

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011

A tradição clássica neoplatônica na arte barroca luso-americana

Nelson Pôrto Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo – CNPq

Resumo

Nesta comunicação procura-se discutir o significado e a importância da idéia de um 'templo perfeito' associado à forma plástica de uma edificação de plano circular coroada com cúpula, que foi uma noção cara ao neoplatonismo do Renascimento, e que teria tido não apenas uma origem ancestral no cristianismo primitivo, mas também uma sobrevivência nas tradições barrocas, em especial naquelas que vingaram no Novo Mundo.

Palavras chave: barroco, plano centrado, neoplatonismo.

Résumé

Dans cette article on cherche à examiner la signification et l'importance de l'idée d'un «temple parfait» associée à la forme plastique d'un bâtiment de plan circulaire couronnée pour une coupole, qui était une idée chère aux néoplatonisme de la Renaissance, et qui aurait eu non seulement une origine ancestrale dans le christianisme primitif, mais aussi une survivance dans les traditions baroques, en particulier celles qui ont été perpétuées dans le Nouveau Monde.

Mots-clés: baroque, neoplatonisme, plan circulaire.

Neoplatonismo e plano centrado

É certo que o período do barroco manteve uma noção de 'templo perfeito' (*templum perfectum*) tal como manteve também a noção de um 'tempo perfeito' (*tempus perfectum*),

ambas oriundas da Idade Média, e ainda que a primeira não tenha aparecido de uma forma tão explícita nos tratados de arquitetura da época tal como a segunda apareceu nos tratados de música. Eliade chamou a atenção para o parentesco etimológico entre as palavras *templum* e *tempus*, que segundo ele enquanto *templum* designaria o “*aspecto espacial*”, *tempus* designaria “*o aspecto temporal do movimento do horizonte no espaço e no tempo*”.¹ E assim como a concepção de um tempo sagrado e ideal envolve obrigatoriamente a idéia de circularidade, na arquitetura a idéia de um ‘templo perfeito’ só pôde encontrar expressão através de uma construção circular coroada por cúpula.

É justo também observar que a existência de uma afinidade entre a idéia de um ‘templo perfeito’ e a expressão desta idéia através de um plano arquitetônico centrado ou circular, existe desde tempos bastante remotos. Os motivos para tanto remetem exclusivamente aos significados simbólicos inerentes tanto ao círculo quanto ao centro, duas poderosas imagens fortemente impregnadas de significados arquetípicos.

Já os pitagóricos apontavam para as características que faziam do círculo a figura geométrica mais perfeita, proveniente do fato de que todos os seus pontos distavam por igual do centro.² Deus como *sphaera intelligibilis* constitui uma concepção que já aparece nas *Enneades* de Plotino.³ Contudo, é Alain, da Escola de Chartres, que vai enunciar pela primeira vez a famosa formulação depois retomada pelo

¹ ELIADE. 1965. p.68.

² BRUN (s/d) Cap.II.

³ cf. WITTKOWER. 1995. p.32.

neoplatonismo do Renascimento; “Deus é uma esfera infinita, cujo centro está em todas as partes e cuja circunferência não está em nenhuma”,⁴ e que, segundo Wittkower,⁵ constituiu-se no embasamento filosófico da primazia que o plano centrado a esta época tomou sobre todos os demais.

Os neoplatônicos florentinos acreditavam estar sendo fiéis à tradição pitagórica e a Platão, mas sentiam-se especialmente reconfortados porque, através desta prática simbólica, guardavam a crença de também praticar a sua política baseada na gnose, na qual procuravam uma identidade comum entre todas as religiões existentes. E fincaram pé especialmente nesta questão porque julgaram ter descoberto através de um manuscrito trazido do oriente - a *Hieroglífica* de Horus Apollo, e que embora pertencente ao século IV a época acreditou muito anterior e portadora da ancestral sabedoria egípcia -⁶ a necessária correlação do círculo com a *escrita perfeita*, a hieroglífica,⁷ pois Horapollo estabelecia, por meio da figura circular de uma cobra devorando a própria cauda, o símbolo do *Universo* e o da *Eternidade*,⁸ dois atributos fortemente associados à *essência* divina.

O Renascimento institui - tomando emprestado da igreja bizantina onde esta prática era usual – o templo centrado coroado por cúpula como representação máxima do templo

⁴ CURTIUS. 1996. p.437.

⁵ WITTKOWER. 1995.

⁶ “O papel dos *Hieroglyphica* foi considerável, no humanismo e na arte” (SEZNEC. 1993. p.119).

⁷ “Os hieróglifos enquanto símbolos da escrita perfeita são uma verdadeira obsessão do Renascimento e do Barroco. Alberti no seu *Libri de re aedificatoria decem* é um dos primeiros a fazer o elogio da escrita egípcia como uma “*teologia natural da escrita*” (BENJAMIN. 1984. p.191)

⁸ HORAPOLLO. 1993. p.43.

cristão ideal. A princípio o tema do ‘templo perfeito’ aparece de uma forma mais explícita na arquitetura pintada do que propriamente na arquitetura construída. Ghirlandaio, Perugino e Rafael foram artistas que deixaram importantes obras com esta temática. Nos *Esponsais da Virgem* de Rafael, o templo centrado no plano de trás representa sem dúvida o Templo de Salomão em Jerusalém, um templo real, mas que através da sua história tornou-se mítico. Na *Entrega das chaves a São Pedro*, de Perugino, o templo centrado aos fundos representa não uma igreja qualquer, mas a igreja católica enquanto instituição, aquela que o Cristo está deixando sob a guarda de Pedro como seu primeiro líder. Nestas pinturas, o Templo aparece aliado a uma nova concepção de espaço, abstrata, matemática e racional - onde, embora em plano secundário, o Templo ganha realce significativo porque para ele correm todos os pontos de fuga de ambos os quadros, especificamente para as portas de acesso de ambas as construções. Aqui a tese de Panofsky - a perspectiva como forma simbólica - ⁹ aparece ilustrada em toda a sua plenitude; o ponto de fuga nestas obras cumpre o papel de *centro*, e não só de centro físico, mas também de um centro espiritual e simbólico - como se fosse possível para a época separar estes dois aspectos, o físico e o simbólico.

Templo perfeito e o primado de Pedro

Nos primórdios do cristianismo oficial utilizou-se o plano centrado em duas situações excepcionais; na construção da

⁹ PANOFSKY. 1983.

igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém e na da Basílica da Natividade, dedicada a Virgem, em Belém, e em situações mais usuais como nas construções de capelas funerárias dedicadas aos mártires. A Idade Média utilizou na sua esmagadora maioria o plano longitudinal para suas igrejas, reservando o plano centrado ou circular apenas para pequenas construções com função de batistério ou de *martyrium*.

O Renascimento vem reatualizar este tipo de plano como igreja, lugar de culto e reunião dos fiéis (*ecclesia*). Mais de um autor, contudo, já chamou a atenção para o descompasso existente entre a filosofia renascentista de valorização do plano centrado – expressa na tratadística e na arquitetura pintada – e a arquitetura de fato construída. A resposta a este paradoxo deve ser procurada no fato de uma época fortemente marcada por um tipo de comunicação alegórica como a cultura renascentista não procurar associar na prática um tipo de plano tão idealizado se não com um templo de significação e de orago excepcional. Sem dúvida não houve nenhuma interdição formal, mas desde os primeiros templos, como a igreja de *Santa Maria degli Angeli* de Brunelleschi (1434) até *Santa Maria della Consolazione* de Caprarola (1508), que o templo centrado esteve majoritariamente dedicado à Virgem.

“A Virgem foi glorificada como Rainha dos Céus e protetora de todo o universo (...) O *martyrium* ereto sobre sua tumba, o céu que a acolhe, a coroa de Rainha celestial e a coroa de estrelas da Imaculada, a circularidade do universo que preside; todas estas idéias interrelacionadas influíram que se desse preferência às plantas centralizadas nas igrejas e santuários” que lhe eram dedicados.¹⁰

¹⁰ WITTKOWER. 1995. p.54.

Para que possamos entender o processo de migração da idéia de um ‘templo perfeito’ dedicado a São Pedro é necessário que voltemos aos primórdios do cristianismo onde, de início, se procurava realçar Roma em relação aos demais centros religiosos apoiando-se no fato da cidade imperial ser a guardiã das tumbas dos dois principais apóstolos; Pedro e Paulo. Contudo, Krautheimer observa que a partir do quarto século uma nova orientação fundada sobre a conhecida passagem de Mateus (XVI,18) “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja” toma relevância, deixando em segundo plano a Paulo e constituindo-se numa verdadeira ideologia do *primatus Petri*, ideologia esta com interesses dogmáticos e políticos e que se constituiu numa importante arma dos bispos de Roma que reivindicavam Pedro como o primeiro deles, no sentido de manterem a sua posição de preeminência na igreja católica depois que os imperadores abandonaram a cidade por Constantinopla.¹¹

Sem dúvida esta política ideológica volta novamente à tona com a retomada da cidade de Roma pelo papado no início do Renascimento, e, quando Júlio II instituiu um ambicioso programa de revalorização da cidade como capital do cristianismo e como *caput mundi*, planeja como principal obra a reconstrução da Basílica de São Pedro, para a qual todos os quatro principais projetos apresentados adotaram o plano centrado. Parece ser a partir deste momento, que impulsionado pela política romana do *primatus Petri* que o significado do plano centrado tenha vindo finalmente a aderir com consistência a templos dedicados a Pedro, inaugurando

¹¹ KRAUTHEIMER. 1995. p.15.

a série com o emblemático *tempietto* de Bramante seguido pela construção do templo mais importante da cristandade – a Basílica do Vaticano - e que influenciou sobremaneira a história da arquitetura ocidental nos dois séculos imediatos que lhe sucederam.

Permanências na iconografia luso-americana

A tradição fortemente pedagógica dos manuais e tratados do Renascimento assim como sua influência sobre os artistas do período nunca foi ignorada pelos estudiosos da história da arte.

Mesmo na América lusa - periferia da cultura ocidental - sabemos que artistas como Mestre Valentim e Manuel da Costa Ataíde tiveram na sua biblioteca tratados de Pozzo, de Vignola, assim como bíblias estampadas impregnadas de imagens e de significados simbólicos, como os famosos missais de Antuérpia. Sabemos também que houve bibliotecas conventuais ricas em obras de iconografia. A biblioteca dos jesuítas no Rio de Janeiro passava por pública e tinha no seu acervo a *Hieroglífica* de Pietro Valeriano, o *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* de Balthasar de Victoria, e outras importantes obras de iconologia além dos clássicos latinos como Ovídio, Plínio, Horacio etc.¹² As condições de contágio, portanto, para que a tradição do ‘templo perfeito’

¹² Para Valentim ver o testamento do artista (**Arquivo Nacional**. Referência; maço 464, n.º 8870, caixa 7148). Para Ataíde, ver; MENEZES, Ivo Porto. **Manoel da Costa Athaide**. [Belo Horizonte] : [Escola de Arquitetura/UFMG], [s/d]. Para a biblioteca dos jesuítas do Rio de Janeiro ver; “*Auto de Inventário e avaliação dos livros achados no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e sequestrados em 1775*” in: **Revista do IHGB**. out-dez de 1973. Vol. 301.

se estabelecesse na América, estavam amplamente dadas. É no âmbito da ideologia do *primatus Petri* que encontramos os exemplos mais consagrados, tanto no campo pictórico quanto no campo arquitetônico.

No mundo luso floresceram irmandades de clérigos laicos que tinham como patrono a São Pedro. Desde 1594 a primeira é fundada em Salvador, todos os primeiros oito bispos primazes do Brasil foram membros desta confraria, o que, sem dúvida, demonstra a importância que a mesma chegou a ter na formação e educação do clero secular,¹³ mas sobretudo, os possíveis e poderosos interesses envolvidos na promoção da política do *primatus Petri*, pois cada um dos templos dessa ordem construídos na América constituiu-se numa elegia ao Príncipe dos Apóstolos, tendo como fundamento das diretivas de seus programas iconográficos o já citado versículo de Mateus. Nelas, São Pedro aparece tanto enquanto papa como enquanto apóstolo; pois a tradição abraçava a idéia de que “em sua condição de fundador do papado é ele o principal personagem da Igreja ‘oficial’, ao mesmo tempo, a título de porteiro do Paraíso (e dono das chaves do céu), é um santo eminentemente popular”.¹⁴

Na igreja de São Pedro dos Clérigos de Recife, a pintura monumental do teto da nave, de autoria de João de Deus Sepúlveda, é uma monumental composição em perspectiva onde a arquitetura pintada dá continuidade à arquitetura construída, e no topo da qual figura uma nova

¹³ PEREIRA. 2005. p.3.

¹⁴ RÉAU. 1996. (Tomo II, Vol.V) p.47 (observação entre parêntesis nossa).

perspectiva. Nesta, sentado debaixo de um dossel num trono elevado e cercado pelos demais santos da Igreja está São Pedro vestido majestaticamente e trajando os seus atributos de chefe da Igreja - a tríplice coroa e a cruz papal. O santo encontra-se posicionado no ponto de fuga de ambas as perspectivas. Como sugere Réau, a primazia aqui é explicitada nos seus atributos de ‘fundador do papado’.

Mas é em uma outra pintura em madeira situada no coro da mesma igreja, mais modesta pelas dimensões e pela composição, atribuída pelo IPHAN a Manuel de Jesus Pinto,¹⁵ que a teria pintado entre 1806 e 1807, que o tema da *primazia* aparece tal e qual em Perugino, associado com o Templo Perfeito; nesta pequena pintura Pedro está ajoelhado diante de Cristo, o qual, com a mão direita entrega as chaves ao santo e, com a esquerda, aponta para um plano afastado aos fundos, onde encarapitado em um monte rochoso encontra-se um pequeno templo circular coroado por cúpula tal como o *tempietto* de Bramante em Roma. Se por um lado a composição de Perugino como obra-prima do Renascimento não pode ter comparada sua qualidade artística com a desta modesta composição colonial, nem por isso o quadro de Manuel Pinto deixa de apresentar uma sofisticação iconográfica a mais, pois quando posiciona o pequeno templo alegórico em cima de uma rocha, as palavras de Mateus “...e sobre esta pedra edificarei a minha igreja” corporificam-se e encontram uma reiteração simbólica pertinente para a qual o homem de cultura barroca

¹⁵ Alguns autores atribuem esta pintura a Luis Alves Pinto (c. 1764), como é o caso de: PIO, Fernando. **Resumo histórico da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife.** Recife, Prefeitura Municipal, 1942. p.128.

era extremamente sensível; a superposição do sentido literal com o sentido simbólico. Em uma pequena cartela situada abaixo da pintura, o artista fez questão de deixar claro as intenções simbólicas de sua obra, transcrevendo o versículo bíblico mencionado. Iconograficamente, contudo, mais do que com a pintura de Perugino, esta composição se parece com uma cena secundária encontrável numa das alegorias da edição Hertel da Iconologia de Ripa nomeada *Veritas*, na qual, o Cristo aparece rodeado de seus discípulos afirmando: “*Eu sou o Caminho, a Verdade, a Vida*”, apontando para um templo que tal como na composição de Manuel Pinto é absolutamente circular e posicionado no alto de um monte, nesta figura, Cristo parece indicar através do seu gesto que o único caminho para a salvação humana passa pela Igreja romana, consubstancializada enquanto ‘templo perfeito’.

[Figura 1]

Uma outra pintura, esta situada no teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Salvador, de autoria de Melchiades José Garcia e datada de 1887, retoma o tema da primazia de São Pedro associado à entrega das chaves e ao ‘templo perfeito’, e é um excelente exemplo para mostrar como o mesmo tema trabalhado pelo Barroco e pelo período posterior, diferencia-se nitidamente. Nesta segunda pintura, o simbolismo esotérico de origem neoplatônica fica esmaecido pela predominância de uma prática simbólica mais *direta e acessível*. A obra de Garcia demonstra desgaste de alguns dos significados simbólicos dos atributos históricos mais importantes; a impressão que se tem é que o artista copiou uma antiga gravura sem ter

‘consciência’ do *potencial simbólico* de todos os símbolos que tinha à mão, é acrescentado um emblema menos significativo para o tema central do quadro - que continua sendo a *Entrega das chaves*... - tal como o galo, emblema da traição de Pedro, e que não faz parte da *história* da primazia, assim como o artista deixa o enquadramento da pintura cortar pelo meio o ‘templo perfeito’ representado por trás e o qual aparece em meio a outras construções relativamente mal acabadas - pois o nível artístico geral da pintura não é bom - tal como se fosse apenas mais uma figuração cenográfica de fundo, oriunda de uma gravura copiada. Dessa forma o pintor tardio parece desconhecer os significados simbólicos mais amplos e complexos, para se fixar apenas nos emblemas de significação mais *direta* e de mais fácil assimilação, assim como também mais populares. A divulgação do galo como emblema do santo



Figura 1 - Manuel de Jesus Pinto (?). A entrega das chaves à São Pedro. c.1806.

é característica do final do séc. XVIII segundo Réau,¹⁶ e tornou-se muito popular e, como estamos a ver, tendeu a substituir simbólicas mais complexas. **[Figuras 2]**

São Pedro dos clérigos e o templo perfeito

Mas é talvez na arquitetura construída, mais ainda do que na imaginária, que encontremos uma insistência tão manifesta na América portuguesa da idéia de ‘templo perfeito’ associada à ideologia do *Primatus Petri*. Trata-se da serie de igrejas poligonais construídas pelas ordens de clérigos seculares tendo como patrono a São Pedro. Série esta composta pelas igrejas de São Pedro dos Clérigos do Recife, do Rio de Janeiro e de Mariana.

Nenhuma destas igrejas, contudo, é assentada em um plano centrado na sua verdadeira acepção do termo; são planos poligonais variantes da elipse ou da conjugação de elipses, como é o caso do Rio de Janeiro e de Mariana. Curiosamente, para uma mentalidade tradicional (pré-iluminista) a circularidade da forma elíptica parece ser mais importante para caracterizar a centralidade do que o fato de que a rigor a elipse tem mais de um centro, no Tratado de Serlio, por exemplo, aparece um modelo de plano centrado elíptico.

O caso das igrejas de São Pedro na América portuguesa parece tratar-se de um processo *experimental*, fruto da concepção espaço-simbólica de origem neoplatonica aliada a uma experiência formal fortemente influenciada pelo *programa*

¹⁶ RÉAU. 1996. (Tomo 2, vol. 5), p.51.

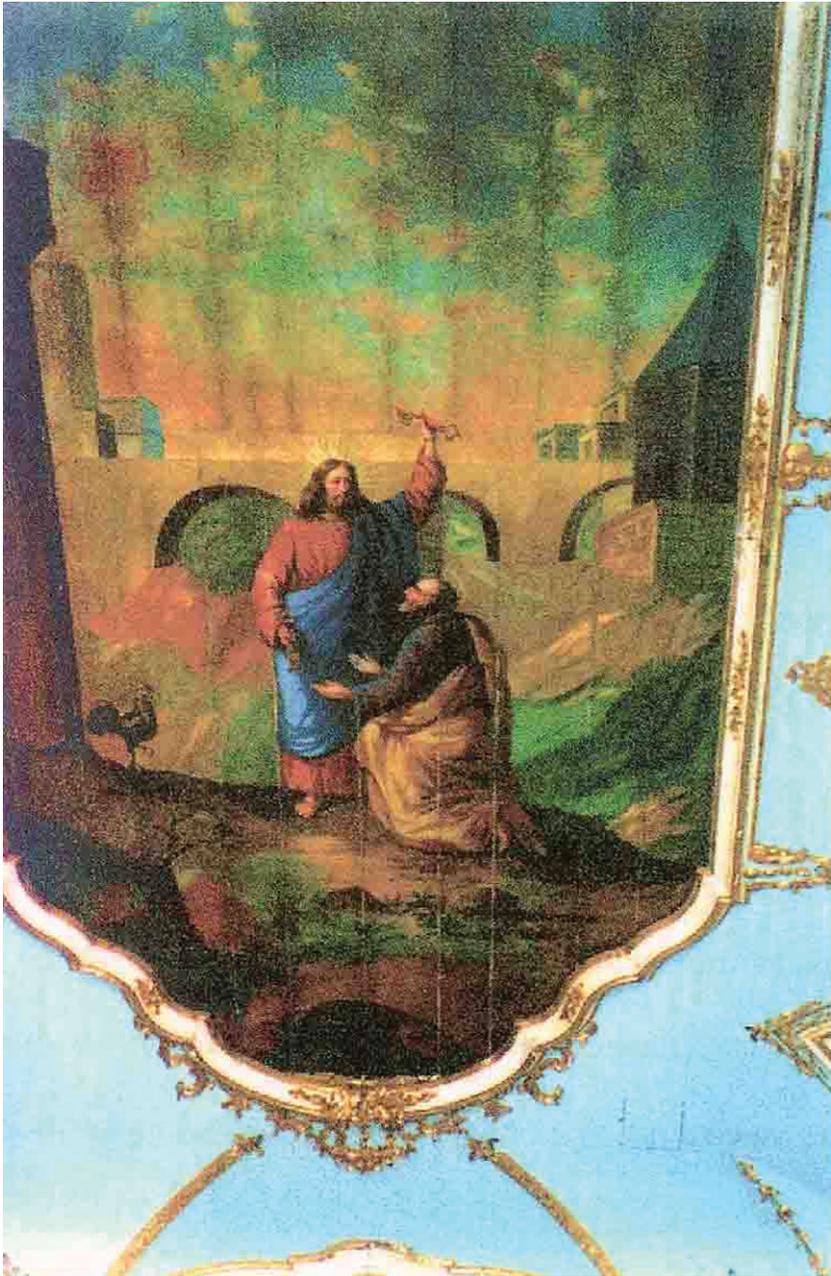


Figura 02. Melchisedes José Garcia. A entrega das chaves à São Pedro. 1887.

brasileiro – de acordo com John Bury constituído por capela-mor profunda ladeada de corredores laterais - e que foi alcançando o seu ápice a medida que a cultura do Barroco se desenvolvia na América.

Curiosamente, na metrópole e nas cidades europeias do império português esta experiência parece não ter tido seqüência: a respeito de igrejas com naves e capela-mor poligonais e elípticas observáveis do exterior do templo, Paes da Silva constata que “*só conhecemos exemplos no Brasil*”,¹⁷ embora fazendo ressalva para a Igreja dos Clérigos do Porto e para a Divina Providência em Lisboa, esquecendo-se de acrescentar que ambas são obras de arquitetos italianos, sendo que a segunda sequer os historiadores estão de acordo que tenha saído da planta.¹⁸

Observe-se que as primeiras igrejas de São Pedro dos Clérigos construídas no início do século XVIII, na América, tinham também plantas absolutamente convencionais; Salvador (1709); Olinda (1710) e São Paulo (?). A partir de 1728, com a construção da igreja do Recife, as experiências espaciais iniciam-se.

Esta série tardia apresenta um processo *evolutivo* que nos chega mesmo a parecer *natural*: o primeiro templo (Recife) é um retângulo que possui as paredes internas da nave compondo um polígono elíptico (octogonal); o segundo templo (Rio de Janeiro) distancia-se um pouco deste processo evolutivo para tomar uma rota derivada

¹⁷ SILVA. [s/d]. p. 125.

¹⁸ Esta igreja, que foi destruída pelo terremoto de 1755, chegou a ter sofisticado plano elíptico projetado pelo arquiteto italiano Guarino Guarini, que os historiadores não têm certeza se foi construído de fato ou se foi preterido por um plano mais convencional.

onde florescem várias elipses conjugadas em um só corpo; o terceiro templo (Mariana) retoma a *evolução* do caminho inicial e já utiliza uma elipse perfeita na nave transformando também em elípticas as paredes da capela mor e as dos corredores laterais e livrando-se da ‘casca’; aos fundos, os espaços auxiliares são reduzidos ao pequeno retângulo de uma sacristia.

Construída ao longo do século XVIII a partir de 1733, a igreja do Rio de Janeiro tinha como arquiteto presumido o tenente-coronel José Cardoso Ramalho.¹⁹ Tal como outras igrejas cariocas, que por situarem-se numa cidade real tiveram seus projetos elaborados por engenheiros militares da coroa, o traçado destas igrejas revela uma fatura erudita de profissionais versados nos tratados clássicos largamente utilizados nas aulas de engenharia militar do mundo luso. Como a mais peculiar das igrejas da série, São Pedro do Rio era a única coroada por cúpula, pela sua forma polilobada mais próxima de um plano centrado do que de um plano longitudinal como as demais, parece remeter ao traçado de São Pedro do Vaticano;²⁰ especificamente à planta de autoria de Bramante e a qual embora não tenha sido construída, preterida por uma similar de Michelângelo, foi largamente difundida por Serlio em seu tratado de 1547.²¹ Portanto, se São Pedro do Rio se inscreve em uma série maior - das igrejas luso-brasileiras de São Pedro dos Clérigos - ao mesmo tempo pertence a uma série específica que remonta à basílica de São Pedro em Roma. **[Figura 3]**

¹⁹ BAZIN. 1983. vol.II, p.162.

²⁰ Bazin é o único historiador a observar este fato (1983. p.245).

²¹ SERLIO.1982. fol.17.

Não é fácil precisar o motivo pelo qual essas experiências na América portuguesa começam apenas a partir do século XVIII, pois como vimos o conceito de ‘templo perfeito’ associado a São Pedro é oriundo da tradição clássica do Renascimento. Contudo, é o desenrolar de uma cultura do barroco de *longa duração* na América é que parece ter possibilitado o aprofundamento na arquitetura de uma experiência estética que, no Renascimento europeu, se encontrou apenas em germe - fosse porque não saiu da tradição pictórica, fosse porque, ao sair, restringiu-se aos arquétipos máximos, o *Tempietto* e a Basílica do Vaticano - e que o *curto* barroco europeu não teve tempo de desenvolver. É Benjamin, que muito perspicazmente chama a atenção para o fato de que “*a realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos*”.²²

Referencias Bibliográficas:

- BAZIN, Germain. **A arquitetura barroca religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro : Record, 1983. (02 volumes).
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BRUN, Jean. **Os pré-socráticos**. Lisboa : Edições 70 (s/d).
- BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. São Paulo : Nobel, 1991.
- CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo : Edusp, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Le sacré et le profane**. Paris, Gallimard, 1965.
- HORAPOLLO. **The Hieroglyphics of Horapollo**. (translated and introduced by George Boas) New Jersey, Princeton University, 1993.
- KRAUTHEIMER, Richard. **Idéologie de l'art antique: du IVe au XVe siècle**. Paris : Gerard Monfort, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona, Tusquets, 1983.
- PEREIRA, André Luiz T. *Os retábulos das irmandades de São Pedro dos Clérigos de Salvador, Recife e Mariana: estudos de caso e problemas metodológicos* in: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte. 2005.

²² BENJAMIN.1984. p.77.

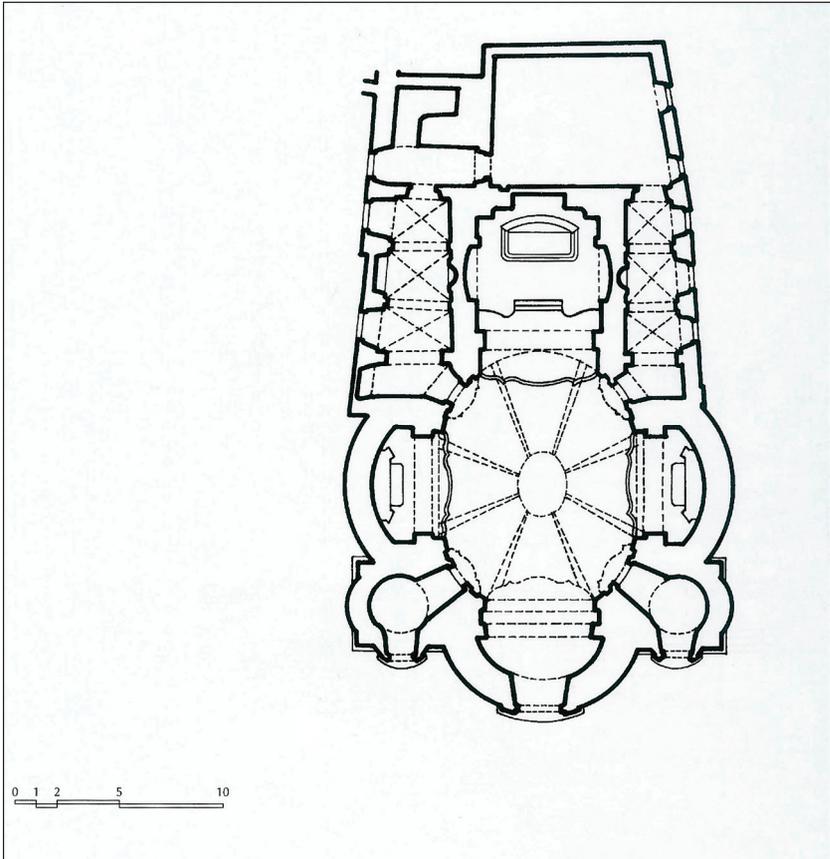


Figura 03. Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro (1733).

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1996.

SERLIO, Sebastiano. **The five books of architecture**. (*An unabridged reprint of the English Edition of 1611*). New York, Dover, 1982.

SEZNEC, Jean. **La survivance des dieux antiques**. Paris, Flammarion, 1993.

SILVA, Jorge Henrique Paes da. **Páginas de história da arte. Vol. II**. Lisboa : Editorial Presença, [s/d].

WITTKOWER, Rudolf. **Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo**. Madrid : Alianza, 1995.

