



VIDA E OBRA DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, O ALEJADINHO

SYLVIO DE VASCONCELLOS

brasíliana
volume 369



VIDA E OBRA DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO

O presente volume, na fórmula clássica, vem preencher uma lacuna. A fama do famoso artista mineiro gerou uma lenda. De vulto quase desconhecido e escassamente mencionado passou a ser um mito, ao qual se atribuíram obras que excedem a capacidade de uma vida humana.

A bibliografia acerca do Aleijadinho é hoje das mais extensas e complexas de nossa história artística.

O Autor deste singelo e límpido trabalho não visou a uma biografia enciclopédica do grande vulto. Ao contrário. Propôs-se a escrever singelamente uma suma do que há de certo sobre o artista, não para especialistas, mas clara e concisamente uma narrativa e uma apreciação sem retórica e sem objurgatórias. O resultado é que o herói cresceu. Despida dos exageros e defendida dos agravos, a vida de Antônio Francisco Lisboa ganha em nitidez e em grandeza. O fenômeno de seu gênio artístico destaca-se claramente do ambiente colonial e resplende sem atavios. Pela natureza do trabalho, foram excluídas as abundantes referências bibliográficas, os excessos encomiásticos e as polêmicas, como de costume, ardorosas. O retrato aqui exposto é o de um homem, e não de um mito. Para os que se querem iniciar no estudo do vulto excepcional e os que procuram uma bússola na voragem de tempestades polêmicas, este livro é guia seguro.

A. J. L.

SYLVIO DE VASCONCELLOS

Sylvio de Vasconcellos nasceu em Belo Horizonte em 1916, descendente de tradicional família mineira. Formou-se em arquitetura na Universidade Federal de Belo Horizonte em 1944, especializando-se em Urbanismo. Em 1951 conquistou a cátedra de Arquitetura no Brasil, que exerceu com excepcional brilho, ascendendo à diretoria da Faculdade.

Ocupou a chefia do distrito de Minas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante longos anos.

Aposentado como professor, seguiu para o estrangeiro.

Em 1964 trabalhou no 'Bureau Bernard Granet, em Paris. No ano seguinte foi membro da DESAL do Chile e lecionou na Escola de Arquitetura da Universidade de Santiago.

Em 1968 ministrou um curso de arquitetura na Universidade de Brasília. Fixou-se finalmente em Washington, EUA.

Realizou várias obras de arquitetura e escreveu sobre sua especialidade: *Sistemas construtivos* (com 10 edições promovidas pela UFMG); *Vila Rica*, 1.ª ed., 1951; 3.ª ed., 1977; *Arquitetura colonial mineira*, UFMG, 1957; *Capela de N. S.ª do Ó*, UFMG, 1944; *Formação das cidades da região aurífera brasileira*, UFMG; *Arquitetura, dois temas*, Porto Alegre, Inst. Estadual do Livro, 1960; *Notas sobre arquitetura*, UFMG (3 edições); *Vocabulário arquitetônico*, UFMG, 1961; *Mineiridade*, Belo Horizonte, 1968, e, com Renée Lefèvre, *Minas, cidades barrocas*, São Paulo, Ed. Nacional, 1968 (Prêmio Jabuti e da Bienal de São Paulo), 2.ª ed., 1977.

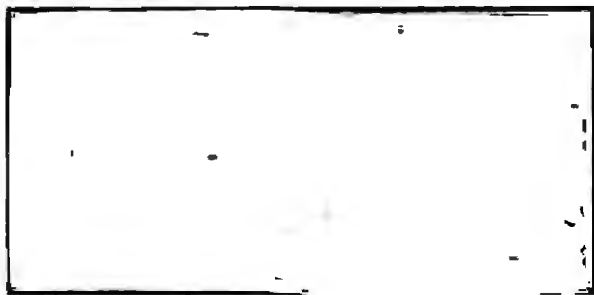
Mencionem-se inúmeros artigos em revistas do Brasil, Portugal, Venezuela e Estados Unidos.

Compareceu a diversos congressos de sua especialidade, no Brasil e no estrangeiro, participando de vários júris de arquitetura e de arte em geral.

Era membro do conselho da Fundação Alvares Penteado, São Paulo; membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte; do Instituto Histórico de Minas Gerais e diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte. Foi membro do júri da 4.ª Bienal de São Paulo.

Faleceu em Washington, onde residia, a 14 de março de 1979.

COMPANHIA EDITORA NACIONAL
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO/MEC



**VIDA E OBRA DE
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA,
O ALEIJADINHO**

BRASILIANA
Volume 369

*

Direção:
AMÉRICO JACOBINA LACOMBE



**79º ANO
INTERNACIONAL
DA CRIANÇA**

**ANO 1
DA CRIANÇA
BRASILEIRA**

SYLVIO DE VASCONCELLOS

**VIDA E OBRA DE
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA,
O ALEIJADINHO**

Apresentação de
OTTO LARA RESENDE

Em convênio com o
**INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA**

COMPANHIA EDITORA NACIONAL/MEC

Vasconcelos, Sílvio de, 1916-1979.
V451v Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho /
Sylvio de Vasconcelos. — São Paulo : Ed. Nacional ; [Bra-
sília] : INL, 1979.
(Brasília ; v.369)

1. Aleijadinho, apr. 1730-1814 I. Instituto Nacional do Li-
vro. II. Título. III. Título: O Aleijadinho. IV. Série.

CCF/CBL/SP-79-0468

CDD:730.92
CDU:92 Aleijadinho

Índice para catálogo sistemático:

1. Escultores : Biografia e obra : Belas artes 730.92

Revisão de originais:
Isabel Cury Santana

Composição e paginação:
SÓ-TEXTO LTDA.

Proibida a reprodução, embora parcial,
e por qualquer processo,
sem autorização expressa da Editora.

Direitos reservados

COMPANHIA EDITORA NACIONAL
Rua dos Gusmões, 639
01212 São Paulo, SP

1979

Impresso no Brasil

**Para
MURIEL
e
CLAUDIA**

SUMÁRIO

<i>Mjnas, agora, para sempre</i> (Otto Lara Resende)	IX
<i>Nota prévia</i>	XV
1 O ambiente	1
2 O homem	9
3 A obra. Características	29
4 A obra. Análise crítica	37
5 Conclusões básicas	109
6 Anexos	117
Nota explicativa	118
1 — Datas relacionadas com Manoel Francisco Lisboa	119
2 — Datas relacionadas com Antônio Francisco Lisboa	122
3 — Obras relacionadas com Antônio Francisco Lisboa	127
4 — Obras com contribuição de Antônio Francisco Lisboa	135
5 — Relação de pagamentos feitos a Antônio Francisco Lisboa	139
6 — Relação das obras documentadas de Antônio Fran- cisco Lisboa	140
7 — Esquema de concentração de trabalho de Antônio Francisco Lisboa	142
8 — Texto de Rodrigo José Ferreira Bretas	144

Minas, agora, para sempre

Na desordem de meus papéis, comecei a procurar as cartas de Sylvio de Vasconcellos; as que ele me mandou a partir do momento em que deixou o Brasil, para perambular pelo mundo: primeiro Paris, com uma passagem por Lisboa, para a qual tive a honra de modestamente contribuir, até 1802 Corcoran Street, N. W., Washington, D.C. Voltou depois ao Brasil, após um ano, e daqui foi para o Chile, onde permaneceu dois anos. Outra vez no Brasil, aqui ficou por três anos. Findo este período, transferiu-se para os Estados Unidos, a convite do governo americano e de lá seguiu para Lisboa com uma bolsa de estudos da Fundação Gulbenkian. Com uma bolsa da Fundação Gugenheim, retornou aos Estados Unidos e ali passou a trabalhar para a OEA, quando viveu então um ano no México. Finalmente, permaneceu nos Estados Unidos e aí veio a morrer. Sem ter sido formalmente exilado, tendo saído do Brasil por vontade própria, o fato é que aqui não encontrou o ambiente que os seus serviços e o seu valor reclamavam. Basta dizer que foi aposentado em 1969.

Já disseram os ingleses que a democracia é como a gravidez: nenhuma mulher pode estar um pouquinho grávida, como não se pode ser um pouco democrático. É tudo ou é nada, ao menos no que diz respeito à política, quanto à intenção do projeto que se pretende pôr em execução. Da mesma forma, é inconcebível um perdão que se faça segundo a tabela tecnocrática de juros bancários. Ninguém perdoa segundo o saldo médio, até o limite de oitenta por cento. Como não somos igualmente passíveis de esquecer trinta e cinco ou noventa e oito por cento. Perdão é perdão. Esquecimento é total, mão e contramão, de parte a parte, misericordiosamente, de todos para com todos. Se anistia é esquecimento, e é, como anistiar parceladamente? A história ensina que todo processo de anistia, uma vez iniciado, a partir do pressuposto de que a repressão tornou-se inoportuna (ou impotente, ou ao menos deixou de ser onipotente), acaba por ampliar-se até o limite máximo, irrefreável. É água que não se represa. A teimosa insistência em represá-la pode dar na demolição da barragem, ou seja, na catás-

trofe; ou pode recuar ao estado anterior, com um retrocesso que a ninguém interessa. É o caso do Brasil nesta hora.

Uma das coisas que me doem é o grande número de amigos que morreram antes de ver o fim do túnel. Seria impossível distinguir alguns deles entre eles todos. Mas Sylvio de Vasconcellos me fala muito particularmente, muito de perto, ao coração. É possível que eu não tenha insistido em localizar todas as suas cartas, para evitar-me o sofrimento de relê-las, uma por uma, agora que ele está morto, no imperturbável silêncio para sempre que sela a boca dos que se foram para o país indescoberto de Shakespeare, para o indevassável país que a todos nos espera, nesse exílio universalmente democrático, ou nessa paz insubornável que a todos nos iguala. A vida distribui-se com clamorosas injustiças; é como a renda; mas a morte tem o agudo perfil da justiça para todos. Eis, porém, que encobre desígnios indecifráveis, segundo um calendário que escapa à nossa razão e sobretudo às razões do nosso coração. A morte prematura, quase diria estúpida, de Sylvio de Vasconcellos é a prova desse mistério contra o qual não adianta esfolar a nossa própria cabeça. A esfinge se cala e da morte o único eco que nos chega é o silêncio eterno, inconsútil.

Enquanto refletia sobre estas palavras que tenho o privilégio de escrever no pórtico deste livro, muitas vezes pus-me a pensar em Sylvio de Vasconcellos, desde o recuado instante em que pela primeira vez nos vimos, em Belo Horizonte. Desfrutando de uma memória que ainda não foi atropelada pelos grotescos esbarrões da esclerose, posso reconstituir vários de nossos encontros, ainda quando a convivência entre nós não era regular, freqüente ou íntima. À parte deformações sempre bem-vindas que se produzem nos porões de nossa emoção, a memória afetiva jamais se engana. Pois é à memória afetiva que me fala a presença dessa palmeira de gentil-homem que foi em vida e continua em obra a figura de Sylvio de Vasconcellos.

A despeito de nossas conversas de viva voz e de cartas trocadas com um pudor que vinca a nobreza de seu caráter, não sei até hoje de que e por que exatamente foi acusado Sylvio de Vasconcellos, a partir de 1964. Se não estou enganado, ele era então presidente do Automóvel Club de Belo Horizonte. Tinha inestimáveis e notórios serviços prestados a Minas e ao Brasil. Descendia de uma família que se confunde com a história de Minas, na medida em que contribuiu para escrevê-la e interpretá-la. Arquiteto, sua obra no antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacio-

nal, secção de Minas Gerais, logo se impôs como imprescindível. Professor, tinha da universidade e do problema da educação no Brasil uma visão exemplar, ao mesmo tempo lúcida, realística e apostólica. Entre seus numerosos amigos e admiradores, contavam-se alguns nomes que ultrapassam os limites protocolares do cartão de visitas ou a impostura do *curriculum vitae*. Para não estender a lista, cito dois: Rodrigo M. F. de Andrade e Milton Campos.

Para alcançar a extensão surrealística ou, perdão pelo lugar-comum, kafkiana, a que chegou a repressão no Brasil, bastaria dizer que, corrido de Belo Horizonte, Sylvio de Vasconcellos encontrou no Rio um apoio amigo no ministro da Justiça de então. Seu nome: Milton Campos. Fui uma vez conversar com o ministro Milton Campos sobre a situação absurda e desumana que envolvia Sylvio de Vasconcellos. É possível que o próprio ministro tenha pedido a um amigo comum, de ambos, para recolher, para asilar o perseguido. Esse amigo era Rodrigo M. F. de Andrade. Faço votos para que nunca mais se repitam no Brasil situações como as que temos vivido nestes últimos anos. Mas, se o diabo permitir que se repitam, que ao menos se preserve esse traço brasileiro simpático que permite que o ministro da Justiça seja amigo do perseguido; e que isto não seja privilégio de classe, mas que se estenda a todo esse povo obstinado e bom que enfrenta as dificuldades e até a miséria com disfarçado heroísmo.

Aqui estou em grande parte pelas palavras que tive oportunidade de escrever n' *O Globo*, domingo, 25 de março de 1979, depois que tomei conhecimento da morte de Sylvio de Vasconcellos. Seria ocioso bordar um elogio, mais um, ao trabalho consciente e consciencioso de Sylvio de Vasconcellos. Não tenho autoridade para emitir conceitos ou juízos sobre esta *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, que em boa hora a Companhia Editora Nacional decidiu dar a público, em convênio com o Instituto Nacional do Livro. Louve-se ainda uma vez a isenção com que se trata a obra de um homem que por tantos anos foi oficialmente um proscrito. O arrependimento, ou o que quer que a ele se assemelhe, será sempre uma atenuante, ainda que inútil. Sylvio de Vasconcellos já não precisa de nosso perdão. A morte anistiou-o. Nós é que devemos pedir-lhe que nos anistie pelo sofrimento que lhe impusemos. Ainda é tempo; sempre é tempo de pedir desculpas; mesmo sobre um túmulo; até sobre cinzas.

Na pesquisa que andei fazendo das cartas e de tudo mais que me traria aqui menos despreparado do que estou, para este prefácio, dei com a cópia xerox de uma carta que Sylvio de Vasconcellos recebeu pouco depois que saiu do Brasil. Foi ele próprio que em Paris me falou dessa carta, que eu desconhecia. Tinha-lhe sido um bálsamo em ferida aberta. E falou-me com tanta generosa exaltação que desejei conhecer-lhe o texto. Assim que voltei ao Brasil, dele recebi a cópia, que acabo de reler. Sylvio de Vasconcellos guardava essa carta entre os documentos em que se apoiava para suportar a dor da marginalidade a que tinha sido injustamente condenado. Essa carta foi escrita, manuscrita, por um fervoroso admirador de Sylvio de Vasconcellos, que o conhecia de leitura, de vista e de chapéu: Antonio de Lara Resende. Do alto dos seus 85 anos, meu pai tem esse mérito: mandou a Sylvio de Vasconcellos uma palavra de admiração, de solidariedade e de estímulo, no momento em que Sylvio atravessava uma das piores fases de seu cruel exílio.

Volto ao artigo com que rapidamente registrei a morte de Sylvio de Vasconcellos. Tem o título de “Lágrima bastante barroca”. Depois de volteios que não vêm ao caso, escrevia eu os dois parágrafos que aqui se seguem:

“Confesso agora que estou mineiramente a dar voltas ornamentais em torno do tema que trago na ponta da língua e no fundo do coração, desde a primeira palavra desta conversa. Refiro-me a Sylvio de Vasconcellos, que, entre tantas coisas que fez, fez o ensaio de caracterização *Mineiridade*, edição de 1968, com apresentação de Afonso Arinos de Melo Franco. Sucede que Sylvio morreu; feliz convidado para sempre, partiu para o definitivo exílio com a descortesia de quem não quer incomodar. Sua morte me passou despercebida, até que vi *O Estado de Minas* de terça-feira passada; ali aparecem três artigos — de Brasil Borges, que só conheceu Sylvio epistolar; de Affonso Ávila, especialista na cultura barroca e que em Sylvio tinha portanto um mestre e um amigo; e de José Bento Teixeira de Salles, meu mais moço companheiro dos anos 40, quando juntos fomos péssimos recrutas de uma República civil, fundada em Santa Luzia, no ano da graça de 1842.

“A seu modo, Sylvio foi em Minas o que foi no Brasil seu/nosso amigo Rodrigo M. F. de Andrade; nisto, creio que está a maneira mais discreta de exaltar-lhe a perfeição moral e intelectual. A partir de 1964, perseguido de maneira mesquinha e injus-

ta, deixou Minas e o Brasil; vi-o, deprimido, tumularmente deprimido, na Europa, em 1965. Outras vezes nos vimos e nos escrevemos. Morto em Washington e cremado, suas cinzas, a seu pedido, foram levadas para o Parque da Colina, em Belo Horizonte. Um país que não compreende Sylvio de Vasconcellos e uma vida cega que o mata nesta hora são um só mistério inexpugnável, sobre o qual deito a lágrima de indignação cívica e de amizade que até aqui escondi para melhor chorá-la. O Brasil, sobre ser insensato, às vezes me parece um carrasco pródigo; um desperdício, que Sylvio amou e entendeu, sem a contrapartida do reconhecimento. A vida é estúpida e a morte quem sabe esconda um seio maternal.”

Em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo* de 24 de junho de 1979, sob o título “Atualidade do liberalismo de Milton Campos”, Orlando M. Carvalho estudou a personalidade de Milton Campos e permitiu-se algumas considerações sobre o que tem sido chamado de “mistério de Minas”, para depois indagar: “Quem são esses mineiros misteriosos, que discutem os clássicos na rua, como gregos na sua cidade? Esses mineiros diplomáticos e desconfiados — que sabem que não se controla a palavra, depois de proferida — falam pouco, só o necessário e o necessário dentro do possível — esses mineiros são um mistério para o Brasil. Leram os clássicos e aprenderam a lição — que neles está — de que o princípio da democracia é a virtude humilde do povo. São personalidades que se bastam, que não viajaram nunca para o exterior, como Emilio Moura, ou mal atravessaram a fronteira na velhice, como Milton Campos. Nem por isto deixaram de ser cidadãos universais, refletindo as inquietações e aspirações da humanidade de seu tempo e que, no fim da vida, escorrem sabedoria, como o Sena do poema de Drummond.”

Infelizmente, Sylvio de Vasconcellos, afastado de seu retiro em Minas, se viu projetado na solidão do mundo. Sua grandeza de alma, porém, levou-o a permanecer mais perto do Brasil e de Minas, enquanto esteve fora; à distância, veio-lhe a perspectiva para melhor amar e louvar a pátria e as suas raízes. O conhecimento da Europa e dos Estados Unidos alargou-lhe o horizonte de humanista que já daqui partiu sem peias e tapumes; Portugal deu-lhe o refresco de um reencontro, ao mesmo tempo que permitiu aprofundar seu entendimento de nossa formação. Na apresentação de *Mineiridade*, que é de 1968, Afonso Arinos de Melo Franco diz que “o que Sylvio nos revela sobre a arte mineira em geral, especialmente a arquitetura, nas suas relações com a socio-

logia e a psicologia social, é simplesmente fabuloso”. E Afonso Arinos observa que procura falar sem ênfase, bem à mineira.

Sylvio de Vasconcellos contribuiu decisivamente para iluminar o passado de Minas Gerais. Nós todos, que o conhecemos, sabíamos que tinha os olhos no futuro — e por isto talvez tenha sido punido, com injustiça que clama e clamará sempre aos céus, enquanto estiverem surdos os tribunais e moucos, definitivamente moucos, os fariseus de todos os gêneros e de todas as épocas. A intolerância de meia dúzia de pingentes de última hora, viajando na *taio*ba da turbulência de 1964 e nos anos subseqüentes, conseguiu banir Sylvio de Vasconcellos de seu natural domicílio, que dele deve honrar-se e dele se honrará para sempre. Minas é mais do que um instante pouco feliz; e passa além das misérias humanas, com as quais sempre convivemos e das quais fomos congenitamente feitos (vide Filipe dos Santos, Tiradentes e outros, para só ficar no confortável período colonial, em que se conheciam as regras do jogo).

Perseguido, dado por indigno de ser mineiro, Sylvio de Vasconcellos aqui está, redivivo. Esta glória ninguém lhe cassa. Esta força ninguém lhe tira. Sylvio pôde viver sem Minas, longe de Minas; mas Minas não pode viver sem Sylvio de Vasconcellos. Entre tantas provas, aqui está mais uma — este livro, que retoma a sua obsessiva preocupação e põe sobre o Aleijadinho e sobre Minas uma coroa de louros que, por justiça, se não por amor e remorso, devemos dividir com Sylvio de Vasconcellos. Permito-me concluir com a epígrafe com que abri o meu artigo n’*O Globo*: “Se servistes à Pátria, que vos foi ingrata, vós fizestes o que devíeis, ela, o que costuma.” Assinado: padre Antônio Vieira. Vieira sabia o que dizia; e infelizmente continua atual.

Rio de Janeiro, 27/6/1979.

OTTO LARA RESENDE

NOTA PRÉVIA

Este ensaio reúne e ordena, em um só contexto, informações tão completas quanto possível sobre Antônio Francisco Lisboa e sua obra.

Destinado ao leitor comum, e não a especialistas na matéria, procurou-se apresentar o tema de maneira clara e concisa, sem pretensão a eruditismo.

O texto focaliza o ambiente em que viveu o artista, a parte conhecida de sua biografia, as características identificadoras de seus trabalhos e a seqüência destes, acompanhada de análises pertinentes. Em anexos, acrescentam-se quadros cronológicos inéditos das atividades do mestre, desdobrados em diferentes categorias para mais fácil e rápida consulta, e transcrição da primeira notícia sobre o escultor, publicada em 1858 por Rodrigo José Ferreira Bretas.

Em virtude da lacunar documentação existente, algumas conclusões insertas no ensaio são apenas presumidas e sujeitas a equívocos, cuja correção o autor solicita e agradece.

Por não se enquadrarem nos objetivos do trabalho, dele se excluíram, deliberadamente, tanto as já bastante divulgadas referências bibliográficas, como os excessos encomiásticos e as fantasias lendárias de discutível interesse. Em orientação diversa, procurou-se retratar o homem e não o mito e, paralelamente, a realidade de sua obra e não sua idealizada transcendência.

Coerentemente, e em respeito ao artista, manteve-se no texto seu nome de batismo, com exclusão do apelido relacionado com sua má conformação física. Por deferência à história, foram dados às localidades os títulos que tinham à época dos acontecimentos que lhes correspondem. Assim: Vila Rica, São José del Rei, Inficionado, Vila Nova da Rainha e Morro Grande que, moderna-

mente, nomeiam-se como Ouro Preto, Tiradentes, Santa Rita Durão, Caeté e Barão de Cocais, respectivamente.

Se este ensaio, carente de outros méritos, tiver, pelo menos, o de demonstrar a extremada benquerença que merecem as lindezas das Minas antigórias, terá ele cumprido plenamente seu propósito.

Pois só amor grande e carinho inexcedível, por sua terra e sua gente, moveu o autor à ousadia de concebê-lo.

**VIDA E OBRA DE
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA,
O ALEIJADINHO**

O AMBIENTE

1.1

Nos últimos anos do século XVII expedições ao interior brasileiro encontraram ouro em uma estreita faixa montanhosa, distante cerca de 300 quilômetros do litoral.

A descoberta, ansiosamente esperada e estimulada pela Coroa Portuguesa desde os primórdios da colonização, imediatamente atraiu extraordinário número de imigrantes que, nas minerações, estabeleceram a primeira ocupação estável do sertão continental lusitano.

O evento abriu caminho para o domínio do oeste, ligou por terra os assentamentos marítimos, consolidou a economia e o mercado domésticos e influiu decisivamente no posterior desenvolvimento histórico do Brasil e de Portugal.

Como o ouro ofereceu-se em depósitos aluvionais e afloramentos superficiais esparsos, sua extração tornou-se acessível a quantos por ela se interessaram, favorecidos pela iniciativa real de subdividir, entre estes, as áreas mineráveis. A circunstância levou a uma alta distribuição da riqueza local e dificultou extremamente a formação de elites privilegiadas.

A mineração extensiva, não contrabalançada por atividades agrícolas ou pastoris; o isolamento da área para melhor controle da produção aurífera; as sucessivas revoltas populares contra a administração real; a debilidade e tergiversações desta; a limitação do número de escravos destinados a uma mesma exploração e a promiscuidade entre brancos e negros, promovida pelo tipo de trabalho que cumpriam e escassez de mulheres brancas, levaram à formação de uma sociedade eminentemente urbana, aberta, liberal e progressista. De certo modo, foi a primeira a delinear-se

com estas características no hemisfério ocidental, onde até então predominavam as rurais ou fortemente setorizadas, de mentalidade discriminatória, elitista, fechada e conservadora.

1.2

Como no resto das Américas, a hierarquização social nas Minas definiu-se em função de raça, com base no regime escravocrata, e de profissão. No entanto, pouco estaque em seus segmentos, ela expressou-se maiormente na multiplicidade de organizações religiosas laicas, que agruparam, separadamente, pretos, pardos, mulatos, carpinteiros, pedreiros ou comerciantes. Deve-se observar, porém, que estes agrupamentos gozavam de similar prestígio e dispunham de similares recursos financeiros: as iniciativas objetivadas pelos estratos sociais mais altos nem sempre superaram as empreendidas pelos mais humildes. As capelas que uns e outros construíram equivaleram-se em arquitetura e decoração, conquanto não se tenha esclarecido ainda, por completo, a fonte de recursos que os pretos escravos, por exemplo, utilizaram, e cujo vulto só em parte se explica pelo maior número deles.

O papel cumprido pelas atividades religiosas na organização social da região enfatizou-se em virtude da ausência de Congregações de Regulares — jesuítas, franciscanos, carmelitas, etc. — que, em Portugal e na orla marítima brasileira, as ordenaram, apoiando-as com arquitetura e recursos próprios. Na área das minerações, igrejas e capelas construíram-se por iniciativa popular que, se por um lado as condicionou a limitados recursos, por outro permitiu e estimulou particulares soluções plásticas.

Estas, de fato, informaram o súbito e intenso processo de urbanização desenvolvido na área, manifestando-se não só nas construções religiosas como nas civis. Embora tivessem ambas conservado, como não podia deixar de ser, a técnica e os esquemas tradicionais portugueses, expressos no estilo artístico da época, sujeitaram-se, paralelamente, a um processo de adaptação específico que as diferenciou sobremaneira das lusitanas e mesmo das brasileiras litorâneas.

A arquitetura civil mineira se particularizou, por exemplo, pelo encurvamento catenário das coberturas, que lhe deu aspecto oriental; pelo espaçamento rigorosamente modulado dos suportes verticais; pela autonomia dos muros divisórios com relação aos pisos onde assentavam; pela uniforme distribuição de janelas e

portas; pelo livre relacionamento da construção com o solo que ocupava e por vários outros detalhes cuja enumeração fugiria aos objetivos da observação trazida à baila.

A arquitetura religiosa mineira diferencia-se ainda mais dos modelos originais portugueses. Concebida com intenção plástica, uma particular interpretação do barroco e do rococó nela evidenciou-se nitidamente. Artesãos e arquitetos locais, sem interferências externas, senão teóricas, e com limitado recursos financeiros, restringiram os ditos estilos a seus esquemas fundamentais, despojaram-no de excessos e adotaram uma sintaxe simples, escorreita e clara, na qual um vocabulário decorativo, cuidadosamente escolhido, se enfatizou sobre amplas superfícies nuas.

1.3

A extraordinária atividade construtiva que se estendeu por toda a região, logo após a descoberta do ouro, não só atraiu considerável número de profissionais do litoral brasileiro e de Portugal, como também favoreceu o aprendizado de jovens nativos, que, esgotado o surto migratório, foram paulatinamente substituindo seus mestres em suas diferentes especialidades.

O trabalho manual não era, porém, prezado pelos brancos. Os pretos, com menor oportunidade de aprendizado, concentravam-se nas tarefas mais rudes, especialmente nas de mineração. Em consequência, o artesanato abria amplas possibilidades aos mulatos, que, freqüentemente libertados da escravidão ao nascer, eximiam-se tanto dos preconceitos adotados pelos brancos como das injunções impostas aos negros.

Na época, obras de arte tais como retábulos, imaginária, decoração de interiores, pintura e mesmo arquitetura ainda não haviam conquistado o alto conceito que posteriormente adquiriram e que se transferiu a seus autores. Consideradas como artesanias, ou meras decorações no conceito que modernamente se confere aos termos, distinguiam-se seus autores dos demais trabalhadores manuais apenas pela maior habilidade pessoal, empiricamente demonstrada. Alguns nem mesmo sabiam ler ou escrever, ainda que responsáveis por construções inteiras. Tal foi o caso, por exemplo, do mestre Tiago Moreira, que assinou em cruz recibos de pagamentos relacionados com a edificação da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará.

Outros, porém, mais afortunados na educação ou de maior talento, alcançaram significativo nível de preparo. A partir dos meados do século XVIII, alguns até mesmo se mostraram, em conhecimentos e capacidade, superiores aos profissionais imigrantes que os antecederam.

1.4

Nos primeiros anos da mineração, a arquitetura se apresentou precária, de paus roliços e cobertura vegetal. Tão logo, porém, se consolidaram os assentamentos humanos, e especialmente a partir de 1730, foi ela ganhando em solidez e vulto. Apareceram as estruturas moduladas de madeira trabalhada e as coberturas de telhas semicilíndricas, cerâmicas, que já em 1713 se produziam em Mariana.

A taipa de pilão, largamente difundida no litoral brasileiro e com a qual se ergueram construções monumentais como as Matriz de Catas Altas do Mato Dentro ou do Arraial do Ouro Preto, não aprovou na região de difícil topografia e clima úmido. Foi a pedra, em formações ferruginosas, primeiro, e quartzíticas, depois, que enobreceu as obras de maior importância. O Palácio dos Governadores em Vila Rica,* iniciado em 1735 sob risco do Sargento-mor Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim e construído por Manuel Francisco Lisboa, é apontado como o primeiro edifício da região a utilizar o quartzito, “sendo preciso o braço forte do governo para o descortino eficaz das jazidas e abertura das carreiras”, conforme registrou Diogo de Vasconcelos.¹ O mesmo Palácio parece ter sido o primeiro a adotar vergas curvas na área, logo após Alpoim as ter introduzido no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

Na mesma década de 1730, duas importantes construções regionais incorporaram soluções curvilíneas: a Matriz de N. Sa. da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro e a de N. Sa. do Pilar de Vila Rica. O projeto da primeira, pouco anterior a 1738 e atribuído a Manuel Fernandes Pontes (Barcelos, Portugal),² incluiu coberturas bulbosas nas torres e arcadas no nártex. A se-

* Atual Ouro Preto. Ver *Nota Prévia*.

(1) “As Obras de Arte”, in *Bicentenário de Ouro Preto*, Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1911, p. 139.

(2) Informação de Luís Jardim apud Germain Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, Paris, Librairie Plon, p. 64.

gunda resolveu o interior da nave, quiçá projetado por Antônio Francisco Pombal ou por Francisco Xavier de Brito, em poligonal elipsóide.

Estas referências são importantes porque, embora as soluções curvilíneas da arquitetura barroca houvessem sido bem aceitas na Europa, com Borromini e seus seguidores, não se transferiram elas, senão excepcionalmente, para a Península Ibérica e muito menos para as Américas. Em um ou outro caso, como no da demolida capela de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, plantas curvilíneas foram adotadas, mas preferindo traçado geométrico regular e não sinuosidades, como algumas da região das Minas.

Esta circunstância indica não só uma maior liberdade de criação local, menos sujeita aos padrões tradicionais que as Congregações de Regulares cada uma a sua maneira empregavam repetitivamente, como também uma maior receptividade a inovações.

1.5

Não pode deixar de ser notada a rapidez com que as idéias criadas no Velho Continente se absorveram nas Minas. O Iluminismo, por exemplo, que Sebastião José de Carvalho e Melo, depois Marquês de Pombal, tentou introduzir em Portugal entre 1750 e 1777, sob sua inspiração, projetando a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755, coincidiu quase, no tempo, com o espírito humanístico do processo de aculturação verificado nas Minas. É este espírito que levou a região à primeira tentativa de independência nacional, conspirada na mesma época das revoluções francesa e norte-americana de igual inspiração.

Nas artes, a imediata repercussão de modas européias pode igualmente ser notada. Tendências neoclássicas ou neogóticas, que principiaram a ser moda na Europa a partir de 1750, quase imediatamente se fizeram sentir nas Minas, embora só tivessem sido aceitas, de fato, no resto do Brasil, no século XIX.

Estas circunstâncias demonstram a imediata absorção do pensamento universal pela população mineira, fenômeno singular no Brasil colonial, rotineiramente tardio em absorver influências externas.

Nas Minas, verificou-se, de fato, um específico processo de aculturação que, acompanhando brilhantemente o econômico, se-

não superando-o, propiciou o aparecimento de grandes talentos e a objetivação de magníficas obras. Poder-se-ia até mesmo dizer, sem grande pecado de exagero, que nunca antes, nem depois, nas Américas, tantas manifestações culturais, de tão alto nível, se produziram em tão exíguo tempo e tão limitado território.

Eram tantos os músicos de Vila Rica que “certamente excedem o número dos que há em todo o reino”, disse um documento da época.³ Alguns dominaram técnicas apenas introduzidas na Europa e outros criaram partituras à feição das pouco antes concebidas por Bach.

Escritores locais, leitores assíduos dos enciclopedistas, superaram a complexa linguagem arcaica portuguesa para preferirem frases curtas, claras, diretas e racionais, com as quais viria a definir-se a tipicidade da literatura brasileira posterior.

A pintura de tal modo se expandiu que chegou a influir em outras regiões da colônia, enquanto a escultura, ultrapassando o compromisso arquitetônico, adquiriu categoria de estatuária.

Na arquitetura, o barroco se inovou, a técnica construtiva se apurou e os traçados urbanos adotaram soluções orgânicas, totalmente distintas das geométricas, hipodâmicas, normativamente adotadas na América hispano-portuguesa.

Na verdade, no século XVIII, as Minas floresceram em inteligência, engenho e arte. “Em 1760”, assinala Bury,⁴ “a segunda geração dos povoadores, filha dos pioneiros, já está crescida e consciente de sua pátria. Alguns de seus componentes, filhos de mineradores bem-sucedidos, são educados na Universidade de Coimbra, e sua estada na Europa parece que lhes estimula, mais que diminui o ressentimento contra a subjugação do Brasil à distante mãe-pátria. É a essa geração, nascida entre 1730 e 1740, que pertencem os pais da independência. Por esta geração foram construídas as mais notáveis igrejas mineiras. É compreensível, pois, que estas igrejas reflitam uma inteligência versátil, determinadas predileções artísticas e forte desejo de emancipação nacional. Arquitetonicamente, isso implica na criação de um estilo original brasileiro, do mesmo modo que, politicamente, implicou num país independente”.

(3) Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, Lisboa, 1734.

(4) John Bury, *Architectural Forum*, 1952.

1.6

Ao terminar a primeira metade do século XVIII, inúmeros acampamentos provisórios que se haviam estabelecido nas minerações se tinham consolidado em vilas, com administração própria. O ouro havia solidificado a economia interna, havia sustentado o desenvolvimento dos assentamentos litorâneos adjacentes e havia transferido o pólo de desenvolvimento nacional do nordeste para o centro-sul da colônia.

Em 1734 publicou-se em Lisboa⁵ que se havia visto “em breve tempo transplantado meio Portugal” para a região das Minas, havendo em Vila Rica “homens de maior comércio, cujo tráfico e importância excedem, em comparação, o maior dos maiores homens de Portugal”.

Vila Rica, sede da capitania quando esta se separou da de São Paulo em 1720, pelos meados do século XVIII se havia transformado em uma pequena metrópole, integrada por duas freguesias e vários arraiais vizinhos. Sua população cedo somaria perto de cem mil pessoas, das quais doze mil eram brancas, dezessete mil mulatas e cinquenta mil negras — o dobro da população da Bahia quando sede do vice-reinado, triplo da do Rio de Janeiro e o quádruplo da de São Paulo, em época correspondente.

De 1735 a 1751 haviam passado pela Casa de Fundição da Vila cerca de trinta e quatro toneladas de ouro, admitindo-se que outro tanto, senão mais, houvesse escapado a seu controle.

Durante o mesmo período, correspondendo à profícua administração do Governador Gomes Freire de Andrade (1735-1763), Vila Rica se urbanizara por completo, integrando-se de equipamento público bastante desenvolvido: ruas calçadas em pedra, sólidas pontes em arcos romanos, meia centena de chafarizes e quase tantas igrejas e capelas.

É interessante observar, entretanto, que as mais significativas manifestações culturais objetivadas na região das minas ocorreram quando o ouro já começava a escassear e a economia a fenecer. Se entre 1730 e 1760 os auspiciosos resultados das minerações determinaram febris atividades construtivas que estabilizaram os centros urbanos, a partir de então o desenvolvimento regional decresceu substancialmente. As construções se restringiram e se polari-

(5) *Triunfo Eucarístico*, ibidem.

zaram em algumas poucas localidades, mas a qualidade das obras impôs-se à sua quantidade. Paradoxalmente, foi a decadência que ensejou o apuro das iniciativas artísticas e culturais, talvez proporcionado pela maior disponibilidade de profissionais e maior seleção de mão-de-obra. Com a carência de recursos e maior tempo para a execução das obras, muitas das quais se arrastariam por dezenas de anos ou se paralisariam inconclusas, fizeram-se elas mais bem pensadas e mais perfeitas.

1.7

O obra de Antônio Francisco Lisboa corresponde perfeitamente ao meio, período e circunstâncias em que se inseriu. Embora admirável, é expressão natural do ambiente que a ensejou e não fruto de milagroso acaso, pois, se gênios definem determinado espaço e tempo, são por estes, também, definidos.

Se de glórias se reveste a figura do artista, traduzem elas, paralelamente, os méritos da civilização oitocentista mineira. É certo que, em seu campo de atividade, Antônio Francisco brilhou como estrela de maior grandeza, mas não esteve sozinho em firmamento carente de astros. Lopo de Mesquita, Filipe dos Santos, Arouca, Ataíde, Joaquim José da Silva Xavier, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Servas, João Batista de Figueiredo, e muitos outros, são apenas alguns poucos dos inúmeros indefinidamente mencionáveis que fizeram, igualmente, por merecer os louros que a história reserva às personalidades que a engrandecem. Cada um à sua maneira, e todos conjuntamente, iluminaram o cenário em que viveram e o engalanaram de belezas.

Depois, esgotado o ouro ao alvorecer do século XIX, o desenvolvimento regional quase de súbito se estancou. Fugiram os mineradores para as matas e socavões, abandonando nas encostas dos morros as escuras bocas vazias das minas exauridas. Então entregaram-se a uma agricultura de subsistência que, por todo um século, conservaria a região em profundo letargo.

À margem dos caminhos, em praias de ribeirões e outeiros de montanhas, ficaram plantados, porém, e imperecíveis, os testemunhos da fé, da coragem e da capacidade dos mineiros. Pois que, em meio a uma natureza agreste, avara, rude, isolados e entregues à própria sorte, souberam eles construir um mundo de maravilhas, no qual germinariam as sementes mais férteis da sensibilidade artística da gente brasileira.

O HOMEM

2.1

A fonte mais valiosa de informações sobre Antônio Francisco Lisboa é a constituída por dois artigos publicados por Rodrigo José Ferreira Bretas nos números 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas*, de 1858.¹ A importância destes artigos decorre do fato de transcreverem em parte e se terem baseado em um “Registro dos Fatos Notáveis da Capitania”, escrito por ordem de D. Maria I, por volta de 1790, pelo segundo vereador de Mariana, Capitão Joaquim José da Silva.

Este registro desapareceu dos arquivos da Câmara Municipal de Mariana, aos quais pertencia, só dele se conhecendo a parte aproveitada por Bretas, através da qual se pode inferir que continha extensas, minuciosas e precisas informações sobre a história regional.

O texto de Bretas, embora não se eximindo de insignificantes equívocos e certa tendência a exageros, compreensíveis em trabalho jornalístico,² confirmou-se quase totalmente por documentos e estudos fidedignos posteriores.

Entretanto, as escassas e episódicas referências de Bretas à vida de Antônio Francisco como ser humano e a carência de outras fontes informativas confiáveis não permitem uma recons-

(1) Rodrigo José Ferreira Bretas, “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa”, in números 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 1858, em anexo.

(2) Mencionem-se: a data do nascimento, a alusão à corte do Rio de Janeiro, que devia ser Lisboa, e a referência à Matriz de Sabará, que deve ser Capela de N. Sa. do Carmo. Cita ainda como beneficiárias de obras de Antônio Francisco as Matrizes de Sabará e de Santa Luzia, nas quais não foram até o momento identificados trabalhos seus.

tuição aceitável de sua história pessoal. Em consequência, qualquer tentativa de compô-la imaginosamente, com fundamento em lendas populares de caráter mitológico ou em suposições que extravasem muito estritos limites, poderia contribuir para carrear simpatia ao mestre, mas estaria consideravelmente afastada da realidade.

A alternativa de apenas bosquejar o retrato de Antônio Francisco sugerido por sua obra, ainda que em perfil incompleto e imperfeito, parece, pois, ser a mais recomendável e é ela a adotada no presente trabalho.

2.2

Antônio Francisco Lisboa nasceu em Vila Rica, filho de Manuel Francisco Lisboa, natural de Odivelas, do arcebispado de Lisboa, Portugal, carpinteiro de profissão.

Bretas relaciona seu nascimento ao seguinte registro de batismo: “Aos vinte e nove dias do mês de agosto de mil setecentos e trinta, nesta Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com licença minha, batizou o Reverendíssimo Padre João de Brito a Antônio, Filho de Isabel, escrava de Manuel Francisco da Costa, do Bonsucesso, e lhe pôs os santos óleos, e deu-o, o seu senhor, por forro; foi padrinho Antônio dos Reis; de que fiz este assento dia e data supra. O Vigário Félix Simões de Paiva”.

Contudo, em manuscrito original de seu trabalho, conservado em arquivo da arquidiocese de Mariana, Bretas remete o nascimento a 1738, advertindo corresponder a data a informações contidas no registro de óbito do artista.

Parece que Bretas teve conhecimento do assunto de batismo entre uma primeira redação de seu texto e a publicada, na qual o incorpora. Deve-se considerar, porém, que Manuel Francisco Lisboa jamais assinou ou foi designado como “da Costa”, e que o registro de óbito de Antônio Francisco o dá como nascido em 1738.

Embora não se tenham encontrado informações sobre Manuel Francisco Lisboa em Portugal, presume-se haver-se transferido para Vila Rica já adulto, com boa reputação profissional e alguns recursos próprios. Em 1722, data mais antiga relacionada com sua presença em Vila Rica, possuía quatro escravos e pagou

taxas relacionadas com as minerações. Em 1724 foi aceito como fiador de dois comerciantes de Cachoeira do Campo e, no mesmo ano, obteve licença para abrir loja em Vila Rica.

É de notar-se que, especialmente na primeira metade do século XVIII, foram os comerciantes que alcançaram melhor situação econômica na região. Favorecia-os a escassez e os altos preços das mercadorias importadas do litoral. Duas das figuras de maior preeminência regional, Nunes Viana e Pascoal da Silva, influentes partícipes um da guerra contra os paulistas em 1709-1711 e outro da revolta contra o Governador, D. Pedro de Almeida, em 1720, eram comerciantes.

Em 1738, ano do nascimento de Antônio Francisco, seu pai casou-se com Antônia Maria de São Pedro, vindo o casal a gerar três filhas e um filho: Maria da Conceição, Joaquina, Madalena e Félix. Quando faleceu, deixou herança significativa à descendência legítima, como se pode depreender da doação de imóveis que as irmãs fizeram ao irmão para se constituírem em patrimônio necessário a sua ordenação sacerdotal em 1778. É de presumir-se que possuísem outros recursos além dos doados, porquanto pelo menos duas delas conservavam-se solteiras à data da doação, como se pode deduzir do fato de apenas a mais moça aparecer com o sobrenome “de Jesus”, e não “Lisboa”.

Na data do inventário de Manuel Francisco Lisboa, em 1768, atribuíram-se a seus filhos as seguintes idades: Maria da Conceição, 25 anos; Joaquina, 18; Madalena, 14; e Félix, 11 — o que os faz nascidos, respectivamente, em 1743, 1750, 1754 e 1757. Outras fontes dão Félix como nascido em 1755.

Félix, além de sacerdote, dedicou-se também a trabalhos artísticos, tendo esculpido, em 1829-1830, duas pequenas imagens de São Francisco para a capela de igual invocação de Vila Rica e encarnado outra em 1827. Em 1787 confeccionou o desenho para o catafalco das exéquias de D. Pedro II de Portugal e, em 1797, elaborou um risco para o altar-mor da capela de N. Sa. do Carmo de Mariana. Faleceu em 1838, legando seus bens à Confraria de Santa Rita de Ouro Preto.

/ Manuel Francisco Lisboa, antes de casar-se, envolveu-se em outras relações ilícitas com mulheres locais, além da que resultou no nascimento de seu filho Antônio Francisco. Em 1734 foi pronunciado, juntamente com outro carpinteiro, Teodósio Francisco,

como incurso no disposto do Livro I, título 63, §§ 33 e 69 das Ordenações, em virtude de ligações com Francisca Alves da Costa. Posteriormente, foi absolvido pela corte de apelação da Bahia. O incidente não é de estranhar-se, tendo em vista a escassez de mulheres brancas na área e os usos e costumes locais, e ajuda a compreender sua personalidade.

Carpinteiro por profissão, Manuel Francisco Lisboa responsabilizou-se por inúmeras obras, algumas de vulto, mas, na grande maioria dos casos, como contratante ou condutor de serviços. De 1729 a 1757 foi seguidamente eleito Juiz de Ofício de sua especialidade, com atribuições de examinar, expedir licenças e fiscalizar as atividades dos demais profissionais de seu ramo.

De 1735 em diante, desempenhou sucessivas tarefas para a administração pública e, em 1746, foi aceito como irmão da Ordem Terceira de N. Sa. do Carmo, que agrupava o setor mais alto da sociedade local.

O registro dos fatos notáveis da capitania, redigido pelo segundo vereador de Mariana, referindo-se à Matriz de N. Sa. da Conceição de Antônio Dias em Vila Rica, alude à “grandeza e soberba arquitetura que traçou Manoel Francisco Lisboa, irmão daquele Pombal, de 1727 em diante. . . com 12 ou 13 altares e arcos magestosos, debaixo dos preceitos de Vignola”.

Tanto projetou como construiu, servindo freqüentemente em louvações destinadas a verificar a adequação de obras a seus respectivos projetos, a dirimir conflitos entre partes contratantes e a solucionar problemas de ordem técnica ou artística surgidos no decorrer da execução de tarefas. Seu parecer sobre retábulos da Matriz de Catas Altas, redigido em 1745-1746, é o primeiro documento brasileiro a registrar análise crítica de ordem estética.

Seus conhecimentos e prestígio lhe teriam permitido, pois, excelentes oportunidades para encaminhar o filho bastardo ao artesanato, não só ministrando-lhe o necessário ensino, como conseguindo-lhe trabalho indispensável a seu aprendizado.

Seu irmão, Antônio Francisco Pombal, também gozava de bom conceito profissional em Vila Rica, conforme se pode depreender de sua extensa intervenção em obras das matrizes locais.

No período de formação de Antônio Francisco, entre os 7 e 15 anos de idade, seu pai esteve encarregado de construir o Palácio dos Governadores de Vila Rica e, segundo o vereador de

Mariana, se havia dedicado a lecionar na mesma Vila. “Nesta casa forte e Hospital da Misericórdia”, diz ele, “ideada por Manoel Francisco Lisbôa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessaram a muita gente.” Certamente não estaria ausente destas “lições” o filho, sendo de admitir-se que outros mestres também se tivessem dedicado ao ensino profissional, necessário à crescente demanda de mão-de-obra especializada na região.

2.3

Antônio Francisco, desde cedo, inclinou-se muito mais para os trabalhos artísticos do que para os técnicos, preferidos pelo pai. Atendendo a esta inclinação, provavelmente imiscuiu-se desde a infância em tarefas de entalhamento de retábulos, nas quais se concentrava quase exclusivamente a produção artística de seu tempo.

A Matriz de N. Sa. do Pilar de Vila Rica foi “adornada interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas de ordem coríntia que se elevam sobre nobres pedestais”, informa o vereador de Mariana. Nos retábulos desta Matriz, executados entre 1746 e 1751, trabalhou também Francisco Xavier de Brito, que antes já se havia responsabilizado por obra idêntica da Capela da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. A este se deve, talvez, a introdução no Brasil dos conchóides decorativos, um dos detalhes mais característicos do rococó.

A Matriz, cuja reconsagração em 1734 foi comemorada com extraordinárias festividades, sem dúvida se constituíra em monumento de significativa importância e, portanto, capaz de atrair a atenção de Antônio Francisco.

Através desta, ou de outras obras similares, o certo é que Antônio Francisco rapidamente adquiriu conhecimentos práticos e adestramento suficientes para interferir em peças decorativas da região, a princípio como simples aprendiz mas, logo depois, como hábil profissional.

O texto de Bretas consigna que Antônio Francisco “sabia ler e escrever e não consta tivesse freqüentado alguma aula além da de primeiras letras, embora alguém julgue provável que tivesse freqüentado a de Latim. O conhecimento que tinha do desenho, de arquitetura e de escultura fora obtida na escola prática de seu pai e, talvez, na do desenhista pintor João Gomes Batista”.

De fato, cedo dominou a leitura e a escrita. Sua assinatura em documentos encontrados se mostra firme e ornamentada conforme o gosto da época e suas obras persistentemente incluíram inusuais inscrições em português e latim, extraídas ou condensadas de textos sacros.

A alusão ao fato de não haver assistido a outras “aulas” provavelmente teria em conta cursos regulares superiores que se supunham necessários para habilitar e categorizar profissionais. Com toda a certeza visava salientar o talento natural de Antônio Francisco, que florescera espontaneamente. A informação não exclui, porém, a possibilidade, antes a confirma, de haver Antônio Francisco adquirido conhecimentos teóricos, a par dos práticos, pelas vias que lhe eram acessíveis. Deve-se considerar que, a despeito da criação de “colégios” e universidades, às quais se acolhiam reduzidos grupos de alunos, a grande maioria dos profissionais, especialmente os relacionados com o artesanato e construções, formava-se, então, em “ateliers” privados e em canteiros de obras, sob a orientação das corporações de ofício que, criadas na Idade Média, sobreviveram no Renascimento e persistiram no período barroco.

Foi através deste processo que Antônio Francisco adquiriu seus conhecimentos profissionais, desenvolvendo suas aptidões, não só como aprendiz em canteiros de obras, como também em “aulas”, ditadas por mestres de maior categoria.

Com relação ao ensino teórico, parece certo que nenhum professor mais lhe serviu do que João Gomes Batista. Este, oficial da Casa da Moeda de Lisboa, havia sido transferido, por causas não de todo esclarecidas, para o Rio em 1735 e para Vila Rica em 1751, onde lhe foi dada a função de abrir cunhos na Casa de Fundição local.

Excedendo a todos no “desenho o mais doce e mimoso”, no dizer do vereador de Mariana, medalhista, discípulo do conceituado pintor Vieira-o-Lusitano e de Antônio Mengin, abridor de medalhas em Portugal, de fato ninguém melhor do que Gomes Batista estaria em condições de acrescentar fundamentos eruditos aos conhecimentos empíricos de Antônio Francisco. É quem lhe poderia ter dado acesso às novidades artísticas em curso na Europa e induzi-lo a composições mais próximas do humanismo ilumi-

nista, que então principiava a impor-se no Velho Continente, do que conformadas aos padrões barrocos, mais antigos, que os profissionais anteriormente chegados à região haviam trazido da mãe-pátria.

Suficiente documentação confirma a atividade de Gomes Batista como professor. Em justificativa datada de 1798, por exemplo, Antônio Gonçalves da Cunha afirma haver aprendido com ele o “ofício ou arte”. Outro de seus discípulos, Amâncio José de Lima, informa que “muitas vezes João Gomes Batista trazia em sua companhia vários alunos”. Um destes, nascido em Mariana em 1724, Antônio Fernandes Rodrigues, chegou a ser professor e diretor de desenho da Casa Pia de Lisboa.³

Pelo que se pode inferir de sua obra, Antônio Francisco também deve ter-se beneficiado das lições de Gomes Batista, dele recebendo estímulo e orientação, principalmente no campo das composições figurativas. O conhecimento que demonstrou da anatomia humana indica claramente influência de mestre, familiarizado com o assunto. Esta influência não poderia ter sido exercida por seu pai, ou outros mestres construtores locais, porque, embora soubessem projetar e compor ornatos, não dominavam a figura humana como os artistas de gabinete — pintores, medalhistas —, que a manuseavam com maior frequência. Mesmo nos mais primorosos retábulos da região, anjos e querubins sempre padeceram de precária execução. Imagens importavam-se de Portugal ou do litoral brasileiro, só aparecendo “santeiros” na área na segunda metade do século. Ainda assim, nenhum deles de maior categoria, exceto Antônio Francisco, foi até hoje identificado.

Por outro lado, baixos-relevos figurativos, de nítida orientação medalhística, não apareceram em Minas antes da chegada de Gomes Batista, e foi Antônio Francisco quem primeiro os executou.

2.4

Não se sabe se na infância, antes que pudesse contribuir com seu trabalho para a própria subsistência, esteve ou não Antônio

(3) Ivo Porto de Menezes, “Visão atual do ambiente cultural artístico de Minas barroca”, in *IV Seminário de Estudos Mineiros*, Universidade Federal de Minas Gerais, 1977.

Francisco sob os cuidados do pai. Se era sua mãe escrava deste, como se supõe, é provável que sim, mesmo admitindo-se ter sido libertado ao nascer. Entretanto, como o pai casou-se no mesmo ano de seu nascimento, é também possível que tivesse libertado mãe e filho na ocasião, para evitar constrangimentos familiares, muito embora usos e costumes contemporâneos a esta iniciativa não o obrigassem.

Manuel Francisco Lisboa dispunha, na época, de recursos suficientes para permitir-se generosidade. O fato de o filho ter podido aprender as primeiras letras, ter alcançado alto nível de habilitação profissional ainda jovem e de ter desfrutado a oportunidade de interferir em obras do pai, não como mero executante, mas como colaborador, confirma a extensão do apoio paterno. Este apoio naturalmente se foi ampliando à medida que o talento de Antônio Francisco se revelava e fazia por merecê-lo.

Pode-se aceitar, portanto, que a infância do mestre processou-se sem maiores problemas, embora não se saiba quem foi sua mãe e como foi criado.

Lazeres não deve ter tido muitos, por defesos à sua condição, mas, estimulado em seus propósitos, provavelmente sentiu-se feliz em poder dedicar-se ao desenvolvimento de suas aptidões, não contrariadas por óbices que freqüentemente tolhem inclinações infantis.

De resto, no segundo quartel do século XVIII, Vila Rica informava-se de extraordinário progresso: no período foram reconstruídas as duas matrizes e quase todas as capelas locais; erigiu-se o Palácio dos Governadores, polarizando as duas freguesias anteriormente separadas; instalaram-se na área urbana inúmeras obras públicas, tais como: chafarizes, pontes, calçamentos e canalizações. Ademais, toda a região febricitava em progresso e construções de toda ordem, religiosas e civis, que ofereciam esplêndidas oportunidades a profissionais e artesãos de todas as categorias.

Estas circunstâncias, sem dúvida, alimentavam euforia e certamente teriam influído favoravelmente nos ânimos de um aprendiz talentoso como Antônio Francisco, que nelas podia vislumbrar as amplas perspectivas que se lhe ofereciam. Ainda maiores quando se considera o apoio de seu pai.

Há veementes indícios de ter Manuel Francisco Lisboa admitido o filho como colaborador em seus contratos, desde os 15

anos de idade, e de tê-lo encaminhado a inúmeras obras nas quais, de uma maneira ou de outra, interferiu.

A infância e adolescência relativamente agradáveis o teriam induzido a otimismo e ousadias, à jovialidade e ao lado ameno da vida e da religião. Esta personalidade, desinibida e alegre, revelou-se bem nas poucas obras identificadas como de sua mocidade. De um lado percebe-se nelas certa fidelidade aos padrões normativamente usados na região, mas, de outro, um tratamento tranqüilo, ligeiro, desprovido de tensões e, porque não dizer, mais mundano do que místico.

Naturalmente estas primeiras obras mostram, também, indecisões e até mesmo certa ingenuidade “primitivista”, próprias de quem ainda não dominou de todo seus meios de expressão e não definiu, sequer, o que deseja expressar. De quem, mais preocupado com a execução dos detalhes, atenta menos ao conteúdo emocional do conjunto. Como resultado, o agradável sensível imediato prevalece sobre a comoção profunda perdurável da obra.

Contudo, aberto a inovações, não teme Antônio Francisco concebê-las, mas ainda não marcado pelas chamadas misérias do mundo, prefere as prazerosas, mais dirigidas aos sentidos do que à alma humana.

Ao considerar-se sua produção da juventude, o que surpreende é o número extremamente reduzido das peças identificadas até hoje como de sua autoria: dois ou três riscos e outros tantos retábulos. Não se coaduna com esta circunstância o prestígio que se presume ter passado a desfrutar a partir de 1766 quando, já com 28 anos de idade, lhe teria sido dada a responsabilidade de orientar a construção das capelas relacionadas com os segmentos mais altos e de maiores recursos da sociedade regional.

É de crer-se, portanto, que produziu na mocidade muito mais do que o conhecido. O desconhecimento a respeito se deve ao fato de ter trabalhado com freqüência, principalmente na juventude, mas mesmo depois dela, subordinado a contratantes de obras globais, como seu pai, cujos nomes são, na grande maioria dos casos, os únicos que figuram nos registros das construções. Por outro lado, a identificação de suas obras, com base em análises morfológicas, tem-se adstrito, quase exclusivamente, a detalhes antropomórficos, os únicos até hoje aceitos como decisivos na matéria. Naturalmente, se a obra não dispõe de figuras, a identificação se compromete seriamente.

Além disso, a circunstância do prestígio de Antônio Francisco ter coincido no tempo com a morte do pai leva à presunção de ter sido considerado como herdeiro natural deste no campo profissional, evento que só poderia justificar-se se conhecida uma sua considerável contribuição anterior às tarefas paternas.

De toda maneira, não sendo viável a hipótese de um súbito e gratuito prestígio, devem ser consideradas com bastante precaução e ressalvas não só as informações relacionadas com a escassa produção juvenil de Antônio Francisco, como também as correspondentes à sua repentina categorização como mestre consumado. Não se pode deixar de ter em vista que, no geral, referências biográficas tendem a refletir conceitos vigorantes no momento em que são redigidas, com os quais muitas vezes se sacrifica a acurácia das retrospecções. O texto do vereador de Mariana e o de Bretas não parecem se ter eximido completamente deste circunstancial defeito.

2.5

É nas décadas dos 60 e 70, já adulto, que a personalidade de Antônio Francisco se define por inteiro. Com os méritos reconhecidos, trabalho intenso e suficientes recursos para manter-se, de um lado procura desfrutar a vida como homem e, de outro, compenetrar-se das responsabilidades inerentes à sua qualidade de artista.

Cuida sempre “em ter boa mesa e, no gozo de perfeita saúde. . . era visto muitas vezes tomando parte nas danças vulgares”, diz dele Bretas.

Em 1772 ingressa na Irmandade de São José, patrono dos carpinteiros, e em Vila Rica composta de homens pardos como ele. Na ocasião declarou desejar vir a ser enterrado, quando chegasse a hora, no cemitério anexo à capela da organização, desejo este que não foi cumprido.

Em 1775, conforme se depreende do censo realizado em Vila Rica no ano de 1804, que arrolou seus dependentes,⁴ teve um filho, nascido no Rio de Janeiro, ao qual deu o nome de seu pai. Confirma-se, assim, o apeço que lhe dedicava. A mãe, crioula forra Narcisa Rodrigues da Conceição, batizou-o em 1783, dan-

(4) Arquivo Nacional, Coleção Casa dos Contos.

do-o por nascido em 1777, talvez visando reduzir o atraso da cerimônia. Segundo Bretas, só revelou a iniciativa tomada, através da apresentação do documento correspondente, quando do casamento do filho, a 29 de novembro de 1800, com Joana de Araújo Correia, realizado na Matriz de N. Sa. do Pilar de Vila Rica. Deste casamento nasceu, em 1803, um neto de Antônio Francisco, batizado com o nome de Francisco de Paula.

Em 1776 foi Antônio Francisco chamado ao Rio de Janeiro para atender a processo que lhe havia movido a mãe de seu filho, não se conhecendo mais detalhes a respeito. Supõe-se apenas, conforme notícia de Bretas, que, por volta de 1780, mãe e filho transferiram residência para Vila Rica.

Contudo, o censo de 1804 não inclui Narcisa como “agregada” de Antônio Francisco. Provavelmente teria regressado ao Rio depois do casamento do filho. Bretas presume que também este, recenseado como escultor mas trabalhando, mais tarde, como marceneiro, acabou por fixar residência no Rio, talvez atraído pela chegada de D. João VI, deixando a mulher em Vila Rica.

Estes acontecimentos são os mais importantes da pouca conhecida vida pessoal do mestre. Todavia, suscitam duas questões ainda não esclarecidas: Por que e para que foi Antônio Francisco ao Rio? Por que seu filho não trabalhou com ele?

Excluídas, por improváveis, viagens de lazer, é possível que Antônio Francisco tivesse resolvido, deliberadamente, conhecer a sede do vice-reinado para prover-se de informações úteis aos intensos trabalhos que, na ocasião, vinha desenvolvendo em Vila Rica, Sabará e São João del Rei.

A segunda questão é de quase impossível resposta. Designado como escultor em 1804 e vivendo então como dependente do pai, parece incrível não se haver engajado o filho em alguma das tarefas deste, de grande vulto no final do século XVIII.

Ao que parece, a vida pessoal de Antônio Francisco caracterizou-se por complexidades que a falta de elementos elucidativos não permitiu fossem devidamente esclarecidas.

Em todo caso é de concluir-se que, com o passar dos anos, tornou-se ele menos alegre, mais inquieto e preocupado com seu destino.

É com este estado de espírito, a um só tempo alegrado pelo êxito e conturbado por problemas íntimos, que o mestre realiza

parte fundamental de sua obra. Entre 1766 e 1780 desenha, dá pareceres, esculpe, altera trabalhos alheios e os próprios, viaja constantemente. Nota-se em suas concepções do período nítida seqüência de aperfeiçoamentos, esforço de superação, maior cuidado com a volumetria das composições e clara inclinação ao monumental.

Já não se limita a detalhes ornamentais mas, sim, a concepções grandiosas que abrangem fachadas inteiras em seu próprio contexto arquitetônico. Então sua personalidade afirma-se completamente.

Seus trabalhos mostram crescente domínio do desenho e requintado controle da execução. Ademais, apresentam-se mais sérios, austeros, tensos, evoluídos de uma anterior graciosidade quase frívola a um severo expressionismo místico.

Algumas das figuras que esculpe no período ainda se mostram juvenis e as cenas que compõem ainda expressam fé, caridade e amor. Outras, porém, em rápida evolução, começam a revelar mudanças sensíveis na personalidade de Antônio Francisco: apresentam-se maduras, senão envelhecidas, graves, sofridas.

Antônio Francisco principia a sobrepor o divino ao humano, o mítico ao real e o complexo à singeleza.

Assim como se pode imaginar ter sido um menino alegre, despreocupado e vivo a um só tempo, dedicado a superar com sua habilidade a cor e a bastardia que não lhe afetavam as esperanças, pode-se também admitir que sua juventude e maioridade lhe trouxeram satisfações por sentir-se respeitado e com trabalho suficiente a suas necessidades. Contudo, já adulto, a consciência de suas limitações, de sua má conformação física, de sua condição de mulato, das dificuldades por superar no exercício de sua profissão e das próprias frustrações pessoais sem dúvida lhe foram desvanecendo pouco a pouco as ilusões antes alimentadas.

Dois específicos eventos devem ter contribuído bastante para alterar sua personalidade: a morte do pai em 1767 e a enfermidade contraída em 1777. O primeiro privou-o de inestimável apoio e orientação, mas, por outro lado, lhe deu oportunidade de assumir responsabilidades próprias e de desenvolver suas idéias mais livremente. O segundo não se sabe a que ponto o afetou, mas certamente criou-lhe dificuldades e sofrimentos que repercutiriam em seu estado de espírito.

2.6

No Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de N. Sa. das Mercês e Perdões de Vila Rica (fls. 71, 81 e 87) consta:

1777 — “Pelo que despendeu com dois pretos que carregaram a Antônio Francisco para rever o risco da obra, 1/2 oitavas.”

1778 — “Pela despesa de quem carregou para esta capela a Antônio Francisco, para certa averiguação da nova obra, 1/4 oitavas.”

O registro do vereador de Mariana, redigido ainda em vida de Antônio Francisco (1790), consigna: “Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser transportado a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar”.

Bretas acrescenta: “De 1777 em diante, as moléstias, provindas talvez, em grande parte, de excessos venéreos, começaram a atacá-lo fortemente. Pretendem uns que ele sofrera o mal epidêmico que, sob o nome de Zamparina, pouco antes havia grassado nesta província e cujos resíduos, quando o doente não succumbia, eram quase infalíveis deformidades e paralisias; e outros que nele se havia complicado o humor gálico (sífilis) com o escorbútico. O certo é que, ou por ter negligenciado a cura do mal no seu começo, ou pela força invencível do mesmo, Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se e curvaram e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os polegares e os índices. As fortíssimas dores que de contínuo sofria nos dedos e a acrimônia do seu humor colérico o levaram, por vezes, ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão com que trabalhava! (Colocava convenientemente o formão sobre o dedo que tinha de cortar e ordenava a um de seus escravos, que eram oficiais ou aprendizes de talha, que sobre ele desse uma forte pancada de macete.) As pálpebras inflamaram-se e, permanecendo neste estado, ofereciam à vista sua parte interior; perdeu quase todos os dentes e a boca entortou-se como sucede freqüentemente ao estuporado, o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco; assim o olhar do infeliz adquiriu certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a tortura da boca o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho”.

Dos viajantes estrangeiros que estiveram em Minas na primeira metade do século XVIII e publicaram narrativas de suas viagens, nenhum conheceu Antônio Francisco pessoalmente e incluíram em seus textos apenas o que “ouviram dizer” a seu respeito. Eschwege, o único que residiu na região por mais tempo, desde antes da morte do mestre, não alude a suas mutilações e, curiosamente, apenas repete, quase *ipsis litteris*, o que a propósito de sua enfermidade dissera o vereador de Mariana:

1811 — Wilhelm Eschwege: “O principal escultor que aqui se salientou é um homem aleijado: com as mãos paráliticas, ele se faz amarrar o cinzel e executa desta maneira...”

Anote-se o verbo no tempo presente — se faz amarrar —, o que confirma ter sido a informação redigida ainda em vida de Antônio Francisco.

Foram as demais informações, colhidas já após a morte do mestre, que incluíram, repetitivamente, referências sobre mutilações por ele sofridas:

1808-1818 — John Luccock: “Dizem ser obra de um artista que não tinha mãos, sendo o martelo e o cinzel fixados em seus pulsos”.

1816 — Auguste de Saint-Hilaire: “. . . ele perdeu os dedos e se fazia atar os ferros à extremidade do antebraço”.

1831 — Friedrich von Weech: “. . . foram esculpidas por um homem sem mãos...”

1850-1857 — Francis de Castelnau: “À porta da igreja principal de Sabará foi executada por um homem sem mãos”.

1868 — Richard Francis Burton: “Seu trabalho se fazia com ferramentas ajustadas por um ajudante aos cotos que representavam os braços”.

O mais completo trabalho publicado sobre a enfermidade de Antônio Francisco é o do Dr. Tancredo A. Furtado, que a diagnosticou como lepra nervosa. Referindo-se às notícias dadas por quantos, na primeira metade do século XIX, registraram a doença do mestre, ressalva: “As transcrições. . . muito sucintas, revelam a ausência de preocupação dos visitantes estrangeiros da época

em focalizar especificamente a personalidade do Aleijadinho, tornando-se, por isso, difícil separar da lenda o fato”.⁵

Em verdade, o único depoimento confiável a respeito é o do vereador de Mariana, redigido em 1790 e portanto vinte e quatro anos antes da morte de Antônio Francisco.

Como se percebe, este depoimento é bem mais prudente e restrito do que os posteriores, contrastando fortemente com a extensa coleção de sintomas relacionados por Bretas.

Não se pode deixar de lembrar que tanto este como os demais autores que abordaram a enfermidade de Antônio Francisco, durante o século XIX, escreveram com base em tradições orais sob o influxo do romantismo literário que dominou o período.

A influência deste romantismo sobre Bretas pode ser notada, por exemplo, quando descreve o desprezo de Antônio Francisco pelos poderosos, demonstrado na ocasião em que procurou afastar de sua presença, atingindo-o com lascas de pedra, um general que procurava observá-lo quando trabalhava. O episódio é similar à anedota histórica que consigna haver Diógenes solicitado a Alexandre Magno, como único favor, que saísse de sua frente para não privá-lo da luz do sol.

Por sua vez, o retrato físico que Bretas atribui a Antônio Francisco guarda estreita relação com a figura do Quasímodo, ficcionada por Vitor Hugo, em seu *Notre-Dame de Paris*.

Aliás, o próprio Bretas antecede suas informações sobre Antônio Francisco com as seguintes ressalvas: “Desde que um indivíduo qualquer se torne célebre e admirável em qualquer gênero, há quem, amante do maravilhoso, exagere indefinidamente o que nele há de extraordinário e das exagerações que se vão, depois, sucedendo e acumulando, chega-se a compor, finalmente, uma entidade verdadeiramente ideal. É isto o que, pode-se dizê-lo, até certo ponto aconteceu com Antônio Francisco...”

Mesmo admitindo-se que Bretas tenha ouvido, como alega, testemunhos diretos de Joana, nora de Antônio Francisco, ainda viva em 1858, as informações desta naturalmente estavam relacionadas com as condições do mestre em sua morte e infladas também de exageros com os quais supunha poder ampliar a admiração pelo sogro e atrair compaixão para si mesma.

Ao que tudo indica, Joana, vivendo só quando da morte de Antônio Francisco e já muito idosa quando da publicação

(5) Tancredo A. Furtado, “O Aleijadinho e a medicina”, Centro de Estudos Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais, 1970.

de Bretas, devia ser pessoa amargurada e de personalidade difícil. É provável que, logo após o recenseamento de 1804, frente à escassez de trabalho na região e incompatibilidades matrimoniais, a tivesse abandonado o marido, filho de Antônio Francisco, para voltar ao Rio de Janeiro levando consigo o neto do mestre. Para esta iniciativa poderiam ter contribuído conselhos de sua mãe, com residência no Rio, por sua vez possuidora de forte caráter, como demonstra a ação, possivelmente de paternidade, que moveu contra Antônio Francisco.

Estas circunstâncias explicariam, em grande parte, as fortes cores do depoimento de Joana, avivadas por sua velhice e desejo de enfatizar o próprio sofrimento.

Em verdade, o exame frio e racional do assunto não autoriza as conclusões de caráter nitidamente lendário sobre a enfermidade de Antônio Francisco. Em primeiro lugar porque dificuldade de locomoção, que não impede o trabalho, dificilmente poderia ser presumida como relacionada com moléstia grave, aguda e progressiva. Bem mais plausível seria concebê-la como achaque circunstancial, relacionado com o aparelho locomotor.

Males venéreos, aliás mencionados por Bretas, artrite e mazelas similares não raro causam sintomas dolorosos e paralisantes. O clima úmido e frio de Vila Rica e os limitados conhecimentos científicos da época ensejavam infecções de toda ordem que, embora de menor gravidade, podiam produzir crises sérias ou estados bastante desagradáveis.

Não é de descartar-se a hipótese de acidentes de trabalho — contusões, fraturas, cortes, infecções superficiais —, inerentes às atividades de Antônio Francisco. As infecções, por exemplo, poderiam perfeitamente havê-lo induzido a envolver as mãos em panos, à feição de luvas, como usual entre torneiros e paneiros da região até épocas recentes, fazendo crer, a observadores desprevenidos, tivessem ditos panos função de amarrar instrumentos a membros mutilados.

Contra esta difundida crença apresentam-se inúmeros indícios:

1. após o incidente de seu transporte à Capela de N. Sa. das Mercês e Perdões, viveu ainda trinta e seis anos de proffcua atividade, durante os quais nenhum outro documento, já encontrado, alude à sua precária saúde ou dificuldade de locomoção;

2. jamais foi afastado do convívio humano, incontornável se afetado por moléstia imemorialmente reconhecível e temível, como a lepra;

3. até o fim da vida desenhou e esculpiu, não revelando sua obra ou sua assinatura alterações que indicassem dificuldades de execução, inevitáveis no caso de sucessivas mutilações ou agravamento evolutivo de moléstia grave relacionada com as mãos;

4. tudo leva a crer que o filho de sua escrava Ana, nascido em 1793 e batizado com o nome de Pedro, o teve como pai. Estaria, pois, sexualmente ativo à idade de 56 anos, dezesseis após haver sido transportado para a capela de N. Sa. das Mercês e Perdões, quando se supõe haver adoecido;

5. a alcunha que ganhou — Aleijadinho — se justificaria muito mais por uma má conformação congênita do que por aspecto adquirido na maturidade — irascível e violento —, “asqueroso e medonho”, como diz Bretas.

O assunto merece precautória consideração em virtude da tendência popular de valorizar obras de difícil execução com alusões à precariedade dos recursos que a ensejaram. É comum, por exemplo, dizer-se que entalhes em madeira foram feitos a canivete, embora abundassem instrumentos, em épocas pregressas, para tal mister.

Relacionar o valor de determinada obra aos precários meios de sua execução é procedimento supérfluo e carente de sentido. Antes pretende justificar supostos defeitos do que exaltar méritos. A excepcionalidade da obra de Antônio Francisco Lhe é inerente e, como tal, deve ser considerada; nada tem a ver com dificuldades que, porventura, tenha ele enfrentado.

Em conseqüência, frente à escassez de informações concretas, fidedignas e positivas sobre o controverso assunto, não parece útil ou recomendável procurar esclarecê-lo com meras suposições.

Com humildade científica, mais justo é aceitar que Antônio Francisco teve o corpo malconformado e padeceu de males que, lamentavelmente, não são identificáveis.

2.7

Na década dos 80 restringem-se bastante, em número, as atividades de Antônio Francisco. Escasseia trabalho na região, esgotam-se as minerações, e o ambiente é de apreensões, de descontentamento, de revolta e pobreza.

Oprimem toda a área as violentas repressões oficiais subsequentes à conspiração pela independência nacional. Não é de desprezar-se a hipótese de ter Antônio Francisco mantido relações amistosas com pelo menos alguns dos intelectuais envolvidos nos acontecimentos, principalmente com Cláudio Manuel da Costa, participante ativo das iniciativas da Ordem Terceira de São Francisco, em cuja capela o mestre trabalhara.

Envelhecendo entre dificuldades e aflições, Antônio Francisco se torna amargo e irritadiço. Corresponde bem à sua personalidade na época o retrato que dele traça Bretas: "... era pardo escuro, tinha a voz forte, a fala arrebatada e o gênio agastado; a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa; o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto; a testa larga, o nariz regular e algum tanto pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto".

Vestia, segundo Bretas, "uma sobrecasaca de pano grosso azul que lhe descia até abaixo dos joelhos, calça e colete de qualquer fazenda; calçava sapatos pretos de forma análoga aos pés e trazia, quando a cavalo, um capote também de pano preto, com mangas, gola em pé e cabeção, e um chapéu de lã parda braguês, cujas largas abas estavam presas à copa por dois colchetes".

Nos últimos anos de sua vida Antônio Francisco ensimesmou-se, tornou-se de trato difícil, nervoso e exigente.

Já não alimentava esperanças ou alegrias; antes suportava tristezas. Passou a preocupar-se com o lado trágico da vida e da religião e, neste estado de espírito, inclinou-se preferentemente aos episódios dramáticos do Velho Testamento. As obras que executou então conservam o equilíbrio e a elegância que sempre as identificaram, enfeitaram-se da feminilidade rococó, cujas características de decadência, desgaste e frivolidade transformou em florescência, mas suas representações humanas, em baixos-relevos e estatuária, passaram a expressar claramente seu pessimismo e sua inconformidade com o estado de coisas do mundo em que vivia.

Procurando melhor clima para sua saúde ou preservando-se de desgostos, evita Vila Rica e refugia-se no isolado e pequeno Arraial da Espera. Viaja pouco. Transfere-se, depois, para Congonhas do Campo, onde permanece por multiplicados anos.

É então, quando já lhe pesava a idade e o afligiam decadência e sofrimentos de sua terra, que sua arte, surpreendentemente, se eleva a culminâncias nunca antes atingidas, para consagrar-lhe a extraordinária carreira.

São trágicas suas últimas figuras: suas cabeças ampliam-se desproporcionadamente e coroam corpos em posições difíceis. Sua temática inclina-se para o sofrimento e a ira. Por isso mesmo, prefere austeros modelos medievais e não mais os iluministas que o haviam encantado na mocidade. Insiste em representar os membros isolados e estigmatizados de São Francisco de Assis, em curiosa coincidência, no tempo, com o esquartejamento e exposição do corpo de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Diminui o volume de suas obras, mas ganham estas em qualidade, pois nelas se concentra, sem o divertimento de múltiplas tarefas concomitantes.

Do relevo e da imaginária confinada passa à estatuária em espaço aberto, que ninguém havia antes tentado conceber no Brasil.

Depois, pobre e cansado, sem o apoio do filho que dele se afastara, mas quiçá contente consigo mesmo por consciente da boa obra que realizara, volta Antônio Francisco a Vila Rica, onde nascera.

Ocupa a “casa da fábrica” ao lado da Capela de N. Sa. do Carmo que, trinta anos antes, alindara e para a qual ainda executa retábulos. Contudo, faltam-lhe forças e é seu auxiliar, Justino Ferreira de Andrade, que termina a decoração interior da capela.

Antônio Francisco, que só a criar belezas se dedicara, passa seus últimos dias abandonado de todos, sem recursos e sem amigos. Entrevado e suportando crescentes padecimentos, recolhe-se então à casa de sua nora Joana, onde dispõe apenas de duas tábuas sobre cavaletes como leito de sua agonia. Tão dolorosa que o leva a implorar humildemente ao Senhor que sobre ele colocasse os divinos pés.

Do registro de óbitos da Matriz de N. Sa. da Conceição de Antônio Dias, em Vila Rica, consta:

“Aos 18 de novembro de 1814 faleceu Antônio Francisco, pardo, solteiro, de setenta e seis anos, com todos os sacramentos, encomendado e sepultado em cova da Boa Morte...”⁶.

(6) Retábulo da nave. Livro de Mortes, p. 251.

A OBRA • CARACTERÍSTICAS

3.1

Uma análise útil da obra de Antônio Francisco supõe, principalmente, algum ordenamento que esclareça a evolução de seu estilo. Este ordenamento não se delinea quando se consideram, separadamente, os monumentos em que interferiu; muitos foram construídos concomitantemente, em largos períodos, e se agregaram de componentes em ordem cronológica diferente.

A alternativa de se estudar, isoladamente, os tipos de trabalho que executou — chafarizes, retábulos, projetos arquitetônicos, imaginária, portadas — também não se recomenda. Esta orientação, embora pudesse ser útil ao entendimento particular dos mencionados tipos de trabalho, os deixaria isolados do contexto onde se inserem, eliminaria praticamente as relações que uns e outros guardam entre si e não proporcionaria uma visão global de sua obra.

Adotar-se, enfim, critério estritamente cronológico de sua produção, além de ser impraticável em virtude de carências documentais a respeito, determinaria uma seqüência de obras diversificadas, sobrepostas, que, ou se sobrecarregaria de repetitivas referências, destinadas a relacionar as de similar categoria, ou, evitando-as, comprometeria este necessário relacionamento.

Estas considerações levam à solução de uma análise no possível cronológica, mas suficientemente flexível para permitir enfoque de linhas de seqüência, ainda que prováveis, adotadas por Antônio Francisco em suas distintas atividades. Relações de obras em ordem estritamente cronológica, por tipo de trabalho, por cidade e monumento, com indicação de autoria comprovada ou presumida, incluem-se em anexo.

3.2

A identificação das obras atribuídas a Antônio Francisco, sem prova documental, fundamenta-se nas informações do vereador de Mariana, registradas ainda em vida do mestre (1790), e divulgadas, mais tarde, por Bretas, informações estas que se confirmaram por posteriores estudos da matéria.

A produção de Antônio Francisco se distingue dos trabalhos executados pelos demais artesãos regionais em inúmeros detalhes de composição e tratamento. É, porém, nas figuras humanas que se notam os sinais mais evidentes de sua particular caligrafia escultórica. Não só as caracteriza perfeita anatomia — às vezes intencionalmente deformada para ajustar-se ao expressionismo barroco —, como as definem inúmeras particularidades que as identificam quase como implícita assinatura.

Dentre estas mencionem-se:

1. posição dos pés em ângulos próximos do reto. O fato de, às vezes, em suas e demais figuras da época, apresentarem-se deformados os pés calçados se deve à circunstância de serem, então, os sapatos e botas confeccionados em igual fôrma, sem relação com sua posição direita ou esquerda;
2. panejamento com dobras convergindo a ângulos agudos;
3. proporção quadrangular das mãos e unhas, com o polegar bastante recuado e alongado; o indicador e o mínimo afastados, com os dois dedos médios unidos e de igual comprimento. Nas figuras femininas os dedos se afunilam e ondulam, elevando-se em seus terços médios;
4. queixo delineado em duas saliências distintas;
5. boca entreaberta e de lábios ligeiramente carnudos, bem desenhados;
6. nariz fino e saliente; narinas bem delineadas e profundas;
7. olhos amendoados e rasgados, com lacrimais acentuados e as pupilas planas. Arcadas superciliares alteadas e iniciadas em nítidas linhas em V do nariz;
8. bigodes nascendo das narinas, afastados dos lábios e mergulhando nas barbas; estas por sua vez recuadas das faces e queixos, sobre os quais se bipartem;

9. braços curtos e um tanto rígidos, especialmente nos relevos;

10. cabelos estilizados em rolos sinuosos estriados, terminados em volutas.

Estes detalhes, que identificam suficientemente as obras de Antônio Francisco quando carecem de documentação, não permitem, porém, conclusões sobre a cronologia delas. Este problema só pode ser parcialmente equacionado com base em informações referentes a serviços globais que as incluam, alusões a obras paralelas ou correlatas, ou ainda com base em análises comparativas que tomem em consideração presumida evolução do “estilo” do artista.

No caso de imagens não relacionadas a contextos cronologicamente identificados, a determinação de datas é quase impraticável. Somente exames comparativos, em detalhe, de peças datadas e não datadas, poderiam levar a suposições a respeito. Este exame demandaria, porém, confronto direto das peças ou documentação fotográfica exaustiva, elementos ainda não oferecidos aos estudiosos do assunto.

Conquanto valiosa a iniciativa de definir cronologicamente a imaginária de Antônio Francisco, não é ela, entretanto, fundamental ou indispensável ao estudo do processo evolutivo cumprido por sua obra. Este apresenta-se muito mais claramente detectável em seus trabalhos relacionados com a arquitetura ou composição decorativa, bem mais diferenciados no tempo do que as imagens, que, no geral, incorporam poucas variações em períodos históricos curtos.

Obedientes a modelos padrões que obrigam determinadas posturas, atitudes e complementos simbólicos, as imagens apenas se distinguem pelo acabamento. Nelas se nota, pois, muito mais a maior ou menor intervenção pessoal de determinado executante do que propriamente evolução estilística.

É certo que esta evolução se manifesta em um ou outro pormenor, mas preferentemente referido a largos períodos históricos, não suscetíveis de serem subdivididos em etapas, principalmente quando compreendendo a segunda metade do século XVIII, na qual o barroco propriamente dito e o rococó conviveram, com predominância concomitante de um e outro.

Em todo caso, alguns detalhes das imagens executadas no século XVIII, em Minas Gerais, podem ajudar no difícil propósito de situá-las no tempo:

	<i>Mais antigas</i>	<i>Posteriores</i>
Volumetria	Robusta	Delgada
Panejamento	Pesado	Leve, às vezes rendas nas bordas
Postura	Formal, rígida	Elegante, relaxada
Olhos	Em madeira	De vidro
Ouro	Menos	Mais
Colorido	Menos, tons baixos	Mais, tons vibrantes
Decoração	Folhas de acanto	Flores
Encarnação	Óleo	Esmalte

Estes detalhes se constituem em indicadores bastante confiáveis na identificação cronológica das imagens, não só de Antônio Francisco, como de outros toreutas, mas não são suficientes para conclusões definitivas.

3.3

O volume das obras de Antônio Francisco tem sido objeto de muitas controvérsias, opinando alguns autores ser excessivo como produção de um só profissional.

Deve-se considerar, todavia, que Antônio Francisco era um mero artesão, cujos recursos provinham de dias de efetivo trabalho ou de empreitadas específicas. Recebendo, em média, apenas meia oitava de ouro por jornada diária de serviço, não raro menos, quantia desproporcionada ao inflacionado custo de vida regional, é fácil compreender que se multiplicasse em atividades para poder sobreviver. Eventualmente perdendo contratos — como o proposto à Ordem Terceira de N. Sa. do Carmo de Sabará, em 1806 — naturalmente teria sido levado a suplementar suas rendas, provenientes de tarefas de maior vulto, com a aceitação de encomendas menores, de imagens, por exemplo, que constituem uma parte substancial de sua obra não documentada.

Se estabelecido um quadro cronológico de sua produção, ano a ano, antes se conclui por lacunas do que por excesso de produ-

ção. Se em alguns períodos nota-se acumulação de trabalho, principalmente projetos de elaboração relativamente rápida, em outros aparece muito pouca e quase inaceitável atividade, se considerada sua indispensabilidade para a sobrevivência do artista.

Ademais, como outros profissionais, antigos e modernos, contava Antônio Francisco com auxiliares de bastante competência, aos quais podia deferir parte substancial de seus contratos. De fato, são extremamente reduzidas as obras integralmente executadas pelo mestre; na grande maioria delas percebe-se que se limitou à orientação geral e a detalhes de maior responsabilidade, como cabeça e mãos das figuras, reconhecendo-se a contribuição menos hábil de auxiliares no restante da composição.

Bretas informa que “possuía um escravo africano de nome Maurício que trabalhava como entalhador...”, “... era sempre meeiro com o Aleijadinho nos salários que este recebia por seu trabalho...”. “Além de Maurício tinha ainda — o Aleijadinho — dois escravos de nomes Agostinho e Januário...”, o primeiro falecido em 1794.

Como detalhe de certa curiosidade, acrescenta Bretas que “tendo passado cartas de liberdade aos escravos acima declarados, e bem assim a uma escrava de nome Ana, as quais tinha fechadas em uma caixa, os interessados lh’as roubaram para, talvez, as lançarem no livro de notas. É certo entretanto”, conclui o biógrafo, “que estes libertos não entraram no gozo da liberdade durante a vida do seu benfeitor”.

Um outro de seus auxiliares — Justino Ferreira de Andrade — chegou a alcançar relativa notoriedade, pois responsabilizou-se por dois retábulos e púlpitos da capela carmelita de Vila Rica, em 1808, ainda em vida de Antônio Francisco.

É perfeitamente concebível que alguns destes auxiliares tenham passado a dominar parte da técnica do mestre para expressá-la em trabalhos próprios que, em posterior exame, até se confundiriam com os de Antônio Francisco. A fama de seu gênio e a perfeição de sua obra, sem dúvida alguma, influíram em seu ambiente, e mesmo muito depois de sua morte tomaram-se composições suas como modelos. Exemplifica bem o fato a fachada da Matriz de N. Sa. do Pilar de Vila Rica, erigida em 1847-1852 e nitidamente inspirada na da capela franciscana da mesma Vila, projetada cerca de oitenta anos antes.

O número de seus eventuais auxiliares certamente variou de acordo com o vulto da obra em execução, mas deve ter sido bem superior aos poucos já identificados. O exaustivo trabalho de preparação de madeiras e pedras, especialmente para as obras mais volumosas que executou na segunda metade de sua vida, certamente teria exigido um contingente considerável de ajudantes.

Contudo, a colaboração de auxiliares, prática usual mesmo modernamente, não diminui em nada os méritos de Antônio Francisco porque, a despeito dela, sua personalidade claramente se expressa em cada tarefa que realizou.

3.4

Se não o compromete a contribuição de outros profissionais, também não o desmerece o fato de se ter utilizado de modelos em suas concepções. Toda a arte ocidental, especialmente desde o Renascimento até a revolução impressionista, esteve baseada, em princípio, em soluções plásticas anteriores.

A arte barroca não foge a esta regra. Criou espaços específicos, conferiu expressão nova a elementos antigos, transformou estruturas em ornatos, mas muito pouco inventou no campo do vocabulário arquitetônico ou decorativo. O estilo utilizou-se sempre, normativamente, e embora com liberdade extrema, de soluções artísticas pregressas — ordens, colunas, capitéis, folhas de acanto, mísulas, arquitraves, arcos, etc., — bem como de temáticas e representações figurativas uniformes, divulgadas em gravuras soltas ou incorporadas a determinados textos.

Não se deve esquecer, ademais, que, no catolicismo e enfaticamente durante a Contra-Reforma, as composições figurativas cumprem função específica de “contar sempre a mesma história”. Portanto, para que cada uma destas composições se apresente imediatamente identificável e entendível, especialmente pelos fiéis iletrados, é necessário que se mantenham mais ou menos coerentemente iguais, sem variações que possam confundir o observador.

Este objetivo leva, irrecorrivelmente, à repetição de determinadas soluções composicionais que identificam o episódio ou o personagem que se pretende apresentar. Assim sendo, é natural, senão impositiva, a reprodução indefinida de modelos já consagrados pela tradição, o que, de certo modo, limita a liberdade de criação artística.

Também na arquitetura e nas artes decorativas o processo repetitivo de determinadas soluções plásticas sempre se impôs através da história, e é exatamente esta similitude de soluções, verificada em certo período de tempo, que caracteriza o que se convencionou designar como estilo.

Em conseqüência, o relacionamento das obras de Antônio Francisco com outras de seu tempo é perfeitamente compreensível. O estudo deste relacionamento, compreendendo a identificação dos modelos que teria utilizado e dos padrões artísticos, universais ou portugueses, que presidiram o desenvolvimento de sua arte, é de considerável importância: contribui para situá-la historicamente mas, por outro lado, pouco influi em seu valor intrínseco.

Em verdade, não é o tema, ou mesmo a composição, que qualificam uma obra de arte. Não é o que “representa”, senão o “como” o faz. Diversos artistas podem esculpir ou pintar o mesmo retrato ou cena, e cada obra se diferenciará, embora executadas em um mesmo estilo. É esta diferença de tratamento que distingue o medíocre do genial e é só ela que importa à caracterização da peça.

O fato de se haver utilizado de modelos alheios, de ter sido levado a repetir soluções e realizado obra que se filie a outras anteriores, não interfere absolutamente no caráter próprio da produção de Antônio Francisco. Muito pelo contrário, contribui até para valorizá-la, na medida em que, apesar da circunstância, ela se distingue definitivamente não só de todas as demais contemporâneas, como também dos próprios modelos por acaso utilizados.

Antônio Francisco não cede sua personalidade à sedução da cópia, do pasticho ou da fácil justaposição de fontes inspiradoras. Maneja-as com insuperável maestria, trabalha-as à sua particular maneira, submete-as a seu gosto pessoal e se, por um lado, conserva às vezes a representatividade incontornável do tema escolhido, por outro o objetiva plasticamente de modo inteiramente particular e inconfundível.

Gravuras em preto e branco não são para a pintura e escultura mais que meros pontos de partida. São totalmente distintos os elementos de expressão que as qualificam. Estabelecer comparações ou relações de dependência entre gravura em preto e branco e pintura ou escultura seria o mesmo que ajuizá-las por confronto com a realidade objetiva que procuram representar.

Aliás, mesmo no manuseio de modelos Antônio Francisco se mostra singular. Enquanto os demais artesãos de sua época, em Minas, limitavam-se à monótona repetição das soluções plásticas em voga, seu versátil talento o levou a diversificar suas fontes de inspiração, elegendo-as conforme sua adequação e seus propósitos.

Algumas vezes deixou-se seduzir pelas composições renascentistas, à feição de Ghiberti, por exemplo; outras se manteve fiel ao barroco propriamente dito ou evoluído para o rococó; tanto inclinou-se à sobriedade românica persistente em Portugal como à desenvoltura curvilínea italiana de Borromini. Em certos casos recua no tempo para aproveitar modelos góticos, um século antes que o neogoticismo novecentista se difundisse no Brasil; em outros atualiza-se no barroco-rococó da Europa central, cuja influência sobre a arte das Minas — embora em parte explicada pelos casamentos da nobreza portuguesa com a austríaca — não foi até hoje suficientemente estudada.

Todavia, embora utilizando-se de tão extensa gama de orientação, nela não se dissolve a personalidade de Antônio Francisco, pois, sobre todas as diversificações estilísticas que adotou em suas obras, impôs, com inegável firmeza, traços inconfundíveis de seu próprio talento.

A OBRA • ANÁLISE CRÍTICA

4.1

A obra mais antiga, já identificada como concebida por Antônio Francisco, é a do risco do chafariz parietal do Palácio dos Governadores de Vila Rica, incluído em contrato de sua construção, firmado por seu pai em 1752. “A circunstância... de sua personalidade já estar presente neste risco, feito aos quatorze anos, é significativa e comovente”, consigna Lúcio Costa.

Este risco, além de confirmar sua precocidade, confirma, também, que desde tenra idade esteve trabalhando em obras de seu pai e de outros profissionais. É provável, porém, que, tendo-se inclinado, desde aprendiz, mais aos trabalhos artísticos do que aos técnicos, se haja dedicado especialmente à confecção de retábulos, nos quais se concentrava, quase exclusivamente, a arte de sua época.

Entre 1747 e 1755, Manuel Francisco Lisboa foi chamado a opinar sobre a execução de altares e púlpitos da Matriz de N. Sa. da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, objeto de sérias controvérsias entre a Confraria do Santíssimo Sacramento e a de São Miguel.

A Matriz é a mais alta e de maior volume construída na região durante o período colonial, representando, pois, na época, uma impressionante experiência. Com torres de coberturas bulbosas, nártex aberto para o exterior em arcadas, tribunas sobre corredores laterais vazados para a nave e capela-mor e transepto insinuado, sua concepção arquitetônica difere bastante da normativamente usada na área e se inspira nitidamente em soluções europeias, menos adaptadas localmente. Por sua magnificência,

sem dúvida deve ter despertado a atenção de profissionais e do povo da região sobre os quais, inevitavelmente, haveria de influir.

O projeto desta Matriz é atribuído a Manuel Fernandes Pontes, natural de Barcelos, Portugal, provavelmente recém-chegado às minerações e ainda influenciado pelas exageradas notícias que corriam na mãe-pátria sobre as riquezas auríferas brasileiras. Menos condicionado pela realidade local, com a qual os profissionais com maior tempo de estada na área já se tinham conformado, concebeu obra tão grandiosa que, de fato, nunca pôde ser terminada completamente.

A construção veio a padecer de certa rusticidade de acabamento, mas o interior, embora inconcluso, fez-se primoroso. A tarja que coroa o retábulo de São Miguel, já acabada em 1755 quando da última inspeção feita por Manuel Francisco Lisboa, é uma peça excepcional, tanto em concepção como em entalhe, sendo curioso observar que em sua execução interferiram Domingos Marques e um quase homônimo de Antônio Francisco — Francisco Antônio Lisboa. Inclui quatro figuras: a Fé, cega; dois querubins laterais e um arcanjo ao alto. Esta tarja, de extraordinário tratamento escultórico, deve ter impressionado fortemente Antônio Francisco se, como parece, dela teve conhecimento.

O arcanjo guarda íntima relação com o anjo central do barrete da capela-mor franciscana de Vila Rica e com o que oferece o cálice da amargura a Cristo em Congonhas do Campo, ambos esculpidos por Antônio Francisco. Por sua vez, os querubins que parecem sustentar a cartela central repetem-se, quase com igual postura, nas sobreportas carmelitas de Sabará e Vila Rica, também concebidas pelo mestre.

A Matriz de Catas Altas dispõe de uma imagem do crucificado, cuja execução apresenta nítidas características do estilo de Antônio Francisco. Afastando-se radicalmente da tradicional representação do Cristo agônico, de aspecto lânguido, sofrido, flácido, senão mesmo feminino, a imagem o retrata ainda jovem, viril, atlético, em sugestão de se estar arrancando da cruz. Por sua anatomia e expressão, assemelha-se bastante aos Atlantes que Antônio Francisco incluiu no coro da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará e ao Cristo da Flagelação de Cachoeira do Campo, incorporado ao acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Os Atlantes são de 1781-1785 e a última imagem é de data desconhecida.

Como Antônio Francisco teria apenas 17 anos em 1755, é difícil precisar se nesta idade executou o Cristo de Catas Altas. Quiçá o tenha entalhado mais tarde, por volta da época dos Atlantes de Sabará. Contudo, o aspecto juvenil da figura de Cristo, que Antônio Francisco iria, mais tarde, envelhecendo em paralelo, com seu próprio amadurecimento, estaria a indicar ser a peça de sua adolescência e, talvez, mesmo a primeira representando o Senhor.

De toda maneira, por ocasião das intervenções de seu pai na obra, entre 1748 e 1755, parece certo ter Antônio Francisco participado de alguma forma nos trabalhos de decoração interior da Matriz de Catas Altas, quanto menos como observador ou aprendiz.

4.2

A confirmação da precocidade de Antônio Francisco se enfatiza quando se considera que em 1761 esculpiu um busto feminino para o Chafariz do Alto da Cruz de Vila Rica, construído por seu pai a partir de 1757. É possível ter sido este chafariz, tal como o do Palácio dos Governadores, também projetado por Antônio Francisco. Em excepcional solução, o busto, que é a única escultura indiscutivelmente pagã do período, coloca-se na parte superior da peça, em posição tradicionalmente reservada a uma cruz.

Dois aspectos da escultura — o material utilizado e o tema — devem ser particularmente considerados. Tem-se como certo haver sido Antônio Francisco quem introduziu a pedra-sabão nas obras escultóricas regionais. É possível que, anteriormente, já tivesse sido ela aproveitada, em áreas próximas de sua ocorrência, para a confecção de vasilhames e peças de reduzidas dimensões, em substituição à cerâmica, para a qual não se dispunha de argilas adequadas. “Pedra de panela” ou simplesmente “pedra-panela”, era a designação corrente do material na área.

Embora não ocorra nas imediações de Vila Rica e Mariana, onde, pelo contrário, abundam quartzitos, deve ter Antônio Francisco tomado conhecimento da existência da pedra-sabão em viagens com o pai, por exemplo, a Catas Altas do Mato Dentro. Documentos da época referem-se à existência do material em Santo Antônio do Brumado, de onde talvez, por indicação do próprio Antônio Francisco, foi extraída para as obras da Capela de N. Sa. do Carmo de Sabará. A localidade, adjacente a Santa Bárbara do Mato Dentro, é vizinha de Catas Altas.

Ocorre apenas observar que na mencionada capela carmelita foram empregadas duas variedades da rocha: uma verde-azulada e mais dura (serpentinita), no frontão, e outra cinza (esteatita), na decoração da portada. É possível, entretanto, que as duas variedades, de idêntica formação geológica, ocorram paralelamente em um mesmo sítio.

A pedra-sabão, macia de trabalhar, de textura homogênea, compacta, suscetível de polimento, não sujeita à decomposição como os quartzitos e, de certa maneira, com a aparência de argila não cozida, é um material perfeito para a escultura. Reconhecendo-lhe as qualidades e incorporando-a à decoração local, Antônio Francisco não só possibilitou a execução de elementos esculturais a céu aberto, sem os inconvenientes da madeira deteriorável ou dos duros e ásperos quartzitos, como abriu, também, largas possibilidades à arte regional que viria a singularizar-se inclusive pelo emprego do dito material.

Por suas características, a pedra-sabão pode ser trabalhada quase como a madeira, aceitando, praticamente, muitos dos instrumentos ou ferramentas — enxó de desbaste, goivas, formões, limas, grosas, lixas de polimento —, a esta última destinados, e não apenas o cinzel, prioritariamente utilizado para esculpir rochas mais duras como as areníticas e calcárias. Esta circunstância deve ter contribuído grandemente para que fosse usada por Antônio Francisco e outros profissionais, como ele afeitos aos trabalhos em madeira.

Ainda que não se possa precisar com exatidão qual teria sido o primeiro trabalho escultórico regional executado em pedra-sabão, não há dúvida alguma de que entre estes está o busto do Chafariz do Alto da Cruz, datado de 1761.

A segunda consideração suscitada por este busto diz respeito a sua temática e colocação. A ousadia da composição de modo algum estaria relacionada com a personalidade de seu pai. Embora com bom conhecimento de sua profissão, Manuel Francisco Lisboa revelou-se bastante conservador em suas obras e pouco inclinado a inovações. Se alguma orientação recebeu Antônio Francisco a respeito, o que parece mais do que provável em virtude de sua excepcionalidade, esta certamente lhe teria sido oferecida por João Gomes Batista. Era quem podia estar mais a par das idéias iluministas que vicejavam em França e que vinham de ser introduzidas em Portugal, por Sebastião José de Carvalho, depois Marquês de Pombal, Primeiro-Ministro de D. José I, a partir de 1750.

Sua designação, em 1751, para cargo de confiança na Casa de Fundição de Vila Rica, depois de haver sido desterrado para o Brasil, indica seguramente ter ele readquirido prestígio quando Pombal passou a orientar a política lusitana. É de crer, portanto, que estivesse de acordo com o pensamento iluminista de Pombal e, em consequência, mais inclinado ao humano do que ao místico.

O busto do Chafariz do Alto da Cruz corresponde perfeitamente a este humanismo que, superando as já esgotadas concepções barrocas, antecipa o caráter mundado do rococó e o espírito racionalista do neoclassicismo.

A capacidade de Antônio Francisco de absorver e aceitar de imediato inovações ainda não consagradas merece ser destacada, porquanto, acessíveis a outros profissionais locais, não os sensibilizaram de igual maneira.

A influência de João Gomes Batista sobre Antônio Francisco parece ter sido forte e persistente; é possível vislumbrá-la especialmente nos relevos figurativos, à feição de composições medalhísticas que, excepcionais no artesanato local, são freqüentes em sua produção.

Um destes relevos corresponde a uma peça também original em desenho: o Chafariz da Samaritana da cidade de Mariana, de data incerta. Muito mais inspirado em modelos renascentistas do que barrocos, este chafariz afasta-se do partido arquitetônico “à feição de frontispício de capela”, sistematicamente adotado por construções similares, para resolver-se em um painel retangular, no qual se inserem as figuras de Cristo e de uma mulher ao lado de uma cisterna. Ao fundo, uma árvore, duas figuras e um perfil urbano.

Cristo e a mulher de Samaria se mostram jovens, tranqüilos, com feições apolíneas e, não fora sua conotação bíblica, o relevo poderia ser interpretado como representando romântica cena pastoral.

É curioso observar que em três outros trabalhos Antônio Francisco insiste na representação da Samaritana: em uma fonte parietal do pátio de entrada da residência particular da Rua Conde de Bobadela n.º 20, em uma estatueta de jardim da casa à Rua Quintiliano Silva n.º 11, ambas em Ouro Preto, e em púlpito da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará. Na fonte, uma cabeça feminina, sorridente, superpõe-se a uma faixa com os dizeres “Água de Samaritana”. A estátua traz um pote ao ombro, pelo que se

designou como de uma “Aguadeira”. Em virtude deste manifesto apego à mulher de Samaria, não seria despropositado assumir-se que também o busto do Chafariz do Alto da Cruz a ela correspondesse.

A igual temática e a similitude de tratamento das aludidas peças, salvo o púlpito de Sabará, fazem crer tivessem sido executadas mais ou menos em um mesmo período, no qual Antônio Francisco interessou-se por chafarizes. O primeiro deles, do Palácio dos Governadores, é de 1752 e o do Alto da Cruz é de 1757-1761; é provável, pois, que as demais peças em exame tenham sido também executadas por volta destas datas.

Seu pai imiscuiu-se em obras da cidade de Mariana em 1752 e 1753, como louvado designado pelo Governador da Capitania. Fez, então, diversos orçamentos para os quartéis e a catedral da cidade e avaliou casas destinadas ao alojamento do bispado, criado em 1745. Coincidentemente, o Chafariz da Samaritana foi construído justamente em frente ao novo Palácio Episcopal.¹

Contudo, os conchóides que ornamentam a moldura do painel, o apurado tratamento da composição e as figuras de fundo — similares a outras que aparecem nos púlpitos franciscano e carmelita de Vila Rica e Sabará respectivamente — podem indicar que a peça seja posterior à época considerada (1758). É possível que seja contemporânea dos lavatórios da capela de São Francisco e de N. Sa. do Carmo de Vila Rica e das obras de decoração interior da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará. Neste caso a peça de Mariana se situaria por volta de 1781, ano em que Antônio Francisco terminou suas tarefas em Sabará.

Contudo, a tendência de remeter-se para datas mais avançadas seus trabalhos não documentados decorre apenas da perfeição que os caracteriza e que se teme aceitar como possível no princípio de sua carreira. De certo modo este temor não procede.

Em primeiro lugar porque, sem obras anteriores que o justificassem, dificilmente teria alcançado o prestígio que alcançou ainda na década dos 60. Em segundo lugar porque o caráter rococó (e detalhes correspondentes: conchóides) que aparece nas obras em foco já se havia introduzido na área bem antes de 1760, como assinala o próprio vereador de Mariana: “O gosto gótico”²

(1) Atualmente transferido para o Museu da Inconfidência em Ouro Preto.

(2) Parece referir-se ao barroco propriamente dito.

de alguns retábulos transferido dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha e estatuário Francisco Xavier e Filipe Vieira nas matizes desta Cidade (Mariana) e Vila Rica”. Em terceiro lugar, e finalmente, deve-se considerar que é comum, no artesanato, definirem-se muito cedo as características e as “invenções” do autor, em seguida mantidas indefinidamente em sua produção. Até mesmo tendem estas características a se diluir, antes que a se aperfeiçoar, quando eventuais êxitos levam ao incremento da produção.

Estas considerações e a alegre juvenildade das figuras relacionadas com o episódio bíblico da Samaritana parecem apoiar a suposição de terem sido esculpidas por Antônio Francisco ainda em sua mocidade.

Todas as quatro figuras da Samaritana — Chafarizes de Mariana e de Vila Rica, Aguadeira, fonte residencial — expressam nítido sensualismo no modelado, na atitude e na fisionomia brejeira. Duas delas — o busto decotado e a “Aguadeira” — exibem-no franca e ostensivamente.

O sensualismo faz parte do expressionismo barroco, mas nele se manifesta sempre metafóricamente, sublimado, apenas simbolizado ou insinuado. Mesmo na imagem de Santa Teresa em êxtase, de Bernini, exemplo maior na espécie, sua sublimação é evidente. O sensualismo das figuras femininas dos chafarizes, concebidas por Antônio Francisco, é mais real e ostensivo. Apela diretamente aos sentidos e não à alma. Parece que não o preocupa muito a conotação religiosa dos temas que esculpe, nem seu aspecto metafísico ou abstrato. Em pleno vigor, feliz e eufórico, prefere humanizar o divino em lugar de divinizar o humano.

Só excetua-se desta conotação a Samaritana de um dos púlpitos de Sabará, que se apresenta como uma matrona tipicamente portuguesa. O fato poderia confirmar ter sido sua execução posterior à das outras, mas convém lembrar que Antônio Francisco atuou na decoração interior da capela carmelita de Sabará mais como mestre, condutor de obras, do que como executante, aumentando assim as possibilidades de contribuição maior de seus auxiliares nas tarefas em curso.

4.3

No mesmo ano em que executou o busto do Chafariz do Alto da Cruz, confeccionou também, Antônio Francisco, uma mesa e

quatro bancos de jacarandá para a Secretaria do Governo, e o documento a respeito é o primeiro a referir-se explicitamente ao seu nome.

Observe-se que também o pai aceitava obras de marcenaria, tendo feito um arcaz para a Matriz de N. Sa. da Conceição de Vila Rica, em 1733.

Consideradas, talvez, como de menor categoria, peças de mobiliário se incluíam nas atividades de mestres e artesãos, principalmente quando incorporando desenho ou decoração de mais alto nível. Convirá esclarecer que na região das minerações eram muito escassos os móveis, conforme atestam os inventários da época. Móveis de melhor acabamento, para igrejas e capelas, ou palácios, elevavam-se, pois, a objetos de considerável valor. Mesmo preferindo Antônio Francisco trabalhos de caráter artístico, não deve ter deixado ele de aceitar encomendas de menor categoria, principalmente quando lhe faltava serviço. Dentre estas mencione-se a cátedra episcopal de Mariana, com primoroso entalhe em seu espaldar, que por seu delicado rococó parece ter sido executada já mais para o final do século XVIII, mas da qual não se conhece a data exata.

O fato de haver Antônio Francisco contratado pessoalmente os móveis da Secretaria do Governo pode ser atribuído à circunstância de já haver atingido, na época, sua maioridade. Contudo, considerável parte de seus trabalhos persistiria incluída em contratos firmados por outros profissionais que o admitiam como mero artesão jornaleiro.

Atesta esta circunstância sua atuação na obra dos retábulos colaterais e similares da capela de N. Sa. do Rosário do Inficcionado *. Um destes — de São Benedito — apresenta características inegáveis de sua pessoal caligrafia escultórica, notadas, principalmente, nos querubins de coroamento.

Não se conhece, por seguro, a data destes retábulos. A arquitetura da capela, e seu sistema construtivo em madeira e barro, corresponde a soluções adotadas na primeira metade do século. Detalhes de acabamento, como a portada, a decoração e a pintura interior, se ajustam mais ao rococó da segunda metade do mesmo século.

* Atual Santa Rita Durão. Ver *Nota Prévia*.

O partido retangular dos retábulos, a pouca profundidade em que se resolvem, suas colunas estriadas de capitéis coríntios e sua cornija superior reta lembram esquemas de transição entre o barroco e o rococó, imediatamente subseqüentes às composições que incluíram colunas torsas e arquivoltas concêntricas de coroamento.

Os retábulos do Inficionado incluem cartela na parte superior e sanefa sobre o nicho, detalhes que se insinuam nos altares regionais no princípio da segunda metade do século XVIII. Contudo, a composição esquemática das peças é ainda bastante estática, mesmo se confrontada com outras da mesma época. Nota-se em seu acabamento superior evidente conotação arquitetônica, acentuada pela arquivolve horizontal com pintura em faiscado, imitando pedra vejada.

Todas estas circunstâncias autorizariam a suposição de serem os retábulos em exame dos meados do século XVIII, hipótese que só deixa de ser conclusiva por referir-se a obras de certo modo modestas, solicitadas por irmandade de poucos recursos, provavelmente de pretos, como eram quase todas as dedicadas ao particular culto de N. Sa. do Rosário. A simplicidade, ou mesmo pobreza, destes retábulos, em termos de sua menor dinâmica de composição, tanto pode corresponder aos poucos recursos disponíveis que teriam "arcaizado" obras já do final do século, como pode, também, identificá-los como peças dos meados da centúria, anteriores à luxuriante expansão do rococó na área.

É certo que já nos meados do século os retábulos locais mostraram uma nítida evolução do barroco ao rococó, rompendo-se seus coroamentos em arquivoltas concêntricas para a incorporação de dosséis e de ornamentação mais laboriosa e complexa. Essa circunstância se nota, por exemplo, nas Matrizes de N. Sa. do Pilar de Vila Rica e de N. Sa. da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro. Contudo, os novos desenhos ainda se apresentavam de certo modo pesados, volumosos e sem a graciosidade sutil do rococó, que apenas principiava a insinuar-se.

É exatamente esta graciosidade, ainda não inteiramente definida, que se encontra nos retábulos da capela de N. Sa. do Rosário do Inficionado e que leva a crer tenham sido das primeiras obras de Antônio Francisco na espécie. O risco menos desenvolvido destes retábulos se explicaria, assim, pela pouca experiência do mestre que, embora pudesse ter já trabalhado, como aprendiz,

em peças similares, só agora se via com a responsabilidade de concebê-las pessoalmente.

4.4

José Coelho de Noronha — sob cuja responsabilidade Antônio Francisco devia então estar executando retábulos na Matriz de Vila Nova da Rainha* — apresentou um risco novo para a Matriz de Morro Grande** em 1762. Em 1763 a Irmandade do SS. Sacramento desta última determinou que “a obra fosse feita pelo risco novo em que se acham tirados todos os defeitos do primeiro”.

Bretas atribui o projeto a Antônio Francisco, mas pouco se pôde apurar, em definitivo, sobre o assunto. Constatou-se apenas que a fachada desta matriz foi a primeira a incluir nicho sobre a portada, no qual se colocou uma imagem de São João Batista jovem, esta de inquestionável autoria de Antônio Francisco.

A ele atribui-se, ademais, a tarja do arco-cruzeiro, sendo de observar-se que este último, em excepcional solução, se deixa sobrepassar por cornija horizontal reta, em composição igual à do coroamento do retábulo de Antônio Francisco na capela de N. Sa. do Rosário do Inficcionado.

A inusual forma e recuo das torres da Matriz de Morro Grande, seu frontão curvilíneo e sua sinuosa mureta do adro correspondem a inovações rococós que antes só haviam aparecido, na região, em elementos decorativos. Estas inovações condizem bem com a personalidade de Antônio Francisco, e o fato de ter sido elê chamado a opinar sobre a construção, em 1785, parece confirmar sua interferência no projeto. Neste caso teria sido este seu primeiro trabalho arquitetônico.

Convém advertir, porém, que, já estando a obra em andamento quando da elaboração do novo risco, é provável que este se tenha limitado a detalhes de acabamento, principalmente da fachada. Paralelamente deve-se considerar que, havendo sido a construção precariamente executada e se extraviado o risco de 1762, não se pode identificar com precisão o valor e a extensão das propostas nele contidas.

* Atual Caeté. Ver *Nota Prévia*.

** Atual Barão de Cocais. Ver *Nota Prévia*.

Seguramente, nestas não se incluíam, por exemplo, as sineiras cilíndricas que acabaram por comprometer a harmonia da fachada e que, presumivelmente, só foram construídas entre 1792 e 1798, por Teodósio Martins de Sousa.

Contudo, apesar das dúvidas que persistem sobre o desenho do templo, o fato de ter sido o primeiro, em Minas, a dispor de torres recuadas da frontaria merece especial atenção. Na verdade este recuo foi amplamente usado no litoral brasileiro, principalmente nos templos franciscanos do Nordeste, que colocavam suas torres únicas quase no terço médio das respectivas naves. Mais ligeiro afastamento das ditas torres adotou a igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, do século XVII, da qual provavelmente proveio a inspiração para os construtores mineiros que utilizaram idêntica solução. Deve-se lembrar, a propósito, que o brigadeiro Alpoim, autor do risco do Palácio dos Governadores de Vila Rica, de 1735, havia, antes, trabalhado no mosteiro aludido, no qual introduziu as vergas curvas que também trouxe para Minas.

Com o recuo das torres rompeu-se o esquema das frontarias de origem renascentista. Neste as torres se superpunham a fachadas que não as previam e que, freqüentemente, as condicionavam a dimensões totalmente inadequadas.

Em Minas, embora tentadas, não vicejaram as fachadas organizadas em ordens monumentais com torres superpostas; talvez em virtude da precariedade das construções, que não as aceitavam. Corresponderiam a esta hipótese, por exemplo, as torres construídas à distância das naves, isoladas, como a da capela de N. Sa. do Rosário do Arraial do Padre Faria, de Vila Rica.

Por outro lado, nos poucos casos em que as fachadas mineiras se apilastraram, não se submeteram elas a uma trama uniforme; em geral eliminaram-se de arquivadas intermédias e permitiram-se subdivisões laterais extremas alargadas, para melhor proporcioná-las às torres que lhes correspondiam e que assim se justapunham, e não se superpunham, às fachadas.

As fachadas das construções religiosas mineiras de fato adotaram dois partidos: um deles, mais apegado aos eruditos modelos europeus oriundos do Renascimento e defendido pelos profissionais recém-chegados à região; outro, desenvolvido na região, diretamente inspirado pelas despreziosas ermidas que se anteciparam aos templos maiores.

Dentre as construções que adotaram o primeiro dos dois partidos podem ser citadas: as Matrizes de Mariana, de Sabará e de Catas Altas, nas quais a decoração interior, a subdivisão da nave por arcadas, a insinuação do transepto e as fachadas tramas-das revelam a inequívoca presença de profissionais ainda apegados a soluções até mesmo anteriores ao barroco, senão góticas, ou “ao melhor gosto do século passado” (XVII), como assinalou o vereador de Mariana.

Na mesma linha erudita dessas matrizes, inserem-se as Capelas de N. Sa. do Rosário dos pretos de Vila Rica e de São Pedro dos Clérigos de Mariana. Embora construídas já na segunda metade do século XVIII, já adotando as naves-salão que se impuseram no barroco, suas plantas elípticas, nártex aberto em arcadas, fachadas organizadas em ordens monumentais, frontão neogótico³ e torres cilíndricas fogem bastante do padrão arquitetônico genérico que se desenvolveu na área.

A autoria destas capelas é controvertida. O vereador de Mariana atribui o risco da primeira a Antônio de Sousa Calheiros, mas documento de 1784 remete o desenho de sua fachada a Manuel Francisco de Araújo, que em 1772-1773 também contratou as obras da segunda.

Sousa Calheiros foi identificado como “Caixa Administrador do Contrato das Estradas das Minas do Senhor Bom Jesus de Cuiabá”.⁴ A circunstância não invalida de todo sua interferência no projeto em análise e, embora persistam dúvidas sobre os riscos das capelas em exame, parece não havê-las com relação ao fato de terem sido ambas concebidas por um mesmo profissional.

A planta destas capelas assemelha-se muito à da de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, cujo projeto, de 1733-1738, é atribuído ao engenheiro-militar José Cardoso Ramalho, devendo-se assinalar a propósito que, embora as soluções arquitetônicas curvilíneas se tenham difundido na Europa a partir de Borromini, não foram elas aceitas, senão excepcionalmente, na Península Ibérica e na América Latina. A arquitetura mineira, ainda que mais “moderna” e desenvolta do que pautada pelo regramento renascentista que persistiu no período barroco, e ainda que mais receptiva às inovações e liberdades do rococó, também não se deixou seduzir pelas soluções curvilíneas senão esporadicamente.

(3) A capela de São Pedro dos Clérigos de Mariana não foi concluída senão recentemente e em desacordo com o projeto original.

(4) APM. SCSG, 101, fl. 530.

Estas considerações não podem ser desprezadas na análise das capelas de N. Sa. do Rosário dos pretos, de Vila Rica, e de São Pedro dos Clérigos, de Mariana; não só porque têm que ver com o contexto delas, como porque se relacionam com as capelas franciscanas de Vila Rica e de São João del Rei, nas quais Antônio Francisco interferiu, e nas quais a novidade do desenho curvilíneo procurou conciliar-se com o esquema arquitetônico genérico da região.

Presumidamente, as capelas citadas, de N. Sa. do Rosário e de São Pedro dos Clérigos, foram desenhadas depois das franciscanas em causa, mas mostram, as primeiras, que havia na região, na época, tendência favorável aos padrões eruditos, quiçá já alimentada pelo neoclassicismo nascente e que corresponderia, também, ao “amadurecimento” do processo local de aculturação.

De fato, porém, a arquitetura religiosa regional parece haver evoluído não a partir das eruditas fachadas tramadas com torres superpostas, mas sim dos frontispícios lisos das singelas ermidas primitivas, com duas janelas de coro, porta de entrada e óculo de empena, ao qual frontispício as torres se justapunham.

Exemplo curioso a respeito é o da Matriz de Mateus Leme, cuja fachada, desprovida de torres, é uma exata reprodução, em escala maior, das adotadas pelas aludidas ermidas, tais como as existentes no arredores de Vila Rica.

A eliminação de tramas estruturais aparentes nas fachadas dos templos locais e a justaposição de torres a elas correspondem a um processo de adaptação dos modelos importados às condições ambientais. O processo enfatizou-se pela ausência de congregações religiosas que, no geral, transplantavam sua arquitetura européia para onde se transferiam, pelo isolamento relativo da área das minerações e pela capacidade do português imigrado de se ajustar, rapidamente, ao meio em que vivia.

Se, por um lado, fizeram-se as construções religiosas mineiras mais pobres do que as européias e litorâneas brasileiras da mesma época barroca, por outro foi exatamente esta “pobreza” que, paradoxalmente talvez, permitiu se peculiarizassem e se libertassem dos rígidos padrões alienígenas.

Autonomizando os volumes integrantes das fachadas e despojando-os de tramas, de fato os templos mineiros ganharam a liberdade de se comporem livremente, de se proporcionarem melhor e de se expressarem plasticamente através da própria morfologia e não da ornamentação superficial que não raras vezes apenas os mascaravam.

É esta liberdade de composição que deve ter levado o autor da Matriz de Morro Grande a descompromissar ainda mais o frontispício da nave, dele recuando as torres que, justapostas em um mesmo plano, o comprimiam. Desafogado delas, o dito frontispício ganha predominância no conjunto que, por outro lado, se verticaliza e se movimentava.

Portanto, se foi Antônio Francisco, de fato, o autor do risco da Matriz de Morro Grande e responsável pelo recuo de suas torres, solução que se generalizaria na área subsequente, méritos consideráveis acrescentam-se a seu talento.

4.5

Os retábulos da Matriz de Vila Nova da Rainha, executados entre 1757 e 1766, são bem mais evoluídos do que os da capela de N. Sa. do Rosário do Inficionado. A uniformidade plástica deles faz supor orientação de um mesmo profissional, e a elegância de seus desenhos lembra bastante o gosto de Antônio Francisco. Não há, porém, maiores indícios que confirmem a hipótese.

Um dos retábulos da nave — de São Francisco de Paula — foi inegavelmente executado pelo mestre.

Na mesma Matriz, e pela mesma época, também executou o mestre uma imagem de N. Sa. do Carmo, de altar adjacente.

A propósito, vale a pena observar que imagens não raro mudam de posição nas igrejas e capelas, sendo bem possível que a de N. Sa. do Carmo inicialmente tenha ocupado o altar entalhado pelo mestre.

Coincidência interessante a observar é a relacionada com a situação dos retábulos aos quais se dedicou pessoalmente tanto da Matriz de Vila Nova da Rainha como da capela do Inficionado. Ambos colocam-se na nave, do lado do Evangelho, à esquerda de quem entra nos templos. Os retábulos confrontantes, do lado da Epístola, são de igual desenho. Estes detalhes levam à suposição de ter projetado as duas peças, relegando a execução de uma delas a seus auxiliares.

Pode ter contribuído para a presença de Antônio Francisco na Matriz de Vila Nova da Rainha o fato de ter sido projetada por seu pai, como informa o registro do vereador de Mariana, e a circunstância de ter sido o mesmo indicado como fiador por

José Coelho de Noronha, em 1758, quando firmou contrato para a realização da obra. É verdade que este contrato se refere apenas ao retábulo da capela-mor, comumente o último a ser feito, mas presume-se tenha ampliado para abranger os demais.

Quase sempre as matrizes eram construídas por iniciativa de Irmandades do SS. Sacramento, às quais pertenciam os retábulos das respectivas capelas-mores. Os das naves serviam a outras organizações laicas, que, não possuindo capela própria, se acolhiam às matrizes. Destas últimas, de existência precária e muitas vezes efêmera, pouca documentação foi preservada, razão pela qual poucos dados relacionados com os altares laterais das matrizes se preservaram.

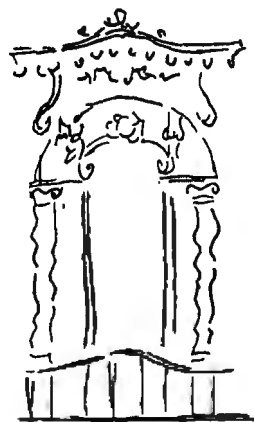
O retábulo executado por Antônio Francisco na Matriz de N. Sa. do Bonsucesso de Vila Nova da Rainha apresenta esquema similar ao da capela de N. Sa. do Rosário do Inficcionado, mas bem mais elaborado, principalmente em seu terço superior. Nesta parte, o enquadramento retangular retilíneo anterior se dinamiza em perfis curvilíneos que se comprimem para o alto, onde se instala vigorosa sanefa. As colunas são torsas; os querubins, melhor proporcionados ao conjunto, descem à curvatura inferior do arco do nicho, terminada em volutas; na cartela, antes lisa, insere-se relevo com o símbolo do Espírito Santo; amplia-se o vazamento do nicho. De fato a composição deste retábulo apresenta-se bem mais evoluída no tempo do que a do retábulo do Inficcionado. Sua elegância e leveza correspondem mais ao espírito do rococó, ainda contrariado, em parte, pelo desenho compacto e, de certo modo, pesado, do último mencionado.

A sanefa curvilínea de coroamento que se inclui no retábulo da Matriz de Vila Nova da Rainha repete-se quase sistematicamente nos altares colaterais da segunda metade do século XVIII. Aliás, o esquema adotado por Antônio Francisco para os retábulos da Matriz mencionada repete-se, quase igual, nos da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, já do princípio do século XIX, alguns deles documentadamente entalhados pelo mestre. Trata-se, pois, de um esquema ao qual este se manteria fiel por largo tempo e que lhe ocorrera, inicialmente, na dita Matriz de Vila Nova da Rainha, por isso mesmo de suma importância para o estudo analítico de suas obras.

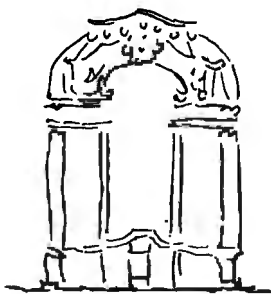
Tanto no retábulo da capela de N. Sa. do Rosário do Inficcionado, como no da Matriz de Vila Nova da Rainha, aparecem



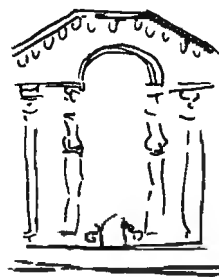
1



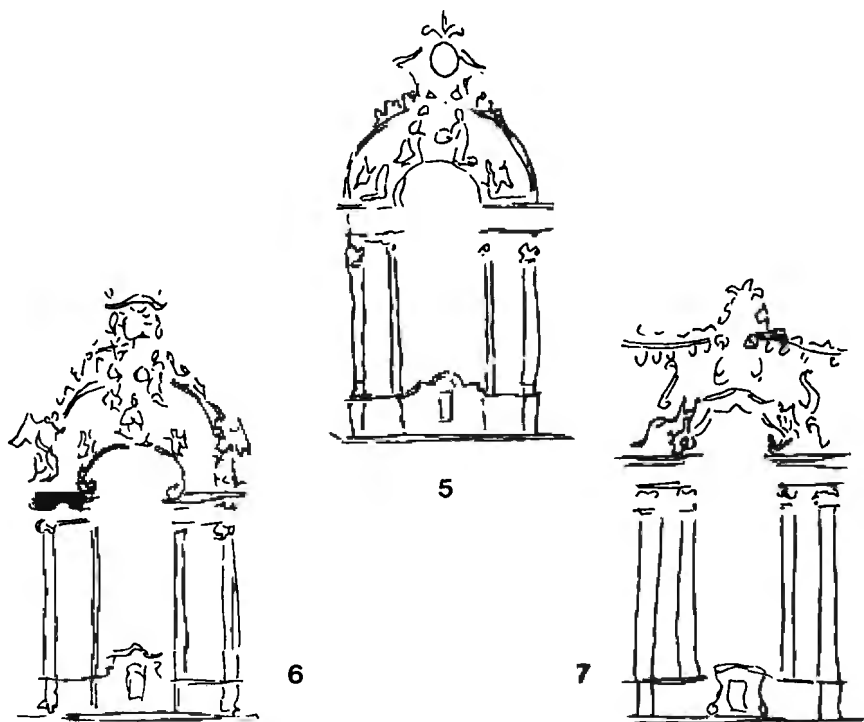
2



3



4



LEGENDAS DA FIGURA 1

Primeira fase

- 1 — Capela de N. S.^a do Rosário, Inficcionado. 185?
- 2 — Matriz de N. S.^a do Bonsucesso, Vila Nova da Rainha. 186?

Segunda fase

- 3 — Capela de São José, Vila Rica. 1771-1772.
- 4 — Capela da Fazenda da Serra Negra. 178? ou antes?

Terceira fase

- 5 — Matriz da Jaguará. 1787-1790.
- 6 — Capela de São Francisco, Vila Rica. 1790-1794.
- 7 — Capela de N. S.^a do Carmo, Vila Rica. 1807-1809.

Observe-se o esquema uniforme das peças, com colunas nas extremidades laterais e coroamento do nicho em arquivoltas. O primeiro tem dossel rebaixado; o segundo, terceiro, quarto e sétimo o têm elevado; apenas o quinto e o sexto o dispensam. Curiosa é a semelhança de desenho entre o segundo e o sétimo, cujas datas se distanciam em cerca de 50 anos.

dois querubins esvoaçantes ladeando a cartela. Vale a pena lembrar que a composição se assemelha, em princípio, à adotada no retábulo da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro, que se supõe haver deixado em Antônio Francisco profundas impressões. Contudo, tanto em Catas Altas (altar-mor) como no Inficcionado, a cartela se apresenta lisa, mas a de Vila Nova da Rainha e a do retábulo-mor da capela franciscana de Vila Rica, concebidas por Antônio Francisco, incluem o símbolo do Espírito Santo.

Cartela central ladeada de querubins não é rara na talha regional. Contudo, é singular a ênfase que lhe confere Antônio Francisco, que a transforma em ponto focal polarizante de toda a decoração adjacente.

No retábulo do Inficcionado a mencionada cartela ainda se integra bastante ao dossel do nicho no qual se insere; no de Vila Nova da Rainha ela se solta completamente do arco que recobre em parte, não se comprometendo com o desenho deste. Esta circunstância indica uma tendência à autonomização dos componentes decorativos, possibilitada por crescente liberdade de composição, domínio do processo escultórico e imaginação criativa.

É de fundamental importância concentrar-se atenção nas cartelas com querubins esvoaçantes porque Antônio Francisco as utilizaria largamente em suas obras, inclusive transferindo-as dos retábulos para as portadas, onde se definiriam quase como uma marca pessoal de sua personalidade.

Anote-se que os retábulos da Matriz de N. Sa. do Bonsucesso de Vila Nova da Rainha tiveram execução demorada, correspondendo ao período que vai de 1757 a 1766. É possível que a intervenção de Antônio Francisco se tenha dado por etapas, ou seja, no princípio relacionada com os desenhos e, no final, com o acabamento. Em 1761 esculpiu o busto do Chafariz do Alto da Cruz de Vila Rica, mas desta data até 1766 não há indicações de outras obras que tenha executado. Pode-se presumir, pois, que tenha trabalhado em Vila Nova da Rainha entre 1761 e 1766.

4.5

A partir de 1760 cresce a atividade de Antônio Francisco, tanto como projetista como executante. Só que, em alguns casos, não se pode assegurar definitivamente a situação cronológica de obras conjetalmente admitidas como produzidas no período.

Entre estas se incluíam as relacionadas com as sobreportas da Matriz de Morro Grande e da capela do Senhor Bom Jesus de Vila Rica, ambas resolvidas em nichos.

O risco novo da Matriz, atribuído a Antônio Francisco, é de 1763; em 1785 já devia ter sido executado em virtude da obra ter sido, então, submetido a louvação. Estas duas únicas datas conhecidas deixam um largo período de 22 anos, dentro do qual deveria ter sido executado o nicho e a imagem da fachada. Neste período Antônio Francisco esteve ativamente empenhado em obras nas capelas carmelitas de Sabará e de Vila Rica e na franciscana desta última Vila.

Observe-se que a imagem de São João Batista parece um pouco grande para o espaço que ocupa. Este detalhe poderia indicar não ter sido esculpida no local ou, pelo menos, não à vista do nicho, por sua vez desproporcionalmente pequeno em relação à fachada onde se insere. Estas observações fazem supor que o projeto da fachada da Matriz previa um nicho de maiores dimensões.

Outro nicho que contou com a interferência de Antônio Francisco é o da portada da capela do Senhor Bom Jesus de Vila Rica, aceito como executado por volta de 1776-1778. A suposição decorre do fato de se haverem lavrado, nestes anos, pedras para o frontispício do templo, presumivelmente relacionadas com seus elementos escultóricos.

Aceita a presunção como correta, levantam-se dúvidas sobre o projeto deste nicho, que, ou foi concebido por Antônio Francisco, mas em data bem anterior e mais próxima da considerada para o risco de Morro Grande, ou não foi por ele elaborado. Isto porque na década dos 70 já se havia inclinado o mestre para as sobreportas com cartelas e querubins, que incluiu sistematicamente em todas as suas composições posteriores.

A portada carmelita de Vila Rica deve ter resultado das modificações que Antônio Francisco introduziu no projeto de seu pai cerca de 1771. A de Sabará é pouco posterior a 1769, data em que foram trazidas pedras de Brumado (pedra-sabão), presumivelmente destinadas a ela. Antônio Francisco trabalhou nesta capela em 1770 e 1774, em obras não especificadas, mas provavelmente incluindo a portada. Em 1774 propôs risco novo para a portada franciscana de Vila Rica, já com medalhão figurativo que também incluiria na portada de São Francisco de São João del Rei.

Não é fácil admitir-se que, depois de se haver dedicado às composições heráldicas, tivesse retrocedido em 1777-1778 às com nicho, tal como a da Matriz de Morro Grande, de 1762.

Ademais, a fachada planiforme da capela do Senhor Bom Jesus, com seu frontão reto, comprimido e mutilado pelas torres, não corresponde às soluções arquitetônicas preferidas na região na segunda metade do século XVIII. Ajusta-se bem mais ao partido singelo das primitivas matrizes locais. A inserção do nicho, à feição de terceira janela de coro, a inclusão de uma base sob o frontão e a cobertura bulbosa das torres lembram soluções adotadas pela mencionada Matriz de Morro Grande e pela Matriz de Catas Altas, cujo risco é de 1738 e cuja construção terminou por volta de 1750.

Como já assinalado a propósito dos esquemas arquitetônicos da Matriz de Catas Altas e das capelas de N. Sa. do Rosário, dos pretos de Vila Rica e São Pedro dos Clérigos de Mariana, também os nichos pertencem a um desenho erudito transposto de Portugal ou do litoral brasileiro e alheio à arquitetura que, embora também portuguesa de origem, se vinha adaptando e evoluindo na região.

Outro nicho de fachada existente na área mas sem a interferência de Antônio Francisco é o da capela de Santa Ifigênia de Vila Rica, cuja construção vai de 1733 a 1780, mas que já estaria definida por volta de 1749, data de importante louvação precedida por três profissionais, sendo um deles seu pai.

Nesta capela o nicho mergulha no óculo rebaixado da empena, o que indica ter sido detalhe acrescentado a um projeto que não o previa. Há referências a “obras de pedra” executadas nesta capela em 1777. Parece, pois, que o nicho introduzido nela foi sugerido pelo da capela do Senhor Bom Jesus. Neste caso teriam sido ambos executados no final da década dos 70.

Nos nichos da Matriz de Morro Grande e da capela do Senhor Bom Jesus é inequívoca a intervenção de Antônio Francisco, com respeito às imagens que os ocupam e relevo que a um deles se acrescenta. Contudo, nem o desenho nem o tratamento destes nichos evidenciam sua personalidade. A descontinuidade entre portada e nicho, no caso da capela do Senhor Bom Jesus, enfatizada por soleira horizontal, não coincide com a harmonia entre decoração e porta, que caracteriza os riscos de sua comprovada autoria na espécie e que procurou restabelecer com o relevo figurativo.

Uma análise comparativa entre os nichos de Morro Grande e de Vila Rica suscita interessantes considerações. Na Matriz o enquadramento do nicho é pesado, volumoso, de um barroco arcaico para o tempo e quase desprovido de elementos decorativos superficiais. Tanto o conchóide inferior, entre os arranques sobre as ombreiras, como a insinuada cartela de baixo, onde se insere o cordeiro, e a de cima, de onde nasce a pluma, são de execução canhestra, ingênua, primitivista, não ajustada à robustez dos componentes arquitetônicos da peça. A imagem e seu pedestal parecem desproporcionalmente grandes em relação ao espaço que ocupam.

Na capela do Senhor Bom Jesus, ao contrário, a imagem se apresenta desproporcionalmente pequena. A composição já é rococó, com profusão de ornatos fitomórficos superficiais. O arco superior, com volutas nas extremidades, lembra desenho de retábulo, no qual o relevo do purgatório figuraria o frontal do altar.

Por sua vez, o dito relevo se inostra bastante comprimido no enquadramento de que dispõe, o que indicaria se ter valido de um espaço que, no projeto, não o previa. Entretanto, considerado em si mesmo, é um excelente trabalho. Apesar de referir-se a castigo, aflição e sofrimento, o tratamento que Antônio Francisco dá ao tema, no modelado e atitude das figuras, revela antes sensualismo do que dor. Os corpos nus, masculinos e femininos, são juvenis, insinuantes, quase lúbricos. Neste sentido são bem diferentes de representações similares da época, de igual referência, onde os corpos normalmente se apresentam retorcidos e com fisionomias sofridas ou mesmo grotescas. Antônio Francisco esculpe as figuras como imunes às chamas, de onde se elevam redimidas pelo amor divino. Não é a punição ou a condenação que enfatizam, senão o perdão.

Curiosamente há sacerdotes entre as figuras da cena, definidas pelo corte fradesco dos cabelos. Conquanto a doutrina católica aceite o pecado como inerente ao ser humano, são muito raras, na arte relacionada com a Contra-Reforma, alusões diretas, especialmente gráficas, a padres pecadores. Talvez por isso os tenha Antônio Francisco identificado como frades e não seculares. Aqueles haviam sido banidos da região por iniciativa real, embora nela se insinuassem disfarçadamente, às vezes em apostasias, seduzidos pelo ouro. Incluí-los nas condenações do purgatório seria, assim, mais aceitável do que nele figurar sacerdotes seculares em ministério na área.

Tanto a nudez das figuras como a inclusão de frades entre elas constitui excepcionalidade na tradição local, mas não se pode deixar de relembrar, em paralelo, o busto pagão colocado no lugar da cruz no Chafariz do Alto da Cruz de Vila Rica, assim como a elegância e jovialidade das figuras, da fonte da Samaritana de Mariana, que, embora barrocas, conservam clara conotação do humanismo renascentista que orientou Antônio Francisco quando jovem.

Todavia, o relevo do purgatório já indica uma mudança no estado de espírito de Antônio Francisco, pois com ele principia a substituir temas agradáveis por aflitivos. No caso da imagem de São João Batista de Morro Grande, ainda preferiu representar o personagem bíblico na juventude, mas, na capela do Senhor Bom Jesus, já inclinou-se para o Anjo Julgador São Miguel e para as almas entre as chamas do purgatório.

Claro é que estes elementos escultóricos se afinam pela invocação dos respectivos templos, mas, outro fosse o estado de espírito de Antônio Francisco, não teria sido difícil a seu talento encontrar soluções diversas das que adotou. Poderia, por exemplo, se já amargo quando esculpiu a imagem de São João Batista, tê-lo representado velho, profético, ou mártir. Inversamente, se mais jovial quando encarregado da imagem e relevo da capela do Senhor Bom Jesus, poderia ter considerado os justos e não os pecadores.

A evolução temática de sua arte, orientada a episódios e personagens, cada vez mais graves e sofridos, é facilmente reconhecível. Naturalmente, teria correspondido não só às dificuldades crescentes que se substituíram à euforia inicial da região, no decorrer do século, como também à própria evolução da personalidade do mestre.

4.6

Em 1762-1763, Tiago Moreira apresenta risco para a capela de N. Sa. do Carmo de Sabará, cuja construção contrata a seguir. Este risco parece haver sido modificado em 1768, dois anos depois da data admitida como sendo a do projeto de Antônio Francisco para a capela franciscana de Vila Rica. Em 1770 e 1774 foram feitos pagamentos pela Ordem Terceira de Sabará a Antônio Francisco, sem que a referência documental explicitasse a obra correspondente. Em 1778 é ele chamado a opinar sobre a construção.

Pode-se supor esteja próxima da verdade a hipótese de ter sido, pelo menos, o primeiro pagamento que lhe foi feito, em 1770, retribuição correspondente a sua interferência no risco da capela. A esta conclusão se chega porque os elementos esculturais da sobreporta e da empena de tal modo se ajustam à construção, que se deve admitir tenham sido previstos no projeto desta.

Aliás, em 1771, contrato firmado entre a Ordem e Tiago Moreira refere-se a um “risco que novamente lhe foi dado”.

A fachada desta capela ainda adota o esquema planimétrico da Matriz de Vila Nova da Rainha, bem próxima, onde Antônio Francisco trabalhou nos retábulos e cujo projeto é atribuído a seu pai. Entretanto, suas excelentes proporções, a boa distribuição das aberturas e sua bem marcada estruturação distanciam-se da Matriz citada e correspondem perfeitamente à personalidade de Antônio Francisco.

Pode-se, portanto, ter como certo que Antônio Francisco pelo menos interferiu no risco desta, para alterá-lo e aperfeiçoá-lo, nele prevendo as obras escultóricas que depois executaria.

A idéia de transferir para a portada cartela e querubins que antes só integravam retábulos corresponde a singular inovação introduzida por Antônio Francisco na tradição local. É possível que sua primeira experiência a respeito se tenha objetivado na Matriz de Congonhas do Campo, da qual pouca documentação é conhecida. Sabe-se que seu pai, Manuel Francisco Lisboa, contratou as obras do altar-mor da referida Matriz, em 1764-1766. Não seria fora de propósito supor-se que seu filho o tivesse acompanhado nesta empreitada, pois pouco se conhece de suas atividades no princípio da década dos 60.

A sobreporta da Matriz de Congonhas revela desenho e tratamento, de certo modo, precários. O fecho da verga se completa apenas com uma pluma, e a composição, embora elegante, mostra-se um tanto desequilibrada em proporções, principalmente quanto aos ornatos que coroam as ombreiras. A cartela superior ainda não inclui relevo figurativo, em cujo lugar aparece a Arca de Noé.

Apesar das restrições que lhe podem ser reconhecidas, a obra tem irrecusável importância, porquanto, se aceita como da década dos 60, teria sido a primeira de Antônio Francisco a incorporar cartela a portadas e, também, a primeira do mestre inspirado no Velho Testamento.

Poder-se-ia admitir ter sido esta portada e mais uma imagem de São Joaquim de altar colateral obras realizadas por Antônio Francisco, quando esteve na localidade trabalhando nas figuras dos Passos e profetas da capela do Senhor Bom Jesus. A simplicidade e indecisão da portada teriam sido, então, consequência da menor atenção que lhe deferiu o mestre, concomitantemente comprometido com obras de maior responsabilidade.

Contudo, observa-se que a portada não apresenta ainda características do rococó evoluído que se vêem nas obras de Antônio Francisco mais adiantadas no tempo. É ainda barroca em espírito, nem mesmo se acrescentando dos arranjos fitomórficos comuns no rococó e que só se insinuam no arremate dos conchóides, nem se completando de querubins.

Por sua vez, a imagem de São Joaquim, embora apresentando postura que lembra a dos profetas, parece ser obra da juventude de Antônio Francisco, talvez uma das primeiras que executou se considerarmos seu tratamento quase primitivista e arcaico.

Estas considerações fazem crer que a portada da Matriz de Congonhas seja a primeira composição heráldica do mestre, executada em 1764-1766.

A segunda teria sido a da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará, onde o desenho já quase se liberta de seus compromissos arquitetônicos para resolver-se em si mesmo. Deslocando-se da verga, a composição desfaz-se de elementos construtivos e vai-se soltando, flutuante, sobre a superfície da parede.

Em Sabará, tanto o desenho como a execução são de inquestionável autoria de Antônio Francisco. Nota-se na peça uma visível transição do barroco ao rococó, com predominância deste último. A composição ainda é, porém, modesta em comparação com outras posteriores e não inclui relevo figurativo.

O desdobramento dos ornatos em conchóides e volutas caprichosas, os elementos florais e as figuras panejadas, esvoaçantes por um lado expressam uma excepcional elegância rococó, pouco encontrada na arte luso-brasileira do período e mais de acordo com o "melhor gosto francês", aludido pelo vereador de Mariana em 1790. Por outro lado atestam o espírito inventivo de Antônio Francisco, seu domínio completo do material de trabalho e seu gosto pelas composições abertas, soltas no espaço e esculturais.

4.7

Na capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica concebeu Antônio Francisco uma sobreporta evidentemente evoluída da saba-rense. Não sendo ousadia presumir-se tivesse ele colaborado com o pai na concepção geral do risco da aludida capela, sobretudo tendo-se em vista a idade avançada deste último, que faleceria um ano após a entrega do projeto, ainda mais fácil é aceitar-se sua intervenção nas modificações sucessivas que o desenho sofreu no decorrer da construção. Entre outras, estas modificações incluíram: supressão de aberturas na fachada e ondulação desta, nova forma do barrete da capela-mor, chanfros nas arestas das torres e recuo destas, novo desenho do coro e de seus suportes.

Não se pode deixar de mencionar, porém, que as citadas alterações resultaram de sucessivas louvações, levadas a efeito não só por Antônio Francisco como por outros profissionais, tais como José Pereira Arouca, categorizado arquiteto e construtor de Mariana, o qual no ano de 1771 informou à Ordem que a porta lhe pareceria muito larga e baixa, o desenho do coro defeituoso e o do lavatório contrário a seu gosto.

Frente a esta circunstância, não fica clara qual teria sido a contribuição de Antônio Francisco aos novos projetos da capela, presumindo-se, entretanto, que participou da elaboração deles conforme afirmou o vereador de Mariana.

Nas sucessivas louvações levadas a efeito na obra, em 1770, 1771, 1773, 1780 e 1795, o nome de Antônio Francisco só aparece, documentadamente, uma vez em 1771. É a partir desta data que Francisco de Lima Cerqueira assume a responsabilidade pela execução dos elementos esculturais da fachada, que se concluiria em 1790.

Embora aligeirada pelo recuo das torres e por um reconhecível aumento na altura destas, a fachada da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, tanto como a de Sabará, conserva as proporções pesadas que caracterizam o barroco português. Não tem a elegância e equilíbrio ao gosto de Antônio Francisco, apesar do visível esforço que teria despendido para aperfeiçoá-la. Este esforço se revela melhor quando se imagina a solução adotada pelo projeto antes das modificações que lhe foram feitas: a composição planimétrica com três portas de entrada, em desenho próximo ao da Matriz de Vila Nova da Rainha, certamente induziria a um resultado desgracioso, extremamente pesado e pouco conformado

com a leveza que a arquitetura local vinha defendendo desde o princípio do século.

Destas observações se conclui que Manuel Francisco Lisboa, embora excelente condutor de obras, possuía pouco talento artístico e, em seus projetos, apenas repetia os modelos portugueses de seu conhecimento. Antônio Francisco, muito ao contrário, não comprometido com as soluções tradicionais lusitanas e de muito maior talento, pôde, assim, superar o pai em todos os sentidos, principalmente quando, após a morte deste, viu-se com maior liberdade para objetivar suas próprias idéias.

As alterações que teria introduzido na capela carmelita de Vila Rica, compreendendo o recuo das torres, o alongamento vertical da metade superior destas, a continuidade para o alto estabelecida pela porta, cartela, óculo e ático em sucessão, e a supressão de vãos laterais mostram bem seu talento criador, seu melhor senso de equilíbrio e seu apurado gosto.

O visível conflito entre o projeto inicial e as alterações que sofreu, manifestado até mesmo em termos de divergência de “estilos”, deixa perceber, também, a personalidade inquietada de Antônio Francisco, sua inconformidade com concepções alheias não ajustadas à sua sensibilidade e sua preocupação por aperfeiçoamentos inovativos.

Na portada da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica por certo utilizou o mesmo desenho que concebera para a capela de igual invocação de Sabará, mas bem mais desenvolvido. Nela a decoração da sobreporta já não se assenta sobre a verga, mas se eleva para relacionar-se com o óculo da empena, de gracioso contorno e farta ornamentação. Pode-se sentir que Antônio Francisco procurou expandir o detalhe e dar-lhe predominância na fachada, embora o espaço de que dispunha lhe restringisse o intuito.

Com o mesmo esquema da de Sabará, a portada carmelita de Vila Rica incorpora considerável complexidade. A verga se dinamiza em curvas quebradas e as ombreiras se enriquecem com mísulas à feição de pilares que se prolongam para sustentarem os arranques do tímpano aberto. É sobre estes que os conchóides se deitam, antes que na verga como em Sabará. A cartela se ergue sobre pedestal que lembra bastante a base do nicho da capela do Senhor Bom Jesus de Vila Rica, onde se insere o relevo do purgatório. A cabeça alada de querubins que, em Sabará, se co-

loca sobre a verga, alça-se ao pedestal da cartela, e conchóides se instalam nas laterais desta, expandindo-a e afastando as figuras esvoaçantes, para maior amplitude da composição. Outra cabeça de querubim se coloca entre cartela e coroa, à qual se segue, imediatamente, o óculo.

A propósito vale a pena enfatizar o apreço de Antônio Francisco pelas cabeças isoladas, duplas ou triplas, e freqüentemente aladas, de querubins que, de certa maneira, correspondem aos cupidos ou “psiquês” do Renascimento, introduzidos em Portugal por Ludovice, sob a influência de Borromini.

Depois das três portadas acarteladas da Matriz de Congonhas e capelas de N. Sa. do Carmo de Sabará e Vila Rica, Antônio Francisco conceberia três outras que destas se distinguiriam por incorporarem medalhões figurativos — as das capelas de N. Sa. do Carmo de São João del Rei, de São Francisco de Vila Rica e de São Francisco da mesma Vila de São João del Rei.

4.8

Seqüência paralela à das portadas observa-se no desenho dos frontões concebidos por Antônio Francisco. Parece não haver dúvida de que o esquema fundamental destes evoluiu a partir da Matriz de Morro Grande, na qual os catetos da empena se reduzem a seus arranques, de onde se elevam curvas de sustentação da cruz, colocada entre dois pináculos. É esta composição, de certo modo ainda ingênua, que evolui para a mais complexa adotada pela capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, onde a intenção plástica chega a interferir na funcionalidade do elemento, criando problemas não de todo solucionados: os planos da cobertura sobrepassam o perfil do frontão, deixando-se perceber sobre as curvas laterais de elevação deste. Todavia, o frontão carmelita de Vila Rica é bem mais erudito do que o de Morro Grande, vertilizando-se por intermédio de um painel central entre mísulas, à feição de ático, que o distingue do desenho triangular das empenas até então existentes na área.

Na capela franciscana de Vila Rica o frontão adquire ainda maior complexidade, tanto no perfil como no tratamento de seus componentes. O tímpano é quase todo ocupado pelo arco da cimalha real, e a peça se apresenta muito mais como pedestal da cruz do que arremate arquitetônico da cobertura. Contudo, não

se criam problemas de ajuste entre esta e o frontão, porquanto a este último se encosta apenas a reduzida cobertura do nártex avançado, bem mais estreito que a nave.

Não pode deixar de ser notada, neste frontão, a inovação singular de utilizar-se o óculo como medalhão figurativo, quiza evoluída de seu uso como enquadramento de relógio na Matriz de Morro Grande. É possível que a idéia se tenha introduzido no projeto original da capela, mas não se deve eliminar a hipótese de ter ocorrido a Antônio Francisco posteriormente, quando, por volta de 1774, alterou o risco da portada para acrescentar-lhe o relevo figurativo. A inclusão de figuras nos tímpanos dos frontões franciscanos de Vila Rica e São João del Rei aproxima-os no tempo, fazendo-os corresponder, na evolução de Antônio Francisco, ao mesmo período (posterior a 1774), no qual introduziu medalhões figurativos de portadas. Tantos estes como as figuras de tímpanos não aparecem nas capelas carmelitas de Vila Rica e Sabará, o que leva a crer tenha sido o frontão desta última anterior, em desenho, ao do franciscano de São João, que lhe é similar.

O óculo do frontão franciscano de Vila Rica contém cena com São Francisco recebendo os estigmas de Cristo em Monte Alverne e, curiosamente, em plano de fundo, inclui um templo tipicamente regional, com suas torres recuadas.

Dúvidas também ocorrem com relação ao frontão carmelita de Vila Rica, não se podendo afirmar com certeza se foi construído de acordo com o projeto original apresentado por Manuel Francisco Lisboa, em 1766, ou resultou de modificações posteriores da responsabilidade de Antônio Francisco ou Lima Cerqueira.

O que parece certo é que, em termos de “estilo”, o frontão franciscano é mais dinâmico e rococó e, portanto, mais evoluído na seqüência dos frontões que se encurvaram a partir da Matriz de Catas Altas. Em paralelo, o frontão carmelita de Vila Rica, com seu ático e desenho mais próximo do de Morro Grande, tanto pode ser mais atrasado no tempo, por apegado a soluções já ultrapassadas, como pode, também, ser considerado como bastante avançado, por tendente ao neoclassicismo. A última alternativa encontra apoio na coincidência de seu espírito com o da capela do Rosário dos pretos, também de Vila Rica, e que se constitui em “novidade” na época em que foi construída. Encontra ainda apoio no fato da fachada já novecentista da Matriz do Pilar de Vila

Rica, embora inspirada na franciscana da mesma localidade, ter preferido o frontão com ático da capela carmelita.

Estas considerações levantam suspeitas de não ter sido de Antônio Francisco o desenho do frontão da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, bastante alheio ao partido que o mestre adotou em todos os outros que concebeu. Este partido persiste reconhecível nos frontões da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará e de São Francisco de Assis de São João del Rei, com os quais culmina o mestre o desenvolvimento que vinha imprimindo ao desenho destas peças. Nestes últimos, a transformação da peça, de funcional empena em decorativo coroamento, se completa.

Elevando os frontões sobre base própria, nitidamente marcada sob os arranques em conchóides, Antônio Francisco liberta seus perfis dos compromissos da cobertura, como indicado no projeto da capela de São João. A composição lembra muito mais arremate de chafarizes do que frontões propriamente ditos.

A execução do frontão sabarense, embora reconhecidamente projeto de Antônio Francisco e primorosamente levada a efeito, não pode ser a ele atribuída com total certeza, porquanto, tendo sido convocado em 1778 para examinar a obra da capela, então concluída, naturalmente seria suspeito para julgá-la se dela tivesse participado.

Ademais, no dito frontão observam-se certos excessos volumétricos que, embora não comprometendo a peça, não condizem com o senso de equilíbrio do mestre. Entretanto, projeto e execução dela lhe são atribuídos.

Postos em paralelo portadas e frontões, poder-se-ia presumir a seguinte evolução cronológica:

PORTADAS

FRONTÕES

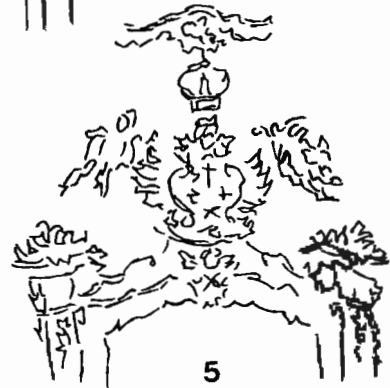
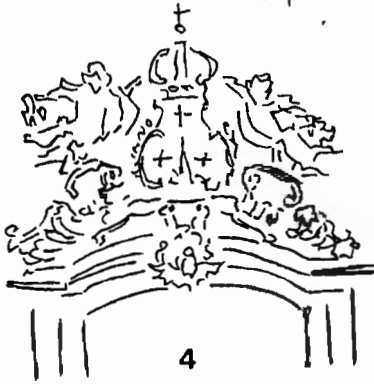
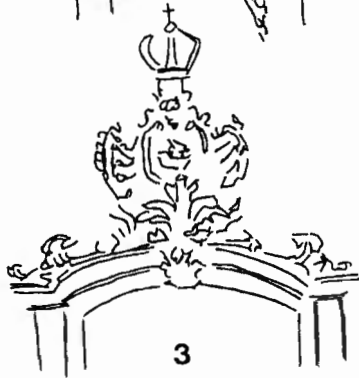
Com nichos:

Esquema fundamental:

1762 — Matriz de Morro Grande

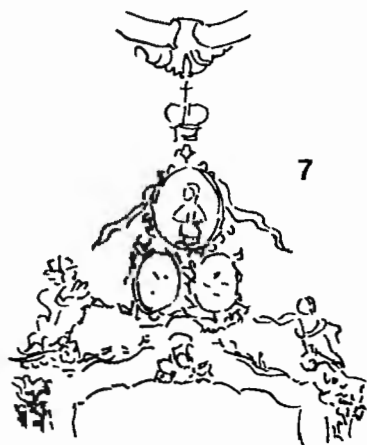
1762 — Matriz de Morro Grande

1776 — Bom Jesus de Vila Rica

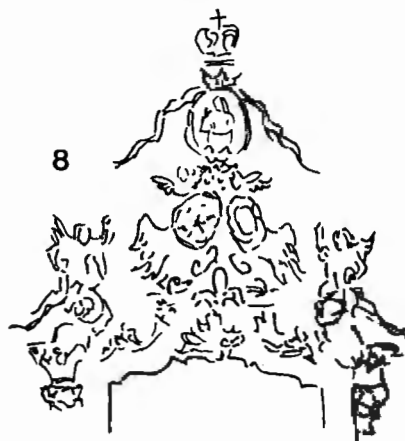




6



7



8

LEGENDAS DA FIGURA 2

Portadas com nichos

- 1 — Matriz de Morro Grande. 1762-?
2 — Senhor Bom Jesus de Vila Rica. 176?

Portadas com cartelas

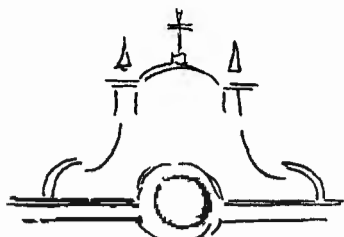
- 3 — Matriz de Congonhas do Campo. 1766?
4 — N. S.^a do Carmo de Sabará. 1770-?
5 — N. S.^a do Carmo de Vila Rica. 1771-?.

Portadas com medalhão figurativo

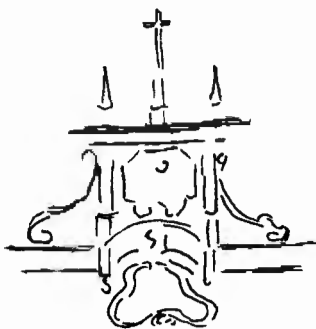
- 6 — N. S.^a do Carmo de São João del Rei. 1774?
7 — São Francisco de Vila Rica. 1774-?
8 — São Francisco de São João del Rei. 177?



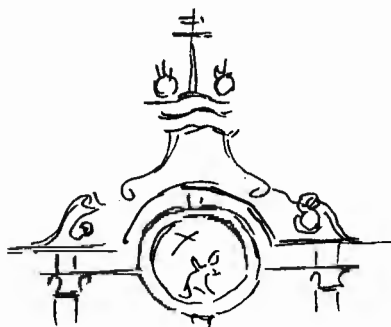
1



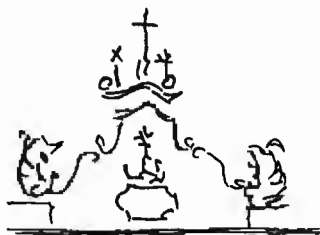
2



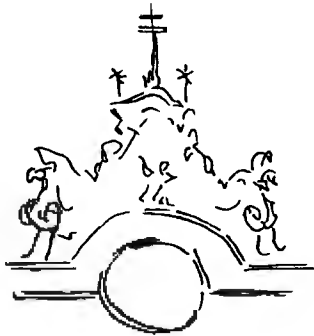
3



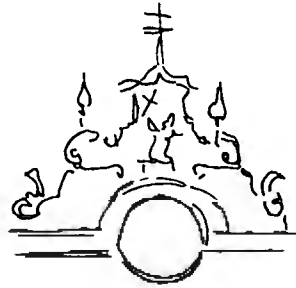
4



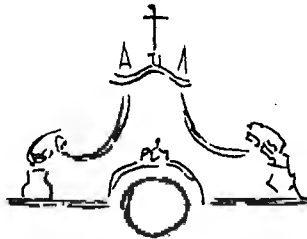
5



6



7



8

LEGENDAS DA FIGURA 3

Evolução dos frontões

- 1 — Matriz de Catas Altas. (Não atribuída a Antônio Francisco.)
- 2 — Matriz de Morro Grande. 1762.
- 3 — N. S.º do Carmo de Vila Rica. 1766-1771.
- 4 — São Francisco de Vila Rica. 1766-?
- 5 — São Francisco de São João del Rei. Risco. 1774.
- 6 — São Francisco de São João del Rei. Execução. 178?-?
- 7 — N. S.º do Carmo de Sabará. 1774-?
- 8 — Matriz de São José del Rei. *

Observe-se, como no caso dos retábulos, a semelhança do primeiro com o último frontão, de Morro Grande e de São José del Rei, assim como o desenho similar dos frontões franciscano e carmelita de São João del Rei e Sabará, respectivamente.

* Atual Tiradentes. Ver *Nota Prévia*.

Com cartela:

- 1766 — Matriz de Congonhas
1770 — N. S.^a do Carmo de
Sabará

1771 — N. S.^a do Carmo de
Vila Rica

Decorativos:

- 1766-? — São Francisco de
Vila Rica
1766-? — N. S.^a do Carmo
de Vila Rica

Com medalhão figurativo:

- 1774 — N. S.^a do Carmo de
São João
1774 — São Francisco de
Vila Rica
1774 — São Francisco de
São João

Escultóricos:

- 177? — N. S.^a do Carmo de
Sabará
1774 — São Francisco de São
João Del Rei
1810 — Matriz de São José del
Rei (precariamente
executada)

4.9

Testemunhos insuspeitos atribuem o projeto da Capela de São Francisco de Vila Rica, de 1766, a Antônio Francisco. O registro do vereador de Mariana, divulgado por Bretas, menciona-o, e o professor M. Furtado de Menezes, em comunicação feita ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1939, afirma ter visto os desenhos originais, embora não podendo precisar se continham ou não o nome do autor. Contudo, como na época em que manuseou os ditos desenhos (1911)⁵ aceitou-os como do mestre, presumia haver encontrado provas a respeito.

Os desenhos perderam-se em mãos de Frei Pedro Sinzingue, pretendendo incluí-los em uma exposição de arte sacra que programara no Rio de Janeiro, ali os deixou quando teve de voltar à Europa, em consequência da Primeira Guerra Mundial deflagrada pela Alemanha, seu país de origem.

O único documento encontrado a respeito do projeto em causa consigna apenas que “se dispendeu com André de Souza Banavides, de transladar o risco da capela, 7\$200”.⁶

(5) Artigo incluído em “*Bicentenário de Ouro Preto*”, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1911.

(6) Liv. 1 de Receitas, fl. 820.

Em 1766, com 28 anos de idade, Antônio Francisco já devia ter atingido seu pleno desenvolvimento profissional. Gozava de boa saúde e com a velhice do pai certamente o vinha substituindo com êxito. Corresponde a este período de sua vida o retrato que dele traçam seus primeiros biógrafos: alegre, folgazão e multiplicando contínuos e escandalosos pecados com as negras dengosas dos morros que já haviam chocado Antonil no princípio do século.

É então que, qual “novo Praxíteles (que) honra igualmente a arquitetura e a escultura”, no dizer do vereador de Mariana, teria concebido a capela franciscana de Vila Rica.

A construção difere bastante de todos os demais templos anteriores da região em inúmeros detalhes: a frontaria avança em segmentos laterais curvos que a estreita e verticaliza; inclui colunas em seus cunhais em lugar de pilastras; dispõe de medalhão sobre o óculo da empena; suas torres cilíndricas justapõem-se à nave retangular; os corredores laterais à capela-mor cobrem-se de terraços só mais tarde entelhados; e os púlpitos colocam-se no arco-cruzeiro e não na nave.

Em algumas soluções de acabamento notam-se evidentes traços da personalidade de Antônio Francisco, visíveis não só nos elementos escultóricos como também nos arquitetônicos que, como o frontão, de certo modo não deixam de ser também peças ornamentais de coroamento.

Neste último os arranques se abrem em sinuosidades, como se empurrados pelas volutas do pedestal da cruz que deles nascem como raízes. A cruz central eleva-se, com dois braços, entre pelouros flamejantes, ao invés de pináculos, e o esquema geral da peça, embora o mesmo da Matriz de Morro Grande, resolve-se com maior desenvoltura e apuro.

Outras características da obra abalam, porém, a convicção de ter sido Antônio Francisco seu autor. Preliminarmente cabe observar que tanto o vereador de Mariana como Bretas parecem ter tido uma visão predominantemente artística das obras que examinaram, distinguindo muito pouco entre as construções propriamente ditas e as decorações que as completavam. “Ar jônico”, “Soberba arquitetura... com 12 ou 13 altares e arcos magestosos, debaixo dos preceitos de Vignola” e outras referências semelhantes ilustram a assertiva, devendo-se lembrar que, no barroco, as Ordens e outros elementos arquitetônicos da Antigüidade clássica consideravam-se como decorativos e não estruturais.

Igual visão puramente artística das obras, pouco referida a seu partido arquitetônico propriamente dito, persistiu durante todo o século XIX e parte do XX revelando-se, por exemplo, no trabalho de Diogo de Vasconcelos sobre as artes em Ouro Preto.⁷

Não seria, pois, absurdo inaceitável supor-se que a alusão feita pelo vereador de Mariana e repetida por Bretas, ao risco da capela, de fato se referisse à sua fachada e não ao projeto da construção.

O raciocínio é puramente especulativo, mas encontra apoio em outras observações. A primeira delas diz respeito ao “translado” do risco por Banavides. É difícil compreender que um projeto recém-feito precisasse ser imediatamente copiado. Razões terá havido para tal iniciativa, mas não deixa de ser curioso que, estando presente o autor do original, a outro profissional se encomendasse a tarefa.

Por outro lado, se em seu acabamento — portada e frontão — a contribuição de Antônio Francisco é irrecusável, a construção em si, embora ousada, não guarda relação com outras, subseqüentes, também atribuídas ao mestre. Insinua, ao contrário, forte influência do partido arquitetônico utilizado pelas capelas de N. Sa. do Rosário de Vila Rica e São Pedro dos Clérigos de Mariana.

É certo que, na capela franciscana, o aludido partido não se mostra ostensivamente porque sujeitado a um processo de adaptação que, todavia, não lhe retirou, de todo, o caráter exótico ao meio.

Tal processo de adaptação desvela-se, por exemplo, na pouco feliz inserção das torres cilíndricas sobre a nave de planta retangular. Embora externamente a obra se apresente bem harmonizada, seu espaço interior deixa a desejar. Nele as torres protuberam, estrangulando-o e quebrando a continuidade dos muros com ângulos agudos, determinados por curvaturas semicilíndricas e contrárias, dos segmentos de avanço do nártex. Neste particular, o projeto não faz jus ao talento de seu autor.

Deve-se recordar que, nos projetos também atribuídos a Antônio Francisco para a capela franciscana de São João del Rei e Matriz de São José del Rei, as torres conservaram-se prismáticas,

(7) In “*Bicentenário...*”.

apesar das cilíndricas terem adquirido grande aceitação na área, no final do século XVIII. O “arredondamento” delas, tanto em Morro Grande (terço superior) como em São João del Rei, resultou de modificações introduzidas no projeto original, no último caso por Francisco de Lima Cerqueira.

Outros detalhes a considerar são os referentes às janelas laterais do coro, portas falsas do nártex e coberturas bulbosas das torres que se incluem na capela franciscana de Vila Rica. Tendo sido atribuída a Antônio Francisco a iniciativa de suprimir o que julgou excesso de aberturas na capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, e não tendo ele preferido coberturas bulbosas nesta e em seus projetos subseqüentes, parece pouco provável que tivesse adotado orientação contrária no projeto da capela de São Francisco de Vila Rica.

Deve-se considerar, finalmente, que quando foi feito o projeto desta capela ainda estava vivo seu pai, no mesmo ano encarregado de projetar a vizinha capela de N. Sa. do Carmo. Havia inúmeros profissionais categorizados e de grande experiência na região, ao passo que nenhuma obra arquitetônica anterior, comprovadamente de Antônio Francisco, estaria a justificar a preferência que lhe foi dada pela Ordem, tão ciosa de suas iniciativas, como a Terceira de São Francisco da Penitência.

É possível que se conhecessem suas contribuições às atividades do pai e de outros contratantes de obras globais, mas não resta dúvida de que sua fama só consolidou-se definitivamente depois da morte daquele e das brilhantes intervenções feitas na decoração da capela franciscana em exame e nas carmelitas de Vila Rica e Sabará. Anote-se de passagem que o registro do vereador de Mariana é de 1790 e, portanto, retrospectivo, tendo sido elaborado quase trinta anos após a data do projeto da capela de São Francisco (1766) e já sob a influência da fama que o mestre havia, então, adquirido.

Embora não conclusivas, as observações relacionadas recomendam certa prudência na aceitação de Antônio Francisco como autor do projeto arquitetônico da capela franciscana de Vila Rica. É possível que este projeto tenha sido, de fato, concebido por ele, mas em uma tentativa mal sucedida de utilizar partidos arquitetônicos novos em moda, tentativa com a qual mostrou-se de tal modo descontente que nela não mais insistiu. Não se pode, porém,

descartar de todo a hipótese de ter sido o dito projeto elaborado por outro profissional, com subseqüentes contribuições de Antônio Francisco, como verificado em inúmeros outros casos.

4.10

Em seu registro, o segundo vereador de Mariana consigna que a arte local havia evoluído para um “melhor gosto francês”. Referia-se, certamente, ao rococó. Contudo, no caso da capela de São Francisco de Vila Rica não pode deixar de ser assinalado que, embora resolvido no espírito do mencionado rococó, o desenho de sua fachada, em projeção, se enquadra perfeitamente em um traçado regulador definido por retângulos dimensionados à média e extrema razão, ou seja, proporções áureas. Neles se contém não só o perfil do conjunto como cada um de seus componentes, cujas diagonais se paralelizam. É a intenção de obter este resultado que explicaria a redução na largura da frontaria da nave, de outra forma pouco compreensível.

Como resultado, a fachada da capela expressa indubitavelmente a graça “romântica” do rococó, mas condiciona-a a um esquema basicamente racional e “clássico”, de raízes renascentistas, presentes no iluminismo e dominantes no neoclassicismo que sucedeu ao barroco.

É difícil aceitar que o desenho da capela em exame se tenha enquadrado, uniformemente, em proporções áureas por acaso ou por genial intuição de seu autor. Mais fácil é admitir-se tivesse este tido acesso não só aos “preceitos de Vignola” mencionados pelo vereador a propósito do projeto da Matriz de N. Sa. da Conceição de Vila Rica, elaborado por Manuel Francisco Lisboa, como a outras publicações de similar contexto, tais como a de Paolucci.

Se a decoração da capela manteve-se fiel ao rococó, o planejamento de sua fachada parece influenciado pelo racionalismo “clássico” que orientou a reconstrução de Lisboa. Em verdade, este último manifestou-se muito mais na arquitetura e no traçado urbano do que nas decorações, continuando estas seu natural desenvolvimento, mesmo em Portugal e na Europa, onde se prolongaria, quase sem solução de continuidade, no romantismo do século XIX que se superpôs ao neoclassicismo da época.

É certo que coincide com esta orientação racionalista o busto pagão do Chafariz do Alto da Cruz de Vila Rica, executado ape-

nas cinco anos antes do projeto da capela de São Francisco da mesma Vila e cinco depois do terremoto de Lisboa. O iluminismo que induziria os intelectuais locais à tentativa de independência na década dos 70 certamente já se havia insinuado na região antecederentemente, através de publicações francesas, ex-alunos de universidades portuguesas — como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga — ou de artistas, eruditos, como João Gomes Batista.

É perfeitamente concebível que construtores e artesãos locais freqüentassem a elite intelectual que se estabelecera em Vila Rica. Com estes contatos teriam tido acesso a informações atualizadas sobre arte, inclusive históricas, que lhes teriam permitido conhecer melhor o pensamento europeu contemporâneo e diversificar suas fontes de inspiração.

De fato, na capela de São Francisco de Vila Rica empregaram-se novas e velhas soluções arquitetônicas e decorativas, de diversas origens. Podem ser identificadas, na construção, curvaturas borromínicas, colunas vignelescas, terraços florentinos, ornatos heráldicos, relevos goticistas e renascentistas em paralelo, embora o conjunto permaneça coerentemente barroco.

Esta diversidade de fontes de inspiração e as inovações que a referida capela incorporou coadunam-se com a personalidade de Antônio Francisco, mas sua sujeição a partidos eruditos regrados, estranhos ao meio, admitem, por outro lado, a hipótese de ter sido seu projeto orientado por outro profissional, mais familiarizado com os modelos europeus em voga.

Esta dúvida, embora irresolvida, não invalida absolutamente a importância da contribuição de Antônio Francisco à capela. Pela extensa obra escultórica que nela executou e pela contínua assistência que lhe deu, constitui ela fundamental ponto de referência para qualquer análise válida da obra do mestre.

4. 11

Em 1771 Antônio Francisco elaborou um projeto para um açougue de Vila Rica, do qual não há informações seguras.

No mesmo ano foi chamado a opinar sobre obras na Matriz do Rio Pomba e apresentou projeto para o altar-mor da capela de São José de Vila Rica. Confirma o fato a circunstância de

haver em 1772, quando filiou-se à irmandade responsável pelo templo, dado de “entrada duas oitavas, as quais se não de descontar no que a Irmandade lhe deve do risco da capela-mor”.⁸ Sua decisão de nela ingressar se explica por ser São José patrono dos carpinteiros e da irmandade dos homens pardos.

Apesar de seu compreensível apreço pela Irmandade aludida, o retábulo que para ela projetou não corresponde a seu talento. É claro que a obra executada sob a responsabilidade de Lourenço Rodrigues de Sousa, entre 1775 e 1779, pode ter interpretado mal o projeto ou mesmo tê-lo distorcido. Todavia, mesmo a composição geral, embora inclua anjos no entablamento e cartela com o símbolo do Espírito Santo, é relativamente pobre e desequilibrada. No coroamento insere-se dossel curvilíneo com cortinas abertas que não aparecem em outras obras de Antônio Francisco. Que este se mostrou descontente com a execução não resta dúvida à vista das recomendações que fez, em 1779, no sentido de se corrigir e “reparar a moldura que fecha a obra e sua sanefa”. Entretanto, ainda que feitas as correções recomendadas, a peça continuou pobre e, não fora a documentação existente, dificilmente se poderia identificá-la como concebida pelo mestre.

Sua personalidade, na época, já alcançara pleno desenvolvimento, como se depreende de seus trabalhos nas capelas de São Francisco e de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, executados a partir do mesmo ano, ou seja, 1771.

É neste ano, e provavelmente no seguinte, que esculpe os dois púlpitos da referida capela franciscana, cuja construção se iniciara pela capela-mor.

Inusitadamente, os ditos púlpitos, os primeiros em pedra no Brasil, colocaram-se nos pilares do arco-cruzeiro e não no meio da nave, onde os preferia a tradição católica, especialmente durante a Contra-Reforma.

As seis faces abauladas das duas peças de base quadrangular foram trabalhadas em relevos figurativos: as quatro laterais com bustos dos evangelistas e as duas frontais com cenas bíblicas. Uma destas é do Novo Testamento e representa Cristo falando a seus discípulos de uma barca; a outra é do Velho Testamento e mostra Jonas sendo atirado à baleia. Os relevos podem ter sido ins-

(8) Livro Termos, fl. 38.

pirados por gravuras de expressão medieval, mas apresentam tratamento que lembra obras de Ghiberti ou de Bernini.

Não fossem as dúvidas sobre a data exata do Chafariz da Samaritana, em Mariana, e do Crucificado de Catas Altas, estes relevos teriam sido os primeiros figurativos executados por Antônio Francisco, que também neles teria retratado pela primeira vez a figura de Cristo. Havendo a construção principiado pela capela-mor, é de se presumir que sua fachada — e o medalhão do óculo onde aparece o crucificado transferindo seus estigmas a São Francisco — seja posterior. Parece ainda que, excluída a sobreporta de Congonhas do Campo de data incerta, foi quando da execução dos mencionados púlpitos que Antônio Francisco começou a inclinar-se ao Velho Testamento e a utilizar, paralelamente, modelos medievais.

Ocorre reiterar, entretanto, que são precárias quaisquer conclusões relacionadas com a ordem prioritária das obras de Antônio Francisco, que incluía as não documentadamente datadas. Por compreensível prudência, muitos estudiosos da matéria têm preferido situar estas últimas em períodos posteriores aos correspondentes às obras de cronologia comprovada, invocando como argumento decisivo a perfeição delas, menos aceitável em início de carreira, e a conotação já rococó que apresentam, mais difundida no final do século. Com isto relegam para 1780, mais ou menos, o Chafariz de Mariana, o Cristo de Catas Altas e as sobreportas de Congonhas do Campo e de N. Sa. do Carmo de São João del Rei, aceitando como primeiros relevos os de São Francisco de Vila Rica, documentadamente datados.

Esta solução é questionável. Principalmente porque exclui da carreira do mestre obras iniciais e anteriores que justificassem sua interferência na capela de São Francisco de Vila Rica. Depois porque as características fundamentais de sua perfeita caligrafia escultórica já se haviam de fato revelado antes de sua atuação na capela franciscana — como nos retábulos de Vila Nova da Rainha, por exemplo — e o rococó, por sua vez, já se tinha introduzido na região na primeira metade do século. Deve-se considerar, finalmente, que o agrupamento das obras não datadas em determinado período, apenas por serem bem feitas e apresentarem o dito período vazio de outras, é solução muito sedutora, mas pouco aceitável.

Assim sendo, parece mais recomendável situar as obras escultóricas que Antônio Francisco executou na capela de São Francisco de Vila Rica dentro de uma natural seqüência, que incluía outras anteriores, e não como súbita revelação de um talento desprovido de experiência.

De modo algum isto interfere na importância de seu trabalho nesta capela, que precisa com exatidão a época em que se foi tornando, de um lado, mais seguro da própria capacidade e, de outro, mais inquieto e grave.

A perplexidade fisionômica dos evangelistas insertos nos púlpitos corresponde a dúvidas; o Cristo na barca combate a falta de fé de seus discípulos; Jonas expressa provações, e o Crucificado do Monte Alverne do óculo da empena, concebido mais ou menos na mesma época, mostra a aceitação do sofrimento. Suas composições já não se concentram em alegres querubins entre guirlandas; incluem aflitivas figuras que, certamente, correspondiam a seu estado de espírito, já então preocupado e, de certo modo, um tanto amargo.

A inclinação de Antônio Francisco por modelos medievais, reconhecível no relevo de Jonas e em outras de suas obras, não pode deixar de ser enfatizada. Na segunda metade do século XVIII, o neogoticismo apenas se insinuava na Europa e, em Minas, o outro único caso de aproveitamento de tais modelos encontra-se na pintura do forro apainelado da capela de N. Sa. do Rosário de Cachoeiro do Campo. Ao valer-se de gravuras medievais, Antônio Francisco de fato antecipou-se largamente à moda que só chegaria ao Brasil no final do século XIX.

4. 12

Em 1773-1774 projetou e executou o mestre, na capela de São Francisco de Vila Rica, o barrete da capela-mor, onde se inserem medalhões figurativos e uma figura alada. A composição é singular na região onde os forros em templos se acabavam em pintura. Entretanto, é possível encontrar-se a sugestão dos medalhões figurativos no desenho de forro da capela-mor da Sé de Mariana.

(9) Liv. de Receitas, fl. 115.

Integra o acervo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, um desenho, em seção, da capela-mor franciscana, atribuído a Antônio Francisco pelo fato de ter ele trabalhado na decoração do barrete. Esta atribuição de autoria parece discutível. O desenho, por sinal de deficiente execução, é puramente técnico e relativo à construção. Esta, na parte correspondente, já devia estar terminada antes que se empreendesse a decoração do forro e quiçá antes mesmo da fatura dos púlpitos, que são de 1771. Ainda que aceitando ter o mestre projetado o acabamento escultórico do forro — o que parece fora de dúvida —, não, necessariamente, teria sido o responsável pelo risco construtivo. É bem possível que, no caso, se tenha novamente confundido trabalho técnico com artístico e projeto construtivo com o de decoração.

Ademais, não há documentação que comprove a autoria do mestre quanto ao projeto. Os registros de pagamentos feitos para a execução das decorações a este não se referem, e o desenho conservado não inclui o acabamento escultórico.

Sucessivas pinturas sobre os relevados do barrete franciscano impedem seu exame em detalhe. É indubitável que Antônio Francisco executou pessoalmente parte do mesmo, reconhecendo-se seu gosto pessoal nos conchóides que amarram as molduras dos medalhões e no anjo central que lembra bastante a figura que coroa o retábulo de São Miguel da Matriz de Catas Altas.

Seu nome aparece entre seis outros profissionais que, em 1773-1774, interferiram na obra, recebendo quantias variadas pelo trabalho feito. As importâncias maiores foram pagas a Antônio Francisco. É certo, pois, que este executou parte considerável da obra, provavelmente a relacionada com as figuras, que eram sua especialidade. Entretanto, não deixa de causar estranheza o fato de haver sido incluído em um grupo de entalhadores, presumidamente de menor categoria, sem qualquer destaque especial. Não fora o precário conceito gozado pelos artesãos na época, seria difícil aceitar-se a circunstância, ainda mais se confrontada com o prestígio que, supostamente, já teria alcançado na época.

4. 13

A 8 de julho de 1774 a Mesa da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei aprovou o risco que “havia mandado fazer a Vila Rica para a fatura da nova capela...

pelo qual risco se tinha dado a quem o fez a quantia de sessenta mil réis”.¹⁰ Dois desenhos, da fachada principal e uma lateral, encontram-se, hoje, no Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

O projeto é havido como de autoria de Antônio Francisco Lisboa, com base no registro do vereador de Mariana divulgado por Bretas, em um manuscrito anônimo do século XIX conservado nos arquivos da Cúria de Mariana e, principalmente, em uma referência constante do Livro de Termos da Ordem de 1785, fls. 133-134, relativa à aceitação de um novo risco que serve de suplemente ao de Antônio Lisboa. O texto consignou, originariamente, o nome de Antônio Martins, que foi riscado e substituído, à margem, pelo de Antônio Francisco.

São muito convincentes as evidências que deferem a Antônio Francisco a autoria do risco em apreço. Contudo, não eliminam totalmente algumas dúvidas a respeito. A falta de referência explícita a seu nome quando da aprovação do projeto original em 1774, e que somente aparece onze anos mais tarde, ou seja, 1785, e assim mesmo em correção marginal ao texto, é uma delas.

Aventou-se a hipótese de que a circunstância, tanto aqui como no caso da capela franciscana de Vila Rica, teria que ver com a relutância das Ordens Terceiras, de brancos, em formalizar, nos seus registros, contribuições de profissionais de cor. O argumento perde em substância quando se verifica que em muitas outras ocasiões registraram expressamente esta contribuição, inclusive a de Antônio Francisco. Que admitissem o registro quando se tratava de obras de decoração, evitando-o no caso de projetos arquitetônicos, não parece concebível.

Por outro lado, a alusão ao risco que se “havia mandado fazer em Vila Rica” não justifica, necessariamente, a conclusão de que seu autor tivesse sido Antônio Francisco. Até que este devia achar-se no momento em Sabará, enquanto em Vila Rica trabalhavam os mais categorizados profissionais da região, inclusive Francisco de Lima Cerqueira, que contratara as obras da capela um ano antes, em 1773.

Se se considera que a referência ao risco “que serve de suplemento ao de Antônio Lisboa”, ademais de rasurada, foi feita onze anos depois de iniciada a construção, não se pode ter a

(10) Liv. 2 de Termos, fl. 105 v.

certeza de que a esta aludia, podendo, perfeitamente, guardar relação com um outro desenho — de decoração da fachada, por exemplo —, anteriormente apresentado pelo mestre.

Esta hipótese se reforça quando se observa que no risco arquitetônico conservado não se explicita a decoração da portada, sendo muito provável, portanto, que Antônio Francisco a tivesse projetado, em detalhe, pouco depois de ter apresentado o risco novo para a portada franciscana de Vila Rica.¹¹ Assim sendo, a este pode se ter referido o documento de 1785.

Em verdade toda a fachada, por seus elementos escultóricos, recuo das torres, equilíbrio e elegância, apesar de precariamente executada, expressa a personalidade de Antônio Francisco. O fato faz crer a tivesse, realmente, projetado, sendo seu o desenho respectivo que se encontra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Isso porém não induz à convicção de ter projetado, também, toda a construção, da mesma forma que o desenho das decorações do forro da capela-mor franciscana de Vila Rica não pressupõe o projeto técnico de sua construção. Aliás, entre os desenhos da fachada principal e da lateral da capela de São João que se conservaram, notam-se acentuadas diferenças de grafismo que fazem crer tivessem sido confeccionados por dois profissionais distintos.

As dúvidas sobre as atividades de Antônio Francisco no campo da arquitetura resultam da persistente falta de referência explícita, documental, aos projetos de construção que lhe são atribuídos, falta esta que mais se enfatiza quando confrontada com as numerosas alusões aos seus trabalhos decorativos.

Deve-se ter em vista, além do mais, que na grande maioria dos casos os projetos arquitetônicos, talvez por serem mais técnicos, se atribuam preferentemente a contratantes de construções ou condutores de obras, tais como Manuel Francisco Lisboa, Arouca, José Coelho de Noronha, Tiago Moreira e muitos outros, e nunca a artesãos entalhadores, especializados em retábulos ou detalhes ornamentais de caráter eminentemente artístico.

De certo modo esta distinção entre técnica e arte, ou entre construção e acabamento, persistiu no Brasil até princípios do século XX, atribuindo-se a empreiteiros práticos a primeira e a “fachadistas” ou arquitetos o segundo. Esta pode bem ter sido a

(11) Liv. 1 de Receitas, fl. 146.

circunstância que levou o vereador de Mariana e Bretas a se referirem a Antônio Francisco como autor de “riscos”, os quais, em verdade, correspondiam a decorações e não a construções propriamente ditas.¹²

De toda maneira, a arquitetura da capela de São Francisco de São João del Rei merece algumas considerações. No desenho conservado da fachada lateral, esta aparece acrescida de sacristia adjunta à nave e não à capela-mor, como usual na região. A inovação se justificaria pelo fato de, nas capelas terciárias, reservarem-se as sacristias para a preparação dos irmãos terceiros e não do sacerdote.¹³ Contudo, durante a construção foi o projeto alterado, erigindo-se as ditas sacristias nas adjacências da capela-mor.

Pode-se observar ainda, no mesmo desenho, que nele não figura o ondulado dos muros laterais da nave, tal como construídos.

Esta ondulação, já insinuada na fachada da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, reflete-se na cobertura, encurvando-lhe as águas e cumeeiras. A solução é única na arquitetura religiosa luso-brasileira. De certo modo filia-se ao desenho elítico que havia orientado o acabamento interior da nave da Matriz de N. Sa. do Pilar de Vila Rica e presidido as plantas das capelas de N. Sa. do Rosário da mesma Vila e de São Pedro dos Clérigos de Mariana, e do Rio de Janeiro. Todavia, destas difere por desprezar o traçado geométrico regular em favor de curvas de sentimento, mais dinâmicas, graciosas e condizentes com o rococó.

Se esta solução, não prevista no projeto original, se deve a Antônio Francisco ou a Lima Cerqueira, que também interferiu na fachada carmelita de Vila Rica e, comprovadamente, cilindrou as torres da franciscana de São João, projetadas prismáticas, não se pode saber ao certo. Em favor do primeiro somam-se o depoimento do vereador de Mariana e a elegância morfológica da obra; do segundo, sua capacidade técnica como construtor e sua per-

(12) O vereador de Mariana ao referir-se a Antônio Francisco, “quem honra igualmente a arquitetura e a escultura”, passa, imediatamente, a escrever sobre retábulos. Não o dá como autor de riscos de construção. Bretas diz apenas que ele “exerceu sua arte” em templos que enumera, mencionando, depois, a planta da capela franciscana de São João, a qual “há quem afirme” ser uma de suas obras-primas.

(13) Lúcio Costa, apud Germain Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, 1963, p. 128.

sistente inclinação às soluções curvilíneas, incorporadas, porém, a obras nas quais trabalhou conjuntamente com o primeiro.

Frente a estas circunstâncias, admitir-se que as soluções felizes — abaulamentos das capelas franciscanas de Vila Rica e São João — cabem a Antônio Francisco, e as infelizes a Lima Cerqueira, não parece ser solução isenta de preconceitos e correta.

Menos dúvidas ocorrem em relação ao projeto da fachada principal da capela são-joanense, bem mais elaborado do que o risco da lateral e, por sua decoração, inquestionavelmente concebido por Antônio Francisco.

Todavia, como o da fachada lateral, o risco do frontispício da capela sofreu inúmeras modificações, todas elas introduzidas por Lima Cerqueira, que, no mesmo ano de 1785 em que apresentou projeto que serve de suplemento ao de Antônio Francisco, declarou ter estado desempenhando o “ofício de arquiteto, tirando novas plantas e novos desenhos como na mesma obra se vê”.¹⁴

Estas novas plantas e desenhos provavelmente estariam relacionados com o abaulamento da nave e, seguramente, com as torres cilíndricas e o perfil do frontão, objetivados em desacordo com o projeto original.

Se a orientação dada à obra por Lima Cerqueira melhorou-a em alguns aspectos, em outros comprometeu-a bastante. Especialmente no que diz respeito a seus elementos escultóricos que, entregues a profissionais pouco hábeis, já que Lima Cerqueira era contratante e não escultor, concretizaram-se de maneira sumamente precária. De tal defeito padece maiormente o frontão, conquanto, na portada, parece haver interferido pessoalmente Antônio Francisco, cuja personalidade expressou-se nitidamente em vários detalhes da peça.

4. 14

Em 1774, ano de aprovação do projeto da capela franciscana de São João del Rei, Antônio Francisco recebeu pagamento de obra não especificada da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará. A data aparece no coroamento de sua fachada. Pode-se supor tenha então concluído a portada, que parece anterior, ou projetado o frontão.

(14) Liv. 2 de Termos, fls. 133 e 134.

Em 1778, foi convocado para examinar a obra concluída da capela sabarense. Como o desenho de seu frontão é similar ao que aparece no projeto da capela franciscana de São João, é de se presumir tenham sido ambos concomitantemente concebidos, entre 1770 e 1774, embora o de Sabará, em termos de “estilo”, deva ser anterior ao são-joanense.

Não é de estranhar-se o fato de haver Antônio Francisco utilizado um mesmo desenho para os dois aludidos frontões. Em outros casos adotou igual procedimento, tanto em retábulos como em fachadas, podendo-se mencionar a respeito o risco igual das torres que teria proposto tanto para a capela de São Francisco de São João como para a Matriz de São José del Rei.

Apesar das alterações sofridas pelo frontão de São João, tanto este como o similar de Sabará distinguem-se totalmente de todos os demais da região. Praticamente deixam de se constituir em empena de arrematação da cobertura para se resolver em pura decoração de coroamento.

Os arranques dos catetos da empena se transformam em conchóides, dos quais se elevam curvas profundas de sustentação da reduzida cornija superior, onde se instala a cruz. Observa-se que em todos os frontões que projetou, depois do da Matriz de Morro Grande, preferiu Antônio Francisco ladear a cruz de arremate com pelouros ou elementos flamejantes, em lugar dos simples pináculos tradicionais.

O frontão carmelita de Sabará beneficiou-se de apurada execução, na qual o caráter escultórico de seus componentes manteve-se intacto. A peça apresenta-se quase totalmente descompromissada de sua função de arremate da cobertura, desenvolvendo-se com uma liberdade e volumetria extraordinária. Por isso é atribuída à execução pessoal de Antônio Francisco, embora sua convocação para opinar sobre o término da obra global da capela suscite dúvidas a respeito.

4.15

Em 1775, Antônio Francisco é pago pela confecção de um risco para o retábulo da capela-mor da capela de N. Sa. das Mercês e Perdões de Vila Rica.¹⁵ No mesmo ano lhe nasce um filho,

(15) Liv. 1 de Receitas, fl. 71.

ao qual dá o nome de Manuel Francisco, em homenagem ao pai, falecido oito anos antes.

Por esta época — 1777-1778 —, na qual devia estar trabalhando também no frontispício da capela franciscana de Vila Rica, viu-se atacado de enfermidades que exigiram fosse carregado para inspecionar as obras em andamento na mencionada capela de N. Sa. das Mercês e Perdões.¹⁶ Entretanto, as ditas enfermidades não sustaram suas atividades, porquanto não só produziu, presumivelmente durante elas, um Crucificado e as imagens de São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato, para a dita capela das Mercês, como esculpiu o lavatório da sacristia da capela franciscana, doado pelos sacristãos em função entre 1777 e 1779.

O mencionado lavatório, como o de Mariana, foge das soluções tradicionais, para resolver-se em relevo figurativo de tão extraordinário lavor que lembra modelagem ou trabalho de ourivesaria. Em verdade sua bacia e parte inferior recordam desenho de cálices.

A propósito deste lavatório de sacristia, não pode deixar de ser trazido à baila o correspondente da capela vizinha de N. Sa. do Carmo de igual solução, ambos únicos na espécie em Minas. O último é de 1776 e, portanto, anterior ao franciscano.

Não se sabe, com segurança, se o lavatório construído na capela de N. Sa. do Carmo obedeceu ou não ao projeto que Arouca criticou quando chamado a opinar a respeito em 1771. Como as demais observações de Arouca foram levadas em conta, é provável que novo risco tivesse sido feito para o dito lavatório e, neste caso, não seria despropositado admitir-se tivesse Antônio Francisco interferido no assunto, da mesma forma como interferiu nas demais alterações que o projeto arquitetônico original sofreu na ocasião.

O lavatório franciscano resolve-se em relevo figurativo, representando a fé cega, assemelhado à figura de coroamento do altar de São Miguel da Matriz de Catas Altas. Ao alto inclui medalhão com o perfil de São Francisco. O da carmelita dispõe de um medalhão de Maria, bem semelhante aos que Antônio Francisco colocou na portada das capelas de N. Sa. do Carmo e de São Francisco de São João del Rei e franciscana de Vila Rica. No coroamento, dois querubins sustentam duas cartelas inscritas, similares aos que aparecem na capela carmelita de São João.

(16) Liv. 1 de Receitas, fls. 83, 387.

O fato de se resolverem os lavatórios carmelita e franciscano de Vila Rica em relevos figurativos, que são freqüentes nas obras de Antônio Francisco e excepcionais em alieias, confirmaria sua contribuição aos mesmos. Se a execução, embora de boa qualidade, não foi inteiramente sua, a circunstância não basta para se eliminar sua interferência no risco e na parcial execução dos dois lavatórios em causa.

4.16

Em 1778, Antônio Francisco foi chamado a projetar as “tribunas do altar-mor”¹⁷ franciscano de Vila Rica, por tais devendo-se entender o nicho ou parte central do dito altar ou ele por inteiro. Contudo, só em 1790 se encarregaria da execução desta obra, terminada em 1794.

No mesmo ano de 1778, voltou a Sabará para opinar sobre obras da capela de N. Sa. do Carmo, para a qual, em 1779, esculpiu as duas imagens de São João da Cruz e de São Simão Stock. Logo após, para a mesma capela, projetou o cancelo da nave encarregando-se, a seguir, da execução dele, dos púlpitos, campas e coro. Este último lembra bastante o da capela carmelita de Vila Rica, mas inclui singulares Atlantes de sustentação nas laterais.

As imagens, em dimensões próximas do natural, não conservam a elegante postura de outras do mestre. São estáticas, um tanto rígidas, retilíneas, mesmo no planejamento. Talvez se tivesse reservado Antônio Francisco apenas a execução das respectivas cabeças e mãos, relegando a auxiliares o restante das peças.

O cancelo, obra mais de marcenaria do que de escultura, é, porém, soberbo tanto em seus elementos como em sua linha de desenvolvimento, que recorda a mureta de adro da Matriz de Morro Grande. Nos púlpitos, os relevos figurativos resolvem-se tão bem como os anteriores do mestre e, conforme seu gosto pessoal, incluem inscrições.

Entretanto, na cena de Cristo aludindo à avareza, as figuras já sugerem inquietudes. Mostram-se como que espantadas, incompreendendo os acontecimentos de que participam. O Cristo expressa visíveis sinais de cansaço ou de desilusões acumuladas. Austero e envelhecido, já não apresenta a jovialidade que o carac-

(17) Liv. 1 de Receitas, fl. 176.

teriza no Chafariz de Mariana ou no púlpito franciscano de Vila Rica.

Na cena da Samaritana junto ao poço, igual perplexidade se mostra nas figuras, bem mais graves do que as representadas no Chafariz de Mariana. A igualdade temática destes dois relevos e do tratamento de árvores que se incluem tanto no chafariz como no medalhão de São Marcos, do púlpito sabarense, poderia indicar execução em épocas próximas, mas a jovialidade dos personagens marianenses, em confronto com a severidade dos de Sabará, confere caráter muito diferente às duas peças: o da primeira coadunando-se melhor com a personalidade juvenil de Antônio Francisco, enquanto que a segunda já exprimindo suas adultas preocupações. Curiosamente, em ambas as cenas com a Samaritana, as figuras de Cristo apresentam-se com a mesma postura, mas as femininas e detalhes secundários dos relevos diferem substancialmente, simplificando-se bastante os segundos e terceiros planos do relevo sabarense.

Como as figuras dos púlpitos, também os Atlantes do coro expressam adulta severidade. Suas fisionomias, conformações atléticas e virilidade lembram o Cristo crucificado da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro e o da Flagelação de Cachoeira do Campo, incorporado ao Museu da Inconfidência. Apenas é mais jovem o de Catas Altas.

Cabe lembrar que pouco se sabe ao certo das atividades de Antônio Francisco nos anos imediatamente subseqüentes a seus trabalhos na capela carmelita de Sabará e anteriores a sua transferência para o Arraial da Espera, por volta de 1790.

É possível que neste período tenha executado o Crucificado de Catas Altas, a fonte da Samaritana de Mariana, o Cristo da coluna de Cachoeira ou, ainda, o desenho do retábulo do Solar de Jacinto Dias (atual sede da Prefeitura) de Sabará, que lembra bastante seu particular “estilo”. Excluído este último, considerações anteriormente expostas não confirmam, porém, data tão avançada para as peças em causa.

O que parece certo é que Antônio Francisco viajou bastante na época, pois em 1781, a Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei determinou a Lima Cerqueira que “fosse a Vila Rica, ou a qualquer outra parte onde se achar o arquiteto que fez o risco da igreja”,¹⁸ para que fizesse também o do altar-mor.

(18) Liv. 2 de Termos, fl. 120.

Este último só foi aprovado em 1785, no mesmo ano em que Antônio Francisco inspecionou obras em Morro Grande, localidade relativamente próxima de Catas Altas. É possível que, terminadas suas tarefas em Sabará, Morro Grande, Catas Altas e Mariana, tivesse ido a São João del Rei apresentar seus desenhos para o altar-mor, ocasião em que executou uma imagem de São João Evangelista e interferiu na execução da portada e de alguns retábulos colaterais. Há, nestes, relevos que expressam a caligrafia do mestre, mencionando-se, a propósito, o de um sacrário com as figuras de Abraão e Isaac.

4. 17

As portadas de Antônio Francisco, com medalhão figurativo, são todas posteriores a 1774. Seu projeto para a capela de São Francisco de São João del Rei, aprovado pela Ordem no referido ano e no qual a ornamentação da sobreporta se apresenta apenas insinuada, não o inclui. O livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira de Vila Rica, correspondente aos anos de 1774 e 1775, consigna pagamento a Antônio Francisco “do risco da nova portada”. É este novo risco que incorporou medalhão com a figura de Maria, que também aparece na portada da capela franciscana de São João del Rei.

A introdução de medalhões figurativos nas decorações de sobreporta presume-se ter ocorrido a Antônio Francisco em viagens que fez ao Rio de Janeiro, por ocasião das quais teve oportunidade de observar os da capela de N. Sa. do Carmo, desta cidade. Estes, em pedra de lioz, haviam sido executados em Portugal.

Estas viagens estariam relacionadas com o nascimento de seu filho, Manuel Francisco, cuja mãe, Narcisa Rodrigues da Conceição, o batizou no Rio de Janeiro, em 1783, conforme certidão que apresentou quando de seu casamento com Joana de Araújo Correia, em 1800. Ao que se presume, morava a mãe no Rio, quando concebeu o filho de Antônio Francisco em 1775, de acordo com a idade que lhe é dada pelo censo de 1804, ou em 1777, de acordo com seu assento de batismo. Diz Bretas que em 1776 Antônio Francisco viajou ao Rio de Janeiro, para atender a processo judicial que lhe moveu a mãe de seu filho.

Se o risco novo da portada franciscana de Vila Rica foi inspirado nos medalhões cariocas, Antônio Francisco esteve no Rio mais de uma vez, antes e depois de 1774.

Relevos figurativos já haviam sido esculpidos pelo mestre em diversas obras anteriores a 1774; o uso de cartela como ponto focal de suas composições decorativas também já era, nesta data, corrente em seu vocabulário escultórico. A reunião dos dois elementos — cartela e relevo figurativo — em uma só composição constituía-se, assim, em etapa praticamente inevitável na evolução de sua arte.

O medalhão do óculo da empena franciscana de Vila Rica, por exemplo, é provavelmente anterior a suas viagens ao Rio e dificilmente se diria inspirado nos cariocas. Estes, por certo, o teriam impressionado fortemente, a ponto de levá-lo a incluí-los nas portadas que subsequenteemente concebeu, mas em composições absolutamente distintas.

Os medalhões cariocas comprometem-se com as portas que corream, inserindo-se um sobre a cornija aberta e outro debaixo desta, a propósito elevada. Esta era a solução corrente em Portugal.

Em desenho bem mais complexo, Antônio Francisco reduz a cornija a seus arranques, inclui base sobre a verga e transforma a porta em simples pedestal da decoração que se expande livremente para o alto, acrescida de cartelas com símbolos da Ordem, fitas falantes, coroa, cabeças de querubins, plumas, asas, ornatos florais, anjos esvoaçantes. Enquanto os medalhões portugueses e cariocas se expressam em composições severas, estáticos, arquitetônicos, os de Antônio Francisco inserem-se em arranjos luxuriantes, dinâmicos, ornamentais, de tratamento delicado e gracioso.

A composição é mais heráldica do que medalhística; corresponde a uma imaginação inquieta e vigorosa, cheia de fantasias. É esta incontida imaginação de Antônio Francisco que explica as ondulações interrompidas das vergas e ombreiras de suas últimas portadas e a original idéia de transformar o óculo da empena em medalhão ou de colocar a figura de São Francisco solta, não relacionada com molduras, no tímpano da capela são-joanense.

A execução da portada franciscana de Vila Rica deve ter sido iniciada logo após 1775 e, embora tenha sido entregue, por contrato, a José Antônio de Brito, é Antônio Francisco quem a esculpe. É provável que se tenha lançado a este trabalho logo após haver executado a portada carmelita de Sabará e projetado a carmelita de Vila Rica, na escultura da qual também interferiu.

A escassa documentação relacionada com as portadas trabalhadas por Antônio Francisco dificulta extremamente a tarefa de situá-las no tempo, mas algumas inferências, sugeridas por exame comparativo que tome em consideração presumível processo evolutivo dos desenhos delas, podem elucidar, em parte, o problema.

Estas inferências levam, por exemplo, à suposição de que a sobreporta da capela de N. Sa. do Carmo de São João del Rei seja anterior às franciscanas e a primeira de Antônio Francisco a incluir medalhão figurativo.

Nela o desenho é muito mais simples, limitando-se quase ao dito medalhão. Esta simplicidade pode ser atribuída à precariedade de recursos da Ordem, que acabou por deixar a capela inconclusa. Contudo, o agarramento do ornato à verga e sua composição, ainda não expandida sobre a superfície do muro, deixa-o mais próximo dos modelos cariocas, que, porventura, teriam impressionado Antônio Francisco. Essa circunstância indicaria sua anterioridade com relação às portadas franciscanas de Vila Rica e de São João, muito mais desenvolvidas.

Se Antônio Francisco teve alguma participação no projeto arquitetônico da capela de N. Sa. do Carmo de São João del Rei, é difícil apurar-se, porquanto as modificações sucessivas sofridas pelo templo lhe alteraram substancialmente a feição originalmente prevista.

Francisco de Lima Cerqueira contratou as obras do frontispício da capela em 1787, “conforme planta e risco que melhor for e parecer mais acertado”. Foi ele, também, quem propôs, em 1790, como havia feito para a capela franciscana adjacente, o arredondamento das torres que acabou construindo políedricas.

Conquanto existam referências a obras do frontispício da capela carmelita de São João, datadas de 1787 e 1790, ambas relacionadas com Lima Cerqueira, não é fácil admitir-se que o desenho tão simples de sua portada tivesse sido tão posterior aos muito mais complexos das capelas franciscanas de Vila Rica e São João. Bem mais razoável seria aceitá-lo como concebido por Antônio Francisco logo após sua viagem ao Rio, quiçá até mesmo em trânsito de volta, como solução de ensaio que viria a aperfeiçoar em seguida. O fato do dito desenho só ter sido executado em 1787-1790 não invalida a hipótese, porquanto dilatações semelhantes ocorreram também na capela franciscana são-joanense.

Somente um particular detalhe aproxima a porta da carmelita de São João das composições tardias de Antônio Francisco: as cartelas inscritas exibidas pelos querubins sobre os arranques que incluiu nas estátuas dos profetas esculpidas a partir de 1800.

Releva notar, porém, que iguais querubins, portando cartelas, já se haviam introduzido no lavatório da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, de 1776.

É pouco provável que Antônio Francisco tivesse trabalhado na portada da capela franciscana de São João del Rei ainda na década dos 70. Até 1779 esteve ocupado com a de São Francisco de Vila Rica e, nos anos seguintes, com várias obras da capela carmelita de Sabará. Em 1779 nem mesmo em São João encontrava-se Francisco de Lima Cerqueira, cuja ausência a Ordem reclama, alegando que “a obra não ia com boa disposição”.

Só em 1785 foi aprovado o risco do altar-mor da capela franciscana que, desde 1781, havia sido solicitado a Antônio Francisco. É possível, pois, que, neste ano ou nos seguintes, tenha executado os poucos detalhes dos quais se incumbiu, tanto na portada como nos retábulos da nave da dita capela, certamente principiados antes do principal.

Se também nesta época interferiu na obra da portada carmelita são-joanense, ou ainda depois, em virtude de ser de 1787 o contrato de Lima Cerqueira que a deve ter incluído, não se sabe ao certo, embora a hipótese seja provável. Entretanto, mesmo aceitando-a como correta, isto não quer dizer que o projeto respectivo tenha sido elaborado no mesmo período. Sua quase canhestra composição indicaria ao contrário, isto é, sua anterioridade aos franciscanos.

Antônio Francisco executou limitados detalhes da portada franciscana são-joanense: a cabeça de Cristo sob o fecho da verga e partes de outras figuras e ornatos. Na portada da capela franciscana de Vila Rica sua intervenção pessoal foi muito mais extensa, o que explica as diferenças de tratamento que uma e outra apresentam.

Ambas as portadas franciscanas incluem ombreiras apilardas, coroadas por arranques em voluta e enriquecidas por elementos fitomórficos. As vergas de ambas são igualmente resolvidas em curvas e contracurvas, e sobre elas se colocam três cabeças aladas de querubins e não uma única, como na carmelita de Vila

Rica. Por sua vez acrescentam-se sinuosidades nas ombreiras da capela franciscana de Vila Rica, com uma espécie de contração central, que não se repete nas demais portadas consideradas.

Na parte superior é que mais se distinguem as portadas carmelitas das franciscanas concebidas por Antônio Francisco. Nestas últimas, os querubins esvoaçantes descem da cartela aos arranques, onde pousam. Dissolvem-se em ornatos as bases das cartelas e estas se multiplicam em três: duas com símbolos da Ordem e a terceira superior, resolvida em medalhão figurativo. A esta acrescentam-se fitas falantes e a coroa da virgem, imediatamente abaixo do óculo da empena, que, em continuada seqüência, estende a decoração da porta ao frontão.

A decoração da fachada da capela de São Francisco de São João não foi tão bem executada como a de Vila Rica, embora o mestre tenha dela participado. Os arranques sobre as ombreiras se apresentam demasiadamente robustos e, em consequência, os querubins que nelas descansam parecem demasiadamente pequenos; os entalhes nas cartelas mostram-se tímidos, pouco claros, quase empastando o relevo que só se mostra melhor indicado no medalhão da Virgem; a magreza e contenção dos ornatos centrais contrastam com a ênfase posta nas asas laterais e nos arranques. Como resultado, a ornamentação não polariza a atenção, não domina tanto a fachada como no caso da capela franciscana de Vila Rica.

A precariedade de execução da portada são-joanense é a mesma que se nota no frontão que lhe corresponde e que tudo indica ser obra posterior a 1785, data de inúmeras modificações introduzidas no projeto original da capela por Francisco de Lima Cerqueira. Em verdade é só em 1789 que a Ordem firma contrato com Aniceto de Sousa Lopes, para terminar “a obra da empena, da torre e fazer o arco do coro”.

No frontão franciscano de São João o ajuste com a cobertura, muito bem previsto no projeto original, comprometeu-se, com o rebaixamento total do elemento. Com isto, restringiu-se o raio de curvatura da cimalha real, ficando o nascimento das laterais do coroamento abaixo da linha de base definida pelos socos dos cunhais das torres. Para resolver o problema criado por este rebaixamento, que deixaria a descoberto os planos da cobertura, inseriram-se os pináculos em elevação mediana, entre os arranques e a cornija superior, de modo a altear o perfil do frontão rebaixado por inteiro.

O rebaixamento do arco da cimalha levou, por sua vez, à necessidade de se introduzir uma base para a figura de São Francisco, no tímpano, que no projeto ajoelhava-se diretamente e de maneira bem mais natural sobre o arco.

De fato toda a delicadeza e graça rococó do frontão, presentes no projeto, perderam-se na empastada execução dos relevos.

Também em outros detalhes o projeto de Antônio Francisco para este frontão foi substancialmente modificado. Previa grandes conchóides como arranques laterais, de onde nasciam as curvas de elevação sobre as quais se perfilavam elementos fitomórficos. A cimalha real circundava em largo semicírculo o óculo da empena. Contudo, a obra realizada reduziu os conchóides, multiplicou em três as elevações do perfil e afastou da cruz seus pináculos laterais. Estes, no projeto constituídos de pelouros flamejantes, foram trabalhados em forma piramidal. Ademais, perdeu-se completamente, na execução, seu caráter escultórico, interpretado em tímidos e indecisos relevos. Similares defeitos, em proporção e tratamento, observam-se nos capitéis e cornijas das janelas do coro.

A aparência mais pretensiosamente monumental da capela de São Francisco de São João del Rei — que sua esplêndida colocação ambiental enfatiza —, as varandas de suas torres, as vergas semicirculares de suas sineiras, os perfis menos precisos da decoração e a robustez de determinados detalhes ornamentais correspondem a soluções bem adiantadas no século XVIII, já comprometidas com a decadência do barroco-rococó e prenunciante do neoclassicismo subsequente. Notam-se sinais evidentes de um período de transição de estilos: por um lado, excessos do rococó, visíveis na proliferação de detalhes que chegam a “dissolver” a composição das cartelas aladas, acrescidas de volutas e plumas. Por outro, tendência à robustez e a uma rígida simetria bilateral, não baseada em equilíbrio de massas díspares, mas obtida com o rebatimento uniforme de uma metade da composição sobre outra. É o que se verifica, por exemplo, com as figuras dos querubins sobre as ombreiras, que na capela franciscana de Vila Rica se distinguem em posição e atitude, mas que se apresentam iguais, rebatidos, na de São João.

Estas características da capela de São Francisco de São João del Rei, compreendendo decadentes excessos rococós e tendên-

cia ao racionalismo neoclassicista, não são atribuíveis a Antônio Francisco, cuja obra evoluiu em sentido diverso. Sua interpretação do rococó, tal como notada em retábulos que executou no final do século XVIII e princípios do seguinte, está longe de expressar esgotamento; sua possível aceitação de diretrizes racionalistas sempre esteve bem mais relacionada com o Renascimento e o iluminismo do que com o neoclassicismo. Seu racionalismo sempre se ateve mais ao fundo do que à forma e mais à organização do que à plasticidade das composições.

4.18

Há escassas referências a atividades de Antônio Francisco no final da década dos 80. É possível que se tenha mantido em São João del Rei durante grande parte deste período, trabalhando em detalhes ornamentais da capela franciscana local.

Sabe-se que em 1787 seu irmão, Padre Félix, elaborou um risco para o mausoléu das exéquias de D. Pedro. Na Matriz de N. Sa. da Conceição de Vila Rica existem leões de essa, esculpidos em madeira, inquestionavelmente trabalhados por Antônio Francisco. É bastante provável que os tivesse confeccionado o mestre para o mausoléu do irmão.

Em 1788 Antônio Francisco transferiu-se para o Arraial da Espera, localidade pouco desenvolvida e relativamente isolada. É possível que a tanto o tivesse induzido o clima úmido e frio de Vila Rica, desfavorável à sua saúde.

Contudo, é bem possível, também, que à iniciativa de afastar-se da capital das Minas o tivesse levado o clima de apreensões instalado na região pelos processos instaurados contra os inconfidentes. Anote-se, a propósito, a coincidência do afastamento com a fase de condenação dos conspiradores e suplício de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

O suicídio de Cláudio Manuel da Costa, as prisões de padres e intelectuais locais, a lentidão do processo instaurado em segredo e baseado em sucessivas denúncias, as punições aplicadas aos supostos culpados e as apreensões que certamente assaltaram a população regional o teriam deixado perplexo, confuso e ferido em sua sensibilidade. Em consequência, embora com obras por executar na capela de São Francisco de Vila Rica, preferiu montar oficina fora dela.

Entretanto, sua amargura não se reflete nos retábulos que então entalha, só indo manifestar-se mais tarde, nas figuras dos Passos da Paixão e Profetas da Capela do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo.

O retábulo da capela-mor franciscana de Vila Rica fora projetado em 1778, sendo de observar-se que seu custo foi pago a Jerônimo Nicolau, embora correspondesse a trabalho que “havia feito Antônio Francisco Lisbôa”. Se Jerônimo Nicolau aparece na referência como profissional ou mero procurador de Antônio Francisco, que não se inclinou a ir a Vila Rica para receber o que se lhe devia, é problema ainda por resolver. O fato é que Antônio Francisco só começou a executar este projeto já na segunda metade da década dos 80, após terminadas suas tarefas na capela franciscana de São João, para a qual projetou o altar-mor, esculpiu detalhes dos colaterais de São Luís e de São Francisco de Assis e entalhou uma imagem de São João Evangelista.

A harmônica morfologia da decoração interior da capela de São Francisco de São João leva a supor-se tivesse sido orientada por um mesmo profissional, talvez o próprio Antônio Francisco, que teria voltado, então, após largo período sem trabalhos na espécie, a dedicar-se aos retábulos.

No Arraial da Espera, ao qual recolheu-se no final da década dos 80, confeccionou o mestre não só o altar-mor da capela de São Francisco de Vila Rica, como os retábulos da Matriz da Jaguará e, provavelmente, também o da capela de Serra Negra. Os da Jaguará foram, modernamente, transferidos para a Matriz de Nova Lima.

O altar-mor da capela franciscana de Vila Rica foi terminado em 1794, sendo curioso assinalar que, em 1789, Antônio Francisco recebeu pagamento pela confecção de pedras de ara para a mesma capela, peças que se reduzem a placas retangulares de pedra, sem qualquer ornamentação. Devia estar necessitado de recursos para aceitar encomenda tão secundária.

Conquanto o esquema dos retábulos de Vila Rica, de Jaguará e de São João del Rei seja o mesmo — quatro colunas ou pilares, coroamento em seção semicilíndrica e remate figurativo da SS. Trindade — e muito próximo da traça que Antônio Francisco adotara em retábulos da Matriz de Vila Nova da Rainha, diferenças substanciais os distinguem.

O retábulo de São João, por sinal não executado pelo mestre, resolve-se em quatro colunas torsas, de gosto já um pouco fora

de moda no momento de sua execução. O coroamento semicircular superior é pobre de detalhes, afastando-se os anjos para as extremidades laterais e instalando-se no fecho um conjunto da SS. Trindade oprimido pela pesada cornija que o cobre. Se o projeto foi em verdade de Antônio Francisco, a execução comprometeu-o consideravelmente. Maiores indícios de sua personalidade se mantiveram no retábulo da nave e na decoração do barrete da capela-mor que o relaciona com o altar, repetindo, parcialmente, solução empregada na capela franciscana de Vila Rica.

Posteriores, sem dúvida, às obras de decoração interior da capela de São Francisco de São João del Rei, são os retábulos, cancelo e púlpito da Matriz de N. Sa. da Conceição da Jaguara.

Não se pode precisar com exatidão a data destas peças. Especialmente porque, despojadas da policromia que lhes era inerente, oferecem, ao exame, impressão distinta da que se colhe dos retábulos ainda policromados.

A Matriz de N. Sa. da Conceição da Jaguara foi construída por Antônio de Abreu Guimarães, de acordo com testemunho de seu descendente imediato, redigido em 1783. Em 1787 declarou este que a construção estava em ruínas.

Tal declaração pode ser fruto de exagero e motivada, talvez, pelo desejo de afastá-la do culto público, evitando inconvenientes óbvios para a fazenda na qual havia sido construída. Tratando-se de construção em pedra que, segundo Zoroastro Passos, levava a data de 1786 inscrita em seu frontispício, é difícil acreditar que um ano após já estivesse arruinada. Em verdade a declaração em exame não nomeia explicitamente a Matriz, aludindo apenas a “uma capela antiga”, que pode ser outra que não a Matriz.

Frente a estas dúvidas, que não se ajustam a uma evidente contemporaneidade dos retábulos desta Matriz é o principal da capela franciscana de Vila Rica, mais prudente seria admitir-se tenham sido, os primeiros, executados nos últimos anos da década dos 80.

Menos verticalizado, o coroamento superior destes retábulos se apresenta mais barroco do que rococó, à exceção do arremate da tarja e laçaria que emoldura o arco externo. A composição do coroamento se comprime e se avoluma pela transferência dos anjos laterais — nas capelas franciscanas de Vila Rica e São João pousados sobre as colunas externas —, para posição adjacente ao nicho; pelo rebaixamento das figuras de Cristo e do Padre

Eterno e pela inclusão de amarres nas curvaturas que cobrem o nicho. Estes amarres são freqüentes nos retábulos coroados por arquivoltas concêntricas, ainda não rococós.

Os arranques sobre as colunas, em volutas enlaçadas, apresentam-se mais trabalhados do que os insertos no retábulo franciscano de Vila Rica. Também a tarja, com o símbolo do Espírito Santo, apresenta-se com perfil superior mais leve, vazado e imaginoso.

O que diferencia substancialmente os retábulos de Jaguará e de Vila Rica é a menor verticalidade dos primeiros e a tendência dos elementos principais da composição de se deixarem atrair para o centro. A composição se apresenta contida enquanto na capela de Vila Rica ela tende a abrir-se e a expandir-se a partir do mesmo centro. Com isto nitidamente se opõem as intenções plásticas que comandaram a concepção de cada uma delas.

Nos retábulos de Jaguará nota-se, também, contribuição maior dos auxiliares de Antônio Francisco. Não seria absurdo imaginar-se tivesse o mestre aceitado até mesmo sugestões para seus desenhos, o que explicaria o caráter mais conservador, por mais barroco, dos mesmos.

Os colaterais poucos indícios conservam da personalidade de Antônio Francisco. O desenho é pobre, indeciso, a ornamentação escassa, os relevados de pouca altura. As colunas são desgraciosas e o dossel que coroa o nicho lembra o dos retábulos colaterais da capela de N. Sa. do Carmo de Sabará, cujo projeto não é do mestre. Desprovidos de ornatos nos perfis, achatam-se em composição indecisa e execução precária, que definitivamente não correspondem ao talento de Antônio Francisco. Contudo, inúmeros outros detalhes da talha de Jaguará confirmam a intervenção deste na obra, conforme indica Bretas. Dentre estes detalhes mencionem-se o conjunto da SS. Trindade do altar-mor e um belíssimo elemento, ainda dourado, composto de uma cabeça de querubim sobre conchóide, encimada por fita falante onde se lê: "Feito à custa de Antônio de Abreu Guimaráns". Tipicamente da lavra de Antônio Francisco, apesar da perfeita simetria bilateral do desenho que costumava evitar, o elemento devia integrar-se em peça secundária — lavatório de sacristia, por exemplo, ou coro — em posição que permitisse a inscrição sem desrespeito à sacralidade do templo. Não referido em publicações a respeito, o elemento esteve exposto em novembro de 1977 no Museu de Arte de São Paulo.

Também no retábulo da capela de Serra Negra se reconhece a personalidade de Antônio Francisco. Embora se trate de peça modesta, de pequenas dimensões e desprovida de monumentalidade, parece ter a peça merecido considerável atenção do mestre. É bem proporcionada em seus componentes e seus detalhes são sumamente delicados.

Entretanto, o retábulo que melhor corresponde ao talento de Antônio Francisco é o franciscano de Vila Rica. Ainda que se arme com o mesmo esquema dos retábulos franciscanos de São João e da Matriz de Jaguará, o tratamento que recebeu o singulariza.

As colunas se torcem em sua metade inferior mais elegantemente; a base do trono com o sacrário guardam melhores proporções; a mesa do altar inclui relevo figurativo representando a visita de Maria ao túmulo de Cristo vazio. A peça tem maior profundidade do que a de São João, as colunas internas se substituem por mísulas e no espaço maior deixado entre estas e as colunas externas expandem-se os nichos e bases das imagens, em dimensões equilibradas com a monumentalidade do retábulo. Decoração miúda, rococó, espalha-se sobre a peça, mas deixando, na policromia dela, largas superfícies lisas, brancas, que clarificam a composição.

Anjos pousam, realisticamente, sobre os arranques que arrematam as colunas; dois querubins esvoaçam sobre o arco do nicho e o coroamento lembra bastante, em perfil, o frontão da capela carmelita de Sabará. Desdobra-se em volutas de base, conchóides, elementos espiralados, aos quais se superpõem a SS. Trindade e um busto de Maria.

As figuras não correspondem a relevos; soltam-se imunes à gravidade, flutuando sobre o retábulo, como se não inseridas nele.

No relevo da mesa insinua-se modelo medieval similar aos que haviam inspirado os painéis de púlpito da capela. Embora relacionado com a ressurreição, que, afinal, corresponde à glória do Senhor e a esperanças, o relevo expressa pessimismo e dúvidas; suas figuras mostram a mesma perplexidade que já se insinuara nas dos púlpitos de Sabará e que se enfatizaria nas imagens de Congonhas.

Mais freqüentemente interpretado como armário atrás do altar (retrotábula), retábulos em geral apenas se encostam à arquitetura, superficialmente ou embutidos. Entretanto, o da capela

de São Francisco de Vila Rica é parte intrínseca da construção, nasce dela e a completa, estendendo-se pelo barrete da capela-mor. Retábulo e barrete se harmonizam como se concebidos a um só tempo, embora o segundo tenha antecedido o primeiro em quase vinte anos.

Anteriores também ao retábulo são os óculos laterais da capela-mor, cuja simplicidade de acabamento contrasta com a riqueza da decoração que os cerca.

No mesmo ano de 1794, no qual terminou o altar-mor da capela de São Francisco de Vila Rica, começado em 1790, foi Antônio Francisco chamado a opinar sobre obras executadas na mesma capela.

Não se comprovaram atividades de Antônio Francisco entre 1794 e 1796. Talvez se tenha prolongado neste período seu trabalho referente aos retábulos de Jaguará e Serra Negra, provavelmente nesta ordem entalhados. O último teria sido, assim, o derradeiro que concebeu e lavrou por inteiro, ressaltados os que apenas riscou para a capela franciscana de Vila Rica, só executados depois de sua morte (1829) e os da capela de N. Sa. do Carmo, também de Vila Rica, que apenas aperfeiçoou.

Podem ser ainda deste período pouco conhecido de sua vida as figuras de presépio hoje incorporadas ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto e outras imagens de data incerta, pois difícil é aceitar-se se tenha mantido inativo por tanto tempo.

4. 19

Em 1796 Antônio Francisco iniciou seu extenso trabalho em Congonhas do Campo. A iniciativa de construir uma capela precedida de via processional no morro do Maranhão, fronteiro à localidade, na qual se bifurcava para Vila Rica e Sabará o caminho que vinha do Rio de Janeiro e de São Paulo, deveu-se, como todas as demais de caráter religioso da região, ao esforço do próprio povo, convocado pela extraordinária dedicação de um homem — Feliciano Mendes.

A obra teve seu início em 1758, concluindo-se a capela propriamente dita, com seus retábulos, por volta de 1771. Entretanto, só em 1780 foi tomada a decisão de completá-la com escadaria monumental de adro e ermidas antecedentes destinadas a receber

figuras correspondentes a episódios da Via Sacra. Tomás de Maia Brito e Antônio Gomes foram os contratantes do adro, terminado em 1790.

É inquestionável que o conjunto de Congonhas inspirou-se no de Braga, Portugal, da mesma forma que este proveio de composições similares difundidas na Europa, principalmente a partir do século XII, com a intenção de reproduzir visualmente episódios relacionados com a morte de Cristo e atrair peregrinações dos fiéis impedidos de se dirigirem a Jerusalém.

A similaridade de motivação e do partido adotado por ambas as construções nada tem a ver, entretanto, com os valores artísticos que caracterizam cada uma delas. Ademais, tanto na disposição espacial como na estatuária elas diferem substancialmente. Só é comum às duas o partido geral, a idéia que as gerou.

Foi a partir de 1796 que Antônio Francisco tomou a si a tarefa de executar as imagens das cenas da paixão de Congonhas do Campo. Nelas trabalhou até 1799, auxiliado por um grupo de ajudantes. Evidentemente, grande parte da execução das 66 peças então entalhadas coube a estes últimos, reservando-se o mestre a orientação do serviço e a objetivação de determinados detalhes ou figuras. A circunstância explica, em parte, imperfeições aqui e ali notadas nas imagens.

Entretanto, é importante assinalar que a diversidade de tratamento encontrado nas ditas imagens, responsável pelo aspecto quase caricatural de algumas, não pode ser considerada apenas como decorrente de execução menos hábil. Antes é intencional e relacionada com o desejo de distinguir, através da representação visual, o divino do humano, o justo do pecador e o bem do mal. Neste sentido, Cristo, Maria e os apóstolos se configuram em escalonada perfeição hierárquica, ao passo que os centuriões algozes ou Judas se expressam em feiúra correspondente ao condenável papel que desempenharam na crucificação.

A Via Sacra é dramática em si mesma e sua representação, especialmente nos idos do século XVIII, não podia fugir a um expressionismo capaz de comover o povo humilde, carente de outras fontes de ilustração. Este expressionismo pode ser notado, também, na figura de São Jorge, de data incerta, que se acha no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, na qual, aliás, pouco trabalhou Antônio Francisco pessoalmente.

Nas imagens de Congonhas o mestre inclinou-se ao patético, iluminando-o de beleza apolínea apenas nas representações do Senhor. Reservando-se a execução das imagens de Cristo, onde a perfeição anatômica corresponde à verdade absoluta e ao bem, deixou a auxiliares, que sabia menos capazes, a elaboração das figuras secundárias.

Na feiúra das imagens dos soldados romanos, que, por seus enormes narizes aduncos, representam também os judeus, correspondentes pelo martírio divino, se expressa a torpeza do papel de algozes que desempenharam; nos defeitos das figuras dos apóstolos se traduz a covardia, a leviandade e o pouco de fé dos cristãos. A deficiência morfológica dos personagens secundários proporciona o contraste necessário ao destaque das imagens de Cristo, magnificamente esculpidas.

É com esta compreensão que se devem observar as figuras dos Passos da Paixão de Congonhas do Campo, reconhecendo-lhes o eventual aspecto caricatural como intencionalmente dado, e não como fruto de desculpáveis deficiências de execução.

Estas não se notam nas peças que mereceram maior atenção do mestre, convindo incluir entre estas, além das correspondentes ao Senhor, o anjo que lhe oferece o cálice da amargura no Monte das Oliveiras e que se assemelha bastante, tanto à figura de coroamento do Altar de São Miguel de Catas Altas, como à central do barrete da capela-mor franciscana de Vila Rica.

Outro importante detalhe a considerar a propósito das figuras em análise é a sistemática expressão de perplexidade que exibem, bem mais enfatizada do que as de dor ou aflição. Não se pode concluir com segurança se o espanto que Antônio Francisco passou a imprimir nas fisionomias das imagens que esculpiu na segunda metade de sua vida resultou apenas da reiteração de determinadas soluções escultóricas caligráficas que não quis variar, ou do voluntário desejo de expressar as inquietantes dúvidas que, crescentemente, se foram insinuando em seu espírito.

Talvez o tivesse sensibilizado, de fato, a decadência das minerações, problemas de família, enfermidades ou, ainda, mais tarde, as violentas repressões contra os inconfidentes. O suicídio de Cláudio Manuel e o enforcamento de Joaquim José da Silva Xavier, seguido da exposição de partes de seu corpo pelas estradas das Minas, certamente teriam de afetar sua personalidade de artista.

Assim como, antes, transferira para suas obras a sensualidade, o amor e as esperanças de sua mocidade, não poderia ter deixado de imprimir, na maturidade, as preocupações que o assaltaram.

Estas considerações reforçam a hipótese de um relacionamento plausível entre o esquiteamento de Tiradentes e a insistência do mestre em esculpir relevos com os pés e mãos, estigmatizados, de São Francisco de Assis.

Não se pode atribuir a Antônio Francisco personalidade débil, conformada ou temerosa. Seus Cristos, mesmo em episódios da crucificação, nunca mostraram a languidez quase feminina e a resignação que normalmente se incorporam a suas representações. São, ao contrário, atléticos, musculosos, viris, enérgicos, mais próximos do irascível Jeová do Velho Testamento do que do doce Jesus do Novo. O de Catas Altas parece em processo de arrancar-se da cruz, o de Cachoeira do Campo assemelha-se a um estivador. Mesmo quando serenos — no Chafariz da Samaritana de Mariana ou nos púlpitos de Vila Rica e Sabará —, suas fisionomias são firmes, expressando segurança e determinação.

Estas características substituem-se nos Cristos de Congonhas, embora ainda atléticos, por outras de submissão ao destino, acompanhada de incompreensão e de perplexa tristeza. É possível que parte desta perplexidade se deva aos olhos de vidro que, provavelmente, lhes foram acrescentados por ocasião da encarnação das figuras, procedida por Francisco Xavier Carneiro e Manuel da Costa Ataíde (1799-?). A encarnação deixou as pálpebras abertas em ligeiro excesso e os globos oculares conseqüentemente ressaltados, o que pode ter contribuído para acentuar a expressão de espanto das fisionomias que integram. Contudo, com estas se harmonizam muito bem os olhos pospostos e é de presumir-se que Antônio Francisco, ainda presente, tivesse acompanhado e aprovado sua colocação. Além disso, a anotada perplexidade estende-se mesmo às figuras não acrescidas de olhos de vidro, o que as desresponsabiliza das expressões que integram.

Quando concluídas, as figuras dos Passos não dispunham ainda das capelas onde foram, posteriormente, dispostas (1802-1818) após a morte de Antônio Francisco (1814). O arranjo delas não é, portanto, do mestre e padece de defeitos, seja de agrupamento, de escassez de espaço, ou de colocação. Naturalmente Antônio Francisco, quando as esculpiu, tinha em mira de-

terminado ponto de vista, indicado pelo tratamento mais ou menos cuidado de seus lados e direção do olhar. Não se alcançou, porém, identificar em definitivo a disposição prevista pelo mestre.

4.20

Terminadas as figuras dos Passos, Antônio Francisco voltou a Vila Rica, onde, em 1799, esculpiu quatro anjos de madeira para andor da Matriz de N. Sa. do Pilar, ainda não identificados.

No ano seguinte foi contratado para esculpir os profetas de Congonhas, a cujo trabalho se dedicou até 1805.

Executou, inicialmente, os do nível inferior da escadaria e, a seguir, os demais.

Seu apreço pelos modelos medievais e pelo Velho Testamento, já expressado no relevo de Jonas de um dos púlpitos franciscanos de Vila Rica, novamente se manifesta nas estátuas dos Profetas.

Nelas não se pode deixar de notar, também, a inclinação ao trágico que adquiriu na velhice e que já se revela na escolha dos personagens. A história da crucificação, que antecede o bailado profético, não necessariamente a este levava. Até que talvez melhor se completasse com alusões à ressurreição, ao perdão e à glória, em natural seqüência. Em Braga, por exemplo, a estátua não se atém a tragédias. Mesclam o profano com o sagrado, paganismo e cristianismo, frivolidades e metafísica e a intenção genérica da obra é prioritariamente dirigida à glória universal da Igreja Católica, antes que ao sofrimento humano.

Os Profetas de Congonhas não anunciam triunfos; advertem, ameaçam e só prometem desgraças. Pela postura e inscrições que portam, a composição é francamente dramática, severa, teatral e apocalíptica.

As contorções dos corpos, antes expressões do sensualismo barroco, tornam-se aflitivas; não mais enlevam, mas sim oprimem e inquietam.

Simétricas na disposição, angulares e deformadas, formam as estátuas um conjunto harmônico impressionante, realçado pelas alvenarias brancas do templo que antecipam e pelo céu freqüentemente límpido frente ao qual se recortam. Não sugerem tran-

qüilidade ou esperanças, nem amor ou piedade, nem poder ou glória, mas sim castigos.

Isaías, com olhos postos no infinito e longas barbas esvoacando ao vento, lembra que “enquanto os serafins celebravam ao Senhor, foi encostada por um deles uma brasa em seus lábios”.

Jeremias chora a derrota e a ruína de Jerusalém, clamando pela volta do Senhor, que Baruc prevê para os últimos tempos do mundo.

Antônio Francisco teme o futuro e, prevendo-o dolorido, lembra a visão de Ezequiel, com as rodas terríveis e animais em chamas. Ao mesmo tempo, entretanto, confia em Deus e simboliza a salvação na figura de Daniel, que foi retirado ileso da cova dos leões. Também Oséias a proclama ao afirmar que a adúltera deve ser perdoada, pois, feita esposa, concebe e dá à luz.

Mais uma vez Antônio Francisco se vale de Jonas, que, por três dias e três noites, permanecera no ventre do peixe de onde ressurgiu para a vida. Os tempos ruins hão de passar, parece insinuar. E a baleia, que no púlpito da capela franciscana de Vila Rica escancara a bocarra para engolir o profeta, agora docilmente se encolhe a seus pés, vencida, humilde como o leão de Daniel, dominados ambos pelo poder maior, contra o qual não prevalecerão as forças do mal.

Entretanto, Joel prediz dias sombrios antes da redenção, com a lagarta, o gafanhoto, o bruco e a alforra. “Ouvi esta palavra, vacas gordas que estais no Monte de Samaria, vós que fazeis agravos e vexais os pobres: o Senhor jurou que brevemente virão dias felizes em que estes levantarão vossos senhores em lanças”, inectiva Amós. O castigo espera Nínive e toda a Assíria será destruída, completa Nahum.

Antônio Francisco rebelar-se contra os poderosos, não admite opressão e, pela boca de Habacuc, conclui: “Mas a vós eu canto, Deus grande, em salmos”, pois só a Deus se deve vassalagem.

O mestre está amargurado e inquieto e os profetas refletem seu estado de espírito. Enquanto alguns acenam esperanças, outros só denunciam desgraças. Contemplam uns com piedade e dó as gentes que eventualmente os defrontam; outros põem o olhar no céu à procura dos sinais terríveis do que há por vir. A velhice de Isaías opõe-se a juventude de Amós, e à sobanceria de Baruc a modéstia de Nahum.

“As barbas barrocas de uns, panejadas pelo vento que corre das Gerais, lembram serpentes vingativas a se enovelarem; no rosto glabro de outros a sabedoria ganha nova majestade; e os doze, em assembléia meditativa, robustos não obstante a fragilidade do saponício em que se moldaram e que os devotos vão cubicosamente lanhando — os doze consideram o estado de negócios do homem, a turbação crescente das almas, o reprovam e advertem. Onde mais poderíamos conceber reunião igual, senão na terra mineira que é o paradoxo mesmo, tão mística que transforma em alfaias e púlpitos e genuflexórios a febre grosseira do diamante, do ouro e das pedras de cor? São mineiros, sim, esses profetas. Mineiros na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; mineiros na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos; mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamos; no pessimismo; na iluminação íntima; sim, mineiros decerto e melancólicos”, diz Carlos Drummond de Andrade. Mas mineiros como os quis Antônio Francisco, pois em todos eles imprimiu os traços firmes, indeléveis de sua personalidade.

4.21

Com os profetas de Congonhas do Campo culmina Antônio Francisco sua carreira, finda o século dourado das Minas e coroa-se o barroco brasileiro de sua mais alta expressão.

O ouro, os diamantes, a febre de construções, a agitação popular, rivalidades, violência e fé grandiloqüente agonizam em decadência. Só aqui e ali, por teimoso inconformismo, iniciativas maiores ainda se permitem, mas já sem forças, como eco persistente do brilhante passado.

Antônio Francisco, realizada sua obra maior, procura subsistir com trabalhos de menor vulto. Para a capela de Congonhas ainda executa, em 1804, a caixa do órgão, em 1806, lâmpadas do SS. Sacramento, e, em 1808, castiçais; concomitantemente alguns relicários com bustos de santos.

Pela mesma época (1806) a Ordem Terceira de N. Sa. do Carmo de Sabará resolveu construir o altar-mor de sua capela com risco de Antônio Francisco. Contudo, quando este foi chamado a um ajuste “nenhum quiz fazer, assegurando que só trabalhava pelo jornal de uma oitava por dia” e com auxiliares de sua escolha, o “que amedrontou aos Irmãos para não mais falarem da

obra”.¹⁹ O retábulo acabou sendo construído por Francisco Vieira Servas, pelo preço de 1.850\$000, que corresponderiam a 1.541 oitavas, se admitido o valor de 1\$200 cada uma. Mesmo considerando-se despesas de material e de auxiliares, não parece que este custo tivesse, afinal, sido substancialmente inferior ao proposto por Antônio Francisco. A discordância entre este e a Ordem teria sido, pois, de outra causa que não exclusivamente a econômica.

Em 1807, Antônio Francisco voltou a residir em Vila Rica, provavelmente em casa de sua nora Joana. Como não se encontraram referências contemporâneas de seu marido, filho de Antônio Francisco, que teria na época 32 anos, supõe-se haver falecido antes ou se haver transferido para o Rio. Não há, também, mais alusões ao filho da escrava do mestre, Ana, nascido em 1794. Como Manuel Francisco havia sido recenseado pouco antes, em 1804, e apontado neste censo como escultor de profissão, parece bastante estranha a carência de notícias sobre ele. Tendo-se em vista as boas relações de Antônio Francisco com a nora em seus últimos anos de vida e o fato do filho ter a mesma profissão do pai, é difícil compreender não o ter, este, engajado em suas atividades, principalmente nas mais extensas, levadas a efeito no Arraial da Espera e em Congonhas do Campo.

No mencionado ano de 1807, Antônio Francisco termina dois retábulos colaterais da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica — de São João e N. Sa. da Piedade —, que vinham sendo entalhados por Manuel Francisco de Araújo. No ano seguinte resolve a Ordem que, em vista do “mestre de obras Antônio Francisco Lisbôa ter concluído os dois altares de S. João e N. Sa. da Piedade, seguisse com a mesma obra dos guarda-pós a camarins nos dois da parte de cima, de S. Quitéria e S. Luzia, na mesma forma dos dois que se acham feitos”.²⁰ Nestes retábulos trabalhou até 1809.

Nos retábulos de São João e de N. Sa. da Piedade, inserem-se, sobre a frontaria da mesa, dois baixos-relevos de exímia execução e que são os últimos figurativos trabalhados por Antônio Francisco, fiel por toda sua vida às composições medalhísticas: um deles representa Jó e o outro Jeremias, retratados com o mesmo caráter trágico das imagens de Congonhas.

(19) Liv. de Registros, fls. 61, 68 e v.

(20) Liv. de Delib., fl. 70.

É interessante consignar que, entre 1812 e 1814, Justino Ferreira de Andrade, escravo e auxiliar de Antônio Francisco, executa os púlpitos e os dois primeiros altares colaterais da capela carmelita em menção. Possivelmente porque, no período, já não estava Antônio Francisco em condições de responsabilizar-se pelo trabalho.

A última atividade que lhe é atribuída é a relacionada com um novo risco para a fachada da Matriz de São José del Rei, concebido em 1810. Quiçá a construção já houvesse chegado ao nível da cimalha real, mas pode-se notar a contribuição de Antônio Francisco na decoração da portada que levou ao afastamento lateral das janelas do coro. Evidentemente, a execução acanhada da ornamentação não é dele. No frontão pode-se observar o mesmo esquema que o mestre havia imposto às capelas carmelita e franciscana de Sabará e São João, embora extremamente simplificado no momento de ser construído. Abandonados os conchóides e os perfis complexos, a peça se ateve apenas às volutas quase nuas.

De maior interesse para a análise comparativa da obra do mestre são as coberturas das torres desta Matriz, que obedecem ao mesmo desenho proposto para a capela de São Francisco de São João e mais tarde substituído por Lima Cerqueira em favor de cúpulas oblongas.

Ainda que singela em acabamento, a fachada da Matriz de São José mantém a graça e elegância características da arquitetura de Antônio Francisco, graça e elegância rococó já em extinção quando, em 1810, o mestre as mantém em seu projeto. Antônio Francisco não se deixa levar pelo novo gosto neoclássico em ascensão nem se entrega aos excessos ornamentais que assinalaram a morte do rococó. Mantém-se fiel ao espírito fundamental do barroco, mas interpretado à sua maneira e proporcionado ao seu talento.

Sua obra não tem altos e baixos nem se diversifica em marchas e contramarchas ao sabor de circunstâncias modísticas. Coerentemente, mantém-se em uniforme excelência e em constante aperfeiçoamento.

Ao chegar ao fim de seus dias sua personalidade se fixara em sua terra e por muito tempo além ainda orientaria e influenciaria a arte regional. As fachadas das Matrizes de Santo Antônio

de Ouro Branco, de N. Sa. do Pilar e de N. Sa. da Conceição de Vila Rica e das capelas de N. Sa. do Carmo e de São Francisco de Mariana são apenas algumas mencionáveis das inúmeras que se adaptaram a seu estilo.

Desde os 14 anos de idade, quando riscou o Chafariz do Palácio dos Governadores de Vila Rica, em 1752, até os 70, quando entalhou retábulos da capela de N. Sa. do Carmo da mesma Vila, em 1808, Antônio Francisco trabalhou incansavelmente, só criando belezas para a eternidade. Em Catas Altas do Mato Dentro, em Morro Grande, Vila Nova da Rainha, Mariana, Vila Rica, Sabará, Rio Pomba, São João e São José del Rei e Congonhas do Campo, suas mãos transformaram a pedra e a madeira bruta em lindezas perenemente admiráveis.

Enquanto o barroco se exauria pelo mundo afora, Antônio Francisco o recriava, o fazia renascer das cinzas em fresca glória, nativa, raiz primeira da particular sensibilidade da gente brasileira.

O ouro arrancado do chão acabou, a história seguiu seu curso, mas, eterna em sua magnificência, ficou plantada nas Minas Gerais a obra de seu humilde filho, que se chamou Antônio Francisco Lisboa.

CONCLUSÕES BÁSICAS

Antônio Francisco Lisboa e sua obra são expressões naturais do processo de aculturação verificado nas Minas durante o século XVIII.

O caráter urbano do povoamento, promovido pelas minerações, a intensa miscigenação, a alta distribuição da riqueza local, o relativo isolamento da área e a debilidade das elites locais, tanto civis como religiosas, ensejaram, na região, uma sociedade aberta, progressista e liberal. Distinta das rurais, fortemente setorizadas e conservadoras, estabelecidas na América colonial, teria, necessariamente, de objetivar sua singularidade em peculiares manifestações culturais.

Estas se estimularam e se multiplicaram pelo fato de terem sido, em grande parte, fruto de iniciativa popular, concentrada em restrito tempo e espaço.

Antônio Francisco Lisboa não se constituiu, pois, em fenômeno por acaso acontecido. Embora talvez o maior, foi apenas um artesão, dentre inúmeros outros de similar talento, cujas obras refletem o ambiente em que viveram.

O mestre passou a infância e adolescência relativamente sem problemas, dispondo do apoio e prestígio de seu pai. Mais inclinado às atividades artísticas do que às técnicas, desenvolveu sua habilidade manual do entalhe da madeira em retábulos, nos quais se concentrava a arte de seu tempo. Devem tê-lo sensibilizado, como aprendiz, os das Matrizes de Catas Altas do Mato Dentro, de Mariana e de Vila Rica, cujos desenhos introduziram, na região, o espírito e detalhes rococós.

Os retábulos que executou e, mais tarde, concebeu, tanto no princípio como no fim de sua vida, conformaram-se bastante aos esquemas normativamente usados na região. É nos trabalhos

em pedra que seu “estilo” desenvolveu-se e particularizou-se. Contudo, é nos elementos antropomórficos, e principalmente nas fisionomias de suas figuras, que se fixaram os traços inconfundíveis de sua caligrafia escultórica, com os quais se tornam facilmente identificáveis suas obras não documentadas.

Considerando o reduzido salário que percebia, em função direta do trabalho diariamente produzido, e tendo em vista a contribuição de seus auxiliares, o número das obras conhecidas de Antônio Francisco antes se apresenta escasso do que excessivo.

A documentação já encontrada, referente a algumas das tarefas nas quais interferiu, revela que estas consumiram anos para se concluírem. Em várias atuou apenas como perito, autor do risco ou de detalhes. São muito poucas as peças que esculpiu pessoalmente por inteiro, e muitas das imagens que, modernamente, lhe foram atribuídas se classificariam melhor como de sua “escola”, antes que de sua lavra.

Parece certo haver Antônio Francisco modelado suas obras, principalmente as figurativas, por gravuras européias, todavia ainda não identificadas completamente. Isto porque cumpriam específica função de significar contextos religiosos, não imediatamente captáveis pelos fiéis, senão visualizados, repetitivamente, de maneira já tradicionalmente consagrada.

Contudo jamais sujeitou-se ao modelo escolhido, ajustando-o sempre a seu gosto pessoal e fértil imaginação. Ademais, não é o tema ou sua composição que definem a qualidade de obras de arte, dependendo ela, exclusivamente, do tratamento formal com que estas se objetivam.

O valor dos trabalhos de Antônio Francisco lhes é, pois, inerente e independe das fontes de inspiração de que se valeu o artista.

Antônio Francisco produziu na juventude mais do que lhe tem sido atribuído. Sua precocidade comprovada e o prestígio que justificou sua intervenção nas capelas terciárias da região não deixam dúvidas a respeito.

O nível uniforme de perfeição de todas as suas obras dificulta a iniciativa de situar no tempo as não documentadas, e a circunstância tem levado à alternativa de relacioná-las, de preferência, à maturidade do artista. Deve-se ter em vista, entretanto,

que artesãos de categoria normalmente personalizam muito cedo a maneira pela qual se expressam, a ela mantendo-se indefinidamente fiéis mesmo quando diversificam a produção.

Devem, pois, ser aceitas como da mocidade do mestre pelo menos algumas das obras que lhe são atribuídas, de data incerta. Por exemplo, o Chafariz da Samaritana e a decoração de sobre-porta da Matriz de Congonhas do Campo.

Antônio Francisco só começa a assumir responsabilidade direta pelos seus trabalhos aos 28 anos de idade, à época da morte do pai, de cuja tutela se liberta para herdar-lhe o prestígio. Deixa, então, de ser mero executor de concepções alheias para ser chamado a também projetá-las.

Suas composições tornam-se mais monumentais e voltadas para a arquitetura. Todavia, não são conclusivos os argumentos que o apontam como arquiteto, no sentido modernamente aplicado ao termo. Na época, construções eram delineadas por engenheiros militares, profissionais de formação escolar, ou condutores de obras com experiência técnica. Por sinal não se designavam estes como arquitetos, reservando-se o título aos que acrescentavam, às construções, seu acabamento artístico.

Como nenhum documento até hoje encontrado — salvo o correspondente a uma inespecífica e rasurada referência, de São João del Rei — o confirma como autor de projetos de construção, sua contribuição a respeito deve ser havida como limitada a fachadas.

Na arquitetura religiosa das Minas conviveram duas orientações distintas: uma de conotação erudita, transplantada do litoral brasileiro e de Portugal por profissionais recém-chegados à região. Define-a a organização das fachadas em ordem monumental; torres de cobertura piramidal ou bulbosa integradas e superpostas ao corpo do templo; nave de planta em cruz latina, subdividida em arcadas, e nártex. Pertencem a esta orientação as Matriz de Mariana e Sabará, embora de construção precária, a Matriz de Catas Altas do Mato Dentro e as capelas de N. Sa. do Rosário dos pretos de Vila Rica e São Pedro dos Clérigos de Mariana.

A segunda orientação, bem mais difundida, resultou da adaptação da primeira às condições ambientais, desenvolvendo-se a partir do esquema arquitetônico adotado pelas primitivas ermidas locais. Caracterizam-na fachadas lisas apenas marcadas pelas duas

janelas do coro e porta de entrada; torres justapostas e naves retangulares.

A capela franciscana de Vila Rica tentou conciliar as duas orientações mencionadas, mantendo-se fiel ao traçado retangular e aos frontispícios lisos, mas deixando-se fortemente influenciar pelas curvaturas regulares que a capela de N. Sa. do Rosário dos pretos adotara.

Uma das mais importantes características da arquitetura religiosa mineira da segunda metade do século XVIII é a correspondente ao ligeiro recuo das torres em relação ao frontispício da nave.

Este recuo, quiçá proposto por Antônio Francisco primeiramente na Matriz de Morro Grande, incorporou-se a todas as capelas cujas fachadas decorou, com exceção da carmelita de Sabará.

A solução, embora de secundária significação quando analisada *a posteriori*, é de extraordinário valor porque com ela alterou-se fundamentalmente a morfologia anterior dos templos. Com ela autonomizam-se e verticalizam-se os volumes da construção, ganhando prioritária proeminência a frontaria da nave e sua decoração.

Frontões e portadas foram as concepções atribuídas a Antônio Francisco que mais evoluíram no tempo.

O primeiro frontão que, na área, abandonou o partido triangular para altear-se em ondulação parece ter sido o da Matriz de Catas Altas do Mato Dentro. O da Matriz de Morro Grande, supostamente proposto por Antônio Francisco e de orientação idêntica, acrescenta-se, nas laterais inferiores, de arranques dos catedos e, no coroamento, de cornija apoiada em socos, que sustenta a cruz entre pináculos. Rebaixa-se o óculo para deixar-se sobrepassar pela cimalha real.

O segundo frontão atribuído ao mestre, da capela carmelita de Vila Rica, mantém o mesmo esquema do anterior, mas se faz mais elaborado. Os socos dos pináculos prolongam-se até a cimalha real e o óculo adota desenho curvilíneo em "olho-de-boi". O terceiro, da capela franciscana de Vila Rica, elimina-se dos apoios da cornija superior, resolve em volutas serpentínicas as curvaturas laterais, aceita pelouros flamejantes em lugar dos pináculos de coroamento e completa-se com óculo ampliado, preenchido por relevo figurativo.

O quarto frontão da série, indubitavelmente de Antônio Francisco, introduziu-se, com desenho quase igual, nas capelas de São Francisco de São João del Rei e de N. Sa. do Carmo de Sabará. Embora fiel ao mesmo esquema dos precedentes, objetiva-se em complexo perfil de tratamento escultórico.

O quinto, finalmente, da Matriz de São José del Rei, por precária execução talvez, volta ao desenho do frontão de Morro Grande com mínimas alterações.

Notam-se, na evolução da peça considerada, tendência crescente a desrelacioná-la, função de arremate da cobertura, e o intuito de dar-lhe caráter puramente decorativo, tanto de coroamento do frontispício como de sustentáculo da cruz.

As portadas nas quais Antônio Francisco interferiu desenvolvem-se, como os frontões, em reconhecível seqüência.

A primeira delas, da Matriz de Morro Grande, define-se em nicho de moldura arquitetônica que se enriquece de detalhes rococós e de relevo figurativo na segunda, da capela de Bom Jesus de Vila Rica.

Na terceira, da Matriz de Congonhas do Campo, Antônio Francisco substitui o nicho por cartela, acrescida de conchóides e coroa da Virgem. Se o nicho podia corresponder à tribuna de retábulos com sua imagem, o novo desenho inclinou-se preferentemente pelo arremate superior destes, fazendo da própria porta o vazio do trono.

Na portada da capela carmelita de Sabará a decoração expande-se, agregando-se de querubins, principiando a cartela a elevar-se da verga por intermédio de base própria e deixando toda a porta como base do ornato. Igual solução adota a portada da capela de N. Sa. do Carmo de Vila Rica, onde arranques de cornija aberta, sobre as ombreiras e conchóides à feição de asas na emolduração da cartela, acentuam o caráter de pedestal conferido à porta e o sentido ascensional da decoração superior.

Na sexta portada da seqüência, da capela carmelita de São João del Rei, a cartela substitui-se por medalhão figurativo e os querubins deixam de flutuar ao alto para se assentarem sobre os arranques que cobrem as ombreiras.

Nas capelas franciscanas de Vila Rica e São João a seqüência das portadas se conclui, multiplicando detalhes e complexida-

des. A ornamentação integra-se à porta; os arranques sobre as ombreiras terminam em volutas; o medalhão se acrescenta de fita falante esvoaçante e se eleva sobre duas cartelas relevadas; plumas e elementos fitomórficos, de um barroco mais avançado, ganham prioridade sobre os conchóides. A composição se estende do solo ao frontão, em elegante continuidade.

A portada da Matriz de São José del Rei, que teria sido a última concebida por Antônio Francisco, exclui-se da seqüência considerada porque sua execução seguramente não correspondeu ao desenho proposto.

A gravidade da moléstia que atingiu Antônio Francisco afigura-se evitada de exageros, principalmente quando referidos a seu aspecto mutilante. Inúmeros argumentos convincentes conduzem à conclusão de se ter tratado de achaque comum, provavelmente de fundo infeccioso e reumático.

O envolvimento de suas mãos em panos explica-se perfeitamente como medida de proteção a ferimentos resultantes de suas atividades e não indica, necessariamente, que precisasse o mestre de se lhe amarrarem instrumentos aos membros, por mutilados.

O próprio Bretas, em cujo texto se basearam as demais biografias do mestre, adverte sobre as “exagerações que se vão sucedendo e acumulando... desde que um indivíduo qualquer se torna célebre”. O retrato que traçou do artista e alguns episódios de sua vida que contou padecem de evidente sabor ficcional.

Curiosamente, à crescente exuberância e monumentalidade das obras decorativas de Antônio Francisco corresponde, paralelamente, crescente gravidade nas expressões fisionômicas de suas figuras. Estas são, a princípio, tranqüilas e doces, tornando-se, com o tempo, perplexas e, finalmente, trágicas.

Devem ter contribuído para tanto a própria maturidade do mestre, problemas pessoais e a enfermidade que o atacou. Contudo, não se pode deixar de observar que as expressões aflitivas dos rostos que esculpiu na última fase de sua vida coincidem, no tempo, com a decadência regional e com a violenta repressão desencadeada contra os envolvidos na conspiração pela independência da colônia.

A iniciativa que tomou de recolher-se a um arraial isolado e de reduzida importância pode ter resultado do desejo de eximir-

se do clima úmido e frio de Vila Rica, mas pode ter decorrido, também, do propósito de alhear-se das apreensões vigorantes na sede do governo da capitania.

A significação que conferiu aos profetas de Congonhas do Campo, enfatizada pelas inscrições que portam, mostram, além de dúvidas, condenação aos poderosos e esperanças de libertação que se ajustam perfeitamente ao espírito da Inconfidência Mineira.

O aspecto caricatural de algumas das figuras dos Passos da Paixão de Congonhas do Campo, naturalmente relegadas à execução de seus auxiliares, é intencional. Visa identificar o mal com a ridícula feiúra dos pecadores, dela destancando-se, em crescente perfeição formal, os justos, cuja beleza culmina em Cristo.

Observa-se, tanto nas imagens de Cristo que esculpiu em Congonhas do Campo, como nas demais anteriores, a admirável anatomia e o porte atlético, enérgico e viril que se distancia imensamente das lânguidas e quase femininas representações tradicionais do Senhor.

Com Antônio Francisco Lisboa culmina e acaba o extraordinário surto de manifestações culturais que se produziu nas Minas durante o século XVIII.

Ensimismados e exauridos, o artista e sua terra então adormeceram na História, mas apenas para se alevantarem em seguida no esplendor da própria grandeza.

ANEXOS

- 1 — Datas relacionadas com Manuel Francisco Lisboa.
- 2 — Datas relacionadas com Antônio Francisco Lisboa.
- 3 — Obras de Antônio Francisco Lisboa, por tipo.
- 4 — Obras com contribuição de Antônio Francisco Lisboa, por localidade e monumento.
- 5 — Relação de pagamentos feitos a Antônio Francisco Lisboa, em oitavas de ouro.
- 6 — Relação de obras documentadas de Antônio Francisco Lisboa.
- 7 — Esquema de concentração de trabalho de Antônio Francisco Lisboa, por monumento e localidade.
- 8 — Texto de Rodrigo José Ferreira Bretas.

Nota Explicativa

O ordenamento cronológico das obras de Antônio Francisco Lisboa é, em grande parte, necessariamente conjectural e controvertível. A documentação histórica pertinente, embora extensa, é incompleta e freqüentemente inexplícita; inúmeros trabalhos dela carecem por completo, outros incluíram-se em tarefas contratadas por vários profissionais ou se incorporaram a monumentos de prolongados e concomitantes períodos de construção.

Estas circunstâncias fomentam consideráveis dúvidas, só sanáveis, em parte, por suposições apoiadas em análises de possível validade que, todavia, só podem ser aceitas com extrema cautela e atento espírito crítico, indispensáveis à correção de equívocos.

Algumas datas e as obras incluídas nas relações a seguir apresentadas acrescentam-se das seguintes informações esclarecedoras:

? — Dúvidas.

A — *Atribuição* de autoria desprovida de documentação.

B — *Bretas* ou vereador de Mariana por este mencionado, tomados como base da referência.

D — *Documentação* encontrada.

S — *Suposição*.

ANEXO 1
DATAS RELACIONADAS COM MANUEL FRANCISCO LISBOA

1721/2	Vila Rica		Possui 4 escravos e paga tributos	D
1724	Cachoeira do Campo		Fiador de 2 lojistas	D
1724	Vila Rica		Requer licença para abrir loja	D
1727	Vila Rica	N. Sa. da Conceição	Risco	B
1729/30/2/4/5/6/ 7/40/5/ 8/50/4/7/	Vila Rica		Juiz do ofício de carpinteiro	D
1729	Vila Rica	C. Contos e quartéis	Consertos	D
1732	Vila Rica	Passos	Construção	D
1733	Vila Rica		Pronunciado por relação ilícita com Francisca Alves da Costa; absolvido depois pela Corte de Apelação da Bahia	D
1734	Vila Rica	C. Contos (primitiva)	Arrematação de obras	D
1734	Vila Rica		Declara possuir casas na Barra Louvação. Deu-se por suspeito	D
1736	Vila Rica	N. Sa. do Pilar	(Por ser a obra do irmão?)	D
1738	Vila Rica		Nasce Antônio Francisco (certidão de óbito)'	A
1738	Vila Rica		Casa-se com Maria Antônia de São Pedro	D

(continua)

(continuação)

1738/9	Vila Rica	N. Sa. Conceição	Coro	D
1739/40	Vila Rica	N. Sa. Conceição	Forro sacristia	D
1741/2	Vila Rica	N. Sa. Conceição	Conserto do sino	D
1741/53	Vila Rica	Palácio	Construção	D
1743/4	Vila Rica	Santa Ifigênia	Obras da capela, apontamentos para portas e forro, cancelo	D
1743?	Vila Rica		Nasce filha Maria da Conceição	A
1745/50?	Vila Rica	C. Contos (risco de Alpoim)	Arrematação (não executada)	D
1745	Vila Rica	Para o Senado da Câmara	Louvação n/espec.	D
1745/6	Catas Altas	Matriz	Louvação	D
1745	Vila Rica	Ponto Antônio Dias	Construção (transferiu contrato ano seguinte)	D
1747	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Filiou-se à Ordem	D
1747	Catas Altas	Matriz	Louvação retábulos	D
1749	Vila Rica	Santa Ifigênia	Fornecimento de madeiras para talha	D
1749?	Mariana	Quartéis	Arrematação obras	D
1749	Vila Rica	Santa Ifigênia	Madeira; louvação	D
1750	Vila Rica		Nasce filha Joaquina	A
1751	Vila Rica	N. Sa. Pilar	Louvação altar-mor	D
1751?	Vila Rica		Nasce filha Madalena	A
1752	Mariana	Obras diversas	Orçamentos para governo	D
1752/3	Mariana	Palácio bispo	Orçamentos para governo	D
1752	Mariana	Sé	Fiador Agostinho da Costa (consertos)	D
1752	Pitangui	Matriz	Orçamentos para governo.	D

(continua)

(conclusão)

1753	Mariana	Palácio bispo	Avaliação de casas	D
1754	Vila Rica	Ponte Caquende	Louvado	D
1755?	Vila Rica		Nasce filho Félix	A
1755	Vila Rica	N. Sa. Pilar	Louvado do zimbório	D
1755	Catas Altas	Matriz	Louvado retábulo	D
1756	Mariana	N. Sa. Rosário	Louvado	D
1757	Vila Rica	Barra	Vende casas	D
1757	Itabira	Ponte	Risco	D
1757	Vila Rica	Chaf. Alto da Cruz	Risco, arrematação	D
1758	V. N. Rainha	Matriz	Fiador José Coelho Noronha; obra retábulos	D
1758	Vila Rica	Chaf. da ponte Antônio Dias	Contrato obras	D
1758	Vila Rica	Chaf. da ponte Pissarrão	Contrato obras	D
1759	Vila Rica	Chaf. de Antônio Dias	Risco; transfere obras	D
1760	Vila Rica		Recebe 46\$800 por assistência a enjeitado	D
1760	Mariana	Sé	Apontamentos para governo	D
1764/6	Congonhas	Matriz	Altar-mor	D
1765	Vila Rica	Provedoria da Fazenda	Obras	D
1766	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Risco	D
1766	Vila Rica	C. Contos	Fiador de Henrique de Brito	D
1767	Vila Rica		Morte	D
1790	Vila Rica	Palácio e Casa Misericórdia	Informa vereador de Mariana que dava aula	B
1838	Vila Rica		Falece filho Padre Félix	D

ANEXO 2
DATAS RELACIONADAS COM ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA

1738 1750/77	Vila Rica Portugal		Nascimento D. José I; Marquês de Pombal	A
1751	Vila Rica		Chegada de João Gomes Batista	D
1752	Vila Rica	Palácio	Contrato de chafariz pelo pai – risco?	D/A
1746/55 1755 1756/60	Catas Altas Lisboa Inficionado	Matriz N. Sa. Rosário	Aprendiz; Crucificado? Terremoto Risco de 2 e execução de 1 retábulo	S/A A
1757 1760-?	Vila Rica Mariana	Chaf. Alto da Cruz Sé	Contrato do pai – risco? Perfil de Cristo no pára-vento	D/A A
176?	Mariana	Chaf. Samaritana	Execução	A
176?	Vila Rica	Conde Bobadela, 20	Cabeça de fonte	A
176?	Vila Rica	Quintiliano Silva, 11	Aguadeira	A
176?	Vila Rica	Bom Jesus	Relevo e imagem da portada	A/B
1761	Vila Rica	Chaf. Alto da Cruz	Busto	A
1761	Vila Rica	Palácio	Mesa e 4 bancos	D
1761/66	V. N. Rainha	Matriz	Risco retábulos	S
			Risco 2 retábulos	A
			Execução 1 retábulo	A
			N. Sa. Carmo	A

(continua)

(continuação)

1762/3	Morro Grande	Matriz	Risco da fachada São João Batista Tarja arco-cruzeiro	B A S
1762/3	Sabará	N. Sa. Carmo	Contrato de Tiago Moreira Risco?	A
1766 1766-?	Vila Rica Congonhas	N. Sa. Carmo Matriz	Risco do pai Louvação do pai Portada	D D A
1766	Vila Rica	São Francisco	São Joaquim	A
1767	Vila Rica		Risco	B
1768	Sabará	N. Sa. Carmo	Morte do pai	D
1769/72	Vila Rica	São Francisco	Modificação risco fachada	S
1770	Sabará	N. Sa. Carmo	Púlpitos	D/B
			Pagamento não especificado	D
			Risco portada e frontão?	A
1771	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Louvação	D
			Modificação do risco?	A
1771	Vila Rica	Açougue	Risco	D
1771	Rio Pomba	Matriz	Louvação	D
1771/2	Vila Rica	São José	Risco altar-mor	D
1772	Vila Rica	São José	Filiação à Irmandade	D
1772/9	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Contrato da fachada por Lima Cerqueira	D
			Risco da portada?	A
1772/4	Vila Rica	São Francisco	Barrete capela-mor	D/B
1774	Sabará	N. Sa. Carmo	Pagamento não especificado	D
			Execução da portada?	A
			Risco frontão?	A
1774	São João del Rei	São Francisco	Aprovado risco feito em Vila Rica	D/B

(continua)

(continuação)

1774	Rio de Janeiro	N. Sa. Carmo	Primeira viagem?	S
1774-?	São João del Rei	N. Sa. Carmo	Risco da portada	A
1774-?	Vila Rica	São Francisco	Novo risco da portada	D
			Execução?	
1774-5	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Risco altar-mor	D
			Imagens?	A
1775	Rio de Janeiro		Nasce filho	S
177-?	São João del Rei	N. Sa. Carmo	Detalhes portada	A/B
1776	Rio de Janeiro		Segunda viagem	B
1776	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Lavatório sacristia	A
1777-8	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Louvação; enfermidade	D
1777-9	Vila Rica	São Francisco	Lavatório sacristia	A/B
1778	Sabará	N. Sa. Carmo	Louvação de obras	D
1778-9	Vila Rica	São Francisco	Risco altar-mor	D
1779	Sabará	N. Sa. Carmo	Imagens; risco cancelo	D
1781	Sabará	N. Sa. Carmo	Pagamento não especificado	D
1781-2	Sabará	N. Sa. Carmo	Contrato púlpitos, portas cancelo e coro	D
1781	São João del Rei	São Francisco	Encomenda risco retábulos	D
1785	São João del Rei	São Francisco	Novo risco de Lima Cerqueira	D
			Detalhes portada?	A
			São João Evangelista	A
1785	Morro Grande	Matriz	Louvação	D
1787	Vila Rica	São José	Juiz da Irmandade	D
1787-?	Jaguara	Matriz	Retábulos, púlpitos e cancelo	B
1789	Vila Rica	São Francisco	Pedras de ara	D
1790	Mariana	Casa Câmara	Registro do 2º vereador	D

(continua)

(continuação)

1790-4 1793	Vila Rica Vila Rica	São Francisco	Altar-mor Nasce Pedro de sua escrava Joana	D/B D
1794	Serra Negra	Capela	Retábulo	A/B
1794	Vila Rica	São Francisco	Inspeção de obras	D
1796-9	Congonhas	Bom Jesus	Passos	D
1799	Vila Rica	N. Sa. Pilar	4 anjos de andor	D
1800-5	Congonhas	Bom Jesus	Profetas	D
1801-5	Congonhas	Bom Jesus	Lâmpadas	D
1804	Vila Rica	Censo	Agregados de Antônio Francisco: Filho - 29 anos Nora - 34 anos Neto - 1 ano	D
1804	Congonhas	Bom Jesus	Caixa do órgão	D
1806	Sabará	N. Sa. Carmo	Proposta de risco não aceita	D
1807	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Retábulos São João e N. Sa. Piedade	D
1808	Congonhas	Bom Jesus	Castiçais	D
1808-9	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Guarda-pó, camarins dos retábulos de Santa Quitéria e Santa Luzia	D
1810	São José del Rei	Matriz	Risco fachada e cancelo	D?
1812	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Justino encarrega-se dos últimos retábulos	D
1814	Vila Rica		Morte	D
1829	Vila Rica	São Francisco	Altars colaterais sob risco de Antônio Francisco	D

(continua)

(conclusão)

Não datáveis	Vila Rica	N. Sa. Rosário	Santa Helena (cabeça)	A
		Museu Inconfidência	Duas N. Sa. Rosário	A
			Quatro figuras presépio	A
		Museu Inconfidência	Cristo flagelação	A
			São Jorge	B
		N. Sa. Conceição	Leões de Essa	A
		São Francisco de Paula	São Francisco de Paula (cabeça)	A
	São João del Rei	Museu Reg.	Duas figuras presépio de São Sebastião	A
	São Bartolomeu	Matriz	N. Sa. Carmo	A
	Lavras Novas	Matriz	Santana	A
	Mariana	Museu Sacro	Santana	A
	Mariana	Museu Sacro	São João Nepomuceno	A
	Mariana	Museu Sacro	São Joaquim	A
	Mariana	Museu Sacro	Dois relicários	A
	Pico Piedade	Capela	N. Sa. Piedade	A
	João Pessoa	Col. Clerot	Santana (Serra Negra?)	A
	Rio de Janeiro	Col. Brogiolo	São José	A
Rio de Janeiro	Col. Gondim Oliveira	Santana	A	
Rio de Janeiro	Col. Leda M. Nascimento	Santana	A	
São Paulo	Col. Octales Marcondes	Credências (2) (Jaguara?)	A	
		Cristo (Jaguara?)	A	
		2 Fig. Presépio (Jaguara?)	A	
		N. Sa. Dores (Jaguara?)	A	

ANEXO 3
OBRAS DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, POR TIPO

<i>FONTES</i>				
1752	Vila Rica	Palácio	Contrato do pai; risco?	D/A
1757	Vila Rica	Chaf. Alto da Cruz	Contrato do pai; risco?	D/A
1761	Vila Rica	Chaf. Alto da Cruz	Busto	A
176?	Vila Rica	Conde Bobadela, 20	Cabeça e inscrição	A
176?	Vila Rica	Quintiliano Silva, 11	Aguadeira	A
176?	Mariana	Chaf. Samaritana	Execução	A
1776	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Lavatório sacristia	A
1777/9	Vila Rica	São Francisco	Lavatório sacristia	A
<i>RISCOS</i>				
1752	Vila Rica	Palácio	Chafariz	A
1757	Vila Rica	Alto da Cruz	Chafariz	A
1761/66	V. N. Rainha	Matriz	Retábulos?	A
176?	Mariana	Cidade	Chafariz Samaritana	A
1762-3	Morro Grande	Matriz	Fachada	B
1766	Vila Rica	São Francisco	Fachada?	B
1766-?	Congonhas	Matriz	Portada	A
1768-?	Sabará	N. Sa. Carmo	Fachada?	S
1770	Sabará	N. Sa. Carmo	Portada?	D
1771	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Modificações	A
1771	Rio Pomba	Matriz	Altar-mor	D
1771	Vila Rica	Cidade	Açougue	D
177?	Vila Rica	Bom Jesus	Portada?	S

(continua)

(continuação)

1771-2	Vila Rica	São José	Altar-mor	D
1773	Vila Rica	São Francisco	Barrete capela-mor	D
1774	Sabará	N. Sa. Carmo	Frontão?	D
1774	São João del Rei	São Francisco	Fachada?	D
1774	São João del Rei	N. Sa. Carmo	Portada?	S
1774	Vila Rica	São Francisco	Nova portada	D
1774-5	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Altar-mor	D
1776	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Lavatório sacristia?	S
1777-9	Vila Rica	São Francisco	Lavatório sacristia?	S
1778-9	Sabará	N. Sa. Carmo	Frontão? Cancelo	D
1778-9	Vila Rica	São Francisco	Altar-mor	D
1781	São João del Rei	São Francisco	Encomenda do retábulo	D
1787-?	Jaguara	Matriz	Retábulos, púlpitos e cancelo	B
1790-4?	Vila Rica	São Francisco	Altars colaterais	D
179?	Serra Negra	Capela	Altar	B
1806	Sabará	N. Sa. Carmo	Retábulo não aceito	D
1807-9	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Modificações retábulos	D
1810	São José del Rei	Matriz	Fachada, cancelo	D
<i>PORTADAS</i>				
1762-?	Morro Grande	Matriz	Risco	B
			São João Batista	A
			Tarja arco-cruzeiro	S
176?	Vila Rica	Bom Jesus	Relevo e imagem	A/B
1766-?	Congonhas	Matriz	Risco e detalhes	A
1770-?	Sabará	N. Sa. Carmo	Risco	B
			Execução	

(continua)

(continuação)

1771-?	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Risco, detalhes	A
1774	São João del Rei	N. Sa. Carmo	Risco, detalhes?	A
1774	Vila Rica	São Francisco	Novo risco, execução	D/B
177?	São João del Rei	São Francisco	Risco, detalhes?	D/A
<i>FRONTÕES</i>				
1762	Morro Grande	Matriz	Risco	B
1766-?	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Risco	B
1766-?	Vila Rica	São Francisco	Risco	B
1774	São João del Rei	São Francisco	Risco	D
177?-4	Sabará	N. Sa. Carmo	Risco, execução detalhes?	A
1810	São José del Rei	Matriz	Risco	D
<i>RETÁBULOS</i>				
1746-55	Catas Altas	Matriz	Aprendiz	S
1756-60	Inficionado	N. Sa. Rosário	Risco de 2 e execução de 1	A
1771	Rio Pomba	Matriz	Risco	D
1771-2	Vila Rica	São José	Risco altar-mor	D
1774	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Risco altar-mor	D
1778-9	Vila Rica	São Francisco	Risco altar-mor	D
1781-5	São João del Rei	São Francisco	Risco retábulos	D
			Detalhes?	A
			São Joaquim	A
1787-?	Jaguara	Matriz	Retábulos, púlpitos, cancelo, execução	B
1790-4	Vila Rica	São Francisco	Altar-mor, execução	D/B
1794	Serra Negra	Capela	Altar-mor, execução	B

(continua)

(continuação)

1807	Vila Rica	N. Sa. Carmo	São João e N. Sa. Piedade (parte)	D
1808	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Santa Quitéria e Santa Luzia (parte)	D
?	Vila Rica	São Francisco	Risco altares colaterais	D
<i>MÓVEIS</i>				
1761	Vila Rica	Palácio	Mesa e 4 bancos	D
?	São Paulo	Col. Octales Marcondes	Credências (Jaguara?)	A
?	Mariana	Sé	Cátedra	A
?	Vila Rica	Museu Inconfidência	Cadeira e poltrona?	S
?	Vila Rica	N. Sa. Pilar	Oratório	S
<i>IMAGENS</i>				
1746-55-?	Catas Altas	Matriz	Crucificado	A
1761	Vila Rica	Chafariz Alto da Cruz	Busto	A
1761-66	V. N. Rainha	Matriz	N. Sa. Carmo	A
176?	Vila Rica	Conde Bobadela, 20	Cabeça de fonte	A
176?	Vila Rica	Quintiliano Silva, 11	Aguadeira	A
176?	Vila Rica	Bom Jesus	São Miguel	A
1762-3?	Morro Grande	Matriz	São João Batista	A
1766-?	Congonhas	Matriz	São Joaquim	A
1774-5	Vila Rica	N. Sa. Mercês	São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato (cabeças), Crucificado	A
1779	Sabará	N. Sa. Carmo	São João da Cruz e São Simão Stock. Atlantes	D

(continua)

(continuação)

1785	São João del Rei	São Francisco	São João Evangelista	A
1796-9	Congonhas	Bom Jesus	66 imagens dos Passos	D
1799	Vila Rica	N. Sa. Pilar	4 anjos de andar	D
1800-5	Congonhas	Bom Jesus	12 profetas	D
?????	Vila Rica	Museu Inconfidência	S. Jorge	B
			2 N. Sa. Carmo	A
			4 figuras de presépio	A
			Cristo flagelação	A
		N. Sa. Rosário	Santa Helena (cabeça)	A
		N. Sa. Conceição	Leões de Essa	A
		São Francisco de Paula	São Francisco de Paula (cabeça)	A
	São João del Rei	São Francisco	São João Evangelista	A
		Museu Regional	2 figuras de presépio	A
	Lavras Novas	Matriz	São Sebastião	A
	São Bartolomeu	Matriz	Santana	A
	Mariana	Museu Sacro*	N. Sa. Carmo	A
			Santana	A
			São João Nepomuceno	
			São Joaquim	
	Pico Piedade	Capela	2 Relicários (bustos)	
	João Pessoa	Col. Clerot	N. Sa. Piedade	A
	Rio de Janeiro	Col. Gondim de Oliveira	Santana (Serra Negra?)	A
			Santana	A

(continua)

*Provavelmente inclui peças já arroladas como pertencentes a monumentos, agora transferidas para o Museu de Mariana.

(continuação)

		Col. Brogliolo Col. Leda Maria Nascimento Museu Sacro Col. Marcondes Ferraz	São José Santana N. Sa. Dores Cristo (Jaguara?) Figuras de presépio	A A A A
<i>CRISTOS</i> 1746-55? 176? 1774-5 1779-82	São Paulo Catas Altas Mariana Vila Rica Sabaará	Matriz Chafariz N. Sa. Mercês N. Sa. Carmo	Crucificado C. Samaritana Crucificado Púlpitos: Samaritana e Fábula da Avareza	A A A D
1785-? 1787-? 1790-4 1790-4	São João del Rei Jaguara Vila Rica Congonhas	São Francisco Matriz São Francisco Bom Jesus	SS. Trindade, retábulo? SS. Trindade, retábulo SS. Trindade, retábulo Ceia, Monte Oliveira, Prisão, Flagelação, Coroamento, Encontro com Maria, Pregação na Cruz	A A A/B D
? ?	Vila Rica Mariana	Museu Inconfidência Sé	Flagelação Perfil guarda-pó	A A
<i>FIGURAS FEMININAS</i> 1761 176?	Vila Rica Mariana	Chafariz Alto da Cruz Chafariz Samaritana	Busto Samaritana	A A

(continua)

(conclusão)

176?	Vila Rica	Conde Bobadela, 20	Cabeça de fonte	A
176?	Vila Rica	Bom Jesus	Portada (purgatório)	A
1769-74	Vila Rica	São Francisco	Púlpitos, portada	D
1772-4	Vila Rica	São Francisco	Barrete	D/B
1774-?	São João del Rei	N. Sa. Carmo	Portada	A
1774-?	Vila Rica	São Francisco	Medalhão da portada, óculo?	D
177?	São João del Rei	São Francisco	Médalhão da portada	A
1776	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Lavatório sacristia?	A
1777-9	Vila Rica	São Francisco	Lavatório sacristia	A
1781-2	Sabará	N. Sa. Carmo	Púlpitos	D
1785-?	São João del Rei	São Francisco	Sacrários de retábulos	A
1790-4	Vila Rica	São Francisco	Frontal do altar-mor	D
1807	Vila Rica	São Francisco	Frontal retábulos São João e N. Sa. Piedade	D
<i>LOUVAÇÕES</i>				
1771	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Obras	D
1771	Rio Pomba	Matriz	Retábulo	D
1778	Sabará	N. Sa. Carmo	Obras	D
1785	Morro Grande	Matriz	Obras	D
1794	Vila Rica	São Francisco	Obras	D

ANEXO 4
OBRAS COM CONTRIBUIÇÃO DE ANTÔNIO FRANCISCO POR MONUMENTO
E LOCALIDADE. Ordem alfabética por localidade.

BARÃO DE COCAIS Ver Morro Grande			
CAETÉ Ver Vila Nova da Rainha			
CATAS ALTAS	Matriz	1755?	Crucifcado, púlpito?
CONGONHAS DO CAMPO	Matriz	1766?	Portada, São Joaquim
	Bom Jesus	' 796-9	Figuras dos Passos
		1800-5	Figuras dos Profetas
		1801-6	Lâmpadas, relicários
		1804	Caixa do órgão
		1808	Castiçais
INFICIONADO	N. Sa. Rosário	1756-?	Retábulos
JAGUARA	Matriz	1797-?	Retábulos, cancelo, coro, púlpito
JOÃO PESSOA	Col. Clerot	?	Santana
LAVRAS NOVAS	Matriz	?	Santana
MARIANA	Sé	?	Cátedra, perfil no pára-vento
	Museu Sacro	176?	Chafariz Samaritana
		?	Poltrona, Santana, São João
			Nepomuceno, São Joaquim,
			Relicários

(continua)

(continuação)

MORRO GRANDE	Matriz	1762 1770 1771? 1779 1785	Risco? Recuo das torres? São João Batista, tarja arco-cruzeiro? Coro? Louvação
NOVA LIMA Ver Jaguará			
OURO PRETO Ver Vila Rica			
PIEIDADE (Pico da)	Capela	?	N. Sa. Piedade ou Dores
RIO POMBA	Matriz	1771	Louvação
RIO DE JANEIRO	Col. Gondin	?	Santana
	Col. Leda Maria	?	Santana
SABARÁ	N. Sa. Carmo	1768 1770/4 1778 1779-2 1781 1781-2 1806 ?	Modif. risco? Portada? Risco frontão? Imagens, risco cancelo Frontão? Cancelo, púlpito, coro, campos Contrato recusado N. Sa. do Carmo
SANTA RITA Ver Inficionado	Matriz		
SÃO JOÃO DEL REI	São Francisco	1774 1781-5	Risco fachada? Risco retábulos. Portada São João Evangelista?

(continua)

(continuação)

SÃO JOSÉ DEL REI SÃO PAULO	N. Sa. do Carmo Museu	1775-0 ?	Portada? 2 figuras presépio, São Sebastião
	Matriz Museu Arte Sacra Col. Marcondes	1810 ? 1787	Risco fachada N. Sa. das Dores Credências, Cristo, figuras presépio Retábulo
	Capela		
SERRA NEGRA (Museu Inconfidência) TIRADENTES Ver São José del Rei VILA NOVA DA RAINHA	Matriz	1757-66	Risco retábulos? execução de um. N. Sa. Carmo
VILA RICA	Palácio	1752	Risco chafariz
	Alto da Cruz	1757-1	Risco chafariz, busto
	Palácio	1761	Mesa e 4 bancos
	N. Sa. Carmo	1766	Contrib. risco arquitet.?
		1771	Modif. do risco
		1772-9	Portada?
		1776	Lavatório
	1807	Ret. São João e N. Sa. Piedade	
	1808-9	Ret. Santa Luzia e Santa	
	São Francisco	1766	Quitéria (parte)
		1771	Risco arquitet.? Púlpitos

(continua)

(conclusão)

		1773-4	Barrete capela-mor
		1774	Portada
		1777-9	Lavatório
		1778-9	Pedras de ara
		1790-?	Altar-mor
		?	Risco retáb. colaterais
	Açougue	1771	Risco arquitetura
	Bom Jesus	1771	Portada?
	São José	1771-2	Risco altar-mor
	N. Sa. Mercês e	1774	Risco altar-mor, imagens
	Perdões		Crucificado, São Pedro
			Nolasco e São Raimundo
			Nonato
		1775	Novo risco
		1777-8	Louvação
	N. Sa. Rosário		Cabeça Santa Helena
	N. Sa. Pilar	1794	Louvação
		1799	Anjos de andores não identificados
	Museu N. Sa. do Pilar	?	Cabeça São Francisco de
			Paula, Leões de Essa
	Museu Inconfidência		Altar Serra Negra
			Imagens São Jorge
			4 figuras presépio
			2 imagens N. Sa. Carmo
			Cristo coluna
			Desenho fachada
			São Francisco de São João del Rei

ANEXO 5
RELAÇÃO DE PAGAMENTOS FEITOS A ANTÔNIO FRANCISCO
EM OITAVAS DE OURO

1761	Móveis Palácio Vila Rica	25
1770	N/E* N. Sa. Carmo Sabará	112
1771	Risco açougue Vila Rica	3
1772	Púlpito S. Franc. Vila Rica (resto)	17
1772	Risco Altar S. José Vila Rica	15
1773-4	Barrete (jornais de trabalho)	76
1774-5	Novo risco portada S. Franc. Vila Rica	12
1774	N/E* N. Sa. Carmo Sabará	140
1774	Projeto S. Franc. S. João del Rei	50
1775	Risco capela-mor N. Sa. Mercês Vila Rica	6
1778	Louvação N. Sa. Carmo Sabará	32
1779	Imagens N. Sa. Carmo Sabará	50
1779	Risco tribunas capela-mor S. Franc. V. Rica	20
1779	Risco cancelo N. Sa. Carmo Sabará	4
1781	N/E* N. Sa. Carmo Sabará	75,4
1781	Coro, púlpitos, campas Carmo Sabará	166
1781	Cancelo Carmo Sabará, etc.	266
1781	Cancelo, púlpito, coro, campas Carmo Sabará	179,8
1789	Pedra de ara S. Franc. Vila Rica	1,5
1790	Altar-mor S. Franc. Vila Rica (1.750\$000) (pagamentos parcelados comprovados)	1.458,3
1794	Louvação S. Franc. Vila Rica	145
1796-9	Imagens dos Passos Congonhas	938
1799	4 anjos N. Sa. Pilar Vila Rica	12
1800-5	Profetas Congonhas	376
1804	Caixa órgão Congonhas	80
1805	Lâmpadas Congonhas	30,7
1807	Altars (2) Carmo Vila Rica (parcial)	352,25
1808	Guarda-pó e camarim 2 retábulos Carmo Vila Rica	545,5
1810	Risco Matriz (fachada) S. José del Rei	10

*Pagamento não explicitado.

NOTA: - Curiosamente, a soma da relação, evidentemente incompleta, dos pagamentos comprovados feitos ao mestre, no período de 40 anos que medeia entre 1770 e 1810, corresponde a pouco menos de meia oitava por dia, que se supõe cobrava por seu trabalho. Uma oitava de ouro (1/8 de onça) corresponde a 3,586 gramas.

ANEXO 6
RELAÇÃO DE OBRAS DOCUMENTADAS DE ANTÔNIO FRANCISCO*

1752	Vila Rica	Palácio	Risco chafariz, do pai
1757	Vila Rica	Chafariz Alto da Cruz	Risco do pai
1761	Vila Rica	Chafariz Alto da Cruz	Busto
1761	Vila Rica	Palácio	Mesa e 4 bancos
1770	Sabará	N. Sa. Carmo	Trabalho não especificado
1771	Rio Pomba	Matriz	Medição do risco do altar-mor
1771-2	Vila Rica	S. José	Risco altar-mor
1771	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Medição do risco
1771	Vila Rica	Açougue	Risco
1771-2	Vila Rica	S. Francisco	Púlpitos
1773-4	Vila Rica	S. Francisco	Barrete capela-mor
1774	S. João del Rei	S. Francisco	Aprovação do risco
1774	Sabará	N. Sa. Carmo	Trabalho não especificado
1774	Vila Rica	S. Francisco	Novo risco da portada
1775	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Risco para capela-mor (altar)
1777-8	Vila Rica	N. Sa. Mercês	Inspeção de obras
1778	Sabará	N. Sa. Carmo	Inspeção de obras
1778-9	Vila Rica	S. Francisco	Risco do altar-mor
1779	Sabará	N. Sa. Carmo	Imagens, risco cancelo
1781	Sabará	N. Sa. Carmo	Trabalho não especificado
1781	S. João del Rei	S. Francisco	Encomenda risco altar-mor

(continua)

(conclusão)

1781-82	Sabará	N. Sa. Carmo	Cancelo, púlpitos, coro e portas principais
1785	Morro Grande	Matriz	Inspeção de obras
1789	Vila Rica	S. Francisco	Pedras de ara
1790	Mariana	Casa câmara	Registro do 2º Vereador
1790-94	Vila Rica	S. Francisco	Altar-mor
1794	Vila Rica	S. Francisco	Inspeção de obras
1796-9	Congonhas	Bom Jesus	Figuras dos Passos
1799-27	Vila Rica	N. Sa. Pilar	4 anjos de andor
1800-5	Congonhas	Bom Jesus	12 profetas
1801-6	Congonhas	Bom Jesus	Lâmpadas
1804	Congonhas	Bom Jesus	Caixa do órgão
1806	Sabará	N. Sa. Carmo	Risco altar-mor não aceito
1807	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Retábulos S. João e N. Sa. Piedade
1808	Congonhas	Bom Jesus	Castiçais
1808-9	Vila Rica	N. Sa. Carmo	Retábulos S. Quitéria e S. Luzia
1810	S. João del Rei	Matriz	Risco fachada, cancelo
1829	Vila Rica	S. Francisco	Execução retábulos laterais de seu risco

* Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura. Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, p. 364 e seguintes.

ANEXO 7
ESQUEMA DA CONCENTRAÇÃO DE TRABALHO DE ANTÔNIO FRANCISCO

142

	Vila Rica Diversos	Mariana Diversos	Infuncionado	Vila Nova Rainha	Morro Grande	Congonhas Matriz	Vila Rica S. Francisco	Sabará N. Sa. Carmo	Rio Pomba	Vila Rica Bom Jesus	Vila Rica S. José	Vila Rica N. Sa. Carmo	S. João S. Francisco	S. João N. Sa. Carmo	Vila Rica N. Sa. Mercês	Jaguara (Espera)	Serra Negra (Espera)	Vila Rica N. Sa. Pilar	Congonhas Bom Jesus	S. José Matriz	Imagens
1752	E/A																				
3																					
4																					
5																					
6																					
7																					
8	R/A	E/A	R/A																		
9																					
1760			E/A																		
1	E/D																				
2				E/A	R/A																
3				E/A																	
4				E/A																	
5																					
6						E/A	R/A														
7																					
8								R/A		E/A											
9																					
1770							E/D	R/D													
1	R/D						E/D	L/D	L/D			L/D									
2							E/D			R/D		R/A									
3													R/D	R/A	R/D						
4							R/D	E/D													
5												E/A									
6																					
7							E/A							E/A	L/D						
8								L/D							L/D						
9							R/D	E/D													

(continua)

Anexo 8

TRAÇOS BIOGRÁFICOS RELATIVOS AO FINADO ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA. Distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de — Aleijadinho.¹

Antônio Francisco Lisboa nasceu a 29 de agosto de 1730 no arrabalde desta cidade que se denomina — o Bom Sucesso, pertencente à freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Filho natural de Manuel Francisco da Costa Lisboa, distinto arquiteto português, teve por mãe uma africana, ou crioula, de nome Isabel, e escrava do mesmo Lisboa que o libertou por ocasião de fazê-lo batizar.

Antônio Francisco era pardo escuro, tinha a voz forte, a fala arrebatada e o gênio agastado; a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa; o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto; a testa larga, o nariz regular e algum tanto pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto. Sabia ler e escrever, e não consta que tivesse freqüentado alguma outra aula além da de primeiras letras, embora alguém julgue provável que tivesse freqüentado a de latim.

O conhecimento que tinha do desenho, de arquitetura e escultura fora obtido na escola prática de seu pai e, talvez, na do desenhista pintor João Gomes Batista que, na corte do Rio de Janeiro², recebera as lições do acreditado artista Vieira, e era empregado como abridor de cunhos da casa de fundição de ouro desta capital.

(1) Rodrigo José Ferreira Bretas, in números 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 1858, apud Revista do Arquivo Público Mineiro, vol. 1, 1896, pp. 163 a 174. Ortografia atualizada e ordenada, no possível, a complexa pontuação.

(2) Deve ser Lisboa, como, a seguir, consigna o vereador de Mariana.

Depois de muitos anos de trabalho, tanto nesta cidade como fora dela, sob as vistas e risco do pai, que então era tido na província como o primeiro arquiteto, encetou Antônio Francisco a sua carreira de mestre de arquitetura e escultura, e nesta qualidade excedeu a todos os artistas deste gênero que existiram em seu tempo. Até a idade de 47 anos, em que teve um filho natural, ao qual deu o mesmo nome de seu pai, passou a vida no exercício de sua arte, cuidando sempre em ter boa mesa e no gozo de perfeita saúde; e tanto que era visto muitas vezes tomando parte nas danças vulgares. De 1777 em diante as moléstias, provindas talvez, em grande parte, de excessos venéreos, começaram a atacá-lo fortemente. Pretendem uns que ele sofrera o mal epidêmico que, sob o nome de Zamparina, pouco antes havia grassado nesta província e cujos resíduos, quando o doente não sucumbia, eram quase infalíveis deformidades e paralisias; e outros que nele se havia complicado o humor gálico com o escorbútico. O certo é que, ou por ter negligenciado a cura do mal no seu começo, ou pela força invencível do mesmo, Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se e curvaram, e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os polegares e os índices. As fortíssimas dores que de contínuo sofria nos dedos e a acrimônia do seu humor colérico o levaram, por vezes, ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão com que trabalhava!³ As pálpebras inflamaram-se e, permanecendo neste estado, ofereciam à vista sua parte interior; perdeu quase todos os dentes e a boca entortou-se como sucede freqüentemente ao estuporado, o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco; assim o olhar do infeliz adquiriu certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a torção da boca o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho.⁴

Quando em Antônio Francisco se manifestaram os efeitos de tão terrível enfermidade, consta que certa mulher de nome Helena,

(3) (Nota do próprio autor que, como as subsequêntes, se coloca entre aspas.) “Colocava convenientemente o formão sobre o dedo que tinha de cortar e ordenava a um de seus escravos, que eram oficiais ou aprendizes de talha, que sobre ele desse uma forte pancada de macete.”

(4) “Conta-se que tendo comprado um preto boçal de nome Januário, atentara este contra a própria vida, servindo-se de uma navalha, tendo dito antes que o fazia para não se ver obrigado a servir a um senhor tão feio. O mal foi evitado a tempo e, mais tarde, foi este preto um bom escravo.”

moradora da rua do Areião ou Carrapicho desta cidade, dissera que ele havia tomado uma grande dose de cardina⁵ (assim denominou a substância a que se referia) com o fim de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos, e que daí lhe havia provindo tão grande mal.

A consciência que tinha Antônio Francisco da desagradável impressão que causava sua fisionomia o tornava intolerante e mesmo iroso para com os que lhe parecia observarem-no de propósito; entretanto era ele alegre e jovial entre as pessoas de sua intimidade.

Sua prevenção contra todos era tal que, ainda com as maneiras agradáveis de tratá-lo, e com os próprios louvores tributados à sua perícia de artista, ele se molestava, julgando irônicas e expressivas de mofa e escárnio todas as palavras que neste sentido lhe eram dirigidas. Nestas circunstâncias costumava trabalhar às ocultas debaixo de uma tolda, ainda mesmo que houvesse de fazê-lo dentro dos templos. Conta-se que um general (talvez D. Bernardo José de Lorena), achando-se em certo dia a presenciar de perto seu trabalho, fora obrigado a retirar-se pelo incômodo que lhe causavam os granitos da pedra em que esculpava o nosso artista e que este deliberadamente fazia cair sobre o “importuno” espectador.

Possuía um escravo africano de nome Maurício que trabalhava como entalhador e o acompanhava por toda a parte; era este quem atava os ferros e o macete às mãos imperfeitas do grande escultor que, desde esse tempo, ficou sendo geralmente conhecido pelo apelido de — Aleijadinho. Tinha um certo aparelho de couro, ou madeira, continuamente aplicado aos joelhos, e neste estado admirava-se a coragem e agilidade com que ousava subir pelas mais altas escadas de carpinteiro.

Maurício era sempre meeiro com o Aleijadinho nos salários que este recebia por seu trabalho. Era notável neste escravo tanta fidelidade a seus deveres, sendo que, entretanto, tinha por senhor um indivíduo até certo ponto fraco, e que muitas vezes o castigava rigorosamente com o mesmo macete que lhe havia atado às mãos. Além de Maurício tinha ainda — o Aleijadinho — dois

(5) “Pretendem alguns que a charlatanaria desse tempo anunciava à venda uma substância que tinha a virtude de aumentar as forças da inteligência, ou de extinguir a capacidade de sentir por um órgão, e dar, assim, ocasião a que se tornasse mais ampla a que era relativa aos outros.”

escravos de nomes Agostinho e Januário; aquele era também entalhador e este quem lhe guiava o burro em que andava, e nele o colocava.

Ia à missa sentado em uma cadeira tirada de um modo particular por dois escravos, mas quando tinha de ir à Matriz de Antônio Dias, a que estava contígua à casa em que residia, era levado às costas de Januário. Depois da fatal enfermidade que o acometeu trajava uma sobrecasaca de pano grosso azul que lhe descia até abaixo dos joelhos, calça e colete de qualquer fazenda; calçava sapatos pretos de forma análoga aos pés e trazia, quando a cavalo, um capote também de pano preto, com mangas, gola em pé e cabeção, e um chapéu de lã parda braguez, cujas largas abas estavam presas à copa por dois colchetes.

O cuidado de furtar-se às vistas de pessoas estranhas deralhe o hábito de ir de madrugada para o lugar em que tinha de trabalhar, e voltar a casa depois de fechada a noite e, quando devia fazê-lo antes, notava-se-lhe algum esforço para que a marcha do animal fosse apressada e assim se frustrasse o empenho de alguém que sobre ele quisesse demorar suas vistas.

* * *

Entrando-se agora na apreciação do mérito do — Aleijadinho — como escultor e entalhador, tanto quanto pode fazê-lo quem não é profissional na matéria, e somente à vista das obras que deixou na capela de São Francisco de Assis desta cidade, cuja planta é sua, reconhece-se que ele mereceu a nomeada de que gozou, atendendo-se principalmente ao estado das artes no seu tempo, à falta que sentiu de mestres científicos, e dos princípios indispensáveis a quem aspira à máxima perfeição nos referidos gêneros, e, sobretudo, às desvantagens contra as quais ultimamente lutava em consequência da perda de membros necessários à execução de seus trabalhos.

São obras do — Aleijadinho — a talha e escultura praticada no frontispício da referida capela, os dois púlpitos, o chafariz da sacristia, as imagens das três pessoas da SS. Trindade e dos anjos que se vêem no cimo do altar-mor, a talha deste e bem assim a escultura alusiva à ressurreição de Cristo que se vê na frente da urna do altar-mor, a figura do Cordeiro que se acha sobre o sacrário e, finalmente, toda a escultura do teto da capela-mor.

Apenas atenta-se para estes trabalhos, depara-se logo com o gênio incontestável do artista, mas não se deixa de reconhecer, também, que ele foi melhor inspirado do que ensinado e advertido; porquanto o seu desenho ressen-te-se, às vezes, de alguma imperfeição.

No relevo que representa São Francisco de Assis recebendo as chagas vê-se que ele tem no corpo e no semblante a atitude e a expressão próprias de uma situação tão importante. Junto do santo vê-se, esculpida, uma açucena, cujas hastes caem tão lânguidas e pois tão naturalmente que por isso não se pode deixar de vitoriar o artista.

Na frente do púlpito que fica ao lado esquerdo do templo para quem nele entra pela porta principal vê-se Jesus Cristo sobre uma barca pregando às turbas no mar de Tiberíades. Os vultos que representam o povo têm o ar de quem presta séria atenção, mas o Salvador não tem aí a majestade que se divisava sempre no seu rosto.

Na frente do púlpito do lado oposto acha-se representado um outro assunto tirado do Velho Testamento. É o profeta Jonas no ato de ser lançado ao mar e prestes a ser engolido por uma baleia que, faminta, o aguarda.

Eis o resumo da respectiva legenda:

Jonas achava-se embarcado quando sobreveio uma tempestade que ameaçava submergir o navio, e tendo alguém pensado que era castigo do Senhor, infligido a algum pecador que nele se achasse, o profeta denunciou o delito que havia cometido, deixando de ir pregar na cidade de Nínive como o mesmo Senhor lhe havia ordenado, e pediu que o lançassem ao mar, a fim de serenar a tempestade.

Este grupo parece bem desempenhado.

Aos lados de cada um dos púlpitos vêem-se dois dos quatro apóstolos evangelistas, cujos nomes são indicados pelas figuras alegóricas da visão do profeta Ezequiel, a saber: o anjo junto a São Mateus, o leão a São Marcos, o boi a São Lucas e a águia a São João.

Todos eles têm o ar de quem recebe as divinas inspirações.

No chafariz vê-se, bem esculpida, a imagem da Fé, a qual, com a expressão vaga da cegueira que lhe é própria, apresenta num retábulo o seguinte pentâmetro:

— Hoec est ad coelum, aue via ducit oves.

Abaixo, e aproximadamente à pia, vê-se, de um e outro lado, mãos, pescoço e rosto de um cervo, por cuja boca deve correr a água. O retábulo que os encobre oferece à vista o seguinte hexâmetro:

— Ad Dominum curro, sitiens, ut cervus ad undas.

Juízo igualmente favorável se deve fazer da execução das demais imagens e esculturas, em vulto e em relevo, que saíram das mãos do mesmo artista e acham-se na referida capela.

Também é obra do Aleijadinho a imagem de São Jorge que, anualmente, costuma sair a cavalo na procissão de Corpus Christi nesta cidade.

A respeito da encomenda desta obra deu-se o seguinte fato:

O general D. Bernardo José de Lorena, atendendo a que era mui pequena a imagem do dito santo que então havia, deu ordem a que viesse à sua presença o Aleijadinho, que devia ser encarregado de construir outra. O estatuário compareceu em palácio depois de muitas instâncias para o fazer. Logo que o viu o coronel José Romão, ajudante de ordens do general, exclamou ele recuando: feio homem! Ao que disse em tom áspero Antônio Francisco, ameaçando retirar-se: é para isso que S. Excia. ordenou-me que aqui viesse?

O general, que logo apareceu, tranqüilizou o artista e pôde entrar com ele em detalhes relativos à imagem de São Jorge, que declarou devia ser de grande vulto e, tendo tomado para exemplo o do dito ajudante de ordens que se achava presente, o Aleijadinho, voltando-se para este e retribuindo a ofensa dele, disse duas vezes meneando a cabeça e com ar displicente: forte arganaz! Forte arganaz!

Pretende-se que, quando o artista deu por acabada a imagem, não houve quem nela não deixasse de reconhecer uma cópia fiel do dito José Romão, que, formando o mesmo júizo, em vão opôs-se a que ela saísse nas procissões.

Acrescentam a isto que o talento do retratista era nele mui pronunciado, e que várias outras imagens construiu, de propósito representando exatamente vulto e feições de certas pessoas.



Nas esculturas do Aleijadinho observa-se sempre, mais ou menos bem-sucedida, a intenção de um verdadeiro artista, cuja tendência é para a expressão dum sentimento ou de uma idéia, alvo comum de todas as artes.⁶ Faltou-lhe, como já se disse, o preceito da arte, mas sobrou-lhe a inspiração do gênio e do espírito religioso.⁷

No ano de 1790 era este artista julgado como se verá do seguinte trecho dum artigo escrito pelo capitão Joaquim José da Silva, 2.^o vereador do Senado da Câmara da cidade de Mariana no dito ano, e que se lê no respectivo livro de registro de fatos notáveis estabelecido pela ordem régia de 20 de julho de 1782:

.....

“A matriz de Ouro Preto, arrematada por João Francisco de Oliveira, pelos anos de 1720, passa por um dos edifícios mais belos, regulares e antigos da comarca. Este templo, talvez desenhado pelo sargento-mor engenheiro Pedro Gomes, foi construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas da ordem coríntia que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Seamozi. Com a maior grandeza e soberba arquitetura traçou Manoel Francisco Lisboa,⁸ irmão daquele Pombal, de 1727 por diante, a igreja matriz da Conceição da mesma vila, com 12 ou 13 altares e arcos majestosos, debaixo dos preceitos de Vignola. Nem é inferior à catedral matriz do Ribeirão do Carmo, arrematada em 1734 por Antônio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e fachada correspondem à galeria, torres e mais decorações de arte. Quem entra pelo seu pórtico e observa a distribuição dos corredores e naves, arcos da ordem compósita, janela, óculos e barretes da capela-mor, que descansam sobre quatro quartões ornados de talha, capitéis e ci-

(6) “A escultura, como as demais artes, começou a ser mais sentimental e ideal em França no século XVII, depois que a filosofia espiritualista de Descartes prevaleceu sobre a sensualista de Locke.”

(7) “Entusiasta da escultura sagrada, sua leitura favorita era a Bíblia. Também se diz que a de autores em medicina.”

(8) “Embora a diferença do agnome, há fundamento para dizer-se que o nome de Manuel Francisco Lisboa e o de Manuel Francisco da Costa, que se acha no assento de batismo relativo ao Aleijadinho, pertencem ao mesmo indivíduo. No dito assento suprimiu-se o cognome Lisboa e, no trecho que acima se transcreve, o agnome Costa. O nome, pois, do pai do Aleijadinho era — Manuel Francisco da Costa Lisboa.”

malha lavrada, não pode desconhecer a beleza e exação de um desenho tão bem pensado. Tais são os primeiros modelos em que a arte excedeu a matéria.

“Pelos anos de 1715 ou 1719 foi proibido o uso do cinzel para se não delapidarem os quintos de Sua Majestade, e por ordem régia de 20 de agosto de 1738 se empregou o escopro de Alexandre Alves Moreira e seu sócio na cantaria do palácio do governo, alinhado toscamente pelo engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa forte, e hospital de misericórdia, ideada por Manoel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessaram a muita gente. Quanto, porém, excedeu a todos no desenho o mais doce e mimoso, João Gomes Batista, abridor da fundição, que se educou na corte com o nosso imortal Vieira, tanto promoveu a cantaria José Ferreira dos Santos na igreja do Rosário dos pretos de Mariana, por ele riscada; e nas igrejas de São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto, delineadas por Antônio de Souza Calheiros, ao gosto da rotunda de Roma. Com este José Pereira se ilustraram outro José Pereira Arouca, continuador do seu desenho e obra da Ordem Terceira desta cidade, cuja esbelta cadeia se deve a sua direção, e Francisco de Lima, hábil artista de outra igreja franciscana do Rio das Mortes. O aumento da arte se afigura de sorte que a Matriz de Caeté, feita por Antônio Gonçalves Barcarena, debaixo do risco do sobredito Lisboa, cede nas decorações e medidas à Matriz de Morro Grande, delineada por seu filho, Antônio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes em que se reúnem as maiores esperanças.

“Este templo, e a suntuosa cadeia de Vila Rica, começada por um novo Manoel Francisco em 1785, com igual segurança e majestade, me levariam mais longe se os grandes estudos e modelos de escultura feitos pelo filho e discípulo do antigo Manoel Francisco Lisboa e João Gomes Batista não prevenissem a minha pena.

“Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura. O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da piedade⁹ já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de

(9) Provavelmente metáfora correspondendo às primitivas ermidas construídas na região, com retábulos ainda francamente barrocos, em seguida substituídos por outros rococós.

Noronha e estatuário Francisco Xavier e Felipe Vieira, nas matizes desta cidade e Vila Rica.

“Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas, atlantes, festões e tarjas respiram o gosto de Frederico; a distribuição e talha do coro de Ouro Preto, relevada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.

“Jerônimo Félix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam, na exaço do retábulo principal da Matriz de Antônio Dias na mesma vila, o confuso desenho do doutor Antônio de Souza Calheiros; Francisco Vieira Servas e Manoel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luís Pinheiro e Antônio Martins, que não feito as talhas e imagens dos novos templos.

“Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado, e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes, e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza.

“Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar.”

.....
.....
Na época a que se refere o trecho acima transcrito, algumas artes liberais estavam talvez em maior florescência do que hoje nesta província.

Ou porque a falta de liberdade política, como sucede ainda na Itália, a tendência dos espíritos, ou a sua atividade não podia ter outro alvo, ou porque o espírito religioso dos colonos, favorecido pela riqueza de então, um dos mais poderosos meios de realizar grandes coisas, dava ocasião, ou incentivo eficaz para semelhantes estudos, o certo é que os nossos antepassados deixaram-nos em escultura, música e arquitetura monumentos dignos de uma civilização assaz adiantada.

Sabe-se que o cristianismo é eminentemente civilizador; a ele se deveu na Europa a restauração das letras e das ciências que a invasão dos bárbaros parecia ter por uma vez aniquilado; não é menos certo que o entusiasmo religioso, como todas as paixões nobres e elevadas, é inspirador de grandiosas coisas; e pois muito natural era que a escultura e pintura sacras tivessem entre nós o desenvolvimento que lhes reconhecemos. O fervor piedoso dos referidos tempos tem o seu tipo na grandeza e magnificência quase fabulosas (bem que entremeadas de cenas ou alegorias profanas) da trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova Matriz de Ouro Preto, e que se intitulou — Triunfo Eucarístico.

O Aleijadinho exerceu sua arte nas capelas de São Francisco de Assis, de N. Sa. do Carmo e na das Almas desta cidade; na Martiz e capela de São Francisco da cidade de São João del Rei; nas Matrizes de São João do Morro Grande e da cidade de Sabará; na capela de São Francisco de Mariana; em ermidas das fazendas da Serra Negra, Tabocas e Jaguará do dito termo de Sabará; e nos templos de Congonhas, deste último termo, e de Santa Luzia.

Há quem afirme que é em Congonhas do Campo, e em São João del Rei que se devem procurar suas obras-primas, fazendo especial menção da magnífica planta da capela de São Francisco daquela cidade e do bem-acabado da escultura e talha do respectivo frontispício.

Desde que um indivíduo qualquer se torna célebre e admirável em qualquer gênero, há quem, amante do maravilhoso, exagera indefinidamente o que nele há de extraordinário; e das exagerações que se vão depois sucedendo e acumulando, chega-se a compor, finalmente, uma entidade verdadeiramente ideal. É isto o que, pode-se dizê-lo, até certo ponto aconteceu a Antônio Francisco, de quem se conta o seguinte caso:

Tendo ido à corte do Rio de Janeiro, pediu que se lhe confiasse a construção da porta principal de certo templo que se concluía; foi isso julgado muita ousadia da parte de um desconhecido e contra o qual depunham as aparências. Entretanto, foi-lhe encarregada a obra. Concluída uma das metades da porta, o artista, em certa noite e furtivamente, a colocou no competente lugar. No dia seguinte foi o seu trabalho julgado acima de todos os outros do mesmo gênero, e não havendo artista que se animasse a completá-la, em vista do extraordinário mérito de sua execu-

ção, foi mister que para o fazer se procurasse por toda a cidade o desconhecido gênio que, afinal, e depois de muitos esforços, foi encontrado.¹⁰

Com o mesmo fim de demonstrar a perícia deste escultor, conta-se que algumas mulheres, tendo ido a Matosinhos de Congonhas do Campo, na ocasião em que passavam por junto do Passo da Ceia, cumprimentavam as figuras que ali representam Cristo com os Apóstolos, o que, a ser devido somente ao bem-acabado da escultura, nos induziria a comparar as obras do nosso patrício com os cachos d'uvas de Zeuxis (famoso pintor da Antigüidade) que os pássaros feriam com o bico crendo serem frutos reais.

O Aleijadinho não ajuntou fortuna alguma no exercício de sua arte; além de que partilhava igualmente o que ganhava com o escravo Maurício¹¹, era descuidado na guarda de seu dinheiro, que de contínuo roubavam-lhe, e muito despendia em esmolas aos pobres.

Tendo passado cartas de liberdade aos escravos acima declarados, e bem assim a uma escrava de nome Ana, as quais tinha fechadas em uma caixa, os interessados lhas roubaram para, talvez, as lançarem no livro de notas. É certo, entretanto, que estes libertos não entraram no gozo da liberdade durante a vida de seu benfeitor.¹²

Antônio Francisco trabalhava a jornal de meia oitava de ouro por dia. Quando concluiu as obras da capela do Carmo, das

(10) "É certo que Antônio Francisco ali esteve em 1776 (interessava-se então numa apelação interposta por Narcisa de tal, cabra forra da qual havia ele tido o filho de que já se tratou); mas uma pessoa, a quem ele contava todas as circunstâncias de sua viagem e estada na Corte, não dá notícia deste fato."

(11) "Este escravo faleceu em Congonhas do Campo quando seu senhor escultava os profetas e três Passos da Ceia, da Prisão e do Horto que se vêem junto do Santuário de Matosinhos."

(12) "Manuel Francisco Lisboa tinha da mãe do Aleijadinho mais dois filhos e alguns outros houvera de legítimo matrimônio. Entre estes acha-se o Padre Félix Antônio Lisboa, que faleceu nesta cidade a 30 de maio de 1838. Tinha-se aplicado à estatuária sob as vistas do Aleijadinho que dele dizia — que só podia esculpir *carrancas* e nunca *imagens*. Entretanto, diz-se ter sido obra sua, sófrivelmente executada, a imagem de São Francisco que existe na respectiva capela. Afirma-se que o dito Padre Félix fora instruído, para o fim de receber ordens sacras, às expensas do mesmo Aleijadinho, a quem tratava com deferência."

quais se havia primeiramente encarregado, queixou-se de ter recebido o seu salário em ouro falso. Posteriormente, pelos anos de 1811 a 1812, um seu discípulo de talha, de nome Justino, tendo-se encarregado da construção de altares da dita capela, pôde obter, depois de muitas instâncias, que ele fosse inspecionar e dirigir os trabalhos; e foi residir na casa em que então existia contígua e pertencente àquele santuário. Por ocasião dos dias santos de Natal, Justino retira-se para a rua do Alto Cruz, onde tinha a família, deixando ali seu mestre, que, durante muitos dias, por descuido do discípulo, não teve aquele tratamento e cuidados a que estava acostumado. Com este fato coincidiu o de perder quase inteiramente a vista o nosso famoso escultor.

Neste estado recolheu-se à sua casa, sítua na rua Detrás de Antônio Dias¹³ da qual, depois de algum tempo, mudou-se definitivamente para a de sua nora de nome Joana, que dele tratou caridosamente até o seu falecimento, o qual teve lugar dois anos depois de seus últimos trabalhos de inspeção na capela do Carmo, a 18 de novembro de 1814, tendo de idade 84 anos, 2 meses e 21 dias.

Justino só tinha pago a seu mestre uma mui pequena parte do salário de um ano que lhe pertencia, e pois, desde então até o fim de sua vida, a mofina do mestre nos seus solilóquios era exigir do discípulo o que lhe era devido. Durante o tempo em que esteve entrevado, freqüentes vezes apostrofava à imagem do Senhor que tinha em seu aposento, e tantas vezes havia esculpido, pedindo-lhe que sobre ele pusesse os seus divinos pés.

É natural que então a vida de sua inteligência em grande parte consistisse em recordação de seu brilhante passado de artista, ele se transportaria muitas vezes, em espírito, ao Santuário de Matosinhos, para ler profecias no semblante dos inspirados do Velho Testamento, cujas figuras tinham sido ali obradas por seu escopo; memorar nos três Passos da Paixão, que escultara, a bondade e a resignação do Salvador quando preso e osculado pelo apóstolo traidor, a mais solene das ceias, ou a instituição do sacramento da eucaristia e a angústia da vítima celestial contrastando o sono profundo e tranqüilo dos três apóstolos no horto de Getsêmani!

(13) “Esta casa foi ultimamente demolida; o respectivo terreno acha-se fronteiro aos fundos da casa do cidadão major Joaquim José de Oliveira.”

Vive ainda a nora do Aleijadinho¹⁴ e, bem que em mau estado, existe também a casa em que este faleceu; num dos pequenos departamentos interiores dela vê-se o lugar em que, deitado sobre um estrado (três tábuas sobre dois toros ou cepos de pau ressaltados do pavimento térreo) jazeu por quase dois anos, tendo um dos lados horripelantemente chagado, aquele que, por suas obras de artista distinto, tanto havia honrado a sua pátria!

Tanta miséria ousando aliar-se a tanta poesia!

Antônio Francisco acha-se sepultado na Matriz de Antônio Dias desta cidade. Descansa em uma sepultura contígua e fronteira ao altar da Senhora da Boa Morte, de cuja festa pouco antes tinha sido juiz.

(14) “É conhecida por parteira Joana Lopes, cuja idade provável é de mais de oitenta anos; com ela foi casado Manuel Francisco Lisboa, filho do Aleijadinho. Existe há muitos anos no Rio de Janeiro, onde talvez ainda viva e exerça a marcenaria.”