

A arte grega que educou a antiguidade e o mundo moderno ainda está viva. Mas essa eclosão de obras-primas não aparece bruscamente, de maneira incompreensível e fatal. Ela é preparada por longas tentativas anteriores³².

Para Visconti, as tentativas em arte são válidas, não se pode descartá-las pois sem elas não haveria a possibilidade da criação artística atingir o mais alto grau de excelência. Nesse sentido, a liberdade é boa para a arte. É o que ele afirma em 1918:

Encorajar os esforços da arte os mais livres, contanto que sejam sinceros, e reprovar os exagerados que só procuram chamar a atenção com manifestação tumultuosas, tempo perdido. Já não estamos submetidos às fórmulas. Todos os temperamentos (...), todas as verdadeiras originalidades [podem] desenvolver-se, todas as audácias de boa fé se produzir e mesmo encontrar a simpatia devida aos pesquisadores.³³

Portanto, o trabalho original era valorizado por Visconti. De fato, em outra anotação ele declarou: “O verdadeiro gênio é o que inventa fora das convenções e tradições”³⁴. Mas não devemos imaginar que Visconti foi um ardoroso defensor da arte moderna, ele que também escreveu:

Liberdade não quer dizer abolição da natureza. Ser extravagante é mais fácil do que ser original. Mais fácil ser original de formas do que ser criador. Evitar a originalidade importada³⁵.

Dentre os documentos que vi na casa de Tobias Visconti, encontrava-se um impresso da exposição que Tarsila do Amaral realizou em São Paulo, de 17 a 24 de setembro de 1929. Na borda do papel, Visconti anotou: “Esta Exposição é de uma amadora, que nada vende porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo”.

Ana Maria Tavares Cavalcanti. Professora de História da Arte do Centro Universitário Metodista UNIBennett do Rio de Janeiro, é doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde defendeu tese sobre o pintor Eliseu Visconti. De 2000 a 2003, assumiu atividades docentes e de pesquisa junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, como bolsista do CNPq e da FAPERJ.

³² - Idem, (caixa 4, p.12). Data provável: 1935 – em seguida há desenho da constelação do Cruzeiro do Sul e as palavras: *Teresópolis 1^o - 7 - 35, 8h da noite*. No original, em francês: *L'art grec qui a éduqué l'antiquité et le monde moderne est encore vivant. Mais cette éclosion de chefs-d'oeuvre n'apparaît pas brusquement, de façon incompréhensible et fatale. Elle est préparée par des longs essais antérieures.*

³³ - Idem, (caixa 2, p.8). Data: 1918. No original, em francês: *Encourager les efforts de l'art les plus libres, pourvu qu'ils soient sincères et reprocher aux outranciers n'ayant cherché qu'appeler sur eux l'attention de manifestation tumultueuse, le temps perdu.*

Nous n'en sommes plus à l'asservissement des formules.

Tous les tempéraments peuvent ..., toutes les véritables originalités se déployer, toutes les audaces de bonne foi se produire et même trouver la sympathie qui va aux chercheurs.

³⁴ - Idem, (caixa 3, p.11). Data: por volta de 1913.

³⁵ - Idem, (caixa 3, p.12). Sem data.

NOTAS SOBRE O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DAS IRMANDADES DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS

André Luiz Tavares Pereira, MSc.
andretavarestap@yahoo.com.br

Organizamos, para esta comunicação, uma breve análise do patrimônio artístico das irmandades de clérigos além de uma crônica sucinta da construção de suas capelas, seguindo a ordem das respectivas fundações, é dizer, Salvador (ca. 1580), Rio de Janeiro (ca.1639), Recife (1700) e Mariana (1729, autorização concedida em 1731), incluindo algumas notas acerca do tratamento dispensado por autores diversos a esses edifícios.

Igreja de São Pedro dos Clérigos de Salvador

Fundada ainda no século XVI – a data é fixada ao redor de 1580, a partir do registro de uma concessão de indulgência plenária dirigida à Irmandade pelo papa Clemente VIII – a irmandade de São Pedro dos Clérigos de Salvador instala-se, primeiramente, em uma altar erigido na Sé a cargo dos irmãos. Sua criação precoce entre nós ocorre durante o episcopado de D. Antônio Barreiros, o terceiro bispo diocesano. Sua gestão caracterizou-se, aliás pela configuração e o implemento da vida espiritual da sede da América Portuguesa, através da instalação, na cidade, dos beneditinos, dos Carmelitas e Franciscanos – a que vieram somar-se os “presbíteros seculares do Hábito de São Pedro”, como numa resposta do clero diocesano às Ordens primeiras - pela criação da prelazia do Rio de Janeiro, em 1576, e da fundação da Cidade de Cachoeira, fundamental na colonização da zona do Recôncavo.

No Século XVIII, os irmãos fazem construir sua capela, próxima ao Palácio Arquiepiscopal. O patrocínio de D. Sebastião Monteiro da Vide, além da redefinição dos papéis de bispos e dos clérigos proposta a partir do sínodo diocesano, foi fundamental na reorganização da confraria que, do zelo pelas exéquias original, passa a construir uma feição nova, a da congregação e da complementação da instrução dos irmãos e da assistência e socorro mútuo. Em 1709, os irmãos haviam adquirido aos Jesuítas o terreno para a construção de sua sede. Ali, edificaram uma ermida, uma pequena capela que viram progredir. Nada resta, portanto, desta primitiva capela, que ruiu num desastroso desmoronamento de terra que, deixando muitos mortos e feridos, levou parte dos edifícios assentados sobre a linha do brusco penhasco da cidade alta de Salvador, em 1797. O templo que chegou a nossos dias é obra destes últimos anos do século XVIII e , ainda mais, do século XIX. O conjunto decorativo da

irmandade repõe a dignidade e a importância de seu papel o que, por ventura, poderia ter ficado oculta pela discrição do edifício que para si construiu no Terreiro de Jesus, de modesta fachada. A talha, porém, é marco do processo de adoção, em Salvador de uma nova linguagem e gosto, apresentando um retábulo que é uma citação literal de um modelo de Andrea Pozzo, reelaboração, aliás, de um protótipo serliano¹. Nele, a policromia em sugestão de mármore em diversas cores inaugura uma seqüência e surpreende pela monumentalidade que deriva da estrutura clara, dos capiteis delicadamente ornamentados, pelos altos entablamentos e, mesmo, pelas figuras de vulto inteiro, policromadas exclusivamente em dourado, que funcionam, no coroamento da estrutura retabular, como pináculos, arremates executados com grande elegância. As imagens entronizadas nesse altar, incluindo o bellissimo São Pedro de tamanho natural em trajes papais – característica das irmandades de clérigos – o São Paulo, Nossa Senhora da Conceição – a quem a capela é, de fato dedicada – formam um fantástico “panteão”, acompanhados por devoções entronizadas em dois altares laterais: Santa Luzia, Santo Amaro, Santo Elói e Nossa Senhora da Porta do Céu. Todas, imagens de grande impacto plástico e de alta fatura, executadas, em sua maioria, na segunda metade do século XVIII.

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

Cronologicamente, a irmandade de São Pedro erigida no Rio de Janeiro é das pioneiras, posterior apenas à de Salvador. Pioneira é, também, a construção de sua capela intrincada, provavelmente a que de mais longe aponte a uma tradição construtiva não lusitana. Seu interior, ao mesmo tempo cruciforme e circular era coroado por uma bela cúpula dividida em gomos por festões e ornamentada com cabeças de anjos e atributos do poder do apóstolo São Pedro. Essa cúpula sobre a nave, porém, era percebida do exterior como uma estrutura cilíndrica coroada por um tambor e um lanternim que permitia a entrada da luz a partir do alto. Sua construção se deu de modo rápido: lançada a pedra fundamental por D. Antônio de Guadalupe em 1733, em cinco anos a obra estava concluída. A autoria do risco da capela é, todavia, controversa:

“O livro de tombo não nos informa, assim como nenhum outro documento encontrado nos arquivos da irmandade, da autoria do projeto da igreja. No entanto, Moreira de Azevedo cita o engenheiro militar Tenente-Coronel José Cardoso Ramalho como o autor do risco, baseando-se, para tanto, na tradição oral e numa informação que teria recebido diretamente de descendentes do referido militar, que teriam afirmado ser dele a autoria da igreja de São Pedro, assim como também a de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Souza Viterbo contestou esta autoria comprovando que o Tenente-Coronel somente teria se instalado na

¹ Sobre este tópico ver a tese de doutorado de Luís A. Ribeiro Freire, *Atalha Neoclássica na Bahia*, Universidade do Porto, 2001.

capitania do Rio de Janeiro em 1738, portanto ao final já da construção. Apesar disso, constatou-se posteriormente que o tenente-coronel poderia, ainda assim, ter sido o autor do risco, pois durante dez anos antes de ter tomado posse de seu posto no Rio de Janeiro, a serviço do rei, escoltava constantemente as froças que da metrópole vinham ao Brasil.”²

Mesmo demolida em 1944, a capela da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro permaneceu viva, com seu ar de legenda, na historiografia. Seu desmonte e a dispersão das suas peças por coleções particulares e acervos públicos alimentou durante anos o mercado de artes. Podemos ver, v.g., tomos da sua cúpula, enormes cabeças de anjos acopladas a terminações de volutas, na exposição *O Universo Mágico do Barroco* de 1998. Querubins retirados de seu corpo fazem parte do acervo do Museu de arte Sacra de São Paulo. A imagem venerada no altar-mor, assim como a portada principal da capela, de fatura excelente, foi trasladada para a nova igreja de São Pedro que se fez construir no Rio Comprido, no Rio de Janeiro. Embora de planta elaborada, o arranjo geral da fachada resulta algo incômoda e sem harmonia.

Um estudo amplo da talha de feições rococó que recobria o interior do edifício foi conduzido pela profa. Dra. Ana Maria Monteiro de Carvalho, que atribui o trabalho ao Mestre Valentim³. Assim também, a análise do programa iconográfico da capela foi empreendido pela autora que faz criteriosa seleção de fontes para a reconstrução da história do monumento.

No altar principal, dedicado a São Pedro, uma bela imagem do santo patrono, representado em trajes pontificiais e assentado em sua cátedra. A mesma atitude pode ser observada na imagem de São Pedro, referida pela profa. Ana Maria Monteiro como sendo de origem portuguesa, que uma vez pertenceu à capela da irmandade paulistana (demolida em 1913, para o primeiro grande remodelamento da cidade de São Paulo no século XX) de São Pedro dos Clérigos, hoje parte do acervo de Museu de Arte Sacra de São Paulo. O São Pedro entronizado carioca, porém, após ser transportado para a nova igreja do Rio Comprido, acabou recebendo nova policromia que o torna, infelizmente, quase irreconhecível, desaparecendo a bela e nobre expressão que se pode observar nas fotos dos anos quarenta por debaixo de espessas camadas de tinta a sugerir o aspecto da pele humana. O coroamento desse retábulo principal traz representação da Santíssima Trindade, organizado de acordo com normatização tradicional que aparece, por exemplo, em Francisco de Holanda:

² id. p.60.

³ A esse respeito, é possível consultar tanto o recente Mestre Valentim publicado pela Cossac e Naify como o cuidadoso estudo que acompanha o catálogo da exposição *Réquiem pela igreja de São Pedro*, de 1987, organizada pelo SPHAN e pela Casa de Rui Barbosa. Nesse texto, a partir de comparações com obras remanescentes e de autoria efetivamente atribuída ao Valentim, especialmente de peças para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.

“A figura do triângulo cabe na semelhança e assi a quadrada e a redonda, que é a mais perfeita. Mas estas deixará o discreto pintor para as diademas da Santíssima Trindade. Mas ao Princípio e ao Padre derão a imagem e a antigüidade de um quietíssimo e fermoso velho. Ao filho e ao Verbo, a imagem de um benigníssimo e pacífico salvador, e ao Spirito Sancto paraçeto a imagem da flamma de fogo, e também a pureza da pomba, como foi specia que aparece no batismo do Senhor”⁴

No que diz respeito aos altares laterais, Ana Maria Monteiro fala de um retábulo dedicado a São Gonçalo – devoção especial de Frei Antônio de Guadalupe – e outro a Nossa Senhora da Boa Hora⁵. O acervo fotográfico do IPHAN nos permitiu a identificação de elementos compartilhados com as demais capelas da irmandade, como o belo cadeiral, a tradicional imagem de São Pedro Apóstolo no consistório ou na sacristia, ou mesmo o lavabo em pedra, aqui adossado à parede.

Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife

A historiografia acerca da Capela da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife é, inequivocamente, dominada pelo trabalho de Fernando Pio⁶. Este, por sua vez, está apoiado em Coucy Freire, ex-arquivista da irmandade, que fez publicar seus artigos sobre a e igreja dos clérigos e seus congregados pela imprensa pernambucana principalmente na ocasião das comemorações do segundo centenário da capela em 1929.

Fundada por D.Frei Francisco de Lima⁷, teve sua provisão baixada em 1728 por D. Frei José Fialho. Já no ano seguinte, a capela principal fora abençoada. A primeira das imagens veneradas por essa irmandade foi um belo São Pedro Apóstolo, conservada ainda hoje no consistório da capela, que pertencia ao próprio bispo fundador e por este cedida aos irmãos como incentivo à sua devoção. Segundo Fernando Pio,

“Os irmãos organizaram um compromisso, que recebeu aprovação provisória do mesmo prelado” – D. Francisco de Lima – “o qual foi, depois, aprovado definitivamente pelo Breve de 3 de fevereiro de 1710, do Papa Clemente XI, com a provisão do bispo e, nesse mesmo dia, fizeram os irmãos voto de obediência ao Exmo. Revmo. Bispo e seus sucessores, conforme texto exarado no mesmo compromisso ainda existente no arquivo da igreja”⁸

⁴ HOLANDA, Francisco, Da Pintura Antiga, Lisboa, Casa da Moeda, 1983, cap.29, pp.145-46.

⁵ As fotografias apresentam um retábulo dedicado ao Senhor da Agonia – o que leva o cordeiro pascal na cúpula, identificado como o de Nossa Senhora da Boa Hora, portanto - e um segundo altar – o de São Gonçalo, com o triângulo da Santíssima Trindade – já vazio .

⁶ PIO, Fernando, Resumo Histórico da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, Recife, Arquivos da Pref. Municipal, 1942, pp.113 a 142.

⁷ D. Frei Francisco de Lima “foi o quarto bispo de Olinda. Sacerdote da Ordem carmelitana. Nasceu em Lisboa, filho de João de Lima e Maria das Neves. Recebeu o hábito carmelitano em 19/09/1649 fazendo sua entrada solene em Olinda em 24/02/1704, sendo a seu pedido, sepultado no Convento do Carmo em Olinda.” PIO, Fernando, Apontamentos biográficos do clero pernambucano (1535 – 1935), Recife, Arquivo Público Estadual, 1994.

⁸ PIO, Fernando, Resumo Histórico..., Recife, Arquivos da Prefeitura Municipal, 1942, p.115.

O trabalho de José Antônio Gonçalves de Mello acerca da atuação de Manoel Ferreira Jácome - sempre mencionado como o autor efetivo do risco do edifício - é o segundo pilar dos estudos que se debruçam sobre o monumento dos clérigos pernambucanos. A ele devemos dados mais concretos acerca das atividades de Jácome, engenheiro de formação militar, como de hábito, que, entre outras encomendas, esteve envolvido na construção de um dique erigido sobre a linha natural dos arrecifes que criam o ancoradouro natural na área central da cidade. Manoel Ferreira Jácome, pardo, participou de obras realizadas no claustro do Mosteiro Franciscano do Recife, assim como de reformas levadas a cabo na Igreja da Madre de Deus. A Jácome é atribuído o risco original da capela da irmandade, o famoso polígono octogonal inserido na tradicional caixa retangular dos partidos mais tradicionais. Efetivamente, uma sessão da irmandade, a de 06 de março de 1728, data citada por Fernando Pio, confirma a escolha do projeto de Jácome e a resolução de executá-lo, recebido o parecer favorável do Tenente Coronel João Macedo Corte Real, do Sargento-Mor Diogo de Silveira Velloso e do Capitão Francisco Mendes. Há quem se entusiasme e, na caça de precursores geniais, enxergue no risco um prenúncio do que o próprio Nasoni iria fazer, em 1731, para a igreja de São Pedro do Porto.

Iniciadas os trabalhos em 1728, no ano seguinte já era possível a benção da capela mor. O corpo da igreja deve ter sido concluída até 1759 – Loreto Couto, escrevendo em 1757, ainda dava a capela como inconclusa, faltando-lhe as torres – ao passo que os serviços de João de Deus Sepúlveda, para a pintura do forro, foram contratados em 1764. Em 1782, inaugura-se finalmente a obra, sendo o contrato para o douramento do altar mor fechado dois anos depois entre a irmandade e Inácio Melo de Albuquerque.

Em 1858, dado o estado de degradação em que deveria encontrar-se a talha, os irmãos, em reunião aos 26 de outubro, decidem organizar uma comissão de vistoria, de modo a organizar uma laudo em que se apontem as reformas necessárias. Esse grupo, formado pelos padres Joaquim Rafael da Silva, José Antônio dos Santos Lessa e Inácio Francisco dos Santos chega à conclusão que se segue, apresentada em reunião da irmandade em 16 de dezembro do mesmo ano. Em 12 de Maio de 1859, a Mesa em reunião deliberou a substituição completa de toda a talha da capela principal e dos seis retábulos da nave. Elementos do que deve ter sido a talha original, porém, permaneceram, como no caso da base do altar principal, dos púlpitos, alguns guarda-corpos das tribunas ou partes da talha da sacristia. Através das transcrições de J.A.Gonçalves de Mello, ficamos sabendo da encomenda que faz a irmandade

ao fotógrafo alemão Augusto Stahl, em 24 de março de 1860⁹, de uma cópia do risco do altar da capela mor do Mosteiro de São Bento de Olinda. As semelhanças nos perfis das duas obras, particularmente nos vãos do camarim, ganha lastro documental e explicação possível. A irmandade também alugou, em ocasião posterior (03/03/1862), um carro para que os entalhadores pudessem visitar o mosteiro de Olinda¹⁰ o que vem a confirmar a idéia da eleição do modelo beneditino olindense como efetivo “guia” para o que se executava na igreja do Recife.

Há outros elementos a considerar de modo mais detido no programa da capela: os grandes painéis decorativos de João de Deus Sepúlveda e Manuel Jesus Pinto. O primeiro, de dimensões significativas, cobre a nave octogonal e deixa entrever, na sugestão arquitetônica de uma balaustrada ornamentada com guirlandas vasos de flores e anjinhos, bom manejo do vocabulário e dos métodos da pintura de quadratura, na filiação dos pintores bolonheses ou de um Vincenzo Baccherelli. O segundo painel, aplicado sob a estrutura do coro – sobre o nártex, portanto – engastado entre as duas torres, apresenta, através de um desenho delicado executado em período posterior ao trabalho de Sepúlveda, parte da legenda de São Pedro. O trecho escolhido é retirado de Mateus 16:18 e 16:19. Jesus indica o templo sobre a rocha e ao mesmo tempo dirige o olhar a Pedro numa demonstração literal do *Tu es Petrus* do evangelho. Há, ainda, o belo *Credo in unum Deum* no teto da sacristia. Neste painel a pomba do Espírito Santo lança raios de luz sobre os apóstolos que, liderados pelo seu “príncipe”, recitam sua profissão de fé num pentecostes cujo impacto é ecoado, visualmente, na articulação ritmada que o artista conseguiu através da disposição alternada das mãos de seus personagens. Por fim, há os painéis dos Santos Papas e autoridades eclesíásticas¹¹ a completar o programa iconográfico. Estas telas, de qualidade relativamente elevada, estão divididas em dois grupos de três e ladeiam o altar da sacristia, aderidos à parede sobre o arcaz. Em todo esse material visual é possível enxergar uma função didática e informativa inequívoca. Se estamos dispostos a enxergar as irmandades como centros de formação do clero, o recurso à demonstração visual de certos aspectos das escrituras ou a eleição e a propaganda de modelos de conduta e excelência reproduzidas, então em telas exibidas aos irmãos, apresenta-se como prolongamento natural,

⁹ Livro de receita e despesa da obra de talha da capela mor, 1860 – 65, pág.3.

¹⁰ id., p.31.al

¹¹ As seis telas representam, pela ordem, São João Crisóstomo Arcebispo, São Galdino Cardeal Bispo, São Silvestre Papa, São Dâmaso Papa, São Carlos Borromeu Cardeal Arcebispo, Santo Ambrósio Arcebispo, dipostos de maneira simétrica, separados em grupos de três, nas laterais do altar central sobre o arcaz da sacristia. A organização ressalta preocupações hierárquicas de modo que, seguindo das bordas para o centro, teremos a sucessão Arcebispo-Cardeal-Papa e, então, o altar onde hoje se venera um senhor da agonia.

desdobramento de um método de persuasão que tem suas raízes no concílio tridentino e que ganha em significado se cruzado com certos aspectos dos exercícios espirituais inicianos. Aqui se encontram exemplos variados para um estudo iconográfico ligado à irmandade e ao seu provável papel instrutivo e formador.

Sobre Domingos José Barreiro, o mestre entalhador português que deveria coordenar a execução das obras, os registros nos informam que, tendo começado seu trabalho em 12 de fevereiro de 1860, veio a falecer em outubro do mesmo ano, sendo substituído na empresa por Joaquim Alves Gomes Veludo. As obras duraram cerca de onze anos e, durante seu curso, destacou-se a figura do padre Inácio Francisco dos Santos indicado por Fernando Pio e, mais tarde, por Mota Menezes como autor do risco do novo altar-mor e louvado como entalhador diretamente ligado à execução de seu projeto assim como à confecção do sacrário que pode ser observado até hoje no altar da catedral.

Além disso há as imagens veneradas nos altares, das quais destacamos a imagem de São Pedro em trajes pontificiais trazida de Lisboa em 1746. A resolução de adquirir essa imagem, reencarnada em 1835 pelo irmão Francisco José Pinto, é registrada na seção da Mesa diretora em 5 de Maio daquele mesmo ano.

Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana

Fundada ainda nos tempos de Dom Frei Antônio de Guadalupe, a irmandade de São Pedro dos Clérigos de Mariana realizava suas reuniões na antiga matriz, onde construía um altar ao seu santo, quando da criação do bispado em 1745 e da chegada de D. Frei Manuel da Cruz¹², três anos mais tarde. Será o novo bispo, recém chegado do Maranhão, quem irá dar impulso efetivo à construção da capela da irmandade lançando sua pedra fundamental e inscrevendo-se como irmão para dar o exemplo aos congregados. Desde a crônica de Joaquim Silva, o nome de Antônio de Souza Calheiros vinha sendo associado ao risco da basílica de São Pedro e da capela da irmandade do Rosário em Vila Rica, edifício do qual, na expressão de John Bury, é inseparável. As dimensões das duas capelas são aparentemente as mesmas, a idéia que as anima também. Há quem cogitasse de, na verdade, o plano original da capela de Mariana prever

¹² Natural do Porto, Manuel da Cruz tornou-se monge Cisterciense, sendo nomeado sexto bispo do Maranhão – então submetido diretamente à Arquidiocese de Lisboa, constituindo com o Grão Pará uma província administrativa distinta daquela do Brasil – onde permaneceu até 1747. Foi transferido, a seguir, para a recém criada Diocese de Mariana em uma viagem de treze mezes descrita no Aureo Trono Episcopal, em que encontramos, ainda, crônica pormenorizada dos festejos que se fizeram quando de sua entrada triunfal na cidade. Faleceu em 1764 deixando encomendadas 2.900 missas em favor de sua alma, assim como alguma quantidade de ouro destinada a obras pias. Ver Ronaldo Vainfas, Dicionário do Brasil Colonial, São Paulo, Objetiva, p.161.

torres circulares como aquelas do Rosário¹³. Chegou-se mesmo a sugerir prospecções arqueológicas para desvendar essa dúvida. Nada há, porém, que ligue de modo efetivo a figura de Calheiros – que sequer era arquiteto¹⁴ – à projeção dos dois monumentos. Sua autoria é, hoje, ligada à figura de José Pereira dos Santos, mestre pedreiro natural da diocese do Porto¹⁵. Outro personagem ligado à construção do templo em Mariana foi José Pereira Arouca¹⁶, pedreiro, assim como seu mestre, José Pereira dos Santos, esse último canteiro envolvido, em 1753, no terrapleno do sítio em que veio a ser construída a igreja da irmandade.

Uma breve crônica sobre a construção da capela será incluída por Edgard Falcão nas *Relíquias da Terra do Ouro* de 1946 em que reedita as informações de Raimundo Trindade, destacando também a qualidade do retábulo em “riquíssimo cedro”, única peça terminada em seu interior¹⁷. Aníbal Mattos iniciará em seu Monumentos Históricos de 1935 uma história desse cruzamento entre crônica religiosa e artística em Minas, publicando dados, também no rastro de Raimundo Trindade e Diogo de Vasconcelos, acerca da atuação dos bispos como patrocinadores de empresas artísticas. Infelizmente, notícias sobre os diretamente envolvidos na execução do belo retábulo inacabado, em cedro cru, ainda não vieram à tona. A hipótese aventada é a da colaboração entre o entalhador Francisco Vieira Servas e um segundo artífice. Também não vamos encontrar na basílica de Mariana a profusão de elementos visuais encontrados no Recife ou analisados, anteriormente, no caso do Rio de Janeiro. Além das imagens veneradas no altar, incluindo o São Pedro Papa que a tradição, mais do que qualquer outra documentação contundente, afirma ter sido trazida do Porto em data ignorada, faz parte do acervo da capela um quadro de São Pedro portando as chaves do paraíso. Essa representação inclui o galo, um dos atributos do santo, e a inscrição *tibi dabo claves caelorum* (Mateus, 16:19) em um medalhão

¹³ CURTIS, J.N.B., As torres sineiras da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana, in Barroco, vol.12, Belo Horizonte, UFMG, 1982/83, p.257 e pranchas seguintes.

¹⁴ Judith Martins, em seu Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais já relativiza a notícia de Joaquim José da Silva, repetida por Rodrigo José Ferreira Bretas. Citando documento registrado às fls. 33 v. S.C.S.G. DO Arquivo Público Mineiro, Feu de Carvalho afirma que Antônio Pereira de Souza Calheiros era caixa administrador do ‘Contracto das Minas do Senhor Bom Jesus de Cuyabá’ e nunca foi arquiteto.” Op. Cit., Rio de Janeiro, MEC, 1974.

¹⁵ A esse respeito ver OLIVEIRA, Myrian Andreade Ribeiro de, O Rococó Religioso no Brasil, São Paulo, Cossac & Naify, 2003, pág. 219.

¹⁶ “Nascido por volta de 1733, na freguesia de São Bartolomeu da Vila de Arouca, Bispado de Lamego, Comarca do Porto, onde foi também batizado.” Em 1753 “prestava-se como fiador de José Pereira dos Santos, na assinatura do contrato para que este executasse a obra da capela de São Pedro dos Clérigos.” Judith Martins, op.cit, p.60. Segundo Joaquim José da Silva, Arouca era discípulo do referido José Pereira dos Santos, “mestre pedreiro e arquiteto (...), natural da freguesia de São Salvador do Grijó, comarca e bispado do Porto.” Id., p.204.

¹⁷ FALCÃO, Edgard, Relíquias da terra do ouro, São Paulo, F. Lanzara, 1946, pp.18/19.

na parte inferior da tela. Esta é imaginada como uma espécie de púlpito ou janela através da qual aparece a figura de São Pedro Apóstolo emoldurado por colunas de seção quadrada decoradas por festões. A figura não aparece de corpo inteiro, o terço inferior estando oculto por uma espécie de guarda-corpo decorado com rocalhas. Não há retábulos laterais, mas nichos abertos na parede bombeada da nave que, conjectura-se¹⁸, deveriam receber retábulos dedicados aos quatro evangelistas.

O período de sede vacante que sucedeu a morte de D. Manuel da Cruz, em 1764, deu fim a um período de intensas transformações e reformas. Foi preciso esperar a posse de D. Domingos da Encarnação Pontevel, em 1780, para que certa ordem voltasse a se estabelecer e, sob essas circunstâncias, não é de se espantar a morosidade com que foram conduzidas as obras da capela dos clérigos. O tempo, porém, parece ter reservado uma Segunda chance para a capela, após a conclusão de suas torres durante o episcopado de Dom Silvério (1921-22). Em 1926, a organização de uma biblioteca e do primeiro museu de arte sacra por Dom Helvécio devem ter funcionado como um verdadeiro, e pioneiro, projeto de revitalização.

André Luiz Tavares Pereira. Mestre em História da Arte pela UNICAMP e doutorando em História Social pela mesma universidade. Projeto financiado pela FAPESP e orientada pelo Prof. dr. Luciano Migliaccio

¹⁸ Ver, na pasta do IEPHA/MG, artigos de jornal que mencionam essa hipótese.