

ORNAMENTAÇÃO E HISTÓRIA NATURAL NO PRIMEIRO BARROCO MINEIRO

George Rembrandt Gutlich¹

INTRODUÇÃO

O início da exploração dos veios auríferos nos sertões das Minas Gerais e sua consequente política de ocupação territorial corresponde à transposição de manifestações do barroco tardio. Um exemplo de extrema relevância se encontra iluminado nesta investigação: a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, situada em Sabará.

De modo geral, o gosto lusitano que matizava as fábricas religiosas na colônia brasileira durante todo o correr do século XVIII, se dividia entre duas grandes escolas que polarizavam as cidades do Porto e Lisboa. O gosto lisboeta ligava-se a uma expressão de raiz itálica ou austríaca (OLIVEIRA, 2003), ao passo que a orientação estética da região do norte, correspondia em sua maior escala aos modelos que ombreavam alguns princípios espanhóis.

Exemplares de templos situados na faixa costeira, a exemplo de Rio de Janeiro, Recife e Salvador, ilustram de imediato a presença do gosto da capital ultramarina na transposição dos modelos, o que não alijava tais praças das manifestações do gosto portuense. Nesta circunscrição se destacam dos princípios formais que se expressaram nos templos de maior envergadura artística do raio do século XVIII, aqui ilustrados pelo edifício de Sabará.

Os trabalhos de inventário e análise deste estudo se originaram em uma série de pesquisas acadêmicas de iniciação científica sobre retábulos e a posterior interpretação de elementos compositivos e ornamentais.

MÉTODOS

O objeto deste estudo, os ornamentos entalhados, ilustram um discurso formal lusitano em que deveriam cooperar geometria estrutural e decoro. Nestes exemplos ratifica-se a busca de efeitos dados pela oposição entre exterior e interior do edifício. A partir de um método híbrido, advindo da História Natural, seguindo as proposições iniciadas por Henri Focillon e Aloÿs Riegl, de uma lógica formal para o desenvolvimento destes motivos.

Os métodos para estudo destes exemplares se dividiram em duas categorias de abordagens: a 1ª, de orientação textual, pela verificação do estado da arte da análise de ornamentos como manifestação das formas em um meio aparte das representações, além da leitura associativa das premissas estéticas concomitantes na metrópole lusitana.

Em segundo momento procurou-se verificar as possíveis variações locais a tendo por base os modelos da metrópole, engendrando desta forma, um sistema de leitura que dispõe os ornamentos numa lógica derivada dos sistemas catalográficos da história natural, atendendo a sequência das capelas laterais, do cruzeiro e da capela mor, e por onde se listou as variantes de ornamentos de origem vegetal, sua variantes decorativas e situações de aplicação, em talha e pintura.

DESENVOLVIMENTO

A arte aplicada à arquitetura desenvolvida nas regiões auríferas da província de Minas Gerais no início do século XVIII se alinhava às premissas do gosto lusitano denominado Estilo Chão, ou Arquitetura Chã (GUTLICH, 2017) e ao barroco nacional português, por onde a oposição entre a austeridade da aparência externa se contrastava vivamente com o adorno exuberante do interior dos templos. Ao decorrer do setecentos a relação entre interior e exterior tenderia a se diluir e o ornamento curvilíneo se pronunciaria nas plantas de partido borrominiano.

Se observada pelo programa espacial, a igreja estudada apresenta-se como um exemplar singular, pautado pelo uso incomum de alas laterais ainda no século XVIII, em destaque frente ao uso tácito do modelo jesuítico de nave única (GUTLICH e MELLO, 2015). No entanto, esta disposição possibilitou a acomodação dos altares em nichos guarnecidos por arcos (figs. 2, 4, 8 e 9) e que resultou numa hierarquia de planos e superfícies para aplicação de talhas. Estas mesmas compõem a ideia de unidade formal, consagrando ao ornato a função de ligação entre partes e todo.

À luz de Aloÿs Riegl em seu livro seminal: *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation* (RIEGL, 2002) se inaugura uma reflexão sobre as condições de abstração a partir dos motivos florais. Este é o modelo para a abordagem aqui apresentada.

A apresentação externa do templo corresponde ao intento de austeridade do *gosto castiço* lusitano, ou *estilo Chão*. No caso de Sabará este aspecto é também condicionado pelas técnicas construtivas, a taipa de pilão, que impedem grandes aventuras além de uma rígida geometria.

A disposição do volume se organiza em variação da nave e alas em relação à redução pela capela mor e anexos de sacristia e capítulo, bem como privilegia a cadência das aberturas do clerestório que avançam sobre a capela mor à guisa de balcões de tribunas de honra. Além conferir coerência ao aspecto externo do edifício, esta disposição de aberturas é um artifício chave para a dramatização do ambiente com talhas douradas.

De acordo com uma rara documentação remanescente no Arquivo Público Mineiro, datada de 1714 o templo estaria ainda em fabrico, por onde o processo de ornamentação se estendeu durante todo o século XVIII e se distribuiu em seu programa interno por um altar mor e oito capelas laterais, isoladas por duas alas de arcadas, mas incluídas no presbitério pela elevação de nível em relação à nave.



Figura 1 - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, interior. Registro do início do século XX. Arquivo público mineiro, Belo Horizonte, MG.



Figura 2 - Ala lateral direita e capela do cruzeiro. Foto: autor, 2018.

Sobre o decoro do espaço religioso, em oposição ao laico e nas condições do gosto lusitano, a presença de ornatos em pintura e talha baseados em motivos florais constituem uma solução recorrente para a ordenação de um princípio de harmonia e orientação hierárquica a pontos específicos do templo, notadamente os retábulos laterais e, como grande objeto, a capela mor.

Aloÿs Riegl, ao proceder a análise dos motivos ornamentais a partir de um conceito de gênese, procurou isolar os motivos de inspiração natural dos geométricos, ou abstratos “(...) A pesquisa em ornamentação torna-se mais sólida a partir do momento que se admitem plantas a título de motivos decorativos. O número de espécies vegetais suscetíveis de serem reproduzidas

é infinitamente maior que o de figuras simétricas abstratas(...)”(RIEGL, 2002, pg.5) . Neste contexto enfoca a potência das formas vegetais, iniciando pelo lótus egípcio, como participante de crenças e desejos estéticos.

Numa linha evolutiva de complexidade formal, Riegl apresenta a folha de acanto e suas decorrentes variações, dos capitéis gregos às faixas romanas, por onde identifica um desenvolvimento que pressupõe uma lógica própria, uma vida das formas inspirada na própria vida natural, como se o artifício conferisse à essa condição uma biologia específica.

Para o estudo do ornamento como reordenador das lógicas naturais convém lançar luz sobre a dicotomia entre representação e apresentação. Tal divisão parece demonstrar a oposição entre representações que se aproximam da ideia de um “duplo” de formas e aquelas que se propõem a um exercício de abstração. Se contextualizada ao objeto aqui demarcado, tal abstração deve ser entendida por um sistema de formas e cores que adquire vida independente: por mais que as formas naturais ou os padrões observados na natureza sejam pontos de partida da abstração ornamental, esta mesma se reorganiza tendo por modelo a vida específica deste meio (fig. 3).

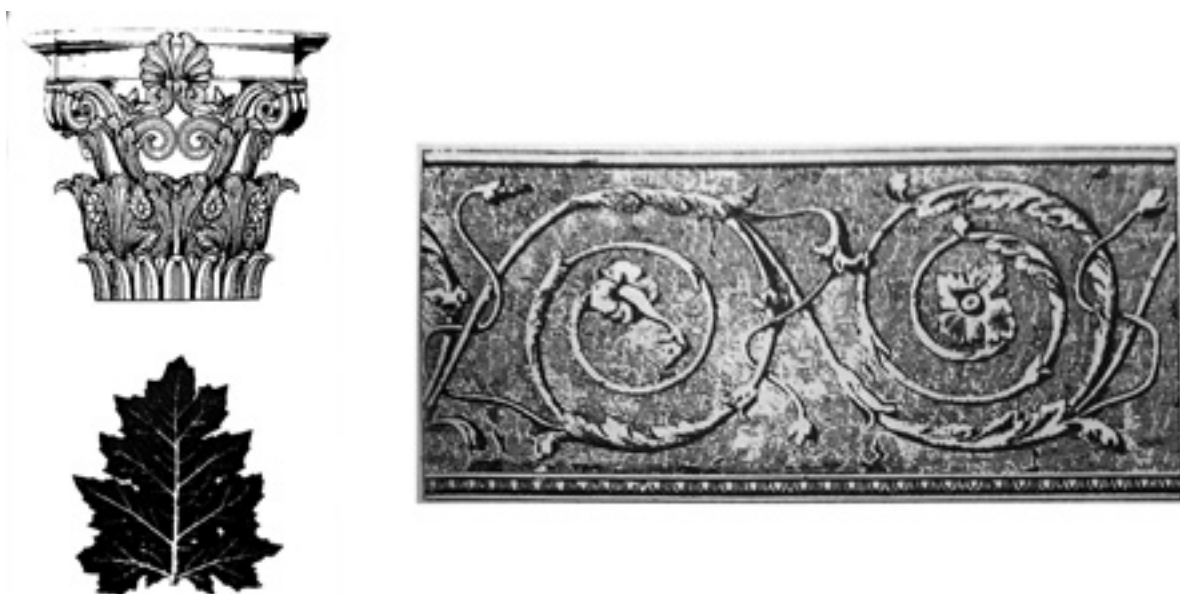


Figura 3 - Genealogia do ornamento a partir da folha de acanto: uso primitivo na ordem coríntia e na faixa romana (RIEGL, págs. 173 e 201).

Ao analisar a genealogia e desenvolvimento do tema da folha de acanto, Riegl aponta para o uso primaz no capitel da ordem coríntia, esse ainda mimético ao modelo, o *Acanthus Mollis*. Em seguida este motivo se desprende de sua fonte e se associa às ramas de videiras, *Vitis Vinifera*, e passa a compor faixas e cartéis, numa nítida adaptação de meios, uma vez que a origem mítica da ordem coríntia se passa como uma analogia da própria natureza (VITRÚVIO, 2007).



Figura 4 - Conjunto da capela mor e retábulo principal. Foto: autor, 2018.



Figura 5 - Detalhe ornamental de colunas salomônicas com vinhas, faixas de acantos no intercolúnio e mísula com volutas. Foto: autor, 2018.

Para a compreensão de um programa decorativo cuja primazia se deve à manifestação dos ornamentos florais e, por conseguinte, à uma manifestação declarada da Fantasia, torna-se prudente uma retrospectiva deste partido estético. No atelier romano de Rafael Sanzio de Urbino tanto se discutia os princípios do gosto (CHOAY, 2001) quanto se promovia a recuperação dos ornamentos grotescos como motivos de decoração parietal.

Se entendido como fenômeno estético surgido do esgotamento das retóricas do Renascimento, trata-se aqui de um tipo de estilo que surge especificamente no âmbito das fantasias ornamentais, em especial no espectro de um manifesto anticlássico, que permite uma dinâmica temporal

que excede o século XVII, mas que pode partir do Quatrocentos e se esgotar em fins do séc. XVIII. Trata-se de uma linha de estudo da poética das imagens que surge com a descoberta dos grotescos em Roma e se finda com o rococó e as fantasias com as curvas, pelo último suspiro de um movimento de curvas baseado neste princípio compositivo.

Uma Gênese desta categoria se encontra nas recuperações do imaginário romano antigo, manifesta nos registros de campo e posterior adaptação dos colaboradores de Rafael sobre adornos das abóbadas da Domus Aurea, ou Grotas de Nero, de onde advém o termo *grotesco*.

Híbridos de reinos naturais distintos que, revividos no final do Renascimento, se desenvolveram num terreno aparentemente sem jurisdição e que, por uma necessidade de uma economia das formas, acabaram por engendrar suas próprias regras (GUTLICH, 2017).

Uma moldura temporal de trezentos anos poderia delimitar a mancha estética de um *grande Barroco*. Para tal delimitação ter-se-ia que demarcar as manifestações precursoras ocorridas com os grotescos e finalizar nos últimos suspiros nas *rocalhas* e variações de inspiração cartilaginosa e *malacomórfica* (de origem em conchas). Estes dois momentos, um de sugestão e outro de esgotamento, emoldura uma vida de formas curvilíneas inspiradas por sugestões naturais. Neste contexto, as talhas de madeira situam-se como exemplos de duas regras distintas de variação floral sobre o tema da espiral e da voluta.



Figura 6 - Cartela em pintura com estema adagioso sobre a vaidade. O tema das volutas e folhas de carvalho e acanto se associa ao princípio dos ornamentos em talha destacada. Foto: autor, 2018.

Nos exemplos pictóricos a forma motriz da voluta, como elemento destacado da própria espiral que estrutura a ordem salomônica quando reduzido ao espaço plano resulta em emular a tridimensionalidade pela profusão e sucessão de folhagens, ramas, gavinha, flores e frutos (todos alheios ao acanto e ao carvalho originais, mas elaborados em razão da sucessão de espirais em espelhamento (fig.6).

Como espaço intermédio entre o plano e o tridimensional, o relevo das talhas, como exemplificado na fig. 7, aludem à colunas torsas ausentes pela manutenção das volutas derivadas da secção de círculos.



Figura 7 - Pilastra do cruzeiro, ornamentada com faixas de folhas de carvalho e motivos malacomórficos. Foto: autor, 2018.

Para a ornamentação em talha de madeira, os oficiais desse mister, se ocuparam da divisão do montante em grandes blocos com relevos de distintas projeções espaciais e orientações formais. Nas talhas de cercadura dos retábulos, uma profusão de volutas e variantes florais de ornamentos derivados de vinhas e folhas de acanto aparentam se comportar de maneira livre. Essas mesmas estão regidas por um princípio de organização semelhante à profusão de maravilhas de uma cornucópia da abundância. Desta fonte definem-se, tanto uma convergência hierárquica do olhar quanto os motivos-chave que originam os diagramas de desenvolvimento. Nesta dinâmica das formas compõem-se grupos ornamentais baseados na *segunda natureza*, engendrada aqui pela fusão entre coluna espiralada, ramos de vinha e faixas de acanto e carvalho.



Figura 8 - Acesso por arcos de volta plena aos altares laterais e púlpito da epístola. Foto: autor.

A singularidade desse objeto de estudo verifica-se sobretudo pela disposição dos aparatos de decoro, fato esse que configura uma solução cênica engenhosa no panorama da arquitetura colonial brasileira. Aqui as alas laterais funcionam antes como arcadas de acesso aos altares das irmandades que uma delimitação no programa espacial litúrgico. Nestas condições, a nave mantém seu aspecto de grande salão, derivado do programa jesuítico lusitano e não rompe com o ideário das “*igrejas da palavra*”, onde a atenção deveria se orientar, em hierarquia, ao altar mor (BORROMEIO, 2010).



Figura 9 - Retábulo da capela lateral com folhas de acanto dispostas no embasamento, faixa, mísulas e coroamento. Colunas salomônicas sem folhas de vinha. Pilares com folhas de carvalho em projeção. Foto: autor, 2018.

A partir de um diagrama de replicação, espelhamentos e variações nos retábulos dos altares laterais, desenvolvem-se ornamentos nos entrecolúnios e nas variantes das mísulas, mas obedecendo a uma regência do modelo do retábulo-mor (fig.4), este em destaque pela disposição em arco triunfal flanqueado por dois nichos em arcos menores com dosséis e sobre coroado com representação de tecidos como cortinas de palco.

As variantes das folhagens de acanto e carvalho também predominam no preenchimento dos gomos das abóbodas de arestas (fig. 10) e em quadrangulares, como os florões de talha e pintura. As áreas passam a delimitar o desenvolvimento, muitas vezes caleidoscópico dos motivos.



Figura 10 - Abóboda em cruzaria. Foto: autor, 2018.

Durante a leitura dos elementos componentes optou-se por um sistema de inventário por afinidades formais, recurso por onde delineou-se um isolamento em categorias de apresentação de ornamentos, por onde se constatou uma divisão imediata em duas situações: as de relevo de pouca projeção e de curvas alongadas, seguidas das talhas de proeminência no avanço e de curvas derivadas de segmentos de círculos. Em ambos os casos a origem dos motivos ornamentais deriva de ramos de vinha e folhas de acanto e carvalho, formas consolidadas no repertório do decoro de igrejas do gosto português contemporâneo.

A constância da voluta e suas variações em faixas e cartéis rege a unidade ornamental do templo, estabelecendo por hierarquia de leitura, categorias de importância. Nesta primazia formal convém apresentar o predomínio como síntese do Barroco que, na acepção de Hauser, compreende o ideal de uma arte régia, permitindo ser representada numa voluta de curvas tensas, enquanto a do rococó, num reflexo da cultura burguesa, é ilustrada pelo alongamento da curva e o advento da rocalha e, com estas alterações, revela as formas da alegria cortesã (HAUSER, 2003, p. 526-527). Nas variantes fitomórficas verifica-se um desenvolvimento das curvas das volutas originado numa forma fechada em direção a um alongamento, representados pelas folhas de acanto em volutas derivadas de secções de círculos e nos cartéis e molduras de curvas alongadas e de relevo menos pronunciado.

John Bury (BURY, 2006, p.212) questionou a presença do repertório *plateresco* na arquitetura colonial portuguesa. Alegou ser esta uma atribuição superficial e de pouca relação com gosto lusitano. Porém, cumpre iluminar a presença de certos exemplos brasileiros com o talho

espanhol, como iluminado por Aracy Amaral (AMARAL, 1981). Ainda mais, aponta-se aqui a possibilidade inclusive de uma ocorrência, senão por ação intencional dos oficiais da madeira, mas pela contaminação dos meios, pela viagem dos motivos florais em suportes móveis diversos, como tecidos adamascados, estampas e relevos em metais. Estes meios paralelos podem ter servido de modelo aos ornamentos que adentravam os sertões, visto experiências semelhantes em situações distintas, ainda mais nos rincões auríferos das Minas Gerais do início do século XVIII onde os raros exemplares de tratados consistiam verdadeiros portos seguros da cultura clássica e que viriam a ser mais presentes ao avançar do século pela ação da importação mais regular de impressos (SANTIAGO, 2013).

O *plateresco*, caracterizado por um aspecto semelhante ao resultado do trabalho a buril nas pratarias, adentrou o imaginário ibérico ainda no Renascimento e ganhou grande impulso sobretudo pela circulação do tratado de arquitetura de Wenzel Dieterelin (GUTLICH, 2017). Tal gosto se encontra representado em exemplos pontuais no Barroco brasileiro: na fachada da ordem terceira de São Francisco, em Salvador, na decoração das abóbodas da Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, além dos esgrafiados remanescentes na igreja de São Tiago, em Vitória. Na cultura lusitana a modalidade ornamental denominada *Brutesca*, refere-se ao uso de composições de inspiração *fitomórfica*, numa variante ao Grotresco, que pressupõe a fusão de motivos vegetais, animais, conchas, humanos. Tal acepção do ornamento, a despeito da seleção da fonte poderia implicar na produção de imagens monstruosas, efeito que remete ao sentido alegórico do grotresco, mas sempre manifesto a partir do apelo à imaginação.

As curvas das talhas, orientadas pelas variações de folhas de acanto, sugerem uma orientação de gosto diferente dos relevos menos destacados e das pinturas ornamentais da abóboda em caixotaria da capela mor.

O grande mote da ascendência espirada das faixas de acantos é comandada pela recorrência de colunas salomônicas, presentes nas capelas laterais e no retábulo mor. Neste momento de maior relevância este mesmo se reste de vinhas. As vinhas se destacam e emprestam sua lógica de desenvolvimento aos acantos. Na lógica da vida dos ornamentos a fidelidade com a origem natural cede lugar aos impulsos formais de ordem, estabelecendo uma dinâmica que pressupõe uma reconfiguração do mundo vegetal pela imaginação. A origem das formas coincide com seu término, as plantas fantásticas se submetem a uma dinâmica das vontades das curvas.

Nas faixas com variações de folhas, a adequação da lógica de crescimento de uma planta de solo e de morfologia e sistema de crescimento distinto da videira, uma trepadeira, e a árvore do carvalho, passa a estabelecer um sistema paralelo, onde a tensão das secções de círculos nos florões ornamentais as curvas permitem, num outro momento, um alongamento e uma declarada diluição da curva régia barroca em direção à graciosidade cortesã do rococó.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escassez de documentos sobre o fabrico do interior da igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Sabará constitui um entrave para as investigações sobre a autoria das talhas e pinturas, mas não impede a averiguação de uma unidade estilística alcançada pela predominância de linhas mestras na condução da ambiência. Um alinhavo coeso de ideias transparece pelo resultado que agregou o uso do *Decoro* e do *Ornato* como derivados de uma força motriz e de uma intenção retórica.

A leitura setorizada por retábulos das irmandades, considerando a ordenação e a estilização conduziu para a compreensão de uma hierarquia formal cujo ponto de convergência no retábulo principal, estrutura uma espécie de *teatro da memória*, onde a disposição dos símbolos se alinha com a elaboração de um agenciamento do espaço. Por este ponto se distribuem as modulações dos altares laterais onde o princípio compositivo de volta inteira em camadas se replica com menos vulto, mas seguindo o protótipo de base, corpo e coroamento, além das colunas torsas em variantes. Estas soluções se replicam em florões, mísulas, faixas, molduras e cercaduras de estrutura espiral com folhas de acanto e carvalho.

Num outro momento, os relevos quase planos, apresentados em menor escala, por florões em pintura e cercaduras em talhas, seguem um delineado que se destaca do plano ornamental original e se estabelece como epílogo à história das curvas de inspiração vegetal inauguradas no primeiro barroco mineiro.

A busca pela identificação da flora local e da consequente contribuição dos artífices em adaptações de modelos, sucumbiu aos resultados dos levantamentos, por onde se verificou a presença da regra do gosto lusitano, perseverante mesmo em condições tão adversas da metrópole. Por outro lado essa condição ilustra uma vida das formas resultante de um *Horror Vacui*, ou pavor do vazio, que por onde se engendrou num desenvolvimento coeso e, conseqüentemente, numa harmonia dada pela relação graciosa entre as partes e o todo.

Notas

- 1 GEORGE REMBRANDT GUTLICH - Professor adjunto de gravura em metal na Escola de belas artes da UFMG

Referências

- AMARAL, Aracy A. A hispanidade em São Paulo. São Paulo: Editora Nobel, 1981.
- BASTOS, Rodrigo. 2013. A maravilhosa fábrica de virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP.
- BAZIN, Germaine. 1975. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. São Paulo: Record.
- BORROMEO, Carlo. 2010. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Cidade do México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- BURY, John. 2006. *Arquitetura e arte colonial no Brasil*. Brasília: IPHAN.
- CHOAY, Françoise. 2001. A alegoria do patrimônio. São Paulo: UNESP.
- COSTA, Lúcio. 2006. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. São Paulo: ECA-USP. ARS, 16. Pgs.126-195.
- GUTLICH, George e MELLO, Benedito. 2015. *Análise morfológica da arquitetura religiosa no vale do Paraíba*. SEGÒVIA. Anais Del Io Congreso Hispanoamericano de história de la construcción.
- GUTLICH, George. 2017. *Sobre Imaginação e Fantasia: considerações sobre ornamento*. São Paulo: ECA-USP: Revista Música.
- HAUSER, Arnold. 2003. História social da literatura e da arte. São Paulo: Martins Fontes.
- KUBLER, George. 1988. *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes: 1521 - 1706*, Lisboa, Editorial Vega.
- LAJOÛE, Jacques. *Second Livre de Tableaux de Ornemens et Rocailles*. Paris, 1734.
- Martins, F. S. 1994. *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal ; 1542-1759*. Cronologia-Artistas-Espaços. Porto: Faculdade de Letras.
- NEWCOMB, Rexford. 1921. *The volute in architecture and architectural decoration*. Urbana: The University of Illinois (Architectural series bulletin).
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. 2003. O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify.
- POLLIO, M. Vitruvius. 2007. Tratado de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes.
- RIEGL, Alois. 2002. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. 2013. Os livros sobre arte editados pela casa literária do Arco do Cego em circulação e usos em Minas Gerais. IN. MELLO, Magno Moraes (org.) *A Arquitetura do engano*. Belo Horizonte: Fino Traço editora Ltda.
- SUMMERSON, Jonh. 1994. *A Linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo : Martins Fontes.
- TIRAPELLI, Percival. 2013. *Arquitetura jesuítica: do Modo Nostro europeu às adaptações coloniais*. 1º Congresso internacional de história da construção luso-brasileira. Vitória: UFES.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi. 1562. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1982. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZANINI, Walter. 1983. História geral da arte no Brasil, Instituto Moreira Salles.

Arquivo consultado

Arquivo Público Mineiro- Belo Horizonte, MG.