



## ENTRE VOLUTAS, TALÕES E CONTRAVOLUTAS: O “INFORME” NA HISTORIOGRAFIA DA IGREJA JESUÍTICA DE SANTO ALEXANDRE EM BELÉM DO PARÁ

**MATEUS CARVALHO NUNES**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA/FL – Universidade de Lisboa) - Alameda da Universidade – 1600-214 – Lisboa – Portugal  
<http://orcid.org/0000-0001-6089-071X>  
[mateusnunes@campus.ul.pt](mailto:mateusnunes@campus.ul.pt)

Recebido: 15/09/2020

Aceito: 03/03/2021

### RESUMO

O artigo analisa estudos de caso historiográficos sobre os elementos compostos por volutas, talões e contravolutas presentes no frontão da fachada principal da Igreja Jesuítica de Santo Alexandre em Belém do Pará. Busca, a partir de uma perspectiva decolonialista, rever as matrizes epistemológicas e historiográficas das obras de John Bury (1991), Lúcio Costa (1941), Joaquim José Codina (1784) e Philip L. Goodwin (1943, no catálogo da exposição *Brazil Builds* do MoMA, em Nova York). Objetiva contribuir para a lacuna teórica na historiografia de objetos artísticos frutos de hibridismos e intercâmbios culturais no contexto da atuação da Companhia de Jesus na Amazônia Colonial, além de discutir possibilidades metodológicas contemporâneas para suas análises.

**PALAVRAS-CHAVE:** Informe; Igreja de Santo Alexandre; arquitetura jesuítica; Amazônia Colonial; hibridismos culturais.

### ABSTRACT

This article analyzes historiographical case studies about the elements formed by volutes, cymas and counter-volutes on the pediment of Jesuit Church of Santo Alexandre main façade, in Belém do Pará. It aims, from a decolonialist perspective, to review the epistemological and historiographical matrices on the works of John Bury (1991), Lúcio Costa (1941), Joaquim José Codina (1784) and Philip L. Goodwin (1943, on the *Brazil Builds*' exposition catalog, by the MoMA in New York) about these elements. It intends to contribute to fill a theoretical gap in the historiography of artistic objects from cultural hybridisms and exchanges on the context of the Society of Jesus' action in the Colonial Amazon, besides discussing contemporary methodological possibilities for their analysis.

**KEY WORDS:** Formless; Church of Santo Alexandre; Jesuit architecture; Colonial Amazon; cultural hybridisms.



Fig. 1 – Frontão da Igreja de Santo Alexandre.  
Fonte: Autor, 2017.



Meu espírito revolvía-se em extrema confusão de formas feias e horríveis; mas enfim, formas, e eu chamava de informe, não o que carecia de forma, mas o que tinha tal forma que, se me aparecesse, seu aspecto insólito e bizarro desencaminharia meus sentidos e confundiria minha fraqueza de homem. Por isso, o que eu concebia era informe, não por privação de toda forma, mas por comparação com formas mais belas. A verdadeira razão me aconselhava, se eu queria conceber algo absolutamente informe, a despojá-la de tudo o que pudesse restar-lhe ainda de forma, mas eu não o conseguia; para mim era mais fácil considerar como inexistente o que estava privado de toda forma, do que imaginar um ser situado entre a forma e o nada, e que não fosse nem forma, nem nada, um ser informe, um quase nada. Então minha inteligência deixou de interrogar minha imaginação, cheia de imagens de formas corporais, que ela variava e combinava à vontade. Fixei meu espírito sobre os próprios corpos, examinei mais profundamente essa mutabilidade pela qual eles deixam de ser o que foram e começam a ser o que não eram. Comecei a supor que essa evolução de uma forma para outra se fazia por intermédio de algo informe, e não do nada absoluto. Mas eu queria saber, e não apenas supor (AGOSTINHO, 2012, p. 365-366).

## INTRODUÇÃO

Este trabalho motiva-se pela inquietação sobre um objeto arquitetônico que, provocativamente, poderia ser chamado de “informe”. Não “informe” por sua ausência de forma – embora os aspectos transmateriais do objeto sejam de essencial discussão –, mas por um movimento de transgressão, deslocamento e transformação do que usualmente, na historiografia tradicional, se chama por “forma”. Georges Didi-Huberman propõe, em *A semelhança informe* (2015), uma estrutura de pensamento aplicável a objetos que compartilham semelhanças a tal objeto informe: nesse caso, uma insubordinação aos parâmetros estéticos da tratadística clássica; a incorporação de valores estéticos e antropológicos dos ameríndios – aqui, não discuto sobre a permissividade ou a consciência dessa incorporação –; e a gênese de um objeto híbrido, epistemologicamente ambíguo, a partir de uma operação imagética que, ao mesmo tempo que promove conflito, rompimento e incorporação, opera também nos campos da semelhança, da recepção e da repetição. O objeto elencado para essa análise é o conjunto de volutas, talões e contravolutas espelhados que formam o frontão da fachada da Igreja Jesuítica de Santo Alexandre, em Belém do Pará (Fig. 1).

Esses objetos complexos não se adequam aos parâmetros usuais da teoria e da história da arte e da arquitetura.

tura convencionais, marcados por visões estéticas eu-rocêntricas vinculadas à tradição clássica e tratadística, com classificações herméticas e baseadas em cronologias ineficazes e insuficientes perante às complexidades históricas, culturais e imagéticas dos objetos tratados. O leque aberto pelos estudos decolonialistas, em seus diálogos transdisciplinares com a antropologia, a etnologia e a filosofia, possibilita a constituição de novos caminhos metodológicos para analisar a complexidade desses elementos culturalmente híbridos. O objeto aqui analisado é apenas um microcaso de uma constelação inesgotável de elementos e obras produzidas no âmbito da atuação da Companhia de Jesus na Amazônia Colonial. Sob a perspectiva dos estudos decolonialistas, esse contexto configura-se como arcabouço que, de forma inovadora e ainda recente na historiografia, galga suas fundações, produzindo importantes trabalhos que manejam as mais diversas operações obtidas nas análises de objetos que materializam esses intercâmbios e hibridismos culturais.

Este artigo é incentivado por esse novo momento historiográfico e promove, além de escolhas metodológicas transdisciplinares, provocações teóricas que buscam reiterar a obsolescência dos usuais métodos herméticos eurocêntricos. Busca, analogamente, analisar alguns dos principais momentos da historiografia sobre a Igreja em que esses elementos são analisados.

Alguns deles, inclusive, dos quais destaco as obras de Lúcio Costa (2010), John Bury (1991), Joaquim José Codina (1784), e Philip L. Goodwin (1943), corroboram para uma visão estética depreciativa nas análises da arte colonial e seus intercâmbios culturais, a partir de um senso analítico já obsoleto. Essas afirmações – às quais, posteriormente, deter-me-ei mais incisiva e nomeadamente no trabalho – acusam um certo primitivismo e falta de sofisticação (BURY, 1991, p. 55) nessas manifestações artísticas, por conta do uso de técnicas construtivas grosseiras (COSTA, 2010, p. 164), resultando em um “aspecto quase grotesco” (BURY, 1991, p. 55), em uma “forma tosca e meio bárbara” (*Ibid, ibidem*), por fugirem dos parâmetros estabelecidos pelas tradições canônicas eurocêntricas que pautam suas visões historiográficas, estéticas e sociopolíticas.

Entende-se, entretanto, as matrizes epistemológicas e estéticas que pautaram tais obras historiográficas como resultantes do seu tempo, antes de um despertar provocado momentos depois pelos estudos decolonialistas contemporâneos. Respeitosamente, analisa-se a obsolescência dessas matrizes em uma historiografia contemporânea da arte – reconhecendo, inclusive, a possível defasagem do maquinário operacional em que este próprio trabalho se inscreve, sendo a prática historiográfica sempre transcontemporânea (SERRÃO, 2007).

## A IGREJA DE SANTO ALEXANDRE

A edificação atual da Igreja de Santo Alexandre, originalmente denominada de Igreja de São Francisco Xavier, foi construída pela Companhia de Jesus em Belém do Pará, entre meados do século XVII e início do século XVIII. O Conjunto Jesuítico, que corresponde à Igreja e ao Colégio, se situa no núcleo inicial da cidade de Belém. A edificação do Colégio passou por diversos usos e alterações morfológicas, funcionando também como Palácio Episcopal e, atualmente, como Museu de Arte Sacra. Sintetizados aqui em três principais, a Igreja teve diversos momentos em que se comportou morfológica e utilitariamente de diferentes modos.

Em seu primeiro momento, era uma pequena ermida de chão batido, de caráter provisório, estruturada por traves de madeira com preenchimento de folhas de palmeira, cuja construção iniciou-se em 1653 pelo Padre Souto Maior (MARTINS, 2009, p. 185), durando apenas até 1668.

A segunda edificação, utilizando várias técnicas construtivas (pedra e cal, taipas de mão e de pilão), constituiu-se como um período de intensas intervenções iniciadas aproximadamente no ano de 1670, as quais deram origem à terceira edificação. Nesse momento, muitas das diretrizes foram estabelecidas a partir das prioridades construtivas concernentes ao Colégio, porém com importantes melhorias motivadas pelo desenho da planta da igreja feito pelo padre cronista João Felipe Bettendorff (1625-1698) em 1671 (MARTINS, 2009, p. 201). A igreja foi construída torta (BETTEN-

DORFF, 1990, p. 248), com estrutura insuficiente e paredes muito finas, sendo necessária a reconstrução de parte considerável, com reforço estrutural e a reedificação de paredes mais grossas em pedra e cal, sob as ordens do próprio Bettendorff (*Ibid*, p. 262). As obras da segunda edificação, acompanhadas pelo padre Manoel da Silva (1628-1705), designado como diretor de obras (MARTINS, 2009, p. 217), podem ser lidas como um período de melhorias que antecedem a construção de uma igreja de caráter definitivo, nos aspectos estrutural, construtivo e ornamental.

Sobre a terceira edificação, analisada neste trabalho, não se encontra uma data precisa do início das obras na literatura dos cronistas e em outras documentações. Teve sua missa de consagração no dia 21 de março de 1719, celebrada pelo terceiro bispo do Maranhão e Grão-Pará, D. José Delgarte. Nesse momento, a igreja passa a ser de pedra e cal, ao invés das técnicas mistas indígenas de taipa de pilão, traves de madeira e palmeiras.

A ornamentação definitiva da igreja iniciou-se com a atividade das oficinas do Colégio de Belém, comandadas pelo padre João Xavier Traer (1668-1737), escultor tirolês que chegou à cidade em 1704, responsável principalmente pela talha em madeira dos púlpitos e dos altares das capelas da igreja. Essa fase corresponde principalmente à fachada, à talha dos altares e púlpitos e à pintura do forro da sacristia (LE BIHAN, 2005, p. 58).

Sob auxílio das descrições contidas no Catálogo do Colégio, de 1720, que descrevia o inventário e o patrimônio material do Colégio e da Igreja, e em obras sobre o Complexo Jesuítico (MARTINS, 2009, p. 369; MENDONÇA, 2003, p. 285; LOPES, 2014, p. 108), podemos descrever a fachada principal da igreja, que encontra-se à frente do Largo da Sé, como se apresentava no início do século XVIII, da seguinte forma: a fachada tem duas torres com sinos, com cúpulas bul-

bosas, arrematadas por uma cruz de jaspe. A fachada é composta, horizontalmente, por três panos divididos por pilastras ornamentadas com molduras geométricas e rosetas, de tradição maneirista. Verticalmente, apresenta corpo central de três andares, delimitados por frisos que se estendem até as extremidades das torres, com três grandes portais encimados por frontões de volutas no andar térreo e por janelas de sacadas nos dois superiores. O coroamento da igreja – ou seja, seu frontão – é constituído pelo espelhamento de um elemento em friso composto por grandes volutas, na base do frontão; contravolutas menores, ao topo do frontão, e deformados talões ligando os dois elementos, que transborda sobre os campanários das torres da igreja, essas, ligeiramente recuadas.

## VOLUTAS, TALÕES E CONTRAVOLUTAS

A bibliografia concernente à Igreja de Santo Alexandre, ao se referir à combinação desses elementos na fachada dessa Igreja – volutas, contravolutas e talões –, talvez por um hábito reducionista, utiliza o termo “volutas”, generalizando os elementos como se fossem um só<sup>1</sup>. Neste trabalho, considero os elementos como compostos por três vocábulos arquitetônicos, integrados entre si, com complexidades e peculiaridades formais atípicas.

De modo geral, as volutas são elementos arquitetônicos ornamentais que acompanham a história e a tratadística da arquitetura desde seu período clássico. São elaborados a partir das espirais encontradas na natureza, elementos de compreensão matemática e geométrica bastante complexos, que são curvas que, começando de um ponto de origem, continuamente diminuem sua curvatura à medida que se afastam da origem; ou, em outras palavras, cujos raios de curva-

<sup>1</sup> Por exemplo: “Em Belém do Pará os três nichos foram levados para o frontão e aqui houve necessidade de se fugir ao esquema rígido de forma triangular reto em favor de um frontão composto de *duas volutas* que se esforçam em abraçar os três nichos produzindo uma movimentação barroca incomum nos alçados jesuíticos” (TOLEDO, 1983, p. 134, grifo meu); “Aqui, porém, *as volutas* descomunais transbordam por sobre as torres atarracadas [...]” (COSTA, 2010, p. 148, grifo meu); “O frontispício da Igreja do Colégio de Vigia (1731) é, sem dúvida, inspirado no de Belém, com seu frontão de *duas volutas* gigantescas [...]” (BAZIN, 1983, p. 104, grifo meu). Le Bihan, entretanto, demonstra atentar-se à separação desses elementos, quando atesta o “[...] emprego de curvas e contracurvas, terminando pelo jogo das volutas” (2005, p. 60).

tura continuamente aumentam (THOMPSON, 1945, p. 748). As volutas – e contravolutas – se comportam da mesma forma.

Na fachada da Igreja de Santo Alexandre, os talões são os elementos curvos e nervurados que ligam as volutas, na base do frontão, às contravolutas, no ápice do frontão. O talão é a “moldura formada por dois arcos de círculo, um convexo e outro côncavo” (BRAGA, 1997, p. 228), e também pode ser chamado de “gola”. Nos tratados arquitetônicos, se usa predominantemente o termo “gola”, como no tratado de desenho de arquitetura civil de Ferdinando Galli Bibiena (1764, p. 139): “[...] *volendo formar ela fagoma, o contorno dela gola diritta* [...]”.

## DEFORMAÇÕES

Para analisar e referir-me às complexidades contidas no frontão da fachada da igreja, utilizo o termo “deformações”. Inicialmente, o termo pode parecer imperativo e brusco, como podem parecer também os termos utilizados pelos historiadores que abordam esses objetos. Utilizo esse termo por abordar três discussões principais em relação à historiografia e à epistemologia: *irregularidade, movimento de modificação da forma original e questionamento da beleza*.

Em seu caráter de *irregularidade*, os elementos compostos por volutas, talões e contravolutas são deformações quando analisadas sob o ponto de vista matemático e geométrico dos talões, percebendo-as como alterações e deturpações técnicas, abordando a tratadística a partir de seu caráter gramatical. Isso se dá pelo desalinhamento dos pontos de inflexão, que são os pontos de encontro entre a curva côncava e a convexa, e a descontinuidade geometricamente fluida dos arcos de circunferência que compõem o talão.

Quanto ao *movimento de modificação da forma original*, a deformação representa o gesto de mudança da forma original para a “forma deformada”. Ou seja, não remete somente à deformação em si, mas ao seu processo, movimento e gesto de transgressão, abarcando a ideia de transição e transformação de algo ideal – não em seu sentido de perfeição, mas de idealismo e abstração, como são por essência a geometria e a filosofia – em algo que toma forma e não atinge a perfeição possível na abstração, materializando-se de modo complexo e crítico.

E, remetendo-se ao *questionamento da beleza*, o termo “deformação” é, de certa forma, um rompimento com a historiografia dos cânones clássicos, que usualmente não compreendem esses casos como detentores de alta complexidade e potência imagética, mas apenas como erros técnicos e desvios estéticos.

Utilizando o termo “deformação” sob esse questionamento provocativo, de privação ou inquerito do belo, esse, determinado a partir da tradição estética europeia, aproxima-se ainda mais da essência do Barroco<sup>2</sup> como nuance do bizarro e do extremo, de arte crítica, ou até mesmo sem refinamento, gosto e beleza, como era abordado pelos teóricos da arte no início da propagação do barroco:

A ideia de Barroco carrega consigo a ideia de ridículo, levada ao extremo. Borromini ofereceu os maiores modelos de bizarrice. Guarini pode passar pelo mestre do Barroco. A capela da Santissima Sindome em Torino, construída por este arquiteto, é o exemplo mais chocante deste citado gosto (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2001, p. 159 *apud* BAETA, 2012, p. 15).

É importante frisar que essa visão de arte sem refinamento, gosto e beleza é presente em boa parte das aná-

<sup>2</sup> É importante frisar, portanto, que embora os elementos compostos por volutas, talões e contravolutas na fachada principal da Igreja Jesuítica de Santo Alexandre possam se aproximar a um movimento e a um senso barrocos quanto a seu *pathos*, a igreja insere-se de forma mais adequada na leitura estética do que se considera como “arquitetura chã”, “maneirismo português” ou “maneirismo jesuítico”. Arremata-se, portanto, a igreja em sua totalidade como um objeto híbrido, fruto de várias intervenções e tradições artísticas do decorrer dos anos, principalmente no final do século XVII e início do XVIII. Reitero a obsolescência da análise do *estilo* ou da existência de um *estilo jesuítico*. Pode-se perceber uma obediência a certas diretrizes jesuíticas, como a questões práticas e técnicas referentes ao tamanho, ao partido, à economia e a velocidade (BAILEY, 1999, p. 46), e não essencialmente a características estéticas ou “estilísticas” próprias dos jesuítas.

lises historiográficas referentes às “volutas” da Igreja de Santo Alexandre, como exemplificarei a seguir, promovendo a manutenção de um usual preconceito estético que corrobora para o distanciamento da apreciação das artes culturalmente híbridas.

A problemática analítica das grandes “volutas” no frontão de Santo Alexandre está diretamente ligada à ideia dos pontos de inflexão, tanto por serem pontos de complexidade matemática e geométrica, quanto por serem complexos teórica e ideologicamente. Podemos compreender, a partir do pensamento de Gilles Deleuze (2012), o *ponto de inflexão* como ponto crítico, no qual concentra-se a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise. É onde a dobra muda de direção, tomando um novo centro de curvatura: onde a dobra se torna redobra, onde se percebe que a linha pode brincar livremente (DELEUZE, 2012). O ponto de inflexão está exatamente no meio, na intersecção. Sendo assim, não está nem de lado nem de outro, nem no côncavo nem no convexo, nem na esquerda nem na direita, nem em cima nem embaixo (NUNES, 2018). Esse ponto apresenta singularidade intrínseca e ambiguidade complexa. É o ponto de turbulências e de incertezas. Essas deformações são um elemento que, no momento de sua leitura e percepção, punge, atrai, fere, “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 2017, p. 31). Esse elemento pontual, de pungência, é conceituado por Roland Barthes como *punctum* (*Ibid*, p. 43).

## HISTORIOGRAFIA SOBRE O OBJETO ANALISADO

A seguir, analisarei as operações historiográficas de John Bury, Lúcio Costa, Joaquim José Codina e Philip L. Goodwin<sup>3</sup> ao referirem-se ao frontão da Igreja de Santo Alexandre, seja materializadas em texto, como nos dois primeiros casos, seja em imagem, como no último.

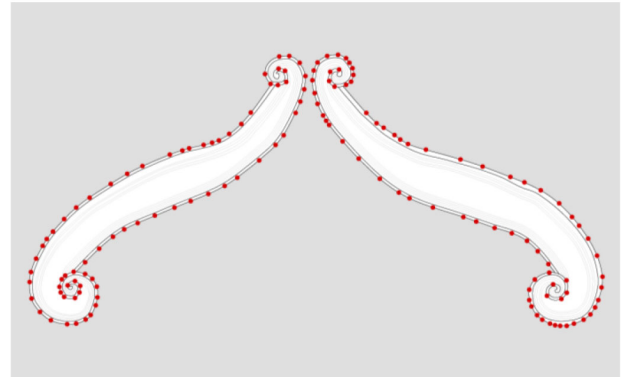


Fig. 2 – Pontos de inflexão.  
Fonte: Autor.

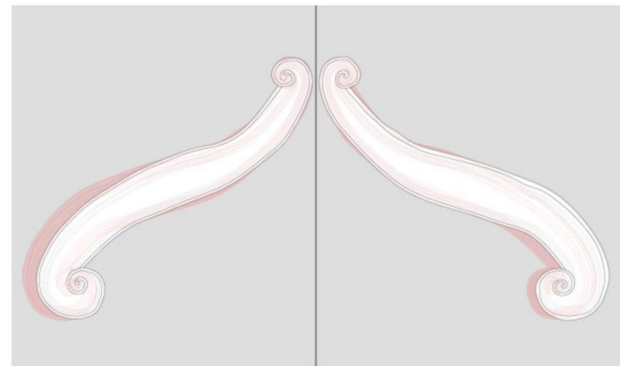


Fig. 3 – Simetria: rebatimento axial das “volutas”.  
Fonte: Autor.

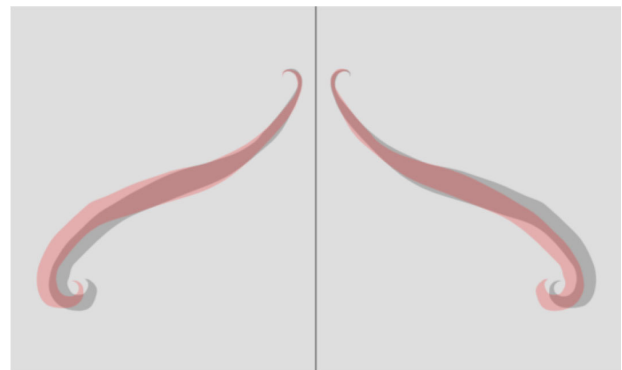


Fig. 4 – Simetria: rebatimento axial dos painéis formados pelos frisos das “volutas”.  
Fonte: Autor.

<sup>3</sup> Philip L. Goodwin (1885-1958) foi o organizador da exposição e do catálogo bilingue *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942*, exposta no MoMA entre 13 de janeiro e 28 de fevereiro de 1943. Arquiteto, estudou nas universidades de Yale e Columbia, nos Estados Unidos; era membro do American Institute of Architects (AIA) e projetou, juntamente com Edward Durrell Stone, o Museu de Arte Moderna em Nova York (MoMA – NY).

A matriz historiográfica de John Bury assenta-se fundamentalmente em aspectos formais<sup>4</sup>, com escopo universalista-generalista. A partir de temas e cronologias amplas, afunila seus objetos em classificações tipológicas, em estudos de caso, em aspectos gerais da obra, destacando informações concernentes a datas, autorias, localizações e aspectos morfológicos dos objetos artísticos. Quanto à classificação, utiliza grupos delimitados e objetivos, tangíveis, que fornecem um senso de ordenação mais definido. Com essa metodologia, Bury evidencia uma estrutura de pensamento evolutiva e linear, de caráter objetivista, buscando contribuir com informações gerais sobre os aspectos formais das obras.

Por mais que destaque estudos de caso, suas intenções são as de um historiador panorâmico, que varre grandes arcos temporais, geográficos e “estilísticos”. Elenca, em suas análises, “cabeças de série” (BRAZÓN, 2018, p. 194), que são exemplos de objetos que abrem um grupo classificatório de similares; exemplares significativos, núcleos de irradiação e difusão de ideais e modelos. Ao definir esses objetos específicos, por mais que aponte algumas individualidades concernentes apenas àquelas obras, o faz como ferramenta de amostragem, buscando evidenciar similaridades e estabelecer conexões maiores, como o reconhecimento de uma corrente estética ou a atribuição de um estilo.

Com essa operação historiográfica, encontra uma forma sagaz de tentar vencer os grandes campos epistemológicos estabelecidos pela historiografia universalista, focada em grandes tópicos. Transpondo tal matriz à historiografia da arte e da arquitetura, as operações de classificação estilística, periodização e descrição formal são recorrentes nas obras de Bury. Importante reiterar que, para o autor, a definição do estilo privilegia a forma ao espírito, adotando o aspecto formalista como “sentido original”, inerente à obra:

Restringir nossa definição dos termos estilísticos às características formais dos edifícios a que se referem pode, portanto, parecer pouco audacioso ou mesmo inosso. Mas estaremos pisando em terra firme e evitando as areias movediças de conjeturas contraditórias sobre ‘significado’ e ‘intenção’, que raramente têm fundamentos apoiados em evidências sólidas e abrangentes dos períodos em questão (BURY, 1991, p. 209).

Por mais que houvesse uma escolha historiográfica de Bury voltada ao formalismo, quanto ao barroco, Mariela Brazón destaca que o autor o entendia como “um fenômeno presente em vários momentos históricos” (BRAZÓN, 2018, p. 196), como um *pathos* que extrapolava os limites dos séculos XVII ou XVIII.

Quanto à visão estética dos hibridismos e intercâmbios culturais materializados nas artes dos jesuítas, como no caso do objeto analisado neste artigo, faz-se importante destacar dois aspectos. O primeiro é a adoção do pensamento europeu como parâmetro original, sendo as obras híbridas sempre interpretações – ou desvios normativos – de uma regra definida, convencionada como estândar. Compreende, portanto, a tradição europeia nas artes coloniais como definidoras dos princípios, e as intervenções ou transformações provenientes dessa inflamação cultural das comunidades nativas como irregularidades em relação ao cânone. Quando observa esses distanciamentos nos objetos artísticos, atesta uma certa “originalidade”<sup>5</sup>, com tom de excentricidade e exotismo. Sobre essa visão de Bury, Brazón destaca: “sustenta que as supostas ‘rupturas’ podem na verdade ser ‘defeitos’, característicos de produções ‘provinciais’” (2018, p. 197).

O segundo aspecto diz sobre o reconhecimento, por Bury, da adaptabilidade dos programas artísticos dos

<sup>4</sup> Importante frisar a importância historiográfica que teve Heinrich Wölfflin (1864-1945) nas definições de uma historiografia da arte formalista. Wölfflin partiu de um pressuposto que privilegiava o estudo da concepção de estilo, em detrimento à abordagem biográfica dos artistas, como vinha se fazendo predominantemente desde Giorgio Vasari (1511-1574), como é destacado no título de seu importante livro *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente* (Wölfflin, 2015). As similitudes não estão apenas no estabelecimento de uma história da arte baseada no estilo, mas também de caráter universalista-generalista, entendendo as variações cronológicas, nacionais e individuais como afunilamentos de um estilo predominante.

<sup>5</sup> Como o faz repetidamente na tentativa de definição do “estilo Aleijadinho”, por exemplo, em BURY, 2006.

núcleos jesuíticos, gerando objetos que propunham leituras locais do espírito geral da Companhia. Essa adaptabilidade, como aponta Bailey (1999), é um dos aspectos principais do caráter corporativo, expansionista e logístico da arte dos jesuítas. Esses dois aspectos da historiografia de Bury confluem para a compreensão das artes culturalmente híbridas no contexto da atuação colonial da Companhia de Jesus como recorrentes, por motivos políticos, mas deturpadas, sob a perspectiva estética eurocêntrica.

John Bury, em *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*, reitera essa óptica quando escreve sobre a Igreja de Santo Alexandre:

Em Belém, as técnicas mais toscas e a falta de familiaridade com as regras clássicas de certa forma libertaram o projeto das restrições manifestadas em Salvador. O frontão triangular flanqueado por volutas foi substituído por um tímpano encurvado, definido apenas por duas volutas muito alongadas, que vão se encontrar abaixo da cruz que coroa o conjunto. Os campanários das torres, em lugar de estreitados, como em Salvador, foram ligeiramente recuados e parcialmente encobertos pelas espirais inferiores das volutas, como ocorre em Coimbra e na Antuérpia. O efeito global não é sofisticado, mas é original e robusto, podendo na verdade ser chamado de ‘colonial’ no melhor sentido da palavra (BURY, 1991, p. 55).

Lúcio Costa, em *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, publicado em 1941 na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, apresenta confluências e divergências historiográficas e epistemológicas em comparação à obra de John Bury. Costa também aborda a história e o tempo como um processo evolutivo, porém, em que há oscilações cíclicas de aproximação e distanciamento em relação ao repertório clássico. Há sempre, portanto, uma onda de negação após um movimento de incorporação das normas classicizantes, ciclicamente (MASSERAN, 2006, p. 284).

Sensível às diferenças estéticas e à flexibilidade de in-

corporação de culturas locais no uso de materiais e técnicas, Costa também utiliza o método comparativo na análise de seus objetos artísticos, mas o faz no sentido de equiparar hierarquicamente as características que os diferenciam e que os unem sob um mesmo espírito jesuítico. Difere, portanto, de Bury, que evidencia no texto uma maior preocupação em apresentar similaridades e características globalizantes do que as especificidades de cada obra, tempo e lugar.

Na delimitação do seu escopo analítico, Costa (1941, p. 11) circunscreve seus objetos a um “estilo jesuítico”: “Quando se fala aqui em estilo jesuítico, o que quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da contra-reforma”. Quanto a essa colocação, destaco dois aspectos muito importantes: o primeiro se dá pela escolha da expressão “estilo jesuítico”, demonstrando a precedência do texto de Costa em relação a obras nevrálgicas da historiografia de arte jesuítica que combatem a existência de um dito “estilo jesuítico”, como os textos de Christ (1962), Patetta (1989) e Bailey (1999), por exemplo. Entretanto, o debate sobre a existência de um estilo jesuítico já era bastante discutido – e constatada sua imprecisão –, como nos textos de Serbat (1902) e Braun (1907).

O segundo ponto é de que, talvez por definição de escopo, distancia a arte jesuítica do barroco e a aproxima do maneirismo. Sinto, porém, que essa aproximação se faz apenas no campo da arquitetura, na definição de partido, na morfologia global do edifício, na composição das fachadas e plantas, nas definições diagramáticas espaciais. Em contrapartida, quanto ao trabalho de talha dos púlpitos, por exemplo, o autor demonstra um vínculo – de certa forma análogo – às expressões do barroco, não apenas nas suas características estéticas, mas também em sua heterogeneidade e subordinação às questões sociopolíticas contextuais. Há, portanto, o indício da disparidade estética e espiritual entre o interior e o exterior nas edificações jesuíticas brasileiras.

Lúcio Costa imprime o tom crítico que mencionamos anteriormente em sua análise das obras de talha da Igreja de Santo Alexandre:



Na composição e na talha de uns e de outros, observa-se o mesmo acento bárbaro referido anteriormente, quando aludimos à arquitetura dessa igreja. Mas, apesar da técnica grosseira, de que resultou, por vezes, um aspecto quase grotesco, apesar da falta de escala e de meia-tinta, o arrojo plástico e o sentido apaixonado da concepção dos púlpitos revelam um tal fervor, tamanho arrebatamento, que a sua análise não cabe dentro dos limites comedidos de uma crítica objetiva. A impetuosidade com que as formas irrompem pela parede acima tem mesmo qualquer coisa de telúrico, fazendo lembrar esculturas hindus talhadas sobre encosta de montanha (COSTA, 2010, p. 161-164).

Na mesma obra, Costa também atesta que “as volutas descomunais transbordam por sobre as torres ataracadas” (*Ibid*, p. 148), e continua, ainda sobre Santo Alexandre:

“[...] de uma forma tosca e meio bárbara, com certos elementos tão fora de escala que chegam mesmo a parecer brutais. O que, entretanto, não deixa de ter a sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra, em contraste com a arquitetura mais recente da cidade, tanto religiosa como civil, arquitetura já da segunda metade de setecentos, toda ela requintada e cem por cento reinol (*Ibid, ibidem*).

De forma similar, Philip L. Goodwin destaca o aspecto distanciado dos cânones dos elementos que compõem o frontão da fachada da Igreja de Santo Alexandre. Interessantemente, em seu breve relato sobre a igreja, destaca os elementos aqui analisados, da seguinte maneira:

A igreja e o convento formam um conjunto agradável decorando uma interessante praça de Belém. As torres acachapadas e grandes volutas completam uma fachada que se destaca pelos ingênuos ornamentos de grandes proporções. O efeito não é desagradável e faz pensar num desenhista pouco prático, com influência portuguesa. (GOODWIN, 1943, p. 76).

Como uma representação também historiográfica, porém em imagem, não em texto, percebemos que a linha de pensamento estético eurocêntrico também é manifestada no desenho de Joaquim José Codina (séc. XVIII-1790) do Complexo Jesuítico. Com José Joaquim Freire (1760-1847), foi desenhador da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira (1800). No desenho a seguir (Fig. 5), de Codina, a deformação dos talões foi alterada graficamente – possivelmente com uma intenção de correção conforme os cânones estéticos europeus –, resultando em uma nova proposição representativa para o desenho das volutas, dos talões, das contravolutas e de seus frisos.

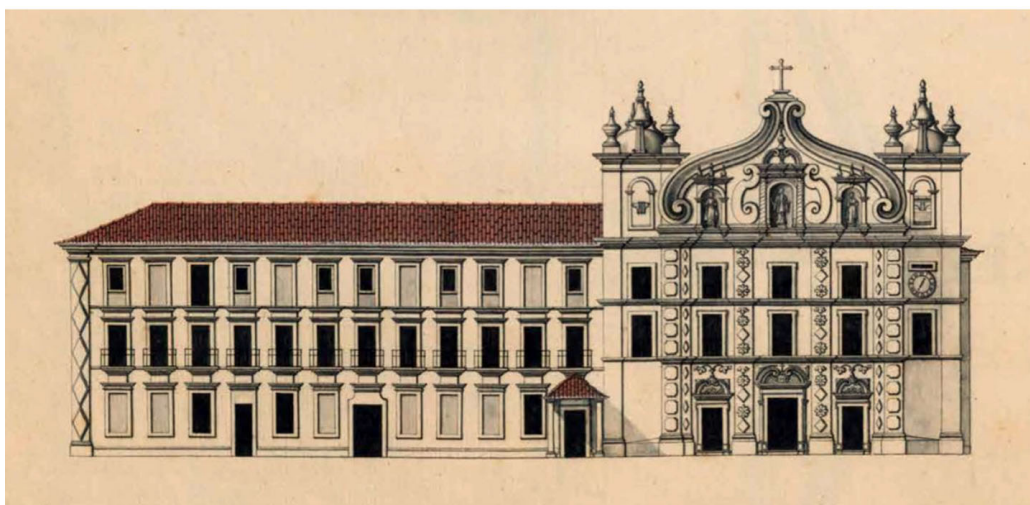


Fig. 5 – Fachada principal do Conjunto Jesuítico, por Codina, de 1784 (1800).  
Fonte: FERREIRA, 1800, prancha 11.

Redesenha os elementos supracitados da fachada da igreja sem as deformações, provavelmente guiando-se por cânones de desenho arquitetônico próximos aos do tratado *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio (1475-1554), referência tratadística próxima à obra de Codina (FARIA, 2001). Há, nesse tratado, inclusive, a repetição do elemento voluta-talão-contravoluta em diversos momentos<sup>6</sup>. É possível, também, que essa tentativa de correção tenha sido pautada a partir do tratado de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), de 1562, pela importante atuação do tratadista nas edificações iniciais e principais da Companhia de Jesus em Roma e pela sua importância na difusão da arquitetura jesuítica, barroca e da Contrarreforma pelo mundo, inclusive nas missões coloniais.

É interessante, nesse caso, um exercício historiográfico de inversão de perspectiva: enquanto usualmente se lê manifestações artísticas ameríndias de modelos europeus como *interpretações, releituras ou arte do outro*, aqui há a leitura – e a escritura – por um desenhista de tradição e formação portuguesas de um objeto complexo, fruto de hibridismos culturais, que não obedece às regras pictóricas e geométricas a que Codina está acostumado, e esse o traça a partir das ferramentas representativas que domina. Esse fluxo interpretativo geralmente é feito quando o ameríndio representa modelos europeus, e não quando esse último representa modelos híbridos, como nesse caso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconheço e ressalto, portanto, dois pontos importantes nesta discussão historiográfica e de sua matriz epistemológica. Primeiramente, é inoportuna uma

postura de cobrança ou de anúncio de desatenção desses autores perante aspectos que nos são frutos de um pensamento contemporâneo e, ao mesmo tempo, a valoração de perspectivas – principalmente socio-políticas<sup>7</sup> – de um pensamento atual, posterior ou ainda inicial na época em que os textos criticados foram escritos. A adequação – ou a “atualização”<sup>8</sup> – desses pensamentos à historiografia ainda é dada de maneira complexa, não tão fluida e articulada. Esse reconhecimento não abre, porém, uma permissividade para conclusões equivocadas resultantes de falta de rigor científico, de desatenção ou de dissonância em relação às fontes documentais primárias, como acontece em alguns casos<sup>9</sup>. É importante lembrar que toda obra é contemporânea em seu tempo, seja ela artística ou historiográfica.

Partindo desse pressuposto, não intento decretar esse modo de pensar, de fazer história, de operar conceitos, de manipular imagens, como trabalho definitivo, último ou permanente. Tomo o exercício da escritura deste texto como oportunidade de apresentar apenas um dos múltiplos caminhos labirínticos que podem ser tomados ao se estudar a arte colonial e ao se escrever sobre sua história. Essa proposta, formada pela montagem de múltiplas variáveis transdisciplinares e trans-históricas, propõe uma colagem metodológica-operativa do que se é possível e, talvez, de estrutura recomendável para estudos em História da Arte Colonial. Assinalo tratar-se de uma análise que é produzida neste início do século XXI, com referencial teórico pertinente à complexidade dos objetos analisados e elencado a partir de critérios formacionais e intelectuais pessoais, cujas escolhas acerca de uma estrutura teórica decorrem de parâmetros pessoais, biografemáticos e afetivos (EIRÓ, 2014). São,

<sup>6</sup> Como, no *Livro Terço*, quando ilustra motivos ornamentais da ordem coríntia e da tradição romana (SERLIO, 1619, p. 100, 105, 107, 111 e 113); no coroamento e nas mísulas da portada do *Quarto Livro* (*Ibid.*, p. 125), no coroamento de nicho da ordem dórica (*Ibid.*, p. 158); na moldura de portas das ordens jônica (*Ibid.*, p. 163) e coríntia (*Ibid.*, p. 173) etc.

<sup>7</sup> Destaco o *materialismo dialético* de Marx e Engels, a *antropologia estrutural* de Lévi-Strauss, as *dinâmicas de poder* em Foucault, o *rigama* em Deleuze e Guattari, além das ressonâncias dessas e de inúmeras outras correntes do pensamento na filosofia francesa contemporânea, especialmente.

<sup>8</sup> Nesse caso, não emprego o termo “atualização” no senso de “superação” ou “declaração de obsolescência do passado”, mas apenas refiro-me à ventilação metodológica e à atenção para a recepção e para a recensão dessas outras propostas de dinâmica do pensar – e, conseqüentemente, do fazer história – no âmbito da historiografia da arte e da arquitetura. Quando se trata de arte colonial, pode-se perceber que essa atualização se faz de modo ainda mais lento e distante, por envolver fatores usualmente mais marginais aos núcleos de discussão científica.

<sup>9</sup> Como destacado em: MARTINS, Op. Cit., p. 34-35.

portanto, total e reconhecidamente passíveis a obsolescências, a abordagens por outras perspectivas e a críticas aos ângulos e âmbitos determinados para a análise feita neste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Frederico Barros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA/PPGAU, 2012. 216p.
- BAILEY, Gauvin Alexander. 'Le style jésuite n'existe pas': Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts. In: O'MALLEY, John W. et al (Ed.). *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 1999. 872p.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 112p.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983, v. 1. 398p.
- BIBIENA, Ferdinando Galli. *Direzioni A' giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto dela Scienze, Unite da Ferdinando Galli Bibiena*. Bolonha: Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1764, vol. 1. 143p.
- BRAGA, Theodoro. *Desenho linear geométrico: problemas de desenho linear geométrico*. 14.ed. São Paulo: Ícone, 1997. 229p.
- BRAUN, Joseph. *Die belgischen Jesuitenkirchen: Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance*. Freiburg in Breisgau: Herder, 1907. 208p.
- BRAZÓN, Mariela. Aproximação à historiografia da arquitetura colonial brasileira as ideias de John Bury. *DAPesquisa*, v. 9, n. 7, p. 190-205, 2018.
- BURY, John. Termos descritivos de estilos arquitetônicos com especial referência ao Brasil e a Portugal. In: BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. p. 204-229.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 212p.
- CHRIST, Yvan. Le 'style jésuite' n'existe pas. *Jardin des arts*, v. 86, p. 44-49, 1962.
- COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. *ARS*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 126-197, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 6.ed. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 2012. 240p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 460p.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Diário da Viagem Philosophica pela Capitania do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá – Iconografia (1783-1792): Prospectos de Cidades, Villas, Povoações, Edefícios, Rios, Cachoeiras, Serras, Da Expedição Philosophica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba*. Lisboa: Real Jardim Botânico, 1800, vol. 2.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942*. New York: Modern of Modern Art, 1943. 198p.
- LE BIHAN, Joseph Marie. A igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia. In: PARÁ. Secretaria de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia: Museu de Arte Sacra, Série Restauro*. Belém: Secult, 2005, p. 55-75.
- LOPES, Rhuan Carlos dos Santos. *O melhor sítio da terra: colégio e igreja dos Jesuítas e a paisagem da Belém do Grão-Pará*. Belém: Editora Açai, 2014. 153p.
- MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. 850f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antônio José Landi (1713/1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003. 892p.
- NUNES, Mateus Carvalho. Dobra barroca, dobra pós-moderna: deslocamento, repetição e trans-historicidade na arquitetura. *Asas da Palavra*, v. 15, n. 2, p. 7-17, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.17648/1415-7950-v15n2-1251>
- PATETTA, Luciano. *Storia e tipologia: cinque saggi sull'architettura del passato*. Milão: Clup, 1989. 221p.

SERBAT, Louis. L'archicteture gothique des jésuites au XVII siècle. *Bulletin monumental*, n. 66, p. 315-370, 1902.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in sidegno tutte le maniere di Edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli Architetti. Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte, e gran numero di palazzj publici, e pinati nella Città, & in Villa, e varij accidenti, che possono occorrere nel fabricare*. Venezia: Appresso Giacomo de Franceschi, 1619. 792p.

SERRÃO, Vitor. *A Trans-Memória das Imagens: Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007. 312p.

THOMPSON, D'Arcy Wentworth. *On growth and form*. Nova York: Macmillan Company, 1945. 1116p.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, vol. 1, p.118-163, 1983.

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres: Academy Editions, 1998. 246p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4.ed. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 368p.