <p>- Panejamento em dobras volumosas, angulosas.</p>	<p style="text-align: center;">MÃOS</p> <p>20. Descrição da ossatura.</p> <p>21. Descrição dos vasos sangüíneos.</p> <p>22. Dedos anulares e médios colados.</p> <p>23. Mau posicionamento do polegar.</p> <p>24. Dedos quase do mesmo tamanho.</p> <p>25. Definição das unhas das mãos.</p> <p>26. Quando postas em oração, dedos ou polegares cruzados.</p> <p style="text-align: center;">PÉS</p> <p>27. Artelhos longos.</p> <p>28. Definição das unhas dos pés.</p> <p>29. Posição antinatural dos pés, em ângulo aproximadamente reto em relação às pernas.</p>	

		<p style="text-align: center;">VESTES</p> <p>30. Ângulo de talha frontal das vestes aproximadamente igual em todas as imagens.</p> <p>31. Drapeamento geometrizado e harmonioso.</p> <p>32. Panejamento delicado, aparentando estar levemente amassado pelo uso.</p> <p>33. Parte interna do manto formando grandes nichos.</p> <p>34. Golas amarrotadas.</p> <p>35. Punhos duplos nas mangas.</p> <p>36. Definição das dobras sobre os joelhos em forma de "U".</p> <p>37. Sapatos colocados como se estivessem em pés trocados.</p>	
		<p style="text-align: center;">ADEREÇOS</p> <p>38. Cruzes e postes feitos como madeira natural, sem ser lavrada.</p> <p>39. Pedras geometrizadas.</p> <p>40. Número ímpar de querubins.</p> <p>41. Querubins gorduchos.</p> <p>42. Topetes nas cabeças dos querubins.</p> <p>43. Peanhas bem realizadas, ou com desenho geométrico.</p>	
		<p style="text-align: center;">COMPOSIÇÃO</p> <p>44. Eixos excêntricos.</p> <p>45. Conjugação de setores elípticos.</p>	

IX-METODOLOGIA DA TRANSCRIÇÃO DE FONTES PRIMÁRIAS

Transcrição, conforme o *Dicionário de Terminologia Arquivística* (Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996, p.74), é a “**reprodução** literal de um **documento** escrito ou oral, em que se pode ou não utilizar a ortografia e desdobrar as **abreviaturas**”.

A transcrição da Biografia escrita por Bretas foi feita a partir do manuscrito do IHGB, considerado pelo próprio autor mais completo, em correspondência dirigida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O manuscrito foi cotejado com a versão publicada no *Correio Official de Minas*, nos fascículos n.ºs. 169 e 170, em 1858.

Seguimos as Normas Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos, extraídas do *II Encontro Nacional de Normatização Paleográfica* (promovido pelo Arquivo do Estado de São Paulo em 16 e 17 de setembro de 1993) e publicadas na Circular Nº 2 da ASBRAP (Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia) , para transcrevermos todos os documentos que constam nesta dissertação. Foram observados estritamente os conteúdos e foram mantidas a ortografia de época, a acentuação e pontuação originais. As (/) barras indicam o término das linhas no documento original e palavras seccionadas em linhas subseqüentes. A palavra latina [sic] foi posta após palavras cuja grafia é errônea, em casos de enganos, repetições como, por exemplo, Loke [sic].

Para a conferência de abreviaturas serviu-nos de referência a obra *Abreviaturas: Manuscritos dos Séculos XVI ao XIX*, de Maria Helena Ochi Flechor, (2ª ed. Aumentada, Editora UNESP/ Edições Arquivo do Estado, 1991).

Tentamos manter o formato (disposição espacial dos dados no suporte) e a divisão paragrafada do documento original, tanto quanto é possível com os atuais recursos de informática disponíveis. A versão atual do Word – *Millennium*- demonstrou não ser compatível com os procedimentos de transcrição paleográfica, o que acarretou algumas alterações sem prejuízo do conteúdo do documento.



Figura 1 - São José de Botas - Coleção Acervo Artístico - Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo - Palácio dos Bandeirantes

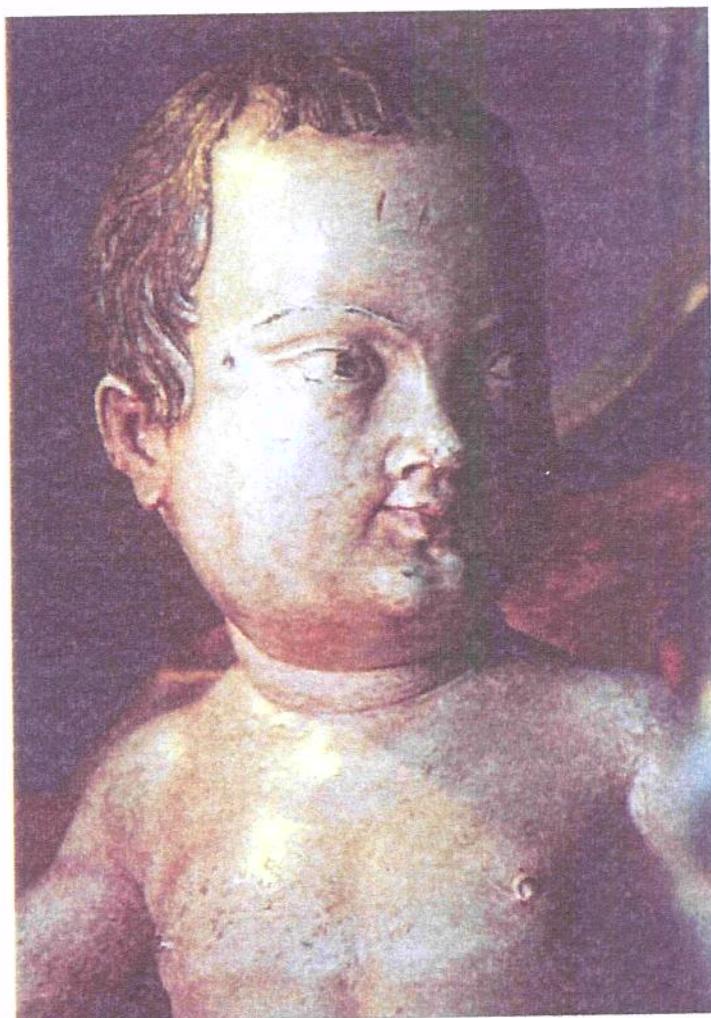


Figura 2 - Detalhe da imagem de menino no Passo do Calvário em Congonhas do Campo/MG



Figura 3 - Nossa Senhora das Dores - Museu de Arte Sacra de São Paulo - MAS



Figura 4 - Parte posterior da escultura de Nossa Senhora das Dores - Museu de Arte Sacra de São Paulo - MAS



Figura 5 - Sant'Ana Mestre -
Coleção Museu de Arte Sacra de São
Paulo (MAS)



Figura 6 - São Francisco de Paula - Coleção
Museu de Arte de São Paulo - MASP



Figura 7 - Busto Palma - Coleção João Marino



Figura 8 - Busto relicário - Museu Aleijadinho
Ouro Preto/MG



Figura 9 - Nossa Senhora do Carmo - Coleção
João Marino



Figura 10 - Rei Davi tocando harpa - Coleção João Marino.



Figura 11 - São Luís - Coleção João Marino



Figura 12 - Nossa Senhora das Dores - Coleção Renato de Almeida Whitaker



Figura 13 - Nossa Senhora do Rosário - Coleção Renato de Almeida Whitaker



Figura 14 - São Joaquim - Coleção Renato de Almeida Whitaker



Figura 15 - Sant'Ana Mestra - Coleção Renato de Almeida Whitaker



Figura 16 - Santa Luzia - Coleção Renato de Almeida Whitaker

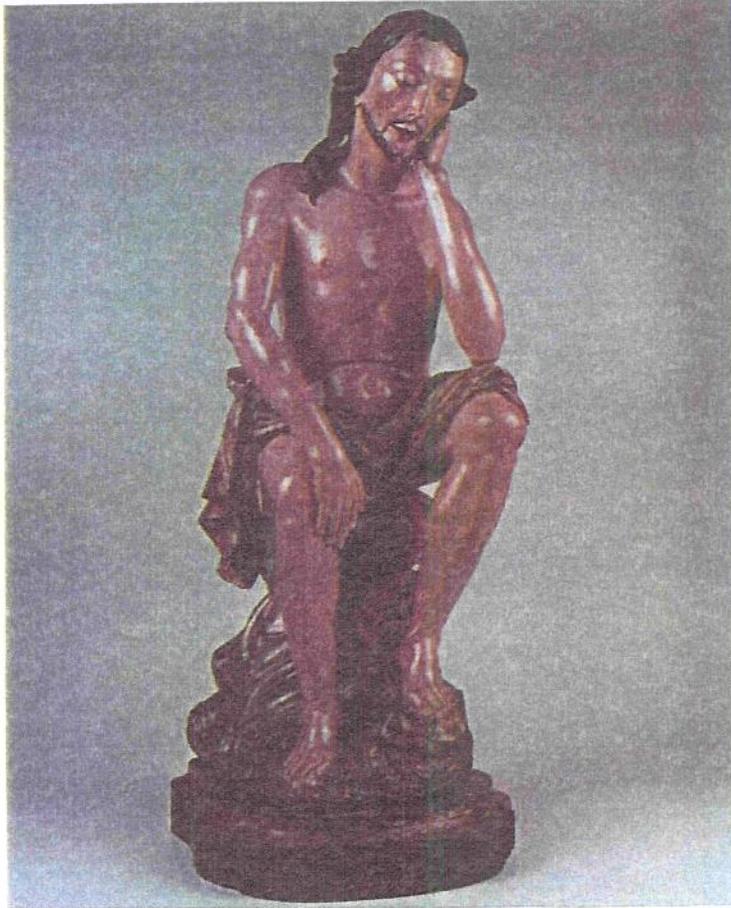


Figura 17 - Senhor da Paciência - Coleção Renato de Almeida Whitaker

5

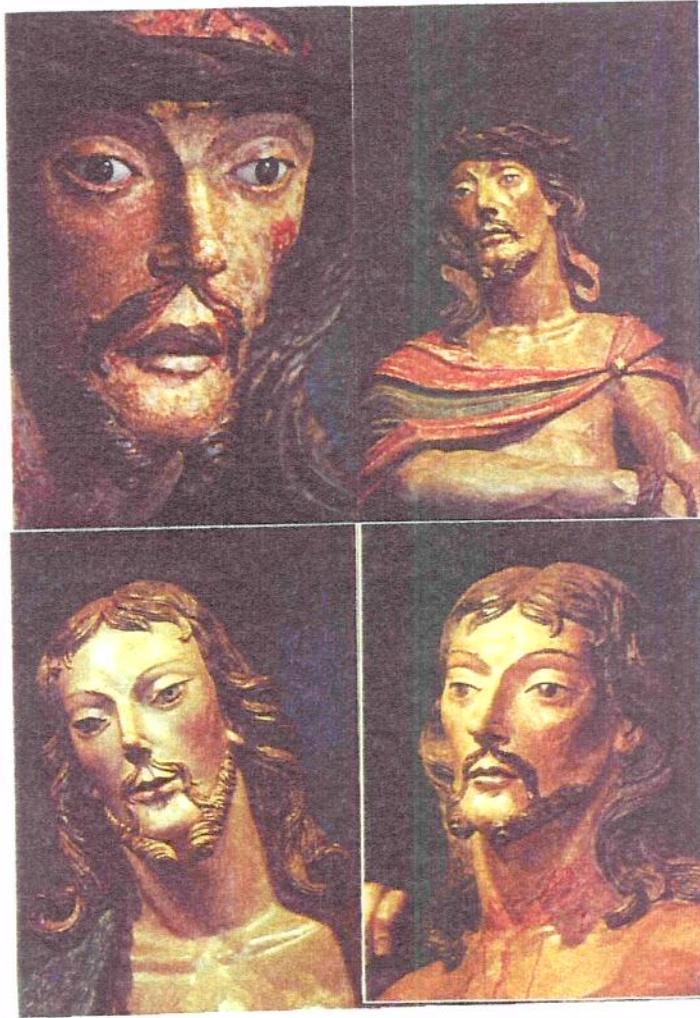


Figura 18 - Em sentido horário Cristo do Passo da Cruz - às- Costas (detalhe), Cristo do Passo da Coroação de Espinhos (detalhe), Cristo do Passo da Prisão (detalhe), Cristo do Passo da Flagelação (detalhe)



Figura 19 - Nossa Senhora das Dores - Coleção Olavo Setúbal / Banco Itaú



Figura 20 - Filha de Jerusalém do Passo do Calvário/Cruz costas de Congonhas do Campo/MG

TRAÇOS BIOGRAPHICOS RELATIVOS
 AO FINADO
 ANTONIO FRANCISCO LISBÔA,
 DISTINCTO ESCULTOR MINEIRO,
 MAIS CONHECIDO PELO APPELLIDO DE -
 = ALEJADINHO =,
 PELO CIDADÃO
 = RODRIGO JOSÉ FERREIRA BRETAS =

Antonio Francisco Lisbôa nasceo á 29 de/ Agosto de 1730 no arrabalde d'esta Cidade, que/ se denomina - o Bom Successo - , pertencente á Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de/ Antonio Dias. Filho natural de Manuel/ Francisco da Costa Lisbôa, distincto architecto/ portuguez, teve por mai uma africana, ou criou-/la, de nome Izabel, escrava do mesmo Lisbôa, que/ o libertou por occasião de fazel-o baptisar.

Antonio Francisco era pardo-escuro, tinha a voz/ forte, a falla arrebatada, e o genio agastado:/ a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado,/ o rosto e a cabeça redondos, e ésta volumosa, o ca-/bello preto e annellado, o da barba cerrado e bas-/to, a testa larga, o nariz regular e algum tanto/ pont'agudo, os beiços grossos, as orelhas grandes, e o/ pescoço curto. Sabia ler e escrever, e não cons/ta que tivesse frequentado alguma outra aula/ além da de primeiras lettras, embora alguém/ julgue provavel que tivesse frequentado a de/ Latim.

O conhecimento que tinha de desenho, de architectura e /escultura fôra obtido na escôla practica de seu pai,/ e talvez na do desenhista-pintor João Gomes Baptis/ta, que na Corte do Rio de Janeiro recebêra as licções /do acreditado artista Vieira, e era empregado como/ Abridor de cunhos na Caza de Fundição de ouro d'es/ta Capital. Depois de muitos annos de tra/balho tanto n'esta Cidade, como fôra della, sob as / vistas e risco de seu pai, que até então era tido na / Província como o primeiro architecto, encetou An/tonio Francisco a sua carreira de mestre de architec/tura e escultura, e n'esta qualidade excedeo á todos/ os artistas d'este genero, que existirão em seu tempo./ Até a idade de 47 annos, em que teve um filho na/tural, ao qual deo o mesmo nome de seu pai, pas/sou a vida no exercicio de sua arte, cuidando sempre /em ter boa meza, e no gôso de perfeita saúde; e tanto/ que era visto muitas vezes tomando parte nas dan/ças vulgares. De 1777 em diante, as moles/tias, provindas talvez em grande parte de exces/sos venereos, começaram á attacal-o fortemente./ Pretendem uns que elle soffrêra o mal epidemico,/ que, sob o nome de = Zamparina =, pouco antes ha/via

grassado n'esta Provincia, e cujos residuos, quan/do o doente não succumbia, erão quazi infalliveis/ deformidades e paralyrias, e outros, que n'elle se/ havia complicado o humor gallico com o escorbutoico./ O certo é que, ou por ter negligenciado a cura do/ mal no seu comêço, ou pela força invencivel do mes/mo, Antonio Francisco perdeo todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de / joelhos: os das mãos atrophiaram-se e curvaram,/ e mesmo chegaram á cahir, restando-lhe sómente,/ e ainda assim quazi sem movimento, os pollegares e os índices.

As fortissimas dores, que de conti/nuo soffria nos dedos, e a acrimonia do seu humor/ cholericico o levaram por vezes ao excesso de cor/tal-os elle proprio, servindo-se do formão, com que tra/balhava! ^(a) As palpebras inflamaram-se,/ e permanecendo n'este estado, offereceram á vista sua/ parte interior: perdeo quazi todos os dentes, e a boca/ entortou-se como succede frequentemente ao estupo/rado; o queixo e labio inferiores abaterão se um/ pouco: assim o olhar do infeliz adquirio certa ex/pressão sinistra e de ferocidade, que chegava mes/mo á assustar á quem quer que o encarasse inopi/nadamente. E'sta circumstancia, e a tortura/ da bôca, o tornavam de um aspecto asqueroso e/ medonho. ^(b)

Quando em Antonio Francisco se manifestaram/ os effeitos de tão terrível enfermidade, consta que certa mu/lher de nome Helena, moradôra na rua do Arei/ão ou Carrapixo - d'esta Cidade, dissera que elle havia/ tomado uma grande dóse de Cardina ^(c) (assim de/nominou a substancia á que se referia) com o fim de/ aperfeiçoar seus conhecimentos artisticos, e que d'ahi/ lhe havia provindo tão grande mal.

A consciencia que tinha Antonio Francisco da des/agradavel impressão que causava sua physionomia/ o tornava intolerante, e mesmo iroso para com os/ que lhe pareciam observal-o de propósito; entretanto/ era elle alegre e jovial entre as pessoas de sua intimidade./

Sua prevenção contra todos era tal que ainda com/ as maneiras agradaveis de tratál-o; e com os próprios/ louvores tributados á sua pericia de artista, elle se/ molestava, julgando irônicas, e expressivas de mofa/ e escarneo, todas as palavras que n'este sentido lhe/ erão dirigidas. N'estas circumstancias costumava/ á trabalhar ás occultas debaixo de uma tolda, ain/da mesmo

^(a) Colocava convenientemente o formão sobre o dedo que tinha de/ cortar e ordenava á um de seus Escravos, que erão Officiaes ou aprendizes/ de Talha que sobre elle dêsse uma forte pancada de macete!

^(b) Conta-se que tendo comprado um preto buçal (sic) de nome/ Januário, attentara este contra a propria vida servindo-se/ de uma navalha, tendo dito antes que o faria para não ser/ obrigado á servir á um Senhor tão feio. O mal foi evitado/ á tempo, e mais tarde foi este preto um bom escravo.

^(c) Pretendem alguns que a charlataneira d'esse tempo annun-/ciava á venda uma substancia que tinha a virtude de aug-/mentar as forças da intelligencia, ou de extinguir a capacidade/ de sentir por um órgão, e dar assim occasião á que se tornasse/ mais ampla a que era relativa aos outros.

que houvesse de fazel-o dentro dos Tem/plos. Conta-se que um General (talvez D. Luiz da Cunha Meneses), achando-se em certo dia á/presenciar de perto o seu trabalho, fôra obrigado a re-/tirar-se pelo incommodo que lhe causavam os grani-/tos da pedra em que escultava o nosso artista, e que/ este deliberadamente fazia cahirem sobre o importuno/ espectador.

Possuia um escravo africano de nome Mauricio,/ que trabalhava como Entalhador, e o acompanhava/ por toda parte: era este quem adaptava os ferros/ e o macete ás mãos imperfeitas do grande Escultor,/ que d'esde esse tempo ficou sendo geralmente conhe-/cido pelo apellido de - Aleijadinho -. Tinha/ um certo aparelho de couro, ou madeira, continua-/mente aplicado aos joelhos, e n'este estado admi-/rava-se a coragem e agilidade com que ousava/ sobir pelas mais altas escadas de Carpinteiro./

Mauricio era sempre meieiro com o Aleijadinho/ nos salarios que este recebia por seu trabalho. Era/ notavel n'este escravo tanta fidelidade á seus de-/veres, sendo que entretanto tinha por senhor um/ individuo até certo ponto fraco, e que muitas vezes/ o castigava rigorosamente com o mesmo macete/ que lhe havia atado ás mãos. Além de Mau-/ricio tinha ainda o - Aleijadinho - dous escravos/ de nomes Agostinho, e Januário, aquelle era/ também Entalhador, e este quem lhe guiava/ o burro em que andava e n'elle o collocava.

Ia á missa sentado em uma Cadeira tirada de/ um modo particular por dous escravos, mas quan-/do tinha de ir á Matriz de Antonio Dias, á que/ estava contigua a casa em que residia, era levado/ ás costas de Januario. Depois da fatal em-/fermidade que o acommeteo, trajava uma sobre-/casaca de panno grosso azul, que lhe descia até abai-/xo dos joelhos, calça e colete de qualquer fazenda, / calçava sapatos pretos de forma analoga aos pés,/ e trasia, quando á cavallo, um capote também/ de panno preto com mangas, gola em pé e cabe-/ção, e um chapeo de lã parda braguez, cujas abas/ estavam presas á cópa por dous colchetes.

O cuidado de furtar-se ás vistas de pessoas estranhas/ dera-lhe o habito de ir de madrugada para o logar/ em que tinha de trabalhar, e voltar á casa depois/ de fechada a noite, e, quando devia fazêl-o antes,/ notava-se-lhe algum esforço para que a marcha / do animal fosse apressada, e assim se frustrasse/ o empenho de alguém que sobre elle quizesse demo/rar suas vistas.

Entrando-se agora na apreciação do/ merito do - Aleijadinho - como Escultor e Entalha-/dor, tanto quanto póde fazêl-o quem não é pro-/fessional na materia, e á vista

sómente das obras/ que deixou na Capella de São Francisco de Assiz/, d'esta Cidade, cuja planta é sua, reconhece-se/ que elle mereceu a nomeada de que gosou, atten-/dendo-se principalmente ao estado das artes no/ seu tempo, á falta que sentio de mestres scientifi-/cós, e dos principios indispensaveis áquem aspi-/ra á maxima perfeição nos referidos generos, e/ sobretudo as desvantagens contra as quaes ulti-/mamente luctava em consequencia da perda/ de membros necessários á execução de seus trabalhos./

São obras do - Aleijadinho- a talha e es-/cultura praticadas no fronsespicio da referida /Capella, os dous pulpitos, o chafariz da Sachris-/tia, as imagens das Tres Pessôas da Santissima/ Trindade, e dos Anjos que se veem no cimo do/ Altar-Mor, a talha d'este, e bem assim a escultura/ allusiva á ressurreição de Christo, que se vê na / frente da urna do Altar-Mor, a figura do Cordeiro /que se acha sobre o Sacrario, e finalmente toda a escultura do tecto da Capella-Mór.

Apenas attenta-se para estes trabalhos, depa-/ra-se logo com o genio incontestavel do artista, mâs / não se deixa de reconhecer tambem que elle foi me-/lhor inspirado do que ensinado e advertido; por-/quanto o seu desenho resente-se ás vezes de al-/guma imperfeição.

No relêvo que representa São Francisco de/ Assiz recebendo as chagas vê-se que elle tem no/ corpo e no semblante a attitude e a expressão pro-/prias de uma situação tão importante.

Juncto do Sancto vê-se esculpida uma Açucena./ cujas hastes cahem tão languidas, e pois tão na/turalmente que por isto não se pôde deixar de vic-/toriar o artista.

Na frente do pulpito que fica ao lado esquer/do do Templo para quem n'elle entra pela porta/ principal, vê-se Jesus Christo sobre uma barca / pregando ás turbas no Mar de Tiberiade. Os vultos que representam o pôvo têm o ar de quem / presta séria attenção, mas o Salvador não tem ahi/ a Magestade que se divisava sempre no Seu Rôsto./

Na frente do pulpito do lado opposto acha-/se representado um outro assumpto tirado do/ Velho Testamento. É o Propheta Jonas/ no ato de ser lançado ao mar, e prestes á ser em-/gulido por uma baleia, que faminta o aguarda./

Eis o resumo da respectiva legenda: =

Jonas achava-se embarcado, quando sobreveio uma/ tempestade, que ameaçava submergir o navio, e / tendo alguém pensado que era castigo do Se-/nhor infligido á algum peccador, que n'elle se a-/chasse, o Propheta denunciou o delicto que havia/ commitido, deixando de ir

pregar na Cidade / de Ninive, como o mesmo Senhor lhe havia or-/denado, e pediu que o lançassem ao mar, á fim de serenar a tempestade. - /

Este grupo parece bem desempenhado. /

Aos lados de cada um dos púlpitos veem-se dous / dos quatro Apostolos Evangelistas, cujos nomes / são indicados pelas figuras allegoricas da visão do/ Propheta Ezequiel, á saber, o Anjo junto a São/ Matheus, o Leão á São Marcos, o Boi á São / Lucas, e a Águia á São João. - /

Todos elles tem o ar de quem recebe / as divinas inspirações. - /

No Chafariz vê-se bem escultada a imagem / da Fé, a qual com a expressão vaga da cegueira / que lhe é própria, apresenta n'um retabulo o se-/guinte pentametro: /

- *Hac est ad Coelum, quae, via ducit oves* - /

Abaixo e aproximadamente á pia, vê-se, de um / e outro lado, mãos, pescoço e rosto de um Cervo, / por cuja bôca deve correr a agua. O retabulo que / os encobre offerece á vista o seguinte hexametro: /

- *Ad Dominum curro, sitiens, ut cervus ad undas.* - /

Juizo igualmente favoravel se deve fazer da exe-/cução das demaes imagens e esculturas em vulto, / ou em relêvo, que sahiram das mãos do mesmo / artista, e acham-se na referida Capella. /

Tambem é obra do - Aleijadinho - a ima-/gem de São Jorge, que annualmente costuma / á sahir á Cavallo na processão de Corpus Christi / n'esta Cidade. /

Á respeito da encomenda d'esta obra deo-se o / seguinte facto: /

O General D. Bernardo Jozé de Lorena, attenden-/do á que era mui pequena a Imagem do dito Sanc-/to, que então havia, deo ordem á que viesse á sua / presença o Aleijadinho, que devia ser encarrega-/do de construir uma outra. O Estatuário com-/pareceo em Palacio depois de muitas instancias / para o fazer. Logo que o vio o Coronel Jozé Romão, Ajudante d' Ordens do General, ex/clamou recuando: Feio homem! ao que disse / em tom aspero Antonio Francisco, ameaçando re-/tirar-se: É para isso que S.Ex.^a. ordenou-me / que aqui viesse? O General, que logo appa-/receo, tranquillizou o artista, e pôde entrar com / elle em detalhes relativos á Imagem de São Jor-/ge, que declarou devia ser de grande vulto, e tendo / tomado para exemplo o do ditto Ajudante d'Or-/dens, que se achava presente, o Aleijadinho, voltan-/do-se para este, e retaliando a offensa d'elle, disse duas / vezes, meneiando a cabeça e com ar displicente: /

Forte arganaz! Forte arganaz! /

Pretende-se que quando o artista deo por acaba-/da a Imagem não houve quem n'ella deixasse / de reconhecer uma cópia fiel do ditto Joze Romão,/ que formando o mesmo juizo, em vão oppôz-se á / que ella sahisse nas Processões. /

Acrescentam á isto que o talento do retratista / era n'elle mui pronunciado, e que varias outras / Imagens construiu de proposito, representando exac-/tamente vulto e feições de certas pessôas. /

Nas esculturas do Aleijadinho observava-se / sempre, mais ou menos bem succedida a inten-/ção de um verdadeiro artista, cuja tendencia / é para a expressão de um sentimento, ou de uma / ideia, alvo comum de todas as artes. ^(d) Faltou-/lhe, como já se disse, o preceito da arte, mas sobrou-/lhe a inspiração do genio e do espirito religioso. ^(e)/

No anno de 1790 era este artista julgado como se verá / do seguinte trecho d'um artigo escripto pelo Capitão / Joaquim Jozé da Silva, 2º vereador da Camara Mu-/nicipal da Cidade de Marianna no ditto anno, e / que se lê no respectivo Livro de Registro de factos / notaveis estabelecido pela Ordem Regia de 20 de Ju-/lho de 1782.

.....
 A Matriz do Ouro Preto / arrematada por João Francisco d'Oliveira pelos an-/nos de 1720 passa por um dos edificios mais bellos,/ regulares, e antigos da Comarca. Este Templo/ talvez desenhado pelo Sargento Mor Engenheiro/ Pedro Gomes foi construido e adornado interiormen-/te por Antonio Francisco Pombal com grandes / columnas da Ordem Corinthia, que se elevão so-/bre nobres pedestaes á receber a cimalha real com / seus capiteis e resaltos ao genio de Scamozzi. Com / maior grandeza e soberba architectura traçou / Manoel Francisco Lisbôa ^(f), irmão d'aquelle/ Pombal de 1727 por diante a Igreja Matriz / da Conceição, da mesma Villa com 12 ou 13 altares, e / arcos magestosos debaixo dos preceitos de Vinholla./ Nem é inferior á Cathedral, a Cathedral e Matriz / do Ribeirão do Carmo arrematada em 1734 por An-/tonio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e

^(d) A escultura, como as demais artes, começou á ser mais sen-/timental e ideal em França no Seculo XVII, depois que a/ philosophia espiritualista de Descartes prevaleceo sobre a sensua-/lista de Loke (sic)./

^(e) Enthusiasta da escultura sagrada sua leitura favorita era/ a da Biblia. Tambem se diz que lia Autores de Medecina./

^(f) Embora a differença do agnome, há fundamento para/ dizer-se que o nome - Manoel Francisco Lisboa - e o de Manoel/ Francisco da Costa -, que se acha no assento de baptismo relati-/vo ao Aleijadinho, pertencem ao mesmo individuo. No dito as-/sento supprimio-se o cognome - Lisbôa-, e no trecho, que ácima/ se transcreve, o agnome - Costa-. O nome pois do pai de Alei-/jadinho era- Manoel Francisco da Costa Lisbôa = /

fachada cor-/responde á galleria, torres e mais decorações da arte./ Quem entra pelo seu portico, e observa a distribui-/ção dos Corredores e Naves, Arcos da Ordem Com-/posita, Janellas, Oculos e Barretes da Capella Mór,/ que descansão sobre quatro quartões ornados de ta-/lha, Capiteis e Cimalha laurada, não póde desço-/nhecer a belleza e exacção de um desenho tão bem/ pensado. Taes são os primeiros modélos em que a / arte excedeo á materia. Pelos annos de 1715 ou / 1719 foi prohibido o uzo do cinzel para se não dela-/pidarem os quintos de Sua Magestade, e por Ordem / Regia de 20 de Agosto de 1738 se empregou o escopro/ de Alexandre Alves Moreira, e seu Socio na Can-/taria do Palacio do Governo alinhado toscamente / pelo Engenheiro Jozé Fernando Pinto Alpoim, / com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e ou/tras prevenções militares. Nesta Caza-forte, e / Hospital da Misericordia, ideado por Manoel / Francisco Lisbôa com ar jonico, continuou este gran-/de mestre as suas licções praticas de architectura / que interessarão á muita gente. Quanto po/rem, excedeo a todos no desenho o mais doce, e mimoso João Gomes Baptista, Abridor da Fundi-/ção, que se educou na Côrte com o nosso immor-/tal Vieira; tanto promoveo a Cantaria Jozé / Ferreira dos Santos na Igreja do Rozario dos / pretos de Marianna, por elle riscada, e nas Igre-/jas de São Pedro, dos Clerigos, e Rozario do Ouro / Preto, delineiadas por Antonio Pereira de Sou-/za Calheiros ao gosto da rotunda de Roma./ Com este Jozé Pereira illustrarão-se outro Jozé / Pereira Arouca, continuador do seu desenho, / e Obra da Ordem 3^a d'esta Cidade, cuja esbelta / Cadeia se deve á Sua direcção, e Francisco de / Lima, habil artifice de outra Igreja Franciscana / do Rio das Mortes. O augmento da arte se / figura de sorte que a Matriz de Caethé, feita por/ Antonio Gonçalves Barcarena, debaixo de risco do sobredito Lisbôa, cede nas decorações e medidas / á Matriz do Morro Grande, delineiada por seu / filho Antonio Francisco Lisbôa, quando este homem / se excede mesmo no desenho da indicada Igre-/ja do Rio das Mortes, em que se reúnem as / maiores esperanças./

Este , e sumptuosa Cadeia de Villa / Rica, começada por um novo Manoel Francis-/co em 1785 com igual segurança e magestade/ me levarião mais longe se os grandes estudos, / e modélos de escultura feitos pelo filho e discipu-/lo do antigo Manoel Francisco Lisbôa, e João / Gomes Baptista não prevenissem a minha penna. Com effeito, Antonio Francisco, o / novo Praxiteles, é quem honra igualmente / a architectura e escultura. O gosto gothico / de alguns retabulos transferidos dos primeiros / alpendres e nichos da Piedade

já tinha sido / emendado pelo Escultor Jozé Coelho de Noro-/nha, e Estatuarios Francisco Xavier, e Felipe / Vieira nas Matrizes d'esta Cidade, e Villa Rica./

Os arrogantes altares da Cathedral, cujas coar-/tellas, columnas, Athlantes, festões, e tarjas res-/pirão o gosto de Frederico; a distribuição e talha / do Côro do Ouro Preto relevada em partes, as / pilastras, figuras, e ornamentos da Capella / Mór, tudo confirma o melhor gosto do seculo / passado. Jeronimo Felix, e Felipe Vieira, / emulos de Noronha e Xavier, excederão na / exacção do retabulo principal da Matriz de / Antonio Dias da mesma Villa o confuso / desenho do D.^{or} Antonio de Souza Calheiros. /

Francisco Vieira Serval, e Manoel Gomes, lou-/vados da Obra, pouco differem de Luiz Pinheiro, e / Antonio Martins, que hão feito as talhas e Ima-/gens dos novos Templos.

Superior á tudo, e sin-/gular nas esculturas de pedra em todo o vulto, / ou meio relevado, e no debuxo e ornatos irre-/gulares do melhor gosto Francez é o sobredi-/to Antonio Francisco.

Em qualquer pe-/ça sua que servê de realce aos edificios mais ele-/gantes, admira-se a invenção, o equi-/librio natural, ou composto, a justeza das dimen-/sões, a energia dos usos e costumes, e a escolha e / disposição dos accessorios com os grupos verosimeis / que inspira a bela natureza./

Tanta preciosidade se acha depositada / em um corpo enfermo, que precisa ser condu-/sido á qualquer parte, e atarem-se- lhe os ferros para poder obrar./

.....

.....

Na epocha, á que se refere o trecho acima trans-/cripto, algumas artes liberaes estavam talvez em / maior florescia do que hoje n'esta Provincia./ Ou por que á falta de liberdade politica, como suc-/cede ainda na Italia, a tendencia dos espiritos, / ou a sua actividade não podia ter outro alvo, ou / porque o espirito religioso dos Colonos, favorecido / pela riqueza de então, um dos mais poderosos / meios de realisar grandes cousas, dava occasião, / ou incentivo efficaz para semelhantes estudos, o / certo é que os nossos antepassados deixaram- nos / em escultura, muzica e architectura monu-/mentos dignos de uma civilisação assaz adian-/tada. Sabe-se que o Christianismo é emi-/nentemente civilizador: a elle se deveo na / Europa a restauração das lettras e das sciencias, / que a invasão dos barbaros parecia ter por uma / vez aniquillado: não é menos certo que o em-/thusiasmo religioso, como todas as

paixões no-/bres e elevadas, é inspirador de grandiosas cou-/zas; e pois muito natural era que a escultura e / architectura sacras tivessem entre nós o desen-/volvimento que lhes reconhecemos. O fervor pi-/edoso dos referidos tempos tem o seu typo na /grandeza e magnificencia quazi fabulosas / (bem que intermeiadas de scenas, ou allegorias / profanas) da trasladação do Santissimo Sa-/cramento da Igreja do Rozario para a nova Ma-/triz nova de Ouro Preto, e que se entitulou = /

TRIUMPHO EUCHARISTICO . = /

O Aleijadinho exerceo sua arte nas Ca-/pellas de São Francisco d'Assiz, de Nossa Se-/nhora do Carmo, e nas das Almas, d'esta Cida-/de; na Matriz, e Capella de São Francisco / da Cidade de São João d'El-Rei; nas Ma-/trizes de São João do Morro Grande, e da Ci-/dade de Sabará; na Capella de São Francis-/co da de Marianna; em Ermidas das Fazen-/das da Serra Negra, Tabocas e Jaguará do / dito Termo de Sabará, e nos Templos de Con-/gonhas d'este último Termo, e de Santa Luzia.-/

Há quem affirme que é em Congonhas do / Campo, e em São João d'ElRei que se devem / procurar suas obras primas, fazendo especial / menção da magnifica planta da Capella de / São Francisco d'aquella cidade, e do bem aça-/bado da escultura e talha do respectivo fron-/tispicio.-/

Desde que um individuo qualquer se torna / celebre e admiravel em qualquer genero, há / quem, amante do maravilhoso, exagere inde-/finidamente o que n'elle há de extraordinario,/ e das exaggerações que se vão depois succedendo e / accumulando, chega-se a compôr finalmente/ uma entidade verdadeiramente ideal. É is-/to o que, pode-se disêl-o, até certo ponto aconte-/ceu á Antonio Francisco, de quem se conta o seguinte caso./ Tendo ido á Corte do Rio de Janeiro, pediu que/ se lhe confiasse a construcção da porta principal de / certo Templo que se concluia: foi isto julgado mui-/ta ousadia da parte de um desconhecido, e contra / o qual depunhão as apparencias. Entretanto foi-/lhe encarregada a Obra. Concluida uma das / metades da porta, o artista em certa noite, e fur-/tivamente, a collocou no competente logar. No / dia seguinte foi o seu trabalho julgado acima de / todos os outros do mesmo genero, e não havendo / artista que se animasse á completar a porta, em / vista do extraordinario merito de sua execução, / foi mister que para o fazer se procurasse por

/ toda a Cidade o desconhecido genio, que áfinal/ e depois de muitos esforços foi encontrado.^(g)

Com o mesmo fim de demonstrar a pericia / d'este Escultor, conta-se que algumas mulhe-/res, tendo ido á Mattozinho de Congonhas do / Campo, na occasião em que passavão por junto do Passo da Ceia, cumprimentaram as / figuras que ahi representam Christo com os / Apostolos, o que, á ser devido sómente ao bem / acabado da escultura, nos indusiria a compa-/rar as Obras do nosso patricio com os cachos d' uvas de Zeuxis (famoso pintor da an-/tiguidade), que os passaros feriam com o bico crendo / serem fructos reaes./

O Aleijadinho não ajuntou fortuna alguma pelo / exercicio de sua arte: além de que partilhava igual-/mente o que ganhava com o escravo Maurício ^(h) / era descuidado na guarda do seu dinheiro, que de / continuo roubavam-lhe, e muito despendia em / esmola aos pobres./

Tendo passado cartas de liberdade aos escravos aci-/ma declarados, e bem assim a uma escrava de nome / Anna, as quaes tinha fechadas em uma Caixa os / interessados lh'as roubaram para talvez as lança-/rem no livro de Notas. É certo entretanto que / estes libertos não entraram no gôso da liberdade du-/rante a vida do seu bemfeitor.⁽ⁱ⁾ /

Antonio Francisco trabalhava a jornal de meia/ oitava de ouro por dia. Quando concluiu as obras / da Capella do Carmo, das quaes se havia primei-/ramente encarregado, queixou-se de ter recebido o seu/ salario em ouro falso. Posteriormente pelos annos/ de 1811 á 1812, um seu discipulo de talha, de no-/me Justino, tendo-se encarregado da construcção de / altares na dita Capella, pôde obter depois de mui-/tas instancias que elle fosse inspecionar e dirigir / os trabalhos, e foi residir na Caza que então exis-/tia contigua e pertencente áquelle Sanctuario. Por/ occasião de Dias Sanctos do Natal, Justino reti-/rou-se para a rua do Alto da Cruz, onde

^(g) É certo que Antonio Francisco ali esteve em 1776 (interessava-se/ então n'uma appellação interposta por Narciza de tal, cabra forra/ da qual havia elle tido o filho de que se já se tratou); mäs uma/ pessoa aquem elle contava todas as circumstancias de sua via-/gem, e estada na Côrte, não dá noticia d'este facto. - /

^(h) Este escravo falleceu em Congonhas do Campo quando seu / senhor escultava os Prophetas, e os Tres Passos da Ceia da Pri-/são, e do Hôrto, que se veem junto do Sanctuario de Mattozinho. /

⁽ⁱ⁾ Manuel Francisco Lisbôa tinha da mai do Aleijadinho/ mais dous filhos, e alguns outros havidos de legiti-/mo matrimonio. Entre estes achava-se o Padre Felix An-/tonio Lisbôa, que falleceu n'esta Cidade á 30 de Março de 1838. Ti-/nha-se applicado á Estatuaria sob as vistas do Aleijadinho, que/ d'elle disia - que só podia escultar carrancas, e nunca imagens - En-/tretanto diz-se ter sido obra sua, soffrivelmente executada, a imagem/ de São Francisco, que existe na respectiva Capella. Affirma-se/ que o dito Padre Felix fôra instruido, para o fim de receber or-/dens sacras, á expensas do mesmo Aleijadinho, á quem tra-/tava com deferencias. Manoel Fran^{co}. era natural da Fregz^a. do Nome de Jesus/ de Olivellas, do Patriarchado de Lisbôa, e sua mulher Antonia Maria de São Pedro, o era da Villa de Murta da Ilha de Fayal.= /

tinha fá-/mília, deixando ali seu mestre que durante muitos/ dias, por descuido do discípulo, não teve aquelle/ tratamento e cuidados á que estava acostumado./

Com este facto coincidio o de perder quazi inteira-/mente a vista o nosso famoso Escultor.

N'este estado recolheo-se á sua Caza sita na rua / - Detraz - de Antonio Dias ^(j), da qual depois de / algum tempo mudou-se definitivamente para/ a de sua nora Joanna Francisca d'Araujo Correia, que/ d'elle tratou caridosamente até o seu fallecimento, / o qual teve lugar dous annos depois de seus ultimos/ trabalhos de inspecção na Capella do Carmo, á 18 / de Novembro de 1814, tendo de idade 84 annos, 2/ mezes, e 21 dias. - / Justino só tinha pago á seu mestre uma mui/ pequena parte do salario de um anno, que lhe/ pertencia, e pois desde então até o fim de sua vida,/ a mofina do mestre nos seus soliloquios era exigir / do discípulo o que lhe era devido. Durante o / tempo em que esteve entrevado, frequentes vezes a-/postrophava á Imagem do Senhor, que tinha em / seu aposento, e tantas vezes havia esculpido, pe-/dindo-lhe que sobre elle pusesse seos Divinos Pés.- /

É natural que então a vida de sua intelligencia em/ grande parte consistisse em recordações de seu bri-/lhante passado de artista: elle se transportaria/ muitas vezes em espirito ao Sanctuario de Matto-/zinho para lêr prophcias no semblante dos ins-/pirados do Velho Testamento, cujas figuras tinham/ sido ali obradas por seu escopro, memorar nos/ Tres Passos da Paixão que esculgara, a bondade e/ a resignação do Salvador quando preso e osculado/ pelo Apostolo trahidor, a mais solemne das Ceias,/ ou a Instituição do Sacramento da Eucharistia, / e a angustia da Victima Celestial contrastando/ o somno profundo dos trez Apostolos no Hôrto de Gethsemani!..... /

Vive ainda a nora do Aleijadinho, ^(k) e, bem / que em máo estado, existe tambem a Caza em que/ este falleceu: n'um dos pequenos departamentos/ interiores d'ella, vê-se o lugar em que, deitado so-/bre um estrado (tres tabôas sobre dous tôros ou / cepos de páu pouco resaltados do pavimento ter-/reo) jazeo por quazi dous annos, tendo um dos la-/dos horrivelmente chagado, aquelle que por suas / obras, de artista distincto, tanto havia honrado á/ sua Patria! /

(j) Esta Caza foi ultimamente demolida: o respectivo/ terreno acha-se fronteiro da Caza do Cidadão/ Major Joaquim Joze d'Oliveira.

(k) É conhecida pela parteira Joanna Lopes, cuja idade/ provavel é de mais de 90 annos: com ella foi casado Manoel/ Francisco Lisbôa, filho do Aleijadinho. Existe há muitos annos/ no Rio de Janeiro, onde exerce a Marceneria.-/

Tanta miseria ousando alliar-se á tanta poesia!

Antonio Francisco acha-se sepultado na Ma/triz de Antonio Dias d'esta Cidade. Descan-/ça em uma sepultura contigua e fronteira ao/ Altar da Senhora da Bôa Morte, de cuja festa/ pouco antes tinha sido Juiz.

Ouro-Preto 16 de Janeiro de 1858

Rodrigo José Ferreira Brettas

ERRATAS

Pág. 1: Onde se lê *a Nossa Senhora das Dores (Coleção Itaú/Olavo Setúbal) adquirida em um leilão em um leilão pelo Grupo Itaú*, leia-se *a Nossa Senhora das Dores (Coleção Itaú/Olavo Setúbal), a qual tomamos conhecimento por uma revista semanal, foi adquirida em um leilão pelo Grupo Itaú*.

Pág.2: Onde se lê *a biografia escrita por Bretas suscitou tantas indagações que acabou assumindo importância*, leia-se *a biografia escrita por Bretas suscitou tantas indagações que acabou assumindo tamanha importância*.

Pág. 22: Onde se lê *tão presente no documento copilado na biografia*, leia-se *tão presentes no documento copilado na biografia*.

Pág. 40-41: Onde se lê *entretanto é possível somente apontar (...)*, leia-se *com isso é possível somente apontar (...)*.

Pág. 44: Onde se lê *é certo entretanto que estes libertos (...)*, leia-se *é certo, no entanto, que estes libertos (...)*.

Onde se lê *a quantia aproximada de 1/3 de oitava de ouro paga aos oficiais*, leia-se *quantia aproximada de ¼ de oitava de ouro paga aos oficiais*.

Pág. 51: Onde se lê *é nos jornais da década de trinta e trinta*, leia-se *é nos jornais da década de trinta e quarenta*.

Onde se lê *a réplica vem com o de Gastão Penalva*, leia-se *a réplica vem com o artigo de Gastão Penalva*.

Pág. 52: Onde se lê *em defesa a autoria*, leia-se *em defesa da autoria*.

Pág. 53: Onde se lê *a Bazin (...) um trabalho como esse representaria um esforço desmesurado, na reunião de fontes dispersadas no espaço*, leia-se *para Bazin (...) um trabalho como esse representaria um esforço desmesurado, na reunião de fontes dispersas no espaço*.

Pág. 56: onde se lê *assim como vai fazer Carlos Drummond de Andrade em 1944*, leia-se *assim como fará Carlos Drummond de Andrade em 1944*.

Pág. 101: Onde se lê *Universidade Federal de São Paulo*, leia-se *Universidade de São Paulo*.