

AS GRAVURAS E A TRATADÍSTICA EM CIRCULAÇÃO NAS MINAS SETECENTISTAS E SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO DA OBRA DO MAIOR ARTISTA DO BARROCO BRASILEIRO, ANTONIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO (1738-1814) ¹

André Guilherme Dornelles Dangelo
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMEN: La arquitectura del siglo XVIII en Minas Gerais produjo numerosos monumentos significativos de la historia del arte brasileño. En este movimiento participaron decenas de artesanos y albañiles, escultores y pintores, entre ellos el nombre y la obra arquitectónica y escultórica de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho. Incluso hoy en día, hay pocos datos concretos sobre su formación profesional, pero es cierto que estudió con el grabador de monedas del Reino, donde aprendió las técnicas del dibujo y la composición artística, y probablemente tuvo contacto con una serie de grabados franceses. También se sabe que tenía una formación práctica en arquitectura en el taller de su padre. En concreto, podemos ver en el análisis de su obra que tiene raíces ibéricas, ya que el repertorio del rococó y expresiones artísticas vinculadas al barroco tardío internacional. Analizar los posibles enfoques culturales en la obra de Aleijadinho vinculado al movimiento de las fuentes artísticas entre Europa y los del siglo XVIII Minas Gerais es el propósito de esta comunicación.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura barroca portugués e brasileña, Cultura arquitectónica, Tránsito culturales.

ABSTRACT: The eighteenth-century architecture in Minas Gerais had produced numerous significant monuments to the history of Brazilian art. To this movement attended dozens of craftsmen, masters of works, sculptors and painters, among which the name and the architectural and sculptural work of Antonio Francisco Lisboa, the Aleijadinho. Even today, there is little concrete data on his professional training, but it is certain that he had studied with the Crown's coin engraver, where he learned the techniques of drawing and artistic composition, and probably had contact with a number of French engravings. It is also known that he had practical training in architecture in his

¹Produção integrante da pesquisa intitulada "ESTUDO, CRÍTICA E DIFUSÃO DA ARQUITETURA BRASILEIRA POR MEIO DIGITAL: DESENVOLVIMENTO DE METODOLOGIAS E INSTRUMENTOS DE APRENDIZAGEM", com financiamento do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

father's workshop. Specifically, we can see in the analysis of his work, that it has both approaches with Iberian roots, as the repertoire of the Rococo and artistic expressions linked to international late baroque. Analyzing the possible cultural approaches in Aleijadinho's work linked to the movement of artistic sources between Europe and the eighteenth-century Minas Gerais is the purpose of this communication.

KEYWORDS: Luso-Brazilian baroque architecture, Architectural culture, Cultural transit.

A formação, a aprendizagem e as influências recebidas pelos artífices, arquitetos e engenheiros durante o século XVIII constituíram elementos indispensáveis para a produção da arquitetura dentro dos valores do seu tempo. A cultura arquitetônica de uma época é também a dos homens que realizam essas obras e a sua formação cultural está vinculada às múltiplas influências que receberam, quer no início da sua carreira, quer ao longo dela. Quando falamos de uma cultura arquitetônica em Minas Gerais durante o século XVIII, devemos enfatizar que estamos falando de um sistema mais amplo, conectado a uma rede de influências culturais que permeia tanto as cidades litorâneas do Brasil, dentre elas principalmente o Rio de Janeiro, capital do Vice- Reinado a partir de 1765.

É hoje opinião já bastante convergente na historiografia da arte e arquitetura luso brasileira, que o grande salto qualitativo da cultura arquitetônica em Minas Gerais no século XVIII emergiu da efervescência cultural diferenciada do litoral, ancorada em um orgulho de independência social, estética e política bastante presente, muito mais do que nas outras províncias do Brasil. Hoje sabemos melhor que, no campo do estudo das artes e da arquitetura, a formação cultural da região das Minas foi feita de forma híbrida, via diversos fluxos culturais. Alguns não bem claros, já que a situação colonial dificulta esse mapeamento, e outros mais fáceis de se decifrar, e que nos últimos anos, aos poucos, vêm sendo detalhados a partir dos estudos efetivados sobre a circularidade cultural em Portugal e no Brasil.

Com o avanço dos estudos sobre a formação dos construtores e mestres-de-obras que vieram de Portugal para as terras mineiras, podemos enfatizar, hoje, que uma das principais diferenças entre a cultura desenvolvida em Minas e a portuguesa foi, principalmente, seu espírito inquieto e mais afastado do compromisso com um

ideal de tradição artística ortodoxo, que não fosse passível de transformações na sua matriz cultural. Essa possibilidade de ruptura com modelo cultural herdado da Metrópole, feita por parte de um seleto grupo dos mais importantes arquitetos da Capitania, principalmente em relação à arquitetura e à escultura monumental, representou um avanço significativo frente às tradições da cultura arquitetônica portuguesa que, de uma maneira geral, mesmo com a chegada das tratadísticas do barroco italiano e francês às suas mãos, nunca se sentiu muito à vontade com uma série de propostas planimétricas neles contidas.

Na realidade, é preciso refletir que, desde o final do século XVII, a cultura arquitetônica praticada em Portugal processava-se de maneira muito defasada em relação às influências tardo barrocas empreendidas na arquitetura e nas artes em geral em países como a Itália, a França e Espanha. Refém de dicotomias difíceis de serem assimiladas em seu ambiente histórico-cultural e defasado em virtude das conjunturas políticas e econômicas do final do século XVI e quase todo o XVII, a tradição da produção da sua arquitetura estava ainda muito mais ligada à prática do canteiro, e do “modus operandi” do mestre de obras, que do que ao projeto 9intelectualizado de matriz italiana desenvolvido a partir do Renascimento.

Para justificar esse raciocínio, basta lembrarmos que em Portugal, no início do século XVIII, o ensino da nova arquitetura, filiada tanto aos padrões do tardo barroco internacional, era ainda timidamente desenvolvido através de um ensino dito “erudito” a partir das Aulas Oficiais de Arquitetura Civil e Militar e, de maneira muito mais expandida, em um ensino que se pode dizer “menos erudito”, fundado na aprendizagem do desenho de arquitetura através da prática no canteiro, dos aprendizes dos ofícios chamados mecânicos: ourives, carpinteiro, pintor, canteiro e pedreiro, que atuavam livremente como arquiteto ou mestre de risco, numa cultura que não diferenciava bem o que era risco e o que era construção. Neste sentido, são compreensíveis as definições propostas sobre arquitetura e sobre o papel do arquiteto traçados tanto pelo tratado do Padre Inácio da Piedade² (que entente arquitetura somente como aplicação correta das ordens), como no de Cyrillo Wolkmar Machado³ (onde é nítida a sua crítica a falta de entendimento do papel

²VASCONCELLOS, P. I. da P. *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e de pintura*. Lisboa: [s.n.], 1733.

³MACHADO, C. V. *Tratado de architectura e pintura*, Mafra, 1796-1808. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

intelectual do projeto numa obra em Portugal no final do século XVIII). Eram tidos como itens de importância secundária, e por isso mal remunerados e pouco valorizados. Talvez essa condição fundamental tenha dado ao Aleijadinho a chance de sair do ofício mecânico de entalhador santeiro para também atuar como arquiteto em Minas Gerais.

Entrando agora no problema mais pertinente a essa comunicação, que é o problema das fontes europeias em trânsito na colônia, que certamente aproximaram o trabalho do Aleijadinho enquanto entalhador, ornamentista e arquiteto do produção no Velho Mundo, podemos dizer inicialmente que as investigações dos últimos vinte anos nesta área – propostas por pesquisadores como Victor-Lucien Tapié⁴, Alex Nicolaeff⁵, John Bury (1991)⁶ – intuíram que, além das relações culturais diretas e vinculadas com Portugal e seus agentes transmissores, deveriam existir outras fontes visuais que alimentavam a criatividade da arte e da arquitetura brasileira. Muitos deles indicaram que estas fontes estariam vinculadas, principalmente, à produção da arte e da arquitetura setecentista da região da Baviera e da Boemia, sem, no entanto, avançar muito na construção de um caminho seguro para dar lastro a esses laços de relação. Estas bases culturais no Brasil foram melhor entendidas a partir do obra sobre a difusão do Rococó em Portugal e no Brasil, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, da professora e pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira⁷. A conhecida pesquisadora, dentre outras colocações fundamentais sobre o tema, foi quem comprovou a tese de que, com os homens, também circulam as informações nos livros:

“Os meios de divulgação internacional do barroco tardio foram os mesmos que estiveram na base da difusão do rococó, ou seja, as viagens de artistas, o comércio de obras de arte e as fontes impressas, incluindo tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, bem como edições de pranchas e gravuras avulsas, vulgarizadas sobretudo no século XVIII”⁸.

⁴ TAPIÉ, V.-L. “Rapprochements entre l’architecture religieuse de l’Europe Centrale et celle du Brésil au XVIIIe. siècle”, em: *Congresso A Arte em Portugal no Século XVIII*. Bracara Augusta, Tomo II, v.XXVII, nº 64 (1973), pp. 565/570.

⁵ NICOLAEFF, A. “Igrejas rococó em Minas e na Baviera”, *Revista Barroco*, nº 15 (1990-1992), pp. 395/399.

⁶ BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

⁷ OLIVEIRA, M. A. R. (de) *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

⁸ *Ibidem*, p. 69.

Outra fonte fundamental para dar corpo a esse estudo veio das pesquisas pioneiras do historiador da arquitetura Christian Norberg-Schulz⁹ sobre o tardo barroco internacional, quando o autor mapeou a base tratadística da arquitetura barroca produzida durante o século XVIII e demonstrou sua ancoragem no repertório da arquitetura barroca italiana de Bernini, de Borromini, de Guarini, de Maderno, de Fontana e de Juvarra, utilizados como referência na produção das obras tardo barrocas, adaptadas sem desprezar a tradição regional. Neste sentido, para o conhecimento desse repertório italiano em regiões onde o barroco se desenvolveu tardiamente, como na Europa Central, em algumas regiões da Espanha, em Portugal ou no Brasil, antes de tudo é preciso conhecer a rota dos principais títulos em circulação dentro do leque da tratadística arquitetônica e artística vigente na transição dos séculos XVII e XVIII. Para compor o texto aqui apresentado, destacamos, resumidamente, algumas referências que pudemos de fato fazer uma aproximação com a obra vinculada ao nome de Antonio Francisco Lisboa como arquiteto e ornamentista.

Entre os álbuns iconográficos, podemos citar o de Giovanni Battista Falda¹⁰ (1643-1678), *Il Terzo libro libro del novo teatro delle chiese di Roma data in luce sotto pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX*, publicado em Roma em 1669 e que continha gravuras de todas as igrejas barrocas de Roma. O tratado de Domenico De Rossi¹¹ (1659-1730), *Studio d'Architettura civile* publicado em Roma em 3 volumes em 1702, 1711, 1721, trazia impressas todas as propostas arquitetônicas dos principais arquitetos barrocos italianos, além de Michelangelo, internacionalizando todo esse repertório na Europa. Entre os tratados de Arquitetura, salientamos o *Architectura Civile*, de Guarino Guarini¹² (1624-1683), publicado pela primeira vez em 1686 e pela segunda em Turim em 1737 com dois volumes. É também desse período a publicação do *Opus architectonicum equitis Francisci Borromini*¹³, editado por Sebastione Giannini em Roma em 1717. Dentre os tratados italianos

⁹NORBERG-SCHULZ, C. *Kilian Ignaz Dientzenhofer y el barroco Bohemio*. Barcelona, Ed. Oikos-tau, 1993.

¹⁰FALDA, G. B. *Fontane (Le) di Roma, diseguate et intagliate da Gio. B. Falda e da Gio. Francesco Venturini*. Roma, s.d. Com estampas.

¹¹DE ROSSI, G. D. *Studio dell'Architettura Civile... opera dei più celebri architetti de nostri tempi*. Roma, Stamp. di D. De Rossi, Parte I - 1702; Parte II - 1711; Parte III - 1721.

¹²GUARINI, G. *De la Architettura Civile*. Turim, F. Vittone, 1737.

¹³BORROMINI, F. *Opus Architectonicum... cioè l'Oratorio e la Fabbrica per l'Abitazione dei PP. del Oratório di San Filippo Neri, a cura di S. Giannini*. Roma, 1725.

destacamos, ainda, com um papel diferencial principalmente no mundo luso brasileiro, o fundamental *Perspectiva pictorum et architectorum* do padre jesuíta e arquiteto Andrea Pozzo¹⁴ (1642-1709), publicado em vários idiomas a partir de 1693. Além da presença já documentada em Portugal de de um grande repertório internacional de gravuras impressas em Augsburg por diversos impressores a partir de 1740 e de livros de decoração e ornamentação franceses, como o de Juste-Aurèle Meissonier (1693-1750), e o tratado do cenógrafo italiano Ferdinando de Galli Bibiena, autor de vários tratados sobre arquitetura e perspectiva, como o *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, editado em 1711, conforme demonstraram os estudos de Marie-Therèse Mandroux-França (1973; 1986)¹⁵.

Durante as nossas pesquisas de doutoramento, começamos a mapear e intuir que no período entre 1700 a 1780 houve um grande fluxo de um tardo barroquismo, já contaminado pelas manifestações do Rococó, frutos de diversas causas como: guerras, terremotos, anacronismo temporal, etc., que atingiram a própria Itália, principalmente em regiões mais periféricas dos grandes centros irradiadores, como as cidades de Lecce, na Puglia, ou Val di Noto, na Sicília. Esse mesmo fenômeno cultural é sentido na região da Europa Central, em locais como Salzburg ou Melk, na Áustria, e na região da Baviera, na Alemanha. Este padrão cultural também pode ser percebido na análise de uma série de igrejas setecentistas em Praga e na República Tcheca.

Como demonstrou Norberg-Schulz, todas as igrejas construídas desse período em regiões de forte influência rural e da presença de um espírito católico contra reformista vigoroso, como menor ou maior ênfase espacial, ornamental ou arquitetônica, trabalham com padrões estéticos vinculados ao barroco tardio e ao rococó. Ao analisar esses edifícios, verificamos a existência de linguagens e soluções arquitetônicas no mínimo vinculadas à produção setecentista do Aleijadinho em Minas Gerais. Por analogia e racionalidade, parece lógico que essas aproximações só seriam viáveis e críveis se aceitarmos que todas essas igrejas (em locais tão

¹⁴POZZO, A. *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*. Roma: J. J. Komarek, 1693-1702. 2 vols.

¹⁵MANDROUX-FRANÇA, M. T. "Information artistique et 'mass media' au XVIIIe. siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", em: *Congresso A Arte em Portugal no Século XVIII, Bracara Augusta*. t.II, v.XXVII, nº 64, 1973, p. 412-445. MANDROUX-FRANÇA, M. T. "Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du Recueil Weale (1745-1795)", *Colóquio-Artes*, nº 109 (1986).

diversos) foram concebidas sob o ponto de vista de uma cultura católica contra reformista de padrão similar e também a partir da possibilidade da existência de uma matriz cultural comum, que é o ponto de vista por nós defendido neste artigo, vinculado à existência de uma base de tratadística arquitetônica e iconográfica comuns para essas expressões artísticas e arquitetônicas, hoje bastante conhecida e que se difundia na Europa, na Espanha, em Portugal e no Brasil durante os séculos XVII e XVIII.

Logicamente, não podemos perder de vista a presença das diferenças regionais estabelecidas neste processo, relacionadas principalmente ao problema da tecnologia construtiva, à condição da mão de obra, e à própria tradição da arquitetura religiosa a ser adaptada a uma nova dinâmica cultural e econômica do empreendedor, como bem colocou o já citado Norberg-Schulz, quando estudou a obra de Kilian Ignaz Ditzroffem na construção do barroco da Boemia (1993).

Para situar essas influências possíveis na obra do Aleijadinho em Minas Gerais numa síntese rápida, podemos começar nos reportando ao caso da fachada de Fischer von Erlach para a igreja das Ursolinas (1699-1704), em Salzburg. Ali, existe uma série de elementos arquitetônicos que Antônio Francisco Lisboa irá utilizar em seus projetos, já sob uma contaminação da linguagem do rococó na segunda metade do século XVIII em Minas Gerais. (Fig. 1)

Ainda que as provas documentais efetivas nunca apareçam, podemos, diante dessas evidências, pelo menos considerar viável que realmente exista um elo comum entre essas duas escolas. (Fig. 2)

Neste mesmo sentido, podemos comparar a solução de Antonio Francisco Lisboa para o novo coro da igreja do Carmo de Sabará, marco inicial da influência da linguagem rococó na sua obra por volta de 1770 e a solução proposta por Christian Dientzenhofer para a igreja de San Nicolà, em Praga, obra de 1720. Logicamente falamos de escalas, de espaços e de abordagens construtivas diferentes, mas que se ligam pelo artifício da linguagem utilizada e pelo cromatismo do tratamento pictórico da arquitetura.

Em relação aos modelos vinculados à tratadística do Barroco italiano, vamos focar aqui em três exemplos clássicos: *Architectura Civile*, de Guarino Guarini (1624-1683), publicado pela primeira vez em 1686 e pela segunda em Turim em 1737 com dois volumes; a publicação do tratado de Domenico De Rossi (1659-1730), *Studio*

d'Architettura civile, publicado em Roma em 3 volumes em 1702, 1711, 1721 e o fundamental *Perspectiva pictorum et architectorum* do padre jesuíta e arquiteto Andrea Pozzo (1642-1709), publicado em Roma entre 1693 e 1700. No primeiro grupo de imagens comparamos a planta da igreja da Divina Providência de Lisboa, projeto não construído de 1680, como muito da obra publicada de Guarini, de onde provavelmente derivam as soluções propostas para as modificações da fachada da igreja do Carmo de Ouro Preto, proposta pelo Aleijadinho em 1772, e o projeto do Rosário de Ouro Preto de 1753, com sua planta traçada em duas elipses, numa forma totalmente contrária à tradição portuguesa, seguindo as especulações formais de Guarini. Aquele projeto acabou sendo refutado pela força da tradição arquitetônica chã portuguesa, como defendia o crítico Paulo Varella Gomes. (Figs. 3, 4 y 5)

Provavelmente através do tratado de Rossi, os arquitetos das Minas conheceram os monumentos barrocos de Roma, vinculados não somente aos jesuítas e ao gosto chã português, mas também as grandes realizações do barroco italiano, focadas na obra de Bernini, Borromini e Cortona. Em nosso entendimento, da dinâmica de curvas e contracurvas presente na fachada de San Carlino saiu a inspiração para a fachada do projeto de São Francisco de Ouro Preto, logicamente aclimatado aos elementos da arquitetura religiosa luso brasileira – sem cúpula e com a forte expressão da articulação das torres na composição do frontispício. Nesta composição também já existe muito da influência do tratado de Pozzo. (Fig. 6)

O tratado do padre Pozzo teve uma importante influência na estruturação formal da grande obra rococó do Aleijadinho, que foi o projeto de São Francisco de São Joao del Rei. Esse projeto, além de ser um amadurecimento da obra arquitetônica do Aleijadinho, já dentro da linguagem rococó, iria tornar-se o único registro confiável de seu talento como arquiteto. (Fig. 7)

A partir de 1768, começamos a perceber na região de Minas, tanto na pintura e na escultura como na arquitetura, uma ampliação significativa da presença do *rocaille* e o gosto pelo *décor* assimétrico na ornamentação sacra. Nada muito diferente do que tinha acontecido há apenas um década atrás em Portugal, quando os mosteiros beneditinos se inundaram, em ampla expansão de construção de igrejas, de gravuras sacras produzidas em Augsburg. Mais uma vez caberá ao gênio de Antonio Francisco Lisboa encontrar, dentro do meio artístico da Capitania de Minas, a maneira de fazer o melhor equilíbrio entre a linguagem já aclimatada do

barroco lisboeta, de maior influência italiana (com seu repertório de guirlandas, anjos, serafins, cartelas, baldaquinos e escudos heráldicos) com os novos motivos assimétricos da nova moda (com suas *rocailles*, cartelas sinuosas e arranjos florais). Como já se tinha mapeado em Portugal, a principal fonte dessa contaminação artística, foram as séries produzidas nas oficinas dos impressores Klauber e Hertel, conforme demonstraram os estudos de Marie-Therèse Mandroux-França. (Fig. 8)

A partir do encontro de Antonio Francisco Lisboa com essas ricas fontes visuais, podemos dizer que passamos para um terceiro momento do desenvolvimento da arte na Capitania. Se até a primeira metade do século XVIII, a arte e a arquitetura em aclimatação, em geral, seguiram os modelos arquitetônicos e artísticos do mundo português com as igrejas a gosto da simplicidade da planimetria chã contrastada com os interiores exuberantes da talha dourada, vimos que num segundo momento de maior liberdade criativa, a partir de 1753, gente de talento criativo como o “amador de risco” Dr. Antonio Pereira de Souza Calheiros, formado em Coimbra, o mestre José Coelho de Noronha, possuidor de gravuras e dos tratados de Pozzo e, principalmente, o Aleijadinho, avançaram a experimentação da arquitetura mineira para um barroquismo inédito no mundo português. A chegada das gravuras alemãs avançava essa experiência para uma etapa final, onde o ornamento se impunha também como um valor fundamental na ambientação da arquitetura setecentista mineira. Logicamente existiu uma simbiose entre essas fontes e o ambiente ambiente católico e religioso das Minas rapidamente se viu seduzido pelo sentido dessas imagens, criando as condições para que os artistas dessem fluidez à sua manifestação na arte mineira de maneira intensa e criativa. Novamente foi principalmente o gênio do Aleijadinho que melhor materializou o estímulo das gravuras de Ausburg nas terras mineiras, seguido posteriormente pela obra do também genial pintor Manoel da Costa Athaide. Juntos, criaram uma adaptação bem sucedida e amadurecida das linguagens do arte barroca e do rococó, construindo uma marca indenitória do tardo barroco das Minas, onde as portadas em pedra sabão, do Aleijadinho, e os tetos de Athaide formam a conjunção perfeita desse sonho piedoso para o cenário dessa manifestação tropical da contra reforma. (Figs. 9 y 10)

Após essa exposição, gostaríamos de finalizar essa comunicação com outras reflexões. Em nosso entendimento, é inegável um amplo conhecimento durante o

século XVIII, tanto no Brasil como na região das Minas Gerais, da presença e circulação de uma tratadística atualizada, juntamente com vários álbuns iconográficos, hoje bastantes conhecidos para quem estuda o setecentos do mundo luso brasileiro. Entendemos no entanto, que estas referências, por si só, não justificariam a particularidade da expansão criativa da arquitetura religiosa sob a influência do tardo barroco, particularmente em Minas durante o século XVIII. Como expusemos em síntese, essa tratadística também existia, e em muito maior abundância em Portugal, e esse fator pouco afetou os pilares da tradição da arquitetura portuguesa, que com raras exceções, como foi a obra de André Soares, no Minho, Nicolau Nasoni, no Porto, ou mesmo a obra de João Antunes e Manoel da Costa Negreiros, em Lisboa e do Engenheiro Militar Rodrigo Franco em Óbidos. São edifícios que no nosso entendimento, ficaram embrionários, ou seja, não conseguiram avançar rumo a um amadurecimento formal pleno do tardo barroco que se expressa de maneira tão amadurecida na obra construída em Minas Gerais.

Nesse sentido, caminhamos neste artigo para aceitar que a circularidade cultural de fontes existiu, foi fundamental para a renovação da arte e da arquitetura na Capitania das Minas, mas que isoladamente não explicaria a particularidade da arquitetura setecentista mineira, fruto no nosso entendimento de conceito e abordagens culturais mais complexas, que ainda necessitam de maiores investigações historiográficas, ainda por realizar.



Fig. 1. *Igreja das Ursulinas*, Fischer von Erlach, 1699-1704. Salzburg. Foto: André Guilherme Dornelles Dangelo [AGDD].



Fig. 2. *Igreja do Carmo*, Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. Foto: [AGDD].



Fig. 3. Igreja do Carmo, Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. San Nicolà, Chistian Dientzenhofer, 1703-1715. Praga. Exemplos de movimentação do coro. Foto: [AGDD].

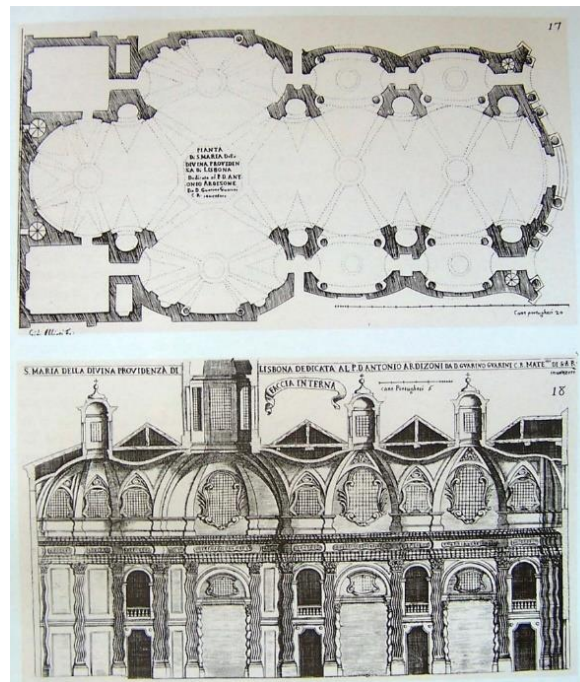


Fig. 4. Igreja da Divina Providência, Guarino Guarini, 1680. Lisboa. Foto: Architectura Civile.



Fig. 5. *Igreja do Carmo*, Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. *Igreja do Rosário*, Antonio Pereira de Souza Calheiros, 1753. Ouro Preto. Foto: [AGDD].



Fig. 6. *Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane ou San Carlino*, Francesco Borromini, 1638-1641. Roma. *Igreja de São Francisco de Assis*, Antonio Francisco Lisboa, 1766-1790. Ouro Preto. Foto: [AGDD].

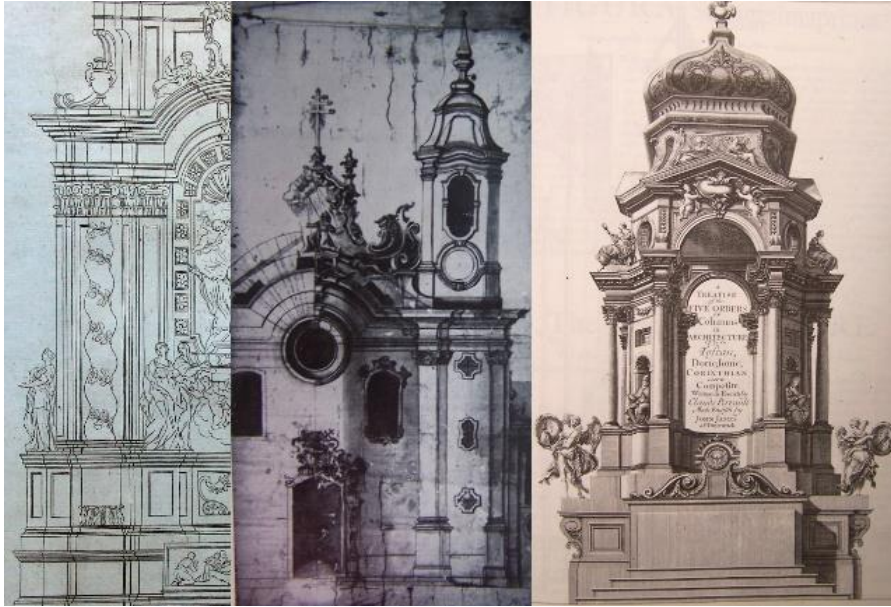


Fig. 7 –Influências do Tratado de Andrea Pozzo no projeto de São Francisco de Assis de São Joao del Rei de 1774. Foto: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Arquivo do Museu da Inconfidência.



Fig. 8. Estampas n. 96 de *Motifs Rocailles com desenhos*, Georges-Michel Roscher, 1750. Augsburg. Foto: Mandroux-França, 1973.



Fig. 9. *Detalhes do risco do projeto de São Francisco de Assis*, Antonio Francisco Lisboa, 1774. São Joao del Rei. Foto: [AGDD].



Fig. 10. *Detalhes de esculturas das portadas das igrejas de São Francisco de Assis*, Antonio Francisco Lisboa, 1778 e 1790. São Joao del Rei e Ouro Preto. Foto: [AGDD].