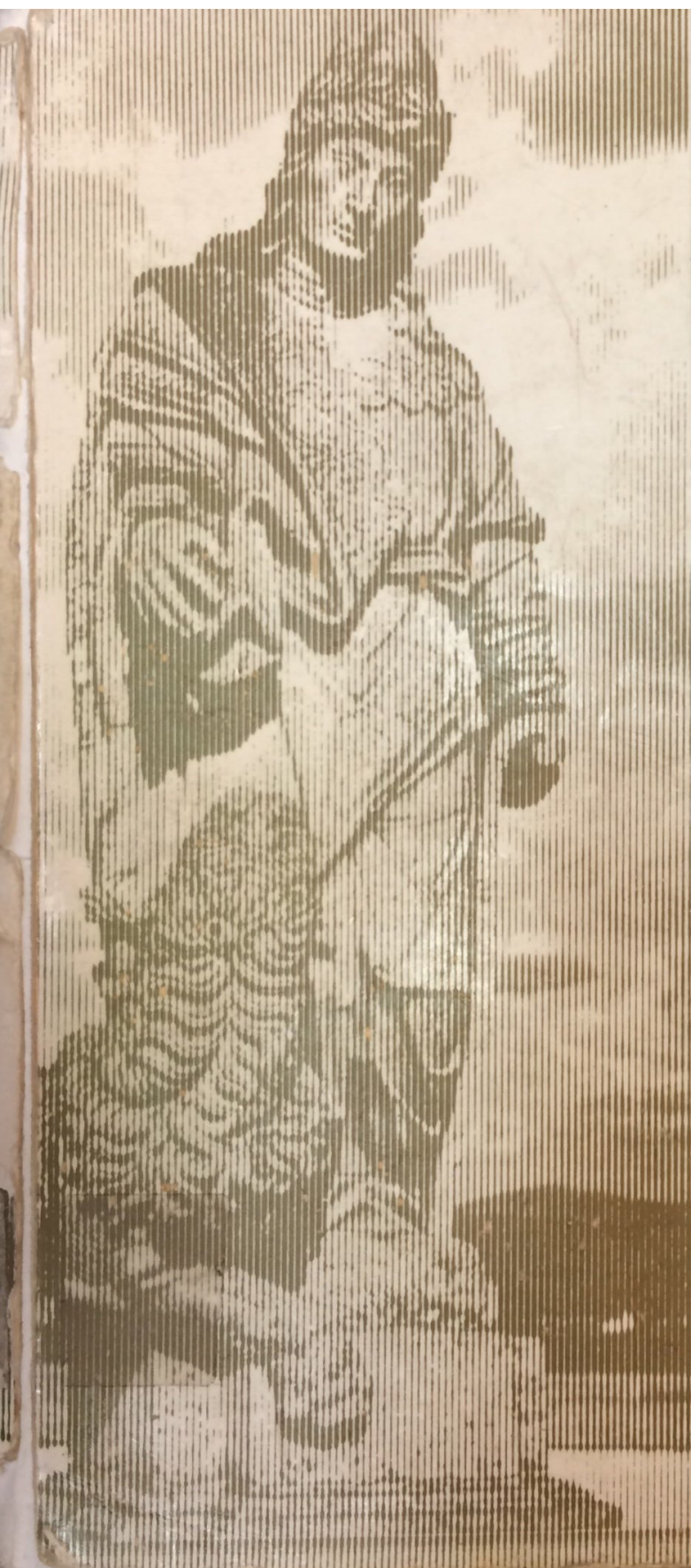




# Barroco Teoria e Análise Affonso Ávila



EDITORA PERSPECTIVA



COMPANHIA BRASILEIRA DE  
METALURGIA E MINERAÇÃO



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Barroco : teoria e análise / Affonso Ávila organização ;  
tradução Sérgio Coelho, Perola de Carvalho, Elza  
Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço, Marise Levy.  
São Paulo : Perspectiva ; Belo Horizonte Companhia  
Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.  
(Coleção stylus ; 10)

ISBN: 85-273-0126-1 (Perspectiva)

1. Arte barroca I. Ávila, Affonso, 1928 - II. Série

96-4595

CDD-709.032

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte barroca 709.032
2. Barroco : Arte 709.032

Direitos reservados em língua portuguesa à  
EDITORA PERSPECTIVA S.A.  
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025  
01401-000 - São Paulo - SP - Brasil  
Telefone: (011) 885-8388  
Fax: (011) 885-6878  
1997

## SUMÁRIO

Apresentação - Affonso Ávila. .... 9

### PARTE I - DO BARROCO: TEMAS TEÓRICOS

1. O Barroco - Um Estado de Consciência -  
Germain Bazin. .... 17
2. Tropicalidade do Barroco - Riccardo Averini. ... 23
3. Geometria/Álgebra: A Água Sólida - O Jogo do  
Lobo - Michel Serres. .... 31
4. A Arquitetura Barroca Latino-Americana:  
Uma Persuasiva Retórica Provincial -  
Graziano Gasparini. .... 43
5. Da Terra: Madeira e Barro como Suporte para  
a Cor e o Ouro - Aracy Amaral. .... 57

### PARTE II - DO BARROCO NA EUROPA

1. Palladio, Herrera e Sevilha (1590-1625) - Da-  
dos e Hipóteses para uma Polêmica -  
Alfonso Pleguezuelo. .... 71
2. Iconologia Religiosa Barroca na Europa Central -  
Germain Bazin. .... 89





3. A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil – *Vitor Serrão* ..... 93
4. A Morte de Clarín e Apontamentos sobre a Tragedia Calderoniana – *Cesáreo Bandeira* ..... 127
5. Uma Geometria do Tempo – *Susanna Peters* ..... 143
6. As Dobras da Melancolia – O Imaginário Barroco Português – *Paulo Pereira* ..... 159

### PARTE III – DO BARROCO NA AMÉRICA LATINA

1. A Formação da Arquitetura Barroca Americana – *Jorge Alberto Manrique* ..... 173
2. Sintomas Medievais no “Barroco Americano” – *Francisco Stastny* ..... 179
3. A Referência à Obra Arquitetônica na Prosa e na Poesia da Nova Espanha, Século XVII – *Marco Díaz* ..... 187
4. Os Sonetos Filosófico-Morais de Gregório de Matos e Sor Juana Inés de la Cruz – *Christopher C. Lund* ..... 203

### PARTE IV – DO BARROCO NO BRASIL

1. Notas sobre o Urbanismo Barroco no Brasil – *Nestor Goulart Reis Filho* ..... 217
2. No Brasil, a Coexistência do Maneirismo e do Barroco até o Advento do Neoclássico Histórico – *Carlos Lemos* ..... 233
3. Alguns Aspectos da Arquitetura na Segunda Metade do Século XVIII no Brasil – *Augusto Carlos da Silva Telles* ..... 243
4. Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar – *Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira* ..... 263

5. A Singularidade da Obra de Veiga Valle – *Heliana Angotti Salgueiro* ..... 305
6. A Edição Espanhola do “Teatro Moral da Vida Humana” e sua Influência nas Artes Plásticas do Brasil e Portugal – *Santiago Sebastián López* ..... 315
7. De Gregório de Matos a Caetano Veloso e “Outras Palavras”: Barroquismo na Música Popular Brasileira Contemporânea – *Charles A. Perrone* ..... 333

### PARTE V – DO BARROCO MINEIRO

1. A Arquitetura Colonial Mineira – *Sylvio de Vasconcellos* ..... 351
2. Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga – *Selma Melo Miranda* ..... 369
3. Fontes Europeias para os Profetas de Congonhas do Campo – *Nancy Davenport* ..... 407
4. Importância da Capela-Mor da Matriz de São João del-Rei – *Lygia Martins Costa* ..... 423
5. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – *Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira* ..... 443
6. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococô – *Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira* ..... 465
7. A Ilustração de Textos nas Igrejas Barrocas Mineiras – Os Milagres de Santo Antonio na Igreja Matriz de Itaverava – *Cristina Ávila* ... 491
8. Música Mineira Colonial à Luz de Novos Manuscritos – *Gérard Béhague* ..... 517
- Índice de Nomes, Títulos de Obras e Monumentos. 529
- Notas sobre os Autores ..... 545



### APRESENTAÇÃO

O estudo do barroco no Brasil não é, em registro datável, um fato cultural ou um vetor intelectual recente, já que as primeiras incursões na espécie, no nível de pesquisa ou mesmo de incipientes análises estilísticas e críticas remontam a quase um século. Pode-se dizer que, após a hibernação que a omissão do nervo sensível e o preconceito submeteram as criações do estilo, ou a ele ligadas, a um desinteresse generalizado, mas de certa forma compreensível, por todo o século XIX, pela grande expressão de nossa idade inaugural, ou seja, da pré-nacionalidade colonial, a tomada de consciência diante da importância singular e remarcante do barroco se verificaria entre nós virtualmente de modo simultâneo à redescoberta e revisão das matrizes europeias da superior e revolucionária arte dos anos seiscentos/setecentos. E dizemos desafeição e distanciamento compreensíveis até certo ponto na centúria oitocentista porque, ao espelho do que ocorria na órbita dos países padronizadores do pensamento crítico e das inclinações estéticas, tam-



bém o Brasil acompanhava a tendência estabilizadora e amaciadora do gosto acadêmico, cambiando a sua recepção artística aos tiques neoclássicos e românticos de um ecletismo diluidor do fácil e do digestivo, do estuque e do papel de parede.

Mas ao surgirem aqui as abordagens iniciais e de dege-  
lo especulativo em torno do fenômeno barroquista, até en-  
tão relegado ao limbo do beletrismo dito erudito, não obs-  
tante fenômeno ainda à época bem visualizável e parcial e  
solidamente perdurado como memória material – apraza-  
do aos céus! – em caráter específico e incontestável, o que  
se pesquisava e escrevia a respeito tinha sentido ao mais  
das vezes curioso, biografista, timidamente preso ao factual  
e ufanista, muito ao sabor aliás da historiografia nacional  
do tempo. Aos poucos, todavia, essa pesquisa se organiza-  
ria em metodologia mais rigorosa e profissional,  
notadamente em decorrência da institucionalização do ór-  
gão de patrimônio histórico e artístico no país, que passa-  
ria, além do exercício da ação pragmática nos setores de  
conservação e restauração, a sumarizar e difundir o estudo  
e conhecimento da herança barroco-rococó num peri-  
dico de alto padrão e publicações avulsas de igual teor,  
aprofundando a investigação arquivística e fomentando o  
levantamento de campo. Entretanto, esse esforço  
reverificador de valores e conceitos, liderado com lucidez  
por Rodrigo Mello Franco de Andrade, padeceria das limi-  
tações setorialistas, atendo-se a uma visão compari-  
mentada do fenômeno barroco brasileiro, enrijecendo-se  
na consideração unilateralista, arquitetônica e plasticista de  
um fato de cultura que fora e continuava sendo em suas  
ressonâncias bem mais amplo, bem mais globalizante, bem  
mais interdisciplinar e universalizante, conformador e  
fundante mesmo de uma estrutura de mentalidade.

A esse exclusivismo plasticista não escapariam no-  
mes do porte de um Lourival Gomes Machado, um Sylvio  
de Vasconcellos, uma Hannah Levy, que, embora assi-  
milando já lições de interpretação teórico-ideológica hau-  
ridas em mestres europeus, não se mostravam ainda  
instrumentados de informação, ou melhor talvez de for-  
mação, para abarcar, em síntese integradora, a totalidade  
de inerências axiais da linguagem ou das linguagens do

barroco, a abrangência surpreendente conquanto  
perturbadora de sua formatividade, de sua historicidade.  
Faltava-lhes, como a toda uma brilhante geração de estu-  
diosos brasileiros da primeira metade deste século, pre-  
disposição intelectual para se aperceberem, como na crô-  
nica elementar mas de convicção científica do ovo de  
Colombo ou da maçã de Newton, de uma constatação  
palmar e sem retórica: nenhuma inflexão nova de arte  
ocorre em espaço de expressão isolado ou ao lance do  
acaso, à margem da circularidade maior do processo  
contextual e comunal da cultura – noção do óbvio em  
que, no caso do barroco, vimos reiteradamente insistin-  
do há mais de trinta anos. Houve, é claro, na faixa do  
pensamento crítico nacional, fagulhas de interesse pelo  
desenclausamento setorial da questão, como os *insights*  
de Sérgio Buarque de Holanda sobre a poesia de Cláudio  
Manoel da Costa na fase propedêutica de seus rodapés  
do extinto *Diário Carioca*, ou, mais sistematicamente,  
os estudos convertidos em tese de Afrânio Coutinho  
propugnando a conceituação de barroca para a literatura  
colonial e preambular brasileira, mas correndo este últi-  
mo o risco de, a exemplo da corrente plasticista, enquistar-  
se na particularização de um enfoque do literário, molés-  
tia que, infelizmente, ainda hoje contagia certos *scholars*  
que, por deficiência de recursos de aferição in-  
terdisciplinar e intersemiótica do barroco, acabaram por  
tentar instaurar uma tautologia deformadora da grandeza  
continental, tropical e prototípica de um Gregório de  
Matos. Quem na verdade logrou afinal abrir clareira  
iluminadora e de horizonte no âmbito do problema, e no  
bojo da geração anterior a 50, não foi outro senão o  
abrasileirado humanista Otto Maria Carpeaux, mestre  
então da informação nova no país, ao enunciar pioneira-  
mente, ainda que ao relance de pequenos mas sábios  
ensaios fortuitos, a sua idéia sintetizadora de um bar-  
roco ao mesmo tempo universal e americano, um barro-  
co propensor de espírito e amplificador de história.

Foi essa necessidade de revisão do barroco, na sua  
natureza de fenômeno global de cultura, que nos atraiu e  
instigou, como a outros raros, a exemplo do velho compa-  
nheiro e aficionado do problema – o poeta Haroldo de

Campos, no curso da frutuosa duodécada 50/60, a preco-  
nizar e consubstanciar pesquisas menos acanhadas no  
Brasil, de modo a ampliar de visão e incisão crítica um  
assunto capital de nossa cultura, sob cuja égide enten-  
díamos nascera a nossa própria índole definidora de ci-  
vilização e nacionalidade. Resultariam então bastante  
provocativos e até desafiadores os artigos precursores,  
por nós e aqueles raros, estampados no período prin-  
cipalmente no importante suplemento literário que o jo-  
nal *O Estado de S. Paulo* lançava em 1957, idealizado  
por Antonio Candido e dirigido por Décio de Almeida  
Prado, como resultariam pouco depois, como uma espé-  
cie de choque anafilático na barrocologia setorialista e  
preconceituosa brasileira, o aparecimento, finalmente,  
de nosso primeiro livro na matéria – *Resíduos Seiscentistas  
em Minas* –, soma de anos de prospecção e reflexão numa  
linha crítica congenializada com a da história das menta-  
lidades, que àquela altura se vitorava no pensamento  
europeu. Era, portanto, a vanguarda ao mesmo tempo  
criativa e crítica do Brasil a revisar em projeto, como  
à sua época havia revisionado em outras vertentes a ge-  
ração modernista, questões basilares das artes e da lite-  
ratura do país, trazendo à corrente viva de seiva nova  
nomes e obras até aí, no arco 50/60, minimizados ou me-  
mo marginalizados – e, dentro desse bloco da excep-  
cionalidade renegada ou maldita, as manifestações não  
plasticistas do barroco. Ainda que generoso em destacar  
pessoas nesse trabalho de resgate e reabilitação, o poeta  
Augusto de Campos foi direto e certo na evidência:

Basta mencionar aqui o caso do “barroco”, que tem entre nós  
em Affonso Ávila e Haroldo de Campos dois notáveis estudiosos, e  
que pode exemplificar o procedimento da vanguarda no passado e no  
tempo, até em termos de assimilação, porque foram necessários pelo  
menos três séculos para que o “barroco” deixasse a marginalidade de  
sua recepção para assumir um lugar significativo no acervo das espe-  
culações artísticas da humanidade. (*Morte e Vida da Vanguarda: a  
Questão do Novo* – In 30 Anos/Semana Nacional de Poesia de Van-  
guarda – 1963/93 – BH, Prefeitura Municipal, SMC, 1993, p. 65.)

Apenas lamentamos que Augusto não se tenha inclui-  
do ele próprio nesse rol de raros da nossa geração, com

seus iluminantes aportes sobre Gregório de Matos, ou  
incluído Mário Faustino, que identicamente os fizera no  
seu esquadramento remissivo da poesia preambular  
brasileira no polêmico suplemento do *Jornal do Brasil*,  
ou ainda Benedito Nunes, a quem se deve ao mínimo um  
texto essencial sobre o universo filosófico e ideológico  
do barroco.

A criação da revista *Barroco*, cujo número inicial lan-  
çamos em 1969, constituiu uma decorrência natural de  
nossas preocupações pessoais naquele momento de reto-  
mada de balanço crítico das artes e literatura do seiscen-  
tos/setecentos. Constatava-se também então que o estilo  
e seus desdobramentos, do mesmo modo que se identi-  
ficavam em cerne e raiz com a cultura transplantada e re-  
ducionada à peculiaridade tropical brasileira, assinala-  
vam em igual fenômeno cultural as fontes, matrizes e  
respostas histórico-ideológicas de todo o continente lati-  
no-americano. Autores como Lezama Lima, Alejo  
Carpentier, Octavio Paz, Severo Sarduy e outros,  
concomitantemente ao repensamento do problema entre  
nós, acendiam em seus países interesse investigador se-  
melhante, a par do surgimento simultâneo neles de uma  
escrita literária nova que retomava no entanto, como pê-  
ndulo e estímulo, as desinências barroquistas, proporci-  
onando, principalmente na ficção, o *boom* impactante de  
uma linguagem neobarroca, conquanto vigorosa e de fun-  
ção modernizante. Todo esse quadro de empenho re-  
verificador favoreceria a nossa iniciativa, tornando a re-  
vista, desde o lançamento, um instrumento não só de  
impulso à pesquisa, como de nucleamento e coesão de  
trabalho de especialistas não apenas brasileiros, como  
de outras nacionalidades, o que conferiria à nossa publi-  
cação, por muitos anos, o caráter de veículo único da  
espécie na bibliografia mundial. Durante os 25 anos que  
ora se contam de sua fundação, a revista *Barroco* atraiu,  
acolheu e divulgou ensaios e análises de colaboradores  
de quinze países das Américas e da Europa, dentre eles  
nomes da envergadura de Germain Bazin, Michel Ser-  
res, Flávio Gonçalves, Riccardo Averini, Santiago



Sebastião, Francisco Curt Lange, Maria de Lourdes Belchior Pontes, Graziano Gasparini, John Bury, Jorge Alberto Manrique, Cesáreo Bandeira, Susanna Peters, Vitor Serrão, Marco Diaz, Francisco Stastny, Maurice Pianzola, Damián Bayón, Margo Glantz..., para citarmos alguns estrangeiros, ao lado de estudiosos brasileiros da estatura de Benedito Nunes, Sylvio de Vasconcellos, Augusto Carlos da Silva Telles, Silviano Santiago, Nestor Goulart Reis Filho, Carlos Lemos, Aracy Amaral, Francisco Iglesias, Régis Duprat, Lygia Martins Costa, Hélio Gravatá, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Mário Barata..., todos em espírito de integração intelectual com uma nova geração, também do Brasil ou do exterior, ensejando inúmeras revelações de pesquisadores e analistas que hoje levam adiante, com brilhantismo e competência, a facha olímpica da paixão erudita, científica e universitária da chamada barroco. Foram, neste quarto de século da revista *Barroco*, dezesseis números, com 235 trabalhos publicados, em 2.348 páginas de texto e 2.164 ilustrações fora de texto. Desempenho que, nessa estatística, espanta ao próprio idealizador da revista, empreendimento de alto custo, a princípio apoiado pela Universidade Federal de Minas Gerais, depois assumido e bancado pelo seu diretor com os próprios e sacrificados recursos pessoais ou alocados no setor privado com a cooperação devotada de jovens colaboradores, aglutinados no operoso Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro.

Quis a revista *Barroco*, desde o primeiro número, enfatizar uma presença e atuação pluralistas, preconizando já em seu texto de apresentação o imperativo de uma visão renovada do extenso espectro do fenômeno e do espaço-tempo de cultura que se propõe e se propõe interpretar. Entretanto, ao criticar e colocar em questionamento a persistência e cristalização, mais particularmente no Brasil, de uma linha setorial ao seu tanto rígida e excludente, a revista evitou sempre cair no equívoco da mesma distorção de ótica, e, embora propugnando como diretriz principal o estudo integrador de um barroco ecumênico, interdisciplinar e intersemiótico, não deixou de acolher e até estimular a pesquisa voltada a aspectos singularizados e nem por isso menores do universo

barroquista. Os trabalhos divulgados ao longo de seus 25 anos de circulação têm, pois, a gama de um sumário rico e diversificado, contemplando as áreas da história do estilo e manifestações limítrofes ou desinenciais, de suas fontes e influências, de seu autoctonismo brasileiro ou americano, de sua ideologia religiosa e de vida e comportamento social contextual, da poesia, da prosa, do sermão, do teatro, da festa, da crônica e documentação factuais, do urbanismo, das arquiteturas tectônica e do efêmero, da escultura, da talha, da pintura, da iconografia e iluminura, da precursora interação texto-imagem, da música, das danças..., fazendo, todavia, permear toda essa multiplicidade de abordagens de um idêntica diretriz e fundamentadora: a de que o enfoque crítico do barroco, modernamente, só poderá alcançar a sua compreensão dilucidadora se buscar firmar-se na percepção, na heurística e na preceptiva de uma história de mentalidade.

O presente volume, representando um compacto, uma amostra-síntese, uma antologia dos 25 anos da revista *Barroco* traduz, por conseguinte, uma súpula de trabalho consciente e superiormente aplicado no campo do ensaio e da pesquisa, sem privilegiamento de quaisquer partidarismos formalistas ou historicistas, uma constelação de autores e textos capazes de oferecer um quadro do desenvolvimento do estudo especializado neste quarto de século, seja no Brasil, seja nas Américas ou na Europa. Ao lado, por exemplo, da alta tensão especulativa de formulações teórico-eruditas como as de um Germain Bazin, um Michel Serres, um Riccardo Averini, encontra o leitor, notadamente sobre o barroco brasileiro, ensaios de autores jovens ou consagrados que trazem luz inédita ou disseminadora sobre questões ainda pouco averiguadas ou investigadas, como a de aspectos gerais ou localizados da escultura ou pintura coloniais em nosso país, a ressonância da pintura em brutesco ou da azulejaria emblemática de Portugal, e, sobretudo, dentro das fronteiras mais particularizadas do chamado barroco mineiro, o estudo de território ainda quase intocado de especulação e análise como o da arquitetura e a arte do Vale do Piranga

- onde avultam monumentos referenciais do barroco-rococó regional, tais a Matriz de Santo Antônio de Itaverava e o Santuário do Senhor Bom Jesus do Bacalhau, bem como, na mesma ordem de valoração, a divulgação, em horizonte mais amplo de alcance de interesse, da estatutária praticamente ignorada do grande criador tardo-rococó que foi o goiano Veiga Valle. Há que notar-se, todavia, a ausência do estudo individualizado da festa barroca, este poderoso indicador de mentalidade do período, mas a falta se justifica por estar lançando a mesma editora, agora, na sua coleção Debates, a terceira edição, em dois volumes, de livro - *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco* - em que a notação lúdico-festiva do estilo de vida da época merece atenção destacada. Outra ausência, agora a de um pesquisador eminente e pioneiro, é a do professor Francisco Curt Lange, um dos colaboradores mais assíduos na trajetória da revista, mas cujas pesquisas, sempre de largo fôlego, detalhamento e documentação, não se compatibilizam com divulgação em livros-compactos como o presente, de onde termos optado pela inclusão aqui, como registro e home-

nagem a seu pionismo na descoberta, interpretação e valorização da música setecentista brasileira, de texto de um discípulo seu, o jovem musicólogo franco-norte-americano Gérard Béhague.

A revista *Barroco*, por sua direção e seus colaboradores, é grata à decisão desse editor erudito e competente que é o professor Jacó Guinsburg, editor que soube e sabe preservar sua atividade das sereias do mercantilismo do *best-seller* popularesco e redundante, ao apelo do lucro e retorno fáceis, mantendo ao contrário disso a linha de reconhecido nível da Editora Perspectiva como instituição seminal e disseminadora da cultura e da informação altas no Brasil, à sua decisão, repetimos, de remarcar com este volume de sua categorizada coleção Stylus o quarto de século da revista *Barroco*. Um volume, temos certeza, que, pelo padrão de organização, qualidade e atração gráficas, há de alcançar repercussão de compatível receptividade. O reconhecimento pela iniciativa editorial se estende também ao estímulo já peculiar de Haroldo de Campos, amigo e companheiro de entusiasmo do editor Jacó Guinsburg e deste poeta.

AFFONSO ÁVILA



#### 4. ESCULTURA COLONIAL BRASILEIRA: UM ESTUDO PRELIMINAR

*Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira*

##### Introdução

Ao oposto dos hispano-americanos, que encontraram na pintura veículo privilegiado de expressão na época colonial, foi no campo da escultura que melhor se revelou a sensibilidade artística dos luso-brasileiros, nele se situando sua mais original contribuição para a história geral das artes plásticas do período.

O emprego da talha dourada e policromada na decoração interna das igrejas barrocas luso-brasileiras equivale, com efeito, ao do mármore nas igrejas italianas ou ao da pedra nas igrejas medievais francesas. Germain Bazin chegou mesmo a comparar o efeito rutilante produzido no espaço interno dos templos pelas madeiras pintadas e douradas ao dos mosaicos bizantinos e vitrais góticos<sup>1</sup>. E se considerarmos a sobriedade das linhas arquitetônicas



1. Cf. Germain Bazin, *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Paris, 1956, vol. I, p. IV.



da grande maioria das igrejas coloniais brasileiras, resalta ainda maior a importância de sua talha decorativa, que extravasando do âmbito dos retábulos alastra-se pelas paredes e demais espaços disponíveis, chegando a mascarar ou mesmo a modificar internamente a estrutura arquitetônica dos edifícios, como na igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. A abundante imaginária que povoa os nichos dos retábulos contribui também para o efeito geral de suntuosidade e opulência, a ele acrescentando o da movimentação dos atores do drama religioso, continuamente encenado nesse verdadeiro teatro da fé que são as igrejas oriundas da ideologia da Contra-Reforma em sua versão luso-brasileira.

O estudo da escultura colonial brasileira abrange portanto dois setores fundamentais: a "talha", termo que designa a escultura dos retábulos de madeira e demais relevos ornamentais empregados na decoração das igrejas, e a "imaginária", termo genérico para designação das imagens religiosas, esculpidas na madeira ou modeladas em barro cozido. A esses soma-se um terceiro, a escultura monumental em pedra, que atinge importância decisiva a partir de meados do século XVIII, com a utilização da pedra-sabão em relevos decorativos e obras de estatuação pelo maior de nossos artistas coloniais, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Diferenciações básicas no contexto econômico, político-religioso e conseqüentemente cultural determinarão condições específicas ao desenvolvimento da escultura colonial nas diversas regiões do território brasileiro ao longo dos séculos XVII e XVIII.

No século XVII, limitando-se o povoamento quase que exclusivamente à zona litorânea, onde se constituíram os primeiros núcleos do poder político e religioso, também aí se situariam os centros produtores de uma escultura brasileira incipiente, diretamente subordinada às oficinas dos conventos e missões das ordens religiosas, que concentravam praticamente toda a vida intelectual e cultural da colônia no período.

Em uma estreita faixa ao longo da costa dos atuais estados de Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo foi produzida a grande maioria de

obras identificadas dessa primeira fase, excluindo-se naturalmente as importações européias, sobretudo portuguesas, feitas em larga escala nessa época. A facilidade de comunicação por via marítima entre os diversos núcleos costeiros e sobretudo a ação direta das ordens religiosas, impondo padrões e modelos rígidos aos artistas, geralmente religiosos egressos das próprias ordens, fizeram com que praticamente não se manifestassem variações regionais na produção desses núcleos seiscentistas. Constituem entretanto exceção a esse quadro os chamados "retábulos bandeirantes" da região de São Paulo, verdadeiras "recriações" populares do modelo jesuítico maneirista, e a imaginária em barro cozido da mesma região, como analisaremos adiante.

Já no século XVIII, adentrando-se o povoamento para o interior em conseqüência do ciclo mineratório, e atingindo os núcleos costeiros maior autonomia cultural graças ao desenvolvimento político e econômico, diversificam-se as produções escultóricas das diferentes regiões brasileiras, já agora em mãos de artistas leigos, originários da própria colônia, e portanto mais abertos à assimilação de novas tendências, como o rococó, e à incorporação de traços culturais elaborados pela mescla social. Os principais centros produtores serão evidentemente aqueles onde estarão concentrados os poderes econômico e político da nação, ou seja, Pernambuco, que mantinha sua independência econômica graças à produção açucareira, Bahia, sede do governo geral, Minas Gerais, graças à produção aurífera, e Rio de Janeiro, que se enriquecera com o comércio das minas, devendo tornar-se sede dos vice-reis a partir de 1763.

### A Escultura Brasileira no Século XVII

O estudo da escultura brasileira seiscentista, assim como o da arquitetura e demais artes, vincula-se diretamente ao das ordens religiosas que, aqui instaladas a partir de meados do quinhentos, iriam representar papel essencial no desenvolvimento cultural e artístico da colônia durante todo o século XVII.

Basta, com efeito, uma rápida análise do acervo histórico-artístico subsistente datado desse período inicial de nossa história para a constatação de sua ligação de origem a uma ou outra das quatro grandes ordens religiosas que atuaram no Brasil colonial.

Primeiramente os jesuítas, os mais dinâmicos e bem aparelhados em termos de organização administrativa, cujos colégios e aldeias disseminados ao longo de toda a costa brasileira constituíram sem dúvida os mais importantes focos de produção cultural do período. Em seguida os beneditinos, franciscanos e carmelitas, concentrados principalmente na região Nordeste e no Rio de Janeiro.

Com relação ao setor que nos interessa aqui diretamente, a escultura, apenas foram estudados de forma sistemática, no período que nos ocupa, os jesuítas e os beneditinos. Os primeiros por Lúcio Costa, que em seu fundamental ensaio intitulado "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil"<sup>2</sup> perfaz também o caminho da talha e imaginária. Os segundos pelo pesquisador beneditino D. Clemente Maria da Silva-Negra, cujos exaustivos levantamentos revelaram para a história da arte brasileira os monges-artistas Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e Frei Domingos da Conceição da Silva, que o estágio atual dos estudos na área indica como os mais importantes escultores que atuaram na colônia brasileira no século XVII<sup>3</sup>.

Vejamos em primeiro lugar os jesuítas. No pequeno número de igrejas e capelas que escaparam às destruições e deteriorações ocorridas nos anos subseqüentes à sua expulsão do Brasil, em 1759, encontram-se os mais antigos exemplares de talha conservados no Brasil. São os retábulos que na classificação estabelecida por Germain Bazin para a talha luso-brasileira<sup>4</sup> enquadram-se no tipo "maneirista", caracterizado pela utilização de colunas retas com decoração floral no terço inferior, ladeando

painéis com pinturas ou nichos com imagens e coroados por um frontão de recorte caprichoso, geralmente com um painel na parte central. Os primeiros da série parecem ser os da capela do colégio de Nossa Senhora da Graça, em Olinda, lavrados em pedra e de estrutura simplificada, elementos que indicam uma datação recuada, possivelmente primeiros anos do século XVII (fig. 1).

Bem mais elaborados são os retábulos do conjunto da antiga capela do colégio do Rio de Janeiro (demolida neste século), atualmente conservados na igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso da mesma cidade. O desenho erudito do risco e a perfeição de execução da talha indicariam mesmo procedência portuguesa, se não houvesse sido constatada a utilização de madeira tropical. De qualquer forma, mesmo executados na colônia, esses altares são indubitavelmente obra de um artista de formação européia, provavelmente algum dos padres da própria companhia, e devem datar do primeiro quartel do século XVII, pois já em 1620 chegavam de Lisboa doze bustos-relicários encomendados para guarnição dos nichos.

Já nos dois retábulos do edifício primitivo do colégio de Salvador, a estrutura simplificada e a execução pouco elaborada acusam mão-de-obra local e inexperiente, embora ainda calcada em modelos eruditos. Para adaptação às dimensões do atual edifício, construído entre 1657 e 1672, esses retábulos da primeira metade do século XVII foram ajustados a uma espécie de base inferior composta de fileiras de nichos para exposição de relicários.

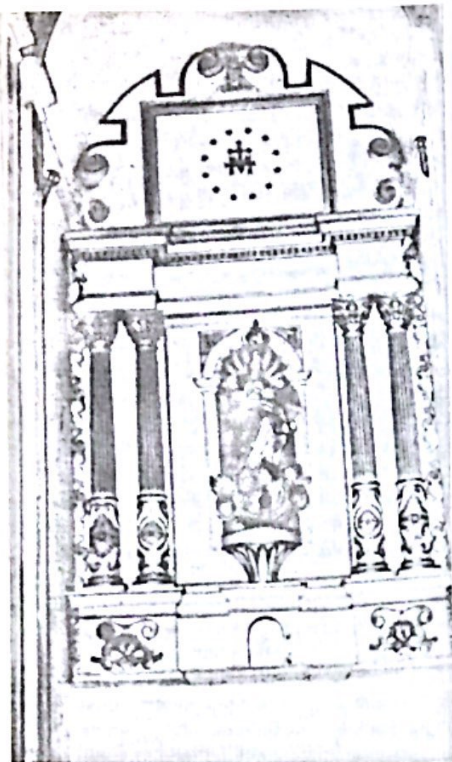
Ao lado das obras confeccionadas para as capelas dos colégios de centros urbanos importantes, todas reproduzindo de forma bastante próxima os protótipos europeus, uma série de outras obras, destinadas a decorar as pequenas capelas das aldeias missionárias e explorações agrícolas da companhia, irá aos poucos se afastando dos modelos, pela livre interpretação dos temas e incorporação de motivos ornamentais tomados à flora local, como lírios, caju, abacaxis, goiabas etc. É o caso dos retábulos da capela de São Lourenço dos Índios (fig. 2) em Niterói, Rio de Janeiro, e Reis Magos em Nova Almeida, estado do Espírito Santo, entre os exemplares conservados. Um curioso grupo de retábulos de áreas rurais da região de

2. *Revistas do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 5, Rio de Janeiro, 1941, pp. 9-104.

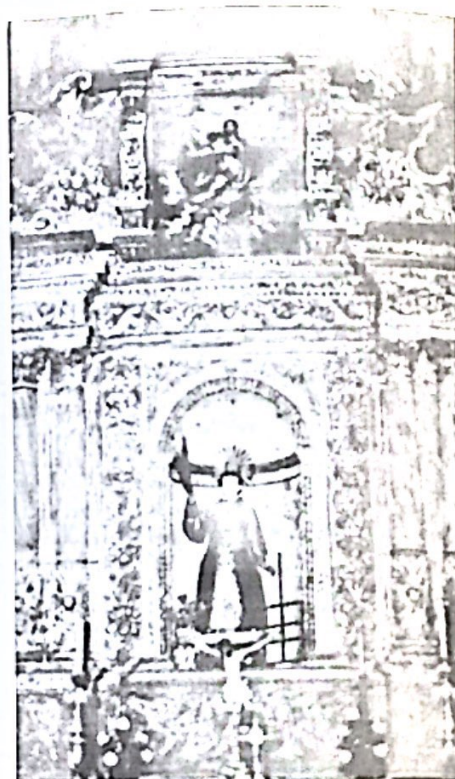
3. D. Clemente Maria da Silva-Negra, *Os Dois Escultores Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João*, Salvador, 1971.

4. *Op. cit.*, vol. I, pp. 227-251.





1. Retábulo da Capela do Colégio de Nossa Senhora da Graça em Olinda. Século XVII.



2. Retábulo da Capela de São Lourenço dos Índios, Niterói. Século XVII.

São Paulo, conhecidos pelo nome de "retábulos bandeirantes", ilustra, em fins do século XVII, um caso extremo de reinterpretção popular dos protótipos maneiristas jesuítas. O retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição em Santana do Parnaíba, por exemplo, utilizou do modelo apenas a parte superior, correspondente ao frontão, no centro do qual foi engenhosamente incluído o nicho, normalmente situado na parte inferior suprimida. Já no da capela do sítio de Santo Antônio (fig. 3), também estruturado a partir do frontão, o painel central é ampliado de forma desmesurada, passando a dominar toda a composição<sup>5</sup>.

Nos nichos de alguns dos retábulos mencionados acima e em outras igrejas e capelas jesuítas que tiveram seus altares primitivos substituídos em épocas posteriores, conservam-se ainda imagens do século XVII em número significativo, atestando a importante contribuição da Ordem também no campo da imaginária seiscentista. Muitas sem dúvida de origem portuguesa, uma vez que era fato corrente a importação de imagens da metrópole nos dois primeiros séculos da colonização. O padre Serafim Leite, principal historiador da ordem jesuítica no Brasil, cita por diversas vezes cartas solicitando envio de Lisboa de imagens sacras e objetos litúrgicos<sup>6</sup>. É inegável entretanto a presença de escultores de renome nas oficinas dos próprios colégios e residências, tendo sido particularmente famosas as dos colégios de Salvador e do Rio de Janeiro, pela excelência de sua produção.

Entre as imagens mais antigas já executadas no Brasil situam-se o São Lourenço da capela de Niterói, que Germain Bazin considera como uma das obras-primas da escultura luso-brasileira seiscentista (cf. fig. 2), e as imagens de Santo Inácio e São Francisco Xavier da capela de Nossa Senhora da Assunção de Anchieta, no Espírito Santo, de execução sumária, mas animadas de grande realismo<sup>7</sup>.

5. Cf. Lúcio Costa, *op. cit.*, pp. 54-63.

6. Serafim Leite, *Artes e Ofício dos Jesuítas no Brasil - 1549-1760*, Lisboa, 1953.

7. Essas imagens foram reproduzidas em Germain Bazin, "Alcôfones e a Sculpture au Brésil", Paris, 1963, pp. 41-43.

Todas essas imagens são em madeira, material preferido pelos jesuítas, ao oposto dos beneditinos, que utilizaram sobretudo o barro cozido, como veremos a seguir. Aliás, a se julgar pela representatividade numérica de imagens do século XVII conservadas, parece ter sido o barro cozido e não a madeira o material de predileção dos imaginários seiscentistas. Na região de São Paulo esse acervo é particularmente significativo, permitindo mesmo a caracterização de uma "imaginária bandeirante" de cunho arcaizante e popular, repetindo-se assim, no setor da imaginária, fenômeno semelhante ao ocorrido no campo da talha analisado anteriormente<sup>8</sup>.

Além de São Paulo, foram importantes centros produtores de imaginária seiscentista em barro cozido os atuais estados da Bahia e Rio de Janeiro, e em menor escala as regiões limítrofes de Pernambuco e Espírito Santo. Na Bahia atuou o maior de todos os artistas do gênero, Frei Agostinho da Piedade, de origem portuguesa, mas professo no mosteiro de São Bento de Salvador, cidade para onde parece ter ido ainda jovem e na qual sua presença é documentalmente comprovada pelo menos de 1620 até 1661, ano de sua morte. O *Dietário* do mosteiro de Salvador, principal referência para o estudo da biografia do monge-artista, indica-o possuidor de grandes virtudes e particularmente devoto de determinada imagem da Virgem Maria, diante da qual passa dias e noites seguidas em oração. Informa ainda o referido documento que Frei Agostinho da Piedade exerceu por longos anos o cargo de administrador da fazenda beneditina de Itapua e, no final de sua vida, o de capelão da igreja de Nossa Senhora da Graça. Silencia entretanto sobre as atividades artísticas do escultor, descobertas acidentalmente por D. Clemente da Silva-Nigra, graças a uma inscrição gravada no dorso de uma imagem de Nossa Senhora de Montesserrate, atualmente conservada no Museu de Arte Sacra da Bahia: "Frey Agostinho da Piedade religioso de Sam Bento fez esta imagem de Nossa Sra.

8. Ver, sobre o tema, Carlos Lemos, *Escultura Colonial Brasileira. Panorama da Imaginária Paulista no Século XVII*, São Paulo, 1979.



por mandado do muy devoto Diogo de Sandoval, e fêlla por sua devoção - 1636" (fig. 4).

Outras três imagens foram em seguida localizadas, também portadoras de assinaturas do artista: uma Santana Mestra, com a data de 1642, um "Menino Jesus de Olinda" e uma Santa Catarina, estas últimas sem indicação de data. A ocorrência dessas assinaturas, fato inédito no cenário da nossa arte colonial, permitiu a identificação do estilo pessoal de Frei Agostinho da Piedade, ao qual foram atribuídas em seguida várias outras imagens, entre as quais magnífica série de bustos-relicários pertencentes ao mosteiro de São Bento de Salvador. Caracteriza-se esse estilo por um pronunciado arcaísmo, que reproduz em terras americanas e em pleno século XVII os "fulgores finais da Renascença manifestada em Portugal", como sugere D. Clemente<sup>9</sup>. Os corpos são estruturados dentro de cânones geométricos depurados, e os rostos, de grande nobreza, refletem sóbria espiritualidade, bem longe dos arroubos barrocos. Uma imagem entretanto, dentre as que são atualmente aceitas como de autoria do artista, foge completamente a essas normas. Trata-se do São Pedro arrependido (fig. 5), da igreja de Nossa Senhora do Montesserrate em Salvador, cuja fisionomia, de um realismo pungente na expressão da dor e sugestão de força concentrada na tensão dos músculos e veias que afloram à superfície da pele, aproximam-na da estilística barroca, assimilada pela imaginária colonial brasileira somente por volta de 1740. Cremos portanto que a autoria de Frei Agostinho da Piedade deva ser retirada dessa peça, pois seria ilógico supor que o artista mudasse bruscamente de estilo em uma única obra, antecedendo de cerca de um século os padrões evolutivos normais da imaginária do período.

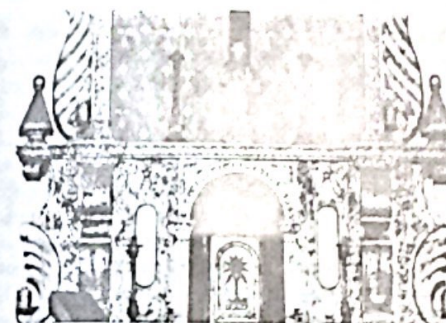
Do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro originase o segundo monge-ceramista estudado por D. Clemente: Frei Agostinho de Jesus, brasileiro nascido na colônia, mas ordenado em Portugal por encontrar-se vacante na época a sede episcopal brasileira. Professou entretanto no mosteiro da Bahia, no qual parece ter permaneci-

do por longos períodos antes e depois da viagem a Portugal. Em 1643 sua presença é aí atestada pela assinatura em uma escritura, na qual, coincidentemente, figura também o nome de Frei Agostinho da Piedade. Fundamenta-se portanto a hipótese de seu aprendizado artístico com o monge português, embora não se saiba ao certo a diferença de idade entre os dois escultores ceramistas, ambos falecidos no ano de 1661.

Há diferenças bastante nítidas no estilo dos dois artistas. Na obra do monge carioca são menos visíveis os arcaísmos que caracterizam a do mestre português. Suas imagens são mais movimentadas, as atitudes mais naturais e graciosas, e uma certa expressão brejeira aparece nas fisionomias, traindo a nosso ver as origens tropicais do artista (fig. 6). A maioria foi produzida nas fundações beneditinas do Rio de Janeiro e São Paulo, encontrando-se ainda *in locu* no mosteiro desta última cidade as imagens de São Bento e Santa Escolástica, expressamente nomeadas em sua breve biografia constante do *Dietário* do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

Um terceiro escultor beneditino, Frei Domingos da Conceição da Silva, desta vez atuando nos campos da talha e imaginária em madeira e não mais em barro cozido como os dois Agostinhos, foi-nos ainda revelado graças às pesquisas de D. Clemente<sup>10</sup>. Natural da cidade de Matosinhos, norte de Portugal, praticamente nada se sabe de sua vida anteriormente ao ano de 1669, quando, ainda leigo, recolhe-se ao mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, "empregando-se na escultura" como auxiliar direto do arquiteto Frei Bernardo de São Bento, responsável pelas obras gerais de reedificação da abadia, em curso no momento. Aí deveria permanecer até o ano de sua morte, ocorrida em 1717, tendo entretanto tomado o hábito apenas em 1690, após casar sua filha, liberando-se assim das obrigações do mundo. A ele é documentalmente atribuída toda a talha da primitiva capela-mor, arco-cruzeiro e primeiro tramo da nave, além de um certo nú-

10. D. Clemente Maria da Silva-Negra, "Frei Domingos da Conceição, o Escultor Seicentista do Rio de Janeiro", in *Três Artistas Beneditinos*, Rio de Janeiro, 1950.



3. Retábulo da Capela do Sítio de Santo Antônio em São Roque, Estado de São Paulo. Século XVII.



4. Nossa Senhora de Montesserrate - Frei Agostinho da Piedade - Museu de Arte Sacra, Salvador.

5. São Pedro Arrependido - Capela de Nossa Senhora de Montesserrate, Salvador.



9. *Op. cit.*, p. 12.



mero de imagens. Se da primeira talha da capela-mor quase nada subsiste em virtude de sua substituição na segunda metade do século XVIII, nas outras partes citadas é possível avaliar algo da vigorosa plástica da talha de Frei Domingos. Ao talento do entalhador das elaboradas folhagens de acantos soma-se o do escultor das figuras infantis (*putti*), comparáveis a pequenos Hércules, tal a impressão de força que delas emana (fig. 7).

Quanto às imagens atribuídas ao artista pelo *Dietário*, quase todas conservam-se em seus locais de origem. Na capela-mor da igreja do mosteiro carioca estão as imagens dos patriarcas fundadores, São Bento e Santa Escolástica, e a da Virgem padroeira, Nossa Senhora de Montserrat. Em outras dependências do mesmo mosteiro e na sacristia, que Germain Bazin situa ao mesmo nível dos Cristos espanhóis de Montañés e Fernández.

Antes de encerrar este capítulo, após jesuítas e beneditinos, pelo menos uma breve menção impõe-se sobre os franciscanos, que apesar de não terem tido até agora seu historiador artístico como os primeiros, podem ser potencialmente avaliados por uma obra-prima produzida nos últimos anos do século XVII e primeiros do seguinte. Trata-se da "Capela Dourada" do convento de Recife, justamente famosa pela suntuosidade de sua talha dourada. Essa talha alastra-se pelas paredes e forro em revestimento integral, constituindo um dos exemplos mais antigos na arte luso-brasileira de "igreja forrada de ouro", tema que iria propagar-se a partir dos primeiros anos do século XVIII, devendo dominar por cerca de três décadas a concepção decorativa do espaço interno dos templos do período.

Contratada em 1698 com o entalhador Antônio M. Santiago e concluída provavelmente por volta de 1724, a decoração da "Capela Dourada" de Recife organiza-se em dois registros horizontais, o inferior ocupado pelos retábulos separados por pinturas emolduradas de talha e o segundo por painéis pictóricos alternados com janelas.

Na parede dos fundos o altar-mor, cuja altura ocupa os dois registros, é ladeado por duas portas encimadas por pinturas, disposição essa que será mantida nos conventos franciscanos ao longo de todo o século XVIII. O teto abobadado é compartimentado em painéis pictóricos emoldurados de talha dourada, como todo o conjunto (fig. 8).

Todos os retábulos, em número de sete, são do mesmo estilo: colunas pseudo-salomônicas e pilastras alternadas, decoradas com enrolamentos de folhas de acanto ou videira e interligadas na parte superior por arquivoltas concêntricas, deixando no centro espaço para a colocação da imagem, cujas dimensões determinaram a necessidade ou não de um "trono" em degraus escalonados (fig. 9). Esse estilo, que caracteriza a primeira fase barroca do retábulo luso-brasileiro, foi chamado por Robert Smith de "estilo nacional" (português), por tratar-se de criação própria do gênio lusitano, sem equivalentes em outras regiões européias<sup>11</sup>. Integrando a decoração das "igrejas forradas de ouro" ou em composição isolada, o retábulo de "estilo nacional" teve extraordinária aceitação tanto em Portugal como no Brasil, onde exemplares podem ser encontrados de norte a sul do país, tendo o modelo sido exaustivamente reproduzido e praticamente sem variações regionais ao longo das três primeiras décadas do século XVIII.

### A Escultura Brasileira no Século XVIII e Princípios do XIX

Se o século XVII consagrou, como vimos, o predomínio absoluto das ordens religiosas no campo da produção artística da colônia, no século seguinte deveria o quadro modificar-se com a crise entre o governo português e os jesuítas, culminando com a expulsão dos últimos em 1759 e a decadência progressiva das outras ordens a partir dessa data, motivada principalmente pelo excesso de interferências do poder civil, aliado à onda geral de laicismo trazida pelo Século das Luzes.

11. Cf. Robert Smith, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1972, Cap. V.

Essa situação explica em parte o extraordinário desenvolvimento, ao longo do século, das associações religiosas de leigos, chamadas confrarias e abrangendo irmandades e ordens terceiras, cuja atuação seria decisiva no domínio artístico.

Paralelamente, a diversificação da produção econômica ensejada pelo ciclo mineratório que engendrou a colonização das regiões centrais de Minas Gerais e Goiás, provocando a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, iria determinar diversificação também no quadro cultural. O desenvolvimento social e político propiciado pela riqueza favoreceria a evolução cultural independente dos centros regionais, diferenciando as produções artísticas desses centros, particularmente daqueles onde se concentrava o poder político ou econômico, como Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

No caso da escultura, que nos interessa aqui diretamente, essas diferenciações regionais são claramente observáveis a partir da quarta década do século XVIII, quando se processa na talha a evolução para o chamado "estilo D. João V", correspondente à segunda fase barroca da talha luso-brasileira. Resultam em geral de uma interpretação mais livre dos modelos e sobretudo da utilização simultânea de temas ornamentais de estilos diferentes. A impressão que se tem é que as diversas regiões, já devidamente aparelhadas em termos de ateliês e mão-de-obra, passam a selecionar, no repertório de formas importadas, aquelas que mais se ajustem à sua sensibilidade, manipulando-as livremente de acordo com a sua inspiração e necessidade do momento. Assim são comuns na Bahia e no Rio de Janeiro os casos de retábulos de estrutura joanina (barroca) ou neoclássica com decoração rococó. Aliás, o rococó só iria encontrar terreno propício para desenvolvimento pleno de suas potencialidades na região de Minas Gerais, colonizada a partir dos primeiros anos do século XVIII, especialmente nas novas igrejas construídas por irmandades e ordens terceiras. Consequentemente à proibição expressa do governo português de se instalarem conventos de ordens regulares na região das minas de ouro, nela proliferariam essas igrejas construídas por associações leigas que, livres do tradi-

cionalismo arquitetônico e artístico imposto pelas ordens monásticas, deveriam constituir privilegiado campo de expansão para o novo estilo.

Em virtude do desenvolvimento independente da produção escultórica de centros regionais de grande afastamento geográfico, como o Nordeste e Minas Gerais, veremos aqui separadamente a escultura dessas regiões, sem dúvida as de mais significação e abrangência no cenário artístico brasileiro do período e justificando portanto uma análise mais detalhada. Concluiremos o capítulo por um apanhado geral sobre a produção do Rio de Janeiro e de outros centros, como São Paulo, Goiás e Mato Grosso, Pará e Maranhão, onde também se desenvolveriam escolas regionais de escultura setecentista, de interesse mais restrito e localizado.

### Região Nordeste: Bahia e Pernambuco

Nas primeiras décadas do século XVIII, continua a talha da região Nordeste do país reproduzindo o modelo do retábulo "nacional português", de que a Capela Dourada de Recife constituiria, como vimos, magnífico exemplo precursor. Na cidade de Salvador, conservam-se retábulos desse estilo no convento carmelita de Santa Teresa, no Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem, no antigo colégio jesuíta (atual catedral) e no convento de São Francisco, entre os exemplos mais conhecidos. Na região de Pernambuco, cuja influência estende-se para além das fronteiras do atual estado, abrangendo também os estados vizinhos da Paraíba (ao norte) e Alagoas (ao sul), poderíamos citar, entre outros, exemplares existentes na igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes (Pernambuco) e na igreja do convento franciscano de Marechal Deodoro (Alagoas).

De todos os exemplos citados, o convento de São Francisco de Salvador constitui o mais impressionante, tanto em termos de unidade estilística quanto pela qualidade e opulência de sua talha decorativa. Concluída a construção da igreja conventual em 1723, provavelmente iniciada a partir desse ano a talha da capela-mor, seguida da do





6. Nossa Senhora com o Menino – Frei Agostinho de Jesus –  
Museu de Arte Sacra de São Paulo.



7. Detalhe da talha da nave do Mosteiro de São Bento do Rio  
de Janeiro – Frei Domingos da Conceição.

8. Capela Dourada de Recife. Aspecto geral.



9. Retábulo lateral da Capela Dourada de Recife.





arco-cruzeiro, cujos altares já estavam terminados em 1743 e as naves concluídas em 1746. Seguindo o modelo da "igreja forrada de ouro", essa talha recobre integralmente as paredes do edifício, em vegetação luxuriante, tornando quase indecifráveis as estruturas da igreja de três naves, tema excepcional na arquitetura religiosa luso-brasileira. No conjunto de retábulos, apenas os do cruzeiro afastam-se do tipo "nacional português", pela presença de novos elementos formais, como o dossel e as colunas salomônicas ou berninianas, características do tipo D. João V, introduzido no Brasil por volta da terceira década do século XVIII.

No contexto geral da talha brasileira do período, São Francisco de Salvador é ligeiramente retardatário, pois já em 1726 o modelo joanino de retábulo fora adotado na talha da igreja da Ordem Terceira franciscana do Rio de Janeiro. Aliás, também no Nordeste seriam os ateliês franciscanos os principais divulgadores desse novo tipo de retábulo, inspirado no barroco seiscentista romano e adotado em Portugal em fins da primeira década do reinado do italianizante D. João V (1707-1750). Conservam-se entretanto poucos exemplares de retábulos joaninos nos conventos franciscanos do Nordeste, devido às "renovações" e substituições efetivadas nas épocas rococó e neoclássica. O melhor conjunto conservado é sem dúvida o do Convento de Santo Antônio de João Pessoa (Paraíba), incluindo a igreja conventual e a capela dos terceiros e datando provavelmente do período 1730-1740. Na capela dos terceiros, os retábulos joaninos inserem-se ainda na ambientação ornamental tradicional derivada do modelo instituído na Capela Dourada de Recife, com painéis parietais e forro em caixotões. No que diz respeito à decoração dos forros, corresponderão estilisticamente à talha joanina as pinturas em perspectiva ilusionista na linha do padre Pozzo. É o que se verifica na igreja conventual de João Pessoa, cuja nave é recoberta por excelente pintura barroca ilusionista, perfeitamente adaptada ao novo padrão da talha dos retábulos e púlpito.

Além das colunas salomônicas (com o terço inferior do fuste estriado e decoradas de guirlandas de flores) e do dossel no coroamento, caracterizam o retábulo D.

João V a importância dada à estatutária integrada na talha, presente sobretudo no coroamento ou em posição de atlantes. Isoladamente ou em grupos, essa estatutária, às vezes de grandes dimensões e atitudes retóricas, subordina-se às linhas gerais do retábulo, nas quais predomina também o sentido de grandiloquência e dramatismo, típicos do barroco italiano. Quando a ordenação cenográfica do retábulo inclui a imaginária independente dos nichos, como no caso dos retábulos (inacabados) do cruzeiro da Sé de Salvador (fig. 10), resultam conjuntos de extraordinária força unitária que bem poderiam servir de exemplo à categoria wolffliniana de "unidade indivisível" da obra barroca.

Dentre os retábulos que mais se aproximam dos protótipos joaninos portugueses, poderíamos citar na Bahia, além dos altares do cruzeiro da Sé, o antigo altar-mor de São Bento de Salvador, transferido para a igreja de Nossa Senhora do Montessarrate, e o altar-mor da ordem terceira do Carmo de Cachoeira, na região do Recôncavo baiano. No mesmo caso situam-se, em Recife, os retábulos principais das igrejas da Conceição dos Militares e Madre de Deus, ambos apresentando-se, entretanto, bastante descaracterizados atualmente.

A região da Bahia produziu também um tipo híbrido de retábulo, autêntica "recriação regional", resultante da incorporação de temas ornamentais do vocabulário *rocaille* a uma estrutura barroco-joanina. É o caso, notadamente, do excelente conjunto de talha da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia de Salvador, cujo altar-mor foi executado pelo entalhador João Moreira do Espírito Santo entre 1765 e 1773. Ao observador postado a uma certa distância, a estrutura marcadamente joanina, com suas colunas salomônicas, dossel e anjos-atlantes, é a primeira impressão a se impor (fig. 11). Apenas aproximando-se mais de perto notará ele a presença da rocalha insinuando-se sutilmente em todos os espaços disponíveis e dominando totalmente a decoração do trono e do arco exterior do coroamento. Uma rocalha finamente recortada e de pouco relevo, que apenas aflora à superfície para destacar-se em ouro sobre os fundos uniformemente pintados de branco (fig. 12).



10. Retábulo do cruzeiro da antiga igreja jesuíta, atual Catedral de Salvador.



12. Detalhe da talha do altar-mor de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador.



11. Retábulo da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador.



As mesmas impressões reproduzem-se diante do altar-mor da capela da Santa Casa de Misericórdia, contratado em 1774 com Antonio Rodriguez Mendes, apesar da substituição das colunas salomônicas por colunas de fuste reto e dos anjos-atlantes pelos suportes em "pé de candelabro", típicos da talha da região. Apenas obras de importância menor, como os altares das igrejas de Nossa Senhora da Graça e Nossa Senhora da Barroquinha, provavelmente datados de fins do século XVIII, apresentam uma estrutura de retábulo francamente rococó, mas já agora ressecada pela influência do neoclassicismo, introduzido precocemente em Salvador em fins do século XVIII. Nitidamente neoclássica, mas conservando ainda a rocalha como tema ornamental, a elegante talha da igreja de Nossa Senhora da Palma apresenta-se como exemplar típico dessa fase de transição estilística que caracterizou a decoração interna das igrejas baianas nas duas décadas que assinalaram a passagem do século. Em 1814, quando se inicia a decoração da capela-mor da igreja do Senhor do Bonfim, a adoção do neoclassicismo era coisa definitiva em Salvador, antecedendo de dois anos a própria chegada da "Missão Francesa", responsável "oficial" pela implantação do estilo na capital ou corte, o Rio de Janeiro.

Concluindo, vimos que o rococó não chegou a se constituir na região da Bahia em estilo autônomo, tendo longo tempo ficado subordinado ao D. João V para em seguida submergir na onda avassaladora de um neoclassicismo precoce. Em Pernambuco o quadro iria modificar-se, atingindo a implantação do estilo na região proporções de uma verdadeira escola regional, com atividade prolongada ainda ao longo das primeiras décadas do século XIX, como na região de Minas Gerais.

Na realidade, como corretamente analisou Germain Bazin, Pernambuco aceitou tão bem o rococó que chegou a praticar simultaneamente diferentes "versões" de talha desse estilo, entre as quais uma versão tipicamente regional, sem equivalentes em outras regiões do mundo luso-brasileiro no período<sup>12</sup>.

Vejam os primeiramente a versão regional, correspondente às tradições próprias da talha pernambucana. Os melhores exemplos conservados são o altar-mor da Misericórdia de Olinda (cerca de 1771) e o altar do Crucifixo da Sé na mesma cidade (1775), tendo ao que parece se perdido a talha do Mosteirinho do Paudalho citada por Bazin. A principal característica desses retábulos é o perfil estilizado do frontão do coroamento, conjugando curvas e contra curvas em forte oposição (fig. 13). As colunas de fuste reto com espirais de guirlandas têm às vezes na parte inferior curiosas decorações de varetas verticais em relevo, ao invés dos tradicionais sulcos. Finalmente a rocalha, pouco desenvolvida e com fraco relevo, destaca-se sobre fundos policromados em tratamento marmorizado. Esse modelo gracioso e amaneirado parece ter sido o mais difundido na região, subsistindo até o século XIX nas igrejas de Recife e Olinda. Os elegantes altares do cruzeiro da igreja do convento franciscano de Olinda constituem bons exemplares datados dos primeiros anos do século XIX.

Por volta de 1783, Frei Miguel Arcanjo da Anunciação, abade do mosteiro beneditino de Olinda, ordenava a confecção de um "novo altar-mor" para a capela-mor recentemente reedificada da igreja conventual. Esse retábulo, cuja autoria ainda não foi estabelecida com precisão, deveria constituir-se em uma das obras mais belas e harmoniosas da história da talha luso-brasileira. As analogias com o retábulo principal da abadia beneditina de Tibães, na região de Braga (Portugal), são evidentes: estruturação semelhante dos suportes e região do coroamento e monumentalidade do relevo, sobretudo nas magníficas composições de rocalhas. Entretanto, também são evidentes as interferências do gosto local, revelado por exemplo pela presença das típicas varetas verticais no terço inferior das colunas.

O modelo do retábulo de São Bento de Olinda conheceu ampla posteridade na região, dele derivando, entre outros, os retábulos das igrejas de São José de Riba Mar, Santa Teresa de Olinda e São Pedro dos Clérigos de Recife. Nesta última igreja, a cópia é de tal forma fiel que desce ao nível dos detalhes ornamentais. A rocalha en-

tretanto é tratada em rendilhado, perdendo toda a sua força monumental.

Aqui cabe um parêntese para a questão do forro da igreja da Conceição dos Militares de Recife, que Germain Bazin associa à talha de São Bento de Olinda, subordinando ambas as obras à influência direta da região portuguesa do Minho-Douro, que praticava então a chamada "rocalha inchada", de vigoroso relevo e grande efeito monumental. Concordamos plenamente com essa afirmação no caso de São Bento, mas apenas parcialmente no que diz respeito a Conceição dos Militares. Esse magnífico forro, composto de onze requintadíssimos motivos ornamentais emoldurando pinturas alegóricas à Conceição Imaculada da Virgem (fig. 14), não pode ser caracterizado como obra rococó, aproximando-se antes do barroco praticado na mesma região portuguesa por Nicolau Nasoni, especialmente em suas primeiras obras nas sés de Lamego e Porto. cremos portanto mais seguro recuar de alguns anos a datação proposta por Bazin (1780), situando-o contemporaneamente à cornija abaulada das laterais, por volta de 1750-1760. Resolve-se assim um problema estilístico que já nos havia chamado a atenção há alguns anos e que foi recentemente recolhido por Clarival do Prado Valladares<sup>13</sup>, qual seja, o das evidentes relações desse forro com o da igreja conventual de Igarauçu, datado e assinado: "o Rabelo novembro de 1749 acaboce" (*sic*). Sendo sem dúvida esse mesmo Rabelo o autor das pinturas alegóricas do forro da Conceição dos Militares, a ele poderia também ser atribuído o desenho dos motivos ornamentais, que reproduzem em talha temas bastante próximos aos da pintura de Igarauçu.

Os dois modelos de retábulo descritos anteriormente, sem dúvida os mais difundidos em Pernambuco no período rococó, não foram entretanto os únicos. Outras versões existiram, dentre as quais duas tendências se destacam: uma tradicionalista, incluindo ainda elementos do repertório joanino, como as colunas salomônicas e o

dossel, e outra já anunciadora do neoclassicismo. O gracioso retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição das Jaqueiras em Recife constitui um bom exemplo da primeira, enquanto os altares das ordens terceiras do Carmo e São Francisco de Recife ilustram, já em princípios do século XIX, a segunda tendência mencionada. Quanto ao retábulo principal da igreja de Nossa Senhora das Correntes (Alagoas), trata-se de uma pitoresca montagem, dando a impressão de dois altares superpostos, na qual elementos de estilos heterogêneos associam-se livremente em uma das mais saborosas "recriações" regionais da história da talha colonial brasileira.

Antes de concluir o capítulo, passaremos em revista alguns nomes de escultores, autores de obras de imaginação independente, identificadas em igrejas ou museus da região Nordeste, especialmente na Bahia, onde esse setor conheceu magnífica floração nos séculos XVIII e XIX. Nenhum deles foi estudado de forma sistemática, como os escultores beneditinos do século XVII por D. Clemente ou o Aleijadinho por Germain Bazin. As informações que se seguem são, em sua maior parte, produto de observações pessoais, donde seu caráter lacunar e forçosamente provisório.

Dois artistas de primeiro plano parecem ter dominado o cenário da imaginação baiana setecentista – Francisco das Chagas, conhecido pela alcunha de "o Cabra", e Manuel Inácio da Costa. São ainda conhecidos, entre outros, os nomes de Félix Pereira Guimarães, mestre de Manuel Inácio, de Manuel Pedro de Barros, que se sabe ter trabalho para a Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, de Bento Sabino dos Reis e do religioso franciscano Frei Antônio da Encarnação, autor de uma série de imagens pertencentes ao Convento de São Francisco de Salvador.

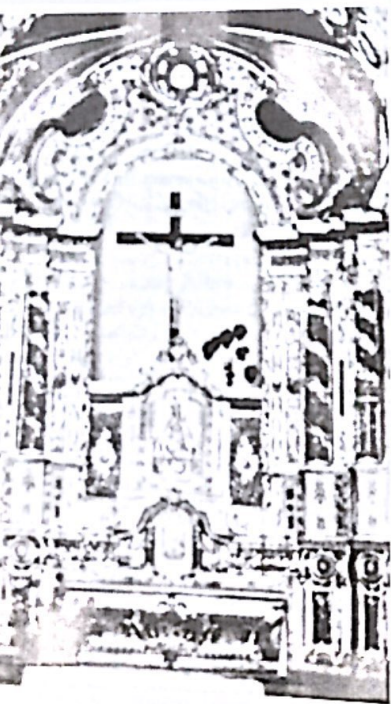
Sobre Francisco das Chagas, o Cabra, quase nada se conhece além do seu nome e apelido. Nascido provavelmente em princípios do século XVIII, foi contratado em 1758 pela Ordem Terceira do Carmo de Salvador para a confecção de três imagens do Cristo: um "Senhor Crucificado", um "Senhor assentado na pedra" e um "Senhor com a Cruz-às-costas". Nenhuma dessas imagens cita-

12. Cf. "L'Architecture Religieuse...", *op. cit.*, vol. I, pp. 281-293.

13. Clarival do Prado Valladares, *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*, Rio de Janeiro, 1981, verbete n. 172.



14. Forro da nave da igreja da Conceição dos Militares de Recife.



das no "Termo de ajuste" do artista com a ordem terceira pode ser identificada, tendo provavelmente desaparecido no incêndio que, em 1788, destruiu a igreja à qual se destinavam. Entretanto, algumas outras imagens conservadas em dependências do atual convento e ordem terceira são-lhe atribuídas pelos pesquisadores locais, entre as quais destacam-se um magnífico "Senhor Morto" e um Cristo flagelado, atualmente exposto no museu do convento. O primeiro, em exibição na antiga "Sala dos Santos" da ordem terceira, é sem dúvida uma das imagens mais sublimes que a estilística barroca gerou em terra americana. A expressão do sofrimento fixada no sono da morte é feita de forma contida, sem exageros virtuosísticos, mas com extraordinária sensibilidade. Já no Cristo flagelado o equilíbrio desfaz-se em patetismo exacerbado, contrariando as tradições da imaginária barroca luso-brasileira, que, ao oposto da hispano-americana, geralmente mantém uma certa sobriedade, fruto talvez de uma espiritualidade mais terrena e intimista, pouco propensa a grandes arroubos místicos.

A comparação desse Cristo (fig. 15) com outro Cristo flagelado, de autoria de Manuel Inácio da Costa (fig. 16), poderia ilustrar de forma mais convincente o que acabamos de afirmar. Enquanto o primeiro curva-se sob a ação dos açoites, tendo os traços fisionômicos convulsionados pela dor, o segundo mantém-se firme e ereto, com os músculos do rosto distendidos, em nobre aceitação do sofrimento. Encontramo-nos diante da verdadeira tradição luso-brasileira, adotada também pelo Aleijadinho em seu célebre Cristo flagelado dos Passos de Congonhas (fig. 32).

As mesmas características mantêm-se em várias imagens de Manuel Inácio da Costa, como o "Senhor da pedra fria" e o grupo do "Senhor ressuscitado com Maria Madalena" do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Outras entretanto, da extensa série atribuída ao escultor, evoluem para um certo "adocicamento" ao gosto do século XIX, que elimina toda a tensão e dramatismo barrocos. Obras desse tipo, entre as quais inclui-se o conjunto de Passos da "Sala dos Santos" da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, pertencem sem

dúvida à segunda fase da longa vida do escultor, nascido em 1762 e morto em 1857, aos 95 anos de idade!

De difícil confronto com todas as obras atribuídas a Manuel Inácio da Costa é a belíssima imagem de São Pedro de Alcântara, colocado entre 1790 e 1793 no segundo altar da direita da igreja de São Francisco de Salvador. Nela voltamos a encontrar algo do mesmo patetismo virtuosístico que identificamos no Cristo flagelado do Museu do Carmo, escapando totalmente às características habituais do estilo do artista.

Ao artista franciscano Frei Antônio da Encarnação são documentalmente atribuídas as imagens de São Domingos, Santo Antônio de Pádua e Imaculada Conceição (fig. 17), colocadas entre 1771 e 1780 nos nichos dos retábulos do arco-cruzeiro e segundo altar da esquerda da igreja de São Francisco de Salvador. Nessas elegantes imagens é possível analisar algumas características básicas que identificam a imaginária baiana no conjunto da produção brasileira do período: refinamento dos gestos e atitudes, panejamento com movimentação erudita e recobrimento com suntuosa policromia, suavidade das expressões fisionômicas, com um quê de maneirismo adocicado. Repetidos exhaustivamente, esses traços acabam por constituir uma espécie de academismo de inspiração barroca, como observou Germain Bazin<sup>14</sup>, acadêmico esse que continuaria a dominar a imaginária religiosa da região ao longo do século XIX, exportada em larga escala para outros centros do país até o advento da industrialização produzida pelo uso do gesso.

Apesar de seu caráter menos abrangente, destinando-se em princípio apenas ao consumo local, mas nem por isso de menor qualidade, a imaginária setecentista pernambucana também apresenta características próprias, verdadeiras marcas de origem que identificam a produção dos ateliês da região. Primeiramente um extraordinário apuro técnico, caráter esse que a produção em série cedo excluía da imaginária baiana.

Essa qualidade técnica é visível sobretudo na policromia, que nos estofamentos inclui, na maioria dos casos,

14. Cf. "Aleijadinho et la Sculpture...", *op. cit.*, p. 46.



douramento integral da peça antes da aplicação das cores. Um delicado trabalho de "esgrafiado" (incisões) revela o ouro através de motivos geométricos ou florais em variado jogo ornamental.

Também diferem as expressões fisionômicas das imagens pernambucanas comparativamente às baianas. Mais expressivas e individualizadas, podem mesmo chegar a reproduzir o tipo (caboclo) local, com seus olhos amendoados e carnção escura (fig. 18).

Sobre os escultores que atuaram na região no período, praticamente nada se conhece, pela quase total carência de estudos na área. Foram levantados os nomes de Antônio Spangler Aranha, João Pereira e Luiz Nunes, que aguardam pesquisadores para o estabelecimento de biografia e identificação de obras que lhes possam ser atribuídas com precisão.

## Minas Gerais

Com a localização, a partir dos últimos anos do século XVII, das primeiras jazidas de ouro na área, uma nova região, logo conhecida pelo nome de Minas Gerais em virtude de sua extensão, passa a integrar o processo colonial português em terras brasileiras. Após dois séculos de colonização, um território central torna-se alvo prioritário desse processo, deslocando-o finalmente da faixa litorânea, onde até então haviam-se mantido os portugueses, "arranhando o litoral como caranguejos", no dizer de um cronista da época.

Apesar das circunstâncias especiais que presidiram ao seu povoamento e colonização, principalmente aquelas decorrentes do afastamento geográfico e ausência das ordens religiosas, proibidas na região por decretos taxativos do governo português, a escultura produzida em Minas Gerais nas três primeiras décadas do setecentos em quase nada iria diferir de produções similares de outros centros da colônia. Assim, como se fazia na mesma época na Bahia, Pernambuco e outras regiões, o "nacional português" seria o estilo de talha adotado nos retábulos das primitivas capelinhas e matrizes levanta-

das em Minas, em partidos arquitetônicos que caracterizavam a arquitetura religiosa dessa área vedada aos conventos e colégios jesuítos. Como exemplo poderíamos citar, entre outros, o altar-mor da catedral de Mariana, os altares do cruzeiro da igreja do Rosário de Cacté, o conjunto de retábulos da matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, município de Ouro Preto, e, em Sabará, os altares das naves laterais da matriz de Nossa Senhora da Conceição e o retábulo da capelinha de Nossa Senhora do Ó (fig. 19).

Apesar de suas reduzidas dimensões, a capelinha de Nossa Senhora do Ó de Sabará constitui um dos mais altos pontos da história da talha brasileira, pelo notável padrão unitário de sua decoração interna, estruturada nos mesmos moldes da Capela Dourada de Recife. Com uma originalidade, entretanto: os painéis do arco-cruzeiro com pinturas orientalizantes, à imitação de lacas chinesas, tema, ao que parece, circunscrito à área mineira no quadro geral da talha brasileira do período.

Por volta de 1730, aproximadamente, um elemento novo faz sua aparição - o dossel. Não se trata ainda do dossel joanino plenamente caracterizado, mas de um tipo reduzido, em forma de pavilhão seccionado em costelas ou gomos de laranja e apoiado inferiormente em ampla sanefa. Geralmente ladeado por figuras de anjos, esse dossel estilizado substitui as tradicionais arquiboltas no coroamento dos retábulos, cujas colunas torsas são agora intercaladas com um novo tipo de suporte: o quartelão ou pilastra misulada. Os retábulos das naves das matrizes ouro-pretanas de Nossa Senhora do Pilar (fig. 20) e Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias constituem bons exemplos da utilização desses novos elementos, que caracterizam um D. João V incipiente, mas ainda preso às estruturas tradicionais.

De estilo semelhante, embora apresentando variações, típicas de um período de transição estilística, são os retábulos do cruzeiro das matrizes de Tiradentes e Ouro Branco e a nave da matriz de Catas Altas, estes últimos bastante próximos dos congêneres ouro-pretanos. Muitos outros poderiam ainda ser citados, datando em sua maioria da década de 1735-1745, que assinala na talha



15. Cristo Flagelado - Atribuído a Francisco das Chagas, o "Cabra" - Museu do Convento do Carmo, Salvador.

16. Cristo Flagelado - Manuel Inácio da Costa - Museu de Arte Sacra, Salvador.







17. Imaculada Conceição – Frei Antônio da Encarnação – Igreja de São Francisco, Salvador.



18. Sant'Ana Mestre – Museu do Estado de Pernambuco, Recife.

da região um lento processo de transição do “nacional português” ao D. João V. A maioria desses retábulos é de tipo lateral e situado nas naves ou região do arco-cruzeiro das igrejas, ao passo que o retábulo principal, geralmente executado em época posterior, já adota estilo mais evoluído, como veremos a seguir.

Constitui exceção a essa regra o magnífico altar-mor da matriz de Tiradentes, que pesquisas recentes revelaram pertencer também a esse período e não ao final da era joanina, como anteriormente se pensava<sup>15</sup>. São sobretudo surpreendentes nesse retábulo as esbeltas colunas retas com decoração floral em rendilhado e motivos geométricos em zigzag, que não encontram similar em outras igrejas brasileiras do período e parecendo diretamente inspiradas em portadas românicas do norte de Portugal, como as da Sé Velha de Coimbra.

Insuficientemente conhecido e pesquisado, o período do qual nos ocupamos – 1730-1745 – é sem dúvida um dos mais originais na história da talha mineira. As variações que observamos em nível regional para a Bahia e Pernambuco no mesmo período verificam-se agora em Minas no nível de localidades. Cada vila ou arraial dava-se ao luxo de definir um estilo próprio, na efervescência criativa geral que caracteriza essa época de opulência máxima, na qual remessas anuais de até 25 mil quilos de ouro chegaram a ser enviadas a Portugal!

Bem mais conhecido é o período seguinte, abrangendo as duas décadas que se situam entre os anos de 1746, quando se inicia a inovadora obra de talha da capela-mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, e 1765, que assinala as primeiras manifestações do rococó. Do pioneiro texto do vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, que em 1790 elaborou uma crônica sobre a situação das artes em Minas a pedido da rainha de Portugal, aos estudos contemporâneos de Germain Bazin e Silva Telles, todos os autores que até hoje trataram o tema da talha mineira setecentista enfatizam a significativa

15. Augusto C. da Silva Telles, “A Obra de Talha em Minas Gerais”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 5, São Paulo, 1968, pp. 13-14.

“reforma” nela introduzida por volta de 1746, visando disciplinar os excessos ornamentais em prol de uma estrutura mais arquitetônica e monumental dos retábulos. À frente dela avultam o “escultor” José Coelho de Noronha e o “estatuário” Francisco Xavier de Brito, expressamente mencionados pelo vereador de Mariana, autores de obras essenciais, como a já citada talha da capela-mor da matriz do Pilar de Ouro Preto (Xavier de Brito) (fig. 21) ou o altar-mor da matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté (José Coelho de Noronha) (fig. 22).

A comparação entre os retábulos das matrizes de Ouro Preto (1746) e Caeté (1758), executados portanto com doze anos de diferença, revela a presença dos mesmos elementos fundamentais: colunas salomônicas, cornijas movimentadas em saliências e reentrâncias, fragmentos de frontão curvo acima dessas cornijas e importância da estatuária no coroamento.

Esses elementos, acrescidos dos dosséis quartelões já introduzidos anteriormente, caracterizam o estilo D. João V plenamente evoluído, tal como se manifestara em Portugal e no Rio de Janeiro desde a terceira década do setecentos. Sua introdução em Minas deve-se certamente a Francisco Xavier de Brito, que já trabalhara anteriormente na igreja da Penitência do Rio de Janeiro, o que não justifica entretanto a designação de “estilo Brito” proposta por Bazin<sup>16</sup>.

Aliás, não é propriamente pela sua atividade de entalhador, mas antes e sobretudo pela sua obra de escultor, que Francisco Xavier de Brito merece ser destacado como um dos mais notáveis artistas que atuaram em Minas no século XVIII, comparável apenas ao Aleijadinho, sobre o qual, diga-se de passagem, sua obra exerceu notável influência.

Pouco se sabe sobre esse artista de provável origem portuguesa, cuja presença no Brasil é assinalada a partir de 1735, no Rio de Janeiro, já com a qualificação de “mestre escultor”, que figura em seu contrato para a obra de talha da igreja da Ordem Terceira da Penitência. Em

16. Cf. “L’Architecture Religieuse...”, *op. cit.*, t. I, p. 310.





21. Retábulo da capela-mor de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto – Francisco Xavier de Brito.



22. Retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, Minas Gerais – José Coelho de Noronha.



19. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará, Minas Gerais.

20. Retábulo da nave da Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.



1741 já se encontrava em Ouro Preto, onde, em 1746, arremata a obra de talha da capela-mor da matriz do Pilar, na qual trabalha com afinco até o ano de sua morte, ocorrida em 1751. Portanto, apenas um curto período de dez anos de atividade em Minas, durante o qual, além da obra do Pilar, sua intervenção é também documentadamente assinalada nas obras de talha da matriz de Catas Altas e da igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto. E é só. Pouco, pouquíssimo para o conhecimento de um artista dessa estatura, cuja obra não foi ainda pesquisada de forma adequada, pois até agora apenas tem sido focalizada em função de sua influência sobre a obra do Aleijadinho. É essencial sobretudo uma análise sistemática de seu estilo em peças de imaginária a partir de obras documentadas, como as da matriz do Pilar, para que se possa resolver tecnicamente a questão das atribuições, resolvendo-se, quem sabe, o mistério do famoso Cristo flagelado do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, erroneamente atribuído ao Aleijadinho (fig. 23).

Além das matrizes de Ouro Preto e Caeté, conservam-se retábulos joaninos do tipo que descrevemos acima nas matrizes de Santa Bárbara, Catas Altas, São João del-Rei e Ouro Branco, na catedral de Mariana, na capela do Padre Faria e na igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto, dentre os exemplos mais conhecidos, a maioria com datação comprovada no período 1746-1765, que indicamos acima.

Antes de concluirmos este item, necessária se faz pelo menos breve menção a um outro grupo de retábulos joaninos com caracterização regional fortemente acentuada e cronologia retardatária para o contexto mineiro. Originários da região de exploração do diamante, bastante afastada da área que nos ocupou até agora, esses retábulos, em sua maioria localizados na cidade de Diamantina, distinguem-se dos similares da região de Ouro Preto pela adoção de colunas de fuste reto ao invés de salomônicas e ausência de estatuária no coroamento e suportes. Apresentam ainda um tipo de decoração característica: os desenhos ornamentais em folhas de ouro aplicadas em superfícies lisas, recurso inabitual, provavelmente introduzido na região pelo pintor de origem portuguesa José Soares de Araújo, autor simultâneo do douramento dos retábulos e

da pintura ilusionista dos forros das igrejas da Ordem Terceira do Carmo e Nossa Senhora do Rosário de Diamantina, as mais importantes da região.

### O Estilo Rococó e o Aleijadinho

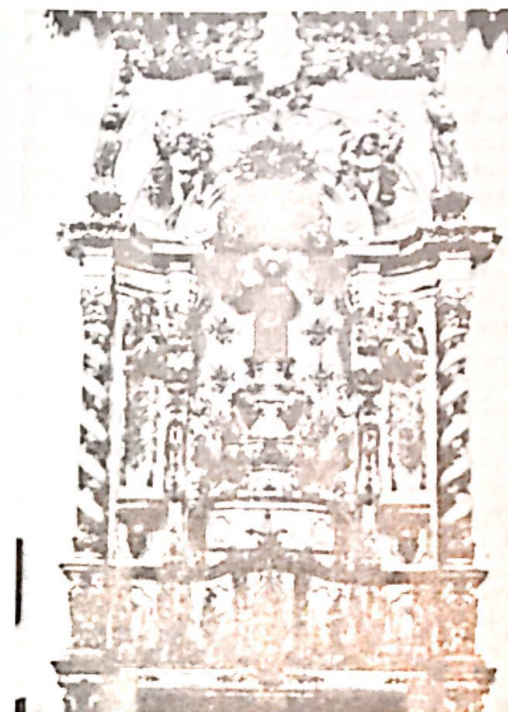
A introdução do rococó na escultura ornamental da região de Minas Gerais é questão que ainda hoje não foi suficientemente esclarecida. Uma constatação básica se impõe, entretanto: a partir dos primeiros anos da década de 1760, temas do vocabulário formal desse estilo começam a figurar na talha de igrejas de localidades diversas da área, sem que se possa ainda determinar com precisão as modalidades de ocorrência do fenômeno, reconhecendo-se de importância capital para os destinos da arte colonial mineira.

Baseado nas análises pioneiras de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Germain Bazin aponta três dos altares da nave da matriz de Caeté (os dois primeiros da nave e o terceiro à esquerda) como os mais antigos do novo estilo na região<sup>17</sup>. A sedução dessa hipótese é ainda reforçada pelo fato de um desses altares, o primeiro da direita, dedicado a São Francisco de Paula, apresentar características da maneira pessoal do Aleijadinho (fig. 24). Não tendo sido conservada documentação arquivística relativa a eles, Bazin situa-os contemporaneamente ao altar-mor executado entre 1758 e 1765 por José Coelho de Noronha, mas de estrutura ainda nitidamente joanina, como os demais retábulos da nave da igreja.

Sem querer diminuir a significação dos altares de Caeté para o estudo das origens do rococó mineiro, notemos entretanto que existe um outro conjunto do mesmo período, esse com documentação histórica segura, no qual o motivo da rocalha aparece de forma menos elaborada do que em Caeté. Trata-se dos painéis laterais da capela-mor da matriz de Antônio Dias em Ouro Preto (fig. 25), cuja obra de talha foi contratada em 1760, tendo dela participado o entalhador Jerônimo Félix Teixeira, que



23. Cristo Flagelado – Museu da Inconfidência de Ouro Preto.



24. Retábulo da nave da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté (São Francisco de Paula).

25. Detalhe de um dos painéis laterais da capela-mor da matriz de Antônio Dias de Ouro Preto.

17. *Idem*, p. 319.



entre 1765 e 1769 executa também os altares colaterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas.

A comparação entre as talhas de Antônio Dias e Congonhas revela, com efeito, tratamento análogo da rocalha, espraída demais e quase sem relevo, traído as dificuldades do artista às voltas com um novo tema ainda não totalmente dominado. O próprio modelo desses retábulos de Congonhas, com seus pesados quartelões e frontão desleigante, acusa também as dificuldades dessa fase inicial de implantação do estilo. Esse e outros tipos também criados nesse momento, alguns conservando ainda elementos tradicionais do retábulo joanino, como as colunas torsas (matriz de Caeté) ou o dossel (igreja do Rosário de Santa Rita Durão), não conheceram posteridade na talha da região.

Por volta de 1770 surge finalmente um modelo definitivo de retábulo, de tal aceitação na região que continuaria a ser reproduzido, com poucas variações, até as primeiras décadas do século XIX. Esse modelo, de características bem definidas, poderia ser chamado de "tipo Servas", uma vez que dele fez uso exclusivo, em todas as suas obras documentadas, um dos mais importantes entalhadores do período, o artista de origem portuguesa Francisco Vieira Servas.

A mais significativa de suas características é a presença, no coroamento, de um motivo de perfil sinuoso, em forma de arbalista, completado por imponente sanefa e cujas volutas laterais parecem impulsionadas para a frente por flamejantes rocalhas. O motivo descrito insere-se em uma arcada côncava em arco pleno, dividido em seções correspondentes à estrutura dos suportes. Estes são constituídos geralmente por colunas retas estriadas na parte externa e quartelões na parte interna. Excepcionalmente aparece a estípite, como no caso do altar-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, executado entre 1769 e 1773 por João Antunes de Carvalho, o mais antigo da série datada (fig. 26).

De autoria comprovada de Francisco Vieira Servas são o retábulo principal do Rosário de Mariana (1770-1775) e provavelmente também os colaterais, sem documentação (fig. 27). E ainda um dos altares laterais do

Carmo de Sabará (1778) e o altar-mor da mesma igreja (1806-1809). Outros do mesmo estilo, como os altares do cruzeiro da matriz de Itaverava, parecem ser também de sua autoria. Ofuscado pelo brilho de seu ilustre contemporâneo, o Aleijadinho, o português Vieira Servas, originário da região de Braga e falecido em Minas em 1811, não teve ainda o estudo monográfico que merece. Além de entalhador foi excelente escultor de imaginária independente, ainda não catalogada, da qual os anjos tocheiros do altar-mor do Bom Jesus de Congonhas constituem atualmente as únicas peças com atribuição documentada.

Erroneamente situados por Germain Bazin na mesma classificação tipológica dos retábulos que acabamos de descrever, um outro modelo, exemplificado pelos retábulos principais das igrejas das ordens terceiras de São Francisco de Mariana (1799) (fig. 28) e Carmo de Ouro Preto (1813) adota uma linha mais próxima das criações litorâneas, do tipo das encontradas em Pernambuco ou Rio de Janeiro no mesmo período, provavelmente inspiradas em protótipos portugueses. Esse modelo pode ser identificado pela forma especial do coroamento em frontão, no qual um desenho de curvas e contracurvas em forte oposição delimita um pequeno espaço central ocupado por um brasão. Os suportes são colunas retas, com estrias transversais no terço inferior. Esse modelo, o último a fazer sua aparição na talha rococó da região mineradora, não teve grande descendência, mesmo porque quando surgiu, nos últimos anos do século XVIII, extinguiu-se o ciclo criador do estilo, cuja seiva exauria-se após três décadas de febril produtividade.

Deixamos proposadamente para o fim a análise do retábulo "tipo Aleijadinho", não apenas por se tratar de tema mais conhecido e divulgado mas também pelos dobramentos mais amplos impostos pela abordagem da obra escultórica do maior dos artistas brasileiros do período. Um ponto capital chama imediatamente a atenção quando se analisa em conjunto essa obra: a dualidade estilística, que separa a produção do ornamentista da obra do escultor independente. A primeira revela o artista plenamente inserido em uma época e meio determinados. Mi-



26. Retábulo principal da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, Minas Gerais. - João Antunes de Carvalho.

27. Aspecto interno da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana - Talha de Francisco Vieira Servas.

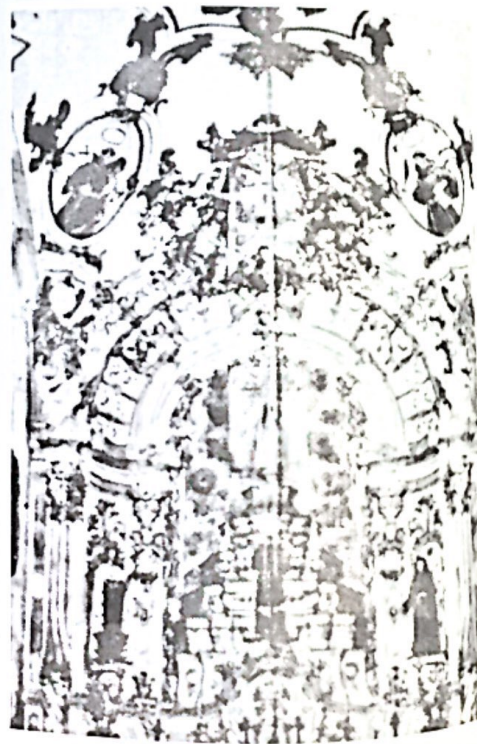




28. Retábulo principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.



29. Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto – Arquitetura e talha de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.



nas Gerais, nessa segunda metade do século XVIII, guiava-se pelos padrões do rococó europeu, estilo que dominou a talha da região a partir dos primeiros anos da sétima década, como notamos anteriormente. Ao Aleijadinho pertencem algumas das realizações máximas do estilo em Minas, como os púlpitos e coro do Carmo de Sabará, os retábulos da fazenda da Jaguará, atualmente conservados na matriz de Nova Lima, ou a obra-prima que constitui a decoração da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (fig. 29).

A um mundo diverso pertencem as obras do estatuário, principalmente aquelas que resultam de sua última fase, consubstanciada na obra máxima dos Profetas e Passos do Santuário de Congonhas. Nelas o genial mestiço dos trópicos, transcendendo o universo estilístico de seu tempo, insufla nova força espiritual à escultura sacra, debilitada pelo caráter às vezes excessivamente mundano do rococó, numa retomada instintiva da dramaticidade barroca do período anterior.

Vejamos de forma mais detalhada algumas características próprias do artista nos dois setores assinalados. O retábulo rococó "tipo Aleijadinho" tem como caráter específico, comparativamente ao "tipo Servas", analisado anteriormente, a substituição do motivo em forma de arbalista do coroamento por um imponente grupo escultórico, centrado na triangulação formada pelas três pessoas da Santíssima Trindade. Esse grupo, que tem como precedente imediato em Ouro Preto o altar-mor de Xavier de Brito na matriz do Pilar, ocupa a parte superior da arcada, agora livre, ritmada apenas pelo desenho de aduelas simuladas no arco pleno e figuras de anjos nas laterais (fig. 30). Pilastras misuladas formam os suportes internos e esguias colunas caneladas os externos, estas últimas com a particularidade de se ligarem diretamente ao solo por meio de possantes plintos. Tratando-se de retábulos laterais, o modelo sofre algumas variações, entre as quais a diminuição ou mesmo supressão total de estatuária no coroamento. Característicos são ainda os capitéis barroquinos (com as volutas invertidas), que também já haviam aparecido nos retábulos "tipo Servas".

Abordando finalmente o item da escultura independente, seguramente aquele que de forma mais ampla fundamenta a legendaria notoriedade do Aleijadinho, notemos primeiramente que as únicas obras com datação e atribuição comprovadas por documentação arquivística são, anteriormente ao monumental conjunto de Congonhas, as imagens de São Simão Stock e São João da Cruz da igreja do Carmo de Sabará. Excetuando-se o medíocre São Jorge do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, com atribuição fundamentada em tradição oral recolhida em meados do século XIX pelo primeiro biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, todas as demais atribuições do extenso catálogo de obras do artista baseiam-se em análises comparativas estabelecidas por técnicos especializados. A listagem publicada por Germain Bazin em 1963<sup>18</sup> vêm sendo continuamente incorporadas novas obras, em inconsequente jogo, ao qual certamente não serão estranhos interesses particulares de colecionadores e *marchands*.

Trataremos aqui apenas das obras documentadas, fixando-nos especialmente no conjunto de Congonhas, sem dúvida a mais significativa das obras do artista, uma vez que reúne em um único sítio setenta e seis peças com comprovação histórica e incluindo materiais e técnicas diversas. Antes porém gostaríamos de tecer duas rápidas considerações a respeito das atribuições.

Primeiramente é preciso lembrar o estágio ainda incipiente dos conhecimentos atuais sobre a imaginária mineira setecentista. Concentradas prioritariamente na figura do Aleijadinho, as pesquisas no setor deixaram na sombra seus contemporâneos, alguns deles de importância capital, como Francisco Xavier de Brito e Francisco Vieira Servas. Não tendo sido analisado cientificamente o estilo pessoal desses artistas, é normal a ocorrência de atribuições ao Aleijadinho baseadas apenas em características específicas da escultura da região comuns a diversos artistas, como nos parece ser o caso do Crucifixo da igreja das Mercês e do Cristo flagelado do Museu da Inconfidência (fig. 23), entre outros.

18. Cf. "Aleijadinho et la Sculpture...", *op. cit.*, t. I, p. 310.



Por outro lado, é preciso também estudar cientificamente a atuação do ateliê do Aleijadinho, ao qual seguramente pertence boa parte das obras atribuídas à lavra pessoal do mestre. Expressamente mencionados em vários documentos, "oficiais" desse ateliê estiveram presentes na maioria das obras encomendadas ao Aleijadinho, auxiliando-o de forma diversa, da execução de partes secundárias à confecção de peças inteiras, como ocorreu nos Passos de Congonhas. É mais do que provável que esses artesãos tenham também executado obras por conta própria, muitas vezes difíceis de separar da obra pessoal do Aleijadinho, em cuja órbita de influência foram elaboradas.

Esculpidas anteriormente a 1779, as imagens de São João da Cruz e São Simão Stock dos altares laterais do Carmo de Sabará situam-se a cerca de vinte anos de diferença das esculturas de Congonhas, datadas de 1796-1805. Marcos fundamentais na evolução do estilo do Aleijadinho, a comparação entre elas revela antes de tudo um longo caminho percorrido, do realismo inicial à estilização final, pela redução dos detalhes e simplificação do tratamento.

As fisionomias do jovem São Simão Stock e do homem já maduro que encarna São João da Cruz (fig. 31) são de um tal realismo que poderiam ter sido criadas a partir de modelos vivos. Da mesma forma os panejamentos dos hábitos, caindo naturalmente em pregas miúdas e nervosas, completamente diferente dos panejamentos das estátuas de Congonhas, tratados de forma mais ampla e conjugando oposições em ângulos acentuados. A marcha da doença tem certamente muito a ver com essa estilização progressiva, que possibilitava uma maior economia de meios. Refutamos entretanto as hipóteses tão difundidas de sua influência por projeção morfológica nas deformações que aparecem em várias das estátuas do conjunto de Congonhas, consequência direta, a nosso ver, das interferências do ateliê. Como explicar, com efeito, que essas deformações apareçam apenas nas obras produzidas em colaboração, ou da lavra exclusiva do ateliê, estando ausentes das imagens esculpidas inteiramente pelo mestre, como é o caso das figuras do Cristo?

Essas figuras do Cristo se situam, sem dúvida, entre as mais expressivas já produzidas pela arte cristã ocidental. Nas pequenas capelas dispostas ao longo da encosta que conduz ao templo, sintetizam essas magníficas imagens, da Ceia à Crucificação, passando pelo Horto, Prisão, Flagelação (fig. 32), Coroação de Espinhos e Caminho do Calvário, todas as nuances do sofrimento humano, em culminante canto da grande era barroca.

No ano de 1800, completados os conjuntos escultóricos dos Passos, o Aleijadinho inicia a obra dos Profetas em pedra-sabão encomendados para o adro fronteiro ao Santuário, obra gigantesca, que exigiria do artista sexagenário e em avançado estado de enfermidade um esforço quase sobre-humano.

Em número de doze, essas estátuas monumentais, em tamanho próximo do natural, integram-se perfeitamente ao suporte arquitetônico constituído pelas escadarias e terraços do adro, embora originalmente, ao que tudo indica, a previsão de suas dimensões e ordenação fosse um pouco diferente.

A análise da documentação relativa ao adro existente nos arquivos da igreja revela, com efeito, que a conclusão do mesmo, na parte arquitetônica, verificou-se por volta de 1790, quase dez anos antes da intervenção do Aleijadinho para a realização da parte escultórica. Não nos parece também provável que o Aleijadinho possa ter sido o autor do risco original da obra, iniciada em 1777, por duas razões simples. Primeiramente seu nome não figura na documentação arquivística da igreja anteriormente a 1796, ano em que chega a Congonhas para o início da obra dos Passos. Em segundo lugar a análise técnica revela que na concepção original do adro haviam sido previstas estátuas de dimensões menores e provavelmente todas em posição frontal. Para comprovação, basta observar, defronte às escadarias, a desproporção entre as estátuas das laterais e os respectivos pedestais embutidos na alvenaria dos muros (fig. 33).

Na realidade o Aleijadinho, transcendendo os dados previstos na arquitetura do adro para a colocação das esculturas, criou um espaço novo, subordinado ao conjunto escultórico que saiu de suas mãos. Interligados por



30. Coroamento do retábulo da capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto.



31. São João da Cruz - Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará - Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.





32. Grupo de Flagelação – Passos de Congonhas – Antônio Francisco Lisboa.



34. Retábulo da nave da Capela da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro – Francisco Xavier de Brito.



33. Vista parcial do adro dos Profetas de Congonhas, com o profeta Abdias em primeiro plano.

um sutil jogo de correspondências, os doze profetas de Congonhas formam um conjunto unitário e ao mesmo tempo diversificado em suas partes, em perfeita organização cenográfica, comparável a um ato de balé.

Trata-se de uma das séries proféticas mais completas da iconografia cristã ocidental, uma vez que aos quatro profetas maiores, Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel, que figuram em posição de destaque na ala central da escadaria, o Aleijadinho associou oito dos chamados profetas menores, tendo sido naturalmente selecionados os primeiros na ordem do cânon bíblico: Oséias, Joel, Amós, Abdias, Naum, Habacuc e ainda, curiosamente, Baruch, secretário de Jeremias.

### Rio de Janeiro

A situação do Rio de Janeiro no quadro geral da escultura do século XVIII é difícil de determinar com precisão. Vítima talvez da notoriedade de sua ilustre vizinha Minas Gerais, essa cidade não teve até hoje levantadas e analisadas de forma global sua talha e escultura setecentistas, conhecidas apenas parcialmente através de monografias isoladas dedicadas a monumentos.

Se monumentos de primeira grandeza como o mosteiro de São Bento e as igrejas da Ordem Terceira da Penitência e Nossa Senhora da Glória do Outeiro são bem conhecidos e pesquisados, outros, como o convento do Carmo e a igreja da Conceição e Boa Morte, são praticamente desconhecidos, o que dificulta uma análise geral do tema. Isto posto, vejamos alguns pontos básicos.

Do estilo “nacional português” restam poucos exemplares no Rio de Janeiro, seja em virtude da introdução precoce do D. João V, que a partir de 1726 dominou a talha da cidade, seja em consequência das renovações que a riqueza econômica decorrente do comércio com as minas e instalação da capital iria propiciar na segunda metade do século. O atual retábulo da capela-mor do mosteiro de São Bento procede de uma dessas renovações, assim como a decoração do arco-cruzeiro, na qual entretanto foi curiosamente conservada a moldura da

primitiva disposição ornamental formada pelas colunas torsas externas e sua arquivolta.

Apesar das citadas transformações, levadas a efeito na segunda metade do século XVIII, é a concepção original de Frei Domingos da Conceição, moldada pelos padrões estilísticos da primeira fase barroca da talha luso-brasileira, que domina a decoração interna da igreja do mosteiro de São Bento, uma das mais opulentas do Brasil<sup>19</sup>.

Morto o grande escultor beneditino em 1717, quando apenas se iniciava o revestimento em talha das monumentais arcadas que separam as naves do templo, nenhuma alteração sofre o projeto primitivo, fielmente seguido pelos entalhadores que se sucederem na obra até sua conclusão em 1734. Seriam entretanto executados em estilo joanino os altares das naves laterais feitos posteriormente a essa data.

Conservam-se ainda conjuntos de retábulos em estilo “nacional português” na igreja matriz de Itaboraí, estado do Rio, e na igreja do convento de Santo Antônio da cidade do Rio de Janeiro, este último datado de 1710-1719, mas apresentando-se atualmente bastante descaracterizado por restaurações pouco criteriosas efetuadas em princípios deste século.

Anexa ao convento de Santo Antônio, a capela da venerável Ordem Terceira da Penitência, cuja talha iniciou-se sete anos mais tarde, em 1726, segue padrões totalmente diversos, inaugurando no Brasil o estilo D. João V, quase contemporaneamente à sua elaboração em Portugal. Dois escultores de origem portuguesa, e curiosamente com o mesmo sobrenome, Manuel e Francisco Xavier de Brito, responsabilizaram-se alternadamente pelas sucessivas etapas dessa magnífica obra de talha, que recobre em revestimento integral todas as superfícies internas do templo, excetuando apenas os forros pintados em perspectiva ilusionista barroca.

Exemplo raro de perfeita homogeneidade estilística, essa decoração, executada em tempo recorde, entre 1726

19. O mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro foi exaustivamente estudado por D. Clemente Maria da Silva-Negra em sua obra monumental intitulada *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Salvador, 1950.



e 1743, compreende, além do altar-mor, dois púlpitos e seis altares laterais, todos estruturados a partir de colunas torsas, quartelões e dosséis. O desenho dos altares laterais, esculpidos por Francisco Xavier de Brito, é mais evoluído do que o do altar-mor, de autoria de Manuel de Brito. Neste, as colunas torsas são revestidas de profusa decoração, juxtapondo motivos fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos, ao passo que os retábulos laterais de Xavier de Brito têm apenas enrolamentos de guirlandas nos sulcos das espiras, como nas colunas salomônicas. Nos altares laterais são ainda introduzidos dois motivos que conheceriam ampla posteridade na talha brasileira: os quartelões com figurinhas de anjo assentadas nas volutas inferiores e os fragmentos de frontão curvo, fechando a composição do retábulo nas laterais, acima da arquitrave (fig. 34).

Os já mencionados retábulos laterais da nave do mosteiro de São Bento, cuja talha iniciou-se em 1744, situam-se na mesma linha estilística dos altares laterais da Penitência. Com algumas diferenças, entretanto, como a substituição dos quartelões por estípites e a supressão do dossel no coroamento, que reduzido ao arco com aplicação de relevos perde toda a sua monumentalidade (fig. 35).

Nesse mesmo mosteiro de São Bento, monumento-chave para o estudo da evolução da talha na cidade do Rio de Janeiro, três retábulos fundamentais já seguem padrões estilísticos próprios do rococó, embora em apenas um deles, o pequeno altar da capela das relíquias, datado de 1760-1769, esses padrões sejam aplicados em toda a sua plenitude. Tratando-se de um dos exemplos precursores de adoção do rococó na talha brasileira, é de se estranhar a erudição e qualidade técnica da decoração dessa pequena capela, cujo modelo, sem dúvida diretamente calcado em alguma gravura germânica editada em Augsburg, não conheceu posteridade.

Integrados na decoração da nave, o altar da capela do Santíssimo (1795-1800) e o próprio altar-mor (1787-1793) têm seus elementos rococós mascarados pelo douramento integral, ficando quase ilegíveis pela não-existência dos fundos brancos sobre os quais deveriam se destacar.

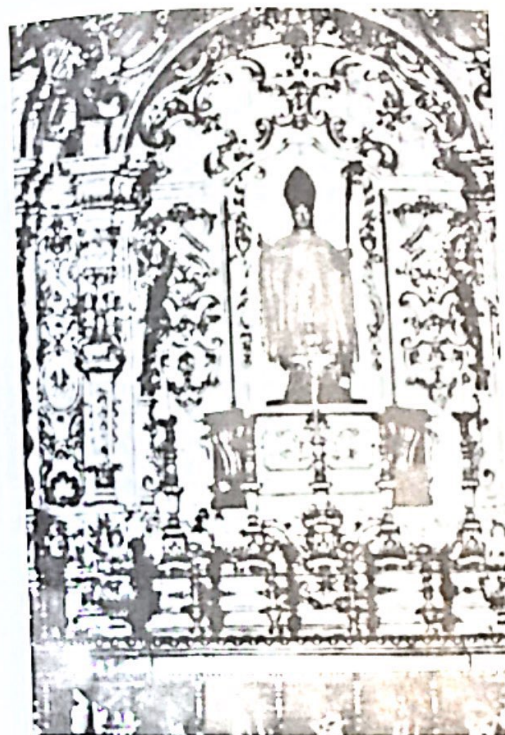
O problema da autoria do risco do altar-mor de São Bento, atribuído pela tradição oral ao mestre Valentim,

mas cuja execução deve-se na realidade a Inácio Ferreira Pinto, é uma das muitas questões em aberto no estudo do período rococó da talha do Rio de Janeiro, que até hoje não foi pesquisado em profundidade. As analogias do risco desse altar com o da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo, também atribuído a Mestre Valentim, são evidentes: estruturação semelhante dos suportes, constituídos por colunas salomônicas enquadrando nichos com imagens na parte interna do retábulo, e coroamento em frontão, com um motivo cercado de raios na parte central.

A manutenção das colunas salomônicas e de outros elementos do repertório formal joanino, como os fragmentos de frontão curvo, são aliás uma constante na obra de talha do principal artista do período, Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido por Mestre Valentim. Aparecem também nos pequenos retábulos das capelas dos noviciados da Ordem Terceira do Carmo (fig. 36) e São Francisco de Paula, comprovadamente de sua autoria. Qual a razão desses arcaísmos na obra de um artista que sob outros aspectos já anuncia o neoclassicismo? Proximas desse estilo podem ser efetivamente consideradas todas as suas obras ligadas à arte civil, como chafarizes e estátuas de deuses mitológicos para os jardins do Passeio Público. Sabendo-se que Mestre Valentim morreu em 1813, três anos antes da chegada da "missão francesa", que inaugura oficialmente o neoclassicismo no Brasil, é curiosa a constatação desse vanguardismo na obra de um artista que em sua versão religiosa apresenta-se, ao contrário, como retardatária. Para melhor esclarecimento seria necessário um levantamento completo de obras de escultura independente a ele atribuídas, até agora restritas às citadas estátuas do Passeio Público e às duas figuras dos evangelistas São João e São Mateus (fig. 37) da igreja da Santa Cruz dos Militares, atualmente conservadas no Museu Histórico Nacional.

#### Regiões Periféricas: São Paulo, Centro-Oeste e Extremo Norte

Vivendo uma situação de relativo isolamento em relação aos grandes centros políticos e econômicos do país,



35. Retábulo da nave do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.



36. Retábulo da Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro – Mestre Valentim.



a região de São Paulo não chegaria a alcançar posição de destaque no período colonial. Sua economia precária, à base da pequena agricultura de subsistência, deveria res-sentir-se ainda, no século XVIII, do êxodo de popula-ções para as "minas gerais", localizadas desde fins do século anterior. Conseqüentemente, pouco se construiu na área no período que nos ocupa, e desse pouco boa parte se perdeu, na voragem de demolições que acompa-nharam o desenvolvimento do século atual. Felizmente, no que diz respeito à escultura, alguns retábulos e ima-gens de igrejas demolidas conservaram-se nos edifícios reconstruídos ou remodelados em épocas mais recentes, permitindo uma análise de conjunto, ainda que lacunar.

Os mais antigos retábulos setecentistas conservados em São Paulo ligam-se naturalmente aos ateliês jesuíticos, presença marcante na região desde o século XVI (o nú-cleo de povoamento que daria origem à cidade de São Paulo desenvolveu-se em torno do primitivo colégio construído em 1554-1556). De fatura rude ou mesmo grosseira, indicando provável emprego de mão-de-obra indígena, alguns desses retábulos, provenientes de áreas rurais constituem interessantes exemplos de reinter-pretção popular de modelos eruditos.

É o caso, notadamente, dos retábulos da capela da antiga residência de Embu, cuja construção remonta ao final do século XVII. Os dois altares do cruzeiro, com suas colunas torsas de forma irregular, decorados de vi-deiras e cachos de uvas de talha rudimentar, podem ser considerados como uma recriação regional do tipo "na-cional português". Já o altar-mor, datado de 1735, inse-re-se na tradição joanina, como atestam os motivos do dossel e a coluna salomônica.

Da talha do antigo colégio jesuítico da cidade de São Paulo, demolido em princípios deste século, subsistem partes do altar-mor e de um dos retábulos laterais, re-montadas na igreja do Sagrado Coração de Maria. Essa talha é semelhante à de Embu, apresentando todavia maior apuro técnico.

Nos conventos franciscanos de Santos e São Paulo, nas matrizes de Moji das Cruzes, Santo Amaro e Itu e também no convento do Carmo de Santos conservam-se bons

exemplares de talha joanina, a maior parte desses retábulos encontrando-se todavia fora do contexto original.

Finalmente, do período rococó conservam-se retábu-los de qualidade variável no convento de Santo Antônio da cidade de São Paulo, Ordem Terceira do Carmo de Santos e convento da Luz de São Paulo, este último abri-gando atualmente o Museu de Arte Sacra de São Paulo, que tem em seu acervo excelente coleção de imaginária regional.

Como ocorrera na região de Minas Gerais, a ocupa-ção do território correspondente aos atuais estados de Goiás e Mato Grosso processou-se em decorrência da descoberta do ouro, localizado na área a partir da segun-da década do século XVIII. Esse ouro foi entretanto de efêmera duração. Por volta de meados do século já es-casseavam as jazidas, inaugurando-se um longo período de estagnação econômica, que no século XIX traria con-seqüências ruins para o acervo arquitetônico e artísti-co da região. Perderam-se assim irremediavelmente mo-numentos significativos, como as primitivas matrizes goianas das cidades de Goiás e Pilar de Goiás, e ainda hoje prosseguem destruições inconseqüentes, como a da antiga catedral de Cuiabá em Mato Grosso, que possuía os melhores exemplares de talha joanina do estado.

Em algumas igrejas reconstruídas em épocas mais re-centes conservaram-se, como em São Paulo, remanes-centes da talha dos edifícios primitivos, processo paliati-vo mas que pelo menos impediu, em certos casos, a per-da total da memória artística local<sup>20</sup>. Sabemos assim que, como em outras regiões, o "nacional português" foi o primeiro tipo de retábulo praticado nas igrejas e capelas da região, como o atestam colunas torsas de interpreta-ção popular com a decoração típica do período, inseridas em conjuntos mais recentes, na capela do Ferreiro em Goiás e na igreja de Nossa Senhora do Rosário de Jara-guá, também no estado de Goiás.

20. Consultar capítulos II e III de Eduardo Etzel. *O Barroco no Brasil. Psicologia - Remanescentes*, São Paulo, 1974.

Da mesma forma, conservam-se do período joanino remanescentes da talha da primitiva matriz de Pilar de Goiás na igreja reconstruída em princípios deste século e um interessante conjunto de retábulos na matriz de São José de Niquelândia. Este último compõe-se de três retábulos transferidos de uma igreja demolida, adequando-se mal às proporções do edifício onde se encontra atualmente. Os suportes são de talha vigorosa, mas os anjos de execução sumária, traem o provincianismo da mão-de-obra local.

Na mesma matriz de Niquelândia, uma capela lateral abriga outro retábulo joanino, de características bem mais eruditas, que pode ser considerado como a melhor peça de talha de todo o estado de Goiás. Estruturado a partir de quatro possantes colunas salomônicas e com coroa-mento em dossel, esse retábulo aproxima-se bastante dos congêneres mineiros do mesmo período, diferenciando-se daqueles, entretanto, no tratamento das figuras de an-jos que seguem os protótipos locais.

Também o rococó deixou remanescente no estado de Goiás e em Mato Grosso, pois ligam-se a esse estilo os únicos conjuntos de talha setecentista subsistentes na re-gião: os das igrejas de Nossa Senhora do Rosário de Cuiabá e Santana em Chapada dos Guimarães. Curiosamente, esses retábulos de Mato Grosso, produzidos em uma área tão afastada, apresentam estrutura mais erudita do que os similares goianos existentes nas igrejas de Santa Bárbara, Nossa Senhora da Abadia e Nossa Senhora da Boa Morte, todas na cidade de Goiás.

Transformada atualmente em museu de arte sacra re-gional, a igreja da Boa Morte de Goiás abriga magnífica coleção de imagens, a maioria executada por José Joaquim da Veiga Valle, artista cuja produção, apesar de inteiramen-te situada no século XIX (entre 1830 e 1870 aproxi-madamente), reproduz com fidelidade e extraordinário apuro técnico os padrões estilísticos setecentistas (fig. 38).

No extremo norte do país, cujo litoral, escassamente habitado, fora durante longo tempo palco de aventuras de piratas e invasores estrangeiros, três cidades, São Luís e Alcântara no Maranhão e Belém do Pará, deveriam tor-

nar-se centros econômicos importantes no século XVIII, graças à Companhia Geral do Comércio, criada em 1735 pelo marquês de Pombal. Nessas cidades, particularmente em Belém, onde atuaram artistas europeus de renome, constituíram-se, no período, acervos significativos de talha e imaginária setecentista.

O mais interessante conjunto de talha da região é sem dúvida o da igreja de São Francisco Xavier, do colégio jesuíta de Santo Alexandre em Belém do Pará. Compõe-se de três retábulos laterais, um altar-mor, dois púlpitos e um altar de sacristia, todos em estilo joanino, como o indicam claramente a presença do dossel nos coroamentos e o vocabulário ornamental incluindo conchas e volutas monumentais. A datação do período 1730-1740 sugerida por Germain Bazin<sup>21</sup> parece adequada, excluindo-se o retábulo da sacristia, provavelmente um pouco anterior. Nessa obra trabalhou até o ano de 1737 o padre jesuíta João Xavier Traer, originário do Tirol, o que explica em parte o aspecto insólito da mesma, no contexto geral da talha luso-brasileira do período. Os púlpitos principal-mente, com seus fantásticos coroamentos compostos por um turbilhão de anjos em forma de pirâmide (fig. 39), podem ser relacionados com congêneres do barroco aus-tríaco, do tipo dos da abadia beneditina de St. Florian, à margem do Danúbio.

O acervo escultórico do colégio de Santo Alexandre compreende ainda um magnífico conjunto de imagens setecentistas, provavelmente confeccionadas nas pró-prias oficinas da ordem. Na primeira metade do século XVIII esses ateliês jesuíticos, disseminados em todo o Brasil, parecem ter atingido notável grau de maturidade técnica e estilística, bruscamente interrompida pela expulsão da ordem do Brasil em 1759. Ainda estão para ser feitos o levantamento geral e a análise dessa notável produção escultórica, que reúne, em tipologia unitária, obras executadas a milhares de quilômetros de distância, como as dos colégios de Belém do Pará, Salvador ou Rio de Janeiro. No extremo sul do país, as missões jesuíticas do Rio Grande do Sul também produziram grande núme-

21. Cf. "L'Architecture religieuse...", *op. cit.*, t. I, p. 294.





37. Evangelista São Mateus - Mestre Valentim - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



38. Nossa Senhora da Conceição - José Joaquim da Veiga Vale - Estado de Goiás.

39. Púlpito da Igreja de São Francisco Xavier, do Colégio de Santo Alexandre, Belém do Pará - Detalhe do coroamento.



40. Retábulo da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Belém do Pará.





ro de imagens de excelente qualidade, que poderiam ser relacionadas com as do resto do país apesar da influência hispânica, preponderante na região. O acervo reunido no museu de São Miguel das Missões oferece uma amostragem significativa dessa produção, calculada em cerca de mil peças pelo pesquisador Armindo Trevisan<sup>22</sup>.

Do período anterior, pouca coisa de interesse há a mencionar, pela situação geral de pobreza que caracterizava a área, como foi dito. Dois retábulos apenas merecem registro: o da capela-mor do antigo colégio jesuíta de São Luís do Maranhão (atual catedral) e a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Belém do Pará. O primeiro tem como suportes quatro pares de colunas torsas superpostas em dois andares, as da parte superior continuadas por arquivoltas concêntricas interligadas por elementos radiais. Essa estrutura, que tipifica um "nacional português" incipiente, sugere datação recuada, sendo plausível que o retábulo já se encontrasse concluído em 1699, data da consagração da igreja. Quanto ao retábulo da igreja de Belém, Germain Bazin o situa com justeza como obra de transição entre o "nacional português" e o D. João V, uma vez que às colunas torsas típicas do primeiro estilo anexa coroamento em dossel com

fragmentos de frontão nas arquitraves, características marcadamente joaninas.

Ainda na igreja do Carmo de Belém, os retábulos do arco-cruzeiro e nave adotam um rococó simplificado, já de sabor neoclássico, mas com elementos borromínicos na estrutura arquitetônica (capitéis de volutas invertidas e frontão interrompido) (fig. 40).

Esse estilo híbrido, muito característico da ornamentação interna e externa das igrejas de Belém na segunda metade do século XVIII, é fruto da influência direta do artista Antônio José Landi, de origem italiana, ativo na cidade a partir de 1753 e responsável por algumas de suas mais belas construções setecentistas, quais sejam o palácio dos governadores, a igreja de Santana e a capela de São João Batista.

Caracterizado por Germain Bazin como "rococó ressecado" e por outros autores como "neoclassicismo precoce", o estilo de Landi relaciona-se a nosso ver, antes de mais nada, com o "pombalino", praticado em Lisboa no mesmo período, que conjugou a participação de arquitetos italianos como Giancarlo Bibiena e Giacomo Azzolini, com os quais talvez Landi tenha tido contato antes de sua vinda para o Brasil.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

SILVA NIGRA, D. Clemente M. da. *Os Dois Escultores Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1971.

\_\_\_\_\_. "Frei Domingos da Conceição, o Escultor Seiscentista do Rio de Janeiro", in *Três Artistas Beneditinos*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1950.

SILVA TELLES, Augusto C. da. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1975.

\_\_\_\_\_. "A Obra de Talha em Minas Gerais", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1968, pp. 7-19.

QUIRINO, Manoel R. *Artistas Bahianos. Indicações Biográficas*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909.

SMITH, Robert C. *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

TREVISAN, Armindo. *A Escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre, Movimento, 1978.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1979.

## Bibliografia de Consulta Básica

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1976.

AMARAL, Aracy A. *A Hispano-América na Arte Seiscentista do Brasil*. São Paulo, Comunicações e Artes, 1972.

\_\_\_\_\_. *A Hispanidade em São Paulo. Da Casa Rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo, Nobel, 1981.

BAZIN, Germain. *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, T. I: *Etude Historique et Morphologique*/T. II: *Répertoire Monumental, Documentation Photographique, Index Général*. Paris, Plon, 19

\_\_\_\_\_. *Aleijadinho et la Sculpture baroque au Brésil*. Paris, Le Temps, 1963.

COSTA, Lúcio. "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, V, Rio de Janeiro, 1941, pp. 9-104.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Barroco no Brasil. Psicologia - Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo, Melhoramentos, 1974.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas do Brasil*. São Paulo, Parthenon, 1956.

LEMONS, Carlos e outros. *Arte no Brasil*. Volume I, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Escultura Colonial Brasileira. Panorama da Imagem Paulista no Século XVII*. São Paulo, Kosmos, 1979.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. 2 volumes, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1974.

<sup>22</sup> Cf. Armindo Trevisan, *A Escultura dos Sete Povos*, Porto Alegre, 1978, p. 42.