

Gustavo Maia e José Luiz Mota Menezes

AD)))



IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DOS MILITARES NO RECIFE

A ARTE DA IMAGEM





Um dos panoramas de quatro painéis votivos da Antiga Câmara da Vila de Igarassu - século 18.



Gustavo Maia e José Luiz Mota Menezes

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DOS MILITARES NO RECIFE

AD)))

A ARTE DA IMAGEM



RECIFE - 2019

FICHA TÉCNICA

TEXTOS: José Luiz Mota Menezes | FOTOGRAFIA: Gustavo Maia | PROJETO GRÁFICO: José Luiz Mota Menezes | TRATAMENTO DE IMAGENS: Robson Lemos | REVISÃO DE TEXTO: Clarisse Fraga | PRODUÇÃO EXECUTIVA: Clarisse Fraga - Bureau de Cultura | ADMINISTRAÇÃO: Edmar Fernandes de Araújo Gomes | INCENTIVO: Funcultura - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Fundarpe, Secretaria de Cultura, Governo de Pernambuco.



M217i MAIA, Gustavo Targino; MENEZES, José Luiz da Mota.
Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares no Recife: a
arte da imagem. – Recife: Bureau de Cultura, 2019.
80p.: il.

ISBN: 978-85-65030-39-7

1. Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares. 2. Igreja
Católica. 3. História da Arte. 4. Fotografia. 5. Recife - Pernambuco. 6.
Arquitetura. I. Título.

Bureau de Cultura

CDD 700
CDU 7.072

Livro com Audiodescrição:



Produção:

BUREAU DE
cultura

Apoio:

vouver
acessibilidade

Incentivo:

FUNDO PERNAMBUCANO
DE INCENTIVO À CULTURA
FUNCULTURA

 **FUNDARPE**
FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE
PERNAMBUCO

Secretaria de
Cultura



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

SUMÁRIO

A arte da imagem	05
O Recife em 1722	06
A arquitetura da Igreja dos Militares	13
Considerações gerais	16
O partido de planta	17
O vazio da arquitetura	18
A plástica arquitetural	20
A fachada principal	21
A torre e o frontão	23
As fachadas	23
As talhas	23
A sacristia	27
As imagens	28
Uma peça valiosa	28
As pinturas	31
A organização do forro	32
As pinturas	35
As pinturas do forro entalhado - iconografia	37
As pinturas dos altares colaterais	64
Capela-mor	66
O painel da batalha	67
A igreja no século 21	72
Datas importantes e obras documentadas	76
Bibliografia	78



Cartão postal da Coleção do Sr. Roberto Magalhães Gouveia, de data anterior à construção dos imóveis que ocuparam os jardins laterais da Igreja, no século A20. A igreja era isolada na quadra com esses jardins nas laterais. Isso permitia a vista das arcadas dos dois corredores que davam acesso à escada do Consistório. Imagem obtida na WEB, 2018.

A ARTE DA IMAGEM

No século XIX, o surgimento do processo fotográfico deixou os artistas receosos quanto à arte da pintura. A imagem, vista pela lente de uma máquina, fixada em diversos suportes, de maneira cada vez mais precisa, quanto aos detalhes, um possível problema para o momento em que, pelo toque, os impressionistas captavam o instante da luz e da forma. Uma luta sem vencedor. A razão não pertencia a ninguém. A fotografia era mais uma arte. A de fixar em um instante a luz e a forma com arte. A pintura e os pintores depois foram aliados na elaboração de inúmeros retratos, os quais com o orgulho dos emergentes negociantes, ou senhores de usinas e engenhos, alguns transformados em barões, condes ou viscondes, eram dependurados nas ricas salas de palacetes e solares. Com a democratização do uso da técnica do pastel, no século XX, pintores/fotógrafos ambulantes, percorrendo casa a casa, fizeram a arte da fotografia pintada à mão a beleza de muitas casas da classe média ou pobre.

A fotografia também foi empregada nos livros de história da arquitetura e da arte. Os primeiros livros usando fotografias praticamente sem gente alguma nas ruas, mostram-nos lugares do mundo, os quais nem sequer pensávamos em ver ou viver. Grandes fotógrafos ilustraram livros e suas imagens, ricas de qualidade, ajudam ainda hoje a entender as diferenças do mundo.

Arte da imagem quando o instante de luz, em um tempo congelado, deixa entrever a força da arte do entalhador, do pintor e dos que se dedicam à escultura. A luz, tão cara aos bons arquitetos, e o fio condutor do processo, permite a vida daquele instante prolongar-se para sempre e emocionar quem a ver. Uma luz, a qual segundo sua maneira própria um fotógrafo, em outro momento, percebeu. Depois, veio a cor e ela embora parte importante da autonomia da arte da pintura, incorporou-se ao olhar do fotógrafo e a realidade, colhida pela máquina, tornou-se cada vez mais fiel àquele momento, no resultado obtido.

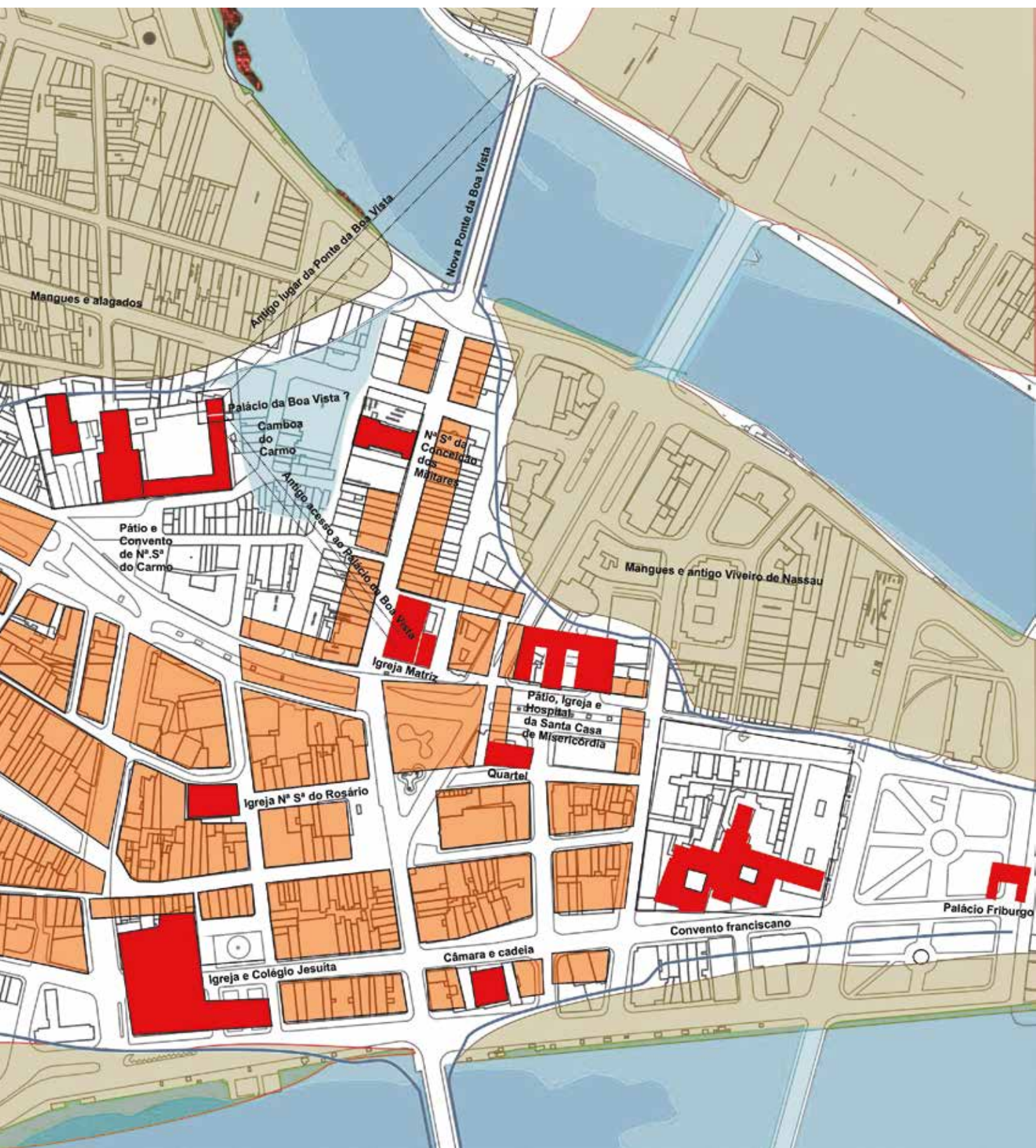
O livro, iluminado pelo fotógrafo Gustavo Maia, com fotografias obtidas em 2014, em trabalho de pesquisa e documentação autoral, recebe textos do arquiteto José Luiz Mota Menezes, cuidando este de colocar cada instante em seu lugar, retornando ao tempo da fotografia e sua importância maior, quando o olhar orienta-se para as obras da pintura, talha ou arquitetura. O tempo em que cada uma delas viveu para a luz.

Boa leitura.

Gustavo Maia e José Luiz Mota Menezes.

O RECIFE EM 1722





Projeto de Velloso, de 1739, redesenhado sobre a Unibase da segunda metade do século XX.

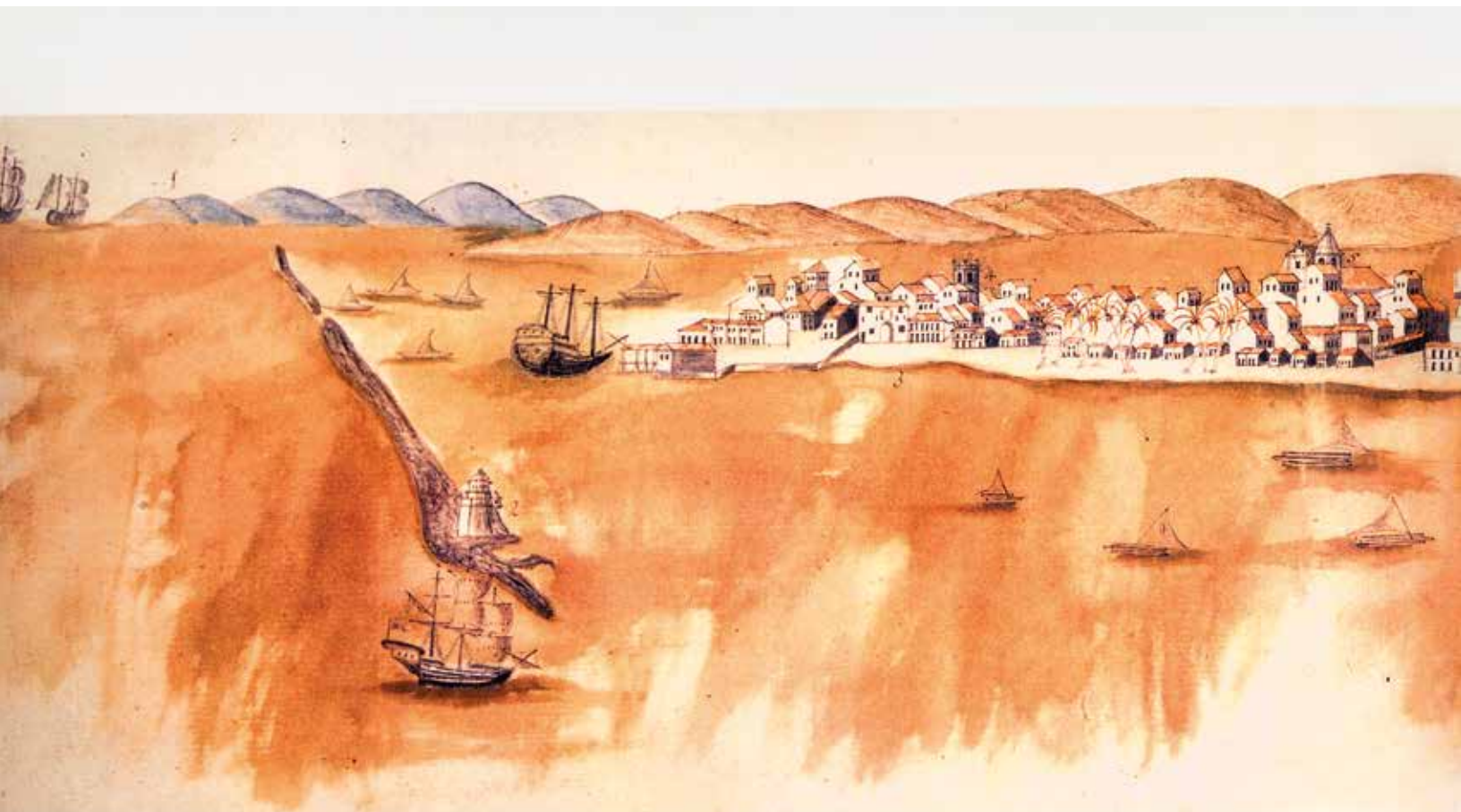


Planta do Projeto de Fortificação do Bairro de S. Antônio, em Pernambuco. Diogo da Silveira Velloso. Arquivo Histórico do Exército RJ, 1739.

O RECIFE EM 1722

Em 1654, depois da capitulação da gente da empresa dos Países Baixos, a Companhia das Índias Ocidentais, a Ilha de Antônio Vaz, como era conhecida pelos lusitanos, ou a Cidade Maurícia dos holandeses, não apresentava o aspecto que podemos ver em uma das pinturas panorâmicas existentes nos castelos de Orienburg, Potsdam, na Alemanha. As pinturas são atribuídas ao artista Frans Post. O que não pode restar, enquanto dúvida, é que elas foram realizadas desde esboços feitos pelo artista no Recife. Esboço que foi aproveitado antes para a elaboração de uma estampa intitulada *Boa Vista*, incluída em obra de Gaspar Barléus, sobre o governador João Maurício de Nassau. Isto podemos deduzir diante do hábito daquele artista de retirar, do primeiro plano da cena, o lugar aonde este desenhava o panorama. No caso da gravura, o Palácio da Boa Vista foi incluído, como se o artista estivesse ficado diante dele e não nele, tendo a paisagem por detrás.

O que importa no caso da pintura referida é que ela nos deixa ver, com a demarcação dos coqueiros, a praça de armas, depois do mercado, da Cidade “Velha” de Maurícia. Comparando a pintura com o plano da Cidade Maurícia, desenhado pelo cartógrafo Cornélio Golijath, de 1648, podemos identificar o caminho desenhado desde o palácio até o canal secundário, do lado Oeste, que unia o principal com o Rio Capibaribe, e ainda a cerca que envolvia a dita cidade. A perspectiva desenhada pelo pintor holandês parece-nos precisa, assim como a identificação do mirante do atual convento carmelita com o corpo central do referido palácio.



Do palácio da Boa Vista, uma ponte em madeira o unia com o chamado *Continente*, provavelmente, até o mesmo local da cabeceira da atual ponte da Boa Vista. Ao ser traçada uma linha desde o baluarte, que ficava diante da Rua Central, a Oeste da Praça do Mercado, ou Terreiro dos Coqueiros, até o lugar antes mencionado, onde chegava à ponte de madeira, constatamos ser o mesmo local da atual ponte em ferro da Boa Vista. A mudança do lugar da ponte pode ter sido motivada pelo aproveitamento do mirante, com a doação do antigo Palácio da Boa Vista aos frades de Nossa Senhora do Carmo. Não teria lógica a permanência daquela ponte holandesa no local, depois dessa doação.

Com o desmonte do referido baluarte, restou nele a casa da pólvora e no lugar dela foi construída depois a Matriz do Santíssimo Sacramento da povoação de Santo Antônio. Ao lado da tal igreja surgiu até a cabeceira da nova ponte, ainda então em madeira, uma nova rua, a Rua Nova. Uma primeira quadra dessa rua, no lado contrário ao da igreja, seguia até um beco, o qual por ele se chegava à Camboa do Carmo. Depois, outra quadra



Planta e plano da Villa de Santo Antônio do Recife, Pernambuco. Redesenho, atualizado, de um original não identificado, pelo Padre José Caetano, 1759. Arquivo Histórico do Exército RJ.

aproximava-se da cabeceira da nova ponte de madeira. Por detrás da igreja, uma quadra muito longa tinha a dimensão das duas antes referidas, então formando uma rua.

Nessa segunda quadra, quase ao final dela, foi construída a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares. A importância da nova rua garantia a escolha realizada pelos soldados.

Em mapa do engenheiro Diogo da Silveira Velloso, datado de 1739, podemos ver a rua então formada. Esta foi representada com três quadras do lado Sul e duas por detrás da igreja antes referida. A igreja dos militares, está isolada nos dois lados, e situada entre a segunda e a última quadra do lado Sul. O mapa é uma proposta de fortificação da ilha, mas o autor indica as margens do Rio Capibaribe. O engenheiro ignorou o pequeno encurvamento da ilha, inclusive bem claro no mapa do cartógrafo Golijath. Isto talvez por julgar desnecessário tal detalhe na sugestão apresentada de fortificação do lugar. Situação muito comum para ainda um esboço.



A ARQUITETURA DA IGREJA DOS MILITARES





A ARQUITETURA

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares inclui-se entre as edificações do século 18 resultantes da importância que adquiriu o Recife depois da presença da gente da Companhia das Índias Ocidentais. Ao ser porto e sede da capitania de Pernambuco, diante da destruição do Recife pela gente de tal empresa mercantil, após a capitulação referida de 1654, todos os esforços foram aplicados na restauração da povoação dos arrecifes. Deste modo, e com tal interesse, Olinda foi sendo recuperada da destruição resultante do incêndio de 1631, isto muito lentamente, enquanto o Recife cresceu mais depressa. As igrejas e a casa religiosa das ordens as mais diversas são as primeiras ações culturais valiosas nessa recuperação urbana. Uma necessidade natural, após a presença marcante de calvinistas e luteranos, além de judeus, na povoação.

Dentro de tal perspectiva é que vão ser edificadas, depois de 1654, no Recife, várias igrejas, conventos e um colégio de jesuítas. Para atingir tais objetivos, a Fazenda Real doou terras consideradas suas, uma vez que antes foram confiscadas pela companhia holandesa. Terras que correspondiam a lugares de fortificações ou cortinas de defesa edificadas pela Companhia das Índias Ocidentais, além dos canais aterrados.

As terras, onde foi edificada a Igreja dos Militares, resultaram de aterros sobre o Rio Capibaribe, antes existentes enquanto mangues. A Igreja dos Militares, iniciada como construção depois de 1720 (1), teve seus alicerces concluídos em

1. GONSALVES DE MELLO, José Antônio. Crônica da Igreja da Conceição dos Militares. In: *Diário de Pernambuco*, Suplemento do dia 19 de julho de 1970, Recife.

2. MENEZES, José Luiz Mota. *Igreja de São Pedro dos Clérigos*. Recife: Edição do autor, 1970.

3. SMITH, Robert C. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1963. Também em: *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

4. Em Portugal destacamos as obras do gênero dos arquitetos Nicolau Nasoni e Friedrich Ludwig (Ludovise) estudadas pelos senhores: SMITH, C. Robert. Nicolau Nasoni. Lisboa: Livros Horizontes, 1966; LAVAGNINO, Emílio. *L'Art Baroque au Portugal*. In: *Raports e Communications, XVI Congres International de L' Art*. Lisbonne, Porto, 1949; SANTOS, Reynaldo. *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol. 1, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, S/D.

5. BAZIN, Germain. *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*: Museu de Arte de São Paulo. Paris: Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, p. 175/176 torno I. "Telle qu'elle apparaît extérieurement, la Matriz do Pilar se compose de deux corps de bâtiments quadrangulaires, un très allongé qui groupe la capela-mor et la sacristie à laquelle on accède par deux corridors surmontés de tribunes et le corps de la église. Avant l'intervention de Pombal en 1736, je pense que ce corps de la église était une simple nef quadrangulaire sans corridors. Sans toucher à l'architecture extérieure, Antonio Francisco Pombal transforme complètement la nef en emboitant à l'intérieur du quadranglê un décagone de forme ellipsoïdale dont deux côtés sont fournis par l'arco cruzeiro et l'arc du coro, et les huit autres par de grands arcs en anse de panier; ceux-ci sont inclus entre des doubles pilastres cannelés d'ordre composite, qui supportent une puissante corniche ou prend appui le somptueux décor du plafond à compartiments, dans lesquels sont enchâssées des peintures (la surface peinte étant très inférieure à celle de la mouluration)".

1725, pelo que se depreende de um atestado do Sargento-Mor Engenheiro de Pernambuco, Diogo da Silveira Velloso, singularmente, o mesmo que aprovou os planos do mestre de obras Manoel Ferreira Jácome para a Igreja de São Pedro dos Clérigos, cerca de três anos depois. Assim, seu projeto arquitetônico deve ter sido traçado entre 1722 e 1725 (2).

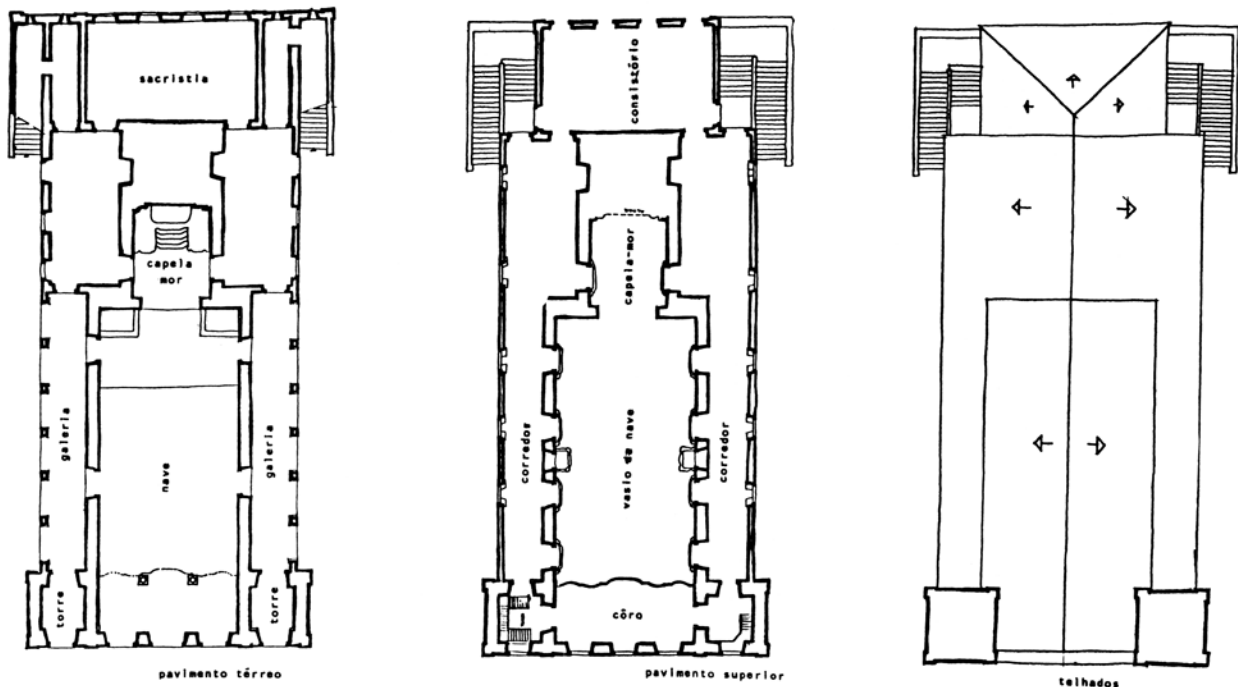
CONSIDERAÇÕES GERAIS

Na análise que procederemos a seguir, quero destacar a necessidade de cada um dos leitores de retirar do corpo da igreja atual, embora mentalmente, a vestidura ornamental de madeira entalhada e dourada que se aplicou por sobre os forros e paredes, na intenção plástica de abarrocar o interior da mesma. Se bem que essa talha importe na leitura do espaço interno do monumento, a abstração torna-se importante no estudo da composição da arquitetura, permitindo-nos uma melhor colocação da mesma com relação às outras que lhe foram contemporâneas. Solicitamos isto porque a arquitetura durante o correr dos séculos 16 e 17 contava mais sob o ponto de vista da sua tectônica, diante de uma presença singular do gosto Maneirista. Ela se definia segundo os elementos de modulação e modenatura empregados, o que podemos considerar mais uma atitude arquitetural, em parte livre dos ornamentos decorativos que lhe dariam o Barroco. Nas igrejas, os altares com seus retábulos inseriam-se nos vãos, os quais com o propósito de envolvê-los, deixava-os presos a uma sintaxe mais arquitetônica. Eles mesmos, compostos em harmonia criadora com o restante da edificação. Os dois retábulos em pedra, da Igreja de Nossa Senhora da Graça, do Colégio Jesuíta de Olinda, foram delineados na mesma linguagem da arquitetura maneirista do restante da igreja, e com ela se identificavam notadamente. Com o andar do século 17, em Portugal e no Brasil, acentuadamente na arquitetura religiosa, a talha vai desenvolvendo-se de maneira extraordinária até se salientar no Barroco, como uma característica tipicamente portuguesa, talvez numa decorrência daquele gosto por superfícies cheias de uma decoração rica e variada. Seria tal atitude o "horror do vazio", um legado mouro e caráter de sua decorativa, o que teria marcado sensivelmente a nação lusa. Verdade é que essa talha vem constituir-se na mais notável expressão do Barroco português, como de fato assinalou o estudioso Robert Smith (3).

Deste modo, à proporção que esse novo elemento, a talha, vem somar-se à linguagem arquitetônica maneirista dos interiores portugueses, vai deslocando-se, lentamente, o interesse da simplicidade quinhentista aos excessos decorativos do século 18. No entanto, desejamos ressaltar um aspecto singular desse desenvolvimento: a manutenção de um gosto maneirista que secundarizou a utilização de superfícies curvas, típicas do Barroco italiano, na limitação espacial da arquitetura. É em interiores, especialmente sóbrios, que vão se aplicar talhas movimentadas, nos pormenores dinâmicas, que determinam tal Barroco, por um largo período, as edificações religiosas em Portugal e no Brasil. Não apenas na metrópole, mas sensivelmente na colônia, serão raras as igrejas que vibram uníssonas a forma construtiva e a decoração (4).

No final, veremos, como ocorreu na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais, a tentativa do mestre entalhador de criar uma dinâmica espacial a partir da estrutura de suporte da talha, que abandonou a forma construída dos muros e, tornando-se decagonal na planta baixa, inscreve-se na planta retangular já existente, gizando um espaço geométrico sensivelmente do Barroco, dentro doutro ainda fiel a uma fase inicial desse gosto no Brasil (5).

Com essas observações, parece-nos, fizemos sentir o valor daquela abstração necessária para compreender não apenas a arquitetura da Igreja dos Militares, mas também, da maioria das igrejas que se construíram desde o século XVI no Brasil.



O PARTIDO DE PLANTA

Do construído na Igreja de Nossa Sra. da Conceição dos Militares podemos fazer ideia do seu partido de planta, o qual conduziu à definição do seu corpo em: nave única com capela-mor; atrás da capela-mor uma grande sacristia, com seus dois acessos, que se ligam à fachada principal, simetricamente, através de duas antessalas e dois corredores; em cima da sacristia e, em iguais dimensões, situou-se o consistório; chega-se ao mesmo, por meio de duas escadas simétricas, antes ao ar livre, hoje fechadas em uma caixa que se originou do prolongamento para ambas as laterais, da parede detrás da sacristia e consistório, até os extremos daqueles acessos verticais; os corredores e salas que ladeiam a nave e a capela-mor repetem-se no segundo pavimento, onde se rasgam as tribunas, e, ao se ligarem ao coro, através de duas portas, estabelecem a continuidade da circulação nesse nível. Os corredores no térreo abrem-se para o exterior, até o limite das antessalas da sacristia, em uma série de arcadas, espécie de *loggias* que, primitivamente, dariam, talvez, para jardins hoje desaparecidos. As arcadas, de um dos lados

inclusive se encontram, no momento entaipadas com paredes de alvenaria de tijolo que, vedando-as, deixaram lugar para inúmeros ossuários. Lembra-mos, na oportunidade, que a igreja estava isolada em um espaço maior entre as quadras, talvez com jardins, ou espaços livres, de ambos os lados.

Esse emprego de um corredor aberto em arcadas faz-nos lembrar aquele utilizado, com igual objetivo, na Igreja de Nossa Senhora do Ó, do Colégio dos Jesuítas do Recife, hoje do Espírito Santo, no corredor esquerdo, do lado que limitava com o claustro pequeno, fechado da Congregação de Nossa Senhora da Conceição (6). Nessas igrejas, esses corredores abertos para o exterior, por janelas ou arcadas, filtram o excesso de luz dos trópicos e funcionam perfeitamente bem, quanto à renovação necessária do ar interior, além de serem excelentes câmaras térmicas, evitando a incidência direta do sol nas laterais da nave e capela-mor. O partido de planta que faz uso desses corredores, onde se inserem janelas, é frequentemente utilizado em inúmeras igrejas da colônia, sendo, talvez, uma adaptação de plantas portuguesas ao ambiente tropical, fruto dessa capacidade notável do arquiteto lusitano em criar soluções novas para situações diferentes daquelas de seu país de origem. Provavelmente, a mesma necessidade que o conduziu às plantas bem ecológicas das casas grandes dos engenhos nordestinos.

A solução em escada ao ar livre, na forma primitiva, dos acessos ao consistório e corredores do pavimento superior, é similar àquelas em uso, nas casas de Câmara e Cadeia e outras construções civis e religiosas da época. Veja-se, por exemplo, a Cadeia Eclesiástica de Olinda, a Casa de Câmara e Cadeia do Recife, entre outras (7).

O VAZIO DA ARQUITETURA

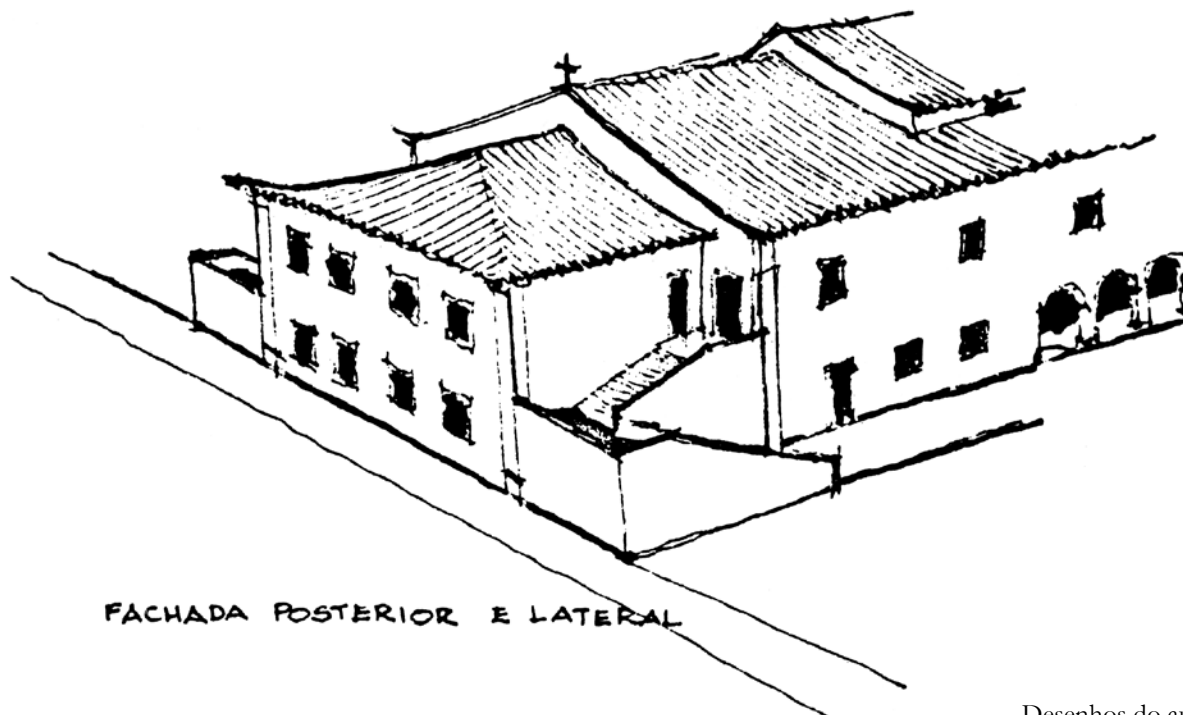
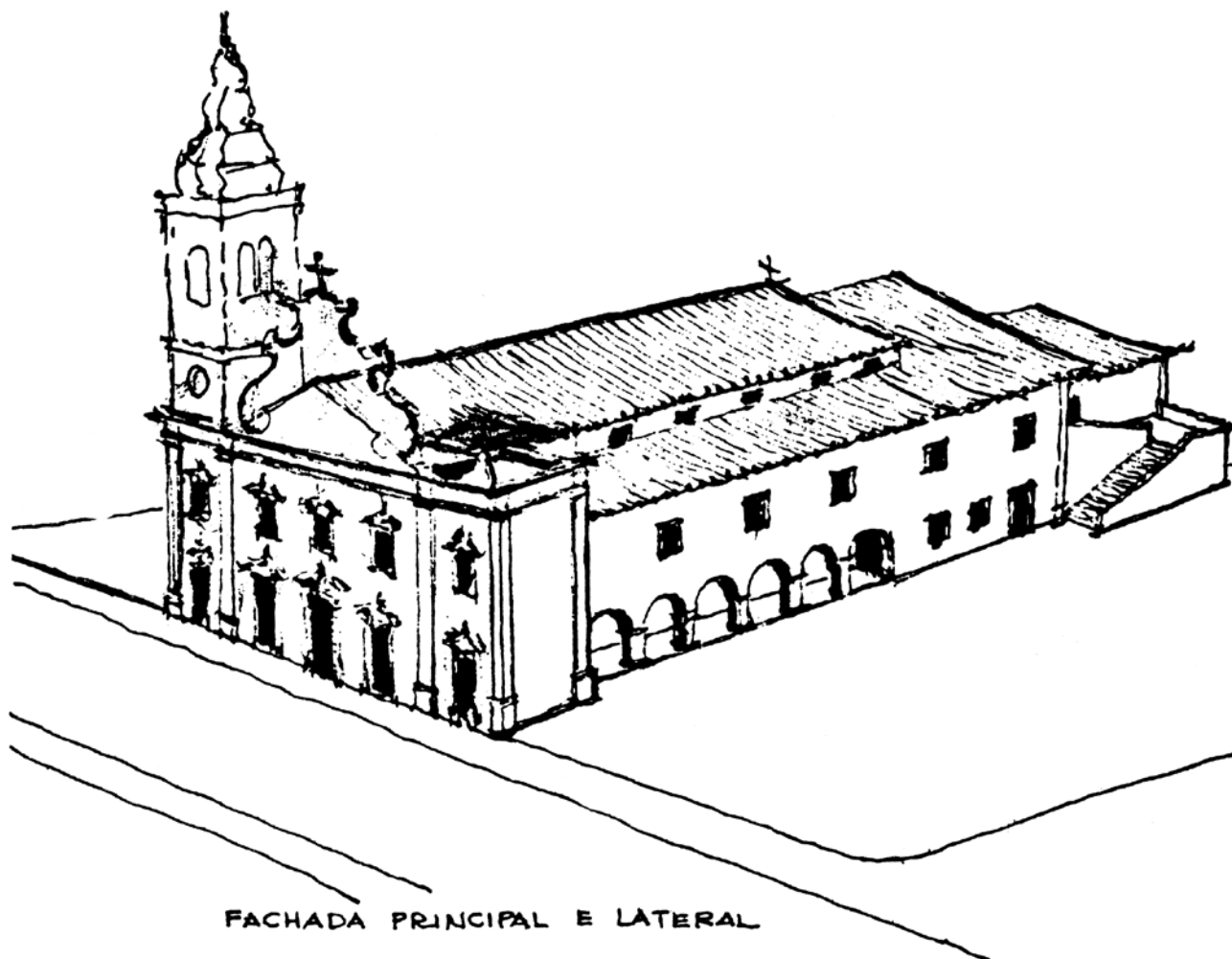
Considerando-se, a seguir, os vazios que resultaram quando se construiu, segundo o partido de planta descrito, as paredes que os limitam, sente-se, sem dúvida, o encadeamento feliz das partes no todo da composição da arquitetura da Igreja dos Militares.

Nos espaços, em dois pisos, dos corredores, antessalas da sacristia e consistório, inscrevem-se os da nave e capela-mor. Estes envolvidos por aqueles e dando, voluntariamente, um caráter fechado à arquitetura. Dos corredores passa-se à nave por meio de duas aberturas em cada lado, num jogo bem feliz, vêm corresponder a duas das tribunas do pavimento superior; sendo estas, no entanto, em maior número. Para a nave tem-se entrada, na fachada principal, por meio de três portas. Um grande arco cruzeiro estabelece a ligação entre o vazio da nave e o da capela-mor. Espaços estes contidos em outros e interligados; caracterizando, na leitura conjunta do monumento, que a continuidade espacial dá-se apenas, praticamente, entre a nave e capela-mor, desde que as paredes estruturais que limitam esses dois ambientes ao se abrirem, através das portas e tribunas, para os corredores e antessalas, deixam que estas aberturas, ao funcionarem como diafragmas, cortem toda a ligação entre aqueles e os demais ambientes. A luz, penetrando pelos corredores e antessalas, rasga violentamente esses locais, mas é filtrada suavemente pelas portas e tribunas, modelando com suavidade os ornatos

6. GONSALVES DE MELLO, José Antônio. *Antônio Fernandes de Matos*. Recife: Edição dos Amigos do DPHAN, p.37, 1987.

Na oportunidade, lembro os corredores de igual forma da demolida Igreja do Bom Jesus dos Martírios. Demolição ocorrida na administração do Prefeito Augusto Lucena (NA).

7. Hoje essas escadas encontram-se confinadas e seus ambientes protegidos por um telhado comum às mesmas e ao Consistório, modificando, assim, a disposição original.



Desenhos do autor.

da talha, sem sombras bruscas e dramáticas. Uma luz que, concorrendo para aumentar o sublime do interior, atinge, sob medida, esses ambientes de culto, permitindo-nos a comparação, cremos oportuna, dessas aberturas com aquela da lente de uma máquina fotográfica. O arquiteto da Igreja dos Militares dominava a luz tropical e somente envia aos interiores da nave e capela-mor, aquela luminosidade necessária à vida das formas. Não é da mesma maneira que ele age nos espaços envolventes. Estes se ligam, na medida que permite o gosto pelos cheios e vazios da época, com o exterior e, sacristia e consistório oferecem-se à luz que penetra tais interiores com mais intensidade. Por outro lado, uma continuidade é estabelecida entre a natureza, o jardim, e o espaço tomado a ela nos corredores, onde as arcadas eliminam a cortina da parede e a luz dos trópicos incide, sem obstáculos, nas laterais muito fechadas, e no térreo da nave. E, como em um claustro, a galeria em arcos tudo protege, mas não confina (8).

A PLÁSTICA ARQUITETURAL

Continuando a análise da obra de arquitetura, deixaremos de lado a problemática espacial e voltando-nos para a plástica dos muros, limites desses vazios interiores, procuraremos estabelecer considerações sobre seus elementos componentes.

Na definição dos perfis das cercaduras, confeccionadas em pedras, dos vãos de portas, tribunas e janelas, o arquiteto fez uso de uma linguagem que se identifica com a frequente, em casos iguais, em outros edifícios religiosos e civis da época. Confrontando essas perfilaturas e aquelas da Igreja da Madre de Deus, no Recife, da Congregação, anexa a de Nossa Senhora do Ó, na Praça 17, a da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, na Estreita do Rosário, ambas no bairro de Santo Antônio e tantas outras, podemos verificar a fidelidade dos artistas aos tratados de arquitetura. Por sua vez, na composição desses vãos da Igreja dos Militares, ao se aplicar por sobre as portas e janelas da fachada principal, frontões abertos e fechados, em alternâncias rítmicas bem sugestivas, não se fez senão eco dos mesmos monumentos considerados acima como exemplos.

Esses elementos arquiteturais ao se apresentarem no edifício em tela com perfilaturas similares, forçam-nos a considerar a Igreja de N. Sra. da Conceição dos Militares, pelo menos até a altura de nascimento da torre sineira e do frontão, sob o aspecto arquitetônico, possuidora de uma sugestiva unidade, haja vistas para a uniformidade de tratamento dado às cercaduras nos vãos internos e externos do edifício. Infelizmente, o recobrimento com talha do arco cruzeiro impede-nos de maiores comentários sobre suas perfilaturas, o qual deixa ver apenas no pedestal, tratado com sobriedade, as almofadas ditas em ponta de diamante, numa analogia muito singular com a pedra preciosa. Almofadas muito salientes repetem-se, em madeira, nas folhas das portas internas e externas que não têm as dimensões das confeccionadas para a fachada principal. Uma modenatura bem fiel à sintaxe do início do Barroco no Brasil, que domina todo o risco da Igreja dos Militares.

Acentuamos aqui, dadas as circunstâncias da composição, pela sua qualidade, a modulação das aberturas das paredes laterais da nave, onde

8. Os jardins que, provavelmente, ladeavam a igreja desapareceram com as novas construções dos dias atuais que confinaram o templo. A situação presente do monumento com uma das galerias em arcos entaipada e a outra com um edifício de dez pavimentos a cerca de 1,50m de distância da lateral, não é a mesma de origem e, assim, devemos salientar ser imprescindível que se analise o interior, levando-se em conta tais agravantes que prejudicaram, sensivelmente, a aeração e a luz natural do mesmo.

9. BAZIN, Germain. Op cit 5, Tomo I, pags 150-151. Ressalta o Sr. Bazin a possibilidade de ambos os exteriores terem sido riscados pelo mesmo profissional.

o ritmo marcado destaca o risco desses alçados, dos demais frequentes em igrejas de nave única sem altares laterais. A locação das envasaduras de portas e tribunas é realizada tendo em conta o púlpito que, rompendo o ritmo assinalado, dá a conotação necessária, evitando a monotonia dos panos de paredes, onde os cheios são dosados pelos vazios.

A FACHADA PRINCIPAL



Igreja da Madre de Deus. Acervo do IPHAN.

Com respeito à fachada principal, aliás, como bem destacou Germain Bazin (9), não se deve esquecer de salientar sua similitude com a de mesmo teor da Igreja da Madre de Deus, do Recife, pertencente ao antigo conjunto conventual dos padres Congregados: igreja do antigo convento, hoje isolada pela passagem de uma rua.

Desejamos ressaltar, no entanto, que essa semelhança pode decorrer exclusivamente da sintaxe que em ambos os monumentos é a mesma. Os dois exteriores evoluíram daqueles que, em longo caminho, desde as primeiras manifestações do Renascimento, vieram, de modo geral, da Itália para terras portuguesas.

No Brasil, podemos acompanhar esse desenvolvimento a partir das construções para fins da religião, as quais em nosso país, em caráter mais duradouro, erigiram as ordens religiosas e o próprio governo constituído, religioso ou civil, nas igrejas conventuais matrizes e de paróquias.

Assim é que mesmo antes, no frontispício da Igreja dos Jesuítas de Olinda, como exemplo maior, torna-se patente a preocupação de vincar a frontaria principal com o uso de pilastras monumentais. Cunhais demarcam os limites laterais da fachada e definem a composição do exterior. Um frontão triangular frequentemente vem dar a conotação clássica ao conjunto e caracterizar mais ainda, na colônia, a influência direta da Igreja de São Roque de Lisboa, Portugal, de igual princípio compositivo. Influência que se nota, também, na fachada com ligeiras variantes, de outra igreja jesuíta de Portugal, situada em Braga, e dedicada a São Paulo. Não podemos afirmar, seguramente, ter sido esta ou aquela igreja, a que modelou o gosto pela arquitetura italiana em terras portuguesas. No entanto, podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que as citadas pertencem a um ciclo importante do desenvolvimento da arte portuguesa e que seus valores destacam-se no *corpus* da história da arquitetura em Portugal.

Singularmente, será com essa mesma linguagem, eivada de sobriedade, que serão erigidas em Portugal e no Brasil, as fachadas principais das igrejas matrizes e de paróquias. Frontispícios onde a nota maior é dada pelos pórticos, todos tratados sob o rigor dos modelos encontrados nos tratados de arquitetura. Uma composição cuja sintaxe é pós-renascentista e cuja morfologia deriva, diretamente, daquela orientada pelos diversos livros dos tratadistas.

Por todo século 16, dominam os cheios sobre os vazios e estes dispostos em simetria, segundo um eixo que passa desde a metade da entrada principal até a cruz situada no alto do triangular frontão.

No século 17, continuou-se, dentro da mesma sintomática linguagem, a marcação reticulada do frontispício. Variantes foram oferecidas ao se introduzirem linhas horizontais, molduras que, de pilastra a pilastra separam verticalmente os panos onde se vêm incluir portas e janelas. De modificações, também, é alvo o frontão, o qual abrigando um nicho transforma-se em tabernáculo, o qual, arrematado lateralmente por quartelas, vem acompanhar as novidades introduzidas nos exteriores, que desde il Gesù, na Itália, vincularão as fachadas seiscentistas.

Partido que é o da frontaria da igreja jesuíta de Santarém, em Portugal e que se repetirá frequentemente em muitas outras daquele país. No Brasil pode-se constatar tais características na igreja, também dos inicianos, em Salvador. O largo emprego desse nicho no coroamento chega a ser tão constante que mesmo quando se perde a preocupação por essa retícula nos frontispícios, e a liberdade barroca introduz-se com o andar do século 18 nas fachadas, se bem que, às vezes, apenas nos frontões, vem continuar-se em Pernambuco a utilização de tal elemento arquitetural. É no centro dos tímpanos, de ricos e variados frontões, que nichos são incluídos. Ao findar o século 17, as fachadas estão filiadas, em Pernambuco, a essas duas correntes assinaladas, sendo raras as que não se situam segundo sua composição, dentro de um ou doutro sistema.

A Igreja de N. Sra. da Conceição dos Militares tem a fachada principal enquadrada, face sua composição, ao grupo daquelas que, eliminando o reticulado horizontal, prefere a simplicidade de marcação vertical estabelecida pelas grandes pilastras, as quais, desde o térreo até a altura de nascimento da torre sineira abarcam toda a altura da nave e, conseqüentemente, vencem os dois pisos dos corredores laterais: nesse grupo, podemos indicar, ainda, as que preferem uma mais simplificada demarcação do todo do frontispício daquelas que, em excesso, isolam por meio de pilastras monumentais simples ou geminadas, cada vão de porta e janela. No primeiro tipo, o mais simples, situamos a Igreja dos Militares, onde as pilastras, em número de quatro, estão distribuídas ao longo da fachada; as duas extremas como cunhais, e as duas restantes separando o corpo central do das bases das torres sineiras e, correspondendo aos limites da nave com as galerias, espelhando, verticalmente, no exterior, a disposição interior dos espaços. De outros tipos anotaria, segundo a sua maior complexidade, respectivamente, como exemplos, as igrejas da Madre de Deus e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, ambas na cidade do Recife.

Logicamente, o raciocínio estabelecido não se constitui em norma para todos os frontispícios, os quais requerem maiores estudos, mas expressamente orientam-nos na análise do que se traçou para o corpo da Igreja dos Militares.

Conclui-se do parêntese realizado mais uma vez, em favor daquela unidade já assinalada, o que se construiu ao que presumo, sem se alterar o plano original do projeto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Irmandade dos Militares. Percebe-se, também, o teor ainda racional de tal concepção arquitetônica natural, em face da igreja colocar-se entre aquelas que bem expressam esse caráter da arquitetura portuguesa no Brasil.

A TORRE E O FRONTÃO

Por um certo período de tempo ficou o monumento sem torre sineira e frontão. A torre, assente em um dos lados, deve datar realmente dos anos finais do século 18. Seu estilo comprova esse período e a dissocia do gosto do restante do frontispício. Mais feliz foi sua coirmã, a Madre de Deus, cuja torre está em comum acordo com o restante da fachada. Nesta igreja, apenas uma torre existia até o princípio do século atual, a do lado da antiga Epístola.

O frontão da Igreja dos Militares é pobre de linhas e, necessariamente, obra do século 19. A outra torre sineira não foi construída.

AS FACHADAS

Diferentemente de algumas igrejas do Recife, a de Nossa Senhora da Conceição tem excelentes fachadas laterais. Infelizmente, construções novas, que quase se colaram a essas laterais, não deixam ver a riqueza da composição dessas fachadas, onde se equilibram os vazios das arcadas e o cheio do restante da massa construtiva, este vazado espaçadamente pelas janelas e portas. Quanto à atual fachada posterior, ela em nada, salvo na disposição das aberturas da sacristia e do consistório, lembra a primitiva que, salvo melhor juízo, seria bastante original quando o corpo, em dois pavimentos do centro, era ladeado pelas duas escadas, ambas ao ar livre, conforme dissemos anteriormente. O jogo de volumes que resultava dessa disposição era bem significativo para a arquitetura religiosa de Pernambuco.

Lamentavelmente, as construções anexas impedem qualquer restauração desses trechos do edifício. Assim, fica anotado no exposto, por seu interesse.

AS TALHAS

Quando se conclui, no Recife, em 1697, a obra de construção da Capela dos Terceiros Franciscanos (10), o seu aspecto interior era bem diferente do atual. Arco cruzeiro em pedra; arcos também de pedra, demarcando os locais reservados para os altares laterais, os quais ficariam como na Igreja de Nossa Senhora da Graça do Colégio Jesuíta de Olinda, guardados em profundidade, dentro das arcadas; ombreiras e vergas do mesmo material guarneciam as portas e janelas. O restante seria deixado em brancos, caiados, panos de reboco. No entanto, em Portugal, naquela altura, o gosto pelo interior da igreja totalmente revestido de talhas, inteiramente douradas, e pinturas, constituía-se no que havia de mais moderno.

Assim, nesse templo pernambucano, mal concluída a obra de cantaria, iniciou-se a dos revestimentos entalhados. Revestimentos contemporâneos, praticamente da obra de pedra e que a respeitou singularmente, condicionando o entalhador ao entalhe, externo e internamente, para acomodar a madeira aos perfis da pedra, de todos os revestimentos que se assentassem sobre as cantarias.

10. GONSALVES DE MELLO, op cit Antônio Fernandes de Matos p.52 e seguintes.



Capela Dourada.

Ao se aplicar sobre as peças de pedra os revestimentos de talha, destruía-se na obra arquitetural a demarcação lógica das envasaduras e a reticulação racional dos elementos da composição. Introduzia-se no interior uma nova linguagem que alterava toda a métrica do século 17. Aquele respeito que assinalamos como curiosidade na Capela dos Terceiros Franciscanos do Recife, não irá existir mais e as cantarias, mesmo as de igrejas anteriores e que se revestem de talhas, daí em diante por sua inutilidade plástica, quando revestidas, serão cortadas em seus perfis para facilitar a aplicação das vestiduras de madeira.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares é hoje conhecida, primordialmente, pela extraordinária obra entalhada que veste seu interior. Talha que, aplicando-se sobre as paredes, ascende aos tetos em rico e pujante revestimento. À primeira vista, aos mais desavisados, tudo parece ser de uma mesma fase de trabalhos, e que a obra foi levada a termo de uma só vez. No entanto, após análise mais cuidadosa, verifica-se a inverdade da primeira impressão: as talhas são distintamente de épocas diversas.

O historiador Germain Bazin (11), apesar de considerar a feitura grosseira da talha do retábulo-mor, faz recuar aos anos em torno de 1740. De fato, comparando esse retábulo com os congêneres portugueses, verifica-se real identidade no tratamento dos elementos fitomórficos e na ordem desses no todo da composição. O retábulo, pretendendo uma classificação tipológica, enquadra-se mais no chamado 3º tipo, segundo o que informa em extraordinário estudo, o arquiteto Lúcio Costa (12). Há no retábulo de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, trechos modificados por introdução de elementos posteriores, mas o conjunto é bem do gênero apontado pelo estudioso referido.

De época bem pouco posterior é o revestimento do arco cruzeiro, onde uma mesma maneira de tratar as folhas de acanto, estabelece a correlação com o retábulo acima considerado. No revestimento deixaram livres os pedestais do arco. Logo a seguir, revestem-se as capelas colaterais ao arco cruzeiro e que mantém certa semelhança com o mesmo.

11. Bazin, op cit. Tomo II, p. 144.

12. COSTA Lúcio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 5. p. 9-104. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. Também se pode relacionar o retábulo considerado com os congêneres portugueses, analisados pelos senhores SMITH, C Robert, obra citada; BAZIN, Germain, obra citada e, ainda, Reynaldo Santos obra citada. Sendo, no entanto, o arquiteto Lúcio Costa quem pioneiramente estudou tal classificação que não se alterou senão com a inclusão de outros tipos secundários, nos textos posteriores referidos.

Vem a seguir a obra mais interessante do interior da igreja: a excelente varanda entalhada que substitui a cimalha real e abre a cena ao forro da nave. Para se compreender essa introdução tão verdadeiramente inusitada dessa varanda em talha, é preciso considerar a sua possível origem.

Na pintura ilusionista uma das soluções mais comuns era a criação de uma varanda que contornava, acima da cimalha real, toda a nave e ensejava o interesse do pintor em abrir a cena para um espaço celestial, onde santos e anjos, em apoteose, conduziam à ampliação do espaço real em busca de um de ilusão. Grandes artistas do Barroco desse artifício fizeram uso, quer na arquitetura religiosa, quanto na civil. Entre eles citaríamos Tiepolo, como um dos mais felizes na integração difícil entre o real e irreal. No entanto, no Brasil e em terras portuguesas, desenvolve-se um modelo de teto pintado

13. Tandis que se développait entre 1770 et 1790 ce style gracieux et manieré, Recife connaissait la brusque intrusion de la Rocaille boursouflée du Minho-Douro. Deux ensembles, les plus beaux, de Pernambuco avec la Capela Dourada, denotent incontestablement cette influence: le plafond de la Conceição dos Militares, la capela-mor de São Bento de Olinda.

Le plafond de la Conceição dos Militares est une pièce unique, et le Portugal n'offre rien d'approchant. C'est une des œuvres les plus lyrique qu'ait produites l'art baroque. Sur un fond blanc uni, onze motifs rocaille, peints de couleur brune et relevés de blanc et or, contiennent des peintures allégoriques de la Conception Immaculée de Marie. Chacun de ces motifs se découpe en formes extraordinairement chantournées, enroulées en conques et en rocailles d'un puissant relief; le vocabulaire manque de termes pour décrire les éléments de cette composition, qui n'en équivaut que dans les sculptures sur pierre de la Madaleine de Falperra (près Braga) et du Bom Jesus de Braga. L'effet de puissance de ce rocher incrusté de coquillages, suspendu au-dessus de la tête du spectateur, est indescriptible; le plafond de la Conceição dos Militares est la Chapelle Sixtine de la Rocaille.

Tout à l'analyse paraît superfluité et redondance, et pourtant il n'est pas un élément, une jetée de volute ou une conque de rocaille qui ne soit nécessaire au rythme de l'ensemble; c'est ici qu'on saisit l'absurdité de ce propos de Charles Coypel définissant le baroque comme un choix «de formes pl- quantes et extraordinaires dont souvent aucune partie ne répond à l'autre». Certes ici tout est asymétrique, mais tout appelle sa réponse et tout effect son écho; ces ornements multiples se symphonisent dans un chant grandiose comme une partition d'orgue. Ce plafond est l'apothéose de la talha, l'expression suprême de cet étrange génie lusitanien qui volontiers se laisse porter aux paroxysmes de l'expression mais qui découvre l'art de les résoudre en harmonie. Trois siècles d'évolution, ou tant de formes diverses ont été essayées, ont abouti à ce chef-d'œuvre, qu'il faut subir sans pouvoir le traduire.



que faz, talvez, a fusão entre o gosto do século 17, dos tetos apainelados com pinturas, e o referido acima. Esse tipo utiliza as balaustradas corridas, dispondo-as pintadas por sobre a cimalha, mas ela é apenas um pretexto para deixar o teto destinado a que se pintem cenas similares àquelas dos painéis agora moldurados, em forma de medalhões com ricas e variadas envoltivas fitomórficas.

Às vezes, somente o central, por ser geralmente o maior, abre o interior ao espaço fingido do ar livre. Arriscamo-nos a dizer que esse modelo foi o preferido na colônia, ao ilusionista, «à romana», pois desse tipo, vários são os forros existentes em todo litoral e em menor número no interior, nas Minas Gerais. Na Conceição dos Militares, nisto residindo a sua notável qualidade, o mestre da talha substitui o pintor, deixando a este apenas a tarefa da pintura das cenas, e realizando em talha, balaustradas e molduras. Infelizmente, desconhece-se o autor do risco deste conjunto entalhado, tampouco sabemos quais os entalhadores que o executaram; entretanto, podemos assegurar, eram todos excepcionais mestres da sua profissão, haja visto ao resultado obtido, talvez único no gênero. Pois bem, em uma talha, de traçado bem singular, movimentada, fugindo mesmo à superfície plana da parede, tornando-se ondulada, em vibração, conseguiu o entalhador caracterizar o dinamismo próprio do Barroco, ao realizar a balaustrada que envolve a nave.

Essa balaustrada deixa o forro livre para os medalhões entalhados, na melhor leitura, do forro de madeira. Composição formidável com uma força magnífica, onde se unem conchas e elementos fitomórficos. Um medalhão central e outros no entorno em arranjo simétrico com relação aos dois eixos octogonais da nave; forma de composição Barroca, com talha, em princípio, Rococó. No entanto, devemos salientar, o entalhe ainda se mantém fiel à fase anterior e o corte dá-se em profundidade, em atitude dramática, típica do Barroco. Essa talha é, segundo o historiador francês Bazin, de cerca de 1780, aproximadamente. É notável como nessa fase ainda permanecia forte o gosto pelas talhas robustas e vibrantes da primeira metade século, mais fiéis ao gosto de D. João V (13) (14).

A talha mais tardia Rococó é a dos revestimentos parietais da capela-mor. Confrontadas com as descritas, percebe-se bem a diferença dos gostos.



Forro pintado, por Rabello, no Convento de Santo Antônio de Igarassu PE. Século 18. Motivos em medalhões com varanda.



Se houvesse a necessidade de destacar, em termos de escala, os mestres que participaram da obra entalhada da igreja, ter-se-ia de distinguir os artistas que executaram o retábulo-mor, arco cruzeiro e retábulos colaterais daqueles outros que executaram, respectivamente, a balaustrada, o forro e os revestimentos das paredes da capela-mor. Os púlpitos, cuja linguagem é mais filiada ao gosto de D. João V, pelo seu entalhe forte e robusto, aos mestres da capela-mor poderiam estar ligados.

Nesse conjunto entalhado, verdadeira sinfonia de Mozart, como foi comparado pelo estudioso R. Smith (15), deve-se reconhecer que a forma humana, nos atlantes e anjos de corpo inteiro, não é satisfatoriamente esculturada. Certos erros de anatomia e mesmo deformações exageradas dão a esses elementos um aspecto um tanto ou quanto grotesco; como por exemplo, os anjos que assentam na parte superior do arco cruzeiro, simetricamente dispostos, arrematam os triângulos lá existentes. No entanto, esse defeito se bem que tornem a talha de má feitura, aos olhos de alguns, é, ao nosso ver, uma das suas singulares características, pois regionalizam o Barroco, dando-lhe mais uma conotação local e típica.



A SACRISTIA

Il est décevant de penser que nous ne connaissons pas l'auteur du risco de ce plafond est plus encore de nous dire que, se nous le savions, ce ne serait pour nous qu'un nom, vide de tout contenu humain. Comme les oeuvres du Moyen Age, tous ces monuments de la civilisations luso-brasilienne se présentent à nous avec leur seule qualité d'oeuvre d'art. Un artiste a échappé à ce naufrage de l'oubli: l'Aleijadinho. Ce que nous pouvons dire avec certitude, c'est que l'auteur de ce dessin est un Portugais de Braga. Quant au moment où ce plafond a été exécuté, il nous est donné approximativement par une peinture enchâssé dans le coro et qui représente la bataille de Guararapes; elle porte la date de 1781. Les sculpteurs furent ice à la hauteur de la pensée du créateur; la facture est excellent, même dans les anges qui jaillissent de la rocaille, brandissant des couronnes laurées ou tenant des guirlandes; cette qualité d'exécution contraste avec la grossièreté des figures dans la talha D. João V de l'église. Págs. 287 e 288 de Bazin, Germain-L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil, etc. Tomo I.

14. Compare-se esse conjunto entalhado com o forro em pintura, da nave da Igreja do Convento de Santo Antônio de Igarapu, Pernambuco, pintado e assinado por Rebello em 1749. A data, bastante recuada daquela que Bazin atribui a execução do forro da Conceição dos Militares, sabendo-se da semelhança entre os forros, conduziria provavelmente a se afirmar ser o de Igarapu, fonte do executado em talha no Recife; a hipótese contrária levaria o forro da Conceição à primeira metade do século XVIII, dando-lhe o caráter inovador da talha barroco-rococó em Pernambuco.

15. Em visita ao monumento.

16. COSTA, Lúcio. Notas sobre a Evolução do mobiliário Luso-Brasileiro. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Ministério da Educação e Saúde. Nº 3, p. 19.

Contrastando com o interior da nave e da capela-mor, ricas em obras entalhadas, a sacristia da Igreja dos Militares é pobre de talha. Entretanto, se bem que não possua tais elementos decorativos, a duas peças devemos referir-nos, como de grande valor, merecendo serem ressaltadas no conjunto, o lavabo e o móvel, este isolado, substitui o repositório, encaixado na parede, comum em outras sacristias.

O lavabo, de mármore com embutidos, é, provavelmente, de origem portuguesa. Pelo estilo é uma peça do segundo quartel do século 18, embora guardando o sabor das linhas seiscentistas. O desenho é magistral e lembra uma fonte, executada no Brasil para o Convento de S. Francisco na Paraíba, necessariamente guardando as devidas proporções, desde que essa similitude deve-se à mesma linguagem empregada. Digo sabor seiscentista, porque tal tratamento guarda ainda a modenatura e a modulação comum aos tratados de arquitetura desse século 17. Há que registrar a curiosa identidade entre o coroamento do lavabo e as portas de acesso da igreja e tal ocorre pelo uso em ambos elementos dos frontões abertos, em volutas. A conotação setecentista é fornecida somando a utilização de elementos fitomórficos, que, envolvendo os dois golfinhos, dão ao lavabo tratamento igual ao dos retábulos, aos pés em garra que ladeiam a parte inferior da peça. Excelente, a feliz colocação da concha, servindo de fundo ao suporte da pia e ladeada por arremates em volutas. Lavabo onde o desenho chega a nos sugerir apenas sua execução em Portugal, dada a semelhança com a sintaxe arquitetural do monumento. Uma sobriedade dizendo mais do seiscentos que do século seguinte. É no armário, excelente e raro exemplar, onde se sente melhor a sobriedade das peças, que no Brasil guardam as linhas do mobiliário do século 17, este caracterizava-se todo ele com efeito, pela sua estrutura de aparência rígida, fortemente travejada e de composição nitidamente retangular. As pernas torneadas ou torcidas, as almofadas formando desenhos geométricos, os tremidos, a ornamentação corrida ao longo das alvas ou de florões, marcando a amarração das Trempes, tudo concorre para acentuar o aspecto construído, tectônico (16).

Ao ter sido executado para a sacristia do monumento em tela, esse armário guarda no seu aspecto as características, curiosamente as mesmas, das partes inferiores do arco cruzeiro da igreja e comuns às folhas de portas e janelas das construções do primeiro terço do século 18, num conservadorismo bem típico e talvez regional.

Os arcazes, ou caixões da sacristia, são separados por um altar no centro. Seu estilo é ainda do Rococó franco-português popular, conforme assinala, não para esse móvel, mas para outros similares executados no Recife, no final do século 18, Robert Smith (17). Os arcazes da sacristia da Igreja de Nossa Sra. da Conceição dos Militares têm inclusive, nas gavetas, entalhes bem simples, que os existentes em seus contemporâneos referidos no trabalho do historiador americano.

O altar da Sacristia, entre os dois arcazes, é de gosto Rococó e de talha semelhante nos pormenores, ao das molduras dos quadros das ilhargas da capela-mor da igreja. No entanto, a estrutura do conjunto denota

uma sintaxe já mais fiel ao século 19. Sabemos que, no Brasil, o Rococó permaneceu, a despeito da Missão Francesa, em uso, mais tempo que em qualquer país da América e paralelamente à construção de monumentos Neoclássicos, ainda se executavam obras ricas de sabor do final daquele estilo.

AS IMAGENS



Sagrada Família. Foto Benício Dias.

Para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares foram adquiridas ou confeccionadas excelentes imagens, algumas ainda na primeira metade do século 18, salientando-se entre as melhores: a padroeira, entronizada em nicho, este do século 19, no centro do altar-mor, ladeada dos seus pais Santana e S. Joaquim, também em nichos, mal engastados entre as colunas torsas: S. João Batista, grande imagem no altar colateral do antigo lado da Epístola e um crucificado no do Evangelho, colaterais, ambos retábulos ao arco cruzeiro. Outras peças de imaginárias que não enumeramos, fazem parte do museu nesse monumento.

Na Sacristia, na capela-mor, nave e corredores, inúmeras sanefas, executadas em épocas distintas, merecem ser destacadas por se constituírem, no conjunto, em notável aula da evolução da talha desde meados do século XVIII até o século XIX.

UMA PEÇA VALIOSA

Quando estavam sendo executadas obras no retábulo-mor, encontrou-se ao fundo da talha Rococó um retábulo pintado em gosto bem anterior ao da referida talha. Trata-se de um retábulo pintado e provisório de excelente feitura. Foi a peça removida e encontra-se guardada na sede da 5ª Superintendência do IPHAN. O retábulo pintado inspirou-se em um modelo arcaico e deve se filiar a outros pintados para igrejas de Olinda, isto em um tempo no qual os recursos financeiros não permitiam maiores despesas com entalhadores. Depois, aproveitou-se o retábulo pintado para suporte do atual. Numa restauração do IPHAN, essa peça foi retirada e exposta na sede do Recife. Ela participou de uma exposição do Instituto Ricardo Brennand.

17. SMITH, C Robert. Santo Antônio do Recife. In: *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Ministério da Educação e Saúde. Vol. VII, 1946. p. 146.





AS PINTURAS



A ORGANIZAÇÃO DO FORRO

A igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, no forro da nave, executado em madeira, uma ornamentação entalhada e pintada, que segue o modelo usual com pinturas vinculadas a um tema voltado ao orago escolhido pelos que erigiram o monumento. Os militares escolheram a Virgem, Mãe de Deus.



Em pinturas ao redor da central estão motivos os mais variados, todos relacionados com as representações iconográficas que foram buscar nos evangelhos aceitos e nos apócrifos. São cenas as quais a igreja, naquela metade do século 18, não mais aceitava representadas. No entanto, o mais importante, além dessas características das pinturas, está centrado no uso de molduras entalhadas para envolver os painéis pintados. Uma rica talha bem afim com a empregada no Norte Português realça e enriquece o belo forro.





Anunciação. Pintura na Capela-mor.

AS PINTURAS

Sobre as pinturas existentes na Igreja dos Militares, por ainda não terem sido devidamente restauradas, torna-se impossível uma maior e melhor análise do seu colorido, hoje, já necessariamente diferente do original, devido a causas lógicas, ora decorrentes dos estragos naturais do tempo. Apesar disso, diante das pinturas não nos podemos furtar de dizer algumas palavras a seu respeito, evidentemente, levando em conta as ressalvas já feitas.

Em épocas distintas, cronologicamente, agruparíamos a produção pictórica existente na Igreja. Cremos que as mais antigas pinturas são as do forro da nave, envolvidas pelas molduras entalhadas; a seguir, relacionaríamos as duas existentes acima dos altares colaterais ao arco cruzeiro; depois, a do subcoro, datada de 1781; finalmente, anotaríamos as duas, que foram pintadas nos revestimentos, em madeira, das ilhargas da capela-mor.

As pinturas do forro da nave adotam, como temas, cenas alegóricas da concepção de Maria, as quais levando em conta vários fatores, tiveram como fonte inspiradora das composições, gravuras anteriores à execução das mesmas. Sente-se, até nos planejamentos, a predominância de um

modo de tratar que somente poderia ser encontrado em pinturas anteriores ao século 18. As cenas são extraordinárias e denotam um pintor de alto nível, com domínio da palheta e excelente no desenho. São pinturas cujas qualidades fazem lembrar as existentes na Igreja do Recolhimento de N. S. da Conceição, em Olinda: no subcoro da igreja do Convento Franciscano de Igarassu e em outros templos de Pernambuco. É difícil de aceitar terem sido pinturas sem modelos europeus, o que não se constituiria novidade, sem querer desmerecer o valor dos artistas locais, dada a categoria intrínseca dos temas que obrigam a um conhecimento profundo da hagiografia Marial. Há, por exemplo, uma das cenas em que se trata um motivo, também pintado no Rio de Janeiro, em que a Virgem com o menino, tem este em atitude agressiva contra o dragão-serpente, símbolo da heresia que devora o homem, um dos assuntos mais caros à arte da Contrarreforma e tema da Virgem chamada dos Franciscanos: a heresia, simbolizada pela serpente, é vencida pela Virgem com o auxílio do seu filho (o painel que na Santa Casa do Rio de Janeiro fixa o tema semelhante, embora com composição diversa, data de 1664) (18). Outra pintura do mesmo forro mostra-nos a Virgem, que, de pé, vê seu filho que vai nascer, crucificado, definindo, assim, a presciência da imaculada; a composição é magistral e o encadeamento estabelecido entre a Virgem, Cristo e o Pai Eterno é de tal sorte, que faz inveja aos melhores surrealistas. Ainda uma outra pintura apresenta a Virgem com o Menino Jesus em uma espécie de nicho, no seio; representação que tem como fonte as imagens antigas da expectação e vai até a mulher apocalíptica. A cena central, apresenta a Imaculada Conceição, que, longe de tomar como modelo as obras de Murilo, precisamente no movimento suave e doce do panejamento, fixa no painel, rigidamente, uma das mais circunspectas das virgens de igrejas pernambucanas; solenemente, envolvida por anjos, a figura magistral esmaga a serpente e, diferentemente das Conceições modelares, não assenta sobre o crescente, este é seguro por um dos anjos. A Virgem tem presa em uma das mãos a pomba que simboliza o Espírito Santo. Nesta representação têm-se presente as palavras apocalípticas: *Viu-se grande sinal no céu, a saber, uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça que, achando-se grávida, grita com as dores do parto, sofrendo tormentos para dar à luz. Viu-se também outro sinal no céu, e eis um dragão, grande, vermelho, com sete cabeças, dez chifres e, nas cabeças, sete diademas...* (Apocalipse – Capítulo 12, Versículos 1, 2 e 3).

Todas as pinturas em volta da central no forro da nave têm, com esta, considerando os assuntos, correlação e foram executadas provavelmente pelo mesmo artista e extraídas, possivelmente, de uma única fonte: desenho ou gravura vindas da Europa.

A descrição e os comentários sobre as pinturas do forro da nave da Igreja de N. S. da Conceição dos Militares não pretendem esgotar o assunto, nem tampouco o autor, em face da não existência de bibliografia específica nas bibliotecas de seu Estado, é um especialista na matéria. Trata-se, na verdade, de uma maneira de, pela vez primeira, tentar-se uma explicação, à luz dos modelos conhecidos, dos extraordinários temas pintados, e que, por sua natureza, despertam o interesse de quantos visitam a igreja, estudiosos ou simples leigos. O material, rico e variado, sob o ponto de vista iconográfico, é passível, talvez, de outras anotações e as que fez o autor, de inúmeros reparos.

18. LEVY, Hannah. A Pintura Colonial no Rio de Janeiro. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico nacional*. Nº 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942 p 42.



AS PINTURAS DO FORRO ENTALHADO - ICONOGRAFIA

PINTURA Nº 1 - Central - Nossa Senhora da Conceição dos Militares.

Descrição: Figura da Virgem, de pé, panejamento que lembra a gravura, e semelhante à imaginária; predominância da linha, do desenho, sobre a cor. Apresenta-se a Virgem com estrelas em torno da cabeça e coroada com rosas. Atrás da cabeça, um resplendor que recorda o Sol; na mão esquerda, segura sobre o peito, o Espírito Santo, representado por uma pomba; na mão direita, um ramo com lírios; assenta sobre a serpente. Tem, na altura das pernas, de cada lado, dois Anjos; o do lado direito da Virgem segura

o crescente; o outro, no lado contrário, sustenta um Coração; os demais são serafins. Sobre a Virgem, e no plano de nuvens, que envolve o centro iluminado, a figura em meio corpo do Pai Eterno, na fisionomia de um velho, como costuma ser nas gravuras e iluminuras medievais.

Há um modelado, com predomínio da luz, onde o volume é marcado com as sombras apenas nos contornos.

Comentário: Louis Reau, quando trata da iconografia Marial, inclui a representação da Imaculada Conceição no primeiro de quatro grandes tipos a saber:

1. *La Vierge avant la naissance de l'Enfant: Immaculée conception et Maternité virginale.*
2. *La Vierge avec l'Enfant: Type de Magesté et de Tendresse.*
3. *La Vierge de Douleur: Vierge de Pitié et des Sept Douleurs.*
4. *La Vierge tutélaire: Vierge de Misericorde, du Rosaire*". (Tome Seconde, p. 74).

Ao estudar o primeiro dos tipos, esclarece da necessidade de se analisar em conjunto, não se podendo, assim, separar a Imaculada Conceição e a Maternidade Virginal, desde que ambas derivam da mesma fonte.

O tipo iconográfico somente aparece, embora colocado logicamente como primeiro na ordem natural, muito tempo depois, das virgens em majestade e da piedade. O problema esteve sempre condicionado ao dogma da Imaculada Conceição.

Esclarece ainda o autor citado que: "*L'immaculée conception n'est pas la conception du Christ dans le sein de la Vierge, mais la conception de la Vierge elle-même dans le sein de Saint Anne ou plutôt dans la pensée de Dieu qui, par une grâce unique, l'exempte du péché original. Pour employer les expressions des théologiens du Moyen-âge, il s'agit d'une conceptio passiva non d'une conceptio activa*".

"L'immaculée est la Vierge élue avant sa naissance celle qui fut choisie avant d'être née, conçue avant Eve, de toute éternité "Ab aeterno ordinata sumo Nodum erant abyssi et ego jam concepta eram (Prov. 8,22). C'est pourquoi elle est représentée toute jeune. Elle descend du ciel sur la terre, pour racheter la faute d'Eve. Par là elle s'oppose à la Vierge de l'Assomption qui, animée d'un mouvement inverse, monte après sa mort de la terre vers le ciel".

Ao relacionar as fontes da representação de tal tema, o mesmo autor indica o Antigo e Novo Testamento e o Apocalipse.

A Virgem Imaculada é, deste modo, assimilada à noiva do Cântico dos Cânticos. É a Sulamita do Pseudo-Salomão, como provam as palavras inscritas nos filatérios: "*Tota pulcra es, mea, et macula non est in te*", e as metáforas bíblicas semeadas em torno dela como as pérolas de um colar".

Outros atributos da Imaculada foram tomados do Apocalipse 12, já citado no texto: A mulher vestida de sol e coroada com doze estrelas (*amica sole, lula sub pedibus, in capite corona stellarum duodecim*). Com referência à lua, é interessante ressaltar que sempre é crescente, nunca cheia, evocando a castidade de Diana.

As reproduções são da Coleção SKIRA, publicada na Suíça e de livros diferentes.



Anunciação de mestre alemão, séc. 18.



O Mestre da Piedade de Villeneuve (cerca de 1450-1460). Pietá.



Giotto di Bondone – Madona e o Menino em Majestade – G. dei Uffizi.



N.. Sra. da Misericórdia.

Na pintura da Igreja de N. S. da Conceição dos Militares, no entanto, outros atributos aparecem um tanto ou quanto estranhos ao tema focalizado. São eles: o coração, seguro por um dos anjos, o ramo de lírio e a pomba, segura por uma das mãos da Virgem sobre o peito.

A pomba é o terceiro ator, segundo Louis Reau, da Anunciação, o Espírito Santo, que ao se realizar o anúncio do anjo, desce em meio de um feixe de luz para a orelha ou o seio da Virgem eleita. De várias maneiras a vemos apresentar-se em cenas da Anunciação. Entre elas, ressalta o mesmo autor, o grupo da Anunciação esculpido sob a Galilé da Catedral de Friburgo, onde a pomba assenta no punho da Virgem como um falcão pronto para a caça. Não podemos, no entanto, por essa única via explicar o aparecimento de tal atributo nas pinturas da Imaculada. Um caminho melhor leva-nos, talvez, à explicação do atributo, este nos é sugerido pelo padre B. Xavier Coutinho, no livro *Nossa Senhora na Arte*, p. 163, no seguinte trecho:

“29 Pássaro e Pomba”



Anunciação Fra Filippo Lippi (1406-1469).

“A existência destes símbolos, nas mãos de Jesus ou de Maria, explica-se da forma seguinte: desde longa data, nas árvores de Jessé, começou a aparecer a pomba, símbolo do divino Espírito Santo, que, sucessivamente, é colocada cada vez mais sobre Nossa Senhora, à medida que sua figura sobressai ou é mais destacada. Foi por isso, sem dificuldade, que a pomba começou a sugerir, paralelamente, nas mãos de Jesus ou de Maria, a origem divina do verbo Incarnado”.

Quanto ao coração, seguro por um dos anjos, não é atributo encontrado em nenhuma Imaculada que o autor conheça. Seria uma relação com a devoção do coração de Jesus? O coração humano sempre foi considerado símbolo do amor carnal e místico. Não seria uma alusão simbólica a seu filho Cristo, cuja devoção ligada ao Sagrado Coração, teve enorme incremento desde sua aprovação em 1765, pelo Papa Clemente XIII?

A existência da figura, na parte alta do painel do Pai Eterno, não se constitui, embora de certa forma inusitada, novidade, vez que pinturas anteriores a esta, a exemplo as de François Brés (Séc. XVI), da Igreja de Sospel (Alpes Marítimo), de Juan de Juanes (1523-70), na Sacristia de Sot de Ferrer (Castellon de La Plana), Espanha, e a gravura a traço, século 18, onde se vê figurada a mulher apocalíptica e de autoria de Juan de Jénegui. Nesta é que se vê melhor, através da semelhança de tratamento da forma do Pai Eterno, com aquela da Igreja da Conceição dos Militares, que a fonte da pintura Pernambucana foi a gravura.

O ramo de lírio, símbolo da pureza, guarda relação com o tema e se justificaria sua presença na pintura. O seu uso fundamenta-se nas expressões do Cântico dos Cânticos: Campo e lírio dos Vales; Lírio entre espinhos, etc. (*Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filiais*). Apesar disso não é dos símbolos mais frequentes.







PINTURA Nº 2 - Primeira das quatro que envolvem a pintura central.

Descrição: a Virgem, de pé, está em primeiro plano; acima linhas que sugerem que a cena não é real, mas uma visão, da Virgem e do Pai Eterno; entre a Virgem e o Pai Eterno encontra-se a figura de Cristo crucificado; abaixo da cruz, a serpente que se dirige para os pés da Virgem. Ao pé da cruz, uma mulher chora a morte do crucificado (Maria Madalena?).

Em último plano, a visão de uma cidade, Jerusalém. Um fecho de luz dirige-se do peito do crucificado para o da Virgem. Esta traz seguro, na mão esquerda, um ramo com lírios. Outro jato de luz dirige-se para a mulher, que chora aos pés da cruz. A luz desce do Pai Eterno para o filho; dirige-se deste para a mãe e, dela para a mulher, que chora a morte do crucificado, seu filho.

Comentário: já ressaltamos, no texto, o caráter extraordinário do tema. Acredito que o assunto refere-se ao tipo iconográfico, em sua origem bizantino-russo, a *Panagia Strastnaia*, da Mater Dolorosa, triste, a prever o futuro sofrimento do seu filho. Segundo B. Xavier Coutinho (op. cit.), “há mesmo quem lhe atribua a origem remota numa capela que se chamava “*Statio Mariae*”, existente em Jerusalém, frente ao Calvário, onde, segundo a tradição, N. Sra. teria morado desde a Paixão até a Ressurreição. Durante este tempo, ela teria vivido apenas da recordação das suas dores, pois até as suas alegrias, em confronto com estas, transformavam-se em dores”. Pelo visto, duas explicações pode-se dar ao tema: a presciência do drama da paixão, e a memória do mesmo. Cremos, no entanto, que da forma como o motivo apresenta-se na Igreja dos Militares, a primeira das soluções melhor se nos afigura, em face da maneira de conduzir a composição e as atitudes dos figurantes.



PINTURA Nº 3 - Segunda das quatro pinturas que envolvem a central.

Descrição: a Virgem de pé, sobre o crescente, tem nos braços o seu filho, criança. Este, em atitude agressiva, com um dardo atinge o dragão-serpente, o qual, com a cauda, varre no firmamento as estrelas e é arrojado para baixo. Na altura da criança veem-se serafins. A Virgem tem na cabeça, como resplendor, o sol.

Comentário: o tema, muito caro à Contrarreforma, como afirmamos no texto, tem como fonte, sem dúvidas, o Apocalipse. No entanto, trata-se, na verdade, da Imaculada dos Franciscanos ou o triunfo de Maria sobre as heresias. Além da pintura citada no texto, chamamos a atenção para outra, onde a dramaticidade não é tão acentuada, existente na Catedral de Toledo, Espanha, executada em mosaico, tendo como origem a Itália, datada do século 17.

No século 17, estendendo-se até o seguinte, foi popular a representação de uma espécie de nova Eva triunfante, com o filho nos braços, a rechazar, com a lança, o monstro infernal. A propagação de tal tipo iconográfico foi acentuada pela colocação, nos inícios do século 17, diante da Santa Maria Maior, em Roma, de uma coluna com uma imagem da Virgem assim representada.

Ao tempo de Gregório XIII e Alexandre VII, já a meados do mesmo século, a expansão do tema foi grande. Denomina-se Imaculada Franciscana, por ser propagada pela Ordem que mais acirradamente defendeu o privilégio da Imaculada.

Com o desaparecimento do espírito polêmico, as representações deste gênero perderam o interesse. É de forma singular que tal assunto aparece na Igreja dos Militares. Teriam as gravuras, fontes prováveis das pinturas do Recife, uma origem franciscana? Ou teria sido o pintor um artista frade desta Ordem? A orientação iconográfica teria sido de um religioso franciscano? Seria o painel em causa uma pista para sua autoria e dos demais?







PINTURA Nº 4 - Terceira das quatro que envolvem a pintura central.

Descrição: sentada em um trono, a Virgem coroada tem seu filho, menino, nos braços. No mesmo nível, na composição e plano da Virgem, um arcanjo arroja uma figura demoníaca, que em sentido contrário, pernas para o alto e cabeça sob os pés da mulher, é lançada, assim, num abismo.

Comentário: a cena evoca, ainda, a visão apocalíptica, onde, de forma incomum, o dragão é substituído pelo demônio que o arcanjo ataca e defende, deste modo, a Virgem e a criança. A posição da figura demoníaca sugere o simbolismo medieval, da forma negativa do homem, o mal que se opõe à posição ereta o bem. A Virgem em majestade, está filiada quanto à representação, ao tipo bizantino - a Panagia Hodigitria, fonte das virgens deste gênero para o Ocidente.



PINTURA Nº 5 - Quarta e última a envolver a pintura central.

Descrição: a Virgem de pé, iluminada por luz que emana do Espírito Santo, que tem sobre ele o Pai Eterno, guarda em seu corpo a figura de Jesus recém-nascido. A um lado, um anjo sustenta uma redoma com as letras IHS.

Comentário: o tema é do final da Idade Média. Trata-se da Anunciação associada à Encarnação. Louis Reau de duas maneiras diz-nos que se apresentou o assunto: a descida de Jesus criança no seio de Maria e a caça ao licorne que se refugia no seio de uma Virgem.

É da primeira forma que se encontra tratado o tema na Igreja dos Militares. O texto de L. Reau, bastante elucidativo diz melhor (p. 190 op. cit.):

1 - *La Plongée de L'Enfant Jesus dans le sein de la Vierge:*

Lat. Parvulus puer missus in uterum Virginis. Si l'on regarde avec quelque attention les Annonciations du XVe. Siècle, on y observe fréquemment un détail qui au premier abord paraît suprenant.

Au dessus de la tête de la Vierge apparaît Dieu le Père faisant un geste de bénédiction. De sa bouche part un faisceau de rayon lumineux le long desquels descend la colombe du Saint-Esprit. Elle n'est pas seule, elle projette dans cette trajectoire un enfant: non point un embryon, mais un "homunculus" entièrement formé: c'est l'Enfant Jésus, comme le montre la croix qu'il port souvent sur l'épaule. Cet enfant conçu par le Saint Esprit plonge vers le sein de la Vierge, comme pollen fécondant aspiré par le calice d'une fleur.

Ce n'est pas là, comme on pourrait le croire; un réplique chrétienne du mythe du cygne de Leda, mais la traduction d'une doctrine théologique on croyait que Jésus, au lieu de se former "in utero" comme le font les enfants des hommes, avait été parachuté par Dieu du haut du ciel (emissus caelitus) et était entré tout formé dans le sein inviolé de la Vierge.

Par quelle voie s'était opéré l'Incarnation? Les théologiens se partageaient sur ce point en deux Écoles. Les uns soutenaient que le Christ, qui est le logos, le Verbo, était entré par l'oreille de la Vierge en même temps que le message de l'ange annonciateur: Virgo per aurem impregnatur. C'est le thème de la Conceptio per aurem, Dans une prose du XIIe. Siècle on chantait:

Gaude, Virgo, Mater Christi

Quae per aurem concepisti

Mais à présent croyaient que la conception s'était faite plus normalement par le canal utérin (conceptio per uterum). Ce thème est sans doute d'origine byzantine car on voit dans des icônes russes de l'Annonciation l'Enfant Jésus déjà dans le sein de la Vierge (Miadenets vo Tcheevê Bogo materi), il apparaît en Italie au début du XVIe. Siècle, plus tardivement en France, en Flandre et en Allemagne".

XVIe. Siècle: Pacino da Buonaguida. Médaille d'Arbre de Vie V. 1130. Académie de Florence. Lorenzo Veneziano. 1371. Acad. Venise Maître Bertran. Retable de Grabow - 1379 - Mus. Hambourg.

XVe. Siècle: Giovanni Santi, Brera Ottaviano Nelli, Foligno Annonciation d'Aix 1443. Ulrich Mair. 1475. Mus. Zurich. Albâtre anglais. Egl. S. Michel. Bordeaux.

Tympan du portail nord de la Marienkirche à Wurzburg. Conception par l'oreille.

Des le XVe. Siècle des protestations se font déjà entendre contre ce sujet choquant. Il ne s'agit pas, il est vrai, de défendre le bon goût outragé ou la simple décence, mais l'orthodoxie en péril. L'archevêque de Florence, Saint Antonin, blâma les peintres qui représentent l'Enfant Jésus projeté tout formé dans le sein de la Vierge comme si son corps ne s'était pas nourri de la substance maternelle.

Le concile de Trente s'associe à cette condamnation et le fameux théologien Molanus de Louvain se fait son interprète en proscrivant du répertoire de l'art catholique les Annonciations où l'on voit "corpusculum quoddam humanum



descendens inter radios ad uterum Beatissimae Virginis” comme si, ajoute-t-il, le sein de la Vierge n'avait été qu'un simple tuyau ou chalumeau (fistula) par où serait entré et sortil le corps du Christ formé dans le ciel”.

Vemos pelo texto transcrito o interesse iconográfico da pintura. Um tema polêmico, já condenado pela Igreja, foi pintado, decorrendo isso talvez do uso de uma gravura onde o assunto é tratado, e, indiscutivelmente, de origem medieval.

A simples existência dessa Anunciação já valorizaria extraordinariamente as pinturas de Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, dando-lhes a primazia única, de representar no Brasil, tal tema polêmico. Ao mesmo tempo, poderia demonstrar o cuidado como foi tratado o conjunto de pinturas do forro onde o inusitado domina categoricamente. Na mesma igreja, forro e capela-mar, duas formas de abordar o grande motivo da Anunciação: uma condenada, outra aceita pelo Concílio de Trento.

B. Xavier Coutinho, op. cit., relaciona a figura da Virgem com o menino, numa espécie de nicho no seio, às representações de Nossa Senhora do Ó, ou da expectativa. Tipo iconográfico, retirado das igrejas por se considerar indecente.





PINTURA Nº 6 - Primeira das três situadas nas proximidades da fachada principal e sobre o coro.

Descrição: a Virgem, diante de um altar, envolvida por nuvens; junto ao altar a figura de um adolescente segura um cordeiro, que em atitude humilde encontra-se junto a um pedestal. Um filatério informa: APUDDNUM MISERICORDI, segurado por um anjo. Abaixo da cena, um grupo de homens, a meio corpo, assistem a cena religiosamente. Sobre todo o conjunto, o sol.

Comentário: o tema está naturalmente relacionado com a Virgem protetora, com sua Misericórdia. A intercessão da mãe de Deus era considerada pelos fiéis como a mais eficaz de todas. Um manuscrito grego, citado por L. Reau, conservou a lenda da Virgem Maria descendo ao inferno para minorar a sorte dos condenados. Tomada de piedade, ela pede a S. Miguel, para com os anjos, implorar a clemência de Deus. Na pintura da Igreja dos Militares, salvo melhor juízo, a cena é bem clara desse propósito, não faltando mesmo a presença dos pecadores e a confirmação do tema pelas palavras do filatério.

Louis Reau sobre o assunto assim se expressa: “*Enfin Bysance a crée avant l’occident le type de la Vierge Mediatrice intercedant pour le salub des hommes. La Panagia figure toujours dans le groupe trinitaire de la Deisis qui signifie en grego la Priere, l’imploration. Elle fait pendant au Prodrome ou Precurseur (Saint Jean-Baptiste) et implore avec lui le Christ Juge*” (Tome 11, p. 73).

Devemos insistir num aspecto da pintura: a presença do filatério (tarja), em uma pintura do século XVIII indica a possibilidade de uma fonte europeia e medieval. Nas pinturas barrocas, realizadas na Europa, de muito se tinha abandonado tal forma de indicar uma atitude ou ação, vez que a ação era sugerida por ela mesma, com toda dramaticidade do Barroco, nas fisionomias e nos gestos.







PINTURA Nº 7- Junto à fachada da Igreja, entre as de nº 6 e 7.

Descrição: a Virgem tem seu filho no colo; ao lado um velho (São José?). Sobre o grupo, em corpo inteiro, o Pai Eterno dirige-se ao mesmo. A figura do Pai Eterno, como sói ser, é a de um velho, tendo sobre a cabeça um triângulo de luz; abaixo de sua mão esquerda, o globo do mundo; no seu lado direito, o firmamento.

Comentário: Parece-nos que o representado tem relação com a questão da concepção e nascimento com respeito ao papel de São José, onde ele seria pai, sem coabitar com a virgem. Seria talvez, a confirmação, pelo Pai Eterno, do que narram os evangelhos apócrifos. Enquanto a Visitação fundamenta-se no Evangelho de Lucas, todos os episódios complementares que têm lugar entre o retorno à Nazaré e o nascimento são encontrados nos Evangelhos apócrifos: o Proto-evangelho de João, Evangelho do Pseudo Mateus, e no Livro armênio da Infância.

18. A geração de Jesus foi assim. Estava Maria, sua mãe, desposada com José. Ora antes de coabitarem, achou-se ela grávida por obra do Espírito Santo. 19. José, seu esposo, sendo justo e não querendo difamá-la, resolveu despedi-la ocultamente. 20. Já tomara ele essa resolução, quando um anjo do Senhor apareceu-lhe em sonho e disse: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua esposa, em sua casa, porque o que nela foi concebido vem do Espírito Santo”. 21. Ela dará à luz um filho e pôr-lhe-ás o nome de Jesus, pois ele salvará seu povo dos seus pecados 22. Ora tudo isso aconteceu a fim de se cumprir o que o Senhor dissera pelo Profeta: 23. Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho, ao qual será dado o nome de Emanuel, nome que se traduz: Deus conosco. 24. Despertado do sono, fez José como lhe ordenara o Senhor, e tomou consigo sua esposa. E sem que a conhecesse, deu ela à luz seu filho ao qual pôs o nome de Jesus.



PINTURA Nº 8 - A terceira das que se situam sobre o coro.

Descrição: a Virgem no centro da cena, aponta para o alto, onde, em menor dimensão, vê-se Cristo e o Pai Eterno. Na composição, correspondendo à altura das mãos da Virgem, dois anjos. Ela está de pé sobre o crescente. No lado esquerdo da cena e abaixo das mãos da Virgem, a boca de um dragão-serpente está aberta e dentro dela uma figura estranha, de um homem, encontra-se sentada, ou sendo devorada. A Virgem Maria, comparada à Nova Eva, ele salva o homem do pecado original, representado na figura da serpente que o devoraria. Assim, acreditamos pode ser uma das interpretações do representado na pintura.





PINTURA Nº 9 - Primeira das três do lado contrário à fachada.

Descrição: a Virgem, com os braços abertos, tem, sobre o peito, o Espírito Santo. Está a Virgem assentada sobre nuvens que a envolvem. Pouco acima, a figura do anjo anunciador projeta sobre a pomba um feixe de luz sobre o anjo, o Pai Eterno resumiu-se a um triângulo iluminado que envia ao anjo um dos feixes de sua luz; há um encadeamento na cena, que se faz sentir através de um fecho luminoso, que liga os personagens ao triângulo acima.

Tudo faz crer seja mais uma representação da Anunciação a Maria, na figura do Espírito Santo, inserindo-se no seu seio. Estamos diante de uma das representações, acolhidas pela igreja, da Anunciação.





PINTURA Nº 10 - Central das três situadas no lado contrário à fachada.

Descrição: a Virgem, de pé, sustenta em uma das mãos, a esquerda, um livro aberto. No alto, a figura, quase de corpo inteiro do Pai Eterno, que reclinado sobre as nuvens que envolvem a cena, dirige seus olhos para a Virgem.

Pode a cena representar a leitura do Magnificat. O texto do cântico vem diretamente do Evangelho segundo Lucas (Lucas 1:46-55), onde é recitado pela Virgem Maria, na ocasião da Visitação de sua prima Isabel. Na narrativa, após Maria saudar Isabel, que está grávida com aquele que será conhecido como João Batista, a criança mexe-se dentro do útero de Isabel. Quando esta louva Maria por sua fé, Maria entoa o Magnificat como resposta.





PINTURA Nº 11 - Lateral a de nº 10.

Descrição: a Virgem, de joelhos, vê sob nuvens, a figura de um menino, envolto em luz, com uma tarja que sai de suas espaldas. Parece-nos tratar-se da devoção da Virgem ao menino Jesus, que ela conceberá.

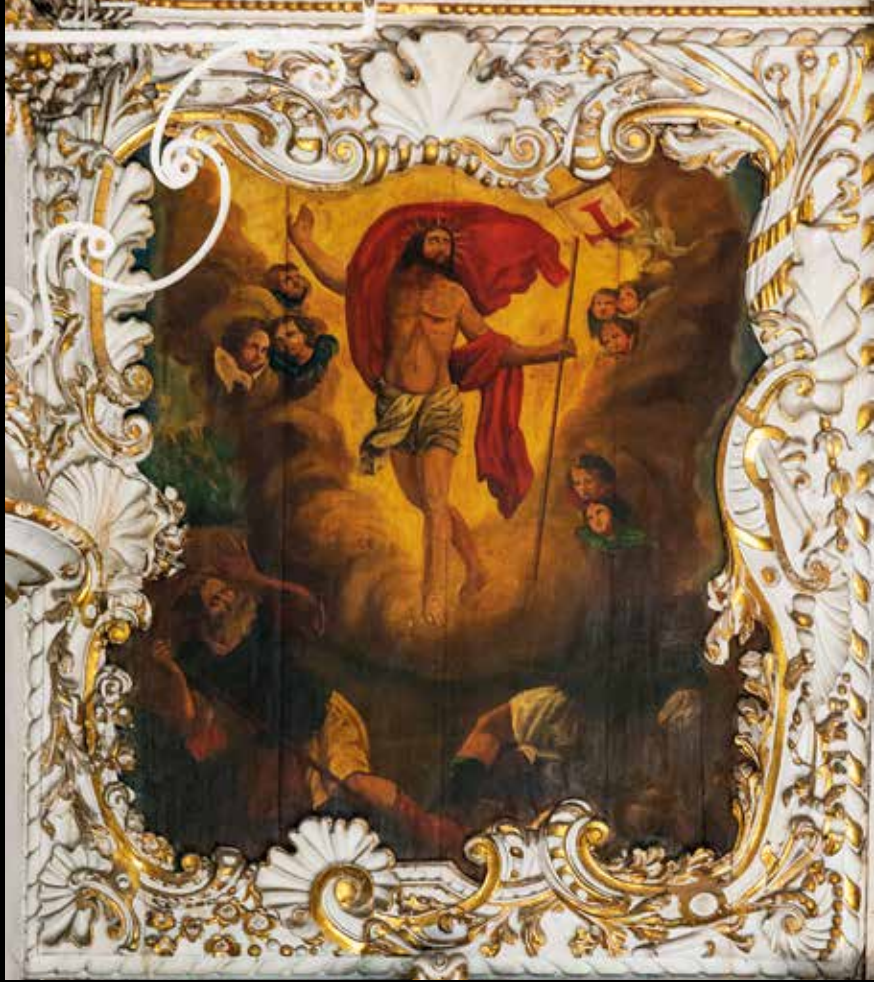




AS PINTURAS DOS ALTARES COLATERAIS

Na parte superior dos altares colaterais ao arco cruzeiro, encontram-se as duas pinturas de um segundo grupo. Trata-se de duas cenas da vida de Cristo: o Batismo e a Ressurreição. São pinturas de feitura bem inferior, se comparadas com as do forro, e pobres de modelado, sendo filiadas a muitas outras existentes, coetâneas, em outros templos do Recife. Não há novidades nas composições, que tiveram, provavelmente, também como modelos, gravuras europeias. O Cristo da Ressurreição lembra, inclusive, apenas porque envolvido em luz, o mesmo motivo abordado por Matias Grunewald, do Retábulo de Issenhain, naturalmente guardando as devidas distâncias - o pintor pernambucano é parco de desenho e de cor. O tema do batismo, por outro lado, é comum a tantos outros, na forma de compor, existentes na pintura pernambucana. A figura de Cristo, como se tornou frequente depois do século 17, é representada curvando-se ao Batista, diferentemente das representações anteriores a esse século, em que Cristo encontra-se de pé, em sinal de divindade; no entanto, ainda se mantém na pintura referida um pouco da solenidade da Idade Média. Cristo não se torna totalmente humilde, como seria comum nas cenas do correr do século 18, onde o caráter divino cede à afirmação de humildade profunda, fruto da iconografia nova. As cores, apesar da ressalva a respeito, em ambos os painéis e o modelado das figuras, é bem de acordo, como dissemos, com a pintura pernambucana dos últimos anos do século 18 (19).

19. As duas pinturas foram, em 1870, restauradas pelo pintor Francisco Dornelas Mundun.



CAPELA-MOR

Nas duas paredes laterais que formam a capela-mor, forradas de talha, de gosto Rococó final, duas pinturas foram inseridas em graciosas molduras, ocupando grande parte do espaço entre as portas de acesso às antessalas da sacristia e o altar-mor. São pinturas que pelo estilo denotam ser de um mesmo artista. Os assuntos tratados ligam-se à vida da Virgem: a apresentação ao Templo e a Anunciação. Sobre o colorido, recusamo-nos a tecer qualquer comentário, uma vez que se encontram, as pinturas, embora sem terem sofrido qualquer restauração, bem conservadas. O mesmo não direi dos temas e da composição. As fontes principais da vida da Virgem são, além dos Evangelhos, a rica literatura apócrifa, bastante utilizada. Entre as obras que se pode relacionar, destacamos o Proto-Evangelho de Tiago e o Evangelho da Natividade de Maria. A apresentação ao Templo, em composição, é tratada da forma tradicional onde, Maria, levada por jovens mulheres e sua mãe, sobe os degraus que têm no alto, a clássica figura do Sacerdote que a recebe de braços abertos, acolitados por dois outros elementos; em primeiro plano, S. Joaquim. A composição dispõe as massas em diagonais e marca o equilíbrio através do jogo de luz e sombra. Como sói ser a pintura, Rococó, é delicada, embora sóbria. O panejamento é natural, sem as linhas movimentadas, da figura Barroca. As fisionomias estão tratadas em perfil ou três quartos; não há figuras de frente, e a que assim se apresenta em corpo, volta ligeiramente a cabeça para Santana. A pintura não é forte no desenho, sendo o pintor pouco feliz no domínio das sombras. A luz parece incidir do altar, para onde, em forma comum, dirige-se a Virgem. Todas as personagens estão mergulhadas em um fundo escuro, pouco alegre, mais coerente com a pintura de uma fase anterior. Os corpos são alongados e tanto ou quanto amaneirados. Na execução do painel, o artista deve ter recorrido a outras pinturas ou gravuras conhecidas, onde se aborda igual tema, face não acreditar, diante dos conjuntos e de certas incorreções de desenho, ser o mesmo capaz de composição própria. Quanto ao segundo painel, A Anunciação, ele é tratado de forma bem singular, considerando a disposição da Virgem e do Anjo: não desejoso, talvez, de deixar a Virgem, que na forma tradicional, situa-se do lado esquerdo da composição, inverte esta posição e a coloca voltada também para o altar-mor. Adota, assim, a disposição que se pode ver na Anunciação de autoria de Phillippe de Champaigne (1602-1671), hoje na Collection Wallace, Londres (20), embora nesta, as figuras estejam de pé. Quanto à forma de anunciar, a pintura encontra-se filiada à iconografia nova, que desde os inícios do século 16, altera a maneira antiga de se pintar tal tema. Na forma nova, envolto em nuvens, o anjo invade a cela da Virgem que, pouco a pouco, com o desenvolver do tema, vai perdendo a forma arquitetural e todo o espaço é tomado por querubins, nuvens e apenas um altar; sobre ele, um livro aberto, e diante desse, de joelhos, Maria. A composição é similar, ressalvada a mudança de posição, referida àquela existente, em pintura sobre tábuas, na sede do 1º Distrito do IPHAN, no Recife. Ambas as pinturas teriam, talvez, derivado do modelo francês, existente no Museu de Orleans, a chamada Anunciação de Restout e similar, segundo Emile Mâle (21), na forma de compor o desenho, reproduzido pelo autor, de Louis de Bullongne, para a Capela da Virgem de Versailles. A semelhança entre este desenho e a Anunciação da Sede do IPHAN, no Recife, é extraordinária. A pintura da capela-mor da Igreja da Conceição dos Militares, posterior àquela citada, pelas evidências de estilo, altera ligeiramente a primeira, mantendo, no entanto, a ideia geral na forma de compor. Os querubins são substituídos, talvez por conveniências da composição, por cabeças aladas de anjos e em menor número.

20. GHEON, Henry. *Marie Mère de Dieu*. Paris: Editions Pierre Tisné, 1959, p. 19.

21. MALE, Emile. *L'Art Religieux de la fin de XVI siècle au XVII siècle et du XVIII siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1951, p. 240-242.



O PAINEL DA BATALHA

No subcoro, utilizando toda a superfície do forro de madeira, pinta-se uma descrição da Batalha dos Guararapes. O feito pernambucano, que tanto dignificou nossa gente, foi motivo de outras pinturas conhecidas: os dois painéis que foram da Igreja Votiva de Nossa Senhora dos Prazeres, hoje no Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP), e os três grandes, pintados para a Câmara do Senado de Olinda.

Francisco Augusto Pereira da Costa (22) data os dois primeiros de 1801 e os três da Câmara do Senado de 1709; o da Igreja dos Militares traz a data de 1781 e foi mandado fazer pelo Governador José César de Menezes.

Em todos os painéis citados é patente o caráter de ingenuidade que o interesse descritivo talvez tenha forçado um pouco. Por outro lado, curiosamente, mantém-se o mesmo tratamento em todos os painéis referidos.

Os modelos foram naturalmente os da Câmara do Senado. A composição faz-se separando a cena em registros narrativos e onde os principais participantes são numerados e anotados em legendas. Esses registros partiram a composição e destruíram, não fosse a habilidade dos artistas em estabelecer um fundo comum que se interliga irrealmente à unidade dos painéis. Em um século que separa os painéis de Olinda, da Câmara do Senado, e àqueles de Nossa Senhora dos Prazeres, praticamente as mudanças foram de pouca monta, existindo em todos um primitivismo comum. É interessante anotar no painel dos Militares certos recursos do artista que, preso a um modelo anterior e naturalmente aceito pelos que encomendaram a cena, consegue encadear os registros habilmente. O tratamento dado à vegetação é quase o dos tapeceiros e o conjunto é realmente, como informa Muniz Tavares, bem de “um artista pernambucano, patrioticamente inspirado”.

A obra inscreve-se no “*corpus*” das que, além dos painéis citados, reuniria as quatro grandes pinturas votivas hoje na Pinacoteca do Convento de Santo Antônio de Igarassu, todos sintomaticamente ex-votos e coerentes, na linguagem, com tais tipos de pintura.

A pintura na Igreja dos Militares é do Alferes José de Oliveira Barbosa.

22. PEREIRA DA COSTA, F.A.
Anais Pernambucanos. Vol. V, p.
 157 e seguinte. Recife: Arquivo
 Público Estadual, 1953.







Nos retábulos, atlantes, com rostos de anjos, suportam as colunas e outros elementos da composição.



O anjo, a partir do grego áγγελος, que significa mensageiro, simboliza uma mensagem positiva de poder dos conteúdos espirituais, mais especificamente, os poderes curativos do inconsciente. As asas dos anjos são o seu principal atributo de espiritualidade. É através delas que a missão de mensageiros entre o plano divino e o terrestre pode ser cumprida. Os anjos, personificação da pureza, fazem parte daquilo que poderia ser chamado de exército de Deus. Sua descrição revela a beleza, bem como a sua juventude.

Os anjos estão divididos em três tríades, cada qual com uma missão diferente. Na primeira estão: Serafins, Querubins e Tronos. Na segunda: Dominações, Virtudes e Potestades e, na terceira: Principados, Arcanjos e Anjos. Serafins: esses anjos rodeiam o trono de Deus e têm seis asas - duas para cobrirem o seu rosto, justamente para não verem Deus, duas para cobrirem os pés, por decorrência da referência que esses membros fazem ao sexo e, finalmente, duas para voar. Querubins: símbolo da sabedoria, são os que têm a relação mais próxima a Deus, por isso, representam a vontade e a sabedoria divinas. Tronos: representam a onipotência de Deus. São eles que apresentam a vontade de Deus aos anjos inferiores (Simbologia, Anjos. Web, acesso 2018).

Na talha Barroca e nas pinturas da Igreja de N. Sra. dos Militares estão presentes figuras de anjos em suas tríades.



A IGREJA NO SÉCULO 21

Com o gradual esvaziamento do antigo chamado centro da cidade, a Rua Nova perdeu interesse quanto à sua possível verticalização. Os incorporadores não iriam investir em um lugar somente de passagem da gente, onde o comércio e a habitação quase nada representam. Deste modo, a igreja foi deixada à margem e mantinha-se com poucos fiéis, no horário da missa. Não se mora mais naquele centro, abandonado até pelas prostitutas. A igreja está entregue, basicamente, à proteção da instituição federal de proteção dos bens culturais. No momento, encontra-se fechada e uma restauração das molduras das pinturas está em curso. Restaurou-se, parcialmente, a capela-mor. Inclusive retirando, enquanto suporte do retábulo, uma belíssima peça em tábuas, onde se representava um retábulo provisório, além de um forro pintado que foi mantido e nele presa a talha atual.

A igreja e o seu rico interior é um dos monumentos mais importantes do Recife. Podemos dizer ser aquele onde a devoção marial trouxe toda uma série de representações da sua hagiografia, na qual temas retirados da iconologia pela igreja encontram-se representados. A divulgação do presente texto é mais uma de mera história do monumento. Tem como meta principal o chamar a atenção para a posição da igreja no *corpus* da arte portuguesa no Brasil, onde a liberdade do representar estava longe das garras dos inquisidores e muito distante de proibições tão frequentes na Europa. Uma delas onde se obrigava pintores, da qualidade de El Greco, a pintar segundo as normas de representação acolhidas pela igreja.

Parece-nos é tempo do Brasil acordar. Entender sua cultura ocupando um lugar igual a de tantos outros no restante do mundo. Deixar de ser somente um local, onde domina um turismo do ver e viver, voltado somente para o mar e sua gente alegre e bela. Ser um lugar, às vezes confundido com outros da América Latina, quanto à sua forma bem diferente de ser e de viver. Educação e cultura completam-se.







Altar-mor (detalhe).

DATAS IMPORTANTES E OBRAS DOCUMENTADAS

Extraídas de: GONÇALVES DE MELLO, J. A.

O historiador José Antônio Gonsalves de Mello publicou, no Diário de Pernambuco, do dia 17 de julho de 1970, os resultados de suas pesquisas no que restava do arquivo da Irmandade dos Militares do Recife. Deste texto, extraímos informações cronológicas sobre os diversos serviços realizados na construção da igreja e seus autores.

1722 - “Os sargentos e soldados do Terço da infantaria da guarnição do Recife, do qual era Mestre de Campo o pernambucano D. Francisco de Souza, resolveram fundar uma irmandade sua e erigir uma igreja, onde fossem sepultados. Para tal, solicitaram permissão ao Governador da Capitania de Pernambuco, que era D. Manuel Rolim de Moura, alegando a decisão que tinham tomado, indicando que Nossa Senhora da Conceição seria sua Padroeira e acrescentando que na Irmandade e nas suas festividades não se intrometeriam os oficiais maiores do seu Terço, com exceção do seu Mestre de Campo, a quem iriam convidar para ser o primeiro Juiz dela, se assim o quisesse”.

23/11/1722 - Permissão do Cabido, por estar vago o Bispado, para fundação da Irmandade e construção da Igreja. Para as despesas da construção: contribuição mensal de 1 tostão do soldo de cada um dos militares, totalizando 250\$ por ano.

30/08/1725 - Diogo da Silveira Veloso - Sargento-mor engenheiro de Pernambuco, “a pedido dos interessados, atestava que da Igreja estava feito todo o alicerce, levantadas algumas paredes, mas não o frontispício, estando concluída a capela-mor. As obras feitas, avaliadas em 1,455\$; as de pedreiro a realizar 2,200\$ e que as de carpinteiros, a saber: a cobertura da nave, capela-mor, coro e sacristia, as portas e as janelas de almofada, o púlpito e os caixões da sacristia para os parâmetros, avaliava em 1,600\$”.

1725 - Solicitam os soldados um auxílio ao Rei D. João V para conclusão da Igreja (não se pode verificar se conseguiram).

1803 - “Referência a ambos os púlpitos da Igreja e ao painel do trono” - “obras da torre ou para a fatura da Torre”. Crispim Paes Varela era o mestre da obra da torre. Para ela fundiu sinos o mestre Manuel Vicente de Siqueira (1804-1805).

1807 e 1812 - Manuel Jesus Pinto - prateia e pinta alguns objetos do altar.

1809 e 1814 - Os ourives João da Fonseca, Luiz Antônio Peniche e João Gomes Vanderlei, limpam a prata do culto.

1812 - “Paga-se \$400 pelo conserto de uma figura que caiu da capela-mor e 23\$ do conserto da capela-mor”.

1813 - “Adquirem-se oito espelhos para os caixões da sacristia a \$400 cada um”.

1830/31 - “Assentam-se 72 vidros nos caixilhos da Igreja”.

1831 - O pintor José de São João de Deus foi encarregado de “retoque da

encarnação da imagem da N. Sra. da Conceição e anjos que tem a dita imagem”.

1832 - “Leandro Dias pinta a estante do altar e põe letras nas credenciais, ao mesmo tempo em que José Julião Dias conserta o nicho de São José, que é pintado por José da Fonseca Galvão e Manoel Pereira de Sá faz pequena obra na coroa de ouro da Padroeira”.

1835 - “Fazem-se os caixilhos de 4 janelas (de guilhotinas) do consistório, assentando-se 160 vidros; João Crisóstomo faz 4 tocheiros e conserta as sanefas da sacristia”.

1837 - “O marceneiro Joaquim Dias de Sant’Ana Jr. faz gradames para o altar-mor e para os dois altares laterais”.

1838 - “Domingos Rabelo da Luz faz a grade de ferro que fechava o arco da capela-mor”.

1850 - “Manda-se fazer uma cruz grande de prata, obra de José Inácio de Assunção, que pesou 12 libras e meia e 46 oitavas”.

1855 - “José Francisco Bento faz quatro grades de ferro que protegem os vãos das janelas da sacristia; Francisco Martins dos Anjos Paula, mestre carpina, faz obras na cobertura da Igreja e Isidoro Rompecke, mestre pedreiro, diversas obras nas paredes laterais e torre, onde foram colocados dois sinos novos”.

1856 - Faz-se “uma grande estante nova, ricamente dourada e dois tocheiros” para o cantochão e Joaquim Hilário de Assunção faz “consertos na talha da capela-mor”.

1857 - “Pagam-se 16\$ ao mesmo marceneiro por duas estantes para os altares: o pintor Caetano da Rocha Pereira faz vários trabalhos de sua arte e douramento e o envernizamento dos quatro painéis da Igreja”.

1858 - Foi adquirida por 800\$ “uma custódia de prata dourada, rica”, pesando 1.034 oitavas, a qual “foi paga pela entrega de 3.916 oitavas de prata de diversas obras sem uso, velhas”.

1868 - O pintor Vital apresenta uma proposta para “realizar na capela-mor e nos dois altares laterais, pondo algumas peças que faltam, pintando e dourando pela quantia de 4.000\$, sendo 1.000\$ para o ouro”. Achou-se, porém, ser de maior urgência a colocação de duas colunas para sustentar o coro, sendo sugeridas colunas de cantaria, colunas de ferro, colunas de arenito dos arrecifes e, finalmente, de alvenaria, que foi o material na verdade utilizado”.

1869 - Resolveu-se retirar a barra de azulejo na nave, por “se achar muito incompleta”.

1869-70 - “Fazem-se grandes despesas com o douramento da talha da nave, trabalho de que se encarregou Bernardo Luis Ferreira”.

1870 - “O pintor Francisco Dornelas Munduri contratou o douramento da capela-mor, dos dois altares laterais, do arco-mor e a restauração dos dois painéis que ficam por cima dos ditos altares laterais”.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, Germain. *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*. Tome 1 e 2. Museu de Arte de S. Paulo. Paris: Editions d'Histoire et d'Art - Librairie Plon, 1956.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

_____. Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro, In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 3. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

GEO-CHARLES. *L'Art Baroque au Brésil*. Paris: Les Editions Internationales, 1956.

GHEON, Henri. *Marie, Mère de Dieu*. Paris: Editions Pierre Tisné, 1939.

GONÇALVES DE MELLO, J. A. *Antônio Fernandes de Matos, 1671-1701*. Recife: Edição dos amigos da DPHAN, 1957.

_____. Crônica da Igreja da Conceição dos Militares. In: *Diário de Pernambuco*. Recife: Suplemento. 19 de julho de 1970.

L'VAGNINO, Emílio. *L'Art Baroque au Portugal*. In: *Rapports et Communications XVe. Congrès International d'Histoire de L'Art*. Lisbonne, Portugal, 1949.

LEVY, Hannah. A Pintura Colonial no Rio de Janeiro. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 6. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

MALE, Emile. *L'Art Religieuse de la fin du XVIe. Siècle, au XVIIe. Siècle et du XVIIIe Siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.

MENEZES, José Luiz Mota. *Igreja de São Pedro dos Clérigos*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife/ Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

PACAUT, Marcel. *L'iconographie Chretienne*. Coleção Que Sais - Je, Nº 553. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

PEREIRA DA COSTA, F. A.. *Anais Pernambucanos*. Vol. V. Recife: Arquivo Público Estadual, 1953.

REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. 3 tomos, 6 Vols. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

SANCHEZ CANTON, F. J.. *Cristo en el Evangelio*. Madrid: B. A. C. Madrid - MCML, Espanha, 1950.

SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos*: Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios e ilustraciones. BAC, nº 148. Madrid: Editorial Católica, 1956.

SANTOS, Reynaldo dos. *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol. 1. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

SMITH, Robert C.. *A Talha em Portugal*. Catálogo de Exposição. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

_____. *Nicolau Nasoni*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, 1966.

_____. Santo Antônio do Recife. In: *Anuário do Museu Imperial*, Vol. VII. Petrópolis: Ministério da Educação e Saude, 1946.

XAVIER COUTINHO. B.. *Nossa Senhora na Arte*. Porto, Portugal: Associação Católica do Porto, Livraria Tavares Martins, 1959.









O livro, iluminado pelo fotógrafo Gustavo Maia, com imagens registradas em 2014, em trabalho de pesquisa e documentação autoral, recebe textos do arquiteto José Luiz Mota Menezes, cuidando este de colocar cada instante em seu lugar, retornando ao tempo da fotografia e sua importância maior, quando o olhar orienta-se para as obras da pintura, talha ou arquitetura. O tempo em que cada uma delas viveu para a luz.

A narrativa trata da iconografia de cada pintura do forro da nave da igreja e sua importância para a História da Arte em Pernambuco.



Produção:

BUREAU DE
cultura

Apoio:

VouVer
acessibilidade

Incentivo:

FUNDO PERNAMBUCANO
DE INCENTIVO À CULTURA
FUNCULTURA

FUNDARPE
FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE
PERNAMBUCO

Secretaria de
Cultura



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.