ISSN 0102-700-X

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 24 • NÚMERO • 02 • JUL/DEZ • 2011

ARTE E CULTURA NA EXPERIÊNCIA COLONIAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

ARQUIVO NACIONAL

Ministério da Justiça
Arquivo Nacional

ACERVO

Revista do Arquivo Nacional

Rio de Janeiro, v. 24, número 2, julho/dezembro 2011

© 2011 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
CEP 20211-350 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel. (21) 2179-1341
Email: revista.acervo@arquivonacional.gov.br

Criada em 1986, a revista *Acervo*, periódico institucional do Arquivo Nacional publicado semestralmente, tem por objetivo divulgar a pesquisa e a produção científica nas áreas de ciências humanas e sociais, privilegiando uma abordagem arquivística. A *Acervo* publica somente trabalhos inéditos no Brasil sob a forma de artigos e resenhas.

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Justiça
José Eduardo Cardozo

Diretor-Geral do Arquivo Nacional
Jaime Antunes da Silva

Editores
Claudia Heynemann e Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Comissão Editorial
Claudia Heynemann, Dilma Cabral, Inez Stampa, Vitor Manoel Marques da Fonseca (presidente), Vivien Ishaq

Editor Executivo
José Claudio Mattar

Conselho Editorial
Ana Canas Delgado Martins, Ana Maria de Almeida Camargo, Beatriz Teixeira Weber, Célia Maria Leite Costa, Caio César Boschi, Francisco José Calazans Falcon, Georgete Medleg Rodrigues, Heloísa Liberalli Bellotto, Ilmar Rohloff de Mattos, Ismênia de Lima Martins, James Green, José Bernal Rivas Fernández, Luciana Duranti, Luciana Quillet Heymann, Márcia Regina Romeiro Chuva, Margarida de Souza Neves, Maria Cândida Drumond Mendes Barros, Maria Efigênia Lage de Resende, Maria Hilda Baqueiro Paraíso, Michael Cook, Norma Cortês Gouveia de Melo, Paulo Knauss de Mendonça, Rosa Inês de Novais Cordeiro, Sidney Chalhoub, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira, Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes

Editor de Texto e Revisão
José Claudio Mattar

Editoração Eletrônica e Capa
Judith Vieira

Digitalização de Imagens
Flávio Ferreira Lopes

Acervo: revista do Arquivo Nacional. –
v. 24 n. 2(jul./dez. 2011). – Rio de Janeiro:
Arquivo Nacional, 2011.
v. 24; 26 cm

Semestral
Cada número possui um tema distinto
ISSN 0102-700-X

1.Arte e Cultura na Experiência Colonial – Brasil
I. Arquivo Nacional CDD 981

S U M Á R I O

Apresentação

7

A Construção do Brasil no Pensamento Europeu dos Séculos XVI, XVII e XVIII

Jean Marcel Carvalho França

25

Tabernas e Botequins

Cotidiano e sociabilidades no Rio de Janeiro (1808-1821)

Leila Mezan Algranti

43

Imagens da Urbanização da América Portuguesa no Legado da *Viagem Filosófica* de Alexandre Rorigues Ferreira

Pablo Marcelo Diener Ojeda

59

Bois Voadores, Pontes e Outros Desvendamentos Através das Palavras e Desenhos Seiscentistas

Maria Angélica da Silva

71

Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses Implementados no Brasil antes da Independência

Evelyn Furquim Werneck Lima

89

O Órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII
A pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional
Marcos Tadeu Holler

99

Pintura Colonial
Bíblia dos iletrados
Raquel Quinet Pifano

113

Os Vilancicos Portugueses nos Séculos XVII e XVIII
Documentos para uma história do culto dos santos
Beatriz Catão Cruz Santos

129

Resenha

Cláudio Manoel da Costa
O letrado dividido
Mariana Lambert Passos da Rocha

137

Bibliografia

A P R E S E N T A Ç Ã O

Em 2010, por ocasião da nova versão do sítio eletrônico *O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira*, organizou-se o II Seminário de História Luso-Brasileira que abordou o tema arte e cultura na experiência colonial, privilegiando a produção acadêmica em torno da iconografia, da arquitetura, da literatura, do teatro e da música no período do Brasil colônia.

Este número de *Acervo* reúne as conferências e palestras apresentadas por especialistas no temário do seminário, que teve como proposta pensar a experiência colonial e as sociedades da Europa moderna por meio da arte e da cultura em suas manifestações diversas.

A conferência de Jean Marcel Carvalho França, que deu início ao Seminário e abre este número da revista, abordou as narrativas dos homens do Velho Mundo sobre o Brasil e seus povos e a construção de um vocabulário próprio para incorporar essas impressões ao repertório intelectual europeu. Os primeiros escritos circularam no século XVI, desde a notícia sobre as terras descobertas por Cabral em 1507, e foram sucedidos por diversas obras, algumas de grande acolhida, de autoria de franceses, italianos e outros como Hans Staden, até 1576, quando a publicação de Gândavo introduz uma narrativa lusa entre esses títulos de viagens. A literatura de viagens até o século XIX inclui aqueles livros que, produzidos em séculos precedentes, só chegaram ao público no oitocentos, apresentados neste artigo também pelas suas nacionalidades e regiões percorridas. É dessa longa narrativa sobre o Brasil por três séculos que os europeus se alimentaram e de que trata seu artigo.

É no período joanino que o Rio de Janeiro conhece uma série de normas de civilidade – termo relacionado à *cidade* e à *polícia* –, aplicadas às formas de sociabilidade urbana. Leila Algranti dedicou-se, em sua conferência, a essas transformações, examinando o funcionamento das tabernas e botequins e, especialmente, o consumo de bebidas, caracterizando um tipo de consumo "voluntário" que desempenha, assim, um papel social. Para essa análise, Algranti destaca a riqueza de informações nos fundos documentais da Intendência da Polícia da Corte e da Mesa do Desembargo do Paço, integrantes do acervo do Arquivo Nacional.

Os temas urbanização e arquitetura estão igualmente presentes nos textos de Pablo Diener e Maria Angélica da Silva. O primeiro autor analisa as imagens dos núcleos urbanos setecentistas registradas na *Viagem filosófica à América portuguesa* de Alexandre Rodrigues Ferreira. Elaboradas pelos ilustradores e riscadores de formação Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, são também representações do espaço colonial amazônico ocupado por parte da metrópole e constituem manifestações de uma linguagem visual própria da produção de expedições científicas daquela época. Maria Angélica volta sua análise para uma outra região do Brasil colonial: o Nordeste. Registros textuais e iconográficos portugueses e holandeses descerram fatos urbanísticos e de arquitetura surpreendentes, a exemplo da primeira ponte do Brasil, mandada construir por Maurício de Nassau, que ligava a sede do governo holandês na ilha de Santo Antônio à cidade do Recife.

Evelyn Furquim faz uma apreciação dos teatros e casas de ópera no Brasil do século XVIII e início do XIX e um balanço das atividades teatrais e musicais da colônia, refutando a tese de um "vazio teatral". Ao contrário, diz a autora, além da efervescência cultural, também a construção de teatros e óperas no litoral e nas cidades da região aurífica se intensifica, mostrando ainda uma influência das ideias iluministas. Em outra perspectiva, a da educação e das práticas jesuíticas no Brasil, as atividades musicais são tema do artigo de Marcos Tadeu Holler que desenvolve pesquisa histórico-musicológica, sublinhando a importância de uma história da música fundamentada em documentos musicais e textuais.

Percebe-se a influência da Igreja católica no mundo europeu e colonial dos séculos XVII e XVIII em diferentes manifestações culturais como a música e a pintura. O artigo de Beatriz Catão apresenta os vilancicos de tradição ibérica como relevantes formas de transmissão e perpetuação de uma expressão religiosa retratada pela biografia de santos e pelo louvor à sua santidade. A catequese e difusão da doutrina católica tridentina encontrariam na pintura colonial um instrumento, como analisa Raquel Quinet Pífano. Submetida à ordem do discurso e da gravura, cumpriu assim uma função narrativa, traduzindo visualmente os códigos letrados, os preceitos artísticos e religiosos, como se pode apreender no estudo da pintura de Manuel da Costa Ataíde em Ouro Preto.

O livro de Laura de Mello e Souza sobre o poeta inconfidente Cláudio Manuel da Costa complementa esse quadro, evidenciando a importância da biografia na historiografia brasileira e respondendo ao tema da literatura. Mariana Lambert, autora da resenha, sintetiza os impasses da biografia combinada à imaginação histórica e aqueles vividos pelo artista, "marcado pela permanente tensão entre o mundo da natureza, da paisagem mineira, e o mundo da cultura, das cidades, dicotomia que se revela em sua obra poética".

Claudia Beatriz Heynemann
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Jean Marcel Carvalho França
Professor livre-docente do Departamento de História
da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

A Construção do Brasil no Pensamento Europeu dos Séculos XVI, XVII e XVIII

Em 1507, a Europa culta soube, pela boca de um anônimo e em língua italiana, que o navegador português Pedro Álvares Cabral também descobrira terras a oeste, terras situadas mais abaixo, isto é, mais a sul do que aquelas encontradas por Cristóvão Colombo na sua terceira viagem ao Novo Mundo, em 1498. Dizia o anônimo:

> A 24 de abril, quarta-feira da oitava de Páscoa, a armada avistou terra, o que causou grande prazer a todos. Decidimos ver que tipo de terra era e descobrimos que o lugar abundava de árvores e que havia muita gente caminhando pela praia. Lançamos âncora na foz de um pequeno rio. O capitão mandou baixar um batel ao mar e ordenou que se verificasse que tipo de gente era aquela. Os homens da armada notaram que era gente de cor parda – entre o branco e o negro –, de boa compleição e de cabelos compridos, notaram ainda que andavam nus como tinham nascido, sem vergonha alguma. Todos traziam os seus arcos com flechas, aparentando estarem prontos para defender aquele rio. Não havia no batel ninguém que pudesse compreender a sua língua, o que obrigou os homens a retornarem ao capitão.[1]

A novidade veio a público na prestigiada coleção *Terras recentemente descobertas e Novo Mundo de Américo Vespúcio, cognominado o Florentino* (Veneza, 1507, folhas 58 a 77, capítulos 63 a 83), em um relato que mais tarde – a partir de 1550 – se tornaria conhecido como a *Relação do piloto anônimo*. O misterioso escrito, segundo revela o próprio organizador da coletânea, Fracanzano Montalboldo, havia sido traduzido de um original em português.[2] O mesmo *Terras...* trazia, além da relação do anônimo português, mais dois documentos relativos às regiões que Cabral introduzira no mundo europeu: a renomada *Mundo Novo*, de Américo Vespúcio, e a carta que Matteo Crético enviou a Domenico Pizani.[3]

A *Relação...*, o único testemunho escrito da viagem de Cabral a circular pela Europa do período, retornaria, duas décadas e meia mais tarde, numa outra coleção de viagens, denominada *Novas regiões da terra*,[4] do teólogo reformista Simon Grynaeus, publicado na Basileia, em 1532. Grynaeus, além da *Relação...*, dava a conhecer, no que tange à terra que, gradativamente, iria se consolidar como *terra do Brasil*, a descrição da viagem de Vicente Pinzon e as incontornáveis cartas de Vespúcio. O relato do "anônimo" ganhou, ainda no século XVI, uma nova edição em italiano, desta vez na coletânea *Navegações e viagens*, de Giovanni Ramusio;[5] a coleção, cujos três volumes da primeira edição saíram entre 1550 e 1558, ofereceu ao ainda pequeno número de interessados pelo tema mais dois outros importantes documentos relacionados ao Brasil, o *Relato de um grande capitão francês* – provavelmente escrito por Pierre Crignon –, dando conta da viagem do piloto e poeta de Dieppe, Jean Parmentier, pelas costas brasileiras em 1528, e o *Viagem à Índia de Giovanni de Empoli*, relatando a ida do representante comercial italiano às Índias Orientais, em 1503, na expedição comandada por Afonso e Francisco Albuquerque – a frota fez aguada no litoral brasileiro.

Meses depois de ser editado em Veneza o último dos três volumes da coleção de Ramusio, Andres Kolben publicava, na cidade de Marburg, o *Verdadeira história e descrição de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos, situado no Novo Mundo, denominado América*, de Hans Staden;[6] relato que, como é sabido, teve boa acolhida na época e foi parar em importantes coleções de viagem. Em França e em Genebra, pela mesma época, começam a circular os primeiros testemunhos da naufragada tentativa de colonização francesa do Novo Mundo: a França Antártica. O primeiro a ser impresso é o *Cópias de algumas cartas sobre a navegação do cavaleiro Villegaignon*, um pequeno opúsculo, publicado na cidade de Paris, em 1557, contendo duas longas cartas do piloto de Villegaignon, Nicolas Barré, relatando a sua navegação entre a Europa e a terra do Brasil e, sobretudo, a instalação dos franceses na baía de Guanabara. O opúsculo, editado por Jean Martin, teve somente mais uma edição em 1558.

Nada que se compare ao estrondoso sucesso do *Singularidades da França Antártica*, livro em que o *guardião de curiosidades* do rei, André Thevet, narrou os seus três meses de permanência no Brasil. Repleto de descrições da exuberante natureza local e da vida dos estranhos ocupantes da terra, os tupinambás, o escrito de Thevet cedo conquistou o público leitor. Já em 1558, em Anvers, uma nova edição francesa saía das prensas, e pouco depois, em 1561, o *Singularidades...* foi traduzido para o italiano e, em 1568, Thomas Hacket verteu-o para a língua inglesa.

Antes que começassem a vir a público as informações relativas à nova tentativa de colonização francesa do Novo Mundo, agora na Flórida, e antes que o pastor Jean de Léry tardiamente resolvesse narrar a sua perspectiva dos acontecimentos da França Antártica, correu por algumas mãos, na França, o *História das coisas memoráveis ocorridas na terra do Brasil*, um opúsculo anônimo, sem local de impressão, com data de 1561. O escrito, que não passou totalmente despercebido, foi reeditado 58 anos mais tarde, em Genebra, pelo calvinista Jean de Crespin, que o incluiu no seu *História dos mártires*. Seria, porém, não em Genebra, mas em La Rochelle, no ano de 1578, que viria a público o maior concorrente e opositor do livro legado pelo cosmógrafo católico André Thevet, o *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, escrito por um empenhado calvinista, Jean de Léry.[7] O livro, ainda que publicado duas décadas depois do naufrágio da França Antártica, foi recebido com críticas de católicos e louvores de protestantes, em um e outro caso, com entusiasmo. Prova disso são as muitas reedições que teve ainda no século XVI: cinco ao todo (1580, 1585, 1594, 1599 e 1600), duas delas na cidade de Genebra; a tradução latina, publicada também em Genebra, saiu em 1586 (reeditada em 1584) e a alemã, em 1596.

Atento, por certo, a tão amplo leque de publicações que circulava então pela Europa, o português Pero de Magalhães de Gândavo, no prólogo ao leitor do seu *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*,[8] publicado

De voorname
SCHEEPS-TOGTEN
van
JAN STADEN
Van Homburg in Heſſen, na
BRAZIL,
gedaan Anno 1547 en 1549.
Bevattende des ſelven wonderbaarlijke en gevaarlijke bejegeningen; Gevankenis onder de Menſchen eeters; ſeldſame Gevallen; nette Beſchrijving van BRAZIL, ſoo des Lands, als der Menſchen, Dieren, Gewaſſen, &c.
Nu eerſt uyt 't Hoogduytſch vertaald na den egten laatſten vermeerderden Druk.
Met een groot getal na 't leven afgebeelde kopere Platen, en een volkomen Regiſter,
Noyt te vooren ſoo by ons geſien.
TE LEYDEN,
By PIETER VANDER AA, Boekverkoper, 1706
Met Privilegie.

Folha de rosto. Hans Staden, As grandes expedições marítimas...,1706

em 1576, lamentava o pouco caso com que seus conterrâneos vinham tratando a província de Santa Cruz e observava, não sem preocupação, que os estrangeiros tinham a terra "noutra estima" e sabiam suas "particularidades melhor e mais de raiz" que os próprios lusitanos. Preocupava a Gândavo, sobretudo, que os portugueses, "antigos e modernos", não estimando a "escritura", deixassem de narrar as "coisas admiráveis" da terra de Santa Cruz, perdendo com isso a possibilidade de "dar nome" às coisas e de "fazê-las imortais".[9]

A preocupação do letrado não era nem um pouco despropositada. Realmente, até aquela data, 1576, os portugueses pouco ou quase nada tinham escrito e publicado acerca do Novo Mundo, e desse pouco somente uma parcela ínfima alcançara uma dimensão europeia, isto é, quase nada do que deixaram registrado os portugueses colaborou efetivamente para a construção do Brasil no pensamento europeu. As primeiras notícias, vimos há pouco, vieram a público longe de Portugal e em língua italiana, alemã, francesa, latina, nunca em língua portuguesa. Passara já meio século da viagem cabralina, quando, em 1551, o cronista português, natural de Santarém, Fernão Lopes de Castanheda, entregou ao público o primeiro volume do seu *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, dividida em dez livros e publicada em Coimbra entre 1551 (livro I) e agosto de 1561 (livro VIII) – os livros IX e X não vieram a público. Castanheda, que vivera uma década nas Índias Orientais e escrevera um livro interessado em narrar a presença portuguesa na região, menciona somente de passagem a terra descoberta por Cabral, dedicando-lhe não mais do que dois ou três parágrafos, arrematados com a seguinte sentença: "Por essa terra ser agora a que se chama Brasil – que é de todos bem sabida –, não digo dela mais".[10] O pouco que disse Castanheda, no entanto, circulou por toda a Europa letrada, já que o primeiro volume do seu *História dos descobrimentos...* foi traduzido para o francês (1553), o espanhol (1554), o italiano (1578) e o inglês (1582), tendo desfrutado de grande prestígio entre os leitores não portugueses, maior até do que entre os leitores de Portugal, onde a obra só foi reeditada integralmente em 1833.[11]

Mais pródigo em informações sobre a nova terra e mais bem quisto em seu país foi o cronista e donatário João de Barros, que, no livro V (1553) das suas *Décadas*, publicadas entre 1552 e 1615 – o último livro foi lançado na cidade de Madri –, dedicou um punhado de páginas a narrar o descobrimento da província de Santa Cruz – "que soa melhor, entre prudentes, do que Brasil" –, narração sucinta, em meio à qual o cronista, desculpando-se com o leitor por oferecer-lhe tão pouco, prometia-lhe: "E porque, na quarta parte da escritura da nossa conquista, a qual, como no princípio dissemos, se chama 'Santa Cruz', e o princípio dela começa nesse descobrimento, lá fazemos mais particular menção dessa chegada de Pedro Álvares e assim do sítio e coisas da terra".[12]

As promessas de Barros, porém, caíram no vazio, e o anunciado volume sobre a *província de Santa Cruz* nunca veio a público. A bem da verdade, nem mesmo o pouco que ganhou as prensas, contido no citado livro V, teve muita repercussão. As *Décadas* não foram reeditadas na época e não receberam da Europa culta a mesma acolhida da *História...*, de Castanheda. O livro de Barros foi traduzido somente para o italiano, em 1562.

Pouca repercussão, igualmente, tiveram duas obras editadas entre 1551 e 1555, contendo informações sobre a terra do Brasil enviadas por missionários. A primeira, *Cópias de umas cartas enviadas do Brasil*, editada em língua espanhola na cidade de Coimbra, em 1551, continha uma série de cartas dos jesuítas recém-enviados ao Brasil (1549) – Manuel da Nóbrega, Antônio Pires, Afonso Brás, João de Azpicueta Navarro e Leonardo Nunes. Tais cartas, as primeiras remetidas da América pelos membros da Companhia de Jesus, reapareceram em italiano, numa obra publicada em Roma, em 1552, intitulada *Particularidades das Índias de Portugal*. Em 1555, foi a vez do *Cópia de umas cartas de alguns padres e irmãos da Companhia de Jesus*, livro publicado também em Coimbra e também em espanhol, que trazia cartas enviadas pelos discípulos de Loyola, baseados em Goa e Malaca, e as cartas de Pedro Correia, José Anchieta e João de Azpicueta Navarro enviadas do Brasil.[13] Ambas as compilações tiveram circulação bastante restrita, nada que possa ser comparado ao sucesso alcançado por coletâneas como *Cartas do Japão, Peru e Brasil enviadas ao reverendo padre geral da Companhia de Jesus*[14] – editada em Roma, em francês e italiano, no ano de 1578 –, livros com maior tiragem e muito melhor distribuição na Europa. Incomparável, do mesmo modo, com a propagação que tiveram as cartas jesuíticas do Brasil vinculadas em grandes compilações de cartas dos missionários da Companhia, como a famosa *História das coisas memoráveis*, publicada entre 1604 e 1608, em Bordeaux, pelo padre jesuíta Pierre du Jarric, ou em renomadas coletâneas gerais de viagem, como *As peregrinações de Purchas, contendo uma história do mundo em viagens marítimas e terrestres, feitas por ingleses e outros* (1625), organizada por Samuel Purchas, que trouxe ao conhecimento do público o detalhado *Tratado do Brasil*, mais tarde atribuído ao jesuíta Fernão Cardim.

Mas voltemos às publicações em língua portuguesa. Ao longo da década de 1560, foram lançadas no reino pelo menos mais duas obras com menções significativas ao Brasil. A primeira delas, o *Tratado dos descobrimentos*, de Antônio Galvão,[15] saiu, em 1563, da oficina de João da Barreira. A obra, que não circulou para além do território português e foi reeditada somente em 1731 continha um pequeno trecho dando notícia da viagem de Cabral e de uma viagem exploratória da costa brasileira em 1501, da qual participara Vespúcio. A segunda, *Crônica do felicíssimo rei d. Ma-*

nuel, escrita pelo cronista Damião de Góis, veio a público na capital Lisboa, em 1566, pela casa editorial de Francisco Correia. Para além das incontornáveis referências à viagem de Cabral, a obra ofereceu ao diminuto público leitor português a mais detalhada descrição dos nativos do Brasil publicada em Portugal no século XVI.[16] A obra de Góis, no entanto, ainda que reeditada em 1619, 1749 e 1790, não foi traduzida em nenhuma língua europeia e, consequentemente, não cumpriu um papel lá muito relevante na divulgação pela Europa de notícias sobre o Brasil.

Mais sorte neste quesito teve o português radicado na Espanha Jerônimo Osório, cuja *Gesta do rei d. Manuel* (1571), publicada em Roma, em língua latina, foi reeditada várias vezes e traduzida para o francês (1581), o holandês (1661) e o inglês (1752), gozando de relativo prestígio entre os sábios da época. Porém, a *Gesta...*, tal como a *Relação do piloto anônimo*, saiu na Itália e foi vertida para o português somente no início do século XIX, notadamente em 1804, por frei Manoel do Nascimento (Felinto Elísio).[17]

Em 1576, quando circulava já pela Europa um volume nada desprezível de escritos sobre o Novo Mundo, finalmente veio à luz o primeiro livro português totalmente dedicado ao Brasil: o citado *História da província de Santa Cruz*, de Pero Magalhães Gândavo, livro impresso em Lisboa, na oficina de Antônio Gonçalves. O pioneirismo do empreendimento não passou desapercebido ao bracarense Gândavo, que, ao apresentar o seu livro ao leitor, comenta:

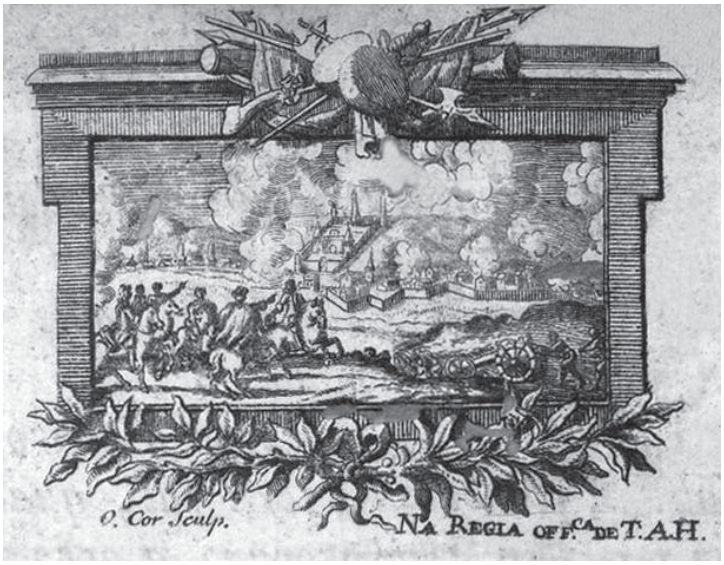
> A causa principal que me obrigou a lançar mão da presente história e sair com ela à luz foi por não haver até agora pessoa que a empreendesse, havendo já setenta e tantos anos que esta província foi descoberta. A qual história creio que esteve sepultada em tanto silêncio mais pelo pouco caso que os portugueses sempre fizeram da mesma província, que por faltarem em Portugal pessoas de engenho e curiosas que com melhor estilo e mais copiosamente que eu a escrevessem.[18]

Estima-se que a edição inaugural da pioneira obra de Gândavo, que supostamente vivera seis anos no Brasil, tenha sido de mais ou menos quinhentos exemplares, um número razoável num Portugal que estava habituado a tirar, em média, cem exemplares de cada um dos poucos livros impressos no país. Malgrado, porém, o bom começo, a obra parece ter enfrentado problemas com a censura e foi retirada de circulação. Daí – cogita-se – ela nunca ter sido reeditada e permanecido desconhecida do público europeu até o século XIX.[19]

Tamanho "laconismo" lusitano acerca do Brasil, uma constante durante o primeiro século que se seguiu à viagem de Cabral, não abrandou com o tempo. Ao contrário, ao longo do Seiscentos e do Setecentos, Portugal notabilizou-se muito mais pelo que deixou de publicar e traduzir sobre suas possessões americanas do que pelas

contribuições que deu ao lento processo de construção do Brasil pelo Velho Mundo. Os lusitanos, durante tão extenso período, não publicaram uma única narrativa sobre o país que tenha ultrapassado os limites do pequeno reino e conquistado o público europeu – público ávido por escritos do gênero. Das grandes coleções de viagem, nenhuma saiu das prensas portuguesas ou ganhou uma tradução na língua de Camões. Nem mesmo a vasta correspondência jesuíta produzida nos trópicos conheceu edições em língua portuguesa. As poucas cartas que caíram no conhecimento do público europeu foram, já referimos, publicadas em algumas das muitas coletâneas de cartas jesuíticas ou de relatos de viagem publicados na Itália, na França, na Inglaterra, na Alemanha e, em muito menor escala, na Espanha.[20]

As consequências de tão pouco apreço dos lusos pela "escritura", como lamentava Gândavo, pesaram enormemente também sobre a minguada produção escrita da colônia. Do pouco que se escreveu em terras brasileiras, terras desprovidas ou carentes de prensas, de instrução, de bibliotecas, de livros, de leitores, em suma, de tudo o que se relaciona à cultura escrita, uma parcela diminuta saiu impressa na época. Dependentes dos censores e impressores portugueses, obras como o *Tratado descritivo do Brasil* (1587), de Gabriel Soares, o *Diálogos das grandezas e riquezas do Brasil* (1618), de Ambrósio Brandão, a *História do Brasil* (1627), de frei Vicente de Salvador, o *Desagravos do Brasil e glória de Pernambuco* (1757), do jesuíta Domingos de Loreto Couto, a *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas*, de Luís dos Santos Vilhena, e umas tantas outras vieram a público somente ao longo dos séculos XIX e XX. Das poucas que então foram publicadas, como a *História da América portuguesa* (1730), de Sebastião Rocha Pita, o *Exame de artilheiros* (1744), do engenheiro José Fernandes Alpoim, ou



Detalhe da folha de rosto de *Exame de artilheiros*... de José Fernandes Pinto Alpoim, 1744

o *Novo orbe seráfico* (1751 – 1ª parte), do frei Jaboatão, nenhuma conheceu grande circulação – no reino ou fora dele – ou foi traduzida para outra língua europeia, permanecendo, ao que tudo indica, praticamente desconhecidas do público leitor não português.[21]

Diante de tal quadro, não é de se estranhar que o tenente da marinha inglesa Watkin Tench, no seu *Relato de uma expedição a Botany Bay*, publicado em Londres, em 1789, tenha julgado prudente, ao iniciar um pequeno capítulo relativo ao Brasil – nomeadamente ao Rio de Janeiro, parada então muitíssimo frequentada pelos navios que se dirigiam ou para o cabo da Boa Esperança ou para o estreito de Magalhães –, advertir o seu leitor: "o Brasil é um território muito mal conhecido na Europa. Os portugueses, por razões políticas, não divulgam quase nenhuma informação sobre essa sua colônia. Daí as descrições vinculadas nas publicações geográficas inglesas serem, estou certo, terrivelmente errôneas e imperfeitas".[22]

Tench, justiça lhe seja feita, tinha razões de sobra para reclamar dos lusitanos. Os portugueses, menos ainda do que os espanhóis, realmente não tinham, até aquela data, se empenhado muito em produzir informações sobre sua vasta colônia nos trópicos, nem mesmo, como vimos, informações destinadas ao consumo interno, destinadas a auxiliar o processo de exploração e colonização da terra. Portugal não se mostrou, tampouco, interessado nas notícias produzidas por outros acerca de suas possessões espalhadas pelo mundo ou acerca das possessões alheias, espanholas, por exemplo. Tal desinteresse – que diferentemente do "mutismo" português, não encontra justificativa na tal "política do sigilo" – fica patente quando se atenta para o fato de que os portugueses praticamente não traduziram, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, nenhuma das muitas narrativas de viagem consagradas que circulavam pela Europa. Em Portugal, país de poucos letrados, pelo menos até o século XIX, os leitores não familiarizados com outra língua ou impossibilitados de adquirir um livro importado – vendido por diversos representantes das grandes casas editoriais europeias, alguns deles instalados em Lisboa e no Porto – não tiveram acesso, por exemplo, às narrativas de Walter Raleigh, de Jean Mocquet, de François Pyrard de Laval, de Oliver van Noort, de William Dampier, de Frézier, de Bougainville ou de La Condamine, para ficarmos com alguns poucos nomes. O pequeno reino ibérico, em suma, parece não somente ter deixado de contribuir para engrossar a onda de relatos de viagem que invadia a Europa, como, ainda, ter permanecido imune aos impactos de tal invasão, imune às tantas e tão grandes inovações que os livros do gênero trouxeram para a cultura europeia.[23]

A despeito de tantos empecilhos, no entanto, o Brasil, como o resto do Novo Mundo, também andou pelas bocas mais e menos cultas da Europa, também suscitou considerações filosóficas, serviu de cenário

para romances e dramas, inspirou poetas, pintores e cartógrafos, enfim, frequentou, com uma certa assiduidade, o pensamento Europeu. Os contornos que ganhou aí, torno a repetir, pouco ou quase nada foram devedores daquilo que sobre ele se escreveu em língua portuguesa. De qualquer modo, as notícias sobre a próspera e extensa colônia lusitana situada abaixo da linha do Equador circularam, foram repetidas, naturalizaram-se e criaram para os habitantes do Velho Mundo uma série de imagens, conceitos e expectativas acerca do lugar e de sua gente.

Os agentes principais deste verdadeiro processo de construção do Brasil pelo europeu foram, sem sombra de dúvidas, os viajantes, sobretudo aqueles que, ansiosos para "ilustrar os seus compatriotas", mas igualmente para caírem na estima do público, resolveram escrever e publicar as suas impressões de viagem. Mas quem eram, afinal, esses "construtores" do Brasil na Europa? Em que condições e com que intuito passaram pelo país? Que parte dele tiveram diante dos olhos? Quando e onde publicaram seus livros? Que alcance tiveram os seus escritos?

Em linhas muitos gerais, entre 1500 e 1808, vieram ao Brasil, registraram as suas impressões e publicaram os seus relatos cerca de uma centena de visitantes, dos quais 11 passaram pela região no século XVI, 33 no século XVII, 45 no século XVIII e 11 nos oito primeiros anos do século XIX. Nota-se, pois, que, desde Américo Vespúcio, para tomarmos o navegador que primeiro publicou sobre o ainda desconhecido pedaço de terra situado a sul das ilhas visitadas por Colombo, o número de visitantes-escritores que passaram pelo país veio num crescendo, com um salto realmente expressivo do século XVI para o XVII, seguindo uma tendência extensiva a todo o Novo Mundo.

No tocante à proveniência, 42 dos tais viajantes-escritores eram ingleses, 28 franceses, oito holandeses, dez germânicos, quatro espanhóis, cinco italianos, dois russos e um sueco. Os visitantes holandeses estão concentrados no século XVII – século em que buscaram conhecer e, posteriormente, se estabeleceram no Nordeste brasileiro –, havendo somente um testemunho do século XVI, mas publicado no século seguinte, e nenhum do século XVIII e início do XIX. Quanto aos italianos, salvo Vespúcio, visitante da primeira hora do século XVI, todos os demais são do século XVII – quatro capuchinhos a caminho do Congo. Dos poucos espanhóis que deixaram registrada a sua passagem pelo Brasil e publicaram tal registro – não mais do que quatro navegadores, o que reflete o pouco prestígio que as narrativas de viagem tinham na Península Ibérica –, só um deles, Pero Sarmiento de Gamboa, andou pelo Brasil no século XVI, mas sua narrativa veio a público no século XVIII, em 1768 precisamente; os três demais visitantes são todos do século XVII, sendo que aquele que mais páginas de seu relato dedicou ao Brasil, Francisco Coreal, parece ter sido inventado por um criativo editor

holandês de narrativas de viagem. Os viajantes alemães, ainda que sejam poucos e sempre alojados em naus alheias, estão bem distribuídos; dos dez que registraram suas impressões do Brasil, dois passaram pelo país no século XVI, três no século XVII, quatro no século XVIII e somente um nos primeiros oito anos do século XIX. Os 28 franceses também estão bem distribuídos: são três visitantes no século XVI, todos ligados à aventura da França Antártica, dez no século XVII – quase metade deles vinculados a outra experiência colonizadora francesa na América Meridional, a França Equinocial –, 14 no século XVIII (metade de todos os visitantes franceses) e somente um nos anos iniciais do século XIX. Os britânicos são, de longe, os mais bem representados: dos 42 súditos da coroa inglesa, cinco desembarcaram no Brasil ao longo do século XVI, oito ao longo do século XVII, vinte no século XVIII e nove entre 1800 e 1808 – número nada desprezível em se tratando de tão exíguo período de tempo.

Mas pormenorizemos um pouco mais o perfil dos viajantes-escritores. Temos, entre a centena deles que mencionei, um cartógrafo, um intérprete, um abade francês, René Courte de la Blanchardière, um astrônomo também francês, Louis de la Caille, sete aventureiros, isto é, indivíduos de vida incerta e nômade que não estavam ligados à vida de marinheiro, como Flecknoe, Coreal, Barrington, Semple Lisle e Hardy Vaux, ou "turistas acidentais" que o acaso trouxe ao Brasil, como o poeta Evariste Parny e a "jovem esposa" Jemima Kindersley. Missionários capuchinhos foram nove, a maior parte deles ou pertencentes à experiência da França Equinocial, ou italianos a caminho da Missão do Congo, na costa da África. Ainda ligados à religião, católica ou reformada, temos um capelão, três missionários e dois pastores protestantes.

Médicos e cirurgiões foram quatro, o mais importante deles, John White, fundou o primeiro hospital australiano; um outro, Gabriel Dellon, caiu nas garras da Inquisi-

Mapa do curso do rio Maranhão ou do grande rio do Amazonas. La Condamine, 1745

ção de Goa e livrou-se delas somente em Lisboa. Indivíduos exclusivamente ligados ao comércio, sem vínculos com a marinha de guerra de suas respectivas nações, foram seis, entre os quais se encontram um traficante de escravos francês anônimo, representante da *Companhia do Assiento*, um "empreendedor" francês que, cansado dos parcos lucros do comércio nos mares do Sul, resolveu tentar a sorte na China, Le Gentil La Barbinais, e Thomas Lindley, o traficante de pau-brasil que acabou "retido" pelas autoridades brasileiras, em Salvador, no início do século XIX.

Engenheiros foram somente dois, ambos interessados em portos e fortificações. Um deles, Frézier, autor de um *best-seller* sobre os mares do Sul. Os naturalistas estão bem melhor representados: oito ao todo. Todavia, agrupei sobre tal categoria indivíduos com interesses e ocupações variados: La Condamine, que viajava em missão científica, mas não era propriamente um naturalista; James Forbes, que vivia como escrivão, mas era naturalista amador nas horas vagas; ou ainda Willelm Piso, Daniel Solander e Joseph Banks, homens realmente dedicados à então denominada história natural. Marinheiros, isto é, homens da marinha que não ocupavam o cargo de capitão – tenentes, cabos, pilotos e, mesmo, simples marujos – foram 13, entre os quais três líderes de amotinados, John Young, John Cummins e John Bulkeley, dois piratas, John Jane e Antony Knivet, um empregado de navio mercante inglês, Edward Barlow, um respeitável tenente a caminho da Austrália, Watkin Tench, e um outro tenente, o conde Thomas O'Neil, que escoltava d. João VI quando da transmigração da corte para o Brasil. Militares são 11, a maior parte deles mercenários – alemães sobretudo – contratados pelos exércitos holandeses instalados no Nordeste brasileiro ou pela coroa britânica para lutar no Oriente. Há, ainda, aqueles franceses e ingleses que se encaminhavam para a Índia, onde os seus países digladiavam pelo controle da costa do Coromandel.

Os navegadores, isto é, os capitães de navio ou de frotas, são o grupo predominante: 28 visitantes subsumem nesta categoria. Nada a se estranhar. Os capitães de navio, desde muito cedo, estavam, de certo modo, obrigados a tomar notas de suas perambulações, obrigação tanto mais incontornável na medida em que tais homens geralmente dominavam a escrita e podiam redigir de próprio punho as suas narrativas, prescindindo de intermediários. Pertencem a tal categoria homens que deixaram narrativas célebres com menções ao Brasil, verdadeiros *best-sellers* do seu tempo, como William Dampier, Wood Rogers, Duguay-Trouin, George Anson, Bougainville e Arthur Phillip. Legaram ainda, narrativas com menções ao Brasil um criado de embaixador, Samuel Holmes, e um substituto de embaixador, sir George Staunton.

Deixemos, porém, por hora, a companhia destes visitantes e passemos os olhos pelos lugares que visitaram no Brasil. De saída,

é imprescindível salientar que, dos cem visitantes que mencionei, excetuando três que andaram pela Amazônia, os outros 97 passaram por lugares situados na costa brasileira. Há quatro deles que dizem ter passado também por lugares situados no interior do país. O primeiro, Anthony Knivet, capturado praticando pirataria no litoral paulista, viveu como escravo no Brasil e conheceu razoavelmente o interior da província do Rio de Janeiro; Ulrich Schmidel passou rapidamente por Piratininga; Coreal também diz ter visitado São Paulo de Piratininga, mas não se sabe, ao certo, nem mesmo se este visitante existiu; John Mawe visitou São Paulo e Minas Gerais, mas o inglês por lá passou em pleno 1807, quando o país começava a se abrir para os estrangeiros, sobretudo para os ingleses.

Destarte, pode-se dizer que as cidades do litoral, ou melhor, que uma meia dúzia de cidades e vilas do litoral brasileiro constituíram o destino da quase totalidade dos visitantes. O lugar mais visitado foi, de longe, o Rio de Janeiro: 44 indivíduos da centena listada. A cidade, sobretudo ao longo do século XVIII, tornou-se um ponto de arribada quase obrigatório para os navios que se dirigiam – ou retornavam – para o cabo da Boa Esperança e, não raras vezes, para o estreito de Magalhães. Olinda e Recife seguem bastante atrás: são 14 visitantes, a maior parte deles envolvidos com o Brasil holandês e, consequentemente, concentrados no século XVII. A bem da verdade, não há um único relato do século XVIII dedicado a Pernambuco. Salvador vem logo atrás: são 13 visitas, a maior parte das quais também concentradas no século XVII, ainda que não exclusivamente. Os baianos receberam três visitantes no século XVIII e três no século XIX. Os catarinenses receberam dez dos cem visitantes, todos entre o início do século XVIII e o início do século XIX. O Rio Grande, no extremo sul, vem bem atrás, com somente quatro visitantes, todos também no século XVIII; um a menos do que a cidade de Santos, que recebeu cinco visitas, quatro delas no século XVI – três piratas da frota de Cavendish e o soldado e aventureiro Ulrich Schmidel. O Maranhão contabiliza quatro visitas, todas dos padres capuchinhos da França Equinocial. A pequenina Angra dos Reis recebeu dois visitantes-escritores, o mesmo número que a Ilha Grande e um a mais do que São Sebastião, descrita por apenas um visitante.

A grande maioria desses visitantes passou por somente uma cidade da costa brasileira. Dos cem listados, 81 estão nesta situação, outros 17 passaram por dois pontos da costa e dois deles – um dos quais o suspeito Francisco Coreal – por três. No que diz respeito ao tempo de permanência, as visitas rápidas, de até quatro meses, predominam; são 69 casos. De fato, as visitas de 12 meses ou mais, vinte delas ao todo, não constituem propriamente "visitas". Encontram-se nesta categoria, sobretudo, soldados, comerciantes, sábios e pastores envolvidos nas invasões holandesas no Nordeste e colonizadores

franceses da França Equinocial. Afora esses grupos, restam, no século XVI, o aventureiro Hans Staden, capturado pelos índios em Bertioga, Sarmiento e Gamboa, cuja embarcação demorou meses para ser consertada no Rio de Janeiro, e o pirata inglês Antony Knivet, que caiu prisioneiro dos portugueses próximo a São Sebastião.

Depois deles, já no século XVII, o holandês Ruiters, capturado em Angra dos Reis, cumpriu pena no Rio de Janeiro por um bom tempo; o capuchinho da Missão do Congo, Antonio Cavazzi, ficou retido, sem "carona", em Pernambuco por pouco mais de 12 meses; Martin de Nantes por dois anos andou pela região do rio São Francisco e, quase na virada do século, o misterioso Francisco Coreal supostamente vagou mais de sessenta meses por várias regiões do Brasil. O século XVIII não traz nenhum caso, mas, no início do XIX, deparamos com outro prisioneiro, o contrabandista de pau-brasil Thomas Lindley, detido na Bahia por 12 meses, e com o comerciante John Mawe, visitante tardio e um dos primeiros, "quiçá" o primeiro, a desfrutar da tolerância com o visitante estrangeiro, que caracterizará o período joanino.

Passemos agora os olhos pelas obras publicadas por estes cem visitantes. No tocante às línguas, 45 vieram a público originalmente em inglês, 29 em francês, oito em alemão, oito em holandês, quatro em italiano, três em espanhol, duas em russo e uma em latim – a narrativa de Vespúcio.

Em relação ao século de publicação, são somente sete relatos no século XVI, na medida em que quatro dos visitantes quinhentistas tiveram suas narrativas publicadas ou no século XVII ou no XVIII. A partir do século XVII, quando o movimento marítimo no Atlântico e o interesse pelo Novo Mundo estavam em processo de acelerada consolidação, o volume de relatos aumenta substantivamente; tendência que irá, como sabemos, se acentuar ao longo do século XVIII.

Tais obras, entre edições e reedições, vieram à luz não menos do que 272 vezes entre os séculos XVI e início do XIX. A metade delas, número bastante expressivo, veio a público uma única vez. Umas poucas, ao contrário, as assinadas por Américo Vespúcio, Duguay-Trouin, George Anson e Gabriel Dellon, tiveram mais de 12 edições, mas constituem exceções.

Traduções foram 110, sendo que quase metade das obras não suscitou interesse de nenhum editor estrangeiro. Predominam as traduções para o francês, o inglês, o alemão e, em menor número, as traduções para o holandês.

Em termos gerais, considerando que tratamos de um período de três séculos, são poucas as narrativas referentes ao Brasil, nada que se compare ao montante que se escreveu sobre a América do Norte, sobre a Índia, sobre as terras austrais ou mesmo sobre a América espanhola. Há, no entanto, de se considerar que tais relatos contaram, no que tange à circulação do seu conteúdo referente ao Brasil, com o auxílio das grandes coletâneas de viagem, dos inúmeros atlas então disponíveis, de uma

ou outra referência na obra de um sábio ou de um escritor de "viagens imaginárias", em resumo, contou com todo o aparato de divulgação que então cercava um gênero com um excelente apelo público.

Malgrado tais auxílios, não seria precipitado asseverar que uma parte considerável do que os europeus conheceram acerca do Brasil proveio, em larga medida, de umas duas dezenas de relatos mais conhecidos. Há de se levar em conta, também, que os relatos sobre o Brasil, não obstante a variada proveniência geográfica, social e cultural de seus autores, seguiram o padrão do gênero e não se destacaram pela originalidade. A bem da verdade, no que diz respeito ao mundo que os colonos estavam criando nos trópicos, as descrições primam pela mesmice, primam pela repetição dos mesmos temas, dos mesmos objetos e abordagens. Para mais, como constatamos, as cidades descritas foram poucas, as notícias sobre o país que circulavam no Velho Mundo eram exíguas e, não raro, o viajante-escritor era conhecedor daquelas notas mais famosas sobre o lugar, deixadas pelos colegas que o precederam.

Daí não ser de todo exagerado afirmar que, durante os três séculos compreendidos entre a viagem de Vespúcio e o desembarque de d. João VI, dispomos de uma espécie de longa e repetitiva narrativa sobre o Brasil, narrativa que nem mesmo no limiar do século XIX inovou nos seus temas e formas ou adquiriu tons de "descrição científica". A única variação substantiva que se detecta neste "longo e grande texto" aloja-se na passagem do século XVI para o século XVII, quando o índio e seu mundo, personagens principais dos relatos quinhentistas e mesmo de uns poucos escritos no alvorecer do Seiscentos, passam à condição de figurantes, cedendo lugar para os colonos e para as cidades que estes estavam edificando pela costa.

Este Brasil urbano e litorâneo construído nas páginas da literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII, isto é, este Brasil construído naquela "longa e monótona narrativa" que os visitantes legaram sobre a colônia, é um país de extremos. De um lado, alinha-se uma natureza exuberante e permanentemente verde, um clima quente, mas menos exigente do que o europeu, uma enorme fartura de água e, sobretudo, uma terra extremamente fértil e rica. Há exceções a este cenário de prosperidade? Certamente que há, mas são poucas e não introduzem grandes variações no quadro: uns disseram que o clima quente tornava a terra pouco agricultável, outros "notaram" que os mares tinham as "águas pouco salubres", alguns reclamaram da alternância entre chuvas e calor, uns poucos lembraram das formigas – o inferno dos agricultores brasileiros –, e muitos temeram os animais e insetos "esquisitos" que havia na terra. Apesar, no entanto, de tais descontentes, o tom geral foi de exaltação: tratava-se realmente de uma terra bela e pródiga.

Do outro lado, porém, alinha-se a grande mácula deste Brasil construído pelos visi-

tantes estrangeiros, o colono. O raciocínio é simples: a terra, em se plantando, tudo dá; no entanto, a qualidade do colono é tal, que ela não rende nem a pálida sombra do que renderia – e progrediria – se estivesse nas mãos de um povo ordeiro e trabalhador. As razões para um aproveitamento tão medíocre de tamanho tesouro são várias. Aos olhos dos visitantes europeus, os colonos eram preguiçosos, ignorantes, carolas, ciumentos, desonestos e, sobretudo, excessivamente vaidosos e libidinosos. Isso quanto aos brancos, ou melhor, quanto àqueles que se passavam por brancos, pois havia ainda um toque a mais de barbárie no cotidiano da colônia: o enorme contingente de negros escravos, vindos da incivilizada África, que perambulavam pelas ruas das cidades brasileiras – cidades medíocres, com pouquíssimos atrativos, vale destacar.

Eis, em linhas muito gerais, um esboço do Brasil construído nas narrativas de viagem. Poderíamos mesmo dizer, eis um esboço do Brasil com o qual os europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII tomaram contato. Afinal, como procurei demonstrar, as narrativas de viagem ocuparam um papel central na construção intelectual – filosófica, para usarmos uma expressão cara ao historiador mexicano Edmund O'Gorman – daqueles novos mundos que a expansão marítima integrava ao Velho Mundo. Em relação ao Brasil, tal assertiva é especialmente verdadeira, na medida em que – também o vimos – as imagens do país que circularam pela Europa durante três séculos saíram quase exclusivamente das narrativas de viagem legadas por estrangeiros. O pouco que se registrou sobre o Brasil em língua portuguesa, tanto na metrópole como na colônia, quando chegou a ser impresso, mal circulou dentro das fronteiras do iletrado pequeno reino peninsular.

Dito em outras palavras, as narrativas de viagem – escritas por homens de países e grupos sociais variados, em estilo pouco cuidado e, na sua maioria, produzidas a partir de observações apressadas – criaram, praticamente sem qualquer concorrência, um vocabulário sobre o Brasil para os homens do Velho Mundo, vocabulário que apresentou poucas variações ao longo dos três séculos que se seguiram à viagem cabralina e que se nutriu, em larga medida, de repetições, de dar a conhecer o conhecido, de reiterar, com pequenas variações, os mesmos temas e os mesmos personagens. Não obstante esse gosto pelas repetições – a "pouca originalidade", diríamos hoje –, tratou-se de um discurso com larga aceitação entre o público culto e que desfrutava, entre este mesmo público, do estatuto de um discurso verdadeiro, ainda que passível de dúvidas, críticas e contestações.

Este ensaio é uma versão resumida do meu livro *A construção do Brasil na literatura de viagem*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: UNESP, 2012. 626 p.

N O T A S

1. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. Relação do piloto anônimo. Introd. trad. e notas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1999. Caderno Mais!, p. 5-10.

2. A autoria da *Relação*... é discutida, entre outros, por FRANÇA, Jean Marcel, op. cit., p. 5; GREENLEE, William Brooks. *The voyages of Pedro Álvares Cabral to Brazil and India from contemporary documents and narratives*. Londres: Hakluyt Society, 1938.

3. Uma tradução cuidada e anotada da carta de Crético pode ser encontrada em AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 500*: quarenta documentos. Brasília; São Paulo: Editora da Universidade de Brasília; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 175-184.

4. GRYNAEUS, Simon. *Novus orbis regionum*. Basiléia: Heruagium, 1532.

5. Para uma descrição da obra de Ramusio, sobretudo da parte referente ao Brasil, ver MORAES, Rubens Borba. *Bibliografia brasiliana*. Rio de Janeiro: Colibris, 1958, v. II, p. 698-699.

6. STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

7. A bibliografia referente à França Antártica, aos seus personagens e às obras derivadas desta infrutífera experiência colonizadora francesa é bastante ampla e variada. Recomendo, especialmente, os livros dos pesquisadores Frank Lestringant e Vasco Mariz, e também BONNICHON, Philippe. *Des cannibales aux castors*: les découvertes francaises de l'Amérique (1503-1788). Paris: Édition France-Empire, 1994; JULIEN, Ch. André. *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946; GAFFAREL, Paul. *Histoire du Brésil Français au XVe siècle*. Paris: Maisonneuve, 1878; HEULHARD, Arthur. *Villegaignon, roi d'Amerique*: Un homme de mer au XVe siècle. Paris: E. Leroux, 1897; PEILLARD, Leonce. *Villegaignon, Vice-amiral de Bretagne et Vice-roi du Brésil*. Paris: Perrin, 1991.

8. GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 37-40.

9. O "descuido" dos portugueses com a "escritura", um tópico dos letrados da época, é mencionado também por João de Barros, no Prólogo da sua Ásia: BARROS, João de. *Ásia*: primeira década. 4. ed. Revista e prefaciada por António Baião. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

10. CASTANHEDA, Fernão Lopes de. *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1979, p. 73.

11. ALMEIDA, M. Lopes de. Introdução. In: CASTANHEDA, Fernão Lopes de, op. cit., p. 74.

12. BARROS, João de, op. cit., p. 174. Sobre o cronista João de Barros, ver BOXER, Charles Ralph. *João de Barros*. New Delhi: Concept Publishing Company, 1980.

13. HUE, Sheila Moura. *Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

14. FONSECA, Luiz da. *Lettres du Jappon, Peru et Brésil envoyées au R. P. General de la Société de Jesus*. Paris: Thomas Brumen, 1578.

15. GALVÃO, António. *Tratado dos descobrimentos.* Porto: Livraria Civilização Editora, 1987.

16. GÓIS, Damião de. *Crónica do felicíssimo rei d. Manuel*. Parte I, capítulos 54 a 57. Nova edição, conforme a primeira, anotada e prefaciada, dirigida por Joaquim Martins Teixeira de Carvalho e David Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 115-126.

17. Utilizamos a edição portuguesa: OSÓRIO, Jerónimo. *Da vida e feitos d'El rei d. Manoel*: livros dedicados ao cardeal d. Henrique, seu filho, por Jerónimo Osório. Vertidos em português pelo padre Francisco Manoel do Nascimento. Lisboa: Impressão Régia, 1804-1806, 3 v.

18. GÂNDAVO, Pero de Magalhães de, op. cit., p. 37.

19. Acerca de Gândavo e seu livro, ver GUEDES, Max Justo. *O descobrimento do Brasil*. Lisboa: Veja, 1989; COUTO, Jorge. *A construção do Brasil*: ameríndios, portugueses, e africanos do início do povoamento a finais de Quinhentos. Lisboa: Cosmos, 1998; HUE, Sheila Moura. Introdução. In: GÂNDAVO, Pero de Magalhães de, op. cit., p. 11-25; RODRIGUES, José Honório. *História da história do Brasil*: historiografia colonial. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979, p. 425-433; ABREU, João Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil.* Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. Para uma breve história dos livros e da tipografia em Portugal, ver: DESLANDES, Venâncio (org.). *Documentos para a história da tipografia*

portuguesa nos séculos XVI e XVII. Introdução de Artur Anselmo. Lisboa: Imp. Nacional; Casa da Moeda, 1988; RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1946, p. 73-140; MATOS, Manuel Cadafaz de. *Livros e utensilagem tipográfica na carreira da Índia: séculos XV e XVI*. Lisboa: Távola Redonda, 1990.

20. ANDRADE, António A. Banha de. *Mundos novos do mundo*: panorama da difusão pela Europa das notícias dos descobrimentos geográficos portugueses. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1972, 2 v.; CARVALHO, Joaquim Barradas de. A literatura de viagens portuguesa (séc. XV, XVI, XVII). *Separata da Revista de História*, São Paulo, n. 81, 1970.

21. A listagem dos livros escritos no Brasil – publicados ou não –, durante o período colonial, pode ser encontrada em RIZZINI, Carlos, op. cit., p. 141-160 e p. 221-258; MORAES, Rubens Borba. *Bibliografia brasileira do período colonial*: catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808. São Paulo: IEB, 1969.

22. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial*: antologia e textos (1531-1800). Rio de Janeiro: Eduerj; José Olympio, 1999, p. 189.

23. Há muitos e excelentes títulos disponíveis sobre o tema, especialmente CHINARD, Gilbert. *La Littérature comparée et l'histoire des idées dans l'étude des relations franco-américaines*. Chapel Hill: North Cardina, 1959; CHINARD, Gilbert. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris: E. Droz, 1934; CHINARD, Gilbert. *L'exotisme américain dans la littérature française au XVIe siècle*. Paris: Hachette, 1911; ARCINIEGAS, Germán. *América en Europa*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janes, 1980; ATKINSON, Geoffroy. *Les Relations des Voyages du XVIIe siècle et l'evolution des idées*. Paris: E. Champion, 1924; BRANDON, William. *New worlds for old*: reports from the New World and their effect on the development of social thought in Europe (1500-1800). Athens: Ohio University Press, 1986; CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*: The impact of the New World on the Old. Berkeley: University of California Press, 1976, 2 v.; FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000; PADGEN, Anthony. *Europeans Encounters with the New World*: From Renaissance to Romanticism. New Haven; London: Yale University Press, 1993; ZAVALA, Silvio Arturo. *América en el espíritu francés del siglo XVIII*. México: El Colegio Nacional, 1949.

R E S U M O

Este ensaio oferece uma breve descrição do processo de construção de um vocabulário sobre o Brasil e sobre os brasileiros na Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII, com base em narrativas de viagem, nos relatos daqueles estrangeiros que passaram pelo país, registraram suas impressões e as publicaram ao retornarem ao Velho Mundo, dando a conhecer aos seus contemporâneos e conterrâneos, o que supostamente tinham aqui visto com os "olhos da própria cara".

Palavras-chave: narrativas de viagem; imagens do Brasil; perspectivas do Brasil.

A B S T R A C T

This essay offers a brief description of the process of building a vocabulary of about Brazil and Brazilians in Europe of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, based on the narratives of travel, the accounts of those foreigners who visited the country, recorded their impressions and published them to return to the Old World, making known to his contemporaries and countrymen who had supposedly seen here with the "eyes of the face".

Keywords: narratives of travel; pictures from Brazil;perspective from Brazil.

R E S U M É N

El ensayo ofrece una breve descripción del proceso de construcción de un vocabulario sobre Brasil y sobre los brasileños en Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII, con base en narrativas de viaje, esto es, en los relatos de aquellos extranjeros que pasaron por el país, registraron sus impresiones y las publicaron cuando volvieron al Viejo Mundo, dando a conocer a sus contemporáneos y conterráneos, lo que supuestamente tenían aquí visto con los "ojos de la propia cara".

Palabras clave: narrativas de viaje; imágenes de Brasil; perspectivas de Brasil.

Recebido em 26/11/2010
Aprovado em 2/7/2011

Leila Mezan Algranti
Professora do Departamento de História da Unicamp.

Tabernas e Botequins
Cotidiano e sociabilidades no Rio de Janeiro (1808-1821)

Introdução

Ao contrário de grande parte dos alimentos sólidos considerados uma necessidade biológica para a sobrevivência dos indivíduos, as bebidas, com exceção da água, são gêneros de consumo "voluntários", em particular aquelas consideradas estimulantes, como a aguardente, o vinho, o café, o chá, o chocolate.[1] No caso das bebidas alcoólicas, como chamou a atenção Luis Benito García Álvarez, essas têm um importante papel social, no qual se destacam relações comunitárias que se articulam ao redor da taberna. Os lugares de consumo de bebida, lembra o autor, "são espaços de reunião e possuem uma profunda significação social".[2] O estudo do consumo de bebidas pode, portanto, indicar modos de vida e formas de estar em sociedade.

No caso do Rio de Janeiro, o período estudado – 1808-1821 – corresponde a um momento de profundas mudanças urbanísticas, sociais e culturais estimuladas pelo estabelecimento da corte portuguesa em seus domínios americanos, o qual causou grande impacto na vida da pacata cidade colonial. Com a chegada do príncipe regente d. João e de seu séquito, o Rio de Janeiro transformou-se na sede administrativa

do império lusitano, acolhendo não só um grande número de europeus, composto por nobres e agentes do Estado metropolitano, como aumentou sensivelmente sua população escrava africana devido à nova configuração urbana e ao crescimento do setor de serviços, conforme pode ser observado na tabela I. Com base em estimativas, uma vez que não há censos para o ano de 1808, observa-se que em doze anos a população escrava passou de 20% para 45% do total de habitantes.

Por outro lado, se, como comentou o viajante inglês John Luccock, em poucos anos a cidade se modernizou e ultrapassou seus antigos limites, é provável que novos espaços tenham sido criados a fim de atenderem às necessidades de alimentação e lazer de seus habitantes.[3] Foi dessa hipótese que parti para estudar o consumo de bebidas entre as classes populares no Rio de Janeiro nessa época. Na ausência de censos e de informações seriadas sobre os estabelecimentos comerciais e sua localização na cidade, foi preciso buscar outras fontes que permitissem avaliar não só o número de tabernas, botequins e demais espaços públicos de consumo de bebidas, como as representações da população em relação a tais estabelecimentos.

A documentação da Intendência Geral da Polícia (órgão criado por d. João com a finalidade não só de controlar a ordem pública, mas também de cuidar de muitos outros aspectos do cotidiano da cidade e de seus habitantes), aliada aos anúncios publicados na *Gazeta do Rio de Janeiro*, contribuiu com informações significativas para a realização deste estudo. Para uma melhor compreensão da questão, procurarei, num primeiro momento, identificar os locais de venda e de consumo de bebidas na cidade e, em seguida, analisar os significados que a ingestão de bebidas alcoólicas adquiria para alguns segmentos da sociedade, inclusive para as autoridades municipais.

Os espaços de venda e consumo de bebidas na cidade

De acordo com o plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, redigido pelo intendente-geral da Polícia da Corte, Paulo Fernandes Vianna, em 10 de junho de 1808, poucos meses após a criação deste órgão (abril de 1808), havia no Rio de Janeiro apenas "sete casas de jogo e trinta e cinco botequins".[4] Eram locais onde tradicionalmente ocorria a venda de bebidas alcoólicas, podendo ou não haver também comércio de comida. A verificação do nú-

Tabela I – População da cidade do Rio de Janeiro em 1808 e 1821

Ano	Fogos	Livres	Libertos	Escravos	Total
1808	4.000	47.090 (78,5%)	1.000 (1,5%)	12.000 (20%)	60.000 (100%)
1821	10.151	43.139 (54,4%)	–	36.182 (45%)	79.321 (100%)

Fontes: 1808: John Luccok. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil.*
1821: Censo de 1821. ANRJ, códice 808, v. 4. Estatísticas 170-1865 *RIHGB*, tomo 33, parte 1, 1870, p.135-142.

mero desses estabelecimentos por parte do intendente se justificava na medida em que era das licenças concedidas ao funcionamento de tabernas, casas de pasto e lojas afins que deveriam advir parte significativa dos rendimentos da Polícia.

As estimativas do intendente sobre os recursos com os quais poderia contar referiam-se, além das casas de jogo mencionadas, à existência de 53 vendas com "comidas feitas" e 125 estabelecimentos nos quais se vendia comida e/ou bebida. Desses, 35 eram botequins e os demais tabernas, casas de pasto e albergues, sem indicação precisa de seus números.[5] Segundo Maria Alexandre Lousada, que consultou a documentação da Intendência da Polícia de Lisboa com a mesma finalidade de analisar os espaços de sociabilidade de consumo de bebidas, em 1825, numa população de duzentos mil habitantes, haveria, em média, um estabelecimento para cada 131 habitantes.[6]

No caso do Rio de Janeiro, tomando-se os dados populacionais da décima urbana – taxa referente aos imóveis situados no perímetro urbano –, fornecidos por Nireu Cavalcanti, estima-se em sessenta

Esboço de planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro

mil habitantes a população da cidade em 1808.[7] O total de estabelecimentos onde havia consumo de bebidas e comidas, estimado pelo intendente da polícia no mesmo ano, seria de 185 lojas. Pode-se, portanto, pensar em uma média de 324 habitantes por cada loja. Ou seja, quase o triplo do estimado para Lisboa.

Em termos comparativos, o número reduzido de espaços de sociabilidade relacionados ao consumo de bebidas, no Rio de Janeiro, aparece de acordo com as impressões de vários estrangeiros e memorialistas que enfatizaram as acanhadas dimensões da cidade e a rusticidade da vida em sociedade quando da chegada da corte, especialmente a ausência de locais de divertimento.[8]

O Almanaque da cidade do Rio de Janeiro de 1799, entretanto, registra, entre as lojas e negócios existentes, 334 tabernas e 17 casas de pasto, além de quarenta casas de café. O contraste entre as duas fontes é evidente e pode ser visualizado na tabela II. Isto é: 391 estabelecimentos, em 1799, e 185, em 1808.

Pode-se pensar, é claro, em erro de cálculo de uma das partes envolvidas (o publicado no Almanaque ou o do intendente), pois dificilmente o número desses estabelecimentos teria diminuído sensivelmente em pouco menos de dez anos, tendo em vista o crescimento econômico e também populacional da cidade, no início do século XIX.[9] O mais provável é que o termo taberna, empregado no Almanaque, envolvesse outros tipos de estabelecimentos comerciais ligados à alimentação (como armazéns, lojas ou barracas), os quais não teriam sido considerados na avaliação do intendente. Isso pode ter ocorrido porque havia muitas formas de denominar os locais de venda e consumo de alimentos: botequins, tabernas, tabernas com comida, tabernas sem comida, armazéns, armazéns de molhados, vendas, casas de pasto, cafés e barracas, entre outras.

No entanto, um breve olhar sobre os Registros de Receitas da Intendência da Polícia no período da permanência da família real revela que o intendente subestimou o setor dos negócios de alimentos na cidade, realizando uma projeção de recursos muito abaixo do que foi arrecadado logo no primeiro ano de sua gestão.

Entre julho de 1808 e julho de 1809, só as licenças de seis casas de jogo renderam aos cofres da Polícia, em apenas três trimestres, o total de 189$600 (cento e oitenta e nove mil e seiscentos réis), ou seja, mais do que o dobro anual previsto

Tabela II – Estimativas do número de estabelecimentos de venda de comida e bebida na cidade do Rio de Janeiro em 1799 e 1808

Data	Botequins	Casas de jogo	Vendas	Albergues, casas de pasto, tabernas	Total
1799	–	–	–	334 tabernas 17 casas de pasto 40 cafés	391
1808	35	7	53	90	185

Fontes: 1799: Almanaque da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro 1799;
1808: Plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, ANRJ, cód. 31.

Tabela III – Exemplo da diferença entre os valores estimados e aqueles arrecadados pela Polícia do Rio de Janeiro com estabelecimentos de venda de comida e bebida (1808-1809)

Estabelecimento	Estimativas do intendente 1808	Valor arrecadado 1808-1809
Casas de jogo	67$200	189$600
Botequins e tabernas	225$600 (incluindo casas de pasto e estalagens)	2:030$600
Casas de pasto	225$600 (incluindo casas de pasto e estalagens	175$600

Fontes: Plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, ANRJ, cód. 318, fl. 59;
Cf. ANRJ, Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód. 352, v. 1-6.
Obs: a coleta dos rendimentos da polícia foi feita por amostragem e se refere a apenas três trimestres entre 1808 e 1809: julho/setembro 1808; dezembro 1808 a fevereiro de 1809; e maio a julho de 1809.

pelo intendente no documento de junho de 1808 (67$200). Quanto aos botequins e às tabernas, nos mesmos três trimestres, entre licenças e multas, o montante arrecadado foi de 2:030$600 (dois contos e trinta mil e seiscentos réis). A previsão de Paulo Fernandes Viana era de que botequins, casas de pasto e estalagens rendessem, juntos, por volta de 225$600 réis anuais (ver tabela III). De acordo com o registro dos rendimentos da Polícia, porém, somente as casas de pasto atingiram a cifra de 175$600.[10] Ao que tudo indica, ou o intendente foi muito mal informado, ou o número de estabelecimentos novos cresceu rapidamente em função da chegada da corte e do aumento populacional na cidade.

Na expectativa de se ter uma ideia dos locais de venda e consumo de bebidas, realizamos uma coleta por amostragem, conforme indicado na tabela IV.[11]

A coleta de dados nos livros de receitas e despesas da Polícia revelou quinze tipos de estabelecimentos que pagavam licen-

Tabela IV – Rendimentos da Polícia do Rio de Janeiro com licenças e multas de estabelecimentos de comida e bebida (1808-1821)

Tipo	1808/ 1809	Valor	1815	Valor	1821	Valor	Total	Total
Armazém	-----	-----	1	900$000	-----	-----	1	900$000
Armazém de mantimentos	-----	-----	2	998$400	1	998$400	3	1:996$800
Armazém de molhados	2	947$200	2	1:254$400	1	1:472$000	5	3:673$600
Armazém, taberna e mascate	-----	-----	-----	-----	1	130$575	1	130$575
Armazém, taberna, mascate e casa de jogos	-----	-----	-----	-----	1	107$304	1	107$304
Barraca (aluguel)	-----	-----	5	74$400	-----	-----	5	74$400
Botequim	11	326$400	3	716$800	1	409$600	15	1:452$800
Casas de jogos	6	189$600	3	486$400	1	1:300$000	10	1:976$000
Casas de pasto	6	175$600	1	435$200	1	281$600	8	892$400
Estalagens	6	77$600	1	89$600	1	12$000	8	179$200
Taberna	22	734$600	-----	-----	-----	-----	22	734$600
Taberna com café	-----	-----	1	793$600	1	1:049$600	2	1:843$200
Taberna com comida	5	408$000	2	1:910$400	1	2:150$400	8	4:468$800
Taberna sem comida	1	561$600	3	2:342$400	1	2:616$000	5	5:520$000
Tabernas abertas de noite	-----	-----	2	1:587$200	1	844$800	3	2:432$000
Totais	59	3:420$600	26	11:488$900	12	10:611$704	97	25:882$179

Fonte: ANRJ, Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, Cód. 352, vol 1-6

ças à Intendência, nos quais havia venda e ou consumo de bebidas, com destaque para as tabernas. Segundo o dicionário setecentista de Raphael Bluteau, "taberna é a casa onde se vende vinho e algumas coisas de comer, mas é preciso acrescentar à dita palavra 'taberna' algum epíteto".[12] Já para botequim não há registro no mesmo dicionário. Mais do que indicar a pouca precisão na forma de nomear os espaços, pois um mesmo estabelecimento poderia ser denominado de forma diferente em outras listas, a variedade de designações sugere a multiplicidade de funções desses locais como a de servirem como locais de encontros e divertimentos. No caso dos armazéns de molhados, onde havia comércio de bebida, embora o número de registros de cobranças para esse tipo de estabelecimento tenha variado pouco, entre 1808 e 1821 (dois e cinco registros, respectivamente), o montante arrecadado nos trimestres analisados pode sugerir um crescimento significativo desses tipos de armazéns, uma vez que, em 1808-1809, foram arrecadados 947$200 (novecentos e quarenta e sete mil e duzentos réis) e, em 1821, a quantia atingiu a cifra de 3:673$600 (três contos seiscentos e setenta e três mil e seiscentos réis). O mesmo sucedeu em relação aos botequins, cuja arrecadação subiu de 326$400 para 1:452$800. Já no caso das tabernas, um dos tipos de estabelecimento que apresentou mais variações nas formas de registro, observa-se que os valores também cresceram significativamente, conforme indicado na tabela V.

As arrecadações com licenças para o funcionamento de tabernas com ou sem comida foram semelhantes no início do período estudado. Contudo, em 1815, as tabernas de bebidas renderam mais de um conto de réis em relação àquelas que ofereciam outros tipos de alimentos. Talvez isso tenha ocorrido por serem em maior número mesmo e os fregueses buscassem mais as tabernas com a finalidade de beber e se divertir. Porém, o mais significativo é que ambas as arrecadações cresceram muito, um indicativo de que, possivelmente, se ampliaram os negócios desse tipo na sede do governo na América. Isso pode, de fato, ter acontecido levando-se em conta que o sistema de cobrança de licenças tenha se aprimorado ao longo dos anos, o que garantia maiores arrecadações.

De qualquer modo, os dados coletados até o momento sobre os rendimentos da

Tabela V – Rendimentos da Polícia do Rio de Janeiro com licenças e multas de tabernas (1808-1821)

Tipo de taberna	Nº registros 1808-1809	Valor arrecadado	Nº registros 1815	Valor arrecadado	Nº registros 1821	Valor arrecadado
Taberna	22	734$600		–	–	–
Taberna c/café			1	793$600	1	1:049$600
Taberna c/comida	5	408$000	2	1:910$600	2	2:150$400
Taberna s/comida	1	561$600	3	2:342$400	1	2:616$000
Aberta à noite			2	1:587$200	1	844$800
Totais	28	1.704$200	8	6.633$800	5	6.661$400

Fonte: ANRJ, Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód.352, v. 1-6.

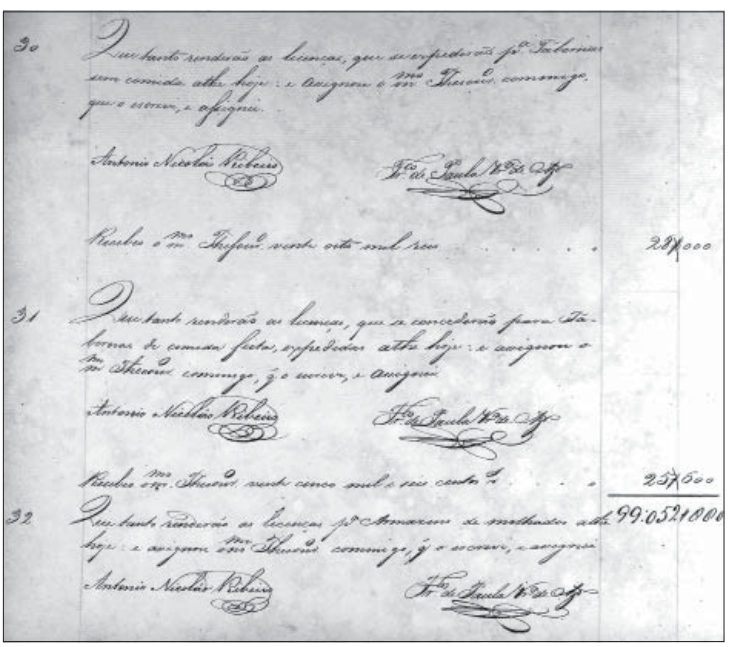
Polícia, além de sugerirem dinamização e crescimento dos espaços de consumo de bebidas, permitiram identificar os tipos de lugares onde os habitantes da cidade se reuniam para consumi-las.

Na tabela IV não há registros de licenças para o funcionamento de confeitarias, nem de casas de chá, espaços frequentados pelas elites em Lisboa e demais capitais europeias. As casas de café, que tanto os viajantes como outras fontes mencionaram, tampouco constam nas listas de rendimentos da Polícia; talvez tenham sido computadas como tabernas ou sob outra denominação. Contudo, se as cifras registradas permitem tais considerações, por outro lado pouco dizem sobre quem frequentava esses espaços, com que finalidade e o que se consumia.

Para responder a essas questões, é preciso lembrar que o interesse da Intendência da Polícia em relação aos estabelecimentos públicos não se restringia às licenças para o seu funcionamento. Ao contrário, especial atenção era posta na fiscalização desses espaços e de seus frequentadores. Nesse sentido, a documentação da Polícia é bastante abundante e permite observar o controle dos horários de fechamento, o cuidado das rondas policiais a fim de prevenir e aplacar as desordens que ocorriam nas tabernas e botequins. Esses eram os lugares mais comuns onde se reuniam os indivíduos das classes mais baixas, os escravos e libertos, como sugerem vários ofícios do intendente da Polícia aos seus subordinados e também as ordens dos responsáveis pela fiscalização dos espaços públicos que serão comentadas a seguir.

Controle e fiscalização dos espaços de sociabilidade popular

Logo após a criação da Intendência da Polícia, em maio de 1808, divulgou-se uma ordem proibindo botequins, tabernas e casas de jogo de permanecerem abertos após as 22 horas, "para se evitarem ajuntamentos de ociosos, mesmo de escravos que faltando ao serviço de seus senhores se corrompem uns e outros, dão ocasião a delitos que se devem sempre prevenir";[13] aqueles que

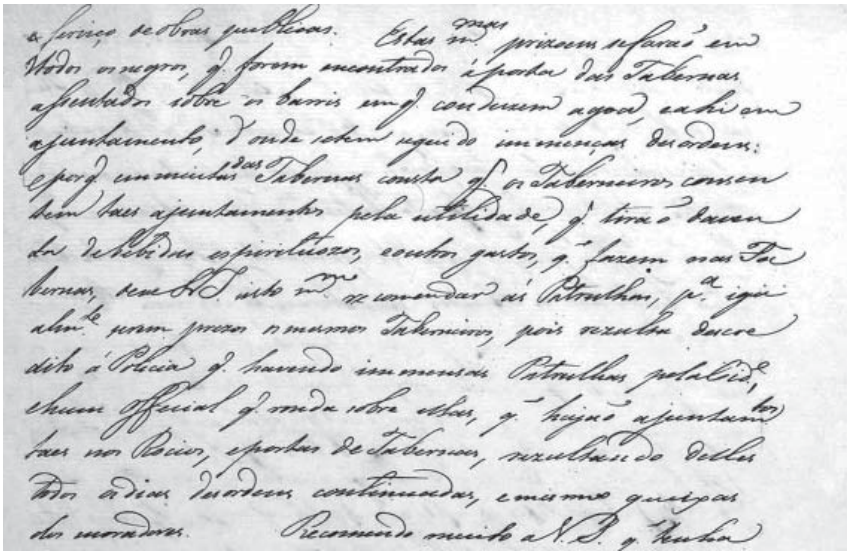


Registro do rendimento das licenças concedidas às tabernas "de comida feita", às tabernas sem comida e aos armazéns de secos e molhados

descumprissem a ordem pagariam uma multa de mil e duzentos réis.[14] Quanto às rondas, segundo o comandante da Guarda Real, estas "deveriam estar atentas às casas suspeitosas, como botequins e outros lugares semelhantes".[15]

No imaginário da população da cidade, tabernas e taberneiros pareciam ser sinônimos de desordens, considerados uma ameaça à ordem pública. João Ignácio da Cunha, intendente em 1821, por exemplo, dizia num ofício que nas tabernas e armazéns da cidade, "de dia e noite se juntava grande porção de pretos por consentimento dos taberneiros pelo lucro que percebem na venda de aguardentes e mais gêneros e dali se retiram a fazerem desordens pela cidade e mesmo à porta das tabernas com ofensas à segurança pública, a que a polícia deve acudir para evitar males e não serem molestados os povos".[16]

A preocupação maior da polícia eram os temíveis ajuntamentos de negros, já que o excesso de bebida era considerado a principal causa das desordens. As instruções do chefe da Polícia ao comandante da Guarda Real, Miguel Nunes Vidigal, recomendavam que as patrulhas que encontrassem ajuntamentos de negros, e mesmo de brancos e pardos, nesses locais intimassem a todos para que se retirassem. Em caso de resistência, deveriam prender o taberneiro e todos os demais presentes. Informava ainda que aqueles que estivessem nesses locais sem o "fim de comprar o que cada um precisar, sejam presos".[17] Fica claro, neste documento, que, além de receberem tratamento semelhante por parte da polícia, tabernas, botequins, armazéns e vendas eram locais de oferta de bebidas alcoólicas, especialmente aguardente, para consumo no local, mas também de venda a retalho, como se dizia na época.



Registro do ofício de Paulo Fernandes Vianna ao coronel José Maria Rabello de Andrade sobre a necessidade de efetuar prisões de "todos os negros que forem encontrados à porta das tabernas"

O beber, porém, era apenas parte de uma sociabilidade mais ampla desses indivíduos, a qual envolvia também música e jogos. Nos dizeres do memorialista Luiz Edmundo, no Rio colonial "a taberna é o sorriso da plebe, o alívio da corja, desafogo, pouso, diversão e vício do ébrio, do bandalho e do vadio".[18] Uma "pocilga escura onde o negro trança, o mulato se exibe e o branco nunca aparece".[19] Desde o tempo dos vice-reis era ali que "soavam os instrumentos africanos, jogava-se o dado, o jogo da mão, a guingueta, o quatro réis, o revezinho".[20]

No tempo de d. João, o que mais preocupava as autoridades da cidade eram jogos como a capoeiragem e a casquinha, que ocorriam nas praças e esquinas, principalmente onde havia tabernas, "com motim e escândalo dos moradores pelos alaridos que fazem com o excesso de bebidas".[21] Para tentar sanar o problema, em 1816 a Guarda Real foi advertida a destacar patrulhas para prender "todos aqueles que fossem encontrados nos tais jogos". No mesmo ofício, o chefe da Polícia dava ordens para se prenderem todos os negros que fossem encontrados "à porta das tabernas (...) em ajuntamento, donde se tem seguido imensas desordens".[22] Ou seja, com o crescimento da população escrava (indicada na tabela I), o simples fato de um escravo parar para descansar à porta de uma taberna já o transformava em suspeito e, consequentemente, em infrator das leis da cidade.

O clima de insubordinação às ordens da polícia parece ter chegado ao auge nessa época, pois, não satisfeito em prendar os desordeiros, Paulo Fernandes mandava que se prendessem também os taberneiros que permitissem tais ajuntamentos, jogos de cartas e de dados falsos, além da "venda de bebidas espirituosas e outros gastos que se fazem nas tabernas".[23]

Embora proibido pelas Ordenações filipinas, o jogo de cartas e de dados foi autorizado nos domínios portugueses em 1603 e também posteriormente em 1753 e 1769.[24] De qualquer modo, esse tipo de atividade continuava controlado e sujeito à pena de prisão quando envolvesse equipamentos falsificados, ou fosse praticado por soldados. O que parece claro é que o jogo não se restringia às poucas casas de jogo existentes na cidade, conforme apontado na tabela VI, mas era praticado em outros estabelecimentos que vendiam comidas e bebidas. Ou seja, de acordo com os registros da Polícia, jogo de cartas, dados ou bilhar aliado ao consumo de bebidas compunham os ingredientes para ações que resultavam em grandes desordens, quando os indivíduos das classes populares encontravam-se em busca de momentos de lazer.

Tabela VI – Rendimentos da Polícia do Rio de Janeiro com licenças e multas de casas de jogo (1808-1821)

Tipo de estabelecimento	julho/1808 a julho/1809	Quantia recebida	1815	Quantia recebida	1821	Quantia recebida
Casas de jogo	6	189$600	3	486$400	1	1:300$000

Fonte: ANRJ, Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód. 352, v.1-6. Obs.: coleta por amostragem trienal.

A documentação da polícia consultada deixa evidente que em uma cidade na qual a criminalidade escrava crescia na proporção em que aumentava a população negra, os espaços de sociabilidade desses indivíduos entravam constantemente na pauta do dia dos registros policiais, devido ao temor que a população branca tinha dos ajuntamentos de escravos e libertos, especialmente se pudessem consumir bebidas alcoólicas.[25]

O consumo de bebidas importadas

O crescimento da oferta de bebida no Rio de Janeiro não estava restrito apenas aos espaços de sociabilidade das camadas mais baixas da sociedade. Para atender aos caixeiros das várias lojas que se espalhavam pelo Centro da cidade e a todos aqueles "que não tinham família, ou não faziam sua comida", havia as casas de pasto.[26] Em 1789, havia 14 desses estabelecimentos e, em 1792, seu número aumentou para 17, mantendo-se inalterado em 1799.[27] O cálculo do intendente sobre os possíveis rendimentos da Polícia, realizado em 1808, não destacou o número de casas de pasto, mas inclui-as no cômputo geral dos estabelecimentos que vendiam comida. Contudo, as cobranças de licenças realizadas para esse tipo de estabelecimento sugerem um setor de negócios lucrativo e em expansão na cidade no início do século XIX. Entre julho de 1808 e julho de 1809, por exemplo, foram arrecadados 175$600 réis com as licenças de casas de pasto, enquanto em 1815 atingiram a quantia de 435$200 réis, como se pode observar na tabela VII. Em 1821, o montante caiu para 281$600, ignorando-se os motivos desse decréscimo.

O viajante prussiano Theodor von Leithold, que visitou a cidade em 1819, tampouco informou o número das casas de pasto, mas considerou-as "restaurantes portugueses" para distingui-las de dois restaurantes franceses, nos quais, segundo ele, se comia bem, mas eram caros.[28] Essas, como bem observou Nizza da Silva, poderiam estar "ligadas a outras formas de comércio, ocupando cada uma delas seu espaço próprio": loja de bebidas, casa de pasto e no primeiro sobrado bilhar.[29] Ou seja, assim como as tabernas, as casas de pasto e de café ofereciam bebidas para venda ou consumo imediato.

Em 1810, de acordo com um anúncio publicado na *Gazeta do Rio de Janeiro*, inaugurou-se um novo local desse tipo na rua da Alfândega, cujo proprietário fazia questão de informar que se tratava de "decente casa de bebidas, bilhar e hospedaria".[30] Os termos do anúncio parecem sinalizar

Tabela VII – Rendimentos da Polícia do Rio de Janeiro com licenças e multas de casas de pasto (1808-1821)

	1808/1809	Valor	1815	Valor	1821	Valor	Total	Quantia total
C. pasto	6	175$600	1	435$200	1	281$600	8	892$400
Outros	53	3:251$400	57	20:573$721	22	18:338$037	132	42:163$158
Total	59	3:427$000	58	21:008$921	23	18:619$637	140	43:055$558

Fonte: ANRJ, Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód. 352, v. 1-6.

o desejo do proprietário de indicar uma diferenciação social em relação a outros estabelecimentos do mesmo tipo existentes na cidade. O anúncio é curioso porque, na maior parte das vezes, eram os produtos oferecidos, bem como os endereços, mais ou menos sofisticados, que permitiam imaginar o tipo de clientela do lugar.

Horácio Messeri, outro comerciante radicado no Rio de Janeiro, participou a seus clientes, em 1820, que havia parado de servir almoços e jantares na sua confeitaria da rua Direita, "para arranjar a cozinha com maior asseio e capacidade e com isso dar mais satisfação àqueles senhores". Informava que a partir de 1º de março estaria servindo almoços, jantares e ceias "a quem quisesse mandar buscar jantar em folhas".[31] Percebe-se, pelo anúncio, não só o desejo de atender a uma clientela mais exigente no estabelecimento, mas também àqueles que não desejassem frequentar lugares públicos para as refeições.

O que chama a atenção nos anúncios sobre a venda de bebidas e comidas na cidade é exatamente a diversidade de estabelecimentos que poderiam atender aos mais diferentes bolsos e tipos de consumidores, o que sugere um setor de negócios bastante movimentado tanto para o abastecimento doméstico das camadas médias e altas, quanto para consumo nas casas de pasto e lugares afins.

A presença de alimentos importados na dieta dos colonos, contudo, não foi privilégio dos habitantes do Rio de Janeiro apenas após a chegada da família real e a consequente abertura dos portos para o comércio com as nações amigas. Mesmo enquanto vigorou o monopólio comercial metropolitano, sempre que possível, os portugueses e seus descentes radicados na América preferiram o vinho do reino ao da terra, além de outros produtos que chegavam nas frotas comerciais de Portugal, como azeite, vinagre, bacalhau e trigo. É consenso, no entanto, entre os especialistas do período joanino, que a chegada da corte trouxe mudanças nas formas de sociabilidade e bem viver entre os membros da elite colonial, inclusive nos hábitos alimentares. Luiz Edmundo foi um dos primeiros autores que investiu na ideia de que a chegada da corte trouxe não só confortos desconhecidos, mas também alterações no gosto da população.[32] De fato, as condições para o consumo de produtos de luxo, entre eles bebidas importadas, melhoraram muito com a chegada da corte, assim como a demanda por essas mercadorias.

A julgar pelos anúncios publicados na *Gazeta*, por exemplo, tem-se a impressão de que a população só beberia vinhos importados tal a oferta registrada. Entre os produtos mais presentes estavam os vinhos, os licores e os conhaques franceses, além de aguardentes do reino. O grosso da população, porém, de acordo com Leithold, consumia vinho mais barato, chamado de vinho de Lisboa, "uma espécie de vinho verde que vinha de Portugal", o qual se tomava diluído com água e custava, em 1819, meia pataca a garrafa.[33]

De acordo com o mesmo visitante, "uma curiosidade da capital é o grande número de lojas de vitualhas ou vendas, como aqui são chamadas. Não há rua, travessa, mesmo num raio de cinco ou seis horas em torno da cidade, que não tenha a sua venda a pouca distância uma das outras".[34] Esses eram locais onde se vendia de tudo, inclusive bebida barata. Mas havia estabelecimentos com estoques mais diferenciados: no armazém de molhados de Joaquim Fausto de Sousa, situado na rua do Rosário n. 44, vendia-se vinho de Champagne a 800$000 réis a garrafa. E na rua do Ouvidor, a loja de confeitaria de José Angelliny oferecia diferentes massas da Itália (pevide, estrelinha, lasanha, macarrão, aletria), além de muitas qualidades de vinhos estrangeiros;[35] na mesma rua, no número 60, um armazém francês oferecia licores de todas as espécies.[36]

Mas não era só na sede da corte que os alimentos importados chegavam às mesas mais favorecidas da América portuguesa. Com base nos anúncios da *Gazeta da Bahia*, que começou a circular em 1813, Maria Beatriz Nizza da Silva observou que a variedade das mercadorias estrangeiras em vendas e armazéns era grande, havendo à disposição vinhos do Porto e das Ilhas, azeite doce, cerveja, cidra, especiarias diversas, bacalhau, azeitona e chouriços e paios.[37]

Juntamente com os alimentos estrangeiros, o consumo de produtos de luxo, como livros, prataria, vestuário e mobiliário, foi incentivado às classes mais abastadas por meio dos anúncios do periódico da corte. Em 1817, quando o comércio de bens importados já se encontrava bem estabelecido na cidade, a casa de Bellard, situada na rua do Ouvidor, anunciava que dispunha de "um completo sortimento de chapéus de senhora modernos a 6.400, vestidos de seda com rendas e plumas de várias cores, rendas de França, fitas", além de espadins todos guarnecidos de prata, próprios para militares, e "vinho branco e vermelho de Bordéus, aniz superfino, aguardente de Cognac de 1805, frutas em conserva, pêndulas de diversas qualidades, assim como um sortimento de várias qualidades de fazendas francesas".[38]

Com o passar dos anos, os negociantes estrangeiros, sempre dispostos a trazer mais e mais mercadorias, continuaram testando o gosto dos novos consumidores. Em 1820, Carlos Durand informava ter um serviço completo de louça "assim de mesa, como de sobremesa, com quatro compoteiras, duas saladeiras e dezessete pratos grandes de diferentes tamanhos".[39]

Também já antes da chegada da corte ao Brasil, baixelas de prata e outros artigos suntuosos estavam disponíveis para o serviço de mesa.[40] Afinal, a sociabilidade das elites passava sobretudo pela boa mesa, na qual se ostentavam toalhas de rendas, louças da Companhia das Índias e utensílios de prata. A presença de grande número de nobres e fidalgos na cidade após 1808 estimulou, certamente, um aumento da importação dos bens de consumo de luxo. Era para essas mesas bem-servidas e

bem-postas, procurando seguir a etiqueta e os modos europeus, que provavelmente se destinava grande parte dos estoques de bebidas alcoólicas que os comerciantes divulgavam na *Gazeta do Rio de Janeiro*.

Duas outras bebidas não alcoólicas merecem ser mencionadas em termos de consumo na época: o chá e o café. Quanto à primeira, os anúncios da *Gazeta do Rio de Janeiro* com ofertas de chá de "superior qualidade" e de diversos países, assim como de outros a preços módicos, são mais abundantes e indicam sua divulgação entre diferentes setores da população. Em 14 de abril de 1813, por exemplo, podia-se ler um anúncio que oferecia "bom chá Hisson pelo preço de mil e quatrocentos réis a libra por miúdo". A loja localizava-se na rua Direita, endereço geralmente elegante. E o preço pode sugerir uma clientela mais seleta.[41]

A oferta de aparelhos de chá importados ou de quitutes para acompanhar o cerimonial, como "doces, bolachinhas e biscoitos para o chá e o café", aliados aos relatos de viajantes recepcionados com esta bebida em suas visitas às casas de estrangeiros e de naturais da terra, também são indicativos de uma maior divulgação de seu consumo e de certo apreço pelos seus rituais entre os membros das camadas mais altas. Por meio das páginas da Gazeta observa-se a existência de um mercado em expansão, com vários negociantes anunciando a chegada de carregamentos de chá. Em 1819, a abertura de um novo armazém de chá "de todas as qualidades: Aljôfar, Pérola, Hisson, Uxim, Sequim, Preto ou Sunchon" chamava a atenção dos leitores do periódico.[42]

Já o café era uma bebida mais popular, servida na refeição matinal, após o almoço e nas casas de café espalhadas pela cidade. Nas listas de arrecadação de impostos da Polícia, estes estabelecimentos, conforme já apontado, podiam significar, como as demais lojas de comida, locais de venda e também de consumo de bebidas. A presença de "tabernas com café" ou "tabernas com comida e café" em todas as áreas da cidade pode ser confirmada por meio de um documento singular, contendo a relação e a localização dos estabelecimentos comerciais na corte. Embora o documento não seja datado, o papel, a forma do registro e o tipo de letra podem levar à atribuição de uma data bem próxima ao período estudado (primeiras décadas do século XIX). Por esse registro que mapeava os estabelecimentos nos quais se vendiam comidas e bebidas observa-se que esse tipo de taberna era muito comum e se destinava a oferecer o café da manhã ou uma refeição rápida aos trabalhadores que circulavam pelos locais mais movimentados, como a praia do Valongo, o largo da Prainha, a rua da Carioca, a praia de São Manuel, a rua de Santa Luzia ou a rua das Violas. O documento indica que em todas essas localidades havia mais de um estabelecimento desse tipo, além de vendas e armazéns, sinal de que atingiam um amplo grupo de consumidores.[43]

Sobre os cafés da cidade, Leithold anotou em seu diário de viagem que uma porção inferior da bebida custava quatro vinténs e era acompanhada de leite e pão com manteiga. Um tanto chocado com a quantidade de moscas presentes nesses locais, o viajante informou que havia cafés com bilhares, mas que nunca os tinha frequentado.[44] A observação sugere o café como um local para uma refeição rápida e leve, mas, a exemplo das tabernas, casas de pasto e botequins, esses eram também espaços de sociabilidade e de lazer, onde indivíduos de origens sociais diversas poderiam permanecer por algumas horas jogando, bebendo ou simplesmente descansando.

Considerações finais

Para os escravos, os libertos e os homens pobres (negros ou brancos) que viviam na sede da corte portuguesa na América, a rua era o espaço no qual se trabalhava, onde ocorriam os encontros, as distrações e não raro até a morte. Comia-se em uma barraca, na venda, ou algo da cesta de um ambulante. Nas tabernas e botequins, prolongamentos das ruas, jogava-se, ouvia-se música e bebia-se algo forte, estimulante. Na maior parte das vezes aguardente de cana, que devia ser apreciada pelos efeitos próprios das bebidas espirituosas, mas não se pode ignorar o nível calórico existente nas aguardentes e a importância que esse fator deveria assumir na dieta pobre e insatisfatória da maior parte dos escravos e trabalhadores urbanos.[45]

Conforme informou Brillat-Savarin, no século XVIII, o efeito do consumo dessas bebidas fortes era considerado imediato e o alívio que proporcionava instantâneo. "Sirva a um homem fatigado, dizia o gastrônomo, os alimentos mais substanciais: ele comerá com dificuldade e a princípio sentirá certo desconforto. Dê-lhe um copo de vinho ou de aguardente: na mesma hora ele se sentirá melhor e parecerá renascer".[46]

Mas não era apenas para os mais humildes que foram abertos os novos locais de venda de bebidas, após a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro. É provável que houvesse uma hierarquia entre os diversos estabelecimentos, a exemplo do que ocorria na sociedade como um todo. Isto é, logradouros mais frequentados por caixeiros, comerciantes e ambulantes, em sua maior parte portugueses solteiros, os quais faziam as refeições nas casas de pasto. Eles podiam ainda valer-se de uma casa de café, que servia pão com manteiga e uma bebida quente desde bem cedo. Cafés, vendas e botequins eram os espaços públicos de sociabilidade frequentados pelas camadas baixas e médias no Rio de Janeiro de d. João, cujo número aumentou consideravelmente para atender também a população negra livre e escrava que duplicou em apenas 12 anos. Quanto às elites, não há menção ao hábito de se comer fora de casa. Estas usufruíam de locais de divertimento mais privados e domésticos. Para elas destinavam-se, provavelmente, as bebidas alcoólicas importadas, o chá e os artefatos de luxo anunciados na Gazeta

da cidade, assim como baixelas, louças e talheres de prata.

O Rio de Janeiro de d. João não foi apenas a cidade que acolheu a corte, o local do beija-mão do rei e do teatro São João, onde os costumes se europeizaram, conforme enfatizado pela historiografia. Era também uma cidade negra, como observado pela maior parte dos viajantes estrangeiros do século XIX. Na nova configuração da cidade, que se tornou "metrópole" a partir de 1808, essa poderia parecer uma extensão de Lisboa em muitos aspectos. Era, porém, uma extensão modificada, devido à importância que a escravidão assumiu no mundo colonial.

A pesquisa para este artigo contou com o apoio do CNPq. Os dados foram apresentados primeiramente na *Revista Semata* da Universidade de Santiago de Compostela, v. 21, 2009.

N O T A S

1. SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Storia dei generi voluttuari*. Milão: Bruno Mondadori, 1999, p. x.
2. ÁLVAREZ, Luis Benito García. *Beber y saber*: una historia cultural de las bebidas. Madri: Alianza Editorial, 2005, p. 40.
3. LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil (1820)*. Belo Horizonte, 1975, p. 28.
4. Arquivo Nacional – Rio de Janeiro, citado de agora em diante como: ANRJ. Plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, cód. 318, fl. 59.
5. O cálculo apresentado pelo intendente foi o seguinte: 67$200 (sessenta e sete mil e duzentos réis) de rendimentos com sete casas de jogo a 9$600 cada; 225$600 a serem arrecadados com licenças de botequins, casas de pasto e albergues, a razão de 1$800 cada, o que se conclui que seriam 125 estabelecimentos desse tipo; 96$000 em licenças para ter comidas feitas em vendas, sem informação sobre a taxa individual. Mas se aplicarmos o valor atribuído aos demais estabelecimentos onde se consumia alimentos (1$800) completam um total de 52 vendas desse tipo. A estimativa completa dos rendimentos da Polícia seria de 8:782$800 (oito contos setecentos e oitenta e dois mil e oitocentos réis) Cf. ANRJ. Plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, cód. 318, fl. 55.

6. LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de sociabilidade em Lisboa*: finais do século XVIII a 1834. 1995. Dissertação (Doutorado em Geografia Humana), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, p. 184.

7. CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade*. Da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004, p. 255.

8. Sobre o olhar dos viajantes sobre a cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX ver: TORRÃO FILHO, Amilcar. *A arquitetura da alteridade*: a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845). 2008. Tese (Doutorado), Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

9. Cf. LOJAS de varejo e oficinas que há nessa cidade, *Almanaque da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, RIHGB*, Rio de Janeiro, composto por Antônio Duarte Nunes, tomo XXI, p. 155, 1º trim. 1858.

10. Cf. ANRJ. Plano para a Criação dos Oficiais da Polícia e das suas Rendas, cód. 318, fl. 59; ANRJ. Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód. 352, v. 1-6.

11. Cf. ANRJ. Receita e Despesa da Intendência Geral da Polícia, cód. 352, v. 1-6. Para a montagem desta tabela foram selecionados os dados de apenas *três trimestres* ao longo de três diferentes anos do período estudado: a) julho de 1808 a julho de 1809, momento de implantação do sistema de cobrança de taxas pela Polícia; b) o ano de 1815, quando as mudanças na urbanização e costumes na cidade já eram significativas; e c) 1821, ano do retorno do rei a Portugal.

12. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino* (1728). Edição online do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>.

13. Cf. ANRJ. Polícia, portaria, ofícios, 1808-1809; cód. 318, fl. 23 (7/5/1808).

14. Idem.

15. Cf. ANRJ. Guarda Real da Polícia da Corte – Ordem do dia, cód. 749, doc. 16, fl. 5 e verso. As rondas eram feitas desde a chegada da corte até 1809 pelos corpos de milícias durante a semana e a tropa de linha aos domingos. Em 30/9/1809, foram dispensados desse serviço, passando as rondas da cidade à competência da recém-criada Guarda Real da Polícia. Sobre o assunto ver ANRJ. Guarda Real da Polícia da Corte, cód. 749, fl.1.

16. Cf. ANRJ. Ofícios da Polícia ao comandante da Guarda Real, cód. 327, v. 1, fl. 96 (7/11/1821).

17. Idem.

18. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis (1763-1808)*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, p. 79.

19. Idem.

20. Ibidem, p. 83.

21. Cf. ANRJ. Ofícios da Polícia ao comandante da Guarda Real, cód. 327, v. 1, fl. 70 (9/10/1816).

22. Idem.

23. Idem. Ver também: ANRJ. Guarda Geral da Polícia da Corte – Ordem do dia, cód. 749, f. 33 e verso (24/7/1811) sobre prisão de soldados jogando dados e cartas falsificadas em tabernas.

24. CÓDIGO filipino ou Ordenações do Reino de Portugal (1603). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, livro V, títulos 82 e 83 e notas 1 e 2, p. 1.230-1.231.

25. Sobre a criminalidade escrava na cidade no período estudado ver: ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente*: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro 1808-1822. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 157-193.

26. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 15.

27. Os dados para 1789 foram fornecidos por Luiz Edmundo, op. cit., p. 356; ver também o *Almanaque da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, op. cit.

28. LEITHOLD, Theodor von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1966, p. 21.

29. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 17 apud SILVA, Maria Beatriz Nizza da, op. cit, p. 15.

30. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 71 (5/9/1810).

31. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 5 (15/1/1820). Interessante nesse anúncio é o fato do proprietário designar seu estabelecimento como confeitaria. Não é possível afirmar se o termo foi utilizado como sinônimo de casa de pasto ou se de fato vendia confeitos também.

32. EDMUNDO, Luiz, op. cit., p. 377-383.

33. LEITHOLD, Theodor von; RANGO, L. von, op. cit., p. 21.

34. Ibidem, p. 18.

35. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 13 (12/2/1817).

36. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 51 (25/6/1817).

37. SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A Primeira Gazeta da Bahia*: idade d'ouro do Brasil. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 182.

38. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 27 (2/4/1817).

39. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 61 (29/7/1820).

40. Em 1810, um comerciante estabelecido da rua dos Ourives anunciava uma baixela de prata sem indicar o preço. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 87 (31/10/1810).

41. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 30 (14/4/1813).

42. Gazeta do Rio de Janeiro, n. 47 (12/6/1819).

43. Cf. ANRJ. Relação das casas de negócio nas ruas do Rio de Janeiro. Fundo Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, códice 521, v. 1.

44. LEITHOLD, Theodor von; RANGO, L. von, op. cit., p. 21.

45. TSCHUDI, J. J. *Viagem às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo*. São Paulo: Martins Editores, 1953, p. 54-55. O viajante chama a atenção para sua presença na alimentação dos escravos, observando: "às vezes, mas não regularmente, um pouco de cachaça".

46. Cf. BRILLAT-SAVARIN. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129 (século XVIII).

R E S U M O

A presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro proporcionou melhorias na urbanização da cidade e várias mudanças no cotidiano de sua população, como, por exemplo, a ampliação dos espaços de lazer e sociabilidade, entre os quais se destacam aqueles destinados ao consumo de bebidas das classes populares. O artigo analisa o aumento significativo do número de tabernas na cidade enquanto as elites portuguesas e coloniais, por sua vez, consumiam bebidas estrangeiras e usufruíam de uma sociabilidade basicamente privada e doméstica.

Palavras-chave: alimentação; bebidas; tabernas; sociabilidade.

A B S T R A C T

The Portuguese court in Rio de Janeiro provided improvements in the urbanization of the city and several changes in the daily lives of its population, for example, the expansion of leisure and sociability spaces, among which those destined for the consumption of drinks of the popular classes. The article examines the significant increase in the number of taverns in the city whereas the Portuguese and colonial elites, on the other hand, consumed foreign liquors and took advantage of an essentially private and domestic sociability.

Keywords: food; drinks; pubs; sociability.

R E S U M É N

La presencia de la corte portuguesa en Rio de Janeiro proporcionó mejorías en la urbanización de la ciudad y varios cambios en el cotidiano de su población, como, por ejemplo, la ampliación de los espacios de ocio y amigabilidad, entre quiénes se destacan aquéllos destinados al consumo de bebidas de las clases populares. El artículo analiza el aumento significativo del número de tabernas en la ciudad mientras las elites portuguesas y coloniales, por su vez, consumían bebidas extranjeras y usufructuaban de una amigabilidad básicamente privada y doméstica.

Palabras clave: alimentación; bebidas; tabernas; amigabilidad.

Recebido em 31/1/2011
Aprovado em 22/7/2011

Pablo Marcelo Diener Ojeda
Doutor em História da Arte pela Universidade de Zurique.
Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso.

Imagens da Urbanização da América Portuguesa no Legado da *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira

"moliri jam tecta videt, jam
sidere terrae"

(erigindo construções, já estabelecidas na terra)

Virgílio, *Eneida*, Livro VII,
verso 290

Encontramos o verso citado na epígrafe inscrita no "Prospecto da Vila de Barcelos";[1] com essas palavras Virgílio descreve o final das longas e fatigosas viagens de Eneias e sua chegada ao Lácio, na península itálica. O poeta evoca o momento no qual o herói troiano e seus homens deixam os navios para, finalmente, se estabelecerem em terra firme e dar começo aos trabalhos de edificação do que, posteriormente, será o grande império romano. Mas, qual é a ponte entre esse verso e a vista de Barcelos?

Para compreendermos a vinculação entre a imagem e o texto devemos lembrar que aquela cidade havia sido elevada à categoria de sede do governo da capitania de São José do Rio Negro, no ano de 1758. E que o mencionado Prospecto foi executado quase três décadas mais tarde, por obra de um dos riscadores da *Viagem filosófica* ao interior da América lusitana,

realizada sob o comando de Alexandre Rodrigues Ferreira.

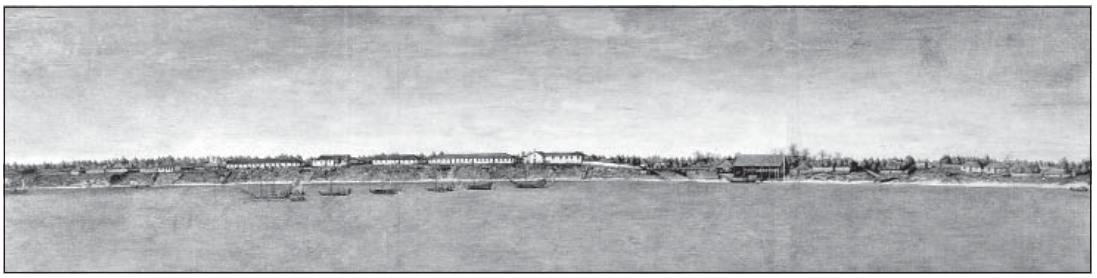
Ao colocar a citação da literatura clássica na parte superior da folha que contém a representação da vila de Barcelos, pretendia-se traduzir o sentido atribuído à tarefa de urbanização no espaço amazônico, desenvolvida pelo Estado português com singular intensidade na segunda metade do século XVIII. Como Eneias no Lácio, os portugueses – heróis modernos – assumiam os árduos trabalhos de consolidação do império lusitano na América, e a fundação de vilas, povoados e lugares representava a máxima expressão dessa fabulosa empreitada.

Essa evocação de caráter erudito não é um simples capricho do ilustrador, mas interpreta o pensar e o sentir da *Viagem filosófica*, enquanto um projeto lusitano. Tanto o riscador, no caso José Joaquim Freire, como seu chefe imediato, o filósofo-naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira e, certamente, também as autoridades políticas que ditavam as diretrizes à expedição, identificavam os núcleos urbanos naqueles territórios localizados tão longe da mãe pátria como a manifestação mais evidente da presença imediata do poder imperial.

A vista de Barcelos com a emblemática inscrição nos transmite uma apreensão sensível da vila. Da mesma maneira, o estudo de ilustrações como essa – seja de vistas panorâmicas ou de monumentos singulares –, ou também a observação do conjunto das folhas que a *Viagem filosófica* dedicou a vilas e povoados no interior da América portuguesa, pode nos aproximar dos valores e dos sentidos atribuídos a esses espaços. Nessa perspectiva, mais do que realizar um estudo do fenômeno urbano na América portuguesa e do correspondente processo de urbanização – assuntos para os quais a historiografia oferece pesquisas bem fundamentadas[2] –, neste artigo nos interessa abordar o seu registro visual, tal como o encontramos no mais rico e abrangente corpo iconográfico do século XVIII sobre o tema, nomeadamente, no legado da *Viagem filosófica*.

A *Viagem filosófica* e o seu legado iconográfico

A *Viagem filosófica* às capitanias do Rio Negro, Grão Pará, Mato Grosso e Cuiabá, de Alexandre Rodrigues Ferreira, foi realizada por ordem da Coroa de Portugal nos anos de 1783 a 1792.



Prospecto da vila de Barcelos. Lápis, nanquim e aquarela sobre papel, 27,5 x 62 cm

Iniciou seu périplo em terras americanas em Belém do Pará. Depois de uma curta exploração da ilha de Marajó e do curso inferior do rio Tocantins, a expedição viajou pelo Amazonas, até o rio Negro, tomando a vila de Barcelos como centro das suas atividades. Subiu pelo rio Negro alcançando a fortaleza de São José de Marabitanas e, através do rio Branco, chegou até o espaço limítrofe entre as bacias amazônica e a do Orenoco, tendo a fortaleza de São Joaquim, na foz do Tacutu, como ponto de referência.

Após uma estada de quase dois anos em Barcelos – da segunda metade de 1786 até agosto de 1788, tempo no qual levou a cabo uma exploração pelo Solimões –, Ferreira recebeu ordens de continuar sua viagem pelos rios da vertente sul da bacia amazônica. Nessa etapa, percorreu o curso dos rios Madeira, Mamoré e Guaporé, com destino à Vila Bela da Santíssima Trindade, capital da capitania de Mato Grosso e Cuiabá. Daí passou à bacia do rio Paraguai e explorou a então principal vila da região, a Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá; à continuação, navegou em direção ao sul pelo rio Paraguai até o limítrofe do presídio de Nova Coimbra.

A maior parte dos caminhos foi percorrida por via aquática, utilizando as ubás, canoas indígenas de pequeno e médio porte esculpidas no interior de um tronco; trata-se, pois, de uma expedição essencialmente de caráter fluvial.

Ao concluir seu périplo, Ferreira escreveu um relatório final dirigido às autoridades em Lisboa; na dezena de páginas que compõem esse informe, o filósofo-naturalista resume a sua empresa, apresentando os caminhos percorridos num sumário dos lugares visitados. E acaba dizendo: "Não digo que as viagens que fiz foram coisa grande, nem atendível, digo sim falando agora com S. A., que o que quer que fiz é pouco por vós, que mais me pena ser esta vida coisa tão pequena".[3]

O expedicionário se autorretrata aqui como um viajante-funcionário, que levou a cabo sua tarefa por ordem da Coroa e seguindo rigorosamente, quase passo a passo, as instruções que lhe eram remetidas pelos administradores dos domínios coloniais. A falsa modéstia das suas palavras é evidente quando constatamos através dos próprios escritos que, efetivamente, a viagem foi muito árdua. Sem lugar a dúvidas, a *Viagem filosófica* deve contar-se entre as mais difíceis e trabalhosas empresas científicas realizadas no século XVIII no espaço americano. O grande feito consiste em ter percorrido o interior do território colonial lusitano, tendo como antecedente imediato a rota das Comissões Demarcadoras de Limites.[4]

A equipe vinda de Portugal estava integrada pelo jovem naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, formado em Coimbra, por um jardineiro botânico, Agostinho Joaquim do Cabo, e por dois riscadores, José Joaquim Freire e Joaquim José Codina. E já em terras americanas, se incorporou uma quantidade variável de auxiliares, sempre bastante numerosos, além de

remeiros e soldados, que eram arrolados a partir das necessidades da empresa e sempre de acordo com a administração colonial.

O legado dessa expedição foi gigantesco e hoje ainda se conservam coleções botânicas, zoológicas e etnográficas, além de dezenas de memórias, escritas ou compiladas por Ferreira, e um grande acervo de imagens composto por aproximadamente 2.500 folhas.

Não obstante, podemos também afirmar que, mesmo tendo cumprido com a missão encomendada, a *Viagem filosófica* é uma empresa inacabada, porque jamais chegou a publicar seus resultados. Os frutos dessa viagem foram difundidos apenas pontualmente e de maneira parcial entre os mais eruditos círculos científicos europeus. O próprio Ferreira não chegou a organizar suas coleções naturalistas nem seus escritos; uma boa parte passou à França, como butim da invasão napoleônica.

No contexto da empresa naturalista portuguesa, o papel que desempenhavam as ilustrações foi definido pela Academia das Ciências de Lisboa, que atuava em nome da Coroa para a elaboração das instruções às *Viagens filosóficas*. Num escrito que leva o título de *Compêndio de observações que formam o plano da Viagem política e filosófica*, explica-se com respeito às imagens que "entre a descrição das coisas entra também o risco, e pintura, a qual se aplicará àqueles objetos, que a narração não for capaz de descrever perfeitamente e com clareza. Por tanto se desenharão campos, montes, animais, plantas, e outros produtos, que nem se podem descrever, nem é fácil a sua remessa".[5]

O papel instrumental, com uma função complementar que se atribui à ilustração, fica claro nestas instruções. Nessa caracterização do trabalho dos riscadores se perfila, já no século XVIII, a problemática da ilustração científica, que tem sido um território marginal e filha bastarda das disciplinas científico-naturalistas, por um lado, e, por outro, da história da arte. Nem uma nem a outra a tem assumido integralmente como parte do seu objeto. Sobre este campo, ainda em 1996, David Topper afirmava, de forma crítica, que "a maioria dos historiadores da arte a tem menosprezado, exceto, certamente, quando uma ilustração provém da mão de um gênio como Leonardo".[6]

Aqui, entendemos a ilustração realizada por exploradores científicos como uma manifestação, cujo sentido deve ser decifrado com base na metodologia da história da arte, utilizando para seu estudo as ferramentas desenvolvidas a partir da escola de Warburg, de inícios do século XX. Trata-se de uma linguagem com um valor epistemológico próprio, que vai além da simples reiteração de conteúdos já explicitados por via verbal. A ilustração científica oferece um valor a mais, que é o que nos empenhamos por descobrir.

Uma parte fundamental do legado iconográfico da *Viagem filosófica* está composta pelas ilustrações botânicas, que representam, aproximadamente, duas terceiras par-

tes do total. O restante está constituído por desenhos de animais, estudos etnográficos e as vistas de paisagens. São estas últimas que nos interessam aqui, com um total de cerca de 250 folhas, e especificamente o corpo de representações dos complexos urbanos com, aproximadamente, setenta desenhos e aquarelas.

No *corpus* iconográfico deste legado é preciso diferenciar entre as folhas desenhadas por Codina e por Freire durante a viagem, que chamamos de "originais", e as cópias feitas posteriormente na Casa do Risco, em Lisboa. Estas, nem sempre muito fiéis, são de um interesse secundário para o estudo da expedição; foram realizadas por outros autores, geralmente sem a intervenção dos próprios expedicionários que concluíram os estudos originais, completando-os de acordo com a sua própria imaginação e gosto.

Hoje, os desenhos executados durante a viagem se encontram divididos entre os acervos do Museu Bocage, em Lisboa, e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; e, com poucas exceções, o que conhecemos do trabalho dos copistas pertence aos fundos do Arquivo do Horto Botânico no Rio de Janeiro.

As ilustrações executadas em viagem são, na sua quase totalidade, de autoria dos dois riscadores que viajaram com Ferreira, isto é, de J. J. Codina e J. J. Freire. Estes personagens não podem ser qualificados como artistas no sentido tradicional. Eles não possuem uma formação nesse sentido, não passaram por escolas de artes nem academias, inexistentes à época em Portugal. Fizeram seus estudos no círculo de instituições militares, especializando-se no desenho técnico e cartográfico. Foi só com a instituição das *Viagens filosóficas*, levada adiante por iniciativa do naturalista italiano a serviço de Portugal, Domenicos Vandelli, que se estabeleceu uma 'oficina de risco', onde estes ilustradores técnicos receberam alguma instrução específica para o trabalho que deveriam executar em viagem, particularmente para o desenho de plantas.

Em geral, resulta difícil diferenciar a obra dos dois riscadores. Se por uma parte o olhar está enfaticamente definido em função das necessidades da expedição, por outra os traços são muito afins, quiçá como consequência da ausência de um aprendizado e de um exercício propriamente artístico. Em concordância com a constatação de que, em geral, Freire assina seus trabalhos com maior frequência que Codina, também verificamos que há um maior número de desenhos e aquarelas com paisagens e das vistas urbanas que leva seu nome. Mas isso não deve induzir a se supor que Freire tinha como tarefa prioritária a representação da paisagem. De fato, do total das folhas originais, apenas cerca de 20% está assinado.

As tentativas de diferenciação de traços de autoria entre os dois riscadores não têm conseguido fornecer argumentos suficientemente contundentes. Lemos, por exemplo, no *Dicionário crítico de pintura no Brasil* de José Roberto Teixeira Leite,[7]

afirma que Freire seria mais pintor e Codina mais documentarista. E nesse mesmo rumo, o historiador da arte portuguesa Miguel Faria, na sua tese de doutorado *A imagem útil*,[8] dedicada a Freire, formula conclusões sobre traços de estilo com base em algumas folhas assinadas, cuja análise o autor extrapola a imagens sem identificação explícita do riscador, construindo, desta maneira, uma argumentação bastante circular.

Pensamos que ainda não possuímos suficiente informação para uma identificação segura dos dois autores e parece mais prudente atribuir a obra no seu conjunto à equipe de riscadores, com a exceção das folhas assinadas.

As imagens urbanas

No *corpus* das imagens urbanas identificamos um total de 27 lugares registrados. Primeiramente, encontramos um conjunto de vistas urbanas executadas, na sua maior parte, durante os meses que seguiram à chegada da *Viagem filosófica* aos domínios de Portugal em ultramar; a esse grupo pertencem os registros de Belém e também uma vista de Monforte, na ilha de Marajó, e da vila do Cametá, no Tocantins. Essas imagens se contam entre as poucas que foram acabadas em todos os seus detalhes e podemos atribuir-lhes um valor representativo.

No próprio périplo pelo interior do continente, os espaços privilegiados para a execução desta tarefa são regiões de fronteira, vale dizer, pontos críticos na disputa territorial com a Coroa espanhola. Trata-se, concretamente, de três áreas, as duas primeiras pertencendo ao âmbito setentrional. Por um lado, os registros estão dedicados ao Alto Rio Branco, incluindo a povoação de Nossa Senhora da Conceição como um dos lugares mais próximos do limite com os domínios espanhóis e tendo como foco de atenção a fortaleza de São Joaquim. Por outro lado, ao espaço do rio Negro, estão dedicadas as imagens do curso superior do rio e da área fronteiriça, nomeadamente a povoação de São Gabriel da Cachoeira e a fortaleza de São José de Marabitanas. O terceiro grupo refere-se aos registros feitos na bacia do Alto Rio Paraguai, que constituía uma longa linha crítica quanto à definição das fronteiras e também de contínuos conflitos com a população indígena, particularmente com a nação guaikuru. É evidente que, na sua maior parte, a ilustração de povoações de terra adentro segue um critério derivado de questões de ordem estratégica.

Dentre as vistas executadas num primeiro momento é manifesta a especial atenção que foi dedicada a Belém do Pará, tanto à situação geográfica e configuração urbana como à substância arquitetônica. Isso se reflete na quantidade e qualidade de registros que a expedição lhe dedicou; conservam-se dois planos da cidade, uma vista geral e os 'prospectos' das praças do Pelourinho e das Mercês, além de numerosos alçados e representações de fachadas de diversos prédios com caráter representativo, de autoria do arquiteto italiano José Landi e incorporados ao acervo.

A folha mais notável dessa série é a vista de Belém,[9] que representa a silhueta da cidade tomada à distância, desde a baía. A composição está organizada em três faixas horizontais, de maneira que o perfil da cidade aparece quase como uma listra entre os espaços mais largos do céu e das águas. O rigor com que o ilustrador reproduz as proporções é inequivocamente fruto da utilização da câmera escura.

Este instrumento ótico de tradição renascentista foi utilizado ao longo dos séculos para registrar as paisagens. Seu mecanismo é bastante simples: consta de uma caixa com um espelho no seu interior e duas lentes colocadas em ângulo reto, uma dirigida ao objeto e a outra projeta a imagem sobre uma placa de vidro, na qual está marcada uma rede quadriculada. Dessa maneira, o ilustrador recebe a imagem já parcialmente elaborada, na medida em que está reduzida a um tamanho próximo ao da sua folha de desenho, de modo que, ao fazer o registro, pode-se ir copiando quadrícula por quadrícula, com a certeza de que as proporções das partes serão corretas.

Na vista de Belém, o riscador naturalista se prende estritamente à imagem que obtém por meio deste instrumento, sem arriscar nenhum subterfúgio artístico para alterar as proporções e aproximar do observador a bela fachada da cidade. Consequentemente, sua composição resulta bastante prejudicada pelo fato de conter as grandes e monótonas áreas do céu e da água, nas quais se observa o tímido intento de animá-las com nuvens e vários navios.

Podemos tomar esta ilustração como uma espécie de arquétipo no registro dos núcleos urbanos, um modelo que se repete uma e outra vez em função do uso permanente da câmera escura. De fato, consta nos inventários da *Viagem filosófica* a sua inclusão, e podemos supor que se tratava do exemplar mais simples, que é um cubo de uns 30 cm por lado, vale dizer, um tipo apropriado para viagens. Mais ainda, as próprias folhas nos dão testemunho da sua utilização, através da presença bastante frequente do reticulado para o traspasso ao papel da imagem obtida mediante esse instrumento ótico.

Porém, evidentemente, o que só encontraremos ocasionalmente nas vistas dos povoados e lugares apreendidas em rota é o cuidadoso acabamento presente no panorama de Belém. Segundo Ferreira informa em carta aos seus superiores, a sua execução tomou dois meses, o que, sem lugar a dúvidas, não é um ritmo viável para uma expedição em constante movimento.

Entendemos que essa paisagem, junto com as folhas que mostram espaços ou monumentos específicos da urbe, assim como as plantas que explicitam a sua considerável extensão, pretende destacar o caráter monumental do complexo, cujo porto evidencia, ademais, uma considerável movimentação.

A vista da vila do Cametá,[10] por sua vez, tem uma conotação comemorativa, mas não do espetáculo urbano, que é relativamente modesto com a sequência de edifi-

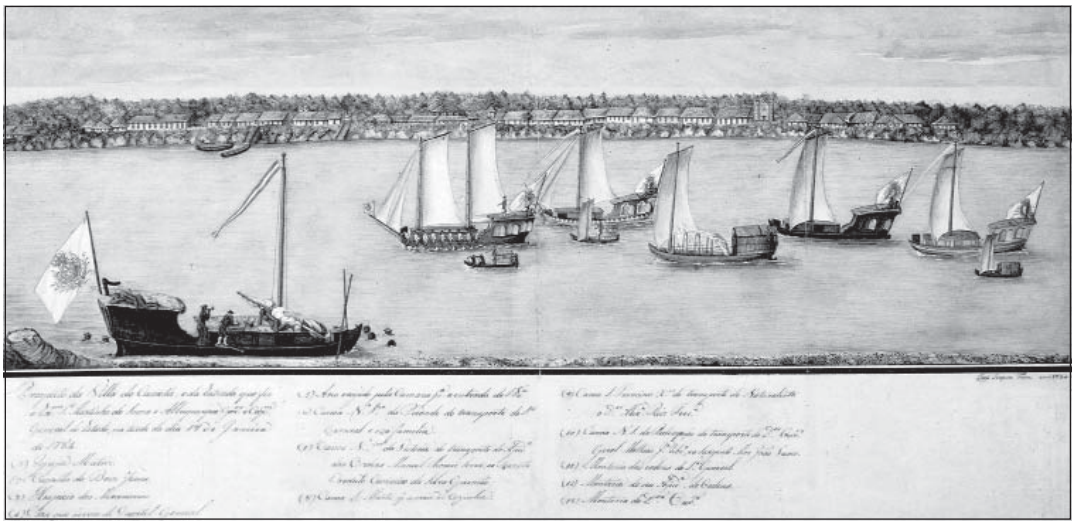
cações simples erigidas sobre o barranco do rio, e sim, como o próprio texto ao pé da imagem esclarece, "da entrada que fez o Ex.mo I.a Martinho de Sousa e Albuquerque, Gov.or e Cap.m General do Estado, na tarde do 19 de janeiro de 1784". A ênfase está claramente posta nos navios no primeiro plano, com a vermelha canoa do governador ao centro e a que levava ao próprio expedicionário do lado direito, de modo que a cidade aparece quase que como um pano de fundo.

A respeito desse desenho, Ferreira escreveu a Martinho e Melo e Castro:

> fica o riscador Freire com os 2 desenhos da perspectiva de Cametá, um que ei de remeter por ofício da minha comissão, e outro que mandou desenhar o sr. general. Da mesma sorte fica tirada a perspectiva de Palácio, do riscador Codina, devendo apresentar 3 cópias, duas que mandou tirar o sr. general e uma que é da minha repartição.[11]

É claro que estes luxos, não só de concluir em todos seus detalhes a folha, mas também de fazer uma ou até duas cópias do mesmo desenho, só foi possível em pouquíssimas ocasiões.

A série de registros de núcleos urbanos iniciada na foz do Amazonas, no curso do baixo Tocantins e na ilha de Marajó, só foi continuada em Barcelos, no rio Negro, onde Ferreira e a sua equipe se estabelecem nos últimos meses de 1785. A então capital da capitania de São José do Rio Negro passou a ser o centro de operações da *Viagem filosófica* por quase três anos, de modo que a vista comentada inicialmente pode ter sido desenhada e pintada no decorrer de um longo tempo. Como já observado, a inscrição do verso de Virgílio nos permite atribuir-lhe um sentido quase alegórico do processo colonizador lusitano no interior da América meridional. O texto ao pé da folha,[12] por sua vez, resume brevemente a história da vila e explica que os navios ancorados na



Prospecto da vila do Cametá. Lápis, nanquim e aquarela sobre papel; 32 x 45,8 cm

sua frente representam a saída de João Pereira Caldas para o rio Solimões em 28 de abril de 1784, vale dizer, numa data anterior à chegada de Ferreira a Barcelos. A evocação deste personagem no contexto daquela vista da cidade, além de constituir uma homenagem nominal, complementa o sentido da folha mediante a representação de caráter simbólico dessa importante figura que, entre 1772 e 1780, foi governador da capitania do Pará e teve uma destacada atuação no processo de demarcação e, posteriormente, de fortificação das fronteiras naquele território.[13]

Novamente encontramos uma alusão elogiosa a Caldas numa vista tomada rio acima, no lugar que leva seu nome. Trata-se de uma folha na qual o bonito desenho do casario é tão importante como o próprio texto, que nos permite entender o porquê dessa dedicação na execução da vista por parte dos riscadores. Na inscrição, o desenhista deixa constância de que o lugar havia sido batizado em homenagem ao antigo governador que, durante o exercício das suas funções, havia mandado erigir o núcleo urbano.[14]

Para além do efetivo papel que Caldas desempenhou na consolidação do domínio territorial no espaço amazônico, o que justifica plenamente sua presença marcante na iconografia dos estabelecimentos urbanos, em relação à viagem de Ferreira, Pereira Caldas se constitui numa figura essencial. Foi ele que, em várias oportunidades, viabilizou a obtenção de recursos – dos mantimentos e canoas até os remeiros – para a realização da *Viagem filosófica*, e, além de apoio, forneceu importantes informações para o chefe da expedição. Ao evocá-lo nos prospectos de Barcelos e Caldas, a expedição naturalista certamente rende homenagem a uma figura emblemática e também expressa seu reconhecimento particular a um dos seus principais mentores.

No trajeto final pelo Alto Rio Negro e seus afluentes, foram registrados os lugares de São Gabriel de Cachoeira, São Joaquim do Cuané, no rio Uaupés, e a fortaleza de São José de Marabitanas. Nesta etapa, os desenhos destacam os aspectos propriamente urbanos, enquanto a paisagem aparece apenas esboçada e, muitas vezes, não é mais do que uma superfície aquarelada de forma homogênea em tons de cor verde. O suporte utilizado será homogêneo: um papel de dimensões derivadas de um mesmo tipo de folhas, de 24 x 34 cm ou de 34 x 48 cm, vale dizer, em formato simples ou duplo; isso passará a ser uma constante na maior parte das ilustrações.

Na vista de São José,[15] a atenção do riscador está centrada na fortaleza e seus detalhes, representados cuidadosamente para dar informação do seu estado de conservação. A intenção é evidente se comparamos aqui, por exemplo, o cuidadoso desenho dos dois bastiões laterais com ameias, e a absoluta indiferença pela vegetação, que aparece simplesmente como uma mancha uniforme.

De fato, uma boa parte destas ilustrações são esboços, o que não surpreende se

lembramos que, além das observações de estabelecimentos urbanos, a *Viagem filosófica* devia desenvolver um grande número de outras tarefas, particularmente a de herborização, o que implicava um demorado e permanente trabalho para os ilustradores. Ao cotejarmos o total dos exemplares botânicos registrados em desenhos feitos no próprio local de coleta, um conjunto de aproximadamente oitocentas folhas, chegamos a uma média de um desenho a cada três dias durante todo o tempo que durou a expedição. A isto se somam os estudos de animais e, ocasionalmente, da população e de objetos da sua cultura material, e também as paisagens – das quais aqui só abordamos os motivos urbanos –, em particular as vistas dos rios, que ganharam singular importância em trechos com relevância estratégica para a navegação.[16]

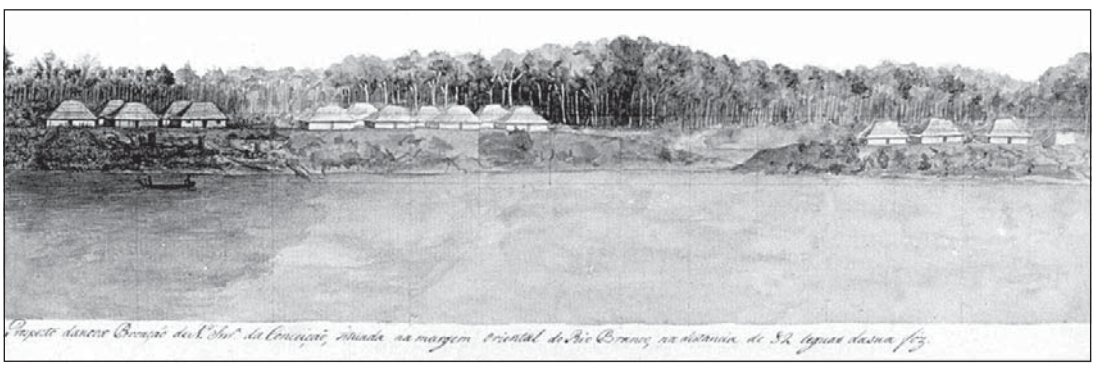
Assim, não é de estranhar o fato de, em muitos casos, estarmos diante de esboços ou quase croquis de povoados, tanto no trecho do rio Negro, como imediatamente depois, no rio Branco, e ainda mais na bacia do Paraguai.

A exploração do rio Negro foi concluída em Barcelos no final de 1785, depois de quase meio ano de viagem. E já em maio do ano seguinte, a equipe se encontrava percorrendo o rio Branco. De acordo com o *Diário* de Ferreira, aquela viagem foi consideravelmente mais rápida, com não mais de dois meses de duração. A preocupação aqui é bastante clara: as constantes penetrações de espanhóis, sobre os quais encontramos referências a uma série de episódios nos escritos do naturalista.

Resumindo o informe de uma equipe de militares enviados para controlar o espaço aquático, Ferreira escreve:

> Foi então expedido em uma montaria de 5 índios o soldado Miguel Arcanjo para esta diligência (...). Encontrou pouco acima da foz do rio Surumu, que deságua no Tacutu pela sua margem ocidental, na distância de menos de dia e meio de viagem, uma ubá com três soldados e 1 cabo espanhol, todos tintos de urucu à maneira dos gentios. Assim se disfarçavam para os surpreenderem.

E conclui seu relato citando uma carta enviada pelo comandante do forte de São Joaquim do Tacutu ao governador,



Prospecto da nova Povoação de N. Sra. da Conceição. Lápis e aquarela sobre papel, 24,1 x 34,4 cm

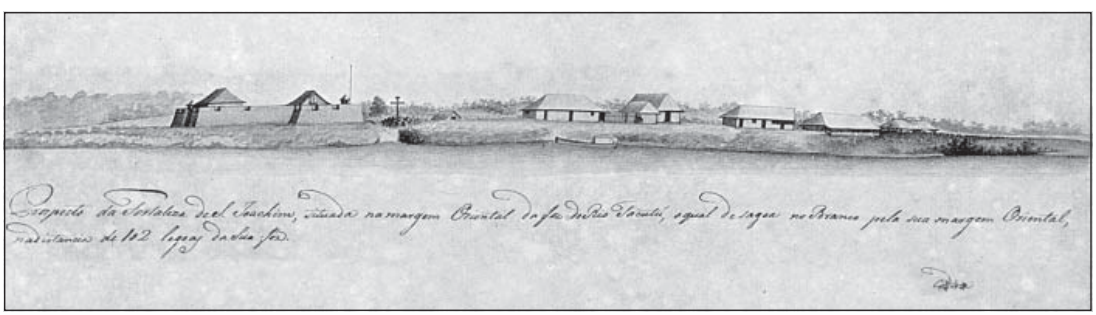
dizendo que é preciso "prisionar e desalojar todos e quaisquer espanhóis que se encontrassem e achassem situados nesse rio, domínios de El Rei nosso Senhor (...) e devendo ficar na inteligência de que o mais agradável de tudo é desinfetar inteiramente esse rio de espanhóis (...)".[17]

Ante essa situação, a necessidade de uma efetiva ocupação do território era iminente. É nessa perspectiva que devemos entender as ilustrações desses lugares urbanos, particularmente da parte superior do rio.

A povoação de Nossa Senhora da Conceição é apresentada apenas como um modesto povoado com não mais do que umas vinte casas.[18] Com uma densa floresta nas suas costas, aparece encravada ao longo do barranco na beira do rio. Nesta folha o riscador desenha com bastante detalhe as árvores, que apresentam um tamanho duas e até três vezes maior do que os prédios. A excepcional ênfase nas particularidades da vegetação que, à diferença das outras vistas, não aparece aqui como uma simples mancha verde, pretende evidenciar as potencialidades desse estabelecimento. Sua precariedade torna-se sensível, mas a imagem do casario traduz também as promissoras expectativas que se apresentam para essa povoação, abrindo-se espaço através da mata densa.

A fortaleza de São Joaquim, por sua vez, situada na confluência do Tacutu com o rio Branco, é um registro que se concentra, fundamentalmente, na descrição do forte, do que se elaborou, ademais, uma folha com a sua planta e seu alçado.[19] Pouco interessa aqui a paisagem. Com a habitual estrutura compositiva em três faixas, o céu e a água praticamente não foram identificados visualmente, e o estreito perfil que contém os prédios apenas evoca os elementos naturais com umas poucas pinceladas; o cuidadoso traço fino realça unicamente a construção defensiva e as poucas casas que a acompanham. Com esses registros, a *Viagem filosófica* apreendeu dois lugares particularmente expostos, locais de enorme importância estratégica.

A última etapa da viagem levou Ferreira e seus companheiros em direção ao sul da bacia amazônica. Durante mais de meio ano, percorreram o caminho de Borba, na confluência do rio Madeira com o Amazonas, até a vila Bela da Santíssima Trindade.



Vista da Fortaleza de São Joaquim. Lápis e aquarela sobre papel, 24,3 x 34,5 cm

Como demonstrou Maria de Fátima Costa,[20] a principal tarefa neste trecho era a de registrar o caminho fluvial entre aquela região de mineração aurífera e o Amazonas, para chegar a Belém. Os três rios que compõem essa rota, o Madeira, o Mamoré e o Guaporé, impunham árduos trabalhos para passar nada menos que 18 cachoeiras. A esse registro se dedicaram com especial cuidado os riscadores, e na última etapa encontraram refúgio e auxílio no forte Príncipe da Beira, o único lugar que podia acolhê-los nesse percurso.

Além das vistas do caminho fluvial, nesse trecho foram documentados a vila de Borba – um importante entreposto naquela rota – e a povoação e o forte Príncipe da Beira.[21]

Para a documentação da vila de destino do percurso fluvial na vertente meridional da bacia amazônica, isto é, a capital mato-grossense, o acervo da *Viagem filosófica* possui unicamente uma planta, mas nenhuma vista. Sim existe, não obstante, uma vista da povoação regular de Casal Vasco, que o então governador Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres erigiu e passou a usar como um lugar de residência temporária. Isso nos coloca diante de uma incógnita, já que até então os lugares principais sempre foram apreendidos com especial atenção.[22] A ausência de uma vista de vila Bela, na sua qualidade de capital de uma capitania, requer uma explicação; porém, por agora, a esse respeito, só podemos tecer conjecturas.

Posteriormente, no espaço do Alto Rio Paraguai e seus afluentes, em diferentes momentos, foram documentados os lugares do registro do rio Jaurú, próximo do lugar onde havia sido implantado o marco divisório em 1753, e da vila Maria do Paraguai, a atual cidade de Cáceres.[23] Mas, como registro visual, o objeto de maior interesse nesse âmbito é a vista da vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá.[24]

A vila sofria de uma grande fragilidade na sua situação defensiva e temia-se que, através do rio Paraguai, os espanhóis penetrassem, pondo em xeque esse importante estabelecimento urbano. Com essa preocupação, o governador da capitania Luís de Albuquerque encomendou uma avaliação da situação defensiva à Terceira Partida de Limites, em 1786; no correspondente informe os demarcadores declaravam que a única solução seria "aumentar a população da capitania do MT, para com ela não só contrapesar os projetos espanhóis (...) mas para ser povoada esta capitania (...), fazendo assim perder aos espanhóis as infundadas esperanças sobre o alto Paraguai e as ideias do seu contrabando".[25]

Ao olharmos a vista de Cuiabá, tem-se a impressão de que o desenhista está sobre um morro, nomeadamente, o morro da Luz, e que dali contempla a paisagem urbana margeada pelo córrego da Prainha, antigamente um importante ponto de extração de ouro. À sua direita, o riscador representa a rala vegetação do cerrado que cobre a colina, em cujo topo se situa

a capela de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; ao fundo, o terreno ondulado é apreendido apenas no seu aspecto orográfico; e para a esquerda, se insinua o caminho que vai dar ao Porto Geral do rio Cuiabá.

Porém, quando buscamos a localização exata do ponto de observação, percebemos que este não existe. Para fazer caber todos os elementos que se pretendia representar, o ilustrador teve que distorcer a perspectiva; só assim conseguiu que toda a vila ficasse colocada frontalmente sobre uma única folha, de 23,6 cm de altura por 120,9 cm de comprimento.

Já pelas suas dimensões, percebemos que se trata de uma imagem que utiliza rudimentos do que, posteriormente, seria desenvolvido nos registros panorâmicos e cuja forma perfeita se fez famosa no século XIX. Certamente, os riscadores da *Viagem filosófica* não chegaram a essa invenção, mas utilizaram recursos técnicos de montagem, para dar uma ideia da situação da cidade, incorporando, inclusive, um sem fim de detalhes no seu interior, tanto arquitetônicos como da vida cotidiana.[26]

No último trecho do seu percurso, a expedição desceu pelo rio Cuiabá até o Paraguai, para chegar ao fronteiriço presídio de Nova Coimbra, registrando estabelecimentos urbanos, como o de Albuquerque e o próprio presídio, pontos de importância estratégica análoga à dos estabelecimentos na vertente norte da bacia amazônica.[27]

No seu conjunto, a intenção que identificamos nas imagens de vilas, povoados e lugares ou, genericamente, de estabelecimentos urbanos, calça com as tarefas impostas à *Viagem filosófica* que, além dos estudos naturalistas, deviam desenvolver estudos que a própria academia chama de "estudos políticos".

No âmbito da observação do processo de urbanização, constatamos que os registros visuais apresentam várias categorias. Em primeiro lugar temos o Prospecto de Belém do Pará, que destaca o caráter monumental daquela urbe com o objetivo de chamar a atenção sobre o inequívoco valor representativo que ela possui como sede do poder. Numa segunda vertente, identificamos localidades de médio porte, cujas vistas se tornam um atributo para a comemoração de personalidades particularmente destacadas na materialização do projeto político do Império. Porém, a maior parte dos registros apresenta estabelecimentos urbanos escolhidos pelo seu importante valor estratégico, que são, de fato, parte de um relatório de caráter político.

A esse último grupo pertence também a vista da cidade de Cuiabá. Mas essa folha merece particular destaque porque representa o único registro que possui vôo artístico. Aí os riscadores romperam com o arquétipo rígido que lhes impunha a câmera escura, e passaram a modelar uma vista parcialmente idealizada. O objetivo dessa inovação na linguagem formal dificilmente poderia ser interpretado como

um impulso premeditado por criar uma paisagem com valores estéticos. Trata-se, também aqui, de uma ilustração com um propósito essencialmente instrumental. Porém, no intuito de satisfazer adequadamente a tarefa imposta, que era a de elaborar registros visuais com utilidade política para a administração imperial, os riscadores conceberam uma paisagem urbana com um caráter sintético único para esta categoria temática no conjunto desse legado iconográfico.

N O T A S

1. A folha faz parte do acervo da *Viagem filosófica* que se conserva na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BNRJ (passim), cod. 21,1,2-3; lápis, nanquim e aquarela sobre papel, 27,5 x 62 cm.

2. Ver especialmente DOMINGUES, Ângela. Urbanismo e colonização na Amazônia em meados dos setecentos: a aplicação das reformas pombalinas na capitania de S. José do Rio Negro. *Revista de Ciências Históricas*, Porto, n. X, p. 263-273, 1995; ARAUJO, Renata Malcher de. *As cidades da Amazônia no século XVIII*: Belém, Macapá e Mazagão. Porto: Faup Publicações, 1998.

3. FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Roteiro das viagens que fez pelas capitanias do Pará, Rio Negro, e Mato Grosso e Cuiabá. In: HARTMANN, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975; Série Etnologia, v. I, p. 133-144; p. 144.

4. Para a vinculação entre as Comissões Demarcadoras de Limites e a *Viagem filosófica* v. COSTA, Maria de Fátima. Alexandre Rodrigues Ferreira e a capitania de Mato Grosso: imagens do interior. *História Ciências Saúde. Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. VIII, Suplemento 2001, *Ciência e Viagens*, p. 993-1.014.

5. BREVES instruções aos correspondentes da Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa, 1781, p. 209-210.

6. TOPPER, David. Towards an Epistemology of Scientific Illustration. In: BAIGRE, Brian S. *Picturing Knowledge*: historical and philosophical problems concerning the use of art in science. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1996, p. 215-249.

7. LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico de pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 125.

8. FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem útil*: José Joaquim Freire (1760-1840), desenhador topográfico e de história natural. Lisboa: Universidade Autónoma Editora, 2001; ver em particular p. 175-185.

9. BNRJ, cod. 21,1,2-3; lápis e aquarela sobre papel, 46 x 94 cm.

10. BNRJ, cod. 21,1,2-2; lápis nanquim e aquarela sobre papel, 32 x 45,8 cm. O texto completo da inscrição ao pé da imagem diz: "Prospecto da Villa do Cametá, e da Entrada que fez o Ex.mo I.a Martinho de Souza e Albuquerque, Gov.or e Cap.m General do Estado, na tarde do dia 19 de janeiro de 1784. (1) Igreja Matriz. (2) Capella do Bom Jesus. (3) Hospicio dos Mercenarios. (4) Casa que sirvio de Quartel General. (5) Arco eregido pela Camara p.a entrada de S. Ex.a. (6) Canoa N. S.ra da Piedade do transporte do S.r General e sua familia. (7) Canoa N. S.ra da Vitoria do transporte do Ajud.e das Ordens Manoel Thomaz Serra, e o Tenente Cordulo Casimiro da Silva Gusmão. (8) Canoa S. Marta q. servia de cozinha. (9) Canoa S. Francisco X.er do transporte do Naturalista o D.or Alex. Roiz Ferr.a (10) Canoa N. S. da Redempção do transporte do Ouv. Geral Mathias G.e Libr.e, e o Sargento Mor João Vasco. (11) Montaria das ordens do S.or General. (12) Montaria do seu Ajud.e de Ordens. (13) Montaria do D.or Ouv.or. – Joze Joaquim Freire. anno 1784".

11. LIMA, Américo Pires. *O doutor Alexandre Rodrigues Ferreira*. Documentos coligidos e prefaciados por Américo Pires de Lima. Lisboa: Agência Central de Ultramar, 1953, p. 120.

12. No texto ao pé da imagem se lê: "Prospecto da Villa de Barcellos, antigamente Aldêa de Mariuá; creada capital da Capitanía de S. Joseph do Rio Nêgro, pelo Illm.o e Exm.o Snr. Francisco Xavier de Mendonça, Furtado, por Provisão de 6 de Mayo de 1758. Está situada na margem austral do sobredito Rio Nêgro; na distancia de 70 legoas da sua foz; em 0º, 58' e 11'' de latitude austral, e em 314º e 42' de longitude oriental á Ilha do Ferro, segundo as ultimas observaçoens. / Representa-se a sahida do Illm.o e Exm.o Snr. João Pereira Cáldas, Governador e Capitão General nomeado para as Capitanías do Mato grôsso, e Cuyabá, e nos Districtos dos Govêrnos dellas, e do Estado do Grão-Pará, Encarregado da Execução do Tratado Preliminar de Limites, e Demarcação dos Reaes Dominios, pela primeira vêz, que se dirigio ao Quartel da Villa de Ega, no Rio Solimoens, em 28 de Abril de 1784. / (a) Canôa da Invocação de N. Snr.a do Pilar, do transporte de S. Ex.a. (b) As duas Igaritês das Ordens. (c) Canôa do transporte do Capellão Fr. Pédro Thómaz. (d) Canóa da Cozinha. (e) Canôa da Invocação de N. Snr.a da Bôa-Viagem, do transporte do Escrivão da Fazenda Real Sebastião Joseph Prestes, que então servio de Secretario interino. (f) Canôa do transporte do Cirugião dos Empregados na Demarcação Antonio Joseph de Araujo Braga. (g) Canôa da Invocação de N. Snr.a do Valle, do transporte do Tenente-Coronel João Baptista Martel, Primeiro Commissario da Demarcação".

13. Para João Pereira Caldas ver SANTOS, Fabiano Vilaça dos. Uma vida dedicada ao Real Serviço: João Pereira Caldas dos sertões do Rio Negro à nomeação para o Conselho Ultramarino. *Varia História*, v. 26, n. 44, jul./dez. 2010. Versão on line. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752010000200009&script=sci_arttext>.

14. O texto diz: "Prospecto do novo lugar das Caldas, estabelecido na margem oriental, e no principio da primeira Cachoeira do Rio Cauaburys, pelo Tenente Marcelino Joseph Cordeiro, Commandante da Fortaleza de S. Gabriel: Por Ordem immediata do Illm.o e Exm.o Snr. João Pereira Caldas, em carta de 27 de julho de 1781, não tendo o Governador de juncto executado até então a primeira Ordem de 17 de dezembro de 1773, ao mesmo respeito. / (a) Em officio de 25 de julho de 1781, ordenou ao Governo desta Capitania o Illm.o e Exm.o Snr. Joseph de Napoles Tello de Menezes, Governador, e Capitão General do Estado, que em obsequio ao Illm.o e Exm.o Snr. João Pereira Caldas, desse ao novo Lugar a denominação de Caldas".

15. BNRJ, cod. 21,1,2-1; lápis e aquarela sobre papel, 24,3 x 34,3 cm.

16. Trata-se, sobretudo, do caminho fluvial entre a vila de Borba, na confluência do Madeira com o Solimões, e a vila Bela da Santíssima Trindade, a então capital de Mato Grosso; ver a esse respeito COSTA, Maria de Fátima, op. cit.

17. SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina (orgs.). *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira*. Documentos da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Kapa Editora, 2007, v. III, p. 33 e 35.

18. BNRJ, cod. 21,1,2-1; lápis e aquarela sobre papel, 24,1 x 34,4 cm.

19. A vista da fortaleza de São Joaquim: BNRJ, cod. 21,1,2-1; lápis e aquarela sobre papel, 24,3 x 34,5 cm. A planta da fortificação: BNRJ, cod. 21,1,2-1; lápis e aquarela sobre papel, 34,6 x 22,9 cm.

20. COSTA, Maria de Fátima, op. cit.

21. O Prospecto de Borba se conserva no acervo do Museu Bocage, Lisboa – MB (passim), cod. ARF 33, n. 3; lápis e aquarela sobre papel, 34,5 x 46 cm. Para a vista de conjunto da povoação e do forte de Príncipe da Beira, a vista da fortaleza e a planta da fortaleza, ver MB, cod. ARF 33, n.s 44, 43 e 45, todos executados a lápis e aquarela sobre papel, com as medidas 34,6 x 46,4 cm; 23,7 x 65,5 cm e 34,5 x 45,2 cm, respectivamente.

22. Para a planta de vila Bela e para a vista de Casal Vasco ver MB, cod. ARF 33, n. 49 e 52, ambos a lápis e aquarela sobre papel, com as medidas 45,2 x 68,7 cm e 23,6 x 48,3 cm, respectivamente.

23. Para as vistas de Jaurú e vila Maria, ver MB, cod. ARF 33, n. 57 e 58, ambos a lápis e aquarela sobre papel, com as medidas 34,3 x 45,3 cm e 48,5 x 23,2 cm, respectivamente.

24. Ver MB, cod. ARF 33, n. 59; lápis e aquarela sobre papel, 23,6 x 120,9 cm.

25. Apud COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Cuiabá*: rio, porto, cidade. Cuiabá: Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 35.

26. Ver o estudo sobre a vista de Cuiabá em: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo, op. cit., p. 35.

27. Para as vistas de Albuquerque e presídio de Nova Coimbra, ver MB, cod. ARF 33, n. 65 e 68, ambos a lápis e aquarela sobre papel, com as medidas 48,2 x 23,6 cm e 48,3 x 23,9 cm, respectivamente.

R E S U M O

Os estabelecimentos urbanos constituíam um objeto de particular atenção, na medida em que refletiam o grau de ocupação efetiva do espaço colonial por parte da metrópole lusitana. O objetivo do artigo é analisar, com base nas representações de núcleos urbanos registradas em *Viagem filosófica à América portuguesa* (1783-1792), de Alexandre Rodrigues Ferreira, o lugar que esses núcleos ocupam no contexto dessa expedição pelas bacias amazônica e do rio Paraguai.

Palavras-chave: expedições; naturalistas; iconografia urbana.

A B S T R A C T

The urban settlements were an object of special attention, as they reflected the degree of effective occupation of the colonial space by the Portuguese metropolis. Based on the representations of urban centers registered in the *Viagem filosófica à América portuguesa* (1783-1792), by Alexandre Rodrigues Ferreira, this article analyzes the place these centers occupy in the context of this expedition through the basins of the Amazon and Paraguay river.

Keywords: expeditions; naturalists; urban iconography.

R E S U M É N

Los establecimientos urbanos constituían un objeto de particular atención, en la medida en la que reflejaban el grado de ocupación efectiva del espacio colonial por parte de la metrópoli lusitana. El objetivo del artículo es analizar, con base en las representaciones de núcleos urbanos registradas en *Viaje filosófico a América portuguesa* (1783-1792), de Alexandre Rodrigues Ferreira, el lugar que esos núcleos ocupan en el contexto de esa expedición por las bacías amazónica y del río Paraguay.

Palabras clave: expediciones; naturalistas; iconografía urbana.

Recebido em 12/5/2011
Aprovado em 1/8/2011

Maria Angélica da Silva
Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas e do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas do Espaço Habitado.

Bois Voadores, Pontes e Outros Desvendamentos Através das Palavras e Desenhos Seiscentistas

Entre a história e a arquitetura, o papel das imagens

Adotar a imagem como ferramenta para o estudo histórico não implica apenas usá-la como base para a identificação de arquiteturas, cidades, paisagens. É atentar também para a propriedade que possui de carregar uma série de intenções – artísticas, científicas, ideológicas, religiosas, políticas, econômicas. Além disso, cabe considerar o conjunto de demandas do patronato, do tempo vivido, das exigências da encomenda, no processo de transformar o observado em expressão visual.

Bastante difícil de serem mensuradas são as razões trazidas pelo imaginário. O fato de estes registros carregarem impressões pessoais fez com que, por séculos, fossem depreciados no campo da pesquisa histórica, servindo como meros adendos aos conteúdos extraídos das fontes escritas. Entretanto, hoje, justo ao inverso, assumem relevância pela sua propriedade individual e subjetiva. Constituem documentos que revelam à atualidade um mundo não experimentado, permitindo, inclusive, acessar o difícil conteúdo acerca das mentalidades de uma sociedade distanciada no tempo.

Partindo do princípio de que mesmo os documentos escritos nunca estão isentos de interpretação pessoal e, inevitavelmente, são fruto de quem os produziu e de quem os decodificou, os registros visuais, embora ainda mais sensíveis a estas variações interpretativas, requerem então não o descarte, mas o manejo cuidadoso.

As imagens podem ser úteis na busca de dados sobre elementos desaparecidos, para fornecer conexão entre fatos antes sem imbricação. No campo dos estudos acerca do patrimônio edificado, têm a aptidão de conceder conteúdo descritivo, por vezes escassos nas fontes escritas, ou preencher lacunas na compreensão de monumentos em ruínas ou da paisagem urbana modificada pelo passar dos séculos, impedindo-nos de vislumbrar as suas outras versões temporais.

A imagem, portanto, externaliza processos de caráter simbólico e subjetivo que precisam ser considerados para entendê-la na condição de documento auxiliar de qualquer investigação científica. Assim, a análise da iconografia histórica pode ser realizada no sentido de creditar visualidade à ambiência e à dinâmica das paisagens representadas.

No caso, o conjunto de imagens que nos serve de suporte para a análise foi produzido majoritariamente no século XVII e diz respeito ao Nordeste brasileiro. Elas provêm de duas fontes: a portuguesa e a neerlandesa. São diversos mapas, croquis, vistas que, além da qualidade artística, traduzem informações sobre a topografia da região, as condições naturais do sítio, a atmosfera das vilas e cidades, as características arquitetônicas de algumas edificações e até mesmo o sabor e a textura das frutas ou o vestuário das pessoas.

No momento em que a arte na Europa está voltada para a beleza e o realismo naturais dos campos e bosques, os colonizadores defrontam-se aqui com uma natureza desconhecida, praticamente intocada e rude. As imagens, como os relatos textuais, são contaminados pelo caráter inaugural desta cena a ponto de acordar atmosferas de terras fantásticas ou edênicas, magistralmente analisadas na obra *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda.[1]

Por outro lado, as imagens holandesas, reportadas como "realistas", foram amplamente utilizadas, tanto por historiadores como por arquitetos, como ferramenta para recompor aspectos da história do Nordeste brasileiro.

Na atualidade, foi importante, no trato com estas imagens, evitar duas armadilhas: uma, o enlevo que nos conduz a adentrar na apreciação das suas representações. O encanto visual nos impulsiona a incorporá-las ao menos com a função de ilustrar nossos trabalhos científicos. Nesse caso, apesar da importância de estarem sendo divulgadas, as imagens são penalizadas, por serem, muitas vezes, empregadas de forma aleatória, por exemplo, sem conjugar a época da sua produção e a do contexto que o texto escrito aborda. Por outro lado, o embelezamento distrai o leitor que, por vezes, fica na encruzilhada

entre o que informa a imagem e o que informam as palavras.

Outra armadilha, talvez mais difícil de identificar, diz respeito ao caráter de familiaridade que estas imagens provocam. No caso das de origem holandesa, isto se torna mais complexo, pois é a conhecida intenção de registrar fielmente que as adjetiva. Embora separadas por mais de três séculos, ao observar certas cenas retratadas nas telas, não há como não nos recordarmos de paisagens que conhecemos não de memória, mas de hoje: o que foi visto recentemente à margem da estrada, em antigo engenho reconvertido em hotel fazenda, ou as frutas compradas no mercado.

Para quem contempla um quadro de Frans Post estando no Nordeste, não será difícil sentir que aquela imagem está exatamente lá fora, naquele canto, no terreno de inclinação suave e vegetação ondulada, onde se destaca um coqueiro, e ao longe, a vila ou povoado com suas casas de pau a pique, técnica até hoje utilizada nos interiores nordestinos. É o caso da cidade de Igaraçu. Retratada por Frans Post no século XVII, mostra a área do núcleo mais antigo com seu arruado, a igreja de São Cosme e Damião e o convento franciscano ao fundo. Passados vários séculos, identifica-se a massa dos blocos edificados, o entorno natural e os principais objetos arquitetônicos em proporção. A constante assertiva de que o artista holandês seiscentista prima pela busca à fidelidade, ao real parece evidente. Porém, para evitar a resposta imediata acerca da colagem entre a paisagem contemplada e a paisagem pintada, é necessária vigilante interrogação. Uma observação mais acurada mostrará que houve uma acomodação para que, na cena pintada, vários elementos da paisagem fossem contemplados, sem comprometer a coerência do conjunto.

Os holandeses foram-se do Brasil ainda no século XVII e tempos depois as grandes caixas de memória produzidas por eles voltaram aos poucos para o território brasileiro. O empreendimento iniciado por homens como José Antônio Gonsalves de Melo, e continuado por muitos outros, foi tornando acessível esta herança migrada. Ainda mais recentemente, esforços de pesquisadores e fomentadores da cultura trouxeram para a circulação nacional milhares de páginas traduzidas do holandês, disponibilizadas em publicações, *sites* e bancos de dados de acesso universal. Mapas, vistas, pinturas, os vários resultados da empreitada visual realizada por eles apresentam-se em convidativas edições, em imagens disponíveis com alta resolução. O próprio conjunto da obra de Frans Post (1612-1680) ganha, em 2006, o formato de *catalogue raisonée*, possibilitando o passeio visual, através de um conjunto de 155 telas pintadas a óleo e 57 desenhos que retratam o Brasil.[2]

A internet revelou-se também uma fonte pródiga na obtenção de imagens, em especial nos arquivos internacionais. A princípio, poder-se-ia supor a banalização da imagem na abertura sôfrega trazida

pelos portais do mundo digital, mas, com critério, é possível o acesso a uma vasta gama de informações iconográficas pouco conhecidas. Soma-se a essa democratização da divulgação a edição de catálogos de museus e galerias com alta qualidade. É o caso de famosas pinturas que, mesmo restauradas, não se tinha acesso aos seus detalhes. Exemplificamos com o famoso tríptico dos irmãos Van Eyck, existente na catedral de Ghent, na Bélgica, que hoje pode ser admirado com tal nitidez que, nas minúcias, se comprova a virtuose dos artistas dos Países Baixos.

Além disso, as ferramentas proporcionadas pelos programas de manipulação de imagem possibilitam que grande parte do material iconográfico possa ser estudado em detalhe, analisado e reconvertido em novas imagens, infográficos que permitem, junto com a escrita, apresentar novas configurações visuais dos processos de estudo e dos resultados obtidos.

O recurso do *zoom*, fundamental para acessar detalhes antes impossíveis a olho nu, inaugura dentro das imagens o surgimento de outras. Em busca dos detalhes e da sua capacidade de apresentar pistas, serve de guia o famoso texto de Carlo Ginzburg em *Mitos, emblemas e sinais*.[3] Seguindo os passos deste historiador, que, por sua vez, encontra inspiração em Erwin Panofsky e Aby Warburg, a tarefa investigativa busca identificar, nas paisagens das imagens, evidências para estudos acerca da história da arquitetura e do urbanismo.

Detalhes, cantos e pontos, aparentemente displicentes nas telas, são varridos com cuidado. Nestes escombros é possível acessar informações preciosas, muitas vezes alheias aos temas que motivaram a realização do mapa ou da pintura. Num trabalho um pouco grosseiro, como quem descama o brilhante revestimento do peixe ou tira as penas da ave para preparar o alimento do quotidiano, as imagens precisam ser submetidas a um crivo, que, às vezes, rebaixa o estético, às vezes não, na intenção de as transformarem em ferramenta de pesquisa. Vários trabalhos foram realizados a partir desta metodologia, auxiliando no estudo da implantação de cidades, na localização de monumentos arquitetônicos desaparecidos, na reconstrução de antigos jardins e outros.[4] Será apresentado aqui o caso da primeira ponte de maior vulto construída no Brasil, em Recife, buscando mostrar como a associação das fontes textuais e iconográficas compuseram um estudo científico.

A arte holandesa seiscentista e o Nordeste do Brasil

Uma cultura ciosa do valor de cada torrão de terra ganho com muito custo do mar compreende que tudo o que pousa sobre o solo, como a floresta ou a cidade, é digno de registro. Foi assim que, em apertada faixa composta por paredes, telhados e torres, a Delft de Vermeer ("Vista de Delft", 1660-1661) surge em uma tela e inaugura uma grande galeria de imagens sobre as cidades, visando não só realizar um depoimento

visual concreto, mas marcar o sentimento de pertencimento a um lugar. Esse é o significado da pintura de paisagem. Não é por coincidência que o mesmo artista realizará cenas de interior (por exemplo, "A leiteira", c. 1658-1660) com igual primor com que registrou a cidade, mantendo a mesma esfera de intimidade.

Fatos da história econômica e política internacionais motivaram que repercussões do século XVII holandês, conhecido como a Idade do Ouro (denominação justificada pelas realizações políticas, econômicas e culturais dos Países Baixos), se fizessem sentir no distante Brasil. Chegando ao Novo Mundo, podemos conjecturar que os neerlandeses tiveram à sua frente uma dimensão de espaço surpreendente, quase inversa à que estavam habituados na terra natal. Imagina-se o impacto da vastidão das terras tropicais, na sua profusão de espécies, do seu caráter incógnito, negando a ideia de limite, exibindo a cena onde terra e água travavam uma luta de gigantes iguais, tudo posto sob o olhar acostumado à escala do diminuto.

Impossível saber como homens como Frans Post, George Marcgraf, Albert Eckhout e outros acolheram realmente esta experiência. Mas ficaram as suas telas, onde, para uma realidade diferente dos seus países de origem, o mesmo aparelho óptico foi utilizado, convertendo natureza em desenhos e pinturas. Realizaram seleções na paisagem, retratando, na verdade, em geral, as obras implementadas pelos portugueses – vilas, engenhos, capelas e, no caso dos mapas, a extensão do território. Não faltou a presença da natureza diferenciada dos trópicos e até mesmo o mecanismo dos quadros dentro dos quadros, pois em pequenos detalhes das telas é possível acompanhar um outro relato visual.

Cumprindo a tradição neerlandesa, na qual o ato de ver traz como consequência representar visualmente, desenhar a terra, no caso a colônia, significa apoderar-se dela. O território é este espaço modificado pelo trabalho que, no caso das Províncias Unidas, resultava na transformação do solo e da água. É o sentido de pertencimento ao território que cria as condições para que surja a paisagem, ou seja, a possibilidade de apreciação deste território. Portanto, ao tempo em que exploram economicamente as terras e investigam seus céus, animais, plantas e seres humanos, os homens do Norte inventam paisagens, seja na metrópole ou na colônia.

Cruzando palavras e imagens: uma cidade, uma ponte

João Maurício de Nassau, administrador das terras sob domínio holandês, escolhe um estreito território para acomodar a sua comitiva e instalar a sede do seu governo. A ilha de Santo Antônio acolherá a cidade que se denominará Maurícia. Sobre os arruados tortuosos ladeados pelas moradias de pescadores, há tempos acomodados naquele lugar, desenha-se uma outra malha, com ruas retas e canais, praça, palácios e jardim,

este considerado o primeiro da América do Sul. Criações luxuosas para tempos de guerra, estes fatos urbanos, paisagísticos e arquitetônicos foram descritos com detalhes no famoso livro de Barléu,[5] produzido justamente para difundir o acontecimento e as ações de Nassau no Brasil.

Destacam-se, para além do desenho de memória europeia, as inserções dos trópicos. Por exemplo, o uso de plantas de recente aclimatação no Brasil, como os coqueiros. Nassau põe em prática o emprego decorativo pioneiro destas palmáceas plantadas na praça principal da cidade e no jardim, em formações cuidadas. Realiza, na verdade, o replantio de centenas de mudas já adultas. Atento para seu valor utilitário, mas também estético, inaugura uma prática de emprego desta palmeira como elemento ornamental que, séculos depois, seria repetido em projetos de paisagismo como se vê na orla de Maceió e de outras cidades nordestinas litorâneas, chegando enfim aos famosos calçadões do Rio de Janeiro. O que o livro narra, melhor se concretiza em detalhes dos desenhos de Frans Post, onde se pode ver a cidade, a praça e o jardim.

Sabe-se que, além do jardim, João Maurício de Nassau, também de forma pioneira, construiu pontes em Recife, visto a necessidade de contato com a área de porto. Não foi um empreendimento fácil e tanto Barleu quanto frei Manuel Calado, que vivia na cidade à época, reportam a cena:

> Mandaram os flamengos fazer uma ponte, que atravessava o rio Capibaribe

Maurícia: a letra L indica a ponte construída por Nassau, em latim *pons Maurity*

> da cidade Maurícia para o Recife, por escusar o grande incômodo que havia de passar em batéis de uma parte para outra, e até o meio do rio, que se fez de pilares de pedra de cantaria, custou por contrato noventa mil cruzados, e a outra metade se fez de pilares de pau muito grossos, e fixos, e de tal casta, que não apodrece a tal madeira na água, mas antes reverdece, a qual madeira se chama baibiraba. Esta ponte se fez à custa de todos os moradores com palavra dada que a passagem seria livre...[6]

O fato de a ponte ter sido muito onerosa levou Nassau a montar uma estratégia para suavizar o custo do empreendimento. Embora, segundo o frade, houvesse a promessa de acesso gratuito, ocorre o famoso episódio do boi voador, que segue reproduzido nas próprias palavras do frei Manuel Calado:

> E para o primeiro dia que a gente havia de passar por a ponte grande para o Recife, ordenou o príncipe uma festa, e convidou aos do supremo Concelho a comer; e a festa foi que mandou esfolar um boi inteiro, e encher-lhe a pele de erva seca, e o pôs encoberto no alto de uma galeria que tinha edificada no seu jardim; e logo pediu a Melchior Alures emprestado um boi muito manso, que tinha; o qual como se fora um cachorro andava entrando por as casas, e o fez subir ao alto da galeria, e depois de visto do grande concurso de gente que ali se ajuntou, o mandou meter dentro em um aposento, e dali tiraram o outro couro de boi cheio de palha o fizeram vir voando por umas cordas com um engenho , e a gente rude ficou admirada, e muito mais a prudente, vendo que com aquela traça ajuntara ali o conde de Nassau tanta gente para a fazer passar por a ponte, e tirar aquela tarde grande ganância, e tanta gente passou de uma para outra parte, que naquela tarde rendeu a ponte mil, e oitocentos florins, não pagando cada pessoa mais que duas placas à ida, e duas à vinda.[7]

Muito mais tarde, na década de 1970, Chico Buarque daria novo vigor ao fato com a música preparada para a peça de teatro *Calabar*, produzida junto com Ruy Guerra.

Boi voador não pode

Quem foi, quem foi / Que falou no boi voador / Manda prender esse boi / Seja esse boi o que for

O boi ainda dá bode / Qual é a do boi que revoa / Boi realmente não pode / Voar à toa

É fora, é fora, é fora / É fora da lei, é fora do ar / É fora, é fora, é fora / Segura esse boi / Proibido voar

O boi e a ponte se foram e hoje uma outra ponte substitui a construída por Nassau. Na ponta da ilha onde existiram o jardim e o palácio, outro jardim e outro palácio surgiram. Uma memória refrescada dos tempos de Nassau, de alguma maneira, permanece na paisagem.

As razões para a construção da ponte eram óbvias, visto que a ilha de Santo Antônio demandava o contato com a faixa de ter-

ra em frente, onde se localizava o porto, facilitando o transporte do açúcar. Uma ponte é um grande ato urbano. Aquela foi celebrada com a fixação das armas do príncipe de Orange e da casa de Nassau esculpidas com tintas, dourado e prata. Do outro lado deste emblema, relatava-se que o feito fora realizado por João Maurício em 1640.[8] Mandaram-lhe fazer portas de uma e de outra parte, e puseram nelas soldados. A porta, pelo menos do lado de Maurícia, já se vê na pintura de Post, antes da ponte ser edificada.

Observando com cuidado várias outras reproduções da ponte, chegou-se à conclusão de que, no correr da sua existência, o grande feito de Nassau foi transformado e tornou-se um objeto urbano peculiar. Constatou-se que Recife teve uma ponte arruada, ou seja, que combinava a função de passagem à de suportar acomodações como lojas, depósitos ou residências. Pistas foram encontradas inicialmente, com a observação de detalhes de imagens, com destaque para a carta desenhada pelo padre José Caetano, no ano de 1759, denominada "Prospecto da Vila do Recife".

Pontes deste tipo existiram na Europa a partir da Idade Média. Já que, por questão de segurança, as cidades eram amuralhadas, o processo de ampliar as dimensões do lugar urbano era lento e difícil. Assim, a demanda por espaço levava à ocupação intensa de toda a área interna, incluindo as pontes. Paris, por sua geografia que se desenvolve em torno de duas ilhas, conheceu várias pontes habitadas e Londres teve a maior da Europa. Amsterdã, famosa por

Maurícia, Recife e cercania

seus canais, teve pequenos ensaios destas pontes, visto que seus cursos d'água não demandavam esta solução. Chega aos dias de hoje como caso mais famoso a ponte Vecchio. Essas pontes europeias foram sucumbindo no correr do século XVIII.[10] Portanto, em Recife, teremos um exemplar, construído ao tempo em que quase todas, no Velho Mundo, conheciam o declínio. Assim, apesar da vastidão dos territórios tropicais, a aglomeração em determinado sítio levou a soluções como esta, possivelmente inédita.

Buscando fontes escritas, as informações do mapa de José Caetano se confirmam. Destaca-se a descrição encontrada no livro de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão. Este frade foi incumbido da tarefa de escrever as crônicas franciscanas, em 1752, portanto data muito próxima à da produção do mapa de José Caetano. Nesta sua famosa obra, em que intenciona narrar fatos sobre a presença dos frades nos primeiros séculos no Brasil, ao mencionar o convento de Recife, situado na ponta da ilha, acaba por trazer informações interessantes sobre a ponte. Diz ser possível apreciar a paisagem de Recife emoldurada pelas pequenas janelas das celas do convento, por onde adentrava o quadro das casas, dos rios e a ponte. Confirma que esta mantinha a estrutura em madeira e pedra produzida pelos holandeses, mas agora acrescida de construções.

> Por huma ponte de alguãs cem braças de distancia, e quarenta palmos de largo, fundada, parte sobre grossos pillares de pedra, obra do Olandez e parte em outros, fabricados em fortes esteyos de madeira incorruptivel, arruada por ambos os lados com sessenta e quatro cazas, trinta e duas por banda, que consta cada huã de sua camera, e loge, com balcaõ de dez palmos de fundo todas, e tres braças de comprido loge e caza, obra do incansável cuidado do seo governador Henrique Luiz, e a despeza do mesmo Povo, se communica com o do Reciffe o Bayrro de S. Antonio.[11]

Inicialmente descreve a ponte arruada e apresenta o número de casas, que difere do representado no desenho de José Caetano, pelo menos no ângulo da perspectiva, que permite ver blocos de 15 e 12 casas, o que daria um conjunto de 27 de cada lado.

> Tem a Ponte ao entrar de ambas as partes, depois de huã como platafórma com seo lagedo de pedra de cantaria, assentados sobre o paredão, que serve de muralha ou cais ás agoas do Rio, dous grandes, e vistosos arcos todos da mesma cantaria lavrada, e no entremeyo do arco, e o seo remate seos nichos de pedra de moldura, em que se veneraõ collocadas huã imagem da Senhora da Conceiçaõ da parte e entrada do Reciffe, buscada com a maior devoçaõ de todo aquelle Povo de ambas as Povoações, e ainda das de fóra, pelos muitos milagres obrados em seo beneficio, e os publicão as insignias de quadros, pés, braços, muletas, e outras varias pendentes, como troféos da piedade da Senhora

> por todo o arco, e pavimento delle. No outro arco da parte de S. Antonio, e no seu nicho está collocada a imagem do mesmo santo e taõbem pelo seo âmbito alguns quadros e outras insiginias, que mostraõ particulares favores feitos aos seos devotos; porque em toda a parte he milagrozo este Santo.[12]

A ponte inclui, no seu meio, espaço para o descanso do transeunte, que aparece também no prospecto do padre José Caetano. Prossegue o relato do frade:

> Entrando por estes dous arcos, assim de huã, como de outra parte, logo ao seo pé, e paredaõ do Rio começa o soalhado da ponte, ficando entre os arcos, e o principio das cazas e Rua, hum espaço, como de tres braças limpo, com grade de páo em modo de varanda pelas faces que cahem sobre as agoas, e banco por ambas que servem de assento aos soldados, que de huã e outra parte estaõ de guarda e sentinella, servindo de armazem a estes as primeiras cazinhas de cada huã das quatro ruas, e seos princípios ao entrar, ou por huã ou por outra parte. Por ambas continuaõ as cazas, e rua com vinte palmos de largo, e desaseis cazinhas por banda athe o meyo da ponte, e alli faz outro páteo de alguãs seis braças de distancia, com os mesmos assentos, e varandas de grades á margem, para os que alli se quizerem deter ou descançar.[13]

Portanto, a ponte tinha cerca de 220 por 8,80 metros de largura. Emoldurava-se por dois arcos de cantaria: do lado de Maurícia, o arco de Santo Antônio, na outra extremidade, o de Nossa Senhora da Conceição. Essa descrição da ponte ilustra vários aspectos que podem ser comentados a respeito do urbanismo colonial, como a importância do ritual da passagem, de fora para dentro do recinto público. Passagens que são abençoadas pelos santos, portanto, locais de festa, comemoração e agradecimento, atestada pela presença dos ex-votos. Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição, posicionados naquelas fronteiras, possuem guarita e ao mesmo tempo funcionam como guardiões dos lugares habitados por seus devotos.

Uma ponte à época podia abraçar outros usos, anexando-se a castelos, concedendo superfície para hortas e jardins e mesmo fechando-se para a guerra, com torreões e outras estruturas de segurança. A ponte arruada de Recife prosseguiu sua jornada, mas décadas depois, no *Panorama de Pernambuco*, realizado entre 1826 e 1832 e publicado por Johann Steinmann, pode-se vê-la transformada. Em uma cena onde já se encontram desaparecidos o jardim e o palácio de Nassau e a praça, destituída de coqueiros, a ponte, não mais arruada, apenas mantém seus arcos.

Neste estudo, as imagens permitiram criar paisagens desmanchadas pelo tempo, onde a força da pedra foi mais facilmente vencida que a da tinta e a do pincel. Assim como a narrativa do boi voador, os recursos criados pela imaginação visual preencheram pequenas partes de um capí-

tulo da história de Recife. Acerca da iconografia como fonte histórica, pretendeu-se demonstrar como seu uso pode ser, no mínimo, motivador de perguntas que instigam o surgimento de projetos de pesquisa e acender a vocação de pesquisadores.

N O T A S

1. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: EDUSP, 1969.
2. LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia do. *Frans Post – 1612-1680*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
3. GINZURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
4. Trata-se de projetos realizados pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, com o apoio do CNPq, Capes, Fundação Calouste Gulbenkian e FAPEAL (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas), resultando em dissertações e tese produzidos por seus membros. A manipulação das imagens deste artigo foi realizada por Flora Paim, bolsista PIBIC/CNPq.
5. BARLEU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante 8 anos no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.
6. CALADO, frei Manoel. *O valoroso Lucideno e triunfo da liberdade*. Recife: FUNDARPE, 1985, p. 272, v. 1.
7. Ibidem, p. 243.
8. Ibidem, p. 242-243.
9. Nestor Goulart, ao comentar esta imagem, menciona uma ponte coberta. Ver: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: USP; Imprensa Oficial, 2000, p. 339.
10. Sobre este tema, ver MURRAY, Peter; STEVENS, MaryAnne. *Living Bridges*. Londres: Royal Academy of Arts & Prestel-Verlag, 1996.
11. JABOATÃO, frei Antônio de Santa Maria. *Novo orbe seráfico brasílico, ou crônica dos frades menores da província do Brasil*. Recife: Assembleia Legislativa do Estado, 1980, p. 457-458, v. 2.
12. Ibidem, p. 458.
13. Idem.

R E S U M O

No Nordeste colonial, aproximaram-se duas culturas de diferentes extremidades da Europa: os portugueses e os povos dos Países Baixos, estes imbatíveis nos registros fiéis à realidade. Hoje, quando se enfatiza a iconografia como fonte histórica, seus detalhes, tratados por meio dos programas de manipulação de imagens, revelam fatos urbanísticos em vivas tonalidades e com toques de surpresa. É o caso da primeira ponte construída no Brasil, que era arruada ao modo da ponte Vecchio em Florença.

Palavras-chave: iconografia; patrimônio edificado; Brasil holandês; ponte de Recife.

A B S T R A C T

In the colonial Brazilian northeast, two cultures from different extremes of Europe converged: the Portuguese and the peoples from the Low Countries, known for their great ability to provide faithful records of reality. Nowadays, when attention is drawn to iconography as a source of historical information, its details, handled by imaging programs, reveal urban facts in vivid colors and surprising touches. This is the case of the first bridge built in Brazil, a 'living bridge', which had a row of houses, in the manner of the Vecchio bridge in Venice.

Keywords: iconography; built patrimony; Dutch Brazil; bridge of Recife.

R E S U M É N

En el Nordeste colonial, se aproximaron dos culturas de diferentes extremidades de Europa: los portugueses y los pueblos de los Países Bajos, estos imbatibles en los registros fieles a la realidad. Hoy, cuando se enfatiza la iconografía como fuente histórica, sus detalles, tratados a través de los programas de manipulación de imágenes, revelan hechos urbanísticos en vivas tonalidades y con toques de sorpresa. Es el caso del primer puente construido en Brasil, que era en forma de calle al modo del puente Vecchio en Florencia.

Palabras clave: iconografia; patrimonio edificado; Brasil holandês; Puente de Recife.

Recebido em 1/4/2011
Aprovado em 27/7/2011

Evelyn Furquim Werneck Lima
Doutora em História Social (UFRJ-EHESS). Professora Associada II
da UNIRIO e Pesquisadora do CNPq e da FAPERJ.
Membro do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses no Brasil antes da Independência

O progresso econômico e as exigências das instituições civis e religiosas, que pouco a pouco foram introduzidos no Brasil na segunda metade do século XVIII, geraram uma relevante produção de bens arquiteturais, pictóricos, literários e musicais muitas vezes inspirados no iluminismo, cujos conceitos integravam o circuito de circulação de ideias entre França e Portugal. As práticas teatrais e a existência de edifícios específicos nas cidades litorâneas e na região aurífera também refletiram esta efervescência. Entretanto, vários historiadores do teatro brasileiro referem-se a um "vazio teatral" até os primórdios do século XIX devido à dificuldade de se comprovar a existência de uma dramaturgia genuinamente brasileira, pois, até 1822, o Brasil era ainda dependente de Portugal. Neste artigo, polemizo com Sábato Magaldi[1] e Décio de Almeida Prado,[2] visto que foram encenadas peças no Brasil já traduzidas para o português e para um público de portugueses e mestiços, que processava o amálgama cultural entre a metrópole e a colônia. É necessário entender as contradições, antagonismos e sincretismos do período estudado, pois, como afirma Ruth Gauer, as diferentes verdades contidas no

modelo social brasileiro não são irredutíveis. A presença das relações tradicionais e contemporâneas e das relações que não se circunscreviam nesta historicidade, como a dos nativos e a dos negros, dimensionava a configuração da cultura brasileira de então.[3]

Em Lisboa, nos teatros populares do Bairro Alto, da rua dos Condes, do Salitre e da Graça, encenavam-se as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, os melodramas de Metastásio, comédias de Goldoni e de Molière, as tragédias de Racine e Voltaire, além de farsas e entremezes, muitas vezes de autores anônimos. O marquês do Pombal encomendou a tradução de *Tartuffe* de Molière e compareceu pessoalmente à estreia. O alvará real de 1771 declarou a profissão de ator isenta de infâmia, apontando as vantagens que o teatro poderia proporcionar ao povo, e aconselhava a construção de teatros públicos, pois estes eram considerados "escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos seus soberanos".[4]

No Brasil, era particularmente apreciada a peça *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, traduzida, em Lisboa, pelo capitão Manuel de Sousa sob o título de *Astúcias de Escapim*. Molière foi também encenado em São Paulo, pois, na segunda década do século XIX, o viajante francês Saint Hilaire assistiu a uma montagem de *O avarento*, descrita com detalhes em seus relatos de viagem. Há indícios de que Antônio José de Paula, ator e empresário português que traduziu e encenou *Cinna* de Corneille e *Mahomet* de Voltaire, tenha estado no Brasil em *tournée* por volta de 1790, em especial no Rio de Janeiro. Havia também manifestações privadas, que permitiam ampla margem de improvisações nos espetáculos, algumas vezes com auxílio de títeres, sendo muito utilizados os *títeres de porta*, cujos manipuladores apresentavam os espetáculos de porta em porta e recolhiam o óbolo espontâneo dos espectadores; os *títeres de capote* – espetáculo ainda mais rudimentar e pitoresco –, e os *títeres de sala*, sistema teatral em evolução para o teatro de personagens vivos.[5]

Entre 1760 e 1795, inicialmente concentradas na Bahia, sede do vice-reinado, e deslocando-se mais tarde para o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Rio Grande do Sul, as encenações em edifícios específicos foram possibilitadas pela intensa urbanização, em especial pelas riquezas geradas pela descoberta do ouro.[6] O aparecimento dessas casas de ópera despertou o desejo de se profissionalizar o teatro que era feito aqui, fato constatado nos relatos deixados pelos viajantes estrangeiros que se referiram às salas de espetáculo.

Quanto à arquitetura, na troca dos palcos efêmeros pelas construções teatrais verificou-se que existem relatos, porém quase nenhuma iconografia. Pretendo discutir o fato de a tipologia das construções teatrais ter passado por um processo evolutivo desde que as artes cênicas trocaram os tablados ambulantes pelo auditório fixo.

Desde a publicação dos tratados de Leon Batista Alberti (Florença, 1485) e de Sebastiano Serlio (1537), os europeus tiveram conhecimento dos edifícios e instalações dos teatros romanos por meio do *De architectura* de Vitruvius, escrito no primeiro século de nossa era.[7] Consideravam, portanto, a disposição ideal dos auditórios fixos como sendo a disposição romana. Inspirado em Vitruvius, Alberti – em seu *De re aedificatoria* – recomenda que os auditórios teatrais fossem em semicírculo com uma colunata sobre o coroamento, e o cenário uma composição arquitetônica com filas de colunas superpostas.[8] Já o tratado de Serlio, que começou a ser publicado a partir de 1537, coincide justamente com as mudanças das estruturas teatrais temporárias para as estruturas permanentes. Este tratadista dedicou-se também ao estudo do espaço cenográfico, tecendo teorias sobre a cena trágica, a cena satírica e a cena cômica.[9]

No século XVII, na Itália, os Galli-Bibiena e Sabbatini criaram formas para abrigar a ópera, gênero que se difundiu rapidamente no gosto aristocrático no qual o barroco se insinuou e se difundiu em toda a Europa. Em termos arquitetônicos, houve a introdução dos bastidores e a substituição das galerias pelas ordens superpostas de camarotes. Como o barroco exigia cenários cada vez mais elaborados e complexos, com perspectiva central e *pièces à machines*, os bastidores tomaram o lugar dos "periacti" – altos pilares de seção triangular em cujas faces se pintavam distintas cenas. Além das alterações na caixa cênica, o auditório também se modificou, pois, em lugar do anfiteatro semicircular, foram introduzidas formas inusitadas, porém diferenciadas: os auditórios em forma de "U", em forma de "ferradura", de "sino", e o oval ou elíptico truncado. Contudo, a transformação mais significativa no partido dos auditórios foi a introdução dos camarotes no lugar das galerias com arquibancadas.[10]

Essas alterações configuraram uma tipologia teatral que perdurou por mais de duzentos anos, a exceção da maquinaria cênica que foi se tornando cada vez mais complexa, e da cenografia que passou a constituir o clímax da sofisticação, com complexas perspectivas. Essa tipologia consolidou-se até o final do século XVII e no século XVIII a mesma se repetiu, buscando cada vez mais a superação em suas dimensões e qualidade, resultando em edifícios ambiciosos a exemplo do Teatro San Carlo de Nápoles (1737), projetado por Medrano, com seu auditório em forma de ferradura e seis ordens de camarotes, ou ainda o Teatro de Turim (1738-1740), com auditório em forma elíptica truncada e seis ordens de camarotes.[11]

Integrando o complexo arquitetônico dos palácios, também os teatros de corte ocupavam lugar de destaque, projetados pelos "arquitetos reais" que buscavam nos modelos italianos os partidos a serem adotados em seus projetos. Apesar da crítica de Francisco Milizia, a tipologia interna do teatro italiano se disseminou por todo o

mundo, caracterizando um fenômeno de longa duração, sendo o modelo adotado tanto nos teatros neoclássicos, como nos ecléticos. Portugal também teve seus teatros à italiana, visto que d. João V (1706-1750) mandara estudar na Itália os músicos mais notáveis de sua corte. A arquitetura dos teatros lisboetas tomou como modelo os mais famosos arquitetos e cenógrafos do *Settecento* italiano, como Petronio Mazzoni, Jacopo Azzolini, Giancarlo Bibiena,[12] Nicolau Servandoni e Salvatore Colonelli, que acabaram por preparar os discípulos portugueses, como Simão Caetano Nunes, autor do Teatro do Bairro Alto, Teatro dos Condes, Salitre e da Graça, e, entre outros arquitetos de renome, o José da Costa e Silva, responsável pelo risco do Teatro São Carlos. Com a inauguração da Academia da Trindade, onde se apresentavam companhias italianas, aumentou o interesse pela ópera em Portugal, difundido principalmente entre os aristocratas.[13]

Com base nos conceitos de Françoise Choay[14] e na confrontação da iconografia encontrada em Lisboa e no Brasil, investiguei possíveis regras ou modelos que teriam subsidiado a construção de um edifício teatral erguido em Minas, em 1770 (Casa de Ópera de Vila Rica), e outro na sede do vice-reinado, em 1813 (Real Teatro de São João).[15] Quando d. José I subiu ao trono, contratou o arquiteto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena que seria, com seus filhos Francesco e Ferdinando, responsável pelos riscos de vários teatros em toda a Europa, destacando-se o Real Teatro da Ópera do Tejo – primeiro indivíduo teatral arquitetônico de Lisboa – inaugurado em 31 de março de 1755, um típico teatro à italiana, infelizmente destruído pelo terremoto no mesmo ano. Com quatro ordens de camarotes, uma profunda caixa cênica e a tribuna real frontal à cena, este edifício seguia o modelo de duas outras óperas anteriormente projetadas pelos Galli Bibiena: a Ópera de Nancy e a Ópera de Viena.[16] Na história dos espaços teatrais lisboetas, destacava-se ainda o Pátio das Arcas, estrutura que antecipa o modelo de teatro urbano, portanto o primeiro teatro com caráter público que se utiliza de uma estrutura pré-existente, um pátio de reuniões, um local social envolvido dentro de uma quadra urbanizada. Percebe-se, portanto, a persistência do teatro público originário dos *corrales*, onde os tablados se aproveitavam das fachadas. No caso português, as fachadas possuíam arcadas no pavimento térreo e eram voltadas para o interior. Os esforços portugueses para abrigar os espetáculos se iniciam com a criação da Academia da Trindade, em 1735, com a breve existência da Ópera do Tejo, em 1755, de Bibiena, e culminam na construção do Real Teatro de São Carlos, modelo neoclássico utilizado, que defendo ter sido a referência para a construção do Real Teatro de São João, após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, já no século seguinte.

No que tange aos teatros públicos, o novo Teatro do Bairro Alto parece ter sido inau-

gurado depois de 1741, fato comprovado pela edição em cordel da peça *Labirinto de Creta*, de Antônio José da Silva, que cita no frontispício da obra o nome *Teatro da nova Casa do Bairro Alto*, cujo risco foi atribuído ao arquiteto Lourenço da Cunha.[17] O Teatro da rua dos Condes, que suponho ter servido como modelo para a Casa de Ópera de Vila Rica, foi edificado após o terremoto com estilo "casarão abarracado", pouco espaçoso, porém mais bem decorado do que os demais teatros públicos.

Aquela casa de espetáculos seguia a tipologia do palco à italiana: tinha quatro ordens de camarotes, sendo nove de cada lado e cinco na curva central.[18] A análise iconográfica permitiu observar uma tipologia análoga à adotada em Vila Rica, com o edifício implantado em declive em relação à rua dos Condes, geminado entre outras edificações e de aspecto bem singelo. Entre 1770 e 1774, esteve ali em atividade a companhia dirigida por Zamperini e há registros de que a família real frequentava este teatro, em especial quando ocorriam touradas no Terreiro do Paço. Acredito que o contratador que mandou edificar a Casa de Ópera de Vila Rica, José de Sousa Lisboa, tenha frequentado muito os teatros de Lisboa e até mesmo os de Paris e, portanto, soube orientar o "risco" daquela casa de espetáculos.

Tentei localizar a iconografia dos inúmeros teatros construídos no Brasil ao longo do século XVIII. Porém, com exceção da Casa de Ópera de Vila Rica (1770) e do Teatro de Sabará (1819), ainda existentes, constatei que quase todas as salas de espetáculo foram edificadas e destruídas, e poucos foram os documentos iconográficos localizados. A maioria tem sua existência verificada por meio da história escrita, geralmente por viajantes estrangeiros, e pela própria história oral.[19]

Desde o início dos Setecentos, as zonas de mineração no Brasil tinham vida cultural intensa, com práticas voltadas para as festas religiosas e profanas, promovidas e financiadas pelo Senado da Câmara e pelas confrarias, irmandades e ordens terceiras. A sociedade estava estruturada em bases urbanas já definidas, nas quais o teatro significava quase sempre a comemoração dos grandes festejos públicos. O pensamento e a mentalidade do homem barroco conferiram nova dimensão às cerimônias sagradas ou profanas, e as manifestações teatrais eram assistidas pelas famílias dos mineradores e pela elite intelectual.[20] Erguida na época de grande interesse pelo teatro nas Minas, a Casa de Ópera de Vila Rica parece ter sido construída rapidamente, provavelmente para atender à demanda crescente de espectadores. No decorrer do século XVIII, trezentos e vinte estudantes mineiros estudaram em Coimbra,[21] alguns tendo ainda frequentado as universidades de Montpellier e de Bordeaux, cidades onde os edifícios teatrais existiam desde o início século XVIII. Paralelamente, a influência da dramaturgia francesa na produção portuguesa foi comprovada em tese defendida na Universidade da Provence.[22]

Era, portanto, de se esperar o sucesso obtido por esta casa de espetáculos que, resistindo ao tempo, chegou com as mesmas dimensões e proposta arquitetural aos nossos dias, apesar das inúmeras obras de conservação ao longo de mais de dois séculos.

Situado no largo fronteiro à Igreja da Ordem Terceira do Carmo, o teatro obedece aos parâmetros característicos das cidades do Brasil colonial, ou seja, não apresenta recuos frontais ou laterais em relação às divisas do terreno. Com fachada despojada, onde os cheios predominam sobre o vazio, foi construído em terreno íngreme, na ladeira Santa Quitéria. Na verdade, o "mestre de risco" que o projetou aproveitou a declividade natural e a irregularidade do lote em declive para implantar o anfiteatro sem grandes desmontes de terra. Afonso Ávila atribui a este fato o aparente acanhamento de seu interior, mas é necessário entender a mentalidade europeia quanto a uma casa de ópera e lembrar que, naquele período, as salas públicas portuguesas eram também singelas.[23] Esta análise é fundamentada essencialmente nas descrições publicadas pelos viajantes estrangeiros que permitem observar que a antiga Casa de Ópera de Vila Rica (atual Teatro Municipal de Ouro Preto) não difere, formalmente, do edifício de 1770 e que, na reforma mais significativa de 1862-1863, dirigida pelo engenheiro Gerber e administrada por uma comissão fiscal, foi mantido o projeto inicial, porém substituídas as paredes em pau a pique por paredes em pedra e cal. As descrições do teatro de Vila Rica por Saint-Hilaire, que o frequentou em 1817, ratificam que ele não sofreu grandes alterações até hoje, contando com três ordens de camarotes, palco italiano e as mesmas fachadas.

Fachada atual da antiga Casa de Ópera de Vila Rica

O edifício apresenta ainda hoje fachadas muito austeras, onde os cheios prevalecem sobre os vazios, com alvenarias planas caiadas e quase sem ornatos, características da arquitetura civil da época, que já anuncia a arquitetura neoclássica. No entanto, as três portas de verga em arco abatido ainda lembram a tradição barroca e contrastam com elementos ainda medievais como a seteira com quatro lóbulos e as bandas lombardas que acompanham a cornija da fachada. O telhado compõe-se de duas águas em telhas coloniais sobre uma estrutura em madeira, como ocorre em todas as edificações nas vilas de Minas, fato que confere unidade aos casarios e segue a tradição portuguesa, como constatei pela análise tipológica do teatro da rua dos Condes em Lisboa, construído na mesma época e reproduzido em gravura na revista portuguesa *Ocidente*, de 1882.

Pelo aspecto formal do edifício percebe-se que, no projeto, foi adotada a divisão tradicional de uma sala de espetáculos à italiana, se bem que bastante simples em seus ornatos, simplicidade esta que caracterizava as edificações setecentistas em Vila Rica. O teatro apresenta um *foyer*, uma sala de espetáculos, composta de um *parterre* (platéia) e de filas de frisas, camarotes e galerias, e caixa cênica. O *foyer* encontra-se no mesmo nível que a linha de camarotes, sendo, portanto, necessário projetar uma escada que conduzisse à plateia e ainda às galerias, num nível ainda mais baixo. O projeto que definiu a sala de espetáculos e os andares de camarotes adotou a "forma de sino", muito utilizada nos teatros públicos portugueses daquela época. Na extremidade superior do sino existe uma curva aberta. As separações entre os camarotes são perpendiculares à curvatura dos balcões, não permitindo uma boa visibilidade do palco. As duas escadas helicoidais simétricas que permitem o acesso aos balcões são parcialmente adossadas às alvenarias.

Na opinião de Saint-Hilaire, o prédio oferecia uma sala de espetáculos pequena e estreita, porém "assez jolie". Ele descreve o teatro com quatro ordens de camarotes, mas percebe-se que a "torrinha" era em arquibancadas exatamente como hoje, porque, entre 1817 e 1821, portanto quase na mesma época, Johann Emmanuel Pohl, outro viajante, observou que "três andares, cada um com 14 camarotes e não obstante sua pequenez, ainda era demasiado grande para o número de espectadores".[24] Ainda internamente, o viajante cita os belos guarda-corpos de madeira recortada que protegiam os espectadores nos diversos níveis de balcões. Saint-Hilaire também declarou que a decoração de interior não era de mau gosto e afirmou que "a frente dos camarotes ficava fechada por parapeitos em treliça que não ficavam mal. Só os homens se instalam na orquestra onde se sentam em bancos".[25] Pelas descrições, imagino que estes guarda-corpos eram em madeira trabalhada como um tecido rendado.[26] Durante as obras realizadas em 1862, os guarda-corpos foram substituídos por grades em ferro forjado, as primeiras

utilizadas em Minas, conforme o relatório da comissão fiscal.[27]

As frisas, os camarotes e as galerias em forma de sino, a plateia e a grande caixa cênica eram suficientes para as necessidades do público frequentador. John Luccock, espectador assíduo do teatro entre 1808 e 1818, assim descreveu a sala: "sala estreita, corretamente pintada, e um público de pessoas modestas e de expressão desagradável, muitos entre eles usando casacos".[28] A Casa de Ópera de Vila Rica possui um teto de forma abaulada em berço aberto revestido de lambris de tábuas de madeira nos moldes dos tetos das igrejas mineiras e, provavelmente, era recoberto de pinturas decorativas à época de sua inauguração. A cortina, em tecido pintado, representava as quatro (sic) partes do mundo, como observou Saint-Hilaire. De acordo com as descrições deste viajante, até 1817 não se havia tentado iluminar o teatro a não ser pelas "bougies placées entre les loges", mas, depois das obras de 1862, a iluminação era feita por bicos de gás distribuídos entre cada camarote.[29]

Considero necessário relativizar os comentários dos viajantes que criticaram as salas de espetáculo em Minas Gerais no início do século XIX, buscando elaborar um estudo comparativo com as salas portuguesas e parisienses, lembrando, por exemplo, o que Voltaire observou em 1750: "nós acorremos aos espetáculos e ficamos indignados de ingressar de uma maneira tão incômoda e desagradável, de ficar muito mal acomodados, de ver as salas tão grosseiramente construídas, os teatros com péssima acústica e de sair de lá com mais embaraço e pena do que quando se entrou".[30]

Quanto ao repertório, foram exibidos nesta sala singela o teatro declamado de Antônio José da Silva e dos árcades mineiros, bem como as óperas do repertório luso-brasileiro.[31] Sabe-se, por meio da carta de 14 de dezembro de 1770, que foram representados o drama lírico *São Bernardo* de Cláudio Manoel da Costa e a ópera *São João Nepomuceno*, de autor desconhecido.[32] Esta carta certifica que Cláudio Manoel da Costa estava colaborando como autor teatral e traduzindo *José do Egito* de Metastásio.[33] Alguns anos mais tarde, John Emmanuel Pohl, que esteve no Brasil entre 1817 e 1821, declarou haver presenciado na mesma sala uma opereta de Pitterdorf, *Madschen von Marienburg* e o drama *Inês de Castro* de Nicolau Luís da Silva. Pelo brilho cultural que causou, o Teatro de Vila Rica induziu as demais vilas da região aurífera a construírem suas casas de ópera. O mesmo ocorria em vilas do Mato Grosso como comprovado por Francisco Moura.[34]

A primeira casa de ópera do Rio de Janeiro foi a Casa de Ópera do Padre Boaventura, na antiga rua da Quitanda do Marisco (atual rua da Alfândega), provavelmente erguida em 1747.[35] Ali foram encenadas inúmeras peças do Judeu que, para Teófilo Braga,[36] constituíam "um produto híbrido das óperas italianas e da baixa comédia portuguesa, servindo de pretexto para

empregar o maquinismo das imitações cênicas na memória dos espectadores", além de várias comédias de Molière.[37] Discordo da posição depreciativa de Teófilo Braga, visto que o aprofundamento dos estudos sobre Antônio José revelou uma forma de dramaturgia inédita e repleta de brasilianismos, conforme comprovado em recente artigo.[38] O escrivão Pierre, que aportou no Rio em 1748, descreve em detalhes e dimensões aquela que parece ter sido a primeira casa de espetáculos do Rio de Janeiro.[39] Mais tarde, a novidade era a encenação dos espetáculos com atores e não mais com títeres, o que lhe valeu a denominação de *Ópera dos Vivos*. Em 1767, na gestão do vice-rei conde da Cunha, o viajante Louis Antoine Bougainville assim se refere a esta ópera: "em uma sala bastante bonita, pudemos ver as obras de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir diversos trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais".[40]

Infelizmente, neste mesmo ano, o teatro foi consumido por um incêndio enquanto se representava *Os encantos de Medéia*, do Judeu, fato concebível visto que, naquele momento, os artifícios cenográficos do teatro eram muito elaborados, havendo inúmeras mudanças de cenários e pirotecnia, além de figurinos muito ricos. Foi o próprio realismo cênico que ocasionou o incêndio. Tal elaboração cenográfica só poderia ser realizada por um conhecedor dos mecanismos teatrais, como era o proprietário do teatro, o mesmo padre Boaventura, que, apesar de ter arrendado seus dois teatros, nunca deixou de participar dos espetáculos.[41]

Por volta de 1755, um segundo edifício teatral de maiores proporções era gerido exclusivamente pelo português Manoel Luís Ferreira, amigo e protegido do vice-rei d. Luís de Vasconcelos. Já naquela época era designada como Casa de Ópera Nova do Largo do Carmo, mais conhecida como o Teatro de Manoel Luís. Situava-se na antiga praça do Carmo ou da Assembleia, com frente para o paço dos vice-reis e era onde se representavam peças de Molière. Um soneto de louvor à Sua Majestade foi declamado por Alvarenga Peixoto, no referido teatro,[42] que contava com boas instalações e o pano de boca pintado pelo nosso primeiro cenógrafo, Leandro Joaquim. Representavam-se nessa nova casa de espetáculos, entre outros, Molière, Goldoni, Metastásio, Maffei, Alvarenga Peixoto e, especialmente, as peças do Judeu. O teatro funcionou até a vinda da família real, quando assumiu o nome de Teatro Régio, deixando de funcionar para servir de alojamento para os empregados do paço, por ocasião da inauguração do Real Teatro de São João, em 1813.

Entre os equipamentos urbanos encontrados na cidade inadequados para acolher a corte portuguesa estava a Casa de Ópera de Manoel Luís que, apesar de reformada para receber o soberano, era insuficiente para tantos novos espectadores que fre-

quentariam o teatro. Acrescente-se o fato que d. João tinha em mente valorizar a cidade no cenário mundial e, para tal, era ainda modesto o teatro de Manoel Luís. Uma corte habituada às salas de espetáculo aos moldes italianos necessitava, em sua nova sede, de um teatro a altura de sua pompa. A iniciativa da construção deveu-se a Fernando José de Almeida, português que chegara ao Rio de Janeiro na comitiva do vice-rei marquês de Aguiar e que enriquecera rapidamente conseguindo adquirir, com a ajuda de alguns comerciantes, terras de Beatriz Ana de Vasconcelos – entre o largo do Rocio e a rua do Erário (atual avenida Passos) – para ali edificar um teatro. D. João lavrou, em 28 de maio de 1810, um decreto com a permissão necessária. Três anos depois, em 12 de outubro, o teatro foi inaugurado. Por mais de um século a volumetria do teatro constituiria um marco simbólico do largo do Rocio, dominando a paisagem e enobrecendo o espaço. A monumentalidade da edificação frente à paisagem edificada do largo polarizava a atenção dos transeuntes pela clara legibilidade de seus aspectos morfológicos.

Defendo que o risco inicial do marechal José Manoel da Silva, quase homônimo do arquiteto português José da Costa e Silva, foi possivelmente alterado no final da construção, pois, confrontando as volumetrias e as fachadas do Real Teatro São João com o Teatro São Carlos de Lisboa, percebem-se inúmeras semelhanças. O corpo central, com a galilé em três arcos arrematada por balaústres de pedra, encimada por quatro colunas adossadas de capitel toscano, é idêntico nos dois prédios, o mesmo ocorrendo com os quatro vãos retangulares dispostos nos dois pisos de cada lado do corpo central. Não

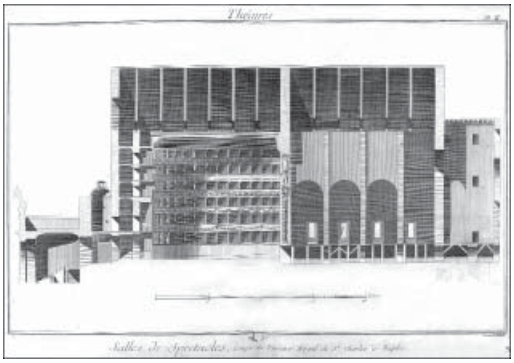
Vista da praça do Teatro São João, Rio de Janeiro

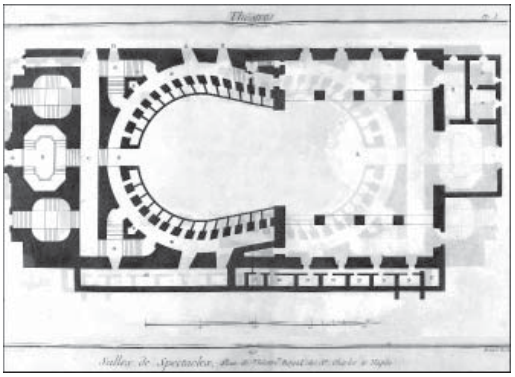
localizei iconografia da fachada do Teatro São Carlos à época de sua construção, mas, mesmo comparando a aquarela de Thomas Ender, realizada em 1817, com o edifício lisboeta, em seu estado atual, nota-se a profunda analogia presente nas duas obras.

Está ainda por estudar a produção artística do arquiteto-militar marechal José Manoel da Silva. Entretanto, o *curriculum* de José da Costa e Silva é mais conhecido. Nascido em 1747, formado na Academia Clementina em Bolonha, é autor do Palácio da Ajuda e do Teatro de São Carlos, em Lisboa. Foi também professor da universidade daquela capital. Segundo José Augusto França, o arquiteto em questão foi fortemente influenciado pela arquitetura do Teatro Scala de Milão (1778), projetado por Piermarini, e pelo Teatro San Carlo de Nápolis, obra de Medrano (1737), tendo coroado o discurso pombalino com seu projeto neoclássico para o São Carlos.[43]

É importante frisar a afirmativa do historiador português sobre a vinda do autor do risco do Teatro São Carlos, José da Costa e Silva, para o Rio em 1812, onde faleceu em 1819. Sabe-se que Costa e Silva, em agosto de 1812, fora empossado no cargo de arquiteto geral de Todas as Obras Reais no Brasil, e que as obras do Teatro São João haviam sido iniciadas em 1811, mas a casa de espetáculos só foi inaugurada em 1813. Pelas características arquiteturais dos dois teatros, sendo a sociedade fluminense da época bastante coesa em sua convivência e tendo o arquiteto português chegado ao Brasil um ano antes do término das obras do Real Teatro São João, sustento que houve colaboração entre os dois mentores do belo exemplar neoclássico, que seria um marco arquitetural do largo e demonstraria às nações amigas um país inscrito no mundo das luzes.

O modelo adotado era imbuído das inovações arquitetônicas da cena italiana, definindo hierarquicamente os espaços internos do edifício teatral e separando também com limites bem demarcados o palco, a sala propriamente dita e seu respectivo *foyer*, por meio do qual se distribuía o público. O proscênio, o fosso da orquestra e a cortina simbolizam um verdadeiro rito de passagem do mundo real para o mundo da ficção. A forma aproximada





Teatro Real São Carlos, em Nápoles, corte e plano

de "ferradura", que permitia a visibilidade do público por ele próprio, está presente nos dois teatros confrontados. À maneira do teatro lisboeta, o teatro erigido no Rio de Janeiro também adotou o pórtico saliente ao corpo do edifício, denotando a preocupação do mentor do projeto com a proteção dos espectadores que chegavam de carruagem, como convinha a um teatro de grande importância urbana, cuja fachada neoclássica devia traduzir uma nova função cultural e social.

O estudo comparativo das plantas permite perceber notável semelhança entre os projetos, existindo apenas uma diferença mais acentuada na curva que conforma as várias ordens de camarotes. Enquanto o Teatro São Carlos tem a curva em ferradura segundo uma elipse, o Real Teatro São João apresenta a curvatura dos balcões em forma de "U" alongado. Não foi possível obter a planta inicial do Real Teatro São João, mas a planta datada de 1908 obedece à mesma projeção do projeto original, como foi possível detectar por meio das análises iconográficas.

O partido da implantação do teatro lisboeta é aproximadamente o mesmo do Real Teatro São João. Assim como o Teatro São Carlos, também o teatro fluminense se abre para uma praça, sendo ladeado por duas ruas laterais que permitem que o prédio seja percebido em sua quase totalidade. Aqui, tal como lá, o espaço exterior é uma espécie de *foyer* natural, prolongando o espetáculo, numa cumplicidade mundana entre o teatro e a praça. A praça era a continuidade do palco. Ali o povo estabelecia uma comunhão com os atores, com os políticos, com os soberanos.

No São João, a fachada também se articulava em três corpos. O corpo central era precedido de um pórtico formado por três arcos de alvenaria, tendo ao fundo três portas que acessam o vestíbulo. No 2º pavimento três janelas retangulares abriam-se para o terraço sobre a galilé. Sobre as três janelas do 3º pavimento se assentava o frontão triangular. Os corpos laterais apresentavam duas janelas de peitoril em cada um dos dois pavimentos encimadas por um telhado em rincão. Nas fachadas laterais, existiam de cada lado uma porta de acesso aos corredores e outra de acesso à plateia. No pavimento superior de maior altura, pois continha a caixa cênica, alguns óculos permitiam a ventilação dos camarotes. Era o triunfo das luzes, com toda a simbologia característica das salas de espetáculos europeias. Pode-se dizer que o neoclassicismo português já se havia implantado no Rio de Janeiro, quando, em 1816, portanto três anos após a inauguração do Real Teatro São João, chegava ao Rio de Janeiro a Missão Francesa encarregada de introduzir o ensino das artes no país através da fundação de uma Academia Real de Belas Artes.

O Real Teatro São João atraiu para o Rocio o *genius loci* da teatralidade, fato que permearia todo o século XIX e as três primeiras décadas do século XX. Este personagem invisível esteve presente nos

ritos de passagem entre o espaço público do largo e os espaços semipúblicos do edifício teatral, reafirmando naquela área urbana as constantes relações de trocas de sociabilidade, sendo o espaço externo tão significativo como esfera pública, quanto o interior dos inúmeros teatros das adjacências. A iconografia da época fornece indícios de que a sociedade se fazia representar por todos os seus segmentos no espaço do largo. O teatro foi, durante muitas décadas, o lugar de reunião favorito das elites da cidade. E o largo do Rocio era um dos locais para onde convergia a sociedade em busca do lazer. Comportando 1.200 poltronas e dotado de quatro ordens de camarotes, o novo teatro da corte tinha o pano de boca pintado por José Leandro da Costa, representando a esquadra da família real entrando na baía de Guanabara. As pinturas dos tetos eram de João Francisco Muzzi, José Leandro e Francisco Pedro do Amaral e Manoel da Costa. Manoel da Costa é também o autor do teto da sala de espetáculos do Teatro de São Carlos de Lisboa, fato que nos leva a crer que este pintor teria vindo para o Brasil junto com Costa e Silva pela experiência já adquirida nos teatros portugueses. A meu ver, os dois artistas participaram das obras do Real Teatro São João, que abrigava um número de espectadores três vezes maior do que a Casa de Ópera de Vila Rica.

Em 25 de março de 1824, o primeiro grande incêndio destruiu o prédio, dando origem a comentários supersticiosos da população. Acontece que as pedras de cantaria utilizadas no teatro que fora construído eram destinadas à construção da Sé, que deveria ocupar o terreno onde, mais tarde, foi edificada a Escola Politécnica (atual largo de São Francisco). Como a catedral prevista jamais se concretizou naquele local, o povo atribuiu o incêndio ao desvio do material de construção de um uso sagrado para outro profano. Fernando Almeida reedificou quase totalmente o edifício, conseguindo um empréstimo no Banco do Brasil. Terminada a reconstrução, o teatro foi reaberto com o nome de Teatro Imperial S. Pedro de Alcântara, mas ainda apresentava feições neoclássicas e continuava sendo um emblema da praça.

O movimento romântico na arquitetura denota um ecletismo de releituras estéticas amalgamadas, porém traduz-se principalmente pela utilização de técnicas construtivas avançadas, em que pontificavam as tesouras metálicas e os enormes vãos metálicos, quase sempre vestidos por uma roupagem de sintaxe clássica. Verifica-se que, no projeto de reconstrução do São Pedro, foram ainda mantidas as técnicas tradicionais de construção, que só seriam alteradas quando o engenheiro Oliveira Passos e o arquiteto René Badra projetaram no Rio de Janeiro o Teatro Municipal, inaugurado em 1909.[44]

Considero que o teatro no período delimitado oscilava entre o aberto e o pictórico do barroco, representado por dramas de Metastásio, encenações de clássicos europeus adaptados ao gosto português e as óperas de Antônio José, além do teatro

declamado dos árcades mineiros, cujo escopo já era o do iluminismo. Nossos ilustrados se inspiram no pombalismo, no nativismo e na confiança nas luzes.[45] Constatei que a formação dos letrados, antes quase que restrita aos bacharéis e padres, aumentou muito com os egressos de Coimbra, Edimburgo ou Montpellier, locais onde o teatro era cultivado, produzido e frequentado. Pelo que se deduz dos documentos de época, os promotores de espetáculos teatrais na colônia não conseguiam facilmente os textos das óperas, comédias e outras peças a serem encenadas. O contratador Sousa Lisboa aproveitou-se da experiência anterior do Tejuco para contratar libretos em Lisboa e solfas na própria capitania, ainda permutando peças com os operistas de São João del Rei, vila onde também houve expressivo impulso para o teatro. Boa parte do repertório deve ter vindo de Lisboa e, quanto aos originais estrangeiros, dali também viriam já traduzidos. No século XVIII, alguns poetas que moravam ou nasceram no Brasil começariam a traduzi-los com maior frequência, como pude constatar na adaptação e tradução feita por Cláudio Manoel da Costa para o *Demoofonte em Trácia* de Metastásio, localizado no Arquivo Público Mineiro.[46]

Com a chegada da corte, o esplendor teatral deslocou-se para o Rio de Janeiro, capital do Reino Unido de Portugal e Algarves. As inúmeras ações culturais criadas e incentivadas pelo futuro rei d. João VI possibilitaram ao Brasil uma ópera digna das melhores capitais europeias. A investigação quanto à arquitetura entre 1770 e 1822 comprovou que os modelos portugueses do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro São Carlos, edificados na corte, serviram de inspiração para a Casa de Ópera de Vila Rica e para o Real Teatro São João, no Rio de Janeiro.

N O T A S

1. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1996, p. 25.

2. PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 42.

3. GAUER, Ruth Chittó. A contribuição portuguesa para a construção da sociedade brasileira. *Revista da História das Ideias*, Lisboa, v. 19, 1997, p. 567-591.

4. Alvará de 17 de julho de 1771, publicado em ÁVILA, Afonso. *O teatro em Minas Gerais nos séculos XVII e XVIII*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto e Museu da Prata, 1978.

5. Ao lado das peças encenadas nas casas de ópera, o cronista e estudioso carioca Luiz Edmundo cita as óperas de títeres ambulantes ou fixas que existiram no Rio de Janeiro, no século XVIII, onde havia sempre uma abertura de rabeca e, por vezes, toadas líricas. Cf. EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), 1932, p. 526.

6. A Igreja ainda desempenhava um papel relevante no teatro, com a representação de peças, cavalgadas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício e desfile de carros alegóricos. Porém, havia também as manifestações particulares, como as peças de António José no teatrinho de Chica da Silva no Tejuco (atual Diamantina).

7. VITRUVIUS. *De architectura*. Tradução: Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 1999.

8. ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Tradução: G. Orlandi. Milão: Il Polifilo, 1966. (1. ed. 1485).

9. Discuti estas questões em LIMA, Evelyn; CARDOSO, Ricardo. *Arquitetura e teatro*: o edifício teatral de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

10. Os camarotes – compartimentos separados por meio de painéis intermediários – embora não fossem inéditos, passaram a ser utilizados sistematicamente. Quando projetados à maneira italiana, os camarotes apresentavam os painéis de separação oblíquos ao parapeito, de forma a promover bom campo de visão.

11. Na Europa do final do século XVIII, houve forte oposição à concepção do teatro de palco italiano, em especial contra os camarotes. A oposição começou por dois pontos distintos: um social, que surgiu em nome da igualdade dos frequentadores, e o outro estético, como um resgate da concepção do espaço dos teatros romanos que não tinham camarotes para as classes privilegiadas. Milizia, principal teórico da guerra contra a ordem italiana, afirmava que as celas que se chamam "camarotes" eram inapropriadas para ver e ouvir, além de serem imorais. Cf. MILIZIA, Francisco. *Trattato completo, formale e materiale del teatro*. Venezia: Stamperia di Pietro e Giambatista Pasquali, 1794.

12. A família Bibiena já se firmara desde os primórdios dos séculos XVII como referência na projetação de edifícios teatrais.

13. CRUZ, Ivo. *História do teatro português*. Lisboa: Verbo, 2001, p. 94.

14. CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Tradução: Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1980. A autora investiga, na história da arquitetura e do urbanismo, o racionalismo de Alberti, que traça diretrizes e regras para a construção e a utopia de Thomas Morus, que produz modelos a serem seguidos.

15. Estes documentos foram consultados nos manuscritos sobre Portugal da Coleção Rondell da Bibliothèque des Arts du Spectacle, em Paris.

16. Cf. GALLI BIBIENA, Ferdinando. *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*: dediccatte dall'autore à S. Cattarina. Bologna: Nella stamperia di Lélio dalla Volpe, 1745, tomo 1º; e *Direzioni à giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*: dediccatte dall'autore à S. Petrônio. Bologna: Nella stamperia di Lélio dalla Volpe, dedicatto, 1753, tomo 2º.

17. CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da. *Lisboa*: espaços teatrais setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996, p. 75.

18. Ibidem, p. 76.

19. Edificadas com o propósito de que nelas fossem realizados os espetáculos, as chamadas casas de óperas ou casas da comédia foram criadas em meados do século XVIII, num período em que

as colônias eram invadidas por novos pensamentos, sendo a cultura incentivada como reprodução dos hábitos europeus. José Seixas Sobrinho comenta sobre esse período: "Era notória a distância que os tempos haviam tomado dos autos do teatro português colonizador. Avultavam no país os ambiciosos de instrução humanística, indo muito deles para a Universidade de Coimbra e outras academias da Europa". Joaquim Manoel Macedo reforça: "As comunicações com o novo mundo também se tornaram mais fáceis; livros franceses penetravam no país e espalhavam por ele ideias novas, civilizadoras e livres" (apud SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará*: da Colônia à República. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1961).

20. Em 1733, descrevendo as festas de inauguração da nova Matriz do Pilar de Ouro Preto, Simão Ferreira Machado se refere ao cenário construído ao ar livre como um "tablado de comédias se fez junto da nova Igreja, custoso na fábrica, no ornato e aparência de vários bastidores".

21. VALADARES, Virgínia. *Estudantes brasileiros em Coimbra*. 2001. Tese (Doutorado). Universidade Autônoma de Lisboa, Lisboa, p. 486

22. CICCIA, Marie-Noelle. *Le théâtre de Molière au Portugal de 1737 à la veille de la Révolution Libérale*. 2001. Thèse (Doctorat). Université d'Aix-Marseille I; Université de Provence.

23. ÁVILA, Afonso, op. cit.

24. Johann Emmanuel Pohl apud MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento em Vila Rica – 1804*. Rio de Janeiro: INL, 1965.

25. Tradução do editor. Texto original: "le devant des loges était fermé par des balustrades ajourées qui ne produisent pas mauvais effet. Seuls les hommes s'installent à l'orchestre où ils s'asseyent sur des bancs".

26. Maiores detalhes sobre o interior desta casa de ópera, ver LIMA, Evelyn; OLIVEIRA, Nicole. Théâtre et Société dans la région du Minas: un public métis pour les salles de spectacle. *Canadian Journal of History*, n. 42, Spring/Summer 2007, p. 25-51.

27. Consultei o processo, as plantas descartadas e as especificações da obra nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 6ª CR, caixa 218-897.

28. LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país de 1808 a 1818*. Tradução: Milton da Silva Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1951, p. 332-333.

29. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. 1. éd. Tome 2. Paris: Grimberg et Dorez Libraires, 1830, p. 56.

30. VOLTAIRE. Embellissement de la ville, 1750. In: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Rêves de capitale*: Paris et ses plans d´embellissement (brochura da exposição sobre os planos urbanos para a cidade de Paris). Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 2. Tradução do editor. Texto original: "Nous courons aux Spectacles & nous sommes indignés d'y entrer d'une manière si incommode & si dégoûtante, d'y être placés si mal à notre aise, de voir les Salles si grossièrement construites, des Théatres si mal entendus, & d'en sortir avec plus d'embarras & de peine qu'on y est entré".

31. Consultei quase uma centena de peças de autores portugueses ou italianos e franceses adaptados ao gosto português no setor de Manuscriptos du Fonds Portugais (Manuscripts Occidentaux da Bibliothèque Nationale de France), em 2003.

32. Ver o documento Arquivo Público Mineiro, código 205, fls. 45-46 DF.

33. Na Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto existe o recibo de entrega de quatro óperas ao arrendatário Marcelino José de Mesquita pelo coronel João Sousa Lisboa: *A ciganinha, Coriolano, Jogos olímpicos e Alexandre na Índia*, em 25 de fevereiro de 1771.

34. MOURA, Carlos Francisco. *O teatro em Mato Grosso do século XVIII*. Belém: Edições UFMT; SUDAM, 1976.

35. Em que pesem as polêmicas dos memorialistas sobre a localização das casas de ópera nos Setecentos, preferi acreditar na posição do historiador da arquitetura Moreira de Azevedo, que afirma já existir uma casa de ópera em 1747, pois nesta data já se mencionava a *Rua da Ópera*.

36. BRAGA, Teófilo. *A arcádia lusitana*: Garção, Quita, Figueiredo, Diniz. Porto: Livraria Chardron, 1899.

37. Foram investigadas na pesquisa sobre Antônio José as peças *Encantos de Medéia, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Guerras do Alecrim e da Manjerona, A Esopaida* e *Vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. (Obras completas de Antônio José da Silva.* Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958), todas elas citadas como repertório nas casas de ópera no Brasil, por memorialistas ou viajantes.

38. LIMA, Evelyn F. W. Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822). *Urdimento* (UDESC), v. 1, p. 73-90, 2006.

39. Em seu artigo Uma arribada francesa ao tempo de Bobadela (1748), publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, v. 280, 1968, p. 240, Gilberto Ferrez divulga a carta deste marinheiro que tão bem descreveu a Casa de Ópera, que julgo ter sido a primeira da cidade do Rio de Janeiro.

40. Louis Antoine Bougainville apud AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito, 1862.

41. CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 173.

42. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. A *Gazeta de Lisboa* de 8 de março de 1788 informa: "Saiu à luz *As Artes* poema que a Sociedade Literária do Rio de Janeiro recitou no dia dos anos de Sua Majestade Fidelíssima, declamado por Manuel da Silva Alvarenga da dita Sociedade. Vende-se na loja da Gazeta e na loja da Viúva Bertrand a 40 réis".

43. O interior do teatro lisboeta articula uma série de elementos funcionais e simbólicos que, em disposição e dimensões, muito se assemelha ao teatro fluminense: um *atrium* de 16,37 m por 8,72 m, sobre o qual se situa o salão nobre comunicando-se com o terraço e que serviria aos concertos sacros que não combinavam com o palco profano. A sala de espetáculos, com 20,26 m de altura e de 15,40 m de largura, define uma elipse, cujos eixos medem 23,60 m e 16,60 m. Cinco ordens de 12 camarotes dispõem a tribuna imperial. O palco mede 13,98 m de largura e 23,90 m de profundidade. Moreira de Azevedo afirma que no Real Teatro São João foram projetadas quatro ordens com quinze camarotes de cada lado da tribuna, com exceção da última, que tinha mais três camarotes sobre a tribuna real. Este autor descreve externamente o prédio do Real Teatro com trezentos palmos de comprimento (66 m), 130 palmos de largura (28,60 m) e 99 ½ palmos de altura (21,89 m), o que permite confrontar a volumetria dos dois teatros, bastante aproximadas, se considerarmos que as dimensões fornecidas por França são internas. Cf. LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 50.

44. Ibidem, p. 211.

45. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1964, v. 1, p. 48.

46. A tradução do *Demoofonte*, de Metastásio, atribuída ao poeta e dramaturgo Cláudio Manoel da Costa encontra-se no Arquivo Público Mineiro, ref. 13F792D, caixa FS al.

R E S U M O

O artigo apresenta alguns resultados da pesquisa *Arquitetura, teatro e cultura*, apoiada pelo CNPq e pela FAPERJ, e busca demonstrar que o "vazio teatral" no Brasil do século XVIII e início do XIX – citado por renomados historiadores – foi, na realidade, um período de intensas atividades teatrais assim como nas demais artes, conforme comprovado pelas inúmeras casas de ópera construídas, a exemplo da de Vila Rica, ainda na colônia, e do Real Teatro São João, após a chegada da corte. Os edifícios analisados com base nas teorias de Françoise Choay seguem a utopia dos modelos iluministas portugueses.

Palavras-chave: arquitetura; edifício teatral; modelos arquiteturais.

A B S T R A C T

This article presents some results of the research *Architecture, theatre and culture* (supported by the CNPq and the FAPERJ), and searches to demonstrate that the "theatrical emptiness" in Brazil in the 18th century and beginning of nineteenth – quoted by famous historians, was in the reality a period of intense theatrical activities as well as in the fine arts, as confirmed by the innumerable playhouses built in this period. The examples of the Vila Rica Opera (Ouro Preto), built in the colonial period, and of the Royal Theatre of São João, built after the arrival of the Court have been analysed through Françoise Choay's theories and as we have proven, they reflect the utopia of the Portuguese architectural patterns.

Keywords: architecture; playhouse; architectural patterns.

R E S U M É N

Este artículo presenta algunos resultados de la investigación *Arquitectura, teatro y cultura*, (apoyada por el CNPq y la FAPERJ), y busca demostrar que el "vacío teatral" en el Brasil del siglo XVIII y el comenzar de el XIX – citado por los historiadores famosos, era en la realidad un período de intensas actividades teatrales así como en las demasiadas artes, según lo probado por las innumerables casas de ópera, a ejemplo de el teatro que está en Vila Rica (Ouro Preto) aún en la colonia, y del Real Teatro San João, después de la llegada del corte. Los edificios analizados con base en las teorias de Françoise Choay reflejan a utopia de los modelos portuguéses.

Palabras clave: arquitectura; edifício teatral; modelos arquitecturales.

Recebido em 11/4/2011
Aprovado em 29/8/2011

Marcos Tadeu Holler
Professor do Departamento de Música da UDESC e Doutor em Musicologia pela Unicamp.

O Órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII

A pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional

A pesquisa histórico-musicológica em documentação textual

Textos sobre história da música no Brasil existem desde o século XIX, porém eram de interesse mais literário do que científico, e praticamente não se poderia falar em uma pesquisa musicológica no período. No início do século XX, os trabalhos passaram a se enquadrar em um gênero intermediário entre literatura e ciência, e surgiram as primeiras "histórias da música brasileira", como *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme Theodoro Pereira de Melo, de 1908, a *Storia della Musica nel Brasile dai Tempi Coloniali sino ai nostri Giorni*, de Vincenzo Cernicchiaro, de 1926, e a *História da música brasileira*, de Renato Almeida, de 1926 (tendo sido revista em 1942), que foi extensivamente utilizada no Brasil até a segunda metade do século.

Por volta de meados do século XX, com a vinda de Curt Lange ao Brasil e a publicação do 6º volume do *Boletín Latino Americano de Música*, dedicado ao Brasil, teve-se o início do que se pode chamar de pesquisa histórico-musicológica no Brasil, embora suas metodologias apre-

sentassem, segundo o musicólogo Paulo Castagna,[1] uma ênfase na descoberta, catalogação, restauração e gravação de obras, e fossem guiadas pelo positivismo e nacionalismo.

Uma outra característica da metodologia da pesquisa musicológica que havia sido introduzida por Curt Lange e que deu origem a diversos outros trabalhos foi basicamente o fato de esta ter-se centrado na utilização de material documental musical como fonte. A partir do final do século passado, e sobretudo no início do século XXI, pesquisadores voltaram-se também para o uso da documentação textual, processo que desvelou informações relevantes sobre a história da música no Brasil.

A necessidade de levantamento documental foi apontada por diversos autores já a partir dos anos 1980. Antônio Alexandre Bispo, em texto de 1983, afirma que "torna-se cada vez mais necessário o levantamento documental e a reconsideração estética de outras épocas da história da música do Brasil".[2] O musicólogo Paulo Castagna, em texto de 1995, apontou para os problemas da falta de sistematização de acervos e fontes:

> O Brasil, ainda que já tenha demonstrado alguma maturidade no campo da musicologia, (...) necessita urgentemente a dissolução de vários entraves que vêm minimizando o interesse dos músicos e pesquisadores estrangeiros. Forçoso é dizer que o sentimento de "posse" com relação a assuntos culturais, manuscritos e obras musicais ainda é feudal; a formação de novos musicólogos pouco ultrapassou os limites do autodidatismo; a maior parte dos acervos de manuscritos é particular, ou tratada como tal; (...) O próprio ensino da música erudita é insuficiente para a formação de grupos musicais de projeção internacional, capazes de reverter a aversão do público tradicional com relação à música brasileira de concerto, via de regra, julgada mais pela execução que pela qualidade e significado histórico das composições.[3]

O mesmo musicólogo, em palestra proferida em 2004 e posteriormente publicada em um periódico eletrônico, também se refere à necessidade para a musicologia no Brasil de uma sistematização de fontes e catalogação de acervos para a pesquisa em musicologia histórica:

> Essa mudança (da musicologia brasileira após a década de 90) está associada ao início da superação do modelo positivista que predominou na musicologia brasileira até meados da década de 1990 e à procura de novas teorias que possam explicar o significado dos fenômenos estudados. Isso não significa, entretanto, que a fase positivista – bastante preocupada com a organização de informações – tenha produzido suficiente material para subsidiar interpretações e reflexões de fôlego sobre o passado musical brasileiro. Pelo contrário, ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia

> a responsabilidade de desenvolver trabalhos sistemáticos e, ao mesmo tempo reflexivos. Se a nova musicologia possui maior amplitude de ação em relação às tendências que a precederam, é inegável a enorme responsabilidade que acabou sendo transmitida aos musicólogos que vêm atuando a partir da década de 1990, sobretudo à geração que iniciou o seu trabalho a partir dessa época.[4]

Em texto apresentado no III Encontro de Musicologia, Maurício Monteiro também defende a importância da fonte histórica: "A fonte textual ou iconográfica, manuscrita ou impressa é um documento histórico e por isso deve ser preservada; entretanto, as informações contidas nele devem ser estudadas em busca de uma compreensão da atividade musical – seja ela do passado ou da contemporaneidade".[5]

Exemplo de pesquisa documental: os jesuítas no Brasil colonial

Um exemplo da relevância da pesquisa documental para o levantamento de informações sobre a história da música no Brasil pode ser apontado na documentação sobre a atuação da Companhia de Jesus, na América portuguesa no Brasil colonial. Desde o seu surgimento, e, sobretudo, após sua criação oficial em 1540, a Companhia teve como principal objetivo disseminar a palavra de Cristo entre os pagãos, o que levou seus sacerdotes às terras recém-descobertas a outros continentes no século XVI. Em 1549 chegaram ao Brasil os primeiros padres, liderados pelo padre Manoel da Nóbrega, dando início à atuação dos jesuítas nas Américas. Nos dois séculos que separaram a sua chegada e a expulsão, essa atuação foi intensa. Em pouco tempo, a população de portugueses nos centros urbanos na América portuguesa percebeu que os jesuítas eram a única possibilidade de educação formal, e os padres passaram também a oferecer formação superior com os colégios e seminários.

Antes mesmo da vinda do padre Nóbrega ao Brasil, os padres da Companhia haviam se dado conta de que a música era uma ferramenta eficaz no contato com os pagãos que habitavam as terras recém-descobertas, e que esta possibilitava uma comunicação que ultrapassava as barreiras culturais e linguísticas. A partir disso, o uso da música foi extenso pelos padres no Brasil colonial. Ao menos no século XVI existem evidências de que não somente se utilizava a música de origem europeia, mas também se usavam instrumentos, melodias e as próprias línguas autóctones.

A atuação musical dos jesuítas certamente influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais; porém, é difícil determinar até que ponto isso ocorreu, sobretudo devido à interrupção desse processo com a expulsão. Até agora, a única fonte sobre a música na atuação dos jesuítas no Brasil colonial são os documentos textuais, principalmente os produzidos pelos próprios jesuítas. Em minha tese de doutorado, *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis*: a

música na atuação dos jesuítas na América portuguesa (1549-1759), apresento um levantamento de cerca de quatrocentos documentos com informações sobre a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa e algumas discussões com base nessas informações.[6] A partir dessa tese, um livro foi publicado em 2010, *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*.

A maior parte dos documentos foi encontrada em arquivos europeus, sobretudo no ARSI em Roma. Como principais motivos para essa presença reduzida de documentação em arquivos nacionais, identificam-se a destruição de manuscritos no momento da expulsão e a falta de uma política de preservação dos documentos que aqui restaram. Porém, um número importante de documentos significativos foi encontrado em acervos brasileiros. Os principais acervos consultados no Brasil situam-se em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em São Paulo, a consulta ao Instituto de Estudo Brasileiros (IEB), vinculado à Universidade de São Paulo (USP), foi relevante, não somente pelas referências bibliográficas, mas também pelo acervo de manuscritos, sobretudo os das Coleções Yan de Almeida Prado e Alberto Lamego. No Rio de Janeiro, os principais acervos consultados foram os da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e a maior parte do seu vasto acervo se encontra publicado nos Anais da Biblioteca Nacional e na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ou em outros meios. Grande parte desse material é formada por cópias manuscritas de documentos presentes em acervos europeus, sobretudo na Biblioteca de Évora e no ARSI. No Arquivo Nacional, encontram-se alguns documentos administrativos referentes a jesuítas, que serão descritos a seguir.

Documentos do Arquivo Nacional

Um conjunto documental extremamente interessante para a pesquisa histórico-musicológica são os inventários de sequestro dos bens jesuíticos. Com a expulsão dos jesuítas das assistências portuguesas, em 1759, a Companhia de Jesus teve seus bens sequestrados; esses bens foram leiloados, doados para outras instituições ou simplesmente se deterioraram à espera de que se desse a eles um destino. Nos anos que se seguiram à expulsão foram produzidos extensos inventários contendo listagens precisas dos bens de cada estabelecimento, que constavam dos autos de sequestro. Esses documentos são bastante elucidativos, por sua descrição pormenorizada das aldeias, colégios e seminários jesuíticos. Diferentemente de outros conjuntos de documentos, como as cartas ânuas, esses inventários não estão reunidos em um único códice, mas se encontram espalhados por diversos nacionais e europeus. Alguns deles, inclusive, só podem ser consultados em transcrições e publicações do século XIX, sem que se tenham notícias de onde se poderia encontrar o documento original atualmente.

O Arquivo Nacional custodia dois desses inventários referentes aos bens do Colégio de São Paulo. O colégio foi fundado em 25 de janeiro 1554, dia da conversão de São Paulo, o que deu origem ao nome daquela instituição de ensino e, posteriormente, à cidade. A igreja do colégio encontrava-se em ruínas no século XX e foi reconstruída em 1954 segundo o modelo original.

No códice 481 encontra-se o inventário de bens confiscados aos jesuítas em São Paulo e trazidos ao colégio. O cabeçalho do documento traz o seguinte texto: *Auto de inventário que mandou fazer o Juiz Ordinário, O Licenciado Jeronimo Roiz dos bens dos Padres JESUÍTAS por ordem do Ilustríssimo Excelentíssimo Senhor Dom Luís Antonio de Souza Botelho Mourão Governador Capitão General desta Capitania de São Paulo em cumprimento da Real Ordem de Sua Majestade Fidelíssima que Deus Guarde*. A folha 5 desse documento traz uma descrição mais pormenorizada de sua autoria:

> Aos seis dias do mês de junho de mil setecentos e setenta e um anos nesta Cidade de São Paulo, em o Colégio da mesma, aonde foi (vindo?) Ordinário, O Licenciado Jeronimo Rodrigues, comigo Tabelião de seu cargo ao diante nomeado, e os avaliadores João Dias Sirqueira de Antonio Bernardino de Senna, para efeito deste inventário na descrição dos bens dos Padres jesuítas, em observância da Ordem do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor, Dom Luís Antonio de Souza Botelho Mourão, para bem do Serviço de Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde, de que para (sic) fiz esse termo Eu Ignacio Antonio de Almeida Tabelião o descrevi.[7]

Dos bens listados, entre os itens de madeira consta "hua armaçaõ de Orgaõ que se acha principiado de madera de Sedro com o que lhe diz respeito de madera visto e avaliado por doze mil e oitocentos réis com que se say 12$800".[8] No mesmo códice encontram-se dois outros documentos mencio-

IHS – monograma utilizado como carimbo oficial da Companhia de Jesus, presente nas principais publicações da Ordem

nando a existência de um órgão no colégio: um deles é um auto de praça, datado de 21 de novembro de 1774, do qual consta "hum organo pequeno de tres (...) pelo presso de cincoenta e cinco mil réis";[9] outro documento tem o título "Avaliassoins dos beins de que estaõ (?) Manoel Joze Gomes depozitario dos beins (?) Jezuitas pertencentes ao Collegio que foy delles desta Cidade de Saõ Paulo", datado de 22 de abril de 1775, e do qual consta "hum organ piqueno de tres com todos os seus canudos em bom uzo de estanho que foy visto e avaliado com enformaçaõ do organista da Se Ignacio Xavier Carvalho acharaõ (valer os) ditos avaliadores a quantia de sincoenta e sinco mil réis com que se say 55$000".[10] O termo "de tres", usado em dois dos documentos para descrever o órgão, provavelmente se refere ao número de registros.

A referência a um órgão no Colégio de São Paulo foi encontrada também no *Catálogo trienal da província do Brasil*, de autoria do padre Manoel Dias e datado de 20 de julho de 1725. Esse documento descreve a compra pelo colégio de "um órgão de bom tamanho, que nas festas acompanha maravilhosamente o canto dos músicos".[11]

O órgão nos colégios jesuíticos

A comparação dos inventários encontrados revela uma estatística curiosa. Os inventários de aldeias e fazendas apresentam uma variação maior de instrumentos, cujo número chega a 12. Foram encontradas referências a baixões, cravos, charamelas, flautas, harpas, manicórdios, oboés, órgãos, rabecas, rabecões, sacabuxas e violas.[12] Por outro lado, nos seis inventários encontrados de colégios e seminários (como no caso do inventário do Colégio de São Paulo), o único instrumento mencionado é o órgão.

Uma explicação plausível para esse fato pode ser encontrada nos regulamentos da Companhia de Jesus. Desde a criação da ordem, em 1549, a proibição à prática musical e ao uso de instrumentos era expressa. A justificativa do fundador, o padre Inácio de Loyola, era a de que a música absorveria os padres e desviaria sua atenção de atuar junto ao povo em obras assistenciais e de catequese. O texto das Constituições da Companhia de Jesus, principal conjunto de regras da Companhia, promulgada em 1552 e publicada em 1558, em latim, deixa claro que "há lugares de sobra" onde se poderiam ouvir missas e ofícios com música, mas "aos nossos, porém, convém que tratem do que é mais próprio à nossa vocação para a glória de Deus".[13] A atuação nas terras recém-descobertas, porém, logo levou os padres a perceberem na música uma importante ferramenta de comunicação e, assim, a prática musical acabou sendo liberada nas missões distantes: "deve-se permitir o canto na Índia e em outros lugares distantes, mesmo que isso não seja permitido à Companhia na Europa, se nesses locais isso for um auxílio para o culto de Deus e para o proveito espiritual, como se observou em Goa e na Etiópia".[14]

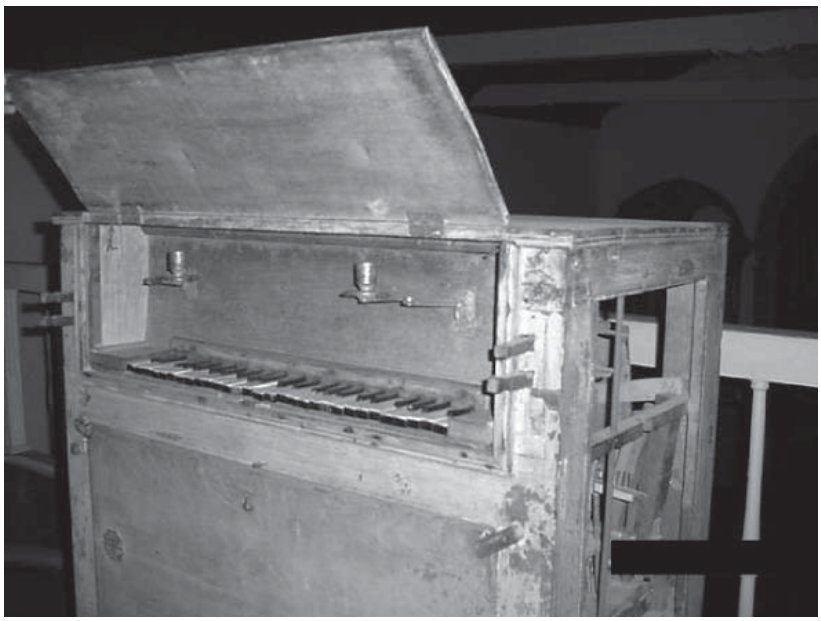
Os documentos mostram que essas instruções foram seguidas mesmo nos séculos

posteriores até o momento da expulsão. O *Regulamento do Seminário de Belém*, um conjunto de regras datado do final do século XVII, proíbe aos padres jesuítas a prática e o ensino da música e sua prática: "mestre de música seja um secular, e de nenhuma maneira os nossos ensinem solfa nem toquem instrumentos, nem cantem e muito menos na Igreja e no coro".[15] Uma carta ânua de autoria do padre João Antônio Andreoni, de 1699, descreve as atividades no mesmo seminário e menciona a prática do "canto músico com um professor externo, após os estudos de letras, para que sirvam nos dias festivos no templo à religião e à piedade, com o prazer santo e doce dos que ouvem aquela melodia",[16] o que corrobora essa informação e mostra como as ordens eram seguidas na prática.

O exposto anteriormente explica o motivo de ter sido encontrado somente o órgão nos inventários dos colégios, ao contrário dos inventários das aldeias e seminários que apresentavam um grande número de instrumentos.

O órgão da capela de Nossa Sra. do Rosário, no Embu

O destino dos instrumentos mencionados nos documentos anteriores é desconhecido. Cabe aqui mencionar, porém, o órgão que se encontra na antiga capela jesuítica de Nossa Sra. do Rosário, no Embu, nos arredores de São Paulo. A capela é, atualmente, um museu de objetos que pertenceram aos jesuítas e abriga um órgão positivo de construção rústica de um teclado, sem pedaleira, com cinco registros e 234 flautas de metal e 32 de madeira, características que permitem reconhecê-lo como sendo, possivelmente, um instrumento do século XVIII. Segundo Kerr, o órgão foi reformado em 1953 por Nicolau Lorusso e, na década de 1970, por



O órgão da capela de Nossa Sra. do Rosário, no Embu

J. C. Rigatto, quando lhe foi adicionado um motor elétrico. Em 1983, a Associação de Organistas e o Rotary Clube do Embu promoveram mais uma restauração, realizada por Warwick Kerr Jr. e João Palmiro de Souza.[17]

O inventário dos autos de sequestro dos bens da capela, datado de dezembro de 1759, menciona "um órgão pequeno".[18] Não foi encontrado, até o momento, qualquer documento que demonstrasse a sua origem, porém é provável que se trate do mesmo órgão mencionado no inventário da capela, e que seria semelhante aos órgãos mencionados nos documentos sobre a igreja do Colégio de São Paulo. Também não foi realizado nenhum estudo mais minucioso do instrumento; caso seja comprovada sua origem, seria o primeiro caso de um instrumento remanescente da atuação dos jesuítas no Brasil colonial.

Considerações finais

O uso de documentação textual para a pesquisa histórico-musicológica pode revelar importantes aspectos sobre a música no Brasil. Porém, essa metodologia não foi suficientemente utilizada no país e existem ainda vários acervos e documentos a serem considerados. Neste artigo foi realizada uma breve exposição de como a documentação textual pode ser extremamente relevante para a pesquisa histórico-musicológica, usando como exemplo a atuação dos jesuítas no Brasil colonial e, mais especificamente, alguns documentos encontrados no Arquivo Nacional. As referências à existência de um órgão no antigo Colégio dos Jesuítas de São Paulo podem levar a algumas considerações sobre a atuação musical dos jesuítas, sobretudo se essas informações são cruzadas com as de outras fontes documentais.

Para a tese de doutorado que foi o ponto de partida para as informações encontradas aqui, fez-se um extenso levantamento em acervos brasileiros e europeus, porém deve-se ressaltar que muitos acervos e documentos ainda estão por serem lidos e que sua leitura pode levar a ulteriores informações sobre o processo histórico da música no Brasil.

N O T A S

1. CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, v. 1, p. 32-57, 2008.
2. BISPO, Antonio Alexandre. Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 28, 1983.
3. CASTAGNA, Paulo. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n. 1, p. 17, 1995.

4. CASTAGNA, Paulo, Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira, op. cit., p. 52.

5. MONTEIRO, Maurício. Uma introdução sobre a musicologia no Brasil (o caso da música colonial mineira). III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora, 11-26 jul. 1998. (*Anais*). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, (1998), p. 104.

6. Lista dos acervos consultados nos quais foram encontrados documentos jesuíticos:

   São Paulo: USP – Instituto de Estudos Brasileiro (IEB); Núcleo para a História do Índio e do Indigenismo (NHII); Museu Paulista; Biblioteca Mário de Andrade; Biblioteca do Páteo do Colégio; Arquivo Público do Estado; Arquivo Histórico Municipal; Arquivo da Cúria Metropolitana; Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado; Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

   Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Arquivo Nacional; Arquivo Histórico do Itamaraty; Real Gabinete de Leitura.

   Campinas: Unicamp – Biblioteca Central – Coleção Sérgio Buarque de Hollanda; Coleção de Obras Raras; Arquivo Edgard Leuenroth.

   Florianópolis: Arquivo Público do Estado de Santa Catarina; Arquivo Público Municipal de Florianópolis; Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina; Arquivo da Cúria Metropolitana de Florianópolis.

   Porto Alegre: Arquivo Público do Rio Grande do Sul; Biblioteca Pública do Estado; Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

   Roma: Arquivo Romano da Companhia de Jesus (ARSI); Biblioteca do Instituto Histórico da Companhia de Jesus (IHSI); Arquivo Histórico da Propaganda Fide; Biblioteca do Vaticano; Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele.

   Lisboa: Biblioteca Nacional; Biblioteca da Ajuda; Arquivo Histórico Ultramarino; Arquivo Histórico da Torre do Tombo.

7. Av.ColSP, 1771. *Avaliação dos bens dos jesuítas da capitania de São Paulo*. 6 de junho a 16 de julho de 1771. Original no Arquivo Nacional, cód. 481: Bens confiscados aos jesuítas de São Paulo. Inventário do Colégio de São Paulo, Colégio de Araguariguama etc., f. 5.

8. Ibidem, f. 92.

9. Aut.ColSP, 1774. *Auto de Praça lançando os bens dos jesuítas do Colégio de São Paulo*. 21 de novembro de 1774. Original no Arquivo Nacional, cód. 481: Bens confiscados aos jesuítas de São Paulo. Inventário do Colégio de São Paulo, Colégio de Araguariguama etc., f. 186.

10. Inv.ColSP, 1775. *Inventário dos bens do Colégio de São Paulo*. 22 de abril de 1775. Original no Arquivo Nacional, cód. 481: Bens confiscados aos jesuítas de São Paulo. Inventário do Colégio de São Paulo, Colégio de Araguariguama etc., f. 167v ff.

11. Cat.ManDias, 1725. *Catálogo trienal da Província do Brasil*. Padre Manoel Dias. Bahia, 20 de julho de 1725. Original no ARSI, Bras 6 I, ff. 155-158, f. 157.

12. Uma descrição mais precisa dos inventários encontra-se em meu livro *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

13. CONSTITUTIONES, 1583 (1558), p. 209-210.

14. Instr.JoPol, 1558. *Instruções do padre João de Polanco às missões da Índia*. Roma, agosto de 1558. Original no ARSI, Instit. 18, ff. 431-434v. Publicado em Documenta Indica, v. 4 (1557-1560). (Monumenta Historica Societatis IESU, v. 78.), Roma, 1956, p. 72-80, p. 77.

15. Ord.SemBel, (1696). *Ordens para o Seminário de Belém*. S.a., s.l., s.d. (Belém da Cachoeira, 1696), p. 183. Original no ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, Busta n. 15 / 1373, n. 4 (Belém da Cachoeira), doc. n. 1.

16. An.JoAnd, 1699. *Ânua da Província do Brasil*. Padre João Antônio Andreoni. Bahia, 5 de abril de 1699. Original no Archivum Romanum Societatis IESU (ARSI), Bras 9, ff. 440-444, f. 443.

17. KERR, Machado Dorotéa. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Em anexo: Catálogo de órgãos do Brasil. 1985. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Música, Rio de Janeiro.

18. Inv.AldEmb, 1759. *Inventário da igreja da capela Nossa Sra. do Rosário, Embu*. 2 de dezembro de 1759, f. 14. Cópia xerográfica no Arquivo Público do Estado de São Paulo, acervo permanente, documentos do Tribunal de Justiça Federal, pasta Cópias de Inventários, sem referências à localização do original. Segundo Trindade (1984), o original encontra-se na Delegacia do Tesouro do Estado de São Paulo.

R E S U M O

Até o final do século XX as metodologias da pesquisa histórico-musicológica eram geralmente baseadas em documentação musical. Nos últimos anos, porém, cada vez mais, a documentação textual tem sido utilizada para a pesquisa na área e, nesse aspecto, os acervos documentais têm se tornado uma relevante fonte de informações sobre o processo da história da música no Brasil. Como exemplo pode-se mencionar a documentação jesuítica sobre o Brasil colonial, que, apesar da sua abundância de referências à prática musical, só recentemente foi objeto de estudos aprofundados.

Palavras-chave: jesuítas; música; Brasil colônia.

A B S T R A C T

Until the end of the 20th century the methodologies of the historical musicological research were usually based on musical documents. However, in the past years, the textual documents have been more and more considered as an important source of information about history of music in Brazil. As an example one can mention the jesuitical documents about Colonial Brazil, which only recently have been object of study, despite his abundance of references about musical practices.

Keywords: Jesuits; music; Colonial Brazil.

R E S U M É N

Hasta fines del siglo XX las metodologias de investigación historico-musicológica eran por lo general basadas en documentación musical. En los últimos años, cada vez más la documentación textual ha sido usada para la investigación en el área, y en ese aspecto, los acervos documentales se han vuelto una relevante fuente de informaciones sobre el proceso de la historia de la música en Brasil. Como un ejemplo se puede mencionar la documentación de los jesuitas sobre el Brasil colonial, que, pese a la abundancia de referencias a la práctica musical, sólo recientemente fue objeto de estudios más profundos.

Palabras clave: jesuitas; música; Brasil colonial.

Recebido em 25/4/2011
Aprovado em 5/9/2011

Raquel Quinet Pifano
Professora adjunto de História da Arte do Instituto de Artes e Design da UFJF.

Pintura Colonial
Bíblia dos iletrados

"A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma *história*".[1] Com esta afirmação, Leon Batista Alberti firma o compromisso da pintura que vigorará do século XV ao século XIX quando, com o advento da arte moderna, entrará em crise. Central na pintura humanista italiana, a ideia de que a história narrada é o grande objetivo do pintor embasará o preceito acadêmico da hierarquia dos gêneros pictóricos, forjado ao longo dos séculos seguintes, na qual a pintura histórica ocupará notoriamente o posto mais elevado. A novidade deste enunciado reside na homologia entre pintura e poesia. O pintor, o "compositor" de um texto pictórico, vê-se como nunca investido de grande dignidade. A cena pintada corresponde ao discurso do orador e aos versos do poeta.

Entretanto, o leitor atento poderia questionar se figurar uma história já não era função da pintura desde pelo menos a constituição de uma iconografia cristã. Assim, o que distinguiria a função da pintura renascentista das imagens religiosas dos séculos precedentes? Diante do perigo da

idolatria e de movimentos iconoclastas, a Igreja sempre conviveu com o debate teológico sobre os usos, significados e a função das imagens religiosas, desde o Concílio de Niceia (787) até o Concílio de Trento (1545-1563). Certamente, a experiência estética e a teoria sobre a arte de pintar não eram alvos de reflexão da teologia medieval, como começa a se esboçar na tratadística emergente do século XV inaugurada por Alberti. À parte especulações estritamente teológicas, desde o papa Gregório Magno, reconhece-se a eficácia da pintura na instrução dos iletrados sobre as matérias bíblicas, atribuindo-lhe, assim, função primordial. Não apenas se reconhece sua eficácia como a Igreja fará largo uso das imagens religiosas. Ao longo dos séculos se recorrerá ao argumento de Gregório sempre que for necessário defender o uso das imagens religiosas de acusações de idolatria, assim como tal argumento subsistirá em projetos de conversão de fiéis.[2]

Desde os primeiros tempos da Cristandade, a Igreja incentivava a aproximação de seus membros e fiéis em geral com a palavra escrita. Afinal, os cristãos são o "Povo do Livro". Assim, seus ensinamentos, fundados em textos escritos (não somente o Velho e o Novo Testamento, mas abundavam textos sobre as vidas dos mártires e dos santos), foram organizados com o propósito de serem divulgados oralmente. O conteúdo textual escrito tornou-se mais acessível não apenas com a figura dos leitores, porém com sua transferência à pregação, aos cantos e à iconografia. A leitura *stricto sensu* desdobrou-se em outras formas de textualidade, desdobramento esse cada vez mais necessário devido a um gradual "empobrecimento" dos monges em sua capacidade de ler e elaborar questões teológicas mais abstratas.[3]

Gregório, homem de reconhecida cultura, herdeiro da tradição retórica e escolástica (certamente não desejava renunciar a ela), era profundamente consciente da necessidade de uma lógica cultural dupla a orientar a comunicação endereçada a níveis distintos de leitores. Estimulou a pregação como meio de transmissão de uma cultura funcional e de um patrimônio destinado aos iletrados. O pregador, uma espécie de técnico da comunicação, "traduziria" uma produção cultural mais erudita e, portanto, inacessível ao enorme contingente de analfabetos cristãos. Será ao "pregador" a quem Gregório endereçará seus *Diálogos*, obra de grande popularidade, em que prevalece o discurso mímico-cênico em forma de discurso direto. A partir do pontificado de Gregório intensifica-se o material textual destinado a níveis de leitura diferenciados, material que não somente se traduz em meios orais como em visuais.[4]

Desse modo, a imagem figurada auxiliava o pregador, como elemento de memorização, a explicar e difundir os artigos da fé cristã. Ao final da Idade Média, à época das catedrais, com o esplendor alcançado pela arte religiosa, cresce novamente o perigo da idolatria. Mais uma vez é solicitado

aos teólogos justificar as imagens religiosas. Defesa que encontramos, a título de exemplo, no *livro das sentenças* de São Boaventura, quando o autor recorre aos ensinamentos de Gregório. Reconhecendo que a imagem não se reduz a traduzir o discurso, o frade franciscano reitera sua função de instruir os incultos "para que os simples que não podem ler as Escrituras, em esculturas e pinturas de tal gênero, como nas Escrituras, possam ler mais claramente os mistérios de nossa fé".[5]

Narrar histórias bíblicas, servir como elemento de memorização de tais histórias, instruir sobre a doutrina cristã, incitar a devoção do fiel são funções da imagem visual (pintura e escultura) que a pintura renascentista herdará da arte medieval e se intensificará com a pintura barroca. Entretanto, quando a arte de pintar torna-se alvo de uma reflexão teórica, a articulação formal da imagem visual, responsável pelo cumprimento daquelas funções, muda radicalmente. O que faz com que o enunciado de Alberti seja tão emblemático será o fato da pintura deixar de ser um recurso auxiliar ao culto e ao discurso do pregador, para se tornar "texto" tão eficaz quanto. Fruto da teoria e da prática artística do Renascimento, assiste-se ao aumento da potência expressiva da forma anunciando aquilo que irá garantir a autonomia formal da pintura. Como grande humanista, Alberti aplicou à representação artística as categorias da retórica clássica: invenção, disposição e elocução. Enquanto "texto retorizado", a pintura deleita, instrui e move. Segundo Baxandall, graças à teoria da pintura de Alberti, o "quatrocento podia analisar a fundo a estrutura de um quadro, examinando minuciosamente sua articulação, rejeitando o supérfluo, e colocando em relação os meios formais com os fins narrativos".[6] Relacionar meios formais a fins narrativos, talvez aí consista sua maior contribuição: a invenção da técnica da composição pictórica. Técnica de compor o texto pictórico que o grande amigo Mantegna ajudou a difundir através de suas gravuras.[7]

Composição, *compositio*, era uma técnica de organização e estruturação do discurso que todo aluno de escola humanista aprendia. Assim, sobrepondo à arte da pintura a noção de *compositio*, Alberti "inventou" um esquema de organização do quadro, ou seja, da narrativa pictórica, cujo modelo é retórico. A técnica da *compositio* construía a oração segundo quatro níveis hierárquicos: palavras formam frases, frases formam cláusulas e cláusulas formam a oração. Alberti propôs: as superfícies formam membros, os membros formam os corpos, os corpos formam a história. Assim, Alberti ensinou como compor a história pintada.

A finalidade da pintura era muito clara: instruir, agradar e persuadir. Alberti ensinava ao leitor como agradar na pintura. Para cumprir sua função de deleitar, Alberti prescreveu a copiosidade e a variedade, *copia* e *varietas*, ambos preceitos tomados da arte oratória. Se, no contexto literário, copiosidade referia-se à abundância de

palavras e variedade, à diversidade de palavras e temas, no contexto pictórico referia-se à abundância dos corpos e à diversidade das atitudes dos corpos. Mas a *copia* só seria prazerosa se conveniente ao tema narrado, devendo ser grave (*gravis*) e regida por um senso de dignidade (*dignitas*).[8] Quanto à variedade, esta se referia a atitudes, movimentos do corpo, enfim gestos, muito próxima à quinta parte da retórica, a *actio*, tratada por Cícero no *Do orador*, mas principalmente por Quintiliano em *Instituição oratória*.

Copiosidade e variedade proporcionam o prazer na pintura, entendida como narração de uma história. Ambas induzem à *voluptas*. Daí a comparação com a comida e a música: "na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se *deleita* com a copiosidade e a variedade".[9] Agradar é diferente do comover, caminho para se obter o *movere*, ou seja, para persuadir. Se os movimentos dos corpos agradam enquanto poses, eles comovem ao expressar sentimentos da alma (ainda a *actio* de Quintiliano). Alberti é muito claro: "prosseguindo, a história *comoverá* a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. (...) Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo".[10] Alberti lista os afetos e descreve os movimentos dos corpos: "os tristes teriam corpos lentos e preguiçosos; os melancólicos, a testa franzida; ou ainda a ira incharia os olhos".

A pintura que contém todos esses preceitos cumpre seu destino de narrar a história, destino ecfrático. Responsável pelo bom cumprimento de sua função, o pintor deve se igualar ao orador e ao poeta. Daí que o livro III[11] reconhece que o engenho do pintor não pode ser aprendido, mas insiste sobre os benefícios de uma formação liberal: o pintor deve ser "uma pessoa boa e instruído nas artes liberais",[12] para isso ele deveria se cercar da companhia dos poetas e oradores. Alberti forneceu ao pintor uma série de técnicas pictóricas que lhe permitiriam alcançar com a pintura os mesmos efeitos da poesia, explicitando, assim, segundo Kossovitch, "a máxima operante no *Da pintura*, o *ut pictura poesis*", ou seja, a pintura como a poesia.[13]

Os séculos seguintes ao tratado de Alberti *Da pintura*, datado de 1435, produzirão uma avalanche de tratados e textos eruditos sobre pintura, escultura e arquitetura. Embora Portugal não contasse com número tão expressivo quanto a Itália, produziu alguns tratadistas como Francisco de Holanda, hoje muito conhecido entre historiadores da arte, Felix da Costa Meesen e Filipe Nunes. Este último foi o único a ter sua obra publicada, tendo merecido duas edições: *Arte poética, e da pintura, e simetria, com princípios da perspectiva* publicado em Lisboa em 1615, obra dedicada primeiro à poesia e depois à pintura,[14] e *Arte da pintura, correta, emendada e acrescentada com seu index*, versão um pouco modificada da edição de 1615, publicada em 1767.[15]

Segundo Vitor Serrão, dois fatos importantes permitem considerar o alcance da obra de Nunes entre os pintores lusitanos. Um refere-se à demanda judicial de reconhecimento da liberalidade do ofício de pintor, cujo argumento foi tirado da obra de Nunes, como foi o caso do requerimento do pintor Miguel da Fonseca ao Tribunal da Relação do Porto, em 1622.[16] O outro, o alvará régio conferido pelo rei Filipe II de Portugal, em que autorizava somente livreiros portadores de licença real a imprimir e vender o tratado de Nunes.[17] Diante do prestígio da obra na metrópole, sua presença na colônia torna-se muito provável, havendo hoje certo consenso entre estudiosos da arte colonial sobre tal presença em Minas.[18]

Arte da pintura é obra marcada pelo tom de defesa da pintura como atividade liberal. Defesa baseada na homologia entre pintura e retórica, estratégia derivada da doutrina humanista do *ut pictura poesis*. Logo no início da obra, no capítulo Louvores da pintura, Nunes insiste sobre a nobre função da pintura de *delectare*, *docere* e *movere*, função retórica reiterada em várias passagens como: "a pintura deleita e agrada, (...) a boa pintura é mais poderosa para mover o afeto (...)" e por aí vai. Ao se referir aos pintores, Nunes busca exemplos da Antiguidade para legitimar e persuadir o caráter nobre de sua atividade – lugar comum da tratadística dos séculos XV e XVII especialmente. Entretanto, atravessa a preocupação com o estatuto mecânico da pintura em Espanha e Portugal, uma defesa dos valores contrarreformistas. Ao defender a imagem pictórica, numa clara posição contra a iconoclastia protestante, ele confere à representação artística uma qualidade teológico-retórica. Todo o seu texto se desenvolve segundo os recursos do estilo oratório. Nunes celebra os pintores da Antiguidade como Zeuxis, Parrásio, Apeles, Protógenes; cita autores antigos de grande prestígio para o humanismo como Sêneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero, Plínio, mas também cita os padres da Igreja como Orígenes, João Crisóstomo, Gregório Niceno, João Damasceno e remete os leitores aos decretos dos Concílios.

Nunes confirma a função de memorização da pintura reconhecida em Alberti, mas também devedora de uma tradição oratória cristã:

> Não só deleita, e agrada aos olhos a pintura, mas faz fresca a memória de muitas coisas passadas, e nos mostra diante dos olhos as histórias há muito tempo acontecidas. Serve mais a pintura que vendo pintadas as façanhas, e casos ilustres nos excitamos, e animamos para cometer outros semelhantes como se as lêramos em historiadores.[19]

Citando São Damasceno e São Gregório Niceno, Nunes defende a superioridade da pintura sobre a história para mover os ânimos. "(...) a onde prova como ditos de santos como a pintura boa, e de doutos pintores (que a pintura ruim serve de riso a quem a vê) é mais poderosa para mover o afeto que a história".[20] Em tal passagem, percebe-se claramente a apropriação pela

doutrina contrarreformista das imagens de Aristóteles. A partir de meados do século XVI, intensificou-se a utilização da *Poética* de Aristóteles em todas as reflexões sobre o paralelismo entre pintura e poesia.[21] Lembremos do argumento de Aristóteles sobre a maior eficiência da poesia ao imitar a ação humana e mover os afetos do que a história.[22]

Na esteira de uma tradição cristã, perpassa a obra de Nunes a defesa do uso das imagens, resposta à iconoclastia protestante. Filipe Nunes, também Filipe das Chagas, clérigo dominicano, alterna, ao longo da *Arte da pintura*, entre o tratadista preocupado em ensinar os princípios da boa pintura e o eclesiástico em defesa da Verdade católica:

> E S. Gregório Nisseno, (...) diz de si que muitas vezes pôs os olhos em um painel em que estava pintado o sacrifício de Abraão, e que jamais o viu sem lágrimas lembrando-se da história verdadeira. (...) Donde se podem repreender os Hereges que pretendem tirar o culto, e uso das imagens, e das pinturas, pois até os Antigos entendiam de quanta importância eram.[23]

A utilidade da imagem, no caso a pintura, no reforço da fé cristã, como meio de memorização e difusão da doutrina católica, é mensagem lida claramente na obra de Nunes. A pintura, além de agradar, tornava *fresca a memória de coisas* passadas; ao representar os grandes feitos, incita os observadores a seguir o exemplo pintado. E quando comparada ao texto histórico, se mostra mais eficiente para mover os ânimos, ou seja, convencer o observador. Como exemplo de história, Nunes cita o sacrifício de Abraão, sugerindo assim que história é a história bíblica. Daí a prescrição à pintura de fidelidade da história bíblica.[24]

À exigência de fidelidade da pintura à verdade bíblica, subsiste a função da imagem visual de substituir a palavra escrita, inacessível ao iletrado. Diferente das prescrições albertianas que identificam na representação da figura humana a potência expressiva da forma – os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo, o tratadista português não se ocupa da composição na pintura, conferindo muito pouca atenção à representação da figura humana. Limitando-se a expor uma métrica do corpo humano, meio para o pintor obter a proporção ou simetria, não considera a representação dos movimentos do corpo e muito menos a representação dos sentimentos invisíveis, dos afetos.

O texto de Nunes é caudatário de uma teoria da imagem contrarreformista que atualiza a máxima do papa Gregório Magno de que a pintura é "a Bíblia dos iletrados". Tal concepção de pintura será muito eficiente na empresa colonizadora da Coroa portuguesa nas terras do Novo Mundo, cuja ação catequética será parte importante. A preocupação com a instrução do inculto foi explicitada no famoso decreto *Sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens* sagradas, elaborado na 25ª sessão do Concílio de Trento, em 1563: "se em tais observâncias

santas e salutares insinuarem-se abusos, o Santo Sínodo deseja ardentemente abolilos por completo, de tal forma que não se exiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos".[25] Atentos a tal prescrição, os teóricos da imagem da Contrarreforma e os eruditos imbuídos pelo espírito pós-Trento, como o holandês que viveu na Itália Jan Meulen, Carlo Borromeu, Gregório Comanini, Gillio da Fabriano, Gabriele Paleotti ou Francisco Pacheco, insistiram sobre a função da pintura de ensinar os artigos da bíblia ao povo leigo e iletrado. "As pinturas" – escreveu Meulen – "são chamadas livros dos leigos e iletrados; para os que não sabem ler, elas são o mesmo que os livros para os doutos".[26]

Lembremos a famosa crítica de Gillio da Fabriano ao *Juízo final* de Michelangelo. De fato, Gillio reprovava a pintura de Michelangelo não por suas qualidades "poéticas", mas por sua distância do relato bíblico, fornecendo a ideia exata de como deveria ser o artista para a igreja tridentina: Michelangelo "mostrou tudo que a arte pode alcançar", contudo o condenava por ele ter se deleitado "mais com a arte, com mostrar de que tipo ele era e o quanto era grande, do que com a *verdade do tema*. (...) eu considero um artista que adapta sua arte à verdade do tema bem mais sábio do que aquele que adapta a pureza do tema à beleza da arte".[27]

A orientação da igreja tridentina era muito clara. O pintor deveria imitar literalmente a história, entendendo-se a história como história bíblica: "misturar o assunto da história com o tema poético e fingido não é outra coisa que deformar a verdade e a beleza e fazê-la falsa e monstruosa (...) pois o pintor histórico não é mais do que um tradutor que leva a história de uma língua a outra; do tinteiro ao pincel e da escrita à pintura".[28]

Defendendo a representação icástica, a orientação tridentina para a pintura pode ser resumida em três termos: clareza, simplicidade e inteligibilidade. A prescrição de clareza para garantir a inteligibilidade do "discurso" não era prerrogativa da teoria da imagem tridentina. Clareza, assim como brevidade, responsável por facilitar a memorização do exposto, eram virtudes retóricas antigas que o orador deveria dominar para melhor cumprir sua finalidade persuasiva.[29] A teoria da imagem tridentina adaptou os princípios da pintura, oriundos de uma tradição humanista, a seus fins, conservando, alterando e recusando-os conforme suas necessidades. A pintura, regulada pelo decoro, e tanto mais decorosa aquela que mais próxima fosse do relato bíblico, deveria ser de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. Mais uma vez, Gillio da Fabriano: "Uma coisa é bela na medida em que for clara e evidente".[30] Tal concepção era muito nítida num importante teórico da Contrarreforma, o cônego de Latrão Gregório Comanini: "(...) ao serem o livro dos ignorantes (as pinturas sagradas) devem ter claridade na prudência e inteligência; não sendo

assim, o simples não a considera útil, e por isso a igreja não apenas permite como ordena o seu uso".[31]

Em Portugal, Filipe Nunes não estava sozinho. Francisco Manoel de Melo, por exemplo, em 1660, defendia a comparação da pintura não com a poesia, mas com a escritura: "(...) na pintura, ou na escritura (entre as quais há tanta semelhança, que já disseram os sábios: era a pintura muda história, e a história elegante pintura) (...)".[32] Note-se a modificação da frase de Simônides: "a pintura é poesia muda, poesia é pintura falante". Os pintores deveriam seguir os teólogos e não os poetas, assim a doutrina do *ut pictura poesis* foi atravessada pela ideia do *ut theologia rhetorica*. Toca-se aqui em um ponto nevrálgico para a reflexão sobre arte colonial: a invenção. O pintor não tinha autoridade para inovar, competência dos teólogos e representantes da Igreja. Nesse sentido, o cardeal Paleotti, cuja ativa participação nas sessões do Concílio de Trento é por demais conhecida, argumentava:

> Quanto às pinturas sagradas, deverse-á estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente (...) sua matéria deve ser tal que não sofra *nem alteração nem inovação* por parte daqueles que não têm autoridade legítima. (...) afirmamos que o ofício do pintor é imitar as coisas como são na natureza, e tão só (...) não lhes cabe ir além desses limites, pelo contrário: ele deve deixar aos teólogos e mestres na doutrina sagrada o cuidado de estendê-los a sentimentos mais elevados e misteriosos.[33] (grifo meu)

Reprovava-se a invenção. Na verdade, temia-se a "fantasia engenhosa dos pintores" para evitar qualquer possibilidade de erro na compreensão da doutrina católica.[34] Ora, no caso colonial, dominado como era pelo espírito tridentino, seria falta mais grave para o pintor distanciar-se da verdade bíblica do que ser acusado de falta de engenho e com isso falta de invenção. É importante lembrar a presença do Tribunal do Santo Ofício, sendo mais seguro seguir a autoridade das gravuras, que já haviam passado pela censura e funcionavam como espécie de projeto a ser discutido com os que encomendavam a obra. Sintomaticamente, Filipe Nunes não se ocupou da invenção.

A gravura (muitas vezes reprodução de pinturas de prestígio, sobretudo italianas) foi a grande responsável pela divulgação de valores e preceitos artísticos em todo continente europeu e colônias. Capaz de traduzir códigos letrados para códigos visuais, tornou acessível a todos o conjunto de noções e princípios pictóricos resultante de estudos de grandes humanistas e literatos em geral, que muitas vezes sequer escreviam em língua vernácula. Entretanto, a gravura não foi responsável somente pela tradução de códigos letrados, uma vez que reproduziu, e, ao fazê-lo, operou uma tradução de valores plásticos, obras de grandes pintores que se tornaram modelo para a produção das imagens visuais. A gravura de tradução, como chamou Argan,

foi um elemento vital para a divulgação de preceitos artísticos na colônia.[35]

Ademais, a gravura foi instrumento muito útil à Igreja Católica. A justificativa para a grande utilização de reproduções de pinturas de tema religioso no período pós-reforma protestante parece óbvia: em resposta à condenação protestante do uso de imagens, a Igreja incentivou e encorajou o uso de imagens religiosas a fim de difundir uma iconografia sacra e fornecer certa unidade no que dizia respeito a símbolos e objetos religiosos. A gravura foi muito eficaz na difusão do "uso legítimo das imagens" na colônia, onde praticamente inexistia pintura de tema laico ou que pudesse ser considerado "profano".[36]

Em Minas, encontramos caso muito significativo não apenas do papel da gravura como tradutora de preceitos artísticos, mas dos modos de assimilação de tais preceitos. É o caso da pintura executada por Manoel da Costa Ataíde para as paredes laterais da capela-mor da igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Trata-se de seis painéis em madeira representando passagens da vida de Abraão, cujo modelo, identificado por Hannah Levy, são estampas que acompanham uma Bíblia ilustrada pelo gravador e arquiteto francês Demarne "gravada segundo Rafael e outros grandes mestres".[37] Passemos então à análise do painel *Abraão e Sara em Geara*, pintado conforme modelo de Rafael.

Abraão e Sara em Geara, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto

A cópia da gravura realizada nesta pintura por Ataíde segue o padrão de "tradução" geral que se verifica nos demais painéis: uma modificação significativa em relação ao tratamento da luz, conservando, contudo, a estrutura compositiva da cena.[38] A escala luminosa de Ataíde varia da luz intensa à sombra intensa. Entretanto, diferentemente de seu modelo, Ataíde retira a figura humana da sombra. Nessa composição, ele diminui o número de personagens, ao que tudo indica, em função de uma maior facilidade de leitura. Enquanto na gravura de Demarne figuram doze pessoas no grupo de Sara e o faraó, certamente orientado pelo preceito albertiano de copiosidade, na pintura de Ataíde encontramos oito. Ataíde retirou todos os personagens que estavam à meia sombra: o homem entre os dois soldados atrás de Sara; das duas figuras em pé na soleira da porta em arco da construção atrás de Sara, ele suprime uma e aproxima outra, deixando-a totalmente na luz e assim visível; suprime a figura que observa de trás da coluna o acontecimento; também

retira o homem situado atrás da lança do soldado e do servo que segura o baú com moedas oferecido pelo faraó a Abraão. Na gravura de Demarne, todas essas figuras encontram-se à meia sombra. Ademais, ainda na gravura, atrás do grupo de Abraão e em frente à porta da construção recuada, podem ser vistos, não com muita clareza, duas figuras e um animal. Ataíde retira tal grupo e intensifica a sombra no interior da casa (sendo o ponto de maior intensidade de sombra na composição de Ataíde), o que contrasta com o brilho intenso do primeiro plano.

O texto narrado acontece todo no primeiro plano: o gesto do faraó que aponta para o baú e para Sara que, por sua vez, indica o véu que deverá usar. Ataíde segue rigorosamente a ornamentação das figuras humanas, personagens principais de seu modelo. Todavia, o pintor segue apenas o que se encontra no primeiro plano, pois suficiente para o "leitor" é entender a cena bíblica. Do ponto de vista da composição, na gravura de inspiração rafaelesca, o mote da cena, a história, acontece no primeiro plano, mas a composição é construída de acordo com os preceitos de copiosidade e variedade albertianas: além da variedade dos gestos dos personagens, ou seja, dos caracteres de cada um, abundam elementos que preenchem o espaço do quadro. O lugar é cuidadosamente descrito: animais, crianças, pessoas trabalhando, inclusive o portão da cidade. A representação é copiosa sem ser confusa – prescrição de Alberti. Tais elementos, categorias artísticas, não são necessários para a compreensão da história bíblica, ou seja, mais responsáveis pela finalidade de deleite do que de instrução. Lembremos o famoso julgamento de Veronese, quando ele explica a copiosidade numa pintura da Santa Ceia.[39] Ataíde parece se interessar pelos recursos que proporcionam à obra a capacidade de ensinar a história bíblica.

Na gravura de Demarne, a representação do espaço segue a concepção espacial do mestre Rafael, concepção aparentemente ignorada pelo pintor mineiro. A pintura de Ataíde trai certo desconhecimento da representação em perspectiva. Tanto na gravura, quanto na pintura de Ataíde, as figuras do primeiro plano estão todas colocadas sobre uma mesma linha: na gravura, demarcada pelas manchas escuras que correspondem à sombra projetada, a luz entra pela esquerda. Já na pintura de Ataíde, o plano é demarcado por uma linha escura que liga Abraão, o cão, o servo, o faraó e talvez Sara (a visão de seus pés é impedida pela moldura do painel), ou seja, tal linha não é uma sombra. O cão, elemento metafórico que representa fidelidade, na gravura apresenta-se obliquamente, sendo a posição de suas patas indicador da profundidade que se desenvolverá a partir daquele plano. Além da função simbólica, o cão tem função de perspectivar o espaço. Na pintura, o cão não cumpre essa dupla função, restringe-se a seu significado alegórico, uma vez que tem as quatro patas na mesma linha, a mesma dos dois grupos. No grupo de Abraão, Ataíde suprime a figura que, na gravura, é pouco visível por estar exatamente atrás

do jovem, aparecendo parte de seu rosto e confundindo suas pernas com as do jovem. Exigência de clareza? Nesse grupo, as figuras estão sobrepostas e o velho que se encontra entre Abraão e o jovem sequer tem seus pés pintados como na gravura. Esquecimento de Ataíde? De qualquer forma, indica que a representação do espaço, questão eminentemente artística, não é central nessa pintura. Ataíde não se detém sobre a representação do espaço, o seu interesse restringe-se a narrar a cena bíblica. O acentuado cunho pedagógico parece justificar-se por uma filiação à ideia geral de que a igreja é a "bíblia dos iletrados". Em relação ao seu modelo, Ataíde avalia, analisa e escolhe o que pintar. Suas escolhas parecem orientadas por uma espécie de "tradução" tridentina das prescrições de origem albertiana.

As alterações operadas por Ataíde não parecem fruto da "invenção" do pintor e sim do desejo em atender à exigência de clareza indissociável da noção de decoro. Entretanto, não seria justo suprimir da intenção do artista o desejo de que sua obra cause deleite no observador. Mas, convém frisar, o deleite provocado por sua obra é condicionado à função maior de ensinar. Fiquemos, para concluir, com um episódio da vida de Ataíde que me parece esclarecedor. Quando chamado pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mariana para ajustar seu trabalho no interior do templo, Ataíde defendeu a necessidade de sua intervenção por faltar-lhe "regra, gosto e razão". E para justificar o andaime do teto afirmou: "(...) Teto, que por si só nada deleita a vista, nem puxa a atenção e contemplação dos fiéis a principais mistérios de nossa religião (...)".[40] Aí, evidencia-se a preocupação de Ataíde com a função da pintura de deleitar, sim, mas, sobretudo, de ensinar os mistérios da fé.

Abraão e Sara em Geara, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto

N O T A S

1. ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 107. (Grifo meu)
2. A ideia de bíblia dos iletrados aparece em carta escrita por Gregório Magno, em 600, a Serenus, bispo iconoclasta de Marselha, não sendo um tratado sistemático e sim uma resposta em defesa das imagens religiosas. BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image*: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26. Ttradução: Maria Cristina C. L. Pereira.
3. CRIPPA, G. Um bibliotecário em sua biblioteca: Cassiodoro e os leitores ideais na Idade Média. *Memorandum*, n. 7. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, p. 47-57, out. 2004. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/crippa01.htm>.
4. Idem.
5. São Boaventura. In: LIECHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*: textos essenciais. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2005, p. 48.
6. BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 209 (Oficina das Artes, v. 6).
7. "Foi Mantegna quem produziu modelos visuais da *compositio* de Alberti, modelos no sentido estrito de gravura capazes de levar o padrão do estilo narrativo albertiano para as oficinas dos pintores". BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators*: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford: Warburg Studies; New York: Oxford University Press, 1971, p. 135.
8. *Gravis* e *dignitas* são termos usados por Alberti que o leitor da época reconhecia como conotação retórica.
9. ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 112. (Grifo meu)
10. Ibidem, p. 114. (Grifo meu)
11. No terceiro livro, Alberti, assim como fez Horácio, em sua *Arte poética*, trata da formação do pintor. Ver: HORACIO (2001).
12. ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 128.
13. KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Batista, op. cit., p. 9-31, p. 21.
14. Utilizo aqui o fac-símile da primeira impressão, mas somente a parte sobre pintura. NUNES, Filipe. *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
15. SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983, p. 233.
16. Idem.
17. Idem.
18. Os restauradores atestam a coincidência entre a prática da pintura e as receitas descritas em tal obra. Cf. MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
19. NUNES, Filipe, op. cit., p. 70.
20. Idem.
21. MUHANA, Adma. Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manoel Pires de Almeida. São Paulo: EdUSP; Fapesp, 2002, p. 13.
22. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior (Coleção Universidade de Bolso). Ibidem, capítulo IX.
23. NUNES, Filipe, op. cit., p. 71.
24. Idem.
25. LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 68.

26. MEULEN, Jan. História das imagens e pinturas sagradas, 1570. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 71.

27. GILLIO, *Dois diálogos*, apud BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália, 1450-1600*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 162. (Grifo meu)

28. GILLIO, M. Giovanini Andrea. *Due dialoghi di M. G. Andrea Gillio da Fabriano*, 1564, apud SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 118.

29. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

30. GILLIO, *Dois diálogos*, apud BLUNT, Anthony, op. cit., p. 115

31. COMANINI, Gregório. *Il figino ovvero del Fine della Pittura*. Mântua, 1591, p. 183, apud SALDANHA, Nuno, op. cit., p. 119.

32. MELLO, Francisco Manoel de. *Epanáfora trágica (Epanáforas de vária história portuguesa)*. Lisboa: Oficina Henrique Valente de Oliveira, 1660, p. 154-155, apud SALDANHA, Nuno, op. cit., p. 185.

33. PALEOTTI, Gabriele. *Discurso sobre imagens* (1582). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 8.

34. LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit., p. 79.

35. ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

36. O Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas, elaborado pelo Concílio de Trento em 1563, ordenava aos bispos e a todos que tinham o encargo de ensinar que instruíssem diligentemente os fiéis a respeito da intercessão e invocação dos santos, o culto às relíquias *e o uso legítimo das imagens*. Ver: LICHTENSTEIN, Jacqueline, op. cit.

37. Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduit de Dieu sur les Hommes Depuis le commencement du Monde jusqu´aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée de l'Ancien et du Noveau Testament Representée, En cinq cent Tableaux Gravez d'aprés Raphael et autres grand maitres et Expliquée par des paroles même de l'Ecriture en Latin et en Fraçois, 3 volumes in qto Dédieé a La Reyne Par Dermane Architecte et Graveur Ordre de Sa Magesté (1728) apud LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, MEC, n. 8, 1944.

38. Na capela-mor, o painel situa-se no lado da Epístola e ilustra o Gênesis 20, vv14-16 "Abraão e Sara em Geara: 14 Tomou, pois, Abimelec ovelhas e bois, e escravos e escravas, e deu-os a Abraão; e restitui-lhe Sara, sua mulher, 15 Disse-lhe: Esta terra está diante de ti, habita onde te agradar. 16 E disse a Sara: Eis que dei mil moedas de prata a teu irmão; com este (dinheiro) terás um véu sobre os olhos (em sinal de mulher casada) diante de todos os que estiverem contigo, e em toda a parte onde fores; (...)". *Bíblia sagrada*. Tradução da vulgata pelo padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1980, p. 44.

39. Em 1571, Veronese recebeu a encomenda de pintar uma tela de grandes dimensões (5,55 x 12,80 m) para o convento dominicano de São João e São Paulo. Terminada a obra em abril de 1573, foi considerada herética tendo Veronese que responder por sua "invenção" ao Tribunal do Santo Ofício em julho do mesmo ano. Segue trecho do interrogatório: "Juiz – O que significa este homem sangrando pelo nariz? Veronese – É um servo que por qualquer motivo está sangrando pelo nariz. Juiz – O que significam os soldados vestidos de alemães, armados de alabardas? Veronese – É necessário que eu diga aqui vinte palavras. Juiz – Que as diga. Veronese – Nós, pintores, podemos nos permitir as mesmas liberdades que tomam os poetas e os loucos. E se pintei os dois alabardeiros foi por ter-me parecido conveniente incluí-los. Se o dono da casa era poderoso e rico, segundo o que me disseram, era de esperar que tivesse tais servidores. Juiz – Para qual efeito pintastes o bobo com o papagaio na mão? Veronese – Por ornamento, como se faz. Juiz – Quem acreditais, se encontrava de verdade naquela cena? Veronese – Creio que se encontravam Cristo com seus apóstolos. Mas se no quadro sobra espaço eu o adorno com figuras, assim como me encomendam e segundo o costume. Juiz – Alguém vos encomendou que pintásseis alemães, bobos ou coisas parecidas? Veronese – Não, senhores. Mas a encomenda foi a de decorar o quadro como eu desejasse. E o quadro é grande, capaz de conter muitas figuras. Fiz como me parecia". Foi dada a Veronese a possibilidade de mudar o quadro ou o nome. De *Última ceia*, passou a chamar *Ceia em casa de Levi*. Apud *Gênios da Pintura*. São Paulo:Victor Civita, 1973, v. 2, p. 382.

40. MENEZES, Ivo Porto. *Pesquisa documental, doc. n. 47*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes, op. cit., p. 192.

R E S U M O

Este artigo analisa a assimilação da prescrição humanista da pintura como homóloga à poesia pela teoria da pintura portuguesa do século XVII. Propõe verificar seus desdobramentos em Minas colonial através da análise de uma pintura de Manoel da Costa Ataíde.

Palavras-chave: pintura colonial; teoria da pintura humanista e portuguesa; Manoel da Costa Ataíde.

A B S T R A C T

This article analyses the assimilation of the humanist painting prescription as similar as the poetry by seventeenth century Portuguese painting theory. It proposes to look over its consequences within colonial Minas through the analysis of a Manoel da Costa Ataíde painting.

Keywords: colonial painting; Portuguese and humanist painting theory; Manoel da Costa Ataíde.

R E S U M É N

Este artículo analiza la asimilación de la prescripción humanista de la pintura como homóloga a la poesía por la teoría de la pintura portuguesa del siglo XVII. Propone verificar sus desdoblamientos en Minas colonial a través del análisis de una pintura de Manoel da Costa Ataíde.

Palabras clave: pintura colonial; teoría de la pintura humanista y portuguesa; Manoel da Costa Ataíde.

Recebido em 27/1/2011
Aprovado em 5/9/2011

Beatriz Catão Cruz Santos
Professora de História da UFRJ, doutora pela UFF.

Os Vilancicos Portugueses nos Séculos XVII e XVIII
Documentos para uma história do culto dos santos

Y Todos al Santo
Hazen mil festejos[1]

O desconhecimento sobre os vilancicos e o ineditismo de trabalhos historiográficos sobre eles no Brasil contrastam com a quantidade destes documentos encontrados na nossa Biblioteca Nacional. Na Coleção Barbosa Machado encontra-se um conjunto de quase trezentos folhetos de vilancicos de Natal, Reis, *Corpus Christi* e de diversos santos como Nossa Senhora da Conceição, Santa Cecília, São Sebastião, Santo Antônio e São Gonçalo publicados nos séculos XVII e XVIII. Hoje, vivemos um novo tempo de ampliação da "fábrica de santos" e de produtos associados a estes homens e mulheres tidos por intercessores junto ao divino. Esta é apenas uma das razões para apresentar alguns resultados de uma pesquisa que poderá levar outros historiadores a investigar sobre este gênero poético musical, desusado no mundo luso-brasileiro, mas vivo no hispânico.

Ao desenvolver um projeto de pesquisa sobre a relação santo/devoto no império ultramarino português, selecionei aqueles dedicados a São Gonçalo de Amarante, que constituem um total de onze folhetos, cada qual com um número variável

de vilancicos. Eles são qualitativamente significativos do ponto de vista do culto do santo no mundo luso-brasileiro e da relação entre letra e música, principalmente se levarmos em conta as hagiografias correntes do santo até hoje, que o associam à música, dança e festa.

O vilancico é uma forma poético-musical, que fazia parte de uma *performance* e constituía uma forma de transmissão de hagiografia recorrente no Portugal dos séculos XVII e XVIII.[2] Para propor esta definição, me vali, sobretudo, da historiografia, da história da música e dos estudos literários, principalmente para Portugal e o mundo hispânico.

Em outras ocasiões me dediquei a realizar um histórico do culto de São Gonçalo de Amarante, assim como do *corpus* de vilancicos na Coleção Barbosa Machado, que fazia parte do núcleo inicial da Biblioteca Nacional.[3] Neste artigo, detenho-me num histórico e na discussão do gênero associado à análise dos vilancicos de São Gonçalo. Destaco os *Vilancicos que se cantaram na igreja de Nossa Senhora de Nazareth das religiosas descalças de São Bernardo em as matinas, & festa do glorioso São Gonçalo* (1708), cujo frontispício, como de costume, é autoexplicativo nos quesitos localidade, função, impressor e data da celebração/publicação. Este conjunto, um dos mais interessantes, é bilíngue e tem a vantagem (ao menos para nós!) da autoria definida.

Os vilancicos constituem um gênero poético inventado na Idade Média, de origem vária.[4] No século XV, em termos gerais, constituía uma variedade de poesia secular hispânica, de natureza pastoral e amorosa e, musicalmente, definia-se como música e dança "popular". Um dos mais conhecidos compositores desse período é Juan de Encina (1468-1529), que fazia poemas, música e teatro na época dos reis católicos, ou seja, de Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão. Sua trajetória profissional dar-se-ia principalmente nos ambientes cortesãos e não numa capela eclesiástica, o que talvez explique o grande número de romances e vilancicos profanos, disponíveis ao ouvinte atual. É o caso de "!*Cucú, cucu, cucucú*!"(1492) em que o poema aconselha o seguinte ao homem/senhor: quando a mulher ameaça dar uma "saidinha" (nos termos atuais), melhor será acompanhá-la. A maledicência do poema se acentua com o refrão, que alude ao pássaro marcador do tempo, que coloca o ovo para o outro.[5]

Segundo os estudiosos do gênero poético, o vilancico se desenvolve na península Ibérica entre os séculos XV e XVI, quando se tornaria um gênero de forma fixa.[6] De acordo com Segismundo Spina, o termo é empregado pela primeira vez pelo marquês de Santillana (1398-1458), que o descreve como um "poema à volta de um refrão rústico ou tema rústico". Mas o poema passou a versar também sobre temas corteses; então o vilancico começa a perder o sentido de "peça com tema popular" para adquirir o de "peça com forma popular e rústica". Sua forma seria caracterizada pela natureza de seu refrão, isto é, por um

refrão curto de dois ou três versos. O vilancico é poema lírico, de origem espanhola, classificado entre os poemas com mote,[7] com número de coplas (estrofes) variáveis. Nos dicionários portugueses e castelhanos entre os séculos XVI e XVIII, o termo não encontra entrada específica. Entretanto, Sebastian de Covarruvias, no XVII, sugere uma relação com as "vilanescas", canções dos vilãos. Os cortesãos, ao remendar os vilões, teriam composto os "cantares alegres" e os vilancicos,[8] reafirmando uma distinção entre os citadinos e os rústicos.

Em meados do século XVI, diz-se que o vilancico sacro se torna predominante, ou melhor, ele se desvincula do caráter essencialmente profano dos cancioneiros quinhentistas e passa a fazer parte das cerimônias religiosas das igrejas e catedrais ibéricas[9] com o apoio do Concílio de Trento (1545-1563). Glenn Swiadon, em artigo sobre os "vilancicos de negros", diria que, a despeito do controle do Concílio sobre o teatro religioso, aquelas canções paralitúrgicas se tornavam cada vez mais importantes para atrair o público nas missas e, posteriormente, nas festas religiosas.[10] A relação entre o Concílio de Trento e a música, particularmente os vilancicos, ainda merece investigação, mas pode-se lembrar que a Igreja Católica, a partir do Concílio, fez a defesa da transmissão oral das duas fontes da Revelação, a Tradição e as Escrituras.[11]

O trabalho de Craig Monson[12] apresenta uma perspectiva renovada sobre a questão da música no Concílio de Trento, em que a assembleia é situada em meio à Reforma Católica e aos movimentos devocionais de longa duração, superando aquelas interpretações que o explicavam como reação ou contra-ataque ao protestantismo. E, porque analisa as deliberações preliminares, que se apresentavam em encontros informais, que precedem as disposições específicas tornadas oficiais nas congregações gerais, públicas, onde as decisões eram votadas e aprovadas.

A música é apenas uma das questões tratadas na 22ª sessão sobre os abusos da missa e nesta há pelo menos duas versões sobre como a música deve ser utilizada no ritual. Nesse sentido, o cânone 8, que costuma ser tomado pelos pesquisadores da área como a decisão sobre música do Concílio, constitui apenas uma proposta que não chegou a ser aprovada. O rascunho, encaminhado em 10 de setembro de 1562 para a discussão das congregações gerais, apresentava um longo parágrafo em que se prescrevia a exclusão dos elementos profanos da celebração religiosa, a clareza da leitura dos textos sagrados e para que a maneira de cantar os modos musicais fosse "calculada, *não para oferecer vão prazer aos ouvidos*", mas para infundir devoção. O cânone 8 situava-se entre outros documentos que apontam para um debate sobre música na época do Concílio de Trento. Em um sumário de várias submissões sobre os abusos na missa (1562), por exemplo, sugeria-se a remoção dos elementos profanos da celebração e do canto que escondiam os textos sagrados, associados à polifonia. Mas, a

decisão reduziu e transformou o cânone 8, "ao afastar das igrejas as composições, nas quais se entrelaçavam o lascivo ou o impuro, seja por intermédio do instrumento ou voz".[13]

Portanto, se seguirmos a perspectiva weberiana,[14] segundo a qual há uma tensão entre a ética religiosa da fraternidade e a esfera estética, o Concílio de Trento merece destaque, considerando-o de maneira mais complexa, tendo em vista o quadro da época, seus debates, decisões, estratégias e variada recepção.

D. Joaõ IV

Seja para criticar ou enaltecer, testemunhos de clérigos dos séculos XVI e XVII apontam para o poder dos vilancicos de atrair as gentes, que tiravam gosto destes nos ofícios religiosos. No natal de 1576, d. Sebastião de Portugal e Felipe II de Espanha se encontraram e assistiram a uma missa "cantada de canto de órgão com muitas chançonetas (ou seja, vilancicos), e os reis estiveram com muitos gostos, e prazeres e risos a todas as horas". Neste caso, vale lembrar que d. Sebastião, quatro meses depois da confirmação dos decretos e medidas do Concílio, os publicou solenemente, tornando-os lei do reino. Mas, não faltariam testemunhos a detratar o gênero, como Pietro Cerone no tratado de música *El melopeo y maestro*: tractado de musica theorica y pratica (1613), e frei Manoel da Anunciação, num sermão de São Gonçalo (1745).[15] A crítica aos vilancicos está associada à variedade linguística – que fazia parte do gênero – e parece apontar para uma diversidade social do auditório.

Os vilancicos da Coleção Barbosa Machado, produzidos nos séculos XVII e XVIII para diversas celebrações, foram cantados na Capela Ducal de Vila Viçosa, na Capela Real, em Lisboa, e em outras igrejas que se situavam nesta cidade, em Coimbra e no Porto. Segundo Rui Lopes,[16] musicólogo que analisa os folhetos de vilancicos entoados na Capela Real entre 1640 e 1716, o vilancico religioso foi então um gênero dominante na corte, e esta posição deve-se a seu papel na afirmação e legitimação

da Casa de Bragança após a Restauração. O vilancico fora uma tradição introduzida por d. João IV na Capela Real, praticada anteriormente na capela privativa dos duques de Bragança em Vila Viçosa. A Capela Real constituía-se em um espaço de representação (religiosa e musical) da nova dignidade régia. A presença dos vilancicos nas grandes cerimônias da corte, assim como a sua publicação continuada nas cortes ibéricas, está entre os indícios fornecidos pelo musicólogo para indicar a importância do gênero no período. No reinado de d. João V (c. 1716), se iniciaria o abandono do gênero em Portugal – ao menos na Capela Real – em razão de um alinhamento da corte joanina aos padrões músico-litúrgicos afinados à cúria papal romana. Uma vontade cosmopolita, que se evidenciava em outras esferas, começava a excluir os costumes locais – leia-se ibéricos – em favor do grande modelo da civilização cristã nas cerimônias litúrgicas. Assim, vale lembrar que o último vilancico de Nossa Senhora da Conceição, publicado pela corte dos Bragança em 1715, contém uma anotação do próprio punho de Diogo Barbosa Machado, que indica este ter sido o último cantado nas matinas da festa da santa, pois então se introduziram na Capela Real os ritos da Capela Pontifícia.

Os vilancicos de São Gonçalo

A análise está dirigida aos vilancicos de São Gonçalo, destinados ao canto em *outros centros de culto*, distintos da Capela Real, e que incorporaram o gênero em fins do século XVII. São eles a igreja de Nossa Senhora de Nazaré e a igreja do Convento da Esperança. Para refletir sobre aqueles vilancicos me vali de um exercício comparativo recente com um vilancico de Nossa Senhora da Conceição (1652),[17] entoado no coração da corte, ou seja, na Capela Real, e o 1º da Virgem a ser editado pela corte bragantina. Em ambos os casos – vilancicos de São Gonçalo e da Virgem – tive acesso somente aos folhetos e não às partituras. Tinham um formato in 8.º, um tamanho pequeno que aponta para a adaptabilidade do impresso à função de acompanhamento que se destina.[18]

Os vilancicos entoados por ocasião da festa de Nossa Senhora da Conceição na Capela Real parecem contribuir para a elevação do culto mariano a culto régio na época da Restauração. Este movimento foi recentemente analisado em textos hagiográficos, sermões e panfletos, que compunham uma espécie de programa simbólico levado a cabo por religiosos empenhados

no "partido" da Restauração. Ele incluía a eleição da Virgem como padroeira de Portugal (1646), a difusão de sua imagem (a exemplo, da edição e circulação de uma moeda comemorativa com a efígie da Virgem conhecida como *conceição*, em 1651) entre outras medidas simbólicas.[19]

Como outros gêneros discursivos da época, os vilancicos de Nossa Senhora, publicados entre 1652 e 1715, atualizam e reforçam o mistério da imaculada. Isso fica bastante evidenciado em alguns, cuja gravura representa a santa acompanhada dos dizeres "A Virgem May foy concebida sem Peccado Original", conceito proclamado como dogma somente no século XIX, mais especificamente em 8 de dezembro de 1852.[20]

O *corpus* dos vilancicos de São Gonçalo é formado por onze folhetos de vilancicos (escritos em castelhano e português), por vezes acompanhados de uma estampa de São Gonçalo e publicados por Miguel Manescal, a Imprenta de Musica e por Valentim da Costa Deslandes. Quatro deles (1707, 1708, 1709 e 1710), entoados na igreja de Nossa Senhora de Nazaré, são genericamente atribuídos a Antônio Marques Lésbio (1639-1709). Porém, a sua autoria só está certificada para os vilancicos de 1708. Ele é reconhecido como um prolífico autor do gênero, para os quais escrevia a poesia e a música. Era natural de Lisboa e começou a escrever vilancicos em 1660. Em 1669, foi encarregado de ensinar os moços da Capela Real, para a qual só seria nomeado mestre em 1698, depois de passar por outros cargos.[21] O autor está fortemente associado a essa instituição, visto que apresenta o maior percentual (23,94%) de produção de vilancicos de Natal e Reis entre os compositores de fins do século XVII e inícios do século XVIII.[22]

Lésbio foi provavelmente um pseudônimo do autor, em homenagem à ilha de Lesbos (Grécia), local de nascimento da poesia lírica.[23] Lésbio integrava a Academia dos Singulares de Lisboa, uma academia literária à semelhança das italianas, cujas atividades se pautavam por um *ethos* de distinção. Fundada em Lisboa, em 1663, com registros publicados em 1665 e 1668, é indicativa da presença do castelhano nos circuitos letrados e eruditos de Portugal. No conjunto das obras da academia, reunidas em dois volumes, "existem composições em castelhano de 29 autores, fruto do ascendente que a literatura espanhola do 'Século de Ouro', nomeadamente a presença tutelar de Góngora, tinha na cultura literária portuguesa da época".[24]

Segundo Ana Isabel Buesco, a presença desse idioma no Portugal moderno "não se esgota, no entanto, nos círculos da cultura letrada e erudita, que têm na corte o seu polo irradiador, ou nos conteúdos das bibliotecas e livrarias, conventuais e particulares, um precioso testemunho, tornando-se patentes noutros níveis da sociedade, e assumindo outras modalidades – como a circulação oral", a exemplo da literatura de cordel, os romances, as canções e os provérbios castelhanos que circulavam nas ruas de Lisboa. De acordo com a autora, o bilinguismo (castelhano e português) é

um dado estrutural de Portugal entre os séculos XVI e o XVIII, identificável em diversos campos: o cortesão, o literário, o intelectual e o político. O fenômeno precede a monarquia dual (1580-1640), quando se aprofunda. Há também uma dissociação entre *opção* linguística e a posição política dos intelectuais no movimento "autonomista" e na Restauração, pois, muitas vezes, o castelhano constitui a língua internacional, que permite a propaganda e a maior difusão dos escritos, ao passo que o português era uma língua regional.[25]

É possível alinhavar alguns dados sobre a comunicação/recepção dos vilancicos. Se considerarmos o momento do canto, quando as duas ações coincidem no tempo, estamos diante de uma situação de *performance*.[26] Os vilancicos de São Gonçalo, ora analisados, destinavam-se às festas e às matinas do santo na Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, situada no Convento das Bernardas Descalças, também conhecido como Mosteiro de Nossa Senhora da Nazaré, cuja fundação se deu em 1653, por concessão de d. João IV.[27] O auditório recebia ou adquiria os folhetos com os poemas para acompanhar a cerimônia. A maior parte destes era em castelhano – uma espécie de "língua franca" dos vilancicos – ou bilíngue. Neste ponto, vale mencionar a análise de Rui Lopes, para quem a diferença linguística era utilizada tanto como "elemento de diversificação estético-literária como fator de representação idiomática de grupos sociais e étnicos no seio da sociedade portuguesa da época". Segundo o autor, há uma tendência, verificada tanto na Capela Real quanto nos demais centros de culto, à predominância do castelhano no conjunto das obras de vilancicos compostas em Portugal durante a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Mais concretamente, o castelhano convive com o português, o cigano, o negro, as ensaladas e um conjunto classificado como "outros" (línguas e dialetos), que inclui o mouro, o saiaguês, o basco e o francês, no caso da Capela Real. Em se tratando dos outros centros de culto, Lopes indica apenas o mouro entre os "outros".[28]

O fiel podia não ter o domínio da língua, mas apreendia o refrão, alguns fragmentos e, eventualmente, repetia. Na *performance* do vilancico, o número e a ordem de sucessão das estrofes permanecem flutuantes. Nesse sentido, pode-se dizer que a soberania da voz prevalecia sobre o modelo, importava mais a mensagem sobre o santo, que a precisão da informação...

Então, como São Gonçalo é evocado nos vilancicos da Coleção Barbosa Machado? Eles atualizam o santo, operando com um gênero retórico que ganha notoriedade em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Isto pode ser verificado pelo repertório maleável[29] de que se compõe o santo – vida, milagres, características pessoais e atributos – que reaparece nos motes utilizados ou criados pelos autores de vilancicos, assim como nas estrofes que o poema desenvolve a partir do mote e nos estribilhos.[30]

Algumas representações que compõem o santo nos vilancicos são mais recorrentes, considerando-se outros documentos já analisados sobre São Gonçalo, assim como pela leitura de análises sobre seu culto e festa nas ciências sociais.[31] Entre os milagres, destacam-se o da construção da ponte sobre o rio Tâmega (que aponta a vitória do santo frente à força das águas), o milagre do rochedo, o da multiplicação dos peixes e aqueles que remetem para seus dons taumatúrgicos. Em termos das características do santo, evidencia-se a imagem de um santo acessível a todos; e, por fim, a singular associação de São Gonçalo com festa, dança e a alegria.

Para este artigo selecionei dois vilancicos de 1708: o sétimo, que retoma o milagre de multiplicação dos peixes, e o subsequente, em que a festa, a dança e a alegria aparecem como fórmulas consagradas de acionar o santo. A seguir, pode-se ler o primeiro deles, que reproduzi para dar uma dimensão dessas composições:

Pescador foy de agua doce
O meu glorioso Santo,
E com ser o mais humilde,
Se fez pescador do alto.

Com ser de água doce o rio,
Ficou pelo seu contacto
O rio, que então era doce,
Por sua graça salgado.

Em cardumes vinha o peixe
A seu império, & mandado,
E do seu bordão aos toques
Vinha de gosto saltando.

Qualquer peixe presumia
Ser peixe rey neste caso,
Que este genero la gosta,
Sendo rey, ser seu vassalo.

Muitos, que eram mais pequenos,
Em o seu bordão soando,
Ficavam remoras todos,
E os que o viam, peixes anjos.

Tomava quantos queria,
A todos abençoando,
E os que a seus pés expiravam
Aspiravam a ser gallos.

Coplas

Trouxe o peixe do rio
O nosso Santo,
Que para estes milagres
Foi escamado

Estribilho

Ora pois vamos
A comer este peixe,
Que pesca o Santo,
Que tem pilhas de sal,
Sem ser salgado.

Não quis chamar as aves,
Porque se veja,
Que não gosta Gonçalo
Coisas aerias.

Deu aos seus jornaleiros
Peixe do rio,
Que de peixes he o prato
De um Dominico.

Era sem sal o peixe,
E he maravilha,
Que não sendo salgado,
Tinha mil pilhas.

Vinha sem rede o peixe,
E era um pasmo
Ver que por vir à terra,
Já vinha assado.

Estribilho
Ora pois vamos, &c.[32]

A primeira questão que me intrigou ao ler este vilancico é o uso da língua portuguesa, visto que a maior parte dos vilancicos e, em particular, dos de São Gonçalo são em castelhano. Entre os destinados às festas de São Gonçalo de 1708, ele é certamente o único em português. Não é possível elucidar plenamente a razão desta escolha, mas já sabemos que o uso do castelhano não é excepcional na cultura portuguesa dos séculos XVI ao XVIII, tanto na cultura escrita, quanto na oral. Além disso, essa era, por excelência, a língua desse gênero poético-musical, de origem hispânica e introduzido de forma continuada pela corte bragantina após a Restauração. Se considerarmos a frequência do castelhano na Academia dos Singulares, podemos supor que Lésbio introduziu a língua portuguesa como um diferencial de um santo tradicionalmente associado aos mareantes portugueses.[33]

O vilancico citado retoma e reinventa o milagre de multiplicação dos peixes. O milagre, localizado na Vida de São Gonçalo inclusa no *Flos Sanctorum* de 1513,[34] ou seja, naquela que é considerada sua hagiografia mais antiga e que alcançou público mais amplo, aproxima o santo ao próprio Cristo. Segundo as narrativas dos apóstolos, Cristo abençoou os pães e peixes, distribuindo-os à multidão de cerca de cinco mil pessoas, que se saciaram. Como em outro vilancico de 1708, que evoca a sua santidade comentando seus milagres, Gonçalo é "un Santo a Dios parecido".[35]

O milagre narrado, qual seja, a multiplicação dos peixes para a distribuição aos jornaleiros, está associado a outro prodígio, um dos mais famosos de São Gonçalo, em que o santo constrói uma ponte sobre o rio Tâmega, que até então sorvia os homens pela força de suas águas.[36] Apesar de este episódio estar presente em diferentes hagiografias do santo, em uma de suas versões iconográficas mais frequentes e em diversos vilancicos, o milagre da ponte não lhe é específico. Há diversos santos no contexto – Guimarães, século XIII – construtores de pontes, a começar por frei Pero Gonçalves. "A coincidência nada tem de estranho, uma vez que certas obras públicas de interesse comum, nomeadamente as pontes, foram muitas vezes empreendidas pela Igreja". Há também evidências documentais sobre essas edificações naquela localidade e período.[37] O milagre de multiplicação dos peixes, que ora nos interessa analisar, tal como se encontra na Vida de São Gonçalo do *Flos Sanctorum*, é idêntico àquele localizado na de frei Pedro Gonçalves. A identidade dos milagres pode resultar de uma citação que

o autor da legenda gonçalina efetuou da Vida de São Pedro e pode ter reforçado a mistura entre as biografias de dois santos construtores de pontes, dominicanos e pregadores. Mesmo não desconsiderando a disputa criada no século XVII entre beneditinos e dominicanos sobre a figura de São Gonçalo, pode-se observar que o santo *que pesca*, que conquista os peixes no vilancico de Lésbio é um "domenico", pertencente à ordem de pregadores.[38] Nesse sentido, o sétimo vilancico parte de referências bíblicas e hagiográficas, que circulavam inclusive por meio das imagens (um santo que tem como atributos um cajado, um livro e se encontra sobre uma ponte) para recontar o milagre do santo, que trouxe diversos peixes para "dar aos seus jornaleiros" deixando-os saciados. A variedade/quantidade/espécie de peixes ("rey", "remoras", "gallos" e "peixes anjos"), que vinham "a seu império, & mandado", e as sutis referências à parábola do *sal da terra*, na qual os apóstolos são os que imprimem o gosto, a diferença no mundo, permitem dizer que o vilancico joga com os sentidos de pescador. No vilancico, São Gonçalo se fez pregador, "pescador do alto".

O último vilancico de 1708[39] apresenta, por intermédio da história de um zagal (pastor moço), uma das formas padronizadas de lidar com São Gonçalo. Esta afirmação parte da hipótese de que a relação entre os devotos e o santo nos vilancicos aparece como um conjunto de atos de fala e atos corporais.[40] À cabeça do poema, emerge o lamento do zagal estranhando por que o santo, que a todos atende, está surdo a seus pedidos:

Perdido vengo de risa
De ver llorar un Zagal,
Remédio pidiendo al Santo,
Sin le poder alcançar.

Como es possible, dezia,
Que vuestra Paternidad,
Dando a todo el mal remedio,
Nò se duela de mi mal?

A suspensão da dúvida acaba algumas estrofes a seguir:

Quando se entra por la Iglesia
Com mucha festividad
Um tropel de Zagalejos,
Que baylavan sin cessar.

Com mucha atencion el Santo
Se paró à ver y escuchar
Del bayle lo desembuelto,
Del canto la suavidad.

El Zagal, que no era necio,
Inferio que el Santo mas,
Que llantos, queria gracias,
Como el en que mas estàn.

Entròse en resto con todos,
Y el que nò podia andar
Por impedido de plantas,
Se le bueven alas yà

Estribilho

Pues el Santo lo quiere,
Todos à baylar,

Que es razón q a quien haze favores,
La hagamos la voluntad.
Ay, ay,
Que gracioso que el bayle và!

Coplas

Para hazer el bayle alegre
El Santo a todos le dá

Las manos para tañer,
Y los pies para baylar.
Ay, ay.
Que gracioso que el bayle và!
Ay, &c.

Los que há poco no podian
Un passo en el bayle dar,
Por virtud de nuestro Santo
Com lindo ayre baylan yà.
Ay, &c.

Los que há pocas horas mudos
Se miravan sin hablar,
Por indulto de Gonçalo
Cantan bien y nò hazen mal.
Ay, &c.

El canto, el bayle, la risa
Con el Santo es celestial,
Que con el todo es plazer,
Y fine el todo es pesar.
Ay, &c.

O santo "dá a todo mal remédio", de uma determinada maneira. Neste vilancico, o santo cura através do movimento: quando "El Zagal, que no era necio,/ Inferio que el Santo mas,/ Que llantos, queria gracias", alcançou a graça. Como em outros vilancicos já analisados,[41] o santo responde com maravilhas à alegria, à dança e à música e não ao pranto: dá os pés e as mãos aos impedidos, a voz aos mudos... para fazer um baile, cujo ambiente pode ser apreendido pela musicalidade dessa forma poético-musical. No oitavo e último vilancico, a musicalidade, a despeito do desaparecimento das partituras, se faz particularmente evidente no estribilho e na maneira como a festa do santo mobiliza, mistura os diferentes, constituindo-os (zagales e senhoras da corte) como seus devotos. Vejamos no final do vilancico:

Las Señoras de la Corte
Bien quisieran imitar
Los Zagales, sinò fuera
Estorvo su gravedad.
Ay, &c.

Pero com sus abanicos
Hizieron tal ademàn,
Que dieron aun mas que ver,
Y al Santo aun mas que estimar.
Ay, &c.

N O T A S

1. BN, 25, 3 bis, 6, (1708).

2. Jean-Claude Schmitt, em artigo introdutório a contribuições de etnólogos e historiadores participantes de um colóquio realizado na Société d'Ethnologie française, em 1979, faz interessantes observações sobre hagiografia e culto dos santos. Nele propõe uma noção ampliada de texto hagiográfico, que inclui as tradições orais, musicais, icônicas, gestuais e as imagéticas. SCHMITT, Jean Claude. *Les saints et les stars*: les textes hagiographiques dans la culture populaire. Paris: Beauchesne,1983, p. 9.

3. SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Santos e devotos no império ultramarino português. *Religião & Sociedade*, v. 29, n. 1, 2009, p. 146-179.

4. Segundo Álvaro Torrente, o entendimento dos vilancicos deve passar pela inter-relação entre diversas vertentes: tradição folclórica nas suas dimensões musical, coreográfica e teatral; o drama litúrgico medieval e suas manifestações tardias, auto sacramental e oratória; a tradição de pastorela latina, ligada ao ciclo de Natal; o teatro secular, os gêneros com ele relacionados e a canção de câmara secular, representada pelo vilancico profano, pelo tono humano ou pela cantata. TORRENTE, Álvaro. *The sacred villancico in early eigthteenth-century Spain*: the repertory of Salamanca Cathedral. Universidade de Cambridge (tese de doutoramento em musicologia), 1997 apud LOPES, Rui Miguel Cabral. *O vilancico na capela real portuguesa (1640-1716)*: o testemunho das fontes textuais. 2006. Tese (Doutoramento em Música e Musicologia), Universidade de Évora, Évora, p. 1.

5. O cuco é aquele que coloca o ovo no ninho alheio por extensão, tabuísmo pejorativo, que ou aquele que é traído pela mulher; corno. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>; HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

6. SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p. 163-164; LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen age. Rennes*: Flihon, 1949-1952.

7. Considerando o contexto discursivo analisado neste artigo, vale consultar o significado apresentado por Raphael Bluteau: "mote – é um gênero de conceito explicado em um, dois ou três versos, porque se passa dos três, já é copla. Mote para se glosar em termos poéticos é aquele, que se põe no fim de cada décima, quintilha, ou outro metro, acabando qualquer uma delas em um dos versos do mote". BLUTEAU, Raphael, op. cit.

8. "villanescas": "las canciones que suelen cantar los villanos quando estan a folar (sic). Pero los cortesanos remendandolos, han composto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mesmo origem tiene los villancicos tan celebrados en fiestas de Natividad, y Corpus Christi". COVARRUBIAS, Sebastián de. *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... (Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda... / compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarruvias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...)*. Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674. Las dos partes de la obra de Covarrubias con portada propia, la segunda con fecha 1673. Localização: Biblioteca Nacional (Espanha), sig. R001617(2). Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/ima1160.htm>.

9. ARNOLD, Denis. Vilancico. In: The New Oxford Companion to Music. Oxford: Oxford University Press, 1984; BRITO, Manuel Carlos de. As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700. *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989 apud LOPES, Rui Miguel Cabral, op. cit.

10. SWIADON, Glen. África en los villancicos de negro: seis exemplos del siglo XVII. In: MASERA, Mariana. *La outra Nueva Espana*: la palavra marginada en la Colonia. Barcelona: Azul, 2001, p. 41; FRENK, Margit. La poesía y la música en el primer siglo de la colonia. In: MASERA, Mariana, op. cit., p. 23-24.

11. HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (org.). *500 anos de educação no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, v. 1, p. 19-41.

12. MONSON, Craig. The Council of Trent revisited. *Journal of the Musicological Society*, v. 55, n. 1, 2002, p. 1-37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/8317778>. Acesso em: 8 jun. 2010.

13. Craig Monson também analisa a 24ª e a 25ª sessão, nas quais a questão da música reaparece, sessões essas menos familiares aos historiadores da música. MONSON, Craig, op. cit.

14. WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: _____. *Ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1946, p. 371-410.

15. CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*: tractado de musica theorica y pratica. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, tomo 1, v. 1, 1613, p. 196-197 apud LOPES, Rui, op. cit., p. 11-12; ANUNCIAÇÃO, frei Manuel da. *Anunciações evangélicas*. Lisboa, tomo VI, 1751 apud CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. *São Gonçalo de Amarante*: um vulto e um culto. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1996, p. 96-97.

16. LOPES, Rui, op. cit.

17. *Villancicos, que se cantaram na Cappella, do muyto alto & poderoso Rey D. Ioão o Quarto N. S. Nas Matinas da Festa da Immaculada Conceição da Virgem May de Deos de Portugal*. BN, 25, 2bis, 11 n.1.

18. Ana Cristina de Araújo reflete sobre *as artes de bem morrer* e aponta que o pequeno-médio formato destes não significa necessariamente um custo baixo, pois se faz necessário avaliar na configuração concreta da publicação, o papel, a impressão, a encadernação e a oferta-procura dos livros (ARAÚJO, Ana Cristina de. *A morte em Lisboa*: atitudes e representações, 1700-1830. Lisboa: Editorial Notícias, 1997, p. 170). No caso dos vilancicos, desconhecemos a encadernação – se é que existiu, pois eles se encontram "colados" em códices pelo colecionador. Mas temos as imagens e os editores.

19. Este tema foi desenvolvido por João André de Araújo Faria, sob minha orientação, na dissertação *A Restauração prodigiosa de Portugal, 1640-1668*. 2010. Dissertação (Pós-Graduação em História), UFRRJ, Seropédica, Rio de Janeiro. As informações subsequentes sobre o programa simbólico realizado pela dinastia de Bragança e dos grupos que buscavam sua legitimidade foram fornecidos por esta pesquisa. Sobre o culto mariano em Portugal e seus domínios, pode-se consultar: ALMEIDA, Juliana Beatriz de. *Senhora dos sete mares*: devoção mariana no império colonial português. 2002. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

20. Data da bula *Ineffabilis Deus*, promulgada pelo papa Pio IX, que coincide com a Festa da Imaculada Conceição de Maria.

21. Em 1669, foi encarregado de ensinar os moços da Capela Real e, em 1680, tornou-se escrivão dos contos. Em 1692 assumiu o cargo de bibliotecário da Real Livraria de Música e, em 15 de janeiro de 1698, foi nomeado mestre da Capela Real. No desempenho deste cargo, Lésbio escreveu outras obras de música religiosa como salmos, um *miserere*, lamentações para a Semana Santa, responsórios e motetes. BORBA, Tomáz; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música* (I-Z). Lisboa: Edições Cosmos, 1965, p. 183; *Enciclopédia verbo luso-brasileira de cultura*, 2000; *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, s.d., p. 981, v. 14. Palma-Ferreira faz menção ao romance *Da pulga e mosquito* (PALMA-FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982, p. 25).

22. LOPES, Rui, op. cit., p. 221-224.

23. De acordo com Segismundo Spina, a poesia lírica desde o seu nascimento, na Grécia, estava associada à música e à coreografia. SPINA, Segismundo, op. cit., p. 88.

24. MONTES, José Ares. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid, s.ed., 1956 apud BUESCO, Ana Isabel. Aspectos do bilinguismo português-castelhano na época moderna. *Hispania*, n. 216, p. 35, 2004.

25. BUESCO, Ana Isabel, op. cit.

26. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

27. LEANDRO, Sandra. Convento das Bernardas ou de Nossa Senhora da Nazaré (do Mocambo) / Museu da Marioneta. In: ALMEIDA, Álvaro Duarte de; BELO, Duarte (coords.). P*ortugal património*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007, p. 290.

28. O levantamento realizado por Rui Lopes inclui os fundos de vilancicos da Biblioteca de Música de D. João IV (1630-1649), da Capela Real (1640-1716) e de outros centros de culto (1644-1723). "Ensaladas" são textos mistos (LOPES, Rui, op. cit, p. 109-111). O termo "ensalada", que evoca mistura, advém do prato: "y porque en la ensalada echan muchas yervas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytonas (...) y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaram ensaladas un gênero de canciones, que tiene diversos metros, y son com centones, recogidos de diversos autores. Estas componem los maestros de Capilla, para celebrar las fiestas de la Natividad; y tenemos de los autores antiguos muchas, y muy buenas (...). Este modo de miscelâ-

neas compararam os antiguos al plato de ensalada (...)".COVARRUBIAS, Sebastián de, op. cit. O saiaguês era um dialeto rústico castelhano, que pode ser localizado nos primeiros autos de Gil Vicente. FERREIRA, Jamyle Rocha. O saiaguês: um dialeto rústico castelhano na cena portuguesa. *Anais do I Seminário de História do Ensino das Línguas*, p. 1-11. Disponível em: <http://www.sehel2009.com.br/app/Comunicacoes_Orais/Eixo_II_HISTORIA_E%20HISTORIOGRAFA_LITERARIA/pdf/Jamyle_Rocha_Ferreira.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2011.

29. Extraí a ideia de "repertório" do trabalho de Renata Menezes, que analisa o Convento de Santo Antônio, na atual cidade do Rio de Janeiro, como um santuário socialmente definido, dando prioridade à dinâmica estabelecida entre pessoas, coisas e santos. Nele, há uma síntese da tradição existente sobre Santo Antônio, tanto no exterior, como no Brasil, a qual constituiria uma espécie de fundo de representações que os devotos acionam em sua relação com o santo. Segundo o mesmo, "a análise dessa literatura (obras de historiadores, teólogos, folcloristas e manuais sobre a vida do santo) visa a aproximar-nos de uma espécie de 'fundo' ou 'repertório', com certo cunho mítico, composto tanto por interpretações de eventos da vida do santo, como pela tradição formada a seu redor, que os devotos têm acionado e realimentado ao longo dos séculos". MENEZES, Renata de Castro. *A dinâmica do sagrado*: rituais, sociabilidade e santidade num convento do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004, p. 147-149; MOTT, Luiz. Santo Antônio, o divino capitão do mato. In: REIS, João José et al. (org.). *Liberdade por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11; SWEET, James. *Recreating Africa*: Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003.

30. Segundo Raphael Bluteau, "estribilho" é "(termo poético castelhano). Remate de poesia para cantar em diferente metro da canção". BLUTEAU, Raphael, op. cit.

31. O trabalho de maior fôlego sobre o culto de São Gonçalo é realizado pelo padre Arlindo de M. R. Cunha (op. cit.). Recentemente, Cristina Sobral retoma o tema a partir do estudo e edição crítica das adições portuguesas no *Flos Sanctorum*, de 1513 (SOBRAL, Cristina Maria Matias. *Adições portuguesas no Flos Sanctorum de 1513*. 2000. Tese (Doutoramento em Literatura Portuguesa – Época medieval), Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa). Para uma análise de alguns documentos sobre o culto do santo na América portuguesa, especialmente petições, viajantes, sermão e compromisso de irmandade, ver: SANTOS, Beatriz Catão Cruz. As capelas de Minas no século XVIII. *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 16, n. 2, p. 129-146, 2003; A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais. *Via Spiritus*, revista de história da espiritualidade e do sentimento religioso, Porto, n. 11, p. 221-223, 2004; O santo do bispo. *Topoi*, v. 7, n. 13, p. 300-330, 2006.

    Há também um conjunto expressivo de análises sobre o santo e o culto proveniente das ciências sociais, entre eles: FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987; ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1973; CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A dança de São Gonçalo, fator de homogeneização social numa comunidade do interior da Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 6, n. 1, 1958; SANCHIS, Pierre. *Arraial. Festa de um povo*: as romarias portuguesas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983; GUIMARÃES, Gonçalves. A festa de São Gonçalo em Vila Nova de Gaia, origens e evoluções de um culto de mareantes. *Revista de Ciências Históricas*, Universidade Portucalense, v. 7, p. 135-160, 1993. Algumas dessas análises apontam para um caráter lúdico, mágico e sensual presente no culto e, sobretudo, na festa de São Gonçalo. Mas, é importante observar, o leque de interpretações sobre o assunto é mais amplo, pois entre esses autores há explicações divergentes especialmente sobre a dança de São Gonçalo. No conjunto dos autores, há um tom geral que classifica o culto do santo no catolicismo popular. Faz-se necessário conceituar o "popular", escapando de uma noção *a priori* (CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998; FERNANDES, Rubem Cesar. Religiões populares: uma visão parcial da literatura recente. *BIB*, n. 18, p. 3-26, 1984) e transcender uma interpretação deste santo tão somente como representativo de um catolicismo mágico e sensual, que teria prevalecido na formação da sociedade brasileira. Arriscaria dizer que esta é uma versão do santo mais difundida e que encontra uma de suas principais fontes na interpretação de Gilberto Freyre sobre o catolicismo brasileiro. Para uma discussão sobre esse ponto, pode-se consultar a análise de Ricardo Benzaquen de Araújo. *Guerra e paz*: Casa grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. Interessa-me, ao analisar os vilancicos, a versão virtuosa do santo, bastante diferente daquela encontrada em parte do campo etnográfico. Para uma interpretação ponderada do culto do santo, que relaciona religião popular à hierarquia e concebe as romarias do santo como um espaço de ambiguidade, remeto à SANCHIS, Pierre, op. cit. A interpretação de Sanchis, a meu ver, permite matizar uma imagem do culto do santo que privilegia os seus aspectos mágicos e permissivos.

32. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Cada um dos vilancicos é indicado na publicação por um algarismo romano, neste caso, o VII.

33. GUIMARÃES, Gonçalves, op. cit. Deve-se relativizar a ligação entre o culto de São Gonçalo e os grupos que compõem a categoria dos mareantes, visto que o culto dos santos é um terreno propício à mistura de grupos sociais, pois aqueles costumam ser acessíveis a todos. (SCHMITT, Jean Claude. La fabrique des saints. *Annales ESC*, v. 39, n. 2, p. 289, 1984). Se bem que, mesmo na América portuguesa, costuma ser associado a regiões litorâneas e homens do mar, mesmo que não exclusivamente.

34. Para uma definição esclarecedora do *Flos Sanctorum*, como um exemplo das *legendae novae*, associada aos dominicanos (SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit.). Segundo a autora, a *Legenda Aurea*, escrita no século XIII, foi a mais divulgada no gênero por Jacopo de Varasse, dominicano, arcebispo de Gênova. Sob diferentes designações (*Legenda Aurea*, *Legenda Sanctorum*, *Hystoria Lombardica* ou *Flos Sanctorum*), foi lida por toda a cristandade e serviu de base a traduções para as línguas vernáculas, nas quais alcançou um público mais amplo incapaz de ler em latim. Os santos do corpus pertencem a três grupos principais: orientais, romano-italianos e franceses. As ilhas britânicas e a Irlanda têm uma pequena representação, as áreas de língua alemã e espanhola menor ainda e os santos portugueses não existe nenhum. À medida que a *Legenda Aurea* se transmitia nestas regiões, foram acrescentados os santos nacionais ou aí venerados. A *Ho Flos Sanctorum em lingoage portugues* de 1513 foi editada sobre o patrocínio de d. Manuel e acrescentou 19 santos "portugueses", melhor dizendo, santos cultuados em Portugal. Ela representa a mais antiga edição conservada, não fragmentada, de uma versão portuguesa da *Flos Sanctorum*, tendo sido traduzida não do latim, mas do castelhano. São Gonçalo está entre os santos acrescentados, mas a versão mais antiga de sua legenda conservada está na *Flos Sanctorum*. Cristina Sobral, que analisa as adições portuguesas, tem como hipótese a existência de uma legenda original de cerca de 1430, escrita por um dominicano de Guimarães, natural de Amarante. A datação coincide com notícias de sua festa litúrgica e foi elaborada pela estudiosa a partir do cotejo entre a *Flos Sanctorum* de 1513 e o antecedente traduzido e, posteriormente, a análise comparativa das diferentes legendas deste santo datadas do século XVI. (Ibidem, p. 4-85, 165-187).

35. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Vilancico VI. As narrativas do milagre de multiplicação dos pães e peixes por Cristo podem ser localizadas nas seguintes passagens dos Evangelhos: Mateus 14:13-21; Marcos 6:30-34; Lucas 9:10-17; João 6:1-14. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1985.

36. Segue o milagre tal como encontrado na *Flos Sanctorum* de 1513: "E começado o edificio e acabado o forte alicerce dos pilares della, fallecendo o mãtimento e o vinho, pedindo ajuda a Deos acerca da praya do dito rio, orãdo cõ os gyolhos na terra, em virtude de Nosso Senhor Jhesu Christo fazia o sinal da cruz sobre a agua e assi chamava os peyxes, os quaes a elle se presentavam e parecia que per acenos lhe diziã que tomasse os necessarios pera si e pera seus obreiros. A qual cousa como elle fizesse, os outros, com a beçom do Padre e do Filho e do Spiritu Sancto, aos cõvenientes lugares do peego mãdava (...)" (apud SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 610). Mantive a grafia antiga deste documento.

37. Ibidem, p. 187.

38. A filiação do santo até hoje permanece sem solução. De acordo com o *Flos Sanctorum* ele teria sido beneditino. Contudo, o padre Arlindo mesmo admitindo que ele tenha sido de início beneditino e morrido dominicano afirma ter sido Gonçalo cônego da Colegiada de Guimarães (CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da, op. cit., p. 22-25; SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 166).

39. BN, 25, 3 bis, 6, (1708). Vilancico VIII.

40. MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 211-213; MENEZES, Renata de Castro, op. cit.

41. Pode-se encontrar a associação do santo com alegria, dança e música em outros vilancicos, como: BN, 25, 3 bis, 6, (1708) Vilancico III, IV. Interessante observar que o santo taumaturgo se encontra no *Flos Santorum*, mas a associação do santo com aqueles elementos inexiste. Há uma indicação de possível oralidade numa de suas visões da Virgem, que o aconselha a ingressar numa ordem religiosa em que se praticasse o ofício de Nossa Senhora no início do dia e no final, o que é interpretado por Gonçalo como sendo os dominicanos (Vida de São Gonçalo apud SOBRAL, Cristina Maria Matias, op. cit., p. 185-186).

R E S U M O

O artigo tem por objetivo apresentar os vilancicos portugueses de fins do século XVII e inícios do século XVIII como documentos para uma história do culto dos santos. A partir do diálogo com estudos sobre o gênero em Portugal e no mundo hispânico, assim como sobre santidade, considera-se que o vilancico é uma forma poético musical, que fazia parte de uma *performance* e constituía uma forma de transmissão de hagiografia recorrente no Portugal dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chaves: vilancico; culto; língua; hagiografia; música.

A B S T R A C T

The article intends to show the Portuguese vilancicos from the end of the seventeenth century to the beginning of the eighteenth century as documents related to the history of the cult of saints. Through the transdisciplinary exchange with studies of this literary genre in Portugal and in the Spanish world, as well as studies about sainthood, the vilancico is considered a musical poetic form, which was part of a performance and was a recurrent way to transmit hagiography in the Portugal of the seventeenth and eighteenth centuries.

Keywords: vilancico; cult; language; hagiography; music.

R E S U M É N

El artículo tiene por objetivo presentar los villancicos portugueses de fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII como documentos para una historia del culto de los Santos. Desde el diálogo con estudios sobre el género en Portugal y en el mundo hispánico, así como sobre santidad, se considera que el villancico es una forma poética musical, que hacía parte de una performance y constituía una forma de transmisión de hagiografía recurrente en Portugal de los siglos XVII y XVIII.

Palabras claves: villancico; culto; idioma; hagiografia; música.

Recebido em 11/3/2011
Aprovado em 5/9/2011

R E S E N H A

Cláudio Manoel da Costa
O letrado dividido

Laura de Mello e Souza. *Cláudio Manoel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letas, 2011. Coleção Perfis Brasileiros.

Mariana Lambert Passos da Rocha
Pesquisadora do Arquivo Nacional.

Nas últimas décadas do século XX, em meio à renovação dos temas, objetos e métodos da história, assistimos a uma retomada da biografia como gênero histórico. Relegada ao ostracismo por sua associação a uma história "historicizante", *événementielle*, centrada na vida dos grandes homens – contra a qual tinha se batido a primeira geração da *Escola dos Annales*, ainda na década de 1930 –, a biografia ressurge no bojo da *nova história cultural*. Os estudos biográficos inseridos nessa perspectiva, como é o caso dos trabalhos da micro-história italiana, sepultariam de vez a figura do herói, colocando em evidência o homem "comum".[1]

A biografia do poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa, de autoria da historiadora Laura de Mello e Souza, integra a coleção Perfis Brasileiros, publicada pela editora Companhia das Letras, figurando ao lado de grandes nomes da história do Brasil, como d. Pedro II e Getúlio Vargas, aparentemente na contramão da atual tendência historiográfica.

Entretanto, logo de início somos surpreendidos pela autora, que elege o nome do poeta como objeto de análise, ponto de partida metodológico frequente nas biografias micro-históricas.[2] Investigando listas onomásticas de batizados e óbitos, de escravos e letrados, de vereadores e dizimistas nos arquivos mineiros, ela constata a raridade de "Cláudios" entre os habitantes das minas setecentistas. Analisa as escolhas dos pais de Manoel da Costa para nomear os filhos, verificando indícios de uma certa admiração pela França, traço de alguma sofisticação. Hipótese que se repetirá ao longo do livro: a do apreço do casal pela cultura.

Por outro lado, observa a ambiguidade instaurada no batismo que o acompanharia por toda a existência: "Cláudio Manoel só ele: metade romano, refinado, antiquíssimo; metade português, ordinário, banal".[3] A dualidade se expressaria ainda em sua genealogia. Seu pai português, vindo do interior da metrópole para tentar a vida nas minas, e sua mãe descendente da nobreza paulista. O conflito entre paulistas e emboabas, do qual era filho, mais tarde ganharia os versos do seu poema *Vila Rica*. Assim, a história do nascimento de Cláudio é também a da sociedade mineira à época da mineração, na qual levas de pessoas eram atraídas de toda parte do Império português em busca de ascensão social. A situação específica do casal João Gonçalves da Costa e Teresa Ribeiro de Alvarenga, pais de Cláudio, é cotejada com o contexto geral e adquire sua particularidade: "João Gonçalves fizera como cerca de 15 ou 20 mil outros portugueses que, nos quinze primeiros anos da mineração – até por volta de 1715, portanto – tentaram a sorte nas Minas".[4]

Contudo, naquela sociedade de aventureiros ávidos pelo enriquecimento fácil, seus pais destoavam pelos sinais de instrução, já identificados por Mello e Souza nas escolhas dos nomes dos filhos, e, sobretudo, no fato de terem enviado à Universidade de Coimbra cinco dos filhos homens, quando isso ainda não era hábito na colônia. O investimento na educação dos filhos contrastaria com as posses da família que não ultrapassariam, em cálculo otimista, sete contos de réis. A autora compartilha com o leitor o problema suscitado pela pesquisa: o casal seria uma exceção ou sabemos pouco a respeito das aspirações dos habitantes das minas?

Uma das gratas descobertas do trabalho é o inventário *post-mortem* do pai de Cláudio, que permite empreender uma análise da vida material da família. Os objetos listados no documento, como engenho de pilão para socar, roda de mandioca, tronco com dez buracos de pescoço, quatrocentos alqueires de milho, ferramentas de trabalho, animais, móveis, roupas, armas, objetos de cozinha, oratório, enxoval remetem às atividades da vida cotidiana, hábitos alimentares, vestuário e à religiosidade.

Novamente pontuados ao longo do texto traços de alguma distinção a despeito da simplicidade da vida material: "O enxoval também não era digno de nota: meia dú-

zia de lençóis e fronhas de linho, outros tantos de Bretanha, uns de casal, outros de solteiro. A referência a cinco toalhas de mão revela talvez algum requinte, um indício de costumes mais polidos".[5]

Apesar da surpresa do inventário, as fontes para uma genealogia de seu biografado seriam escassas. Diante da insuficiência de dados diretos, Mello e Souza se lança ao desafio de escrever uma biografia possível, como faz questão de expor ao longo da narrativa – uma história das incertezas. A partir do único registro autobiográfico deixado por Cláudio, em que afirma ter deixado Minas Gerais para estudar com os jesuítas no Rio de Janeiro, por volta dos quatorze ou quinze anos, conjectura a autora:

> Talvez tenha sido levado pelo tio, (...) talvez tenha viajado com o pai, ou sozinho (...). Se de fato só chegou ao Rio em meados de 1747, Cláudio perdeu a entrada triunfal do bispo d. Antônio do Desterro, ocorrida em 1º de janeiro daquele ano. Mas pode ser que desse uma ou outra escapadela para espiar os espetáculos exibidos na casa de ópera então existente num logradouro onde hoje se encontra a rua da Alfândega.[6]

A biografia torna-se, portanto, um exercício de pensar os limites e possibilidades de um homem em seu tempo. A história possível é, assim, a história das conjecturas, das possibilidades.

"Certo e documentado" foi o ingresso de Cláudio Manoel na Universidade de Coimbra no curso de direito canônico. Contudo, as prováveis situações e experiências vividas pelo poeta são imaginadas, sempre a partir de outras referências ao contexto histórico. Deveria usar cabeça raspada ou cabelo curto, já que assim determinava o estatuto da Universidade. É plausível que tenha dividido apartamento, pois morar sozinho seria muito dispendioso. Frequentaria seis horas diárias de aulas e tomaria parte nas distrações da cidade, conforme a rotina de um estudante universitário na Coimbra setecentista. Mais uma vez, elocubra acerca das possibilidades biográficas ao cotejar supostas experiências vividas por Cláudio com acontecimentos da época de forma a refletir sobre os limites daquele tempo.

Segundo Mello e Souza, os anos de estudo na Metrópole teriam sido determinantes para intensificar no jovem os conflitos internos, ao acentuarem o contraste entre o ambiente culto e letrado dos centros europeus com a rudeza de costumes da longínqua vila colonial em que nascera. Seria um homem marcado pela permanente tensão entre o mundo da natureza, da paisagem mineira, e o mundo da cultura, das cidades, dicotomia que se revela em sua obra poética. Em Coimbra, teria aprimorado sua vocação para a poesia, pelo acesso às obras clássicas seiscentistas, decisivas para a sua formação, e pelo convívio em círculos literários. Naquela cidade, aos vinte anos, publicaria seus primeiros poemas.

Forçado a voltar a Mariana após a morte do pai, talvez pressionado pela mãe, como sugere a autora, encontra a vila da infância transformada. Através dos poemas de

Cláudio, Laura de Mello e Souza enxerga indícios de que a atividade mineradora estava alterando a paisagem e observa o estranhamento do poeta com as mudanças, tomando, mais uma vez, a poesia como fonte para a história. Mariana fora elevada à cidade e sede do bispado. Vila Rica também sofrera modificações. Cláudio construiria sua vida privada e pública neste espaço exíguo entre Mariana e Ouro Preto.

Perseguindo a trajetória de Cláudio Manoel na administração das vilas mineiras, o livro acaba por nos explicar algo do funcionamento, da organização administrativa do Império português. O bacharel iniciou sua carreira no cargo de almotacel[7] da Câmara Municipal de Mariana, em 1754. Sua formação em Coimbra e a boa posição social lhe facilitariam a ascensão no serviço público. Em Vila Rica, atuou por mais de três décadas na Câmara Municipal como vereador e juiz ordinário.

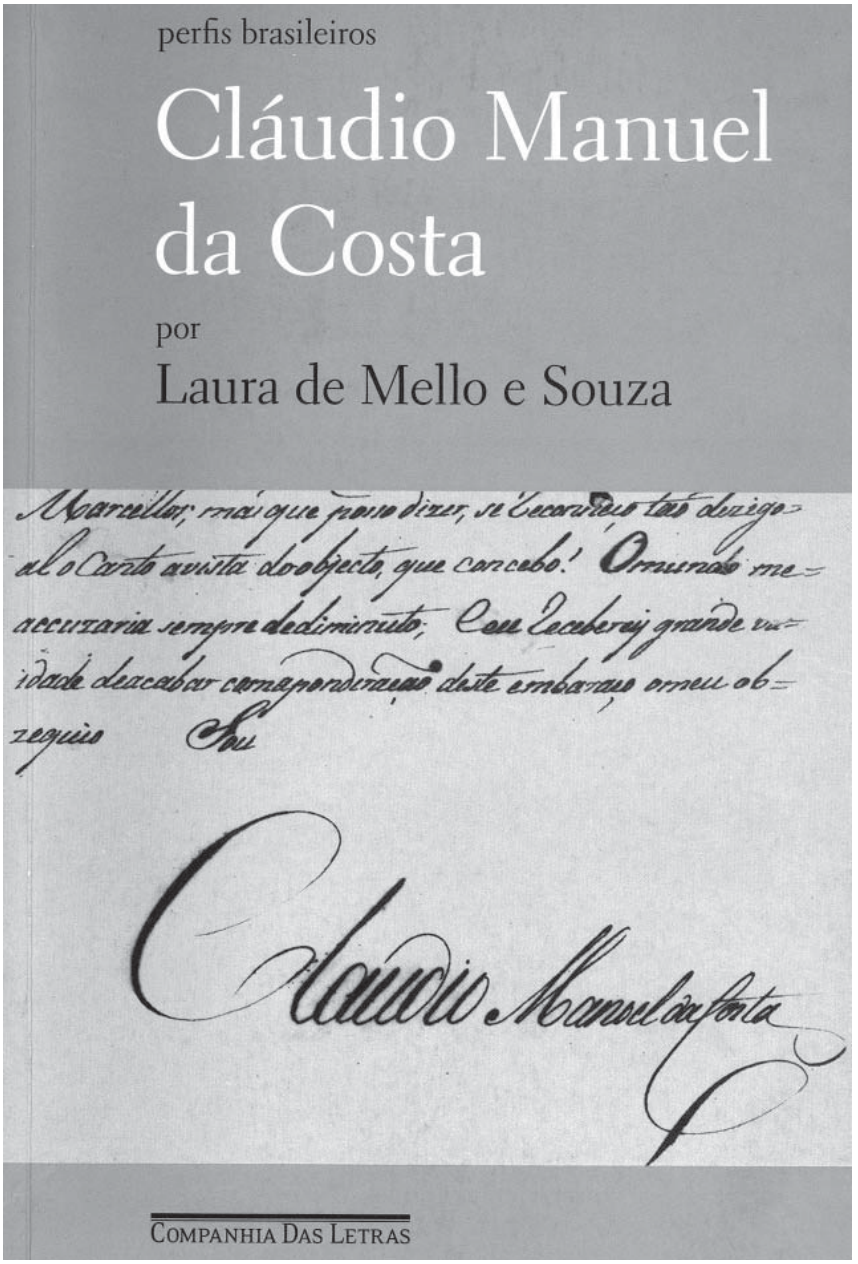
Advogado inserido na lógica da administração pública portuguesa, estreitou o convívio com as oligarquias locais nos anos em que atuou na Câmara, construiu redes de sociabilidade com os chamados *homens bons*, e alcançou postos mais altos, chegando a procurador substituto da Coroa e da Fazenda, secretário do governo de Minas e juiz na demarcação de sesmarias. As boas relações lhe garantiram ainda o êxito na carreira privada de bacharel. Tornou-se advogado dos grandes homens de negócios de Minas, os contratadores. Acumulava certidões e documentos relativos a todo cargo ou função pública que desempenhava, no intuito, sempre frustrado, de ser procurador da Coroa e Fazenda. Para discutir a participação de Manoel da Costa na vereança e configurar o ambiente das câmaras, a autora apresenta alguns registros das atividades das Câmaras Municipais de Mariana e Vila Rica.

Fonte também é a biblioteca de Cláudio Manoel da Costa, um dos advogados mais requisitados de Vila Rica, na década de 1760. Os livros diriam algo da formação do bacharel em direito canônico, reafirmando sua formação jesuítica e escolástica. Um solitário tomo de Antônio Vanguerve Cabral adotado na Universidade de Coimbra, pós-reforma, é apontado como indício de uma abertura à renovação. Nesse sentido, os processos instruídos por ele, também analisados, demonstram que muitas vezes recorreu ao direito natural e ao costume, em consonância com as novas tendências ilustradas.

A partir dos dados das derramas e do sequestro de seus bens, verifica-se que Cláudio tinha uma situação econômica privilegiada. Entre os advogados de Vila Rica, era dono do segundo maior plantel de escravos e um dos maiores proprietários de terras. Conseguira aumentar o patrimônio deixado por seu pai, corroborando a tese da ascensão social nas colônias – propiciada pelos serviços prestados à Coroa nas conquistas, ou pelas novas atividades econômicas abertas pela colonização.

Descendente de lavradores analfabetos do interior de Portugal tornara-se um homem de letras na colônia ultramarina, bacharel

por Coimbra. Mas a busca pela distinção social, representada pela conquista de um título nobiliárquico, marca indispensável de prestígio e de reconhecimento social, lhe seria permanentemente negada. Laura lança mão do processo para obtenção do hábito de Cavaleiro da Ordem de Cristo, com vistas a demonstrar as dificuldades enfrentadas por Cláudio Manoel em alcançar a honra e a estima desejadas. Vivia-se um período de transição, em que os portadores de "defeito mecânico", ou que não tivessem "pureza de sangue", deveriam recompensar sua falta através de benefícios pecuniários à Coroa. Assim o fez o bacharel.



Paralelamente à vida na administração pública, o poeta permaneceria cantando as musas e os governadores, aos quais frequentemente dedicava poemas elogiosos, como *O parnaso obsequioso*, ofertado ao conde de Valadares, governador das Minas entre 1768 e 1773. Fora o primeiro poeta residente nas Minas a ter seus versos impressos na Metrópole, em 1768. Apesar da fama na colônia, em Portugal era desqualificado, visto por alguns como um *letrado de aldeia*. Mello e Souza discute o preconceito dos reinóis em relação aos poetas luso-brasileiros e lembra que a rixa talvez se explique pelo tom que a Ilustração adquire dos dois lados do Atlântico. Nossos poetas eram pombalinos, defendiam as reformas de caráter ilustrado empreendidas pelo primeiro-ministro de d. José I. Já nobres portugueses, como a marquesa de Alorna – que em correspondência privada deprecia a obra de Cláudio Manoel –, haviam sido duramente perseguidos pelo marquês.

De todo modo, os círculos literários e as academias informais, como a dos poetas árcades, afirmavam-se como espaços de sociabilidade das elites letradas mineiras e chegavam a ocupar o Palácio do Governo. Os homens de letras trocavam impressões sobre seus poemas, além de ideias e livros. Algumas bibliotecas particulares das Minas Gerais estavam entre as maiores da América portuguesa. A historiadora destaca a de José Pereira Ribeiro e a do cônego Luís Vieira da Silva analisando as leituras que, certamente, percorriam outras mãos. O meio urbano facilitava a circulação dos livros e o empréstimo burlava as limitações da censura, permitindo a terceiros a leitura de obras autorizadas apenas para seus donos.

Em 1784, com a chegada do novo governador das Minas, Luís da Cunha Meneses, a poesia volta-se contra os administradores portugueses, que até então enaltecia. As elites locais ligadas à extração do ouro, entre elas o grupo dos poetas árcades, vê seus interesses afrontados. As reuniões literárias restringem-se aos espaços privados. Data dessa época as *Cartas chilenas*, poemas satíricos que criticavam duramente o governador, apelidado de Fanfarrão Minésio. Embora atribuída a Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio teria tomado parte na obra, escrevendo a *Epístola a Critilo*. Lembrando a ascendência que Manoel da Costa tinha sob os poetas mais jovens, Mello e Souza sugere que possa ter sido consultor permanente das *Cartas*.

A rede de sociabilidade literária crescia, ultrapassava os limites de Vila Rica e Mariana, agregando outras vilas mineiras como São José do Rio das Mortes e São João Del Rei e o distrito Diamantino. A casa de Cláudio seria um dos espaços de reunião dessa elite ilustrada mineira, cada vez mais insatisfeita com os rumos da administração da capitania.

Embora ligado à administração, perseguidor de cargos públicos e títulos nobiliárquicos, Cláudio tomou parte nas discussões sobre os rumos da capitania. O poeta-bacharel vivia bem os conflitos da sociedade mineira. Mantinha uma relação longa com Francisca Arcângela, escrava com quem teve

cinco filhos. Publicamente era um homem solteiro, já que a sua posição social e as honrarias que ambicionava lhe impossibilitavam de assumir a companheira. Crescera numa sociedade complexa e tensa onde a escravidão assumia contornos particulares. A compra da alforria era facilitada pela mineração, resultando em maior número de forros e em uma sociedade mais mestiça e submetida à crescente vigilância. Cláudio teria se familiarizado desde cedo com a cultura popular de protesto, típica das Minas setecentistas, sujeita a variados sistemas de tributação de impostos pela metrópole.

Por outro lado, era advogado e financista dos contratadores, cada vez mais endividados com as crescentes exigências metropolitanas. A ameaça de *derrama* atingiria em cheio suas finanças.

Com a queda constante na arrecadação do ouro, a Coroa toma medidas mais rígidas para fiscalização da região mineradora, dando ordens ao novo governador visconde de Barbacena, que tomaria posse em 1788, para fazer cumprir a derrama, cobrança do imposto devido à Coroa. Os ânimos exaltaram-se e as reuniões sediciosas envolvendo letrados, burocratas, contratadores, militares e até religiosos tornaram-se cada vez mais constantes. Alimentavam-se das leituras ilustradas da França e de resumos das leis da recém-proclamada República dos Estados Unidos da América que se tornara independente da Inglaterra.

Anfitrião e partícipe das discussões, Cláudio começa a se afastar quando percebe a dimensão que as conversas estavam tomando. Logo o debate extrapolou os limites do espaço doméstico alcançando as tabernas e ruas. Não tardou para que, em troca do perdão de suas dívidas, alguns contratadores denunciassem a conspiração. Em 10 de maio de 1789, o alferes Tiradentes foi preso na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. Em seguida, nos dias 22 e 24 daquele mês, foram os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Cláudio Manoel da Costa permaneceria recluso em sua casa, amedrontado. Finalmente, em 25 de junho de 1789, foi levado como suspeito à casa do Real Contrato das Entradas, atual Casa dos Contos.

Segundo o "auto das perguntas feitas ao doutor Cláudio Manuel da Costa", utilizado por Mello e Souza como fonte, o advogado ao ser inquirido antecipou-se na denúncia aos companheiros e defendeu-se das acusações. Alegou encarar as ideias sediciosas levantadas nas reuniões como brincadeiras, indignas de serem levadas a sério. Menos de quarenta e oito horas após o interrogatório foi encontrado morto.

O corpo do poeta, dependurado por um cadarço num cubículo da Casa dos Contos, dividiria gerações de estudiosos em torno das versões de assassinato ou suicídio. Que papel atribuir a Cláudio na Inconfidência Mineira, como sustentá-lo como herói, se heróis não se suicidam?

Laura de Mello e Souza empreende uma narrativa dos possíveis pensamentos e emoções que atormentaram o poeta em seus últimos momentos e que o teriam levado a cometer suicídio. Recorre ao perfil

psicológico de Cláudio Manoel da Costa delineado ao longo do livro, evocando mais uma vez os seus poemas, e aposta na tese do suicídio como uma resposta à sua alma dilacerada por conflitos internos. Corroído pelo remorso de ter denunciado os amigos, ciente das consequências do crime de lesa-majestade (uma vez que era advogado) e humilhado pela desonra pública. Alerta a autora: "não há base documental para essas cogitações, que contudo são plausíveis".[8] A história mais uma vez permite-se imaginar, indo além da evidência documental, embora amparada em fortes evidências.

A morte de Cláudio Manoel, episódio até hoje controverso, seria *um dos pontos nevrálgicos da memória nacional*. Drama coletivo evocado na fala do escritor Graciliano Ramos quando feito personagem em livro de Silviano Santiago: "– Que força é essa dentro de mim que não pode admitir que Cláudio tenha se suicidado na Casa dos Contos?".[9]

Repassa ao leitor as prováveis questões que o atormentavam, transportando-nos àquele cubículo, compartilhando os dilemas morais vividos pelo poeta, tornando-nos cúmplices do suicídio do homem, quando o herói já não fazia sentido, quando já não era um herói aquele que entrara na cela. "Nunca se saberá se o fez por desespero ou excesso de razão. Se porque viveu dividido e nunca se encontrou, ou porque dividido que era, resolveu, afinal, juntar os pedaços. A seu modo".[10]

N O T A S

1. Ver VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
2. Ibidem, p. 138.
3. SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manoel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 21. Coleção Perfis Brasileiros.
4. Ibidem, p. 19.
5. Ibidem, p. 39.
6. Ibidem, p. 48 e 52.
7. Almotacé ou Almotacel. Ver verbete do site de *História-Luso Brasileira do Arquivo Nacional*. Almotacel – Juiz eleito pela Câmara, encarregado da inspeção dos pesos e medidas, da regulamentação dos preços dos gêneros alimentícios, da limpeza da cidade e outras funções no âmbito da segurança pública. De acordo com o costume e as leis portuguesas, esse cargo só poderia ser ocupado pelos chamados "homens bons". Disponível em: <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br>.
8. SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manoel da Costa*, op. cit., p. 190.
9. Ibidem, p. 194.
10. Ibidem, p. 190.

Recebido em 21/11/2011
Aprovado em 16/12/2011

B I B L I O G R A F I A

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 500*: quarenta documentos. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1973.

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios*: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ASSUNÇÃO, Paulo de. *Negócios jesuíticos*: o cotidiano da administração dos bens divinos. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Ritmos da vida*: momentos efusivos da família real portuguesa nos trópicos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. (Prêmio D. João VI de Pesquisa).

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro*: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. (CD-ROM). (Coleção Mineiriana, série Obras de Referência).

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BERNARDES, Ricardo (org.). *Música no Brasil*: séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*: a vida e a construção da cidade. Da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, Revista de História da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul.-dez. 2003.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

COSTA E SILVA, Alberto da. Crise colonial e independência. In: SCHWARZ, Lilia (dir.) Coleção *História do Brasil Nação: 1808-2010*. São Paulo: Objetiva, 2011, v. 1.

FLANDRIN, Jean Louis. A distinção pelo gosto. In: ARIES, Philippe; CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada*: da Renascença ao século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial*: antologia e textos (1531-1800). Rio de Janeiro: Eduerj; José Olympio, 1999.

GIRON, L. Antônio. *Minoridade crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte (1826-1861). São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, FFLCH-USP; Editora 34, São Paulo, v. 2, p. 10-66, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HUE, Sheila Moura. *Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

JANCSÓ, Stan; KANTOR, Iris (org.). *Festa*: cultura e sociabilidade na América portuguesa. São Paulo: Hucitec; EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. 2 v.

LEITE, Miriam Moreira. *Livros de viagem, 1803-1900*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIECHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*: textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2005. 14 v.

LISBOA, Karen Macnow. Da expedição científica à ficcionalização da viagem: Martius e seu romance indianista sobre o Brasil. *Acervo*, Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 115-132, jan.-jun. 2008.

PADGEN, Anthony. *Europeans Encounters with the New World*: From Renaissance to Romanticism. New Haven; Londres: Yale University Press, 1993.

PALMA-FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PEREIRA, Leonardo Affonso M. *O carnaval das letras*: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Com Arte, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosangela. *Olhares sobre a história*: culturas, sensibilidades e sociabilidades. São Paulo: Hucitec, 2010.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina (orgs.). *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira*. Documentos da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Kapa, 2007.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico de pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

TELLES, Ângela. *Grandjean de Montigny*: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. (Prêmio D. João VI de Pesquisa).

WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender, 1817-1818*. 3 v. Rio de Janeiro: Kapa, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZÍLIO, Carlos. *A questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

I M A G E N S

Capa

Projeto de chafariz atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Vila Rica, 27 de abril de 1753. Arquivo Nacional. MAP 1.G3.p20m.

A construção do Brasil no pensamento europeu dos séculos XVI, XVII e XVIII

Jean Marcel Carvalho França

Folha de rosto. HOMBERG, Hans Staden de. *De voorname Scheeps-Togten van Jan Staden van Homburg in Hessen, na Brazil, gedaan anno 1547 en 1549: bevattende des selven Wonderbaarlijke en gevaarlijke bejegeningen, gevankenis onder de Manscheneeters, seldsame Gevaflen, nette Beschrijving van Brazil, soo des Lands, alfs der Menchen, Dieren...* Te leyden: Pieter Vander Aa, Boekverkoper, 1706. 12, 106, 7p.; 18 cm n. 8º. Arquivo Nacional. OR 2094.

Detalhe da folha de rosto. ALPOIM, José Fernandes Pinto. *Exame de artilheiros que compreende aritmética, geometria, e artilharia, com quatro apêndices*: o primeiro de algumas perguntas úteis, o segundo do método de contar as balas, e bombas nas pilhas; o terceiro das batarias; e o quarto dos fogos artificiais. Lisboa: Oficina de José Antonio Plates, 1744. 18, 259p.: il., 20/f. lâm. Arquivo Nacional. OR 2023.

Mapa do curso do rio Maranhão ou do grande rio do Amazonas. Carte du Cours du Maragnon ou de la grande Riviere des Amazones dans sa partie navigable depuis Jaen de Bracamoros jusqu'à son Embouchure et qui comprend la Province de Quito, et la Côte de la Guiane depuis le Cap de Nord jusq'à Essequebè. LA CONDAMINE, Charles Marie de.

Relation abregee d'un voyage fait dans l'interieur de l'Amerique Meridionale: depuis la cote de la Mer du Sul, jusqu'aux cotes du Bresil & de la Guiane, en descendant la reiviere des Amazones... Paris: Chez la Veuve Pessot, Quay de Conti, a la Croix d'Or, 1745. xvi, 216p.: mapa dobrado; 20cm. Arquivo Nacional. OR 1971

Tabernas e botequins: cotidiano e sociabilidades no Rio de Janeiro (1808-1821)

Leila Mezan Algranti

Um esboço de planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. In: LUCCOCK. John. *Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil*: taken during a residence of ten years in that country, from 1808 to 1818. Londres: Printed for Samuel Leigh, 1820. Arquivo Nacional. OR 1457.

Receita e despesa da Intendência Geral da Polícia. Polícia da Corte. BR AN,RIO. Cód. 352, vol. I, fl. 10v.

Ofícios da polícia ao comandante da guarda real. Polícia da Corte, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1816. BR AN,RIO. Cód. 327, vol. 1, fl. 70.

Imagens da urbanização da América portuguesa no legado da *Viagem filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira

Pablo Marcelo Diener Ojeda

FERREIRA, Alexandre Rodrigues de. *Viagem filosófica à América portuguesa (1783-1792)*.

Prospecto da vila de Barcelos. Lápis, nanquim e aquarela sobre papel, 27,5 x 62 cm. BNRJ, cód. 21,1,2-3.

Prospecto da vila do Cametá. Lápis, nanquim e aquarela sobre papel, 32 x 45,8 cm. BNRJ, cód. 21,1,2-2.

Prospecto da nova Povoação de N. Sra. da Conceição. Lápis e aquarela sobre papel, 24,1 x 34,4 cm. BNRJ, cód. 21,1,2-1.

Vista da Fortaleza de São Joaquim. Lápis e aquarela sobre papel, 24,3 x 34,5 cm. BNRJ, cód. 21,1,2-1.

Bois voadores, pontes e outros desvendamentos através das palavras e desenhos seiscentistas

Maria Angélica da Silva

Maurícia: a letra L indica a ponte construída por Nassau, em latim *pons Maurity*. BAERLE, Kaspar van. *Brasilianische geschichte bey auchtiakriger in selbigen Landen gefuhreter*

Kegierund seiner fursttichen gnaden Lern Johann Moritz, Fursten zu Nassau rc. Cleve: Gedruckt ben Tobias Silberling, 1659. Arquivo Nacional. OR 1994.

Maurícia, Recife e cercania. BAERLE, Kaspar van. *Brasilianische geschichte bey auchtiakriger in selbigen Landen gefuhreter Kegierund seiner fursttichen gnaden Lern Johann Moritz, Fursten zu Nassau rc*. Cleve: Gedruckt ben Tobias Silberling, 1659. Arquivo Nacional. OR 1994

Modelos de edifícios teatrais portugueses implementados no Brasil antes da Independência

Evelyn Furquim Werneck Lima

Fachada atual da antiga Casa de Ópera de Vila Rica (Foto de E. Lima, 2005).

Vista da praça do Teatro São João. ENDER, Thomas. *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. Arquivo Nacional. ACG06053.

Teatro Real São Carlos, em Nápoles, corte e plano. *ENCYCLOPEDIE, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers, par une société de gens de lettres*. Paris: Briasson, 1751-1780. 35v.,/3111/f.de lams. v. 10 pranchas. Arquivo Nacional. OR 1896.

O órgão no colégio dos jesuítas em São Paulo no séc. XVIII: a pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional

Marcos Tadeu Holler

Monograma utilizado como carimbo oficial da Companhia de Jesus. PEREIRA, Pedro de Sousa. *Maior triunfo da monarquia lusitana, em que se prova a visão do campo de Ourique, que teve, e jurou o pio rei Dom Afonso Henriques com os três estados em cortes: com que se dá satisfação ao que sobre a mesma visão se pede per Castela em o livro, que se imprimiu em Anversan 1639 intitulado Philuppus Prudens demonstratus, autor o doutor João Caramuel*. Lisboa: Manoel Sylva Pereira, 1649. 1/f.,32,296p.1/f. Arquivo Nacional. OR 0979.

O órgão da Capela de Nossa Sra. do Rosário, no Embu. Fonte: foto do autor.

Pintura colonial: bíblia dos iletrados

Raquel Quinet Pifano

Abraão e Sara em Geara, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, Rio de Janeiro,1944. p. 10.

Abraão e Sara em Geara, pintado por Ataíde para a Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, Rio de Janeiro,1944. p. 12.

Os vilancicos portugueses nos séculos XVII e XVIII: documentos para uma história do culto dos santos

Beatriz Catão Cruz Santos

D. João IV. SOUSA, Manuel de Faria e. *Historia del reyno de Portugal*: dividida em cinco partes que contienen en compendio, sus poblaciones, las entradas de las naciones, sus poblaciones, las entradas de las naciones setentrionales en el reyno, su descripcion, antigua y. Amperes: Em casa Juan Lautista Verdussen, 1730. xxi,/3/,xlix,456,/14/p.,/25/f. Arquivo Nacional. OR 1024.

BÍBLIA. Latim. *Bíblia sacra*: vulgatae editionis, sixti V & Clem VIII Pont Max auctoritate recognita: notis chronologicis, historicis, et geographicis: illustrata, juxta editionem parisiensem Antonii Vitré. Nunc denuò revisa, et. Venetiis: apud Nicolaum Pezzana, 1742. /14/,1060,1xivp.:il.;31cm. Arquivo Nacional. OR 2078.

Neste número

Jean Marcel Carvalho França

Leila Mezan Algranti

Pablo Marcelo Diener Ojeda

Maria Angélica da Silva

Evelyn Furquim Werneck Lima

Marcos Tadeu Holler

Raquel Quinet Pifano

Beatriz Catão Cruz Santos

Mariana Lambert Passos da Rocha

ARTE E CULTURA NA EXPERIÊNCIA COLONIAL

ISSN 0102-700-X

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
ARQUIVO NACIONAL

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA