

Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais

Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume I

Belo Horizonte

2015

Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais:
Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume I

Tese de Doutorado
Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Prof[a]. Dr[a]. Adalgisa Arantes Campos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Março de 2015.

Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais:
Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume I

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Adalgisa Arantes Campos

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

6 de março de 2015.

981.51
B677t
2015

Bohrer, Alex Fernandes

A talha do estilo nacional português em Minas Gerais [manuscrito] : contexto sociocultural e produção artística / Alex Fernandes Bohrer. - 2015.

2 v. : il.

Orientadora: Adalgisa Arantes Campos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História - Teses. 2 Arte – História - Teses. 3. Talha (Arte decorativa) - Teses. 4. Minas Gerais – História - Teses. I. Campos, Adalgisa Arantes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Tese defendida pelo **Alex Fernandes Bohrer** em **06** de **março de 2015** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos(as) professores(as):

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos - Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Magno Moraes Mello
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

Para minha mãe, a quem um dia prometi ser doutor.

Para meu pai e minha avó, memórias vivas em tudo que sou.

Para Josi, na companhia de quem escrevi a primeira linha desse estudo.

Para a pequena Aline, que um dia lerá isso.

AGRADECIMENTOS

É tarefa difícil registrar as pessoas que colaboraram nessa pesquisa (direta ou indiretamente) - corro sérios riscos de esquecer alguém, mas, vamos lá.

Gostaria de agradecer a toda minha família, pela paciência (especialmente minha namorada, Josiane, que tantas vezes leu e releu meus textos, na procura de erros ou defeitos).

Agradeço a professora Maria do Carmo Pires que me passou, sem restrição, todas as transcrições documentais de seu projeto sobre as paróquias rurais de Vila Rica.

Agradeço o IFMG, pela presteza que sempre contribuiu com meus estudos, financiando, inclusive, meu projeto de pesquisa, com bolsistas e traslados. Do IFMG, friso especialmente Maria da Glória Celestino (co-coordenadora do projeto), meus bolsitas (Rodrigo Gomes, Marice Gonçalves, Tainá Keller, Luana Safar, Marina Poloni, Fernanda Silva, Júlia Isenschmid e Alex Pereira) e os professores da CODACIS/CODAHIS (que mais de uma vez colaboraram e assumiram alguns encargos meus).

Da UFMG, gostaria de agradecer os professores Magno Mello, Beatriz Coelho, Marcos Hill, José Newton, Adriana Romeiro, Kátia Baggio e Eduardo Franca Paiva; dos colegas, agradeço imensamente o João, a Adriana, a Mônica, o Leandro, a Denise, a Clarinha e a Tânia.

Junto à lista os nomes de Luis Alberto Ribeiro Freire (professor da UFBA que tão cuidadosamente leu meu texto inicial), do professor Francisco Lameira (da Universidade do Algarve, pelas dicas e textos enviados) e de Paulo José Fernandes Lopes (pesquisador português com quem troquei inúmeros e-mails).

Gostaria de fazer especial menção às paróquias, mosteiros e conventos pela autorização das fotos, no Brasil e em Portugal. Constitui, todavia, tarefa muito difícil fotografar monumentos no Brasil, tamanha a reticência de algumas instituições (mesmo quando mandamos cartas ou temos autorizações especiais), todavia, só tenho a agradecer.

Em Portugal, cito alguns nomes: senhor João Souza da Costa (vice-presidente e ex-presidente da Ordem Terceira da Santíssima Trindade de Pópulo, salvaguardador da magnífica Igreja do Pópulo, sem a ajuda de quem teria sido muito difícil fotografar as igrejas de Braga), Dona Blandina (zeladora da Igreja de São Paulo de Braga), Dona Isabel Lago (professora que tão bem nos acolheu no Porto e Matozinhos), Pilar e Joana (amigas arquitetas que também nos ajudaram no Porto), à família Machado (brasileiros que vivem em Portugal, próximos de Nazaré, que de bom grado nos receberam), ao Ricardo e Jane (pela solução em tantos traslados na região de Nazaré, Lisboa, Sintra e Mafra), ao João (que virou nosso motorista improvisado), ao

Senhor ‘Biscaia’ (que tanto nos conduziu e nada nos cobrou), ao Senhor Celso (o simpático velhinho sentado na escadaria do triste hotel de Coimbra, onde vive há 30 anos).

No Brasil, cumpre destacar o empenho do restaurador Silvio Luiz, responsável pelas obras recentes na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, que me autorizou conhecer aquela obra de perto, nos andaimes e plataformas. Na mesma Matriz de Nazaré, registro a ajuda dos zeladores Zé Carlos, Nilsinho, Denise e Nunuca (o sineiro). Na Igreja de São Bartolomeu, friso o auxílio do Vicente ‘Tijolo’ e da Rosângela (zeladora). Na Igreja de Glaura, cito a Mercês, que nunca titubeou em me acudir. Em Amarantina, não esqueço do Zé Geraldo, meu antigo professor de História, que tão amigavelmente nos recebeu na Igreja de São Gonçalo. Aos párocos e zeladores da Boa Viagem de Itabirito, Furquim, Monsenhor Horta, Ouro Preto (Paróquia do Pilar e Antônio Dias), Mariana (Sé), Ribeirão do Carmo, Passagem de Mariana, Camargos, Piedade do Paraopeba, São José de Itapanhoacanga, Raposos (onde também agradeço a prefeitura), Rosário de Caeté, Pompéu, Rosário de Acuruí, Sabará, Barão de Cocais e Cocais - muito obrigado!

Deixo para o fim um agradecimento especial à professora e orientadora dessa tese, Adalgisa Arantes Campos, sem cujos conselhos, sempre certeiros, esse trabalho nunca teria sido possível.

Obrigado Deus!

RESUMO

O retábulo do Estilo Nacional Português foi alcunhado por Robert Smith em célebre livro sobre a talha em Portugal. Em Minas é possível encontrar traços deste estilo em raríssimas peças de fins do XVII. No século XVIII, em especial até 1725, o uso destas estruturas se tornaria comum. O Nacional Português nas Minas marca o berço de uma das mais esplendorosas épocas artísticas e culturais, nos legando obras de inestimável valor e artistas de alto nível. Todavia, desde as tentativas de sistematizar, catalogar e classificar nossos retábulos feitas por Germain Bazin e Lúcio Costa, o interesse pelo Nacional Português se estagnou, causando um retardamento danoso no entendimento dos primeiros anos de exploração aurífera e sua produção criativa. Propomos, portanto, um estudo sistemático de retábulos deste estilo nas Minas Gerais, com abordagens estilísticas e iconográficas, propondo escolas ou oficinas ligadas à talha do início do século XVIII em Minas Gerais.

PALAVRAS CHAVES

BARROCO, ESTILO NACIONAL PORTUGUÊS, HISTÓRIA DE MINAS, ARTE

ABSTRACT

The altarpiece of the Portuguese National Style was dubbed by Robert Smith in his celebrated book on woodcarving in Portugal. In Minas is possible to find traces of this style in rare parts of the late XVII. In the eighteenth century, particularly until 1725, the use of these structures became common. The Portuguese National in Minas brand in the cradle of one of the most magnificent artistic and cultural epochs, bequeathing us works of inestimable value and high level artists. However, since attempts to systematize, and classify our altarpieces made by Germain Bazin and Lúcio Costa, the interest in the Portuguese National stagnated, causing a harmful delay in understanding the early years of gold exploration and creative output. Therefore, we propose a systematic study of this style altarpieces in Minas Gerais, with stylistic and iconographic approaches, proposing schools or workshops related to hoist the early eighteenth century in Minas Gerais.

KEYWORDS

BAROQUE STYLE NATIONAL PORTUGUESE, HISTORY OF MINAS, ART

SUMÁRIO DO VOLUME I

Introdução **12**

PARTE I **– O Retábulo: debates, morfologia e técnica** **20**

Capítulo 1: Histórico e contexto do uso dos retábulos **21**
-O retábulo: conceito e breve trajetória **21**
-Estrutura e simbologia **25**
-O impulso pós-Trento **28**

Capítulo 2: Debate historiográfico e documental **32**
-Vislumbre geral: conceito, os perigos da sistematização e escolha metodológica . **32**
-Pesquisa e classificação de Lúcio Costa, Germain Bazin e Robeth Smith **39**
-Novos esforços de classificação: Estilo Nacional Português ou Barroco Pleno? ... **43**
-Um possível testemunho documental **48**
-Historiografia contemporânea **52**
-A sobrevivência arquivística em Portugal e em Minas **55**
-O retábulo como documento **58**

Capítulo 3: Tipologias e Técnicas **60**
-As diversas tipologias portuguesas: do gótico ao protobarroco **60**
-Morfologia do retábulo na época de Dom Pedro II **63**
-Do Joanino ao Neoclássico **67**
-A Talha **70**
-Técnicas de douramento **72**
-A Policromia **74**

PARTE II **– Ofícios, Mecenato e Tipografias** **78**

Capítulo 4: O contexto social da construção de retábulos **79**
-Estruturação dos ofícios em Portugal **79**
-O contexto da encomenda **81**

Capítulo 5: Mecenato e ofícios nas Minas 82

-O mecenato mineiro 82

-A organização dos ofícios adaptada nas Minas 85

-Artistas x Artífices: problemas conceituais 90

-Possíveis artífices e oficiais ligados ao estilo ou atuantes em monumentos de período recuado 93

-O exemplo de Manoel de Matos e Antônio Rodrigues Bello 100

-Possíveis riscadores do período: Manoel Francisco Lisboa e Joseph Roiz de Oliveira 104

Capítulo 6: O papel das tipografias na divulgação de formas..... 108

-A circulação de impressos 108

-Possíveis gravadores que influenciaram entalhadores 110

-Riscos e tratados: Um modismo de tradição não teórica..... 145

Introdução

No que concerne à história mineira do século XVIII há uma lacuna que pede reparo urgente. Muito se tem escrito sobre a produção cultural e artística do chamado Barroco Mineiro. Estudos variados sobre pintura, talha e escultura se multiplicaram nos últimos cinquenta anos. Desde as obras referenciais iniciais como o *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, do francês Germain Bazin, os muitos enfoques dados a esta produção tem sido profícuos. No entanto, cabe salientar que tais estudos acentuam um hiato: a produção artística do território das Gerais de fins do seiscentos e três primeiras décadas do setecentos não recebeu ainda trabalho abrangente e sistemático. Este período é marcado especialmente pelo aporte em terras americanas de uma tipologia específica de retábulos, de impulso criativo tipicamente lusitano, chamado hodiernamente de Estilo Nacional Português, foco principal deste projeto. Comuns no mundo ibérico, os retábulos, a maioria dos quais construída de madeira policromada ou dourada, ornam o altar propriamente dito, encimando a mesa da comunhão e abrigando as imagens. Via de regra, adquiriram feições artísticas apuradas, estando entre as características mais marcantes da arte barroca luso-brasileira. Como escreveu Reynaldo dos Santos em seu *As Artes Plásticas no Brasil - Antecedentes Portugueses e Exóticos*:

> Mas o que dá caráter às igrejas seiscentistas em Portugal, mais que a sua orgânica austera que se repete com monotonia, é a riqueza decorativa dos altares e capelas, revestidos de talha policromada e dourada, forrando por vezes os muros de alto a baixo, emoldurando as portas e janelas, cobrindo as abóbodas e os tetos. Este revestimento de ouro estender-se-á às igrejas do Brasil, por isso é do maior interesse para a compreensão do seu estilo, o estudo das origens e caracteres da talha barroca em Portugal.[1]

A sugestão do historiador português, que diz respeito justamente à talha seiscentista abordada aqui, parece não ter sido seguida por pesquisadores ulteriores, aguardando ainda uma pesquisa à altura.[2]

---

[1] SANTOS, Reynaldo dos. *As Artes Plásticas no Brasil, Antecedentes Portugueses e Exóticos*, p. 22.

[2] Há, todavia, alguns poucos estudos sobre o contexto social inicial de regiões de Minas Gerais onde o Nacional Português é encontrado, especialmente a monografia *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica /1700-1750*, de Miguel Archanjo de Oliveira, feita sob orientação da professora Dra.Adalgisa Arantes Campos e apresentado ao Departamento de História da FAFICH/UFMG. Nada, porém, com o intuito primeiro e sistemático de estudar a produção artística nesse território.

O retábulo do Estilo Nacional Português (chamado em Portugal simplesmente de Estilo Nacional) foi alcunhado por Robert Smith e Reynaldo dos Santos em célebres artigos sobre a talha em Portugal. Segundo Smith essas peças caracterizam-se por

> dois elementos indispensáveis - a coluna de fuste em espiral, chamado "salomônico", e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais escultural que arquitetônica, dinâmica em vez de estática, emprestando sentido de movimento e efeito de unidade.[3]

Completa Adalgisa Arantes Campos:

> O retábulo Nacional incorporou a coluna totalmente espiralada (coluna torsa) recorrendo às arquivoltas concêntricas, conforme a tradição característica das portadas românicas e manuelinas. Concepção fundamentalmente escultórica, apoia-se em vocabulário ornamental baseado em motivos fitomorfos e zoomorfos, com inclinação para os símbolos eucarísticos: cachos de uva, de trigo, folhas de parreira, pássaro fênix, pelicano, dentre outros. Considerado uma criação genuína dos portugueses, emprega principalmente a madeira, devidamente policromada e dourada (ou totalmente dourada), suscitando a expressão "talha dourada".[4]

Essa tipologia constitui, como dito, uma invenção portuguesa, sendo que os primeiros exemplares datam de 1675 e já marcam decisivamente uma ruptura com a arte espanhola. Em Minas é possível encontrar traços deste estilo em raríssimas peças de fins do XVII. No século XVIII, em especial até 1725, o uso destes retábulos se tornaria provavelmente comum (dizemos "provavelmente" pois, comparativamente com a produção posterior joanina e rococó, poucos exemplares do Nacional Português remanesceram, sendo, sem dúvida, substituídos conforme os novos modismos que se sucederam).

Cabe frisar, a título de esclarecimento, que a exuberância da talha dourada presente no Estilo Nacional Português - cujos motivos estão relacionados, aliás, com os grutescos e a florística dos escultores flamengos, ativos em Portugal desde o século XVI -, cedeu espaço, a partir de 1725, para desenhos mais arquitetônicos e teatrais. O estilo em voga no período subsequente, por coincidir com o reinado de Dom João V, é

[3] SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*, p.69.
[4] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do Setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*, p.142.

chamado, em geral, de Joanino e tem como principal característica a presença, no remate do retábulo, de um dossel à moda italiana (explicável pelo gosto do monarca luso pela arte da Itália, de onde importou, não só peças de arte, mas escultores, pintores e arquitetos). Já a partir da segunda metade do século XVIII a talha começa a ficar mais leve e graciosa, com rocalhas irregulares e com a redução do douramento em favor da cor branca ou marmorizada. Foi este o período da arte de inspiração rococó, que os mineiros devem muito a regiões que hoje compõe a Alemanha (como a Baviera).

Descrito brevemente o viés estilístico e artístico que almejamos perscrutar (o qual terá momento oportuno de ser retomado com maior apuro e demora), é importante salientar que não pretendemos fazer mera análise morfológica ou limitar-nos a dar um enfoque excessivamente teórico. Ao contrário, queremos "entender" o homem por trás destas criações artísticas. Para introduzir o assunto vale citar aqui Enrique Lafuente Ferrari, em seu excelente prefácio a um clássico de Weisbach:

> la obra de arte es um producto humano, que tiene um contenido humano y que nos habla de emociones humanas y de complejos culturales de significación que no pueden abstraerse, sin daño, de lo meramente formal, del lenguaje artístico en que se expresan.[5]

Assim a obra de arte, vista como uma atividade humana e inserida, desta forma, num complexo cultural, passa a ter um sentido mais amplo que o "meramente formal". A circulação de uma tipologia específica de retábulo passa a ter acentuado valor para o estudo das relações sociais por favorecer enfoques culturais e por encarnar significados intrínsecos passíveis de serem entendidos.

Contudo, é necessário frisar que o documento essencial de nosso trabalho será a própria morfologia do retábulo. Como argumenta Adalgisa Arantes Campos:

> A História da Arte é um ramo da História Cultural com algumas variedades no enfoque e que seus estudiosos exibem tendências, não obstante tenham a especificidade de não abrir mão da mirada no objeto de estudo em questão (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Artes Utilitárias etc...).[6]

[5] FERRARI, Enrique Lafuente. La Interpretación del Barroco y sus Valores Españoles. In.: WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, p.13.
[6] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução: Artes, Religiosidade, Iconografia. In.: RESENDE, Maria Efigênia L. de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas Setencistas*. Vol.2, p.359.

O Estilo Nacional Português é encontrado em determinadas regiões de Minas, desde localidades da antiga Comarca de Vila Rica e Sabará até o norte, na Comarca do Serro. Contudo, salta aos olhos, pela quantidade e qualidade artística, a confecção deste tipo de peça na Bacia do Rio das Velhas. Há retábulos afins em Sabará (Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igrejinha de Nossa Senhora do Ó e Capela de Santo Antônio de Pompéu), Raposos (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Caeté (Capela de Nossa Senhora do Rosário), Itabirito (Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e Capela de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí) e em Ouro Preto, justamente em distritos localizados nas cabeceiras do citado rio (Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Igreja de Santo Antônio de Glaura, Igreja de São Bartolomeu e Capela de Nossa Senhora das Mercês, essas duas últimas no distrito de São Bartolomeu, e a capelinha de Santo Amaro no povoado de Bota Fogo). Apesar da ligação inequívoca com criações portuguesas coetâneas, tais obras apresentam características próprias, que transitam desde um gosto vernáculo (Raposos) até complexas criações ornamentais (Matriz de Cachoeira do Campo).

Subindo o Rio das Velhas, São Francisco e o Jequitinhonha, também encontramos peças do Estilo Nacional. Há remanescentes em Matias Cardoso (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Minas Novas (Igreja de Nossa Senhora do Rosário), Chapada do Norte (Matriz de Santa Cruz e Igreja do Rosário) e, mais ao sul, São José de Itapanhoacanga, Costa Sena e Diamantina (Catedral).

Outra área que merece ser citada é aquela compreendida no antigo Termo de Mariana e parte do de Vila Rica, no Vale do Rio Gualaxo (afluente do Rio Doce), sobretudo em distritos marianenses como Camargos, Monsenhor Horta, Furquim e Ribeirão do Carmo. Ainda que as criações dessa região estejam muito alteradas ou apresentem por vezes um gosto de transição, são, contudo, importantes para compreendermos a difusão desse estilo em áreas de mineração intensa em inícios do século XVIII. O estudo de Igrejas como a São Caetano de Monsenhor Horta nos possibilita entender o processo de mudança de uma morfologia e iconografia típicas do seiscentos para a nova formalidade ao gosto joanino italianizante, com dosséis, cortinados e um desenho mais arquitetônico. São monumentos emblemáticos: a Matriz de Bom Jesus de Furquim, a Igreja de São Sebastião de Ribeirão do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana, a Sé e a Santana de Mariana e a

Igreja de São José de Ouro Preto, com seus dois pequenos retábulos laterais de nosso estilo.

Cabe agora discorrer sobre as principais hipóteses dessa tese.

Um dos principais objetivos aqui será demonstrar a existência de determinadas oficinas/escolas de talha que atuaram em Minas em princípios do século XVIII. Tal afirmativa se dará através de exames iconográficos e estilísticos e quadros comparativos de diversos ornamentos (figuração antropomórfica: anjos, puttis, atlantes, cariátides etc; figuração zoomórfica: fênix (as aves *'fenis'* conforme a documentação da época)[7], pelicanos etc; figuração fitomórfica: festões, guirlandas, girassóis, rosas etc). Duas dessas oficinas parecem ser encontradas numa área maior, abrangendo uma o termo de Vila Rica e Sabará e outra o termo de Vila Rica e Mariana, conforme discorreremos.

Proporemos, ao final da tese, a existência de um mestre principal circulando por ampla região, a qual chamaremos Mestre de Cachoeira, por ser na matriz desse distrito ouro-pretano que se concentra a maior parte de sua obra. Outro artista que atuou na mesma matriz foi Manuel de Matos, único nome que localizamos de um entalhador do período em Minas Gerais. Também vamos rastrear suas obras pelos antigos povoados abarcados nessa tese.

A circulação de determinados motivos ornamentais, como os citados acima, nos apontará também outro caminho viável de abordagens e hipóteses, já que pode derrubar ou afirmar velhos paradigmas. O uso da ornamentação antropomórfica em retábulos do Nacional é realmente sempre sintomático de exemplares 'evoluídos'? A instalação de nichos revela influência ou transição para o joanino? Iremos tratar desses assuntos abordando várias igrejas e analisando genética e morfologicamente determinados ornamentos, em especial circulantes na Bacia do Velhas e do Rio Doce.

A abordagem de um estilo específico, o Nacional Português, far-se-á, portanto, tendo em vista o contexto cultural e social do império lusitano em fins do século XVII e primeiras três décadas do XVIII. Para corroborar as teses expostas acima, propomos três linhas de pesquisa viáveis, privilegiando, a saber, a *circulação espacial dos entalhadores e outros artistas*, a *circulação de motivos ornamentais específicos* e a

[7]ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*, vol.1, p.216, 277.

circulação de possíveis fontes iconográficas (sejam impressas ou esculpidas). Faremos isso através da divisão do trabalho em quatro eixos, a saber:

-*O Retábulo - debates, morfologia e técnica*: nessa parte discorreremos sobre o retábulo propriamente dito, peça de devoção religiosa e obra de arte ao mesmo tempo. Faremos breve discussão metodológica e bibliográfica, apontando os rumos atuais da historiografia, bem como analisaremos os estudos clássicos precursores. Ponderaremos sobre problemas de classificação e possíveis fontes documentais sobreviventes. Faremos também breve apanhado geral da produção retabular portuguesa, desde os primeiros exemplares até, ao menos, o século XIX, com a finalidade de contextualizar a produção do Nacional Português. Ao final discorreremos sobre as técnicas envolvidas na talha, no douramento e na policromia.

-*Ofícios, Mecenato e Tipografias:* nessa parte estudaremos a estruturação dos ofícios em Portugal e a diferenciação e adaptação desse esquema laboral em solo brasileiro e, mais especificamente, nas Minas. Consideraremos o contexto da encomenda, momento determinante da qualidade artística das peças, e os resquícios documentais ligados ao mecenato mineiro, especialmente em torno do artista Manoel de Matos. Ainda nesse momento examinaremos o papel das tipografias na divulgação de formas e saberes. Mesmo que não haja tratadística ligada a esse tipo de retábulo, sabemos que muitas gravuras influenciaram a talha do período.

-*O Surto Migratório e a Circulação de Modelos:* nesse ponto escreveremos sobre as ondas migratórias e como elas podem ter influenciado também na transmigração de modelos ou soluções compositivas, com adaptações regionais. Abarcaremos nesse momento as possíveis portas de 'acesso artístico' às zonas auríferas, como a rota do sul, vinda de São Paulo (mais ou menos a que é hoje conhecida como Caminho Velho) e outra menos conhecida, a rota do São Francisco, guia natural de quem chegava pelo nordeste. Examinaremos os movimentos de migração vindos do reino, Açores, Nordeste, São Paulo e Rio de Janeiro e suas presumíveis influências na talha do período em Minas.

-*Oficinas e modelos nas Minas:* reservamos à quarta parte o estudo propriamente dito das peças mineiras sobreviventes, suas diversas tipologias, os exemplos remanescentes e as respectivas regiões onde estão inseridas. Aproveitaremos o ensejo para arrazoar sobre possíveis métodos de datação e atribuição, tentando identificar prováveis oficinas e a circulação dos modelos entre os diversos arraiais. É

exatamente nesse momento que julgamos acertado fazer revisão de muitas afirmações historiográficas sobre a produção dos retábulos nos primeiros anos do século XVIII, cotejadas agora por uma catalogação e revisão documental abrangente. Terminaremos listando os resquícios materiais dessa talha em obras posteriores (arcaísmos no período joanino) e o reaproveitamento de trastes (peças do Nacional Português recolocadas em outros retábulos mais recentes).

Nossa intenção principal é, em síntese, o estudo e mapeamento dos retábulos do Estilo Nacional Português em Minas, perscrutando-lhes o contexto cultural e social, as fontes iconográficas passíveis de uso e a circularidade de gentes e motivos ornamentais envolvidos na confecção destes retábulos. A finalidade última é entender a utilização desta tipologia artística, suas ligações locais e internacionais, derrubando alguns paradigmas e elucidando diversos pontos que permanecem obscuros.

Compete agora situar recortes na pesquisa, que servirão como balizas e nortearão a metodologia. Como delimitação temporal, estabelecemos como marco inicial o último quartel do século XVII. Difícil precisar data específica. Algumas obras de talha parecem recuar a antes de 1690 (como o pequeno Altar do Santíssimo de Cachoeira), outras, de maior vulto, sugerem ser pouco posteriores a isso (como a ornamentação da Matriz de Raposos). A data limite para abordagem da talha é 1730, quando os retábulos de Cachoeira estão quase todos policromados. Todavia, poderemos utilizar documentos cuja data se estenda até meados do setecentos, especialmente para se pesquisar a origem das pessoas que construíram as igrejas da região (como bem demonstra o estudo dos testamentos e inventários, que, feitos até cerca de 1750, podem elucidar pormenores das épocas mais recuadas da História de Minas).

Como recorte espacial ficam estabelecidas as antigas comarcas do Rio das Velhas, de Vila Rica e do Serro. Cabe salientar os monumentos citados foram catalogados, tendo seus retábulos inventariados, dentro do projeto ‘O Estilo Nacional Português em Minas Gerais’, com a participação de bolsistas BIC, projeto este financiado pelo IFMG-OP (Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto) e coordenado pelo autor desta tese.

O esforço terá como objetivo final a compreensão do ambiente cultural que envolvia a construção dos retábulos. É crível, portanto, que o viés ora apresentado é bastante denso e rico em alternativas, já que o estudo explora diversos tipos de relações e criações circulantes.

Aqui as obras de arte serão cotejadas não somente por sua qualidade estética ou formal, mas como meios de interações socioculturais, interligando e permutando experiências. Na base destes intercâmbios, neste caso, está o retábulo português, como elo central, "como um mensageiro de relações", conforme diz Natalie Zemon Davis ao escrever sobre o povo e os impressos, palavras que não titubeamos em aplicar à talha luso-brasileira.[8]

Gostaríamos que a pesquisa sugerida se tornasse contributo importante, a exemplo do que fez Myriam Ribeiro para o rococó de Minas[9] e do que propôs André Guilherme Dornelles Dangelo para a arquitetura mineradora.[10] Ambos os estudos estão contidos em teses de doutorado exponenciais e prestaram relevantes abordagens, cada um em sua área.

Desde as tentativas de sistematizar, catalogar e classificar os retábulos feitas por Germain Bazin, Robert Smith e Lúcio Costa, o interesse pelo Nacional Português se estagnou, causando um retardamento danoso no que tange ao entendimento dos primeiros anos de Minas Gerais e à produção artística e cultural do período. Aliás, esta época também se ressente de mais investigações do tipo das empreendidas por Adriana Romeiro. Faltam, para o período, abordagens não só culturais, mas demográficas e políticas. O "nascimento" de Minas e seu contexto artístico-cultural continuam sendo, em grande parte, uma sombra que vez por outra recebe atenção em obras esporádicas.

---

[8] DAVIS, Natalie Z. *Culturas do povo*, p.159.

[9] *Le Rococo Religieux au Minas Gerais (Brésil) et ses antécédents européens.* Nesta tese Myriam Ribeiro estudou as influências européias no rococó mineiro. De seu doutorado resultou, com alargamento do campo de pesquisa, o livro "O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus".

[10] DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentistas*. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2006.



PARTE I

O Retábulo: debates, morfologia e técnica

Capítulo 1: Histórico e contexto do uso dos retábulos

-O retábulo: conceito e breve trajetória

A Igreja Católica, oficializada na era de Constantino, sempre teve a necessidade de ordenar e padronizar seus ritos e crenças. O momento maior de congregação cerimonial dos católicos é, desde tempos antigos, a Missa. Etimologicamente a palavra é um equívoco de interpretação, posto que, de início, não possuía sentido designativo. *Missa* vem do particípio passado do verbo "mitere", que significa "terminar". O sacerdote, sempre em latim, terminava a celebração com as palavras: "*Ite missa est*" - *esta [cerimônia] está terminada*. Por corruptela, a palavra "missa" passou a nomear a cerimônia encerrada pelo vocábulo latino. Como ponto fulcral de toda celebração da missa está a mesa do altar e, por consequência, ao menos no mundo barroco ibérico, está também o retábulo.

O retábulo é um dos componentes mais importantes da arte lusitana de todos os tempos. A palavra 'retábulo', em português, deve advir do espanhol 'retablo', que por sua vez procede do latim 'retaulo', 'aquilo que está atrás'. E é assim que essas estruturas se ambientam no espaço sagrado: em geral estão detrás ou acima do altar propriamente dito.

No século XVIII o dicionário de Rafael Bluteau assim define a expressão:

> Obra de arquitetura ou mercenaria, a que esta de ordinário pegado o quadro que fica sobre o altar, em vez de imagem de Santo. Qualquer quadro, painel.[11]

Portanto, em vez de uma simples imagem de santo apoiada em nicho parietal atrás do altar (como aconteceu em vários períodos históricos e em lugares diferentes), o retábulo tem vida própria, corpo evidente, papel cenográfico e simbólico definido.

O retábulo por vezes é chamado de altar. É mais comum, contudo, chamar-se de altar a mesa fronteiriça onde o sacerdote celebra o ritual eucarístico, componente ancestral presente em quase todas as civilizações, em geral confeccionado em pedra.

[11] BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*, p.338.

Era, por excelência, o local onde se realizavam os ritos sacrificais. No mundo judaico antigo, era nessa espécie de mesa que se fazia o holocausto do cordeiro ou das pombas. Todos os altares eram tidos como sagrados e o mais importante estava no centro do Templo de Salomão, depois reconstruído por Zorobabel e Herodes. Ao contrário de muitas outras culturas, os judeus não sacrificavam humanos, sendo a história de Abraão e Isaac uma exceção não consumada, onde o anjo deixa claro que animais - em vez de homens - já servem ao Deus uno.

No cristianismo primitivo, especialmente aquele que se afasta de Israel, se desenvolvendo entre judeus prosélitos e gentios, o sacrifício animal foi abolido. Tal ruptura com o rito hebraico tem seu cerne nos debates acerca da páscoa. Antigos teólogos e os chamados 'pais da igreja' (como Clemente de Roma, Inácio de Antioquia, Policarpo de Esmirna etc), começaram a suplantar a antiga ideia paulina da ceia representativa. A última refeição de Cristo passou a ser vista gradualmente como uma espécie de nova páscoa (já que, coincidentemente, havia ocorrido também no dia 14 de nisã, data da maior festividade judaica). Paulo chamava esse momento de 'novo pacto' e via nas palavras de Cristo acerca do vinho e do pão - 'este é meu sangue' e 'este é meu corpo'[12] -, um símbolo do seu sacrifício. Contudo, vários pensadores patrísticos passaram a dar um sentido mais literal ao último discurso de Jesus: aos poucos, o pão e o vinho não mais 'representavam', mas sim 'eram' o corpo e o sangue do redentor. A ideia da transubstanciação, sacramentada de vez no Concílio de Niceia, em 325, triunfou enfim sobre as outras variantes interpretativas. A ceia deixou de ser uma simples reunião comensal e passou a ser algo sacralizado, místico, o momento máximo, onde o sacerdote - e não mais qualquer pessoa -, celebrava a missa, repetindo o sacrifício de Cristo, doravante o cordeiro perfeito, aquele que substituiu a matança judaica dos animais. Tal ritual católico era em geral executado numa estrutura de pedra simples. Nas igrejas de maior vulto, após Constantino, essa mesa se localizava sob a abside ou o transepto. Foi só gradualmente que o espaço atrás do altar passou a ser ornamentado, dando origem ao retábulo.[13]

[12] 1Cor.11:23-28. Nos Evangelhos vide: Mt.26:26-28, Mc.14:22-24, Lc.22:19-20, Jo.6:48-58 (versão de João Ferreira de Almeida, Revista e Corrigida, disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf+aa/ap/5>, acesso em 07/01/2013).

[13] O retábulo podia ser feito de pedra ou madeira. Com o tempo, até mesmo os altares começaram a ser feitos de madeira, com a resalva que o sacrifício tinha de ser feito sobre uma pedra, encaixada em geral no tampo do altar: a pedra d'Ara.

No mundo ibérico paulatinamente o lugar de retaguarda passou a ser o recinto mais espetacular do templo. Já no período gótico tem-se em Espanha e Portugal grandes retábulos dourados feitos de madeira, guarnecendo o sacrário. Sem dúvida esse gosto pela madeira dourada adveio em parte de Flandres, onde a tradição da talha e ouro era longeva. Não é descabida de forma alguma essa ligação cultural, posto que relações comerciais de cidades como Antuérpia e Bruges com os dois grandes impérios católicos eram intensas. Todavia, foi na Ibéria que a talha dourada encontrou seu suporte perfeito, em estruturas cada vez mais grandiosas. São exemplos dessa monumentalização do período final do gótico o retábulo da Sé Velha de Coimbra, Portugal, fruto do trabalho de Olivier de Gand, e o impressionante retábulo da Catedral de Toledo, na Espanha.

Por volta de segunda década do século XVI, o estilo flamejante deu lugar ao plateresco na Espanha. A escultura de vulto passou, então, a ter papel fundamental, uma vez que no período anterior ficava perdida entre o decoro fitomórfico raso. Agora a estruturação do retábulo se dava através da disposição de painéis profusamente adornados, entremeados de representações antropomórficas. Em Portugal, onde as manifestações são menos luxuriantes que o caso plateresco espanhol, a ênfase ornamental sobrepujou o ímpeto arquitetônico. Como diz Bazin: "a história da arte ibérica do século XVI é aquela da luta do arquiteto com a anarquia plástica, introduzida pelo escultor e pelo ornamentista".[14]

Marco do momento que se iniciou com o advento do Renascimento são as criações de Herrera, no Escorial, Espanha, e a capela-mor da Sé de Portalegre, Alentejo, Portugal, invenção dos irmãos Gaspar e Domingos Coelho. Com essas grandes obras, o retábulo estava 'pronto' para sua evolução orgânica, teatro que era da escultura e da pintura. Caminho aberto para o Barroco, gradualmente os altares moldaram o recinto interior.[15] Não raro o novo 'recheio' exuberante invadiu as paredes retas, típicas da tradição ibérica, e ainda, em muitos casos, a talha transbordou dos retábulos e cobriu indelevelmente ogivas e colunas góticas, adornando também espaços antigos. É no espetáculo dourado que o Barroco ibérico, especialmente o português, se realizou mais plenamente. E é exatamente esse o momento que nos interessa nesse trabalho.

[14] BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. vol 1, p.256.
[15] GONZÁLEZ, J.J. *Martín. El Retablo Barroco em España*, p.5.

Ao estudar o retábulo e seus vários aspectos formais temos que encarar certas indagações conceituais. É difícil classificar essas estruturas dentro de uma das ramificações da arte, posto que elas podem ser ao mesmo tempo uma obra arquitetônica, escultórica ou pictórica. Contudo, é óbvio que a tipologia estudada aqui se concretizou mais como uma obra escultórica, com forte tendência ornamental, já que seu principal adereço é a talha dourada. Mesmo que em exemplares mais complexos desse modismo observemos frontões, áticos, arquitraves etc, a pletora decorativa suplantou em geral o impulso arquitetônico, como veremos.

Em trabalhos vinculados a restauradores e arquitetos e em catálogos de órgãos governamentais preservacionistas, o retábulo é tido como um bem móvel integrado, já que é desmontável, ainda que se ligue intrinsecamente ao restante da estrutura do edifício. Tal terminologia apareceu em princípios da década de 1980, divulgado por pesquisadores do IPHAN. A nova definição nasceu da necessidade de se conceituar peças que não se enquadravam como bens imóveis, mas que, por uma série de motivos, também não podiam ser inventariados entre os móveis, entendendo-se, conforme Lygia Martins Costa:

> Imóveis, o acervo arquitetônico, urbanístico e natural protegido, inclusive os bens de espécie vária que, por sua natureza irremovível, se prendiam ao contexto em que se inseriam. E bens móveis - evidentemente formando-lhe um contraponto - os que, criados para todo tipo de mister, a despeito de seu peso podiam ser transferidos de um a outro local sem problemas maiores.[16]

Era óbvio que objetos como retábulos, chafarizes, pinturas, azulejos, grupos escultóricos diversos, púlpitos, tapas-ventos etc, não condiziam com nenhuma das terminologias vigentes, sendo, de certa forma, participantes de ambas categorias. Surgiu assim a necessidade de um termo que desse conta da nova realidade percebida. Bem móvel integrado é, dessa forma, todo objeto que pode ser removido, em geral com maior grau de dificuldade, perdendo significado se mantido fora do ambiente original onde estava, sendo parte essencial do conjunto.

[16] COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*, p.317.

Podemos, contudo, encontrar outras terminologias. Por exemplo, para J.J.Martín González, o retábulo é componente do "mobiliário cultural" de uma edificação religiosa.[17]

-Estrutura e simbologia

Desde fins do século XV o retábulo esteve presente em quase todas criações religiosas do mundo luso-espanhol, engalanando pequenas ermidas, catedrais, mosteiros, matrizes e igrejas particulares de confrarias ou irmandades. É claro que a capela-mor recebe maior atenção, por ser o ponto visual central e abrigo do santo padroeiro, no entanto, quase todos os altares colaterais, inseridos ou não em profundas capelas (como é comum nas melhores estruturas de três naves), também mereceram os tradicionais retábulos.

Essas estruturas, suportes que são à ostentação do sagrado, funcionam como máquinas cenográficas a amparar a mensagem divina. A mensagem mais forte, aquela que dá sentido ao mundo católico, é a da Paixão cristológica. A eucaristia celebrada no altar, para onde o padre voltava a face,[18] é a repetição ritual, através do dogma da transubstanciação, da morte e ressurreição de Jesus. O foco do retábulo-mor tridentino é, sem dúvida, o sacrário, local seletíssimo onde a hóstia podia ser abrigada. Apesar dos mais antigos retábulos, ou proto-retábulos, não abrigarem a eucaristia, sendo esta retirada do *propitiatorium*[19] no momento da missa, aqueles construídos especialmente após Trento passaram a acolher um sacrário permanente, em geral sobre a mesa do altar-mor.

Esse sacrário aos poucos se tornou alvo estético.[20] Sua estrutura é habitualmente ornamentada com pinturas, internas e externas, e sua porta, em geral com

[17] Ibidem, p.3.
[18] Até antes do Concílio Vaticano II.
[19] "A partir do século XI as hóstias consagradas começaram a ser colocadas nas proximidades do altar em um pequeno cofre móvel, denominado propitiatorium. Mais tarde, passou-se a construir tabernáculos monumentais, as chamadas edículas eucarísticas. A localização sobre o altar é um costume recente, introduzido na Igreja pelo bispo de Verona, Gian Matteo Gibert (1524-1543)." SANT'ANNA, Sabrina Mara. A Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, Matriz do Bairro Ouro Preto: o mecenato confrarial e a ornamentação dos sacrários. In.: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto: Aspectos Históricos, Artísticos e Devocionais.* Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2013.
[20] É importante notar que vários retábulos laterais abrigavam pseudo-sacrários, com portas falsas, sem fechaduras ou dobradiças. No período do Nacional Português, no entanto, a maioria dos sacrários laterais

chave, mereceu muitas vezes a representação do Cristo (crucificado, ressurreto ou ascendente); de símbolos da Paixão (como o trigo e a uva - símbolos do corpo e do sangue de Cristo - ou a parreira espraiada na cruz vazia - o sangue redentor derramado no calvário); do cordeiro coroado (Cristo que vence a morte), do cordeiro deitado sobre o livro apocalíptico dos sete selos (conforme a revelação de João em Pátmos), ou do cordeiro com uma espada no pescoço (o Cristo morto na cruz, imagem também advinda do apocalipse[21]). É certamente no século XVIII que esta iconografia atingiu seu clímax, especialmente em Portugal e Brasil (nas Minas, por exemplo, todos esses símbolos são largamente empregados, desde as peças mais simples e antigas, até as criações do rococó).

Sobre a mesa do altar nasceram os outros componentes do retábulo fazendo-o, aos poucos, uma explosão de formas arquitetônicas e/ou ornamentais, com a presença de colunas (desde as de fuste reto até as salomônicas), nichos, camarins, tronos, áticos (frontões) etc. A disposição das imagens e símbolos dentro dos retábulos e dos retábulos dentro do templo também obedecem a uma estrita ordenação simbólica. Isso é perceptível, por exemplo, quando se observam as ilhargas das naves (lado esquerdo e direito, lado epístola e evangelho, consecutivamente): a colocação dos altares satisfaz critérios espaciais, sendo o lado evangelho reservado aos símbolos ou personagens mais sagrados na hierarquia religiosa. Em Minas, pelo menos à primeira vista, parece que isso não foi seguido muito claramente, entretanto, em matrizes como a de Cachoeira do Campo, cujo plano iconográfico ainda se preserva sem superposições posteriores, é possível, por exemplo, perceber essa lógica na disposição das invocações: no lado evangelho vemos o altar do Bom Jesus de Bouças e Nossa Senhora do Rosário (Cristo e sua iconografia cristológica e Maria e sua iconografia Mariana, portanto); no lado epístola temos o altar de São Miguel e Santo Antônio (um santo humano e sua iconografia hagiológica e um ser angélico e sua iconografia escatológica). Ou seja: Jesus e Maria de um lado, santos e anjos do outro. Até nos arremates das portas principais de acesso à nave vemos a obediência de uma ordenação evidente: na porta do

são verdadeiros. Talvez tal fato se deva à complexa rede de relações e competitividade que se delineou entre as várias irmandades presentes no templo, tendo cada qual, dessa forma, uma espécie de 'capela particular', detentora da eucaristia, que, desse modo, não se abrigava somente no retábulo do Santíssimo.

[21] Tal esquema do cordeiro morto, mais incomum nas Minas, pode ser encontrado, todavia, em exemplares do período inicial do nosso barroco, como em um retábulo colateral da Matriz de Cachoeira (altar de Santo Antônio). Tal figuração advém do apocalipse: "Digno é o Cordeiro, que foi morto, de receber o poder, e riquezas, e sabedoria, e força, e honra, e glória, e ações de graças." Apocalipse 5:12 (versão de João Ferreira de Almeida, Revista e Corrigida, disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf+aa/ap/5>, acesso em 07/01/2013).

lado evangelho existem símbolos cristológicos (como o sol); no lado epístola, símbolos marianos (a concha).

Dentro dos próprios retábulos também há uma hierarquia compositiva. Na tipologia do Nacional Português, a parte mais baixa é reservada, quase sempre, para os meninos (os putti) e mulheres (geralmente seres híbridos, com seios, à moda de sereias ou tendendo ao grutesco, como na Conceição de Sabará ou Mercês de São Bartolomeu), estes guarnecem o altar, como ceifadores da colheita eucarística (putti) ou sustentando estruturas (à moda de atlantes ou cariátides). Por outro lado, na parte superior, portanto o espaço mais nobre, vemos figuras angélicas. Gonzalez, citando Pérez Santamaría, diz:

> Según esta autora, los ángeles músicos se estabelecen principalmente en el ático; pero lo hacen también en el primero y segundo cuerpo, colocándose em serie. Priman los instrumentos de viento (trompetas flautas, fagots, oboes; entre los de cuerda figuran laúdes, guitarras, violas de arco, violas de gamba, liras, violines.[22]

Em muitos casos nas Minas percebemos tal disposição, especificamente nos retábulos laterais de Cachoeira do Campo, onde se vê anjos trombeteiros no ático, a anunciar a divindade.

Cabe ainda salientar que existem, no que diz respeito à motivação da construção, basicamente cinco tipos de retábulos no mundo português, a saber:

-Os retábulos eucarísticos (que guarnecem ininterruptamente a eucaristia; nas Minas geralmente isso se dava nos altares-mores);

-De padroeiros (que nas Minas sempre coincidem com os eucarísticos, na capela-mor);

-De santos confrariais (geralmente nas Minas ocupam espaços na nave, sendo retábulos colaterais, erguidos por irmandades ou outras associações confrariais);

[22] GONZÁLEZ, J.J. Martín. *Op.cit.*, p.9.

-De relíquias (erguidos para preservar ou expor um determinado objeto sagrado, caso inexistente nas Minas, onde, vez por outra, encontramos relíquias inseridas nos retábulos, mas que não são, em nenhum momento, foco maior do culto);[23]

-Narrativos (aqueles que ilustram determinada passagem bíblica ou hagiológica, são inexistentes nas Minas. Exemplo dessa tipologia são as representações da Árvore de Jessé, comuns em Portugal).

Esses acima são os principais tipos. Todavia, resta mencionar a existência de um gênero específico encontrado nas Minas: o altar do santíssimo. Mesmo que tenham tomado força somente no século XIX (quando se tornou corriqueira a adaptação ou construção de cômodos anexos para abrigar o santíssimo), muitos retábulos que ornam esse novo espaço não possuem a esperada ornamentação neoclássica, ostentando, contudo, uma morfologia bastante recuada, fruto de reaproveitamentos de peças inteiras ou restos de estruturas bem mais antigas (como vemos nos santíssimos das matrizes de Nazaré de Cachoeira do Campo, Conceição de Sabará, Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté e Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabirito).

-O impulso pós-Trento

Mormente é após o Concílio de Trento que a produção ibérica de retábulos toma força considerável. Ainda que as disposições conciliares nada versem especificamente sobre a construção dessas estruturas, elas instigam, por outro lado, o respeito que deve ser reiteradamente dedicado às imagens e relíquias, frisam a importância do correto uso de pinturas e esculturas e o papel dos santos representados, mediadores que são entre Deus e os homens.

Em Trento, na Sessão XXV de 3 e 4 de dezembro de 1563, se deliberou:

> Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios e dones que le han sido

[23] Como os ossos de um certo São Felicíssimo, no retábulo-mor da Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas.

> concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios (...).[24]

Trento confirmou, pois, o uso das artes como veículo catequético - numa época de iletrados, as imagens falavam por si só e divulgavam (dando ênfase à autoridade católica) uma iconografia instrutiva e piedosa. A Igreja reconhecia, então, de forma mais eficaz, o papel didático da arte: instrumento poderoso de coesão e propaganda, direcionando os fieis à oração, contemplação ou assombro. É nesse contexto que nasce o tipo de retábulo que estudamos, fruto da conjuntura cultural católica e absolutista do século XVII e XVIII.

Somando-se a essas diretrizes, houve, logo após o término do concílio, a publicação de uma avalanche de livros, tratados e manuais que organizavam e direcionavam o culto. Por todo o mundo se espalharam, através dos bispados e arcebispados locais, as constituições, espécies de normas locais adaptadas das disposições contrarreformistas. Essas constituições usavam, em geral, uma linguagem mais direta e objetiva, se tornando manuais de observação do rigor da vida diária e, por conseguinte, das representações imagéticas voltadas para o culto.[25]

A capitania de Minas Gerais surgiu dentro do contexto político e religioso pós-Trento. A construção das nossas primeiras capelas foi impulsionada pela descoberta das ricas jazidas auríferas (especialmente nas comarcas de Vila Rica, do Rio das Mortes e do Rio das Velhas) e posteriormente de diamantes (no Distrito Diamantino). Dentro do espírito criativo português, seguindo de perto as diretrizes conciliares, as novas igrejas que se erguiam, repletas de ouro, eram alvo de visitadores episcopais, que observavam a decência das representações e a piedade dos fieis. Foi impelido pelas visitas pastorais que Dom Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, escreveu ao papa Bento XIV no "relatório do episcopado de Mariana para a sagrada congregação do Concílio de Trento":

> Então encontraras muitos de seus vizinhos iludidos e apegados a atitudes de ambição, vaidade, soberba e aos perigosos prazeres da carne. Impelidos certamente a estes hábitos pela abominável cobiça do ouro. Nem penses que alguns eclesiásticos ficam imunes de se queimar com

[24] DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones e declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres*, p.279.
[25] A brasileira no período colonial foi as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

> esta desonra (...). Muito apegados a estes vícios, eles se tornam, entretanto, merecedores de um único louvor: a generosa liberalidade para com os Santos, em virtude do que uma exorbitância de ouro é destinada a promover o esplendor de todas as igreja.[26]

É dever do bispo manter o papado informado das fortunas (e infortúnios) de suas diversas freguesias e respectivos fregueses. Esse paradoxo, já percebido pelo bispo (prazer e cobiça *versus* construção de majestosas igrejas), foi a tônica de muitos estudos acadêmicos durantes as últimas décadas.

A centralização na figura do papa já existia, claro, desde os tempos de Niceia, mas foi intensificada depois de Trento. A ideia central de Pio V (papa que convocou a terceira parte do concílio e foi, após concluído, um de seus ferrenhos defensores) e seus cardeais era padronizar o rito romano e divulgá-lo por todas as partes, homogeneizando comportamentos litúrgicos díspares e evitando a marcha protestante. Qualquer forma cerimonial de culto que não possuísse tradição longeva devia ser extirpada para não permitir confusão entre ritos católicos e reformistas (neste momento ainda muito semelhantes). Pio acabou por abolir todo o ritual que possuísse menos de duzentos anos de tradição - acima de dois séculos, entretanto, seriam considerados mais originais, livres da influência "malévola" do protestantismo. É sob essa tendência, seguida pelos papas posteriores, que via no bispo uma espécie de sentinela que tudo devia reportar ao Vaticano, que a construção dos retábulos tomou seu maior impulso em solo ibero-americano, sendo produzidos com qualidade técnica cada vez mais apurada.

Nessa conjuntura os retábulos foram elevados a uma espécie de repertório visual do sagrado, a uma 'casa' onde os fieis achariam a materialização do mundo espiritual e piedoso tão alardeado pelos sacerdotes em suas homilias. São nessas estruturas, portanto, que devem ser guardadas e mostradas as principais imagens do templo, tudo sob o olhar fiscalizador da Igreja tridentina.

Vale a pena frisar um elucidativo caso, citado por Natália Alves Marinho, sobre um visitador que, em 1710, fez um relatório sobre suas impressões da Igreja de São Tomé de Cubelas, Portugal. Ele diz:

[26] RODRIGUES, Flávio Carneiro (org.). *Cadernos históricos do arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*, vol.3, pp.84-85.

> Foi me requerido e vi com os meus olhos que huma imagem do Senhor Corcificado estava posta em hum nicho no corpo da igreja com muita endicencia pello que mando que os freguezes dentro de seis mezes mandem fazer hum retabollo em que dicentemente se possa e deva colocar (sic) tam soberana imagem.[27]

Espantado por uma imagem de Cristo estar relegada a um nicho (o que não era permitido pelas regras eclesiásticas), o visitador não hesitou em dizer claramente que a escultura necessitava de um retábulo, local digno de abrigar tal representação.

O retábulo, como suporte das imagens principais ou da eucaristia, sendo ele mesmo uma sucessão de infinitas imagens, tornou-se, assim, o pano de fundo do altar, uma 'caixa de amostras' onde os fieis olhavam o divino, entendiam a história descerrada ali, veneravam as relíquias, ficavam absortos pela consagração da hóstia etc. Hoje, é claro, talvez tenhamos dificuldade em entender essas peças como instrumentos didáticos: ali há valores de outra época que não é mais a nossa, e, por consequência, um conjunto de símbolos e alegorias não inteligíveis. Todavia, tal não era o caso no seiscentos e setecentos, período em que temos, por exemplo, relatos e transcrições de sermões de padres que, dos púlpitos, usavam os retábulos para admoestações ou através deles expressavam júbilo, criticavam modos ou louvavam artistas e o dourado exuberante.

A estrutura que abarcaremos nesse estudo é uma espécie de síntese de todas as particularidades discutidas nesse tópico. Como já dito, são comumente taxadas como representantes do Estilo Nacional, terminologia esta que problematizaremos no capítulo seguinte.

[27] Apud. ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no porto na época barroca*, vol.1, p.45.

Capítulo 2: Debate historiográfico e documental

-Vislumbre geral: conceito, os perigos da sistematização e escolha metodológica

Sabemos o quão polêmico e contraditório é o uso do termo 'estilo'. Nos últimos anos a historiografia apontou perspicazmente problemas advindos das sistematizações e catalogações gerais, que desde o século XIX fizeram tradição longeva entre os historiadores da arte. Os princípios sólidos - e por isso mesmo pouco maleáveis - de pensadores como Wölfflin sofreram duras críticas, a maioria das quais atacando peremptoriamente seu plano engessado de análise formal da obra de arte. Tais julgamentos, movidos especialmente pela historiografia interessada no arcabouço sociocultural do fazer artístico, impulsionaram o surgimento das correntes que viam a arte como fruto de seu tempo e de seu meio.

Contrapõem-se, então, dois tipos de enfoques distintos: a arte vista como repositório formalístico e a arte vista como expressão 'espiritual' do homem. Os trabalhos orientados pela primeira vertente prezam sobretudo a morfologia artística, tratando de reduzi-la a esquemas ou leis. Entre os precursores e maior expositor desta variante encontra-se justamente Wölfflin, cuja obra contempla, de maneira incisiva, as formas estéticas como reveladoras de 'vontades' criativas imanentes e diferenciadas em cada período. A oposição formal - exemplificada e generalizada por Wölfflin no caso Renascimento x Barroco - só é possível, neste caso, quando se admite uma absoluta *imanência* do desenvolvimento artístico

Contrariando os formalistas, encontram-se os que vêem na arte a essência da expressão humana. A obra de arte expressa assim a atitude 'espiritual' do artista frente ao seu mundo e sua época. O artista é devedor, pois, do contexto cultural e sua produção reflete um estado de espírito condicionado. Da História da Arte 'sem nomes', proposta por Wölfflin, passa-se a uma História da Arte preocupada com a atmosfera social. A manifestação artística expressa, nesta vertente, o transcendente espírito criativo humano. Se os formalistas creem na 'imanência absoluta' os defensores da 'arte como expressão' velam pela transcendência das representações. A História da Arte é, desta forma, 'uma parte da história do espírito'.[28]

[28] FERRARI, Enrique Lafuente. Op.cit., p.13.

Dentre os formalistas, cabem citar Max Dvorak, Henri Focillon e Eugeni D'Ors. Dvorak buscava a elucidação do Barroco dentro da história puramente material das formas, mas não deixava de reconhecer, entretanto, que os estilos se ligavam a um processo cultural em ebulição; Focillon, como Wölfflin, era mais radical que Dvorak e via a explicação da evolução estilística somente nas formas em si; outra tendência seria a atitude materializada por D'Ors para quem a essência barroca seria uma constante universal do caráter humano.[29]

A outra posição geral dá ênfase ao estudo de casos específicos ligados a fatores diversos de ordem sócio-cultural.[30] Esta variante quase sempre se atem ao surgimento do Barroco, procurando explicações sociológicas para o novo estilo: estes fatores, orientando um período determinado, propiciaram e impulsionaram o aparecimento das formas ditas barrocas. Esta posição pode ser exemplificada em três personagens paradigmáticos: Werner Weisbach (que vê o Barroco como fruto da Contra-Reforma), Leo Ballet (defensor do Barroco como tradução do poder político dos reis absolutistas) e Arnold Hauser (o Barroco é um caso particularizado).

Diferente de Wölfflin - que se guiava pela ótica de regras formais rigidamente definidas -, Weisbach concebe o Barroco como expressão da Contrarreforma, ou seja, como produto de um contexto histórico específico. Esta pulsão plástica encontrou terreno propício nas terras espanholas. Diferentemente do Barroco Tridentino de Weisbach, Leo Ballet monta sua tese sobre as possíveis relações causais entre a arte barroca e o poder político do período. Para Ballet, o absolutismo é um movimento impetuoso que cresce e se manifesta nas artes, tanto profanas como religiosas. Já para Hauser não há um barroco, mas barrocos, e assim distingue pelo menos dois eixos gerais de manifestação: o barroco das cortes católicas e o da burguesia protestante, separados, não apenas por diferenciações formais concretas, mas por especificidades históricas, culturais e sociais. Estamos frente a uma abordagem particularizadora do conceito - o Barroco, e por consequência a arte, se aclimata, atende correntes diversas e se adequa a realidades sociais distintas e peculiares.

---

[29] MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro,* pp. 36-44. Sobre a teoria de D'Ors, escreveu João Adolfo Hansen: "sua generalidade, contudo, favorece as interpretações transistóricas, na linha de um Eugênio D'Ors. Por vezes, leituras transistóricas delirantes, como é o caso de Alejo Carpentier, que entende com D'Ors que 'barroco' é um universal do espírito humano, quando afirma que as pirâmides de Teotihuacán, no México, ou os templos de Angkor Vat, no Sri Lanka, são 'barrocos'." HANSEN, João Adolfo. Notas Sobre o "Barroco". *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.4, dez.1997. p.12.

[30] MACHADO, Lourival Gomes. *Op.cit.*, pp.44-50.

É interessante que a proposta de Weisbach foi aquela que mais longa aceitação e perpetuação teve no mundo ibérico, a ele se somando nomes de porte, como Emile Mâle. Porém, tal tese há muito também tem sofrido críticas, sendo a mais destacada aquela de Pierre Francastel, que acuradamente demonstrou como a pulsão criativa que se seguiu ao Concílio de Trento não necessariamente foi impulsionada por ele, pelo contrário, em muitos casos o contradisse. Como observa Adalgisa Arantes Campos:

> Francastel retoma o texto exarado pelo Concílio de Trento, particularmente, o respectivo decreto sobre a 'intercessão dos santos, a invocação, a veneração das relíquias e o emprego legítimo de imagens' que não possui mais de três páginas, e cujo conteúdo mostra que a intenção dos padres era restringir o número de imagens necessárias ao culto. Entretanto, o processo histórico seguiu orientação inversa à idealizada pelo Concílio, isto é, os próprios padres deformaram aquele princípio regulador, atendendo à sensibilidade popular de matriz medieval, tão afeita ao culto às imagens.[31]

O termo "barroco" foi empregado pela primeira vez em sentido depreciativo. Críticos de arte, teóricos do neoclassicismo, viam-no como algo marcado pela bizarria e levado ao extremo. Duas versões principais se dão para o surgimento do vocábulo: a expressão seria de origem portuguesa e designava, originariamente, as pérolas de formato irregular; ou, como também se aventa, seria derivada do italiano 'baroco' e significaria um desvio no pensamento lógico, um obstáculo à coerência morfológica. Tendo sua origem num contexto ou outro (ou nos dois) fica claro o modo primeiro de encarar aquelas manifestações artísticas - Barroco foi, a princípio, uma forma metafórica de designar um modismo criativo calcado no tortuoso, irracional, irregular. Durante a maior parte do século XIX o termo continuou com seu teor pejorativo e era usado especialmente quando se referia a certos aspectos da arquitetura italiana seiscentista. Assim resume Helmut Hatzfeld, em um exame crítico que traça sobre as teorias explicativas do Barroco:

> Essa palavra *Barroco* era tabu para todo crítico de gosto neoclássico. Em arte representava uma espécie de sinônimo de mau gosto, através de quase todo o século XIX, não só até Jakob Burckhardt, mas até Benedetto Croce. Havia, porém, de chegar um dia em que se

[31] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Considerações sobre o Barroco na geração heroica do IPHAN: Fontes e Métodos, p.536.

> compreendesse que o gosto correspondente ao Renascimento clássico não era um padrão eterno e que outras épocas e outros países podiam contribuir para a arte europeia com valores talvez maiores e certamente mais modernos. Considerações semelhantes às que, um século antes, haviam redimido a arte gótica de seu ostracismo, terminariam por fazer o mesmo com o Barroco.[32]

Houve, durante o século XX, uma leva de historiadores que pensaram o papel da Espanha na oposição aos ideais clássicos e renascentistas. Foi Sacheverell Sitwell, em 1924, que negou pela primeira vez a origem do Barroco na Itália, aumentando a polêmica sobre o conceito. Para essa nova ideia, a Espanha é um país "Barroco por predestinação".[33] Nomes como Ortega y Gasset endossaram essa opinião, ao frisarem que o Barroco já se encontrava pré-formado na Espanha. Outros, como Wilhelm Hausenstein ou filósofo Karl Gebhardt, não acreditavam na origem ibérica, contudo, reconheciam que foi na Espanha que esse estilo amadureceu, atingiu o clímax e se espalhou, inclusive para regiões protestantes sob influência castelhana (como a Holanda). Tal linha de pensamento propiciou a aparição da teoria proposta por Helmut Hatzfeld de que a Espanha apresenta um 'barroco eterno' e foi ela (não a Contrarreforma em si) a responsável pela difusão do Barroco histórico (fato do qual Lafuente, seguidor de Weisbach, discordou). Para Hatzfeld, é pela Espanha, de longa influência oriental árabe, que o novo modismo ingressou na Itália, distorcendo e desprendendo-se do classicismo. Da Itália, amadurecidas, as novas formas se espalharam para França, Alemanha e Inglaterra, para depois serem reintroduzidas na península ibérica.

Tal visão que opunha 'classicismo' x 'barroco' foi confrontada, em épocas mais recentes por estudiosos como Fernando Checa e José Miguel Moran. Segundo Checa e Moran o fenômeno barroco é extremamente complexo e heterodoxo, difícil de ser apreendido num conceito fechado ou homogêneo. O que chamamos Barroco é um movimento cheio de contradições formais e culturais, sofrendo profundas variações temporais e geográficas. Não é possível, dessa forma, analisar o Barroco sob a tradicional visão redutora, que o antagoniza ao Renascimento. Para eles:

> El Barroco, lejos de ser un lenguage unitario, encierra una pluralidad de alternativas y modelos, éstas se multiplican a lo largo del siglo

[32] HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco*, p.14.
[33] HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco,* p.18.

> XVIII em un amplio abanico de posibilidades, que van desde el desarrollo lógico de principios establecidos em el siglo anterior, a su contestación radical, partiendo de idénticos supuestos. En este sentido, pueden considerarse paradigmáticos el jardin paisajístico inglés, la obra de Van Brugh o el palladianismo de Lord Burllington o Willian Kent, con el que abre Kauffman su *Arquitectura de la Ilustración*.[34]

Outra abordagem - também mais contemporânea - é feita por José Antonio Maravall em seu clássico a 'Cultura do Barroco'. Para Maravall, o Barroco não é um 'conceito de estilo' e sim um 'conceito de época'. O Barroco é irrepetível (o que contraria, obviamente, a visão sequencial de Wölfflin) e, portanto, está ligado sobretudo ao século XVII e XVIII. E se o foco de Maravall é cultural, lógico que o Barroco 'pode ser encontrado também, e com certeza o foi, em países americanos os quais repercutiam as condições culturais europeias desse tempo'.[35]

À exceção de Maravall, todos enfoques listados tem na ideia de 'estilo' um pressuposto fundamental. Desde o conceito de *vontade artística* de Alois Riegl, a História da Arte foi posta num patamar superior ao da mera catalogação. A partir de Riegl, portanto, cresce o interesse pelos estilos ou, mais precisamente, pelas gradações estilísticas. A ocorrência dos estilos requer a existência de morfologias que se repetem e, paulatinamente, se sucedem. Os estilos mudam e suas formas transitam entre diferentes artistas e gerações de artistas por força de uma tradição visual ou simbólica. Essa tradição fornece uma gama de convenções e ideias e os artistas buscam então criar dentro desse 'espírito', imbuídos como estão do gosto da época e do meio (pelo menos tal como propõe a variante exemplificada acima por Weisbach, Ballet e Hauser). Tal visão tem sofrido ao longo do tempo restrições e críticas, uma vez que limitaria a criatividade individual do homem, estando ele 'preso' à 'moda' vigente. Entre os críticos precursores podemos citar Benedetto Croce, que via a peça artística como única, livre de qualquer elemento conceitual que torne possível sua continuidade, ensino, perpetuação ou classificação.

No mundo grego clássico havia duas palavras para a caracterização morfológica da criação estética humana: 'stylus', mais ligado, naquele momento, às formas da linguagem e à retórica; e 'genus', de gênero, para se referir aos cânones

[34] CHECA, Fernando; MORAN, José Miguel. *El Barroco*, p.14.
[35] MARAVALL, J. Antonio. *A Cultura do Barroco*, p.41.

arquitetônicos, ordens, tipologias etc, e às artes visuais em geral. Vasari usava, muitos séculos depois, o termo 'maniera', para designar a maneira de alguém pintar ou esculpir. Biógrafos e escritores franceses se referiam comumente ao 'gênero' de tal e tal obra de arte. Todavia, coube a Johann Winckelmann a conceitualização do termo 'estilo' como hoje o usamos, a se referir ao modo do fazer artístico de determinado indivíduo, período, região ou país. Foi sobre a estrada aberta pelo pensador alemão que trilharam mentes tão diferentes como Wölfflin e Weisbach.

É claro que preceitos teóricos como os de Winckelmann foram enraizados em época muito preocupada com catalogações, análises sistemáticas e evolucionárias que culminariam com proposições como a de Darwin ou o positivismo de Comte. E como grande parte dessa forma de pensar foi reavaliada durante o século XX, assim foi também com a ideia de estilo.

Tanto para finalidades didáticas quanto por fins técnicos, usaremos o termo 'estilo'. Não vemos outro modo de poder expressar toda amplitude das obras que serão estudadas aqui sem recorrer a esta palavra. É óbvio para nós que a produção da talha no período em que analisamos, tanto em Portugal quanto em suas possessões, estava imersa no seguimento de determinada tradição formal, com uma tipologia que aparece ou toma força no último quartel do século XVII. Está claro também que tais artistas seguiam costumes e modelos de predecessores e contemporâneos, uma vez que tais formas estavam em voga.

Há indícios inequívocos que em Minas, durante o setecentos e oitocentos (portanto dentro do contexto criativo barroco e rococó), os artífices deveriam ter consciência que seguiam determinadas tradições morfológicas. Existe um curioso documento avulso de 1827, nos arquivos da Ordem do Carmo de Ouro Preto, em que a Mesa define sua igreja dentro do "gosto moderno". Nesse escrito, cuja proposta feita pelo Mestre Ataíde para pintura do forro estava sendo analisada, lê-se em parte:

> Plano q a exemplo de todos os Templos, e ainda m^{mo}. de outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado segd^{o}. o gosto dos antigos e modernos; e eu alcanço ser acerttado.
> Sendo este templo de Nossa Senhora do Carmo, magestoso, e ademiravel, pella sua construção e veziveis perfeiçoens; se descobre nelle alguns retoques contra a regra e razão, como se vê em alguns

> corpos; confundidos com a m^{ma}. cor branca q tem as paredes; qd^{o}. Elles são para destinação e Ornato de seu composto.[36]

O produtor do documento estava a par dos novos e velhos modismos que, egressos da Europa, inundaram Minas. Os edifícios de Ouro Preto estavam sendo construídos segundo um gosto 'novo': que pode ser alusão ao pombalino ou ao rococó religioso. Portanto, trata-se de comitente minimamente consciente das temáticas arquitetônicas. Sabemos que tal apontamento foi produzido mais de cem anos depois de nosso período em estudo, mas claro está que eles tinham, por aquela época, uma percepção dos modismos, chamando de 'gosto' a tradição visual da época. O que os gregos antigos classificavam como 'genus', Vasari alcunhava de 'maniera' e Ataíde de 'gosto', nós chamaremos aqui de 'estilo'.

Abstemo-nos de toda polêmica conceitual a favor do pragmatismo, entrementes não nos afastaremos dos perigos advindos desse tipo de abordagem. Para todos que estudam arte, o perigo de sistematizações ou categorizações fechadas é constante. As obras de arte - em nosso caso, os retábulos - não apresentam a pureza formal que às vezes se espera encontrar. Essa diversificação dos retábulos, com soluções formais às vezes muito diversas para um mesmo período, levou a arranjos como o de Bazin (que atribui números aos diversos tipos) ou Roberth Smith (uso de uma nomenclatura geral). Veremos os métodos usados por estes pesquisadores referenciais nos tópicos adiante, mas os problemas de classificação para o caso mineiro ficarão reservados à parte IV deste trabalho.

Cabe adiantar aqui o seguinte: se, por um lado, existem tradições visuais mais amplas que o artista segue, entretanto nunca podem ser excluídas verdades como a aspiração própria do criador e o papel de seus mecenas. Essas especificidades fazem com que a produção de cada peça seja, de certa forma, única, mesmo que, num panorama geral, ela se enquadre em contexto mais vasto. Aqui reside a armadilha dos esquemas evolutivos, sempre muito em voga. Nos estudos de caso do capítulo 12 listaremos os retábulos e, claro, os tentaremos datar, descrevendo-os morfologicamente, todavia é preciso ter em mente que um estilo não morre num momento e já no dia seguinte outro novo nasce em seu lugar - pelo contrário, é tudo gradual, como o é, aliás,

[36] CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*, pp.192-193.

todo espírito inventivo humano. E essa é precisamente a razão básica da existência comum de arcaísmos e modernizações dentro das tipologias específicas, sobre os quais nos debruçaremos no momento propício.

Classificar retábulos não é uma tarefa de natureza exata. Mesmo assim, é deste tipo de metodologia que podem advir conjeturas acerca da sociedade que criou tais formas ou patrocinou ou 'construiu' artistas e artífices.

Vejamos, então, os escritos pioneiros de alguns pesquisadores paradigmáticos.

-Pesquisa e classificação de Lúcio Costa, Germain Bazin e Robeth Smith

Coube ao famoso arquiteto Lúcio Costa o esforço precursor para o entendimento da produção ligada à talha na arte brasileira. Consultor técnico do SPHAN por muitos anos desde 1936, e assumindo de vez a Diretoria de Estudos e Tombamentos do órgão em 1946, foi Lúcio Costa (e seu grupo) que nos proporcionou muitos estudos pioneiros calcados nas devassas em documentações camarárias, paroquiais, comerciais etc, publicados na revista do SPHAN (depois IPHAN), desde 1937. Em seu clássico artigo *Arquitetura dos jesuítas no Brasil*, Lúcio Costa, após dar uma explicação geral sobre as várias construções do período colonial, passa a descrever os retábulos e a ornamentação interna das igrejas, mosteiros e capelas, sugerindo pioneiramente uma classificação. De forma genérica, ele propõem a existência de quatro grandes momentos na produção retabular no Brasil:

> -1ª fase, retábulos pós-renascentistas ou proto-barrocos, de características (segundo ele) mais marcadamente jesuíticas, produzidos por um período que se estende desde fins do século XVI a meados do XVII;
>
> -2ª fase, retábulos em arquivoltas concêntricas, também chamados *românico* ou *franciscano* (segunda metade do século XVII e início do século XVIII);
>
> -3ª fase, retábulos arrematados em dossel, alcunhados de retábulos 'antigos' (primeira metade do século XVIII),

-4ª fase, retábulos claros, sem pletora de ornatos, ditos retábulos 'modernos' (segunda metade do século XVIII).

Após descrever brevemente estas 'fases', Lúcio Costa se refere a cada um desses momentos como: 'classicismo barroco' (1ª fase), 'romanismo barroco' (2ª fase), 'goticismo barroco' (3ª fase) e 'renascentismo barroco' (4ª fase).[37]

Essa disposição em fases sofreu profundas críticas da historiografia moderna, que descarta qualquer abordagem cerceadora (na medida que o termo 'fases' passa a ideia de momentos históricos e artísticos que mudam drástica e repentinamente). Outro ponto a mencionar é o uso dos termos classicismo, romanismo, goticismo e renascentismo aplicados a nossa produção retabular. Essa nomenclatura é fruto de uma interpretação que nosso arquiteto faz do tão citado texto do Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, escrito em 1790 e transcrito pelo biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, em 1858.[38]

Germain Bazin foi um historiador de arte francês que chegou a ocupar a função de curador chefe do Museu do Louvre. Publicou ao longo de sua carreira dezenas de livros sobre arte, sendo talvez o mais famoso o *História da Arte, da pré-história aos nossos dias*. Para os brasileiros, porém, sua obra máxima foi o *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, volumoso trabalho fruto de vários anos de permanência e pesquisa em diversas regiões brasileiras. Vindo logo atrás da esteira deixada pelos modernistas, Bazin, aqui aportado pela primeira vez em 1945, logo tratou de elaborar, como era comum e necessário naquela época, um quadro totalizador da arte no país, cuja riqueza de manifestações o impressionou profundamente. No primeiro volume do *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil,* no tópico 1 do 'livro' 4 (*Morfologia do retábulo português*), Bazin, após ter dado uma visão panorâmica da produção arquitetônica, se propôs apreender a tipologia da talha portuguesa. Nesse momento mostrou estar atualizado com o que se fazia no Brasil e em Portugal, citando pesquisadores como Roberth Smith (que também elaborou sua própria organização tipológica), Lúcio Costa e Reynaldo dos Santos.

[37] COSTA, Lúcio. *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, pp.128-131.
[38] Somente um desses 'estilos' é mencionado no documento do Segundo Vereador de Mariana, o 'gosto gótico'. O restante da nomenclatura Lúcio criou tendo por base esse termo chave.

Como era de se esperar, Bazin tentou traçar um quadro morfológico do retábulo, estabelecendo um esquema de numeração, no qual rotula os exemplares de 1 a 12, mais ou menos cronologicamente, sendo:

-1, o tipo plateresco (século XVI);

-2, o tipo cercadura (século XVI);

-3, o tipo da contrarreforma (fins do XVI início do XVII);

-4, o tipo maneirista (1620-1670);

-5, o tipo clássico (1620-1650);

-6, o tipo barroco ou românico parietal (fins do XVII e primeiro terço do século XVIII);

-7, o tipo barroco, chamado românico com moldura em arquivoltas (fins do século XVII e primeiro terço do século XVIII);

-8, o tipo barroco frontal (fins do século XVII, princípios do século XVIII);

-9, o tipo Dom João V, com baldaquino (segundo quartel do século XVIII);

-10, o tipo baldaquino, com concheados (1770-1755);

-11, o tipo arquitetônico (1760-1778);

-12, o tipo baldaquino neoclássico (fins do XVIII, século XIX).

Vê-se que nesse esquema Bazin tenta se cercar de toda possibilidade de solução formal existente em Portugal e, em consequência, no Brasil, onde, segundo ele, os espécimes mais antigos são de tipo 4 e advém de Pernambuco e Rio de Janeiro. O problema desse arranjo é que, mesmo com tantas nomenclaturas e subdivisões em seu diagrama numérico, isso não se mostra capaz de abarcar toda produção. Esquemas fechados assim deixam de contemplar, por exemplo, certas criações paulistas, mais ao

gosto popular, ou mesmo retábulos mineiros muito antigos, como o pequenino altar do Santíssimo da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.[39]

Roberth Smith foi um historiador norte-americano que se dedicou ao estudo da arte portuguesa e brasileira desde fins da década de 1930. Após minuciosa pesquisa e vários artigos, em 1963 lançou sua obra referencial, *A Talha em Portugal*. Nesse livro Roberth Smith, a exemplo de Bazin, apresenta sua própria sistematização, subdividindo assim seu esquema:

-Talha de estilo gótico;

-Talha do Renascimento - fase quinhentista (onde analisa os retábulos em *forma de arco*, os *arrematados em edículas* e os *maneiristas*);

-Talha do Renascimento - fase seiscentista (onde há a predominância de tipos maneiristas até a década de 1670);

-O Estilo Nacional;

-O Estilo Joanino;

-O Estilo Rococó.

Foi, de forma geral, o esquema de Smith que mais larga aceitação teve depois de proposto, tanto entre pesquisadores portugueses, quanto entre os brasileiros. Tal fato se deve, provavelmente, ao seu plano mais geral e menos fechado que o de Bazin, de tal modo apresentado que permite encaixar tipologias muito diferenciadas, mas vigentes nos mesmos períodos.[40]

Smith classifica o retábulo foco de nosso estudo como uma manifestação do Estilo Nacional. Trata-se do mesmo 'românico em arquivolta', cuja numeração é 7, no diagrama referido por Bazin; ou a segunda fase da proposição de Lúcio Costa. Smith o chama de 'nacional' por vários motivos, todos de caráter morfológico. O termo nunca é usado explicitamente com fundamento nacionalista ou patriótico - como argumentaram algumas críticas que lhe advieram posteriormente -, mas, antes, nomeia uma arte com tendências locais (nitidamente desvencilhada da arte espanhola) em que o principal elemento é o arremate em arquivoltas concêntricas (o retábulo espanhol

[39] BAZIN, Germain. *Op.cit*. vol.1, pp.258-259.
[40] SMITH, Robert. *Op.cit.*, pp.19-149.

permanece com o esquema de edícula, tal como o português foi no período anterior). Outro pormenor realçado por Smith é a influência do Estilo Românico, demonstrando como, desde muito, a arte e arquitetura portuguesa já pendiam para tipologias morfologicamente fechadas (para usar os dizeres de Bazin), como as arquivoltas concêntricas, tão comuns nas portadas medievais.

Elaboramos, a título de comparação, um quadro contendo resumidamente os esquemas gerais de cada um dos autores citados acima. Para cada linha corresponde a terminologia criada por cada um deles para designar os mesmos tipos de retábulos (excluímos os modelos cronologicamente recuados que não são encontrados no Brasil e, por isso mesmo, não recebem atenção de Lúcio Costa):

Lúcio Costa	**Germain Bazin**	**Roberth Smith**
Classicismo barroco/1ª fase	Tipo da contra reforma (‘3’) Tipo maneirista (‘4’) Tipo clássico (‘5’) Românico parietal (‘6’)	Renascimento seiscentista
Romanismo barroco/2ª fase	Românico com arquivolta (‘7’)	Estilo Nacional
Goticismo barroco/3ª fase	Tipo Dom João V (‘8’)	Estilo Joanino
Renascentismo barroco/4ª fase	Baldaquino com concheado (‘9’)	Estilo Rococó

-Novos esforços de classificação: Estilo Nacional Português ou Barroco Pleno?

Fica evidente que das classificações feitas acima, aquela que teve mais aceitação foi a expressão ‘estilo nacional português’. Há que se frisar que o termo não foi alcunhado somente por Robert Smith, parecendo ser invenção de autoria dupla, pois Reynaldo dos Santos já o cita no segundo volume de seu “A Escultura em Portugal”,[41]

[41] SANTOS, Reynaldo. *A Escultura em Portugal*. 2 vol., Lisboa: Bertrand, 1950.

publicado em 1950, ano que Smith usa o designativo no artigo "Portuguese woodcarved retable".[42] A justificativa para o vocábulo 'nacional' feita por Reynaldo é a mesma formulada por Smith. O pesquisador português chama a si a primazia da percepção do caráter pretensamente local desses retábulos, assim se expressando nesse trecho:

> O que a nosso ver constitui pois a originalidade deste primeiro ciclo da talha barroca é esta composição inspirada na sugestiva dos portais românicos, concentrada e hermética como as formas dos mesmos. Esta afinidade, que julgamos ter sido os primeiros a notar, ilumina não só o carácter do retábulo nacional do fim do século XVII, mas a diferença que o separa dos retábulos italianos e da própria talha barroca espanhola seiscentista.[43]

Tal terminologia teve influência desde então. Em Minas, foi corriqueiro seu uso entre estudiosos da arte e arquitetura coloniais, especialmente aqueles ligados aos trabalhos de inventário e fomento à pesquisa promovidos pela Fundação João Pinheiro nos anos de 1970 e 1980. O clássico "Barroco Mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação", organizado por Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado e publicado pela primeira vez sob as expensas da citada entidade e da Fundação Roberto Marinho, utiliza essa definição no verbete 'retábulo', juntamente com 'joanino' e 'rococó', citando, inclusive, Roberth Smith. Segundo os autores, o Nacional Português 'obedeceu ao modelo mais tradicional de linhas barrocas'.[44]

Hoje utilizam a expressão docentes importantes como Natália Marinho (que chega a sugerir uma revisão de nomenclatura, mas não se delonga muito sobre), Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira ou Adalgisa Arantes Campos.

Recentemente, entretanto, o termo passa por vários questionamentos, consequência de revisões historiográficas. É o que acontece no artigo "O Retábulo em Portugal: o Barroco pleno (1668-1713)", de Vitor Serrão e Francisco Lameira. Neste artigo, parte de uma sequência maior, os eminentes pesquisadores portugueses sugerem

---

[42] SMITH, Robert. Portuguese woodcarved retable. In.: *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Portuguesa de Belas Artes*, Lisboa, 2.ª série, n.º 2, 1950.

[43] Apud LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Victor. *O retábulo em Portugal: O Barroco Pleno.* Promontoria, ano 2, nº 2, 2004, p.252, nota 4.

[44] ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, p. 171.

o uso de outro designativo para nomear a talha de nosso período em estudo: retábulos do barroco pleno.

As proposições dos acadêmicos citados acima se estendem também, cabe frisar, a todos os outros modismos em voga no século XVII e XVIII e não só ao Nacional. O que Smith chama de renascimento seiscentista, Lameira e Serrão chamam de retábulo do protobarroco; o Nacional Português, como já dito, é o barroco pleno; e o joanino é o barroco final. Para Lameira e Serrão, a nova proposta classificatória se dá por uma série de motivos:

> -A expressão Estilo Nacional não tem nenhuma relação de continuidade com as designações dos períodos contíguos, quer com o anterior (*a fase seiscentista do Renascimento*), quer com o seguinte (*o estilo joanino*);
>
> -A sua abrangência cronológica é excessiva necessitando de uma segunda fase. Esta última entra em contradição com algumas das características fundamentais do estilo nacional, nomeadamente no ático onde, no lugar dos arcos salomónicos concêntricos, existem volutas, baldaquinos e outros elementos arquitecturais;
>
> -O conceito não reflecte nenhuma realidade específica deste período, pois tão nacional ou português é o Protobarroco como o Barroco pleno ou ainda o Barroco final, havendo em todos eles semelhanças e diferenças com a realidade artística italiana e espanhola;
>
> -A estreita ligação com o azulejo figurativo (e com o brutesco compacto das decorações de tectos, primeiro, e com a pintura de perspectiva arquitectónica, depois) é uma constante em todo o século XVIII não sendo restrito ao Estilo Nacional;
>
> -Toma a parte pelo todo ao excluir um número relativamente significativo de exemplares de categoria secundária que não se enquadram nos sistemas característicos do *estilo nacional*.[45]

Vejamos cada uma das ponderações. O primeiro argumento diz respeito a problemas de nomenclatura, a qual não deixa transparecer, em Smith, uma linha cronológica. A nova proposta prevê essa sequência nominal: protobarroco, barroco pleno, barroco final. Tal problema terminológico, a nosso ver, não seria motivo, se tomado isoladamente, para repudiar a classificação de Smith, já que, quando analisamos, por exemplo, nomes de grandes estilos, também não há essa continuidade aparente (Renascimento, Barroco, Neoclássico etc).

[45] Ibidem, pp.252 e 253.

O segundo tópico ajuizado nos parece mais plausível: a terminologia de Smith só previa retábulos produzidos no último quartel do XVII e primeira década do XVIII cujo arremate se dava em arquivoltas concêntricas espiraladas. Não comportava, desta forma, outras tipologias contemporâneas com desenho e ornamentação que demonstravam um traçado mais arquitetônico e moderno, que seriam típicos só do período posterior. Sob esse ponto de vista, ficamos, assim, restritos a somente um tipo de retábulo - aqueles com arquivoltas -, excluindo fatalmente outras peças hodiernas. Dentro da nova classificação sugerida (barroco pleno), contudo, tais retábulos posteriores estariam contemplados.

O terceiro argumento já havia sido usado por outros pesquisadores: toda manifestação artística, antes e depois do 'Nacional' de Smith, também é nacional, uma vez que foi perpetrada em solo português e tinha sempre adaptações próprias. Ainda para os autores, a ligação com a arte azulejar (apontada como arte irmanada ao Estilo Nacional por Smith) seria comum em outros momentos e não só no período citado.

Por fim, os professores portugueses concluem que a terminologia antiga de Smith excluiria também retábulos de outras categorias, raros, mas existentes no mesmo período.

Afirmam Lameira/Serrão:

> O conceito de Barroco pleno parece-nos ser o mais adequado para este ciclo, que sucede ao Protobarroco e antecede o Barroco final. Deste modo há uma sequência lógica assente em critérios cronológicos e formais.[46]

Todavia, o termo 'barroco pleno' proposto, ainda que dê conta das manifestações portuguesas, não abarcaria toda a produção mineira. Nas Minas a tipologia clássica de arquivoltas concêntricas teve momentos diferenciados, variando desde uma concepção mais apurada arquitetonicamente (como os retábulos da nave de Cachoeira do Campo, que Lameira e Serrão classificariam como sendo do último momento do barroco pleno); passando por concepções mais, digamos, conservadoras, mais alinhadas com o desenho original desse estilo em Portugal (retábulo lateral da Sé de Mariana[47]); até criações populares, onde as espiras e colunas se encontram nuas,

[46] Ibidem, p. 252.
[47] Sob o orago de São João Evangelista.

ainda que as arquivoltas persistam (como a Matriz da Conceição de Raposos ou a Capelinha de Santo Amaro do Bota Fogo, na zona rural de Ouro Preto). Nesses últimos exemplos (Raposos e Bota Fogo) é evidente que o termo 'barroco pleno' não se aplica, pois se trata obviamente de releitura vulgarizada do característico traçado português ingresso nas Minas, preservando a estrutura, mas dispensando a ornamentação, barateando a obra uma vez que se faz uso de mão de obra menos qualificada.

Tendo isso em vista, podemos afirmar que estudaremos aqui, então, os retábulos produzidos em Minas desde fins do século XVII até 1730, cuja solução básica de suas estruturas prevê o uso de arcos concêntricos que arrematam a peça, preservando o fuste espiralado, estando ou não presente a característica talha dourada ou policromada barroca. Poderíamos chamar esse modismo de estilo românico barroco, barroco pleno, românico com arquivolta etc, mas, em todo caso, incorreríamos em risco por enquadrar nessa nomenclatura peças que, como as de Raposos, não combinam, pela simplicidade do desenho, com nenhuma dessas linhas. Poderíamos chamá-lo de 'estilo de retábulos com uso de coroamento em arquivoltas de fuste espiralado', mas seria nome por demais longo. Poderíamos ainda usar o termo 'estilo Pedro II', por ser esse o monarca que governava durante o auge desse gosto, mas excluiríamos criações semelhantes feitas antes deste rei ascender ao trono. Por tudo isso, optamos por usar a mesma nomenclatura de Robert Smith.

A terminologia do historiador norte-americano é aplicável à categoria de retábulos mineiros que pretendemos abordar. Tanto por razões práticas, quanto didáticas, não vemos motivos para olvidar o termo, usado corriqueiramente por muitos pesquisadores atuais. Aqui o utilizaremos, portanto, para designar certos tipos de retábulos produzidos nas Minas cujo arcabouço principal se encaixa na descrição de Smith: sejam as estruturas monumentais de Cachoeira do Campo e Sabará ou os singelos exemplos de Raposos e Bota Fogo. Em todos eles é inegável, de qualquer forma, a sobrevivência desse traçado lusitano, baseado especialmente no arremate em arquivoltas sucessivas. É esse esquema compositivo que - por ter nascido em Portugal - é para Smith mais caracteristicamente local (ou nacional). Claro está que as críticas dos professores acima são fundamentadas, pois toda arte produzida em solo português é nacional. Mas é inegável também que Smith e Reynaldo dos Santos estavam corretos: esse desenho é o mais 'original' e aquele que inspirou, na sua determinada época, toda uma tipologia morfológica, seguida - com as nuances criativas particulares, claro - por

uma gama variada de artistas e encomendantes. Tal tradição parece ter nascido espontaneamente, fruto de um processo sociocultural paulatino, sem que para tal tenha havido tratadística específica.

Ideal seria encontrar nos documentos da época referências de como os contemporâneos viam ou nomeavam seu modismo. Nesse sentido, cremos ter detectado um preciso testemunho hodierno.

-Um possível testemunho documental

Lameira e Serrão chamam atenção para o fato de que em determinados documentos essas estruturas eram taxadas de 'modernas' (diferenciando-as dos altares renascentistas): as arquivoltas, então, eram entendidas como novidades, muito diferentes dos arcaísmos anteriores. Mas tal expressão não nos apresenta evidências maiores da percepção da época e o termo 'moderno' era sempre aplicado quando um novo estilo sucedia outro: assim como o Estilo Nacional um dia foi considerado 'moderno' pelos seus contemporâneos, também o joanino e o rococó o foram.

Pelo menos no caso mineiro parece existir um resquício mais palpável de como os sujeitos setecentistas apelidavam este 'gosto': trata-se do relato feito pelo Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, documento tão lembrado e polêmico, resguardado por Rodrigo José Ferreira Bretas na sua biografia do Aleijadinho.[48] Tal passagem já foi acusada de ser uma fraude inventada por Bretas, outros, contudo, a saúdam como autêntica transcrição. É evidente, para nós, que o trecho da suposta citação é bem diferente da prosa romântica do célebre biógrafo, se assemelhando muito mais a uma construção textual do século XVIII. A nosso ver, portanto, há ali dois escritos, de pessoas e épocas distintas. Outro motivo que julgamos depor a favor da legitimidade do relato é a nomenclatura utilizada para designar os vários gostos artísticos do setecentos: os termos usados, ao que parece, advém realmente do século XVIII (e não do XIX, quando o período rebuscado do barroco já passava pelo crivo das críticas neoclássicas).

[48] Relato esse já citado antes, quando nos ativemos à classificação feita por Lúcio Costa.

Atenhamos-nos ao texto do Segundo Vereador de Mariana. Nele se lê nitidamente que existem três modismos: o gosto gótico, o gosto de Frederico e o gosto francês (vide o grifo na nota 49).[49] Sobre o gótico, Joaquim José escreve:

> O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor

49 A matriz de Ouro Preto, arrematada por José Francisco de Oliveira pelos anos de 1720, passa por um dos edifícios mais belos, regulares e antigos da comarca. Este templo, talvez desenhado pelo Sargento-mor Engenheiro Pedro Gomes, foi construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal com grandes colunas da ordem coríntia, que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Scamozzi. Com a maior grandeza e soberba arquitetura traçou Manuel Francisco Lisboa, irmão daquele Pombal, de 1727 por diante, a igreja matriz da Conceição, da mesma vila, com 12 ou 13 altares e arcos majestosos, debaixo dos preceitos de Vignola. Nem é inferior à catedral matriz do Ribeirão do Carmo, arrematada em 1734 por Antônio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e fachada correspondem à galeria, torres e mais decorações de arte. Quem entra pelo seu pórtico e observa a distribuição dos corredores e naves, arcos da ordem compósita, janela, óculos e barretes da capela-mor, que descansam sobre quatro quartões ornados de talha, capitéis e cimalha lavrada, não pode desconhecer a beleza e exação de um desenho tão bem pensado. Tais são os primeiros modelos em que a arte excedeu a matéria. Pelos anos de 1715 ou 1719 foi proibido o uso do cinzel para se não dilapidarem os quintos de Sua Majestade, e por Ordem Régia de 20 de agosto de 1738 se empregou o escopo de Alexandre Alves Moreira e seu sócio na cantaria do palácio do governo, alinhado toscamente pelo Engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa-forte e hospital de misericórdia, ideada por Manuel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessam a muita gente. Quanto, porém excedeu a todos no desenho o mais doce e mimoso João Gomes Batista, abridor da fundição, que se educou na Corte com o nosso imortal Vieira; tanto promoveu a cantaria José Ferreira dos Santos na igreja do Rosário dos Pretos de Mariana, por ele riscada; e nas igrejas de São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto, delineadas por Antônio Pereira de Souza Calheiros ao gosto da rotunda de Roma. Com este José Pereira se ilustraram outro José Pereira Arouca, continuador do seu desenho e obra da ordem 3.ª desta cidade, cuja esbelta cadeia se deve à sua direção, e Francisco de Lima, hábil artista de outra igreja Franciscana do Rio das Mortes. O aumento da arte se afigura de sorte que a matriz de Caeté, feita por Antônio Gonçalves Barbacena, debaixo do risco do sobredito Lisboa, cede nas decorações e medidas à matriz de Morro Grande, delineada por seu filho Antônio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes, em que se reúnem as maiores esperanças. Este [templo] e a suntuosa cadeia de Vila Rica, começada por um novo Manuel Francisco, em 1785, com igual segurança e majestade, me levariam mais longe se os grandes estudos e modelos de escultura feitos pelo filho e discípulo do antigo Manuel Francisco Lisboa e João Gomes Batista não prevenissem a minha pena. Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura . O ***gosto gótico*** de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha, e estatuário Francisco Xavier, e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica. Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas atlantes, festões e tarjas respiram o ***gosto de Frederico***; a distribuição e talha do coro do Ouro Preto revelada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado. Jerônimo Felix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na exação do retábulo principal da matriz de Antônio Dias da mesma Vila o confuso desenho do Doutor Antônio de Souza Calheiros; Francisco Vieira Selval e Manuel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luís Pinheiro e Antônio Martins, que hão feito as talhas e imagens dos novos templos. Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor ***gosto francês*** é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural, ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza. Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte a atarem-se-lhe os ferros para poder obrar. Disponível em: <http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html>, acesso em 29/12/2012 (o grifo é meu).

> José Coelho de Noronha, e estatuário Francisco Xavier, e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica.[50]

Esse trecho abriu espaço para se especular que o 'gosto gótico' é o Estilo Joanino: como a morfologia estilística de Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha é bem conhecida, concluiu-se então que, pela época (1790), se designava estilo gótico o que hoje chamamos joanino. Entretanto, não nos parece ser isso o que de fato está escrito no documento: Joaquim José diz que o gosto gótico de retábulos transferidos da Piedade já havia sido 'emendado'. Mas, o que isso quer dizer? No dicionário de Rafael Bluteau, na edição revista por Antônio Moraes Silva no Rio de Janeiro e publicada em 1789 (portanto somente um ano antes do relato do Segundo Vereador), lê-se para o vocábulo 'emenda', entre outros significados: "peça que fe ajunta a outra para lhe dar o comprimento, ou largura neceffaria".[51] O relato deixa entrever que José Coelho de Noronha havia adaptado retábulos antigos para que coubessem em um novo espaço ou para que se enquadrassem a um novo gosto vigente. Coisa bem semelhante é possível perceber, por exemplo, no retábulo-mor da Sé de Mariana, onde uma estrutura antiga, proveniente da primitiva matriz local, teve que sofrer 'emendas' bastante perceptíveis para se ajustar ao espaço de fundo da capela-mor, sem dúvida mais larga e alta que a anterior. Acreditamos que é esse o sentido da palavra 'emendados', significando 'alterados' e não 'seguidos' ou 'copiados'.

Portanto, nessa citação, o termo 'gosto gótico' deve se referir ao Nacional Português e o vereador quis na verdade dizer que peças primitivas que vieram da capela da Piedade (quiçá a do Morro de Ouro Preto) tinham sido adaptadas ao novo gosto ou ao novo espaço (talvez esse trabalho de Noronha seja uma modernização italianizante, com a substituição das arquivoltas concêntricas por dosséis).

Seria estranho se alguém que viveu em época tão próxima à de Xavier de Brito chamasse sua produção de gótica. Era mais evidente para eles, que para um leigo hoje, que aquilo que se vê na capela-mor do Pilar tem muito mais 'italianismos' que 'goticismos'.

É bastante improvável, portanto, que o vereador de Mariana - atualizado e informado como estava ao citar o gosto francês (sem dúvida referência ao rococó contemporâneo dele) e os preceitos de Vignola e Vicenzo Scamozzi ou ao usar

[50] Disponível em: <http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html>, acesso em 29/12/2012.
[51] BLUTEAU, Rafael. *Op.cit.,* p.473.

expressões arquitetônicas (como ordem compósita e jônica) e citar monumentos como o panteão romano (a 'rotunda') - tenha ligado o joanino ao 'gótico'. Como parece ter sido homem minimamente entendido de arquitetura, ele devia empregar o termo como ele havia sido utilizado desde Vasari: o estilo dos godos, aquele comum na Idade Média. É muito mais crível que ele designasse então de gótico os já antigos retábulos do Nacional Português, quem sabe talvez já percebendo nas arquivoltas concêntricas o modelo primitivo das portadas medievais.

Como, então, o vereador de Mariana percebe o joanino? Vamos ao texto:

> Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas atlantes, festões e tarjas respiram o gosto de Frederico; a distribuição e talha do coro do Ouro Preto revelada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.[52]

O gosto de Frederico deve ser referência às modernizações na arte portuguesa levadas a cabo por Johann Friedrich Ludwig, aportuguesado João Frederico Ludovice, alemão que introduziu em Portugal uma moda mais romanizada, sob a supervisão de Dom João V, simpático que era pela arte italiana. E por que 'melhor gosto do século passado'? Certamente é uma menção ao estilo seiscentista, ao gosto berniniano e borrominiano, que foi aquele levado para Portugal com a ascensão do novo rei e cujos ecos podemos ver, por exemplo, nos "arrogantes altares da catedral" (provavelmente os dois do transepto da Sé marianense, com os dosséis e lambrequins bem evidentes, típicos de Bernini) e na nave decagonal da Matriz do Pilar (cujo vórtice era justamente o coro referido no documento). Reparemos que a expressão "distribuição e talha do coro de Ouro Preto" parece ser uma insinuação ao formato poligonal ao modo de Borromini[53] - "a distribuição" - de Nossa Senhora do Pilar, chamada ainda hoje de Matriz de Ouro Preto, alusão ao antigo bairro onde está inserida a igreja.[54]

E mais claro ainda está que o gosto francês é o rococó:

> Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco.[55]

[52] Disponível em: <http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html>, acesso em 29/12/2012.
[53] Como se deduz da planta de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma.
[54] BOHRER, Alex Fernandes. *Op.cit*., pp. 31-33.
[55] Disponível em: <http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html>, acesso em 29/12/2012.

Estes ornatos irregulares são referências diretas às rocalhas assimétricas, tão comuns no ocaso setecentista.

Propomos, então, uma nova leitura do famoso documento do Segundo Vereador de Mariana. Na citação de Bretas estão registrados os três momentos artísticos que até o ano de 1790 seriam perceptíveis para os contemporâneos: o gosto gótico (Nacional Português), o gosto de Frederico (o joanino) e o gosto francês (o rococó).

Portanto, para nós, existe um testemunho documental de como eram chamados esses retábulos por volta de fins do século XVIII, pouco mais de 60 anos do término do modismo das arquivoltas concêntricas.

-Historiografia contemporânea

Seguindo o caminho deixado especialmente por Roberth Smith e Germain Bazin, o interesse internacional pela arte luso-brasileira não se esgotou, como provam os trabalhos de vulto do americano George Kluber e os do francês Yves Bottineau. Contudo, uma leva de pesquisadores natos de Portugal e Brasil, no encalço de seus predecessores estrangeiros, logo proporcionaram ao público uma série de importantes obras. Entre os precursores lusitanos dos estudos sobre arte portuguesa, que versaram em algum momento sobre a talha, cabe citar os nomes de Mário Chicó, Ayres de Carvalho, Reynaldo dos Santos, Flávio Armando da Costa Gonçalves e, mais recentemente, José Meco e Eduardo Pires Oliveira.

Dentre os portugueses que se dedicam atualmente e com mais afinco ao assunto específico da talha se destaca a professora do Departamento de Ciências e Técnicas de Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Natália Marinho Ferreira-Alves, responsável quiçá pelo maior levantamento arquivístico e morfológico feito depois de Roberth Smith. Desde seus estudos doutorais, vem se dedicando ao tema, sendo orientadora de diversos trabalhos ligados a essa temática (como as teses/dissertações *Talha na Diocese de Lamego*, de Carla Sofia Ferreira Queirós; *Os Retábulos Estilo Nacional na região da Terra Fria, de Bragança, Miranda do Douro, Vimioso e Vinhais*, de Paulo José Fernandes Lopes; *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*, de Maria de Fátima dos Prazeres Eusébio; *A Actividade Mecenática*

das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX, de Paula Cristina Machado Cardona; *A Talha e Arte de Entalhar: manual do ofício, madeiras e ferramentas*, de José Vieira Gomes; *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa - séculos XVII-XIX*, de José Carlos Meneses Rodrigues; *A Talha Barroca de Lisboa, Os Artistas e as Obras*, de Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira; *A Talha Neoclássica da Bahia*, de Luiz Alberto Ribeiro Freire). De sua autoria cabe destacar *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca Artistas e Clientela, Materiais e Técnica* (em dois volumes), *Acerca da Talha Dourada no Norte de Portugal - do Século XVII ao Advento do Neoclássico* e *A escola da talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal.*

Outro pesquisador que não podemos deixar de frisar pelo foco na arte retabular é Francisco Lameira, professor do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve. Entre seus trabalhos estão *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime, O retábulo em Portugal, das origens ao declínio* e *O retábulo no Algarve.*

No Brasil, desde Lúcio Costa e Germain Bazin, nova geração também se devotou à pesquisa de nossa produção artística colonial, dentre eles cumpre citar Lourival Gomes Machado, Judith Martins, Walter Zanini e Afonso Ávila (fundador da Revista Barroco, publicação que reúne alguns dos principais artigos sobre o tema). Mais recentemente podemos destacar, pela investigação ligada à Minas, à história da arte portuguesa (seja pintura ou escultura) ou à talha propriamente dita, Benedito Lima de Toledo, Percival Tirapeli, Magno Mello, Marcos Hill (deste cabe mencionar *A Talha barroca em Évora – séculos XVII-XVIII*) e Adalgisa Arantes Campos (cujos numerosos trabalhos tem sido de suma importância especialmente para se compreender o ambiente criativo e a cultura artística do setecentos e oitocentos). Há, além desses, dois acadêmicos que, pelo fato de terem estudado especificamente a talha brasileira, merecem atenção especial aqui: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Luiz Alberto Ribeiro Freire.

Sem dúvida os trabalhos da professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira são leitura obrigatória para quem, no Brasil, deseja estudar a escultura, a talha ou a arte retabular. Entre suas obras cabe frisar seu *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. Neste livro, Myriam Ribeiro recria a trajetória do rococó, desde

suas matrizes no Velho Mundo, até as criações magistrais do Aleijadinho. Longe de ser somente um empenho catalográfico ou inventarial, a autora se dedica a tecer análises estilísticas, perscruta possíveis modelos iconográficos e faz comparações morfológicas sobre as diversas soluções compositivas.

O professor Luiz Alberto Ribeiro Freire foi orientando de Natália Marinho, pesquisadora citada acima. Sua tese de doutoramento *A Talha Neoclássica na Bahia* e seus trabalhos atuais sobre a arte retabular estão, sem dúvida, entre os principais esforços hoje vigentes no país para se entender este tipo de produção.

Apesar do visível desenvolvimento dos estudos sobre a arte brasileira durante os últimos anos é notório que o chamado Estilo Nacional, aquele que justamente marca o início da arte mineira do período colonial, não tenha recebido ainda atenção necessária. Mesmo os abrangentes Bazin e Lúcio Costa dedicaram pouca atenção a este momento da produção artística. Nos clássicos artigos da revista do IPHAN ou da revista Barroco, praticamente só há citações destes retábulos. É natural que na época dos modernistas, interessados como estavam na descoberta de uma arte genuinamente brasileira, o rococó, especialmente manifestado no Aleijadinho, tenha recebido redobrado interesse, consequência que foi, em grande medida, da junção da mão de obra metropolitana e nativa, já mestiça. Muitos são os fatores que, a partir daí, fizeram cair no esquecimento o Estilo Nacional no Brasil e especificamente em Minas: num primeiro momento, durante as abordagens pioneiras, claramente havia certa falta de apreço com esse tipo de peça, tendo em vista que ela era fruto, evidentemente, de mãos portuguesas e não de uma geração de artistas nativos (hipótese sobre a qual discordamos em parte e julgaremos em ocasião oportuna nesse trabalho).

Ações isoladas ocorreram, como no caso de Sabará, para quem um filho local, Zoroastro Viana Passos, dedicou volumosa pesquisa editada pelo antigo SPHAN. *Em torno da historia de Sabará* é um esforço para se entender a antiga sede da Comarca do Rio das Velhas e, nesse contexto, Viana Passos aborda a Capelinha do Ó e a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ambas importantíssimas edificações que abrigam retábulos do gênero que analisamos.[56] Todavia, o erudito sabarense não discorre sobre problemas estilísticos ou morfológicos, seu objetivo é salvaguardar a documentação de sua cidade (é ele que transmite pela primeira vez a história, tão citada

[56] PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1940.

e difundida posteriormente, do infeliz pároco que mandou atear foto na documentação da Matriz, tendo em vista que seu antecessor era portador de hanseníase).

Sobre os outros monumentos do período, quase absoluto silêncio. Mesmo retábulos do porte dos da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo não mereceram até então estudos aprofundados, a não ser apontamentos manuscritos feitos na década de 1952, por ocasião de seu primeiro restauro, por Jair Inácio. Algumas abordagens esporádicas pontuam essa igreja, mas nada sobre os altares, como o artigo muito conhecido de Ivo Porto de Menezes *Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Fran*cisco, publicado na antiga revista do IAC/UFOP. Nesse texto Menezes tenta traçar paralelos entre o busto do Chafariz do Alto da Cruz em Ouro Preto, tido como o primeiro trabalho do Aleijadinho, e algumas figuras muito semelhantes existentes na Matriz de Cachoeira do Campo (nas ilhargas da capela-mor e sobre uma porta lateral da nave, lado epístola).[57] Mas, como já dito, pesquisas específicas sobre os retábulos são inexistentes - e não só para Sabará e Cachoeira, mas para quaisquer outros exemplares, como São Bartolomeu, Glaura, Raposos, Camargos etc.

-A sobrevivência arquivística em Portugal e em Minas

Grande parte do acervo documental português (muito mais vasto e bem conservado que o nosso) foi palmilhado pelos pesquisadores mencionados, especialmente pelo grupo ligado a Natália Marinho e Francisco Lameira. Através desse garimpo arquivístico se conseguiu identificar os nomes de muitos artífices. É óbvio que, pelas próprias prerrogativas da produção artística lusitana, esses continuarão sendo apenas 'nomes', uma vez que não havia interesse (e se havia, foi esporádico) nas biografias desses construtores. Todavia são nomes essenciais, pois nos permitem mapear os deslocamentos desses homens e possíveis traços distintivos e estilísticos de cunho pessoal. Os numerosos indivíduos que Natália Marinho arrola em seu livro *A arte da talha no Porto na época barroca* advém de vasta documentação. São fontes essenciais cotejadas e citadas por essa pesquisadora:

[57] MENEZES, Ivo Porto. Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, pp.51-55.

-Regimentos de ofícios (normas que regem e regulamentam os diversos ofícios);

-Compromissos de ofícios (regulamentam cada oficio internamente e resultam do aceite dos pares);[58]

-Contratos de aprendizagem (estabelecido entre mestres, aprendizes e oficiais);

-Exames de ofício (feitos para elevação de ensambladores, entalhadores e douradores ao grau de mestres);

-Contratos entre mestres (com intuito de fazerem alianças laborais);

-Eleição de juízes de ofício (esses eram os juízes que aprovavam os novos mestres);

-Obrigações de obras (termos que o mecenas firmava com o construtor especificando o que fazer, como fazer e valores monetários);

-Referências a traças ou riscos;

-Documentação notarial diversa (procurações, vendas, fianças etc).

O cruzamento desses diferentes dados possibilitou saber, por exemplo, localização de moradia dos artistas, curiosidades, querelas judiciais etc. Parte desse material consultado por Natália Marinho está preservada no arquivo distrital do Porto. Salienta-se ainda que muito desse acervo está digitalizado ou disponível em livros.

Bem diferente é o caso mineiro, cujas fontes do período focado (fins do século XVII e inícios do XVIII) coincidem com momento muito recuado e conturbado de nossa história. Apontamentos escritos deveriam ser, naquela época remota, bem mais raros de serem produzidos do que posteriormente. No alvorecer do setecentos as preocupações, via de regra, deveriam estar centradas nas mínimas condições de vida que os primeiros desbravadores necessitavam, tal como aponta o livro atribuído a Antonil, *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas:* tudo é obscuro e muitas vezes improvisado. Contudo, para as primeiras grandes igrejas matrizes, aquelas que sucederam as primitivas ermidas, ou mesmo para a construção de capelas mais

[58] Sobre esses ofícios voltaremos a discorrer na Parte II.

elaboradas, como a do Ó de Sabará, a de Santo Antônio de Pompéu e o Rosário de Caeté, tais documentos devem ter existido.

Dessa forma, nos deparamos quase sempre com arquivos fragmentados, quando não totalmente aniquilados. Especialmente os livros das irmandades, aqueles onde pormenores tão importantes como os nomes dos artistas e suas obrigações poderiam ser encontrados, foram dilapidados. É famoso o caso da paróquia de Sabará, já citado aqui, mas o mesmo ocorreu com outras localidades, cujos acervos foram perdidos em épocas recentes. Na década de 1960 e 1970 houve um esforço válido da arquidiocese de Mariana para recolher das igrejas matrizes, a maioria das quais sem a mínima condição de salvaguardar esse patrimônio, os velhos manuscritos confrariais - é neles quase sempre que achamos as pouquíssimas referências escritas sobre nossos artífices.

Empenho considerável foi feito nos anos de 1960 e 1970 quando Judith Martins lançou seu clássico *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (em 2 volumes), fruto de intensa pesquisa em papeis paroquiais, camarários e cartorários. Neste livro é evidente que a menção a obras feitas antes de 1725 (data de fatura, ao que parece, do último retábulo do Estilo Nacional em Minas) é muito rara. Contudo, as pistas fornecidas são mais que válidas, notadamente quando o nome de um artista se repete mais de uma vez e em mais de um lugar, nos possibilitando ter um vislumbre do trânsito físico desses homens no início do século XVIII e, por conseguinte, também da circulação e presença de marcas pessoais em áreas diferenciadas (como o caso de Manoel de Matos, que examinaremos no capítulo 5).

Entretanto, foi só recentemente que um projeto lançou diligência sistemática no levantamento da documentação relativa a lugares no antigo Termo de Vila Rica que abrigam hoje retábulos de nosso estilo. Trata-se do projeto *As Paróquias Rurais do Termo de Vila Rica: um estudo da formação social das primeiras freguesias do século XVIII* da professora Maria do Carmo Pires, do Departamento de Turismo da UFOP. O plano da referida docente consiste na transcrição de manuscritos sobreviventes na Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo e nas extintas freguesias de Santo Antônio de Casa Branca (atual distrito de Glaura) e São Bartolomeu, para posterior criação de um banco de dados. Este arrolamento transcende a pesquisa dos livros das irmandades, perpassando outros dados de natureza eclesiástica (como as

devassas) ou camarária. A exemplo da obra de Judith Martins, através deste novo projeto também é possível ter uma ideia da circulação das pessoas nesses primeiros anos da capitania de Minas, especialmente dos artistas e encomendantes, bem como obter listas de nomes e ocupações (o que nos proporcionará um vislumbre geral da composição social dessas freguesias).

Mesmo que não versando diretamente sobre as paróquias citadas acima, algumas outras iniciativas são fundamentais por ajudar a compor o ambiente e o contexto cultural da confecção de retábulos, como o Banco de Dados da Paróquia do Pilar de Ouro Preto, sob supervisão da professora Adalgisa Arantes Campos, cujas informações já proporcionaram a produção e publicação de várias obras que lançaram mão do acervo digital. Será, também, projeto útil nesse estudo.

Outros tipos de documentos que merecem atenção são aqueles de origem cartorária. Alguns testamentos conservados podem elucidar o contexto sociocultural da construção dos templos, como o testamento de Antônio da Silva Barros (que será mencionado nos capítulos 7 e 12). Exemplo deste tipo de arquivo é a Casa do Pilar de Ouro Preto (grande parte do acervo desta casa, que é o Anexo III do Museu da Inconfidência, se acha micro-filmado no Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, na Casa dos Contos, também em Ouro Preto). As fontes conservadas neste anexo são as mais variadas possíveis, sendo disponibilizados igualmente arquivos de tipo judiciário e musicológico.

-O retábulo como documento

Excetuando o breve relato do Vereador de Mariana, escrito em forma de crônica direta, dispomos então de poucos apontamentos sobreviventes, geralmente fragmentados. Resta-nos um outro caminho viável, de qualquer forma: o próprio retábulo será nosso documento mestre. Através da presença física do objeto de arte é possível obter uma série de informações. Por comparações iconográficas e morfológicas pode-se, por exemplo, estabelecer um presumível número de artistas atuantes em Minas, sugerir a datação das peças, intuir a repetição dos riscos (todos já desaparecidos), perceber as superposições posteriores, as improvisações, as alterações, as modernizações, as técnicas utilizadas, os variados estilos pessoais, a existência de

escolas ou oficinas, a circulação de motivos iconográficos e simbólicos, a recorrência de invocações, as diversas soluções das formas fitomórficas, zoomórficas e antropomórficas, a recorrência de modelos nas diferentes regiões, a origem provável dos artistas etc.

Nesse sentido, o retábulo em si é sua própria testemunha, um documento não escrito, mas visual. Rico em informações, presta às mais diversas análises. Por um lado, se nas Minas raramente os valiosos livros das irmandades desse período resistiram, por outro lado sobreviveram, apesar das muitas modificações e destruições, variados exemplares dessas estruturas religiosas.

Assim como os textos escritos são reflexos dos gostos e vontades do meio sociocultural que os produziu, conforme analisa brilhantemente Jacques Le Goff em seu 'documento-monumento', a peças de arte também o são.[59] É claro que devemos fugir de análises simplistas ou fechadas e evitar cair nas armadilhas citadas por Le Goff: da mesma forma que os manuscritos registram 'verdades' construídas e parciais de suas sociedades, isso também ocorre aos nossos retábulos. Uma obra de arte sacra é uma versão de mundo, objeto religioso e artístico a um só tempo, peças sagradas e de admiração estética que são passíveis de leitura e que intrinsecamente também apresentam suas verdades e contradições. São, por fim, objetos históricos e, por isso mesmo, documentos.

Foi na madeira - e no ouro que a doura - que os homens de inícios do século XVIII nos propiciaram seus melhores testemunhos; se suas letras se calam, os retábulos se erguem como focos privilegiados de discussão, de estudo, de pesquisa, de leituras iconográficas. Esse exercício de análise morfológica e social dedicada aos retábulos do Nacional Português ainda não havia sido feito e o hiato deixado pela historiografia, aquele que aludimos tantas vezes, não é agora, senão, uma porta de possibilidades e interpretações históricas quase inexploradas.

[59] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

Capítulo 3: Tipologias e Técnicas

-As diversas tipologias portuguesas: do gótico ao protobarroco

Antes de passarmos para o assunto específico das técnicas escultóricas e de douramento, é importante, ainda que de forma sucinta, darmos um panorama geral sobre as diversas tipologias de retábulos lusitanos. Seguiremos, grosso modo, a cronologia e a terminologia proposta por Roberth Smith (citando, quando for o caso, outras proposições, como as de Bazin e Lameira/Serrão). Sabemos, como já salientamos, de todos problemas acarretados por classificações sob o epíteto 'estilo', contudo, as usamos aqui mais como forma de orientação. Tal esboço tem como finalidade última contextualizar a aparição do chamado Estilo Nacional Português dentro da produção artística, desde o crepúsculo da Idade Média até o século XIX.

Começa a arte da talha portuguesa em fins do século XV, época da qual advém peças que podem ser qualificadas dentro de uma escola própria. Vários retábulos construídos nesse momento se ligam estilisticamente ao que se produzia na Flandres de então. Data daí o gosto lusitano pelos lavores em madeira dourada. O conjunto do altar da Sé Velha de Coimbra parece ser o mais antigo exemplar (e, se não for, pelo menos é o mais monumental desse período). Obra do escultor Olivier de Gand - que anos antes de executar tal projeto se dedicou a serviços na Catedral de Toledo, Espanha - e do dourador Jean d'Ypres. Terminada em fins de 1501, esta peça, pelos seus relevos, pela composição e pelo desenho característico do dossel, se liga estilisticamente ao gótico, como bem oberva Smith. Olivier de Gand ainda faria alguns outros trabalhos em Portugal, como a capela-mor da Igreja de São Francisco, de Évora, cuja talha se perdeu. Tais criações abriram caminho para outras construções, dentro do mesmo espírito criativo, como os retábulos mores das Sés de Funchal, Lamego e Viseu. Muitos desses objetos são simples adaptações de modelos flamengos, já elaborados por autores portugueses como André Pires.[60]

Smith apõem ao gótico a talha do Renascimento, a qual, para ele, se subdivide em duas 'fases', a quinhentista e a seiscentista. Os novos motivos morfológicos renascentistas chegam a ser citados em documentação da época, como a

[60] SMITH, Robert. *Op.cit.*, p.23.

encomenda que o entalhador flamengo Arnão de Carvalho recebe do Cônego Luis Gonçalves, em Lamego, para fazer "obra grossa de romano". Partes do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra, executadas por Francisco Lorete em 1531, foram feitas ao estilo de "lavrado romano".[61] Nos exames de entalhadores e ensambladores de 1549 se exigia o conhecimento prévio dos cânones da ordem dórica,[62] o que demonstra o novo espírito renascentista a olvidar o modismo gótico, que, via de regra, desprezou as ordens clássicas greco-romanas. As primeiras estruturas dentro desse estilo parecem ser uma série de cadeirais que Smith lista (sendo os principais os de Belém, Évora e Braga). Retábulos de madeira confeccionados nesse gênero 'romano' só apareceriam a partir da última década do século XVI, fato explicado pela longeva sobrevivência de altares feitos de pedra, seguindo a escola de Coimbra. As peças desse final do século XVI se caracterizam por molduras de madeira lavrada que guarnecem painéis pintados. São arrematados em geral por uma arquitrave sobreposta por um arco simples ou ainda por uma edícula. Podemos encontrar essas composições em Nossa Senhora da Luz, de Carnide, em Lisboa; em Santo Alberto, de Lisboa; nas Misericórdias, de Viana do Castelo e São Vicente de Abrantes; Santa Maria, de Óbidos; Nossa Senhora do Castelo, de Estremóz; Conceição, de Loures etc.

Ainda em fins do seiscentos começa a aparecer a linguagem maneirista, notadamente influenciada por gravuras provenientes dos tratados de Sebastiano Sérlio. Esses retábulos se caracterizam por serem, de certa forma, recriações monumentais adaptadas ao novo gosto, dentro da mesma tipologia em arquitrave, arco ou edícula, citada acima. Podem ser vistos na sacristia da Cartuxa, em Évora; Nossa Senhora da Luz, em Carnide; Santa Maria, em Óbidos; Sé, em Leiria etc.

Sobre a talha portuguesa do período do 'renascimento seiscentista' (usando a nomenclatura proposta em seu livro), Smith observa:

> Sob o domínio espanhol, como notou Martín Soria, as raízes da escultura lusitana enfraqueceram por falta de alimentação, e mesmo depois da independência de 1640 a instabilidade política e a pobreza da época impediram a sua expansão. Durante esses anos, a talha portuguesa tornou-se de tal modo retardatária, que os retábulos

[61] Ibidem, p.29.
[62] Ibidem, p.29.

> constantemente evocam imagens do século anterior e muitas vezes de obras espanholas da mesma época.[63]

Não entraremos nos méritos e polêmicas dessa asseveração, não sendo esse o espaço para isso. Contudo, o próprio Smith salienta que é nesse momento, especialmente entre 1600 e 1675, que várias soluções formais foram geradas e depois aplicadas no Nacional Português, sendo, portanto, período não desprovido de inventividade. A citação acima serve para termos ideia da abordagem que o pesquisador norte americano fez e, ao ler suas linhas, percebemos como, gradativamente, ele desenvolve o termo 'Nacional'.

Assim a morfologia do retábulo seiscentista, antes do advento das arquivoltas concêntricas e suas espiras, obedece ao maneirismo do século anterior, com poucas nuances. A mudança mais evidente ocorre pela preferência, a partir daí, por conjuntos escultóricos (e não mais pictóricos). Os grandes ou pequenos painéis pintados que centralizavam a estrutura (e que por sua vez relevavam, de certa forma, a talha à uma espécie de 'moldura' da pintura), perdem espaço agora para a escultura, com seus altos relevos e grandes tronos ocupando o núcleo visual da obra. Tal variação, que Smith atribui ao contato com os escultores espanhóis do período (lembremo-nos que essa época correspondente à União Ibérica), contribui decisivamente para uma mudança paradigmática: a propensão lusitana para a monumentalidade e totalidade da talha, que será tão típica posteriormente e que chegará nas Minas com pujança.

Nesse momento, ainda encontram-se elementos maneiristas, ao modo de Sérlio, como os pares de coluna ou pilastras separados por nichos ou painéis. Os frontões podem ser fechados (curvos, muitas vezes em semi-círculo)[64] - o chamado clássico, número 5, de Bazin - ou às vezes abertos, arrematados por recortes arquitetônicos caprichosos, solução talvez jesuítica, geralmente acompanhada por volutas ao modo de Wendel Diertelin e Hans Vredeman de Vries - esse retábulo é o que Bazin chama de tipo 4, maneirista.[65] Entre as duas tipologias, a mais comum é a terminada em forma de arco, que por vezes ainda ostenta um óculo no meio do remate. Esse gosto ou contenda entre a forma fechada (arco) e a aberta (edícula), percebido por

[63] Ibidem, p.49.
[64] Como o altar-mor de São Roque, de Lisboa.
[65] Como o altar da Capela dos Navegantes, em São Domingos, Viana do Castelo.

Bazin e Smith, ditará o triunfo posterior das arquivoltas concêntricas, ápice dos arremates fechados.[66]

Esses típicos retábulos que antecedem o Estilo Nacional Português possuem duas formas de ornamentação: uma caracterizada por desenhos geométricos, geralmente axadrezados, como os comuns guilhochês; a segunda tendência tem caráter mais naturalista, com destaque para os motivos fitomórficos (uvas, figos, romãs, acantos, peras etc), zoomórficos (pássaros) e antropomórficos (como cabecinhas de anjos). Cada tipo ornamental desses, a seu modo, será aproveitado no período seguinte.

Cabe frisar que essa tipologia (que Smith chama de 'renascimento seiscentista com motivos maneiristas' e Bazin chama de 4 e 5), também recebe atenção de Lameira e Serrão que propõem (especialmente para aqueles da segunda metade do século XVII, onde o arremate passa a ser mais comumente feito em arco) o termo designativo 'proto-barroco'. Esta terminologia é muito apropriada, uma vez que, em muitos aspectos, apesar da inequívoca relação com o Renascimento e o Maneirismo, esses retábulos se mantêm como modelo morfológico para várias soluções compositivas do período posterior, aquele alcunhado de 'barroco pleno', pelos dois pesquisadores portugueses.

Pode-se encontrar exemplares desse momento na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Graça, de Coimbra; nos retábulos do Espírito Santo, da Sé de Viseu; em Nossa Senhora dos Mares, em Viana do Castelo; na Igreja de São Domingos de Benfica, em Lisboa; na capela-mor de Nossa Senhora do Carmo, de Coimbra; na Sé de Funchal; no Colégio Jesuíta de Funchal; no Santuário do Mosteiro Cisterciense de Alcobaça etc.

-Morfologia do retábulo na época de Dom Pedro II

Os retábulos do Estilo Nacional Português foram produzidos mais ou menos na vigência do reinado de Dom Pedro II, pai de Dom João V. Por essa época uma nova tipologia substituiu a predecessora. Como salientam Lameira/Serrão havia, então, a consciência de que um modismo inédito começava a se sobrepor a um mais

[66] Muitos retábulos ostentam áticos (solução presente nos tratados de Sérlio).

antigo, visto então como arcaico e o outro, o novo, como 'moderno'.[67] Nunca antes na história portuguesa um modelo teve tão ampla aceitação, sendo encontrado de norte a sul, das maiores cidades aos menores povoados. Para Smith, citando Ayres de Carvalho, o protótipo desse estilo foi um desaparecido altar de mármore de Nossa Senhora do Loreto de Lisboa, destruído no terremoto de 1755.[68] Sabemos que as colunas dessa peça foram importadas de Gênova e deviam, segundo Smith, serem lisas e torsas, de mármore verde. Mas, para Bazin, o exemplar mais antigo, já nitidamente desvencilhado dos tipos proto-barrocos, é a Capela de Santo Tomás da Terra Nova, na Sé Nova de Coimbra, datado de 1688.

A principal inovação dessa estrutura foi o uso das arquivoltas concêntricas, compostas em espiras, que acompanhavam, via de regra, o ritmo das colunas, torneadas também. Smith chama essas colunas de pseudo-salomônicas, para diferencia-las das salomônicas, ao gosto de Bernini, com o terço inferior estriado. Essas, as pseudo-salomônicas, apresentam corpo único, em geral sem interrupção de ornamentos, de alto a baixo. Esse tipo de configuração, aliado ao camarim, dessa vez mais fundo e com vida própria, e ao trono, que toma ares monumentais, dá a feição geral desse gênero de peça. O ritmo homogêneo, rompido somente pelas arquitraves e cornijas, e os pares de colunas e sua continuação natural na arquivolta do arremate, dará a esses retábulos um aspecto 'fechado'. Tal composição, finalizada pelo arco, sem o uso de frontões ou predelas, áticos, óculos ou painéis, já era encontrada em alguns exemplares anteriores, como no altar de Nossa Senhora do Pilar na Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora, e até mesmo em outros mais distantes morfologicamente do Nacional, como em Santo Antão de Évora.

A coluna salomônica tem história antiga. Desde muito se pensava que os pilares do Templo de Salomão, nomeados na bíblia de Jachim e Boaz, tinham forma espiralada, fato não comprovado e, ao que parece, infundado.[69] Marcos Hill faz apanhado historiográfico sobre o uso da coluna salomônica.[70] Entre outras coisas, Hill percebe a curiosa contradição de nomenclatura entre Smith e Bazin: o que Smith chama de Coluna Salomônica (torsa com terço inferior estriado), Bazin chama de Pseudo-

[67] LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Victor. *Op.cit.*, p.252.
[68] Ibidem, p.69.
[69] 1 Reis 7:21.
[70] HILL, M. C. S. A Coluna Salomônica: Uma Perspectiva Histórica sobre um Elemento Ornamental. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, v. 17, p. 231-236, 1997.

Salômonica; e o que Smith chama de Pseudo-Salômica (fuste torso, inteiriço), Bazin chama de Salomônica. Em geral se fez uso da proposta terminológica de Smith, tanto em Portugal, quanto no Brasil. Ainda no histórico traçado por Hill, segundo autores como Henri Leclerc, a fonte primária inspiradora de Bernini teria sido a coluna em espiral que está na Capela do Santíssimo Sacramento na Basílica de São Pedro em Roma. Esta coluna é parte restante de um pórtico que existia na primitiva basílica constantiniana, demolida no século XVI. Contudo, existe uma coluna em Istambul que, apesar de nunca ter sido relacionada, acreditamos que pode também ter servido como fonte de inspiração, tanto para a Coluna do Santíssimo, quanto para Bernini, ainda que indiretamente: a *Coluna Serpentina*[71], que desde o século IV orna o antigo hipódromo da segunda capital do Império Romano. Trata-se de uma estrutura que media originalmente 6,5 metros e que agora tem 5 metros, visto que a esfera que a encimava, apoiada em duas cabeças de serpentes, se perdeu (as cabeças, contudo, se acham hoje no Museu Arqueológico de Istambul e no Museu Britânico). Foi o próprio Constantino que mandou remove-la do Templo de Apolo, em Delfos, onde desde 479 a.c. celebrava a vitória dos gregos sobre os persas nas Guerras Médicas. Se considerarmos que em 1453 Constantinopla foi tomada pelos ortomanos e houve uma consequente migração de sábios orientais para a península itálica, talvez possamos ligar estilisticamente as colunas salomônicas barrocas à coluna de Istambul.[72]

O certo é que colunas em espiral existiram durante a Idade Média na Europa e estas, de fato, devem ter surgido pelo contato com a civilização mulçumana. Em algumas obras do Renascimento figuram já colunas torsas de fuste liso, especialmente na Itália. No século XVII aparecem em 1625 na capela relicário de Santiago de Compostela, em 1630 na Andaluzia e em 1650 em Castela. Mas coube mesmo a Bernini, no seu magnífico baldaquino de São Pedro - onde os quatro grandes apoios apresentam-se em espiral, tendo o terço inferior estriado -, a divulgação em larga escala desse motivo.

Juntamente com a coluna pseudo-salomônica, os arcos concêntricos, acima do camarim, dão o ritmo final ao nosso retábulo, presos entre si por aduelas, cada arco a corresponder abaixo com duas colunas. Motivo único, não há predecessores dessa criação em Espanha ou Itália. Para Smith e Reynaldo dos Santos, o ancestral desse tipo

[71] Também chamada de Trípode de Plateias.

de arremate são as portadas românicas, presentes no solo português muitos séculos antes do advento barroco. Bazin, concordando com isso, chama esse retábulo justamente de 'românico'. Portanto, segundo esses pesquisadores, foi nesse momento da arquitetura medieval que os entalhadores e artistas portugueses retiraram inspiração para suas criações seiscentistas e setecentistas. É preciso frisar que tal afirmativa se deve unicamente a estudos comparativos, não há documentação do período que comprove esse elo.

Mesmo que a hipótese das arquivoltas irmanadas com antigas portadas fosse infundada, há que se salientar, contudo, que o gosto pelos remates fechados, em forma de semicírculo, já estava presente na arte lusitana desde o maneirismo, não sendo surpresa que os retábulos evoluíssem para um fechamento desse feitio, com ou sem influência do românico e seus arcos concêntricos.

Quanto aos adornos, alguns detalhes aparecem em quase todos exemplares e são de origem fitomórfica, zoomórfica e antropomórfica. De tipo fitomórfico: folhas de acanto, videiras, girassóis, rosas etc. De tipo zoomórfico: aves (águias, pombas, fênix ou pelicanos), peixes, cavalos etc. De tipo antropomórfico: meninos (os putti), mulheres (em forma de cariátides ou inseridas em grutescos), atlantes adultos, anjos etc.

As folhas de videira enroscadas no fuste das colunas pseudo-salomônicas também eram apreciadas na Espanha desde a década de 1660 - e é de lá que tal motivo eucarístico deve ter ingressado em solo lusitano. As relações entre a arte portuguesa e espanhola sempre existiram, mas nesse período e no imediatamente anterior, fica mais evidente a contribuição de alguns artistas que circularam entre os dois reinos, com suas técnicas, gravuras e debuxos. Exemplo contundente desse trânsito temos no escultor Gaspar Coelho que, natural de Portalegre, trabalhou em obras na cidade espanhola de Badajoz. O desenho de sua talha, ainda que de fundo maneirista, influenciou sobremaneira a arte portuguesa posterior e seus resquícios podem ser sentidos mesmo em criações setecentistas, ao gosto do Estilo Nacional. Sua obra máxima sem dúvida é o altar-mor da Sé de Portalegre.[73]

[73] Para mais informações sobre tal escultor vide GONÇALVES, Carla Alexandra. *Gaspar Coelho. Um escultor do maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

Não nos ateremos nesse momento ao estudo dos diversos exemplares, citando cidades e templos - reservamos isso para o tópico "Estilo Nacional: breve descrição de exemplares de tipologias Portuguesas", no capítulo 8.

-Do Joanino ao Neoclássico

Ainda que em Portugal e no Brasil o Estilo Nacional tenha sobrevivido até a terceira década do século XVIII, no reinado de Dom João V um novo gênero retabular apareceu. Com vocabulário próprio, rompendo formal e simbolicamente com o modismo anterior, o joanino caracteriza-se, em geral, por um sentimento arquitetônico que ultrapassa o ímpeto mais ornamental e orgânico do Nacional Português.[74] Uma particularidade elementar desse rompimento é o arremate, que abandona de vez a forma fechada a favor de uma terminação mais arquitetônica, caracterizada pelo aparecimento de um baldaquino/dossel, sanefas, frontões interrompidos, lambrequins etc. A figuração antropomórfica toma força, ganha vida própria, com grandes figuras de vulto, anjos e putti, que sustentam cortinados, símbolos, cornucópias, tochas, trombetas etc. No plano puramente decorativo, as parreiras e fênix cedem lugar paulatinamente a grinaldas e florões que rosqueiam as colunas, num primeiro momento ainda torsas, ao modo do costume anterior. De Lisboa, o tipo romanizado de colunas se espalhará. Desconhecida no período do Nacional Português e na Espanha, a coluna salomônica berniniana dará nova feição às estruturas lusitanas. Tal mudança se deve, sem dúvida, ao momento político e econômico vivido sob Dom João V, admirador da arte italiana e enriquecido pelo ouro de Minas. Esse novo padrão lisboeta se espalhou por todo o reino e confins do império ultramarino.

De duas formas principais esse modelo foi propagado: através de impressos e pela circulação de artistas e obras italianas ou italianizantes. Alguns livros foram imprescindíveis nessa divulgação, como o *Nueve Inventioni*, publicado em Roma por Felipe Passarini, em 1698, amplamente usado nos novos padrões de talha; o *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* de Andrea Pozzo, de 1693, muito estudado no Brasil pela sua influência na pintura perpectivista de forros, mas que também ofereceu

[74] O novo estilo é chamado de forma geral de estilo joanino por Smith. Bazin o chama de tipo 9 e 10, fazendo distinção entre o que chama de tipo Dom João V (o de baldaquino propriamente dito) e um outro com sanefa, que ele chama de 'baldaquino com concheados'. BAZIN, Germain. *Op.cit.,* vol.1., p.259.

modelos arquitetônicos; e o *Architetura Civile*, de Ferdinando Galli de Bibiena, de 1711.

A presença de artistas italianos também é de suma importância no novo estilo, como os escultores Alessandro Giusti e Giovanni Antonio Bellini, os arquitetos Filippo Juvara, Nicolau Nasoni e sobretudo Frederico Ludovice (alemão que fez carreira na Itália e depois Portugal, de tal valor que granjeou citação no texto do Segundo Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, já citado aqui), além de pintores como Vicenzo Baccarelli.

Já em 1721 aparece uma estrutura que apresenta a nova tipologia: a Igreja da Conceição de Loures, no distrito de Lisboa. Neste retábulo, os elementos essenciais precursores já estão presentes, como nichos laterais, remate em forma de arco (mas sem as arquivoltas espiraladas), grandes anjos sentados em volutas etc. Outras obras da mesma época são a capela-mor de Nossa Senhora da Penha e o altar do Rosário da Igreja de São Tiago, ambas em Lisboa. São também dignas de serem citadas: a Igreja de São Francisco, de Évora; a capela-mor da Igreja do Santíssimo Sacramento (denominada dos Paulistas), de Lisboa; o retábulo-mor da Sé do Porto; a talha da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Nas Minas cabem mencionar os belos altares desse estilo na Matriz do Pilar de Ouro Preto (sendo o mor obra-prima de Francisco Xavier de Brito, apresentando colunas salomônicas e quartelões ladeando o camarim); os laterais da Matriz da Conceição de Antonio Dias; a Santa Ifigênia de Ouro Preto; a Matriz de Santo Antônio de Tiradentes; a Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco; os laterais da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara; os laterais da Matriz da Conceição de Catas Altas; alguns laterais da Sé de Mariana; a Catedral (antiga Matriz) de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei etc.

A partir da década de 1750, gradualmente, o gosto francês, chamado depois de rococó, começa a dominar a arte retabular. Smith chama esse tipo de talha de "versão afrancesada do barroco",[75] referência judiciosa, já que em muitos casos a morfologia do período anterior se conjuga com rocailles e o colorido mais 'moderno'. Smith ainda observa:

> Com essa transformação, veio também um novo regionalismo mais forte do que em qualquer outra época, separando não só o estilo do

[75] SMITH, Robert. *Op.cit.*, p.129.

> Norte do estilo do Sul, mas, também, estabelecendo profundas diferenças estilísticas dentro de cada uma das regiões. Lisboa, por exemplo, difere de Évora, como a cidade do Porto difere do Alto Minho.[76]

São obras referenciais desse momento: a decoração pioneira do Coche Real de Dom João V, 1729/30, hoje no Museu dos Coches em Lisboa, e a talha da Sala do Trono do Palácio de Queluz. Na cidade de Évora, o novo estilo floresceu com características próprias e com renovada vitalidade, constituindo verdadeira escola regional. Évora conseguiu se manter longe da influência italianizante e talvez por isso soube abraçar como nenhuma outra região lusa o modo francês. O convento carmelita de Nossa Senhora dos Remédios e a talha da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês são exemplos dessa arte eborense. Na região do Porto, o rococó se manifestou de forma muito diferente de Évora e Lisboa, afetado pela tradicional emotividade portuense. Podemos mencionar como exemplar desse período o retábulo da Capela da Piedade, na Igreja de São Francisco. No Alto Minho, especialmente nos arredores de Braga e Viana do Castelo, muitos retábulos e paredes foram recobertos com uma profusa ornamentação rococó, chamada em geral de 'talha gorda', tamanha a plasticidade. Para Smith é aí que se tem a "expressão mais vigorosa, verdadeiramente monumental, do rococó em Portugal do setecentos".[77] O exemplo mais famoso dessa escola é a decoração da Igreja de São Martinho de Tibães.

Nas Minas cabe salientar as igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Mariana e São del Rei e as Igrejas do Carmo de Mariana, Ouro Preto, Sabará e São João del Rei, como representantes de uma linguagem rococó bastante típica, caracterizada pela atuação de artistas do porte do Aleijadinho, Francisco de Lima Cerqueira e Francisco Vieira Servas.

Há na região de Lisboa retábulos que Smith cunha de pombalinos, de forte tendência neoclássica, mas com elementos barrocos (como alguns frontões e arremates) e rococós (em certos lugares ainda se vê rocalhas, mesmo que leves, cobrindo as superfícies). O principal monumento desse período é a Capela de São João Batista, na Igreja de São Roque de Lisboa, importada de ateliês italianos por Dom João V. Após o terremoto de 1755 essa tipologia serviu de referencial reconstrutivo e se espalhou. A

[76] Ibidem, p.129.
[77] Ibidem, p.142.

linguagem clássica aos poucos suplantaria o *pathos* barroco, que foi tão caro anteriormente. A talha dourada perde seu reinado e o desenho arquitetural entra de vez na composição dos retábulos, marcando a transição do século XVIII ao XIX. Nas Minas é também esse gênero que dá o momento final da arte retabular, com os principais exemplos na Igreja de São Francisco de Paula de Ouro Preto, cujas soluções compositivas advieram em parte da Igreja do Carmo da mesma cidade, que, apesar da ornamentação rococó, já tende, sobretudo no altar-mor, ao modismo clássico.

-A Talha

Muito se escreve sobre a talha, mas pouco são os esforços de conceitualização. O dicionário de Rafael Bluteau determina assim o verbete "entalhador": *"Official de obra de talha, que reprefenta em madeira laçarias, flores, folhagens, brutefcos, &c. de meio relevo"*.[78] Nessa definição do século XVIII pode-se entender como o labor dos entalhadores era encarado: uma técnica quase exclusivamente ornamental, com representações de motivos fitomórficos, brutescos e figuras de meio vulto. De fato, talvez seja essa a melhor forma de diferencia-los dos mestres imaginários: ambos possuem técnicas semelhantes, porém, o imaginário concebe figuras tridimensionais, que fazem sentido fora de um contexto (haja vista que grande parte dessas imagens sacras sempre saíam - e saem - em procissões, sendo então apreciadas de todos os ângulos); já o entalhador insere sua obra num conjunto escultórico e arquitetônico maior, estando sua criação intrinsecamente ligada ao complexo, de forma orgânica.

Não se deve confundir, portanto, escultura com talha - apesar da convergência das técnicas, as finalidades são muito diferentes. Todos os componentes essenciais da talha são sempre concebidos integrados, nunca desvencilhados do todo, e, como frisa José Meco, os entalhadores atuam "de maneira mais intuitiva ou decorativa do que erudita, mesmo quando alcançam notável qualidade artística."[79] Essa afirmação se aplica ainda mais eficazmente ao período da talha do Nacional Português, onde a ênfase no ornamental sobre o arquitetônico e do orgânico sobre o autônomo é evidente.

[78] BLUTEAU, Rafael. *Op.cit.*, p.508.
[79] CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel, MECO, José. Estética Barroca II: Pintura, Arte Efêmera, Talha e Azulejo. In.: *Arte Portuguesa, da pré-história ao século XX*, p.77.

Nas Minas podemos citar exemplos desse zelo ornamental, que em geral foge dos retábulos e se espraia pelas paredes, púlpitos, coro, mesas de altares etc. Tal é o caso da nave da Matriz da Conceição e da capela-mor da Igrejinha de Nossa Senhora do Ó, ambas em Sabará, e os retábulos da Matriz de Nazaré de Cachoeira do Campo, notadamente o mor. São todas obras de grande relevo artístico, onde a pletora de ornatos domina a estrutura, quase apagando a singela arquitetura primitiva e diluindo figuras de vulto, ou de possível evidência, a favor do esplendor decorativo.

Para a elaboração da talha procedia-se, após seleção do risco e contrato do artista (pontos sobre os quais discorreremos mais adiante), à escolha da madeira a ser empregada. Em Portugal havia predileção pelo castanho, sendo o pinho reservado para áreas secundárias ou de sustentação. Outros tipos também foram utilizados, como o carvalho, importado do norte da Europa, o bordo, também importado, o cedro europeu, o espeque, o jenipapo brasileiro, o buxo, o cipreste, a laranjeira, o loureiro, a pereira, a nogueira, a faia, o freixo, a sorveira, a amendoeira, o medronheiro, a macieira, a cerejeira, o ulmo, a ameixeira, o jacarandá brasileiro e a ginjeira.[80]

Em Minas, para a confecção dos retábulos geralmente se usou o cedro e para partes estruturais, como suportes de coros, balaustres etc, o jacarandá, extremamente resistente. Outras madeiras, contudo, podem ser encontradas no Brasil, na fatura de peças no período colonial, notadamente no mobiliário, como cita Tilde Canti: conduru, suaçucanga, vinhático, cedro, jequitibá, jucuiaça, mecetayba, pau-santo, carvalho, angelim, canela preta e branca, cabiúna, tapinhoã, sucupira, canela, canjarana, jacarandá, araribá, pequi, jenipaparana, peroba, urucurana, vinhático.[81]

Para a talha usa-se em geral as mesmas ferramentas da escultura, como o formão (instrumento de corte para entalhar a madeira),[82] as goivas (são similares aos formões, mas têm lâmina curva, úteis para pormenores em formas de sulcos, como ondulações dos cabelos, orelhas, unhas, dobras etc), maço (é empregado para bater no cabo das ferramentas, causando o impacto necessário para a abrir o desbaste), grosas e limas (são utilizadas para remover o material excedente e aprimorar os detalhes), torno (utensílio usado para prender o objeto que está sendo trabalhado).

[80] SMITH, Robert. *Op.cit.*, p.16.
[81] CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: Origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1985.
[82] Existem vários tipos de formões usados para tarefas diferentes: formão reto (para abrir sulcos), formão liso, formão chanfrado (para cantos) etc.

Para o talhe da madeira respeitava-se alguns pressupostos básicos, como o estado de maturidade da superfície e a direção das fibras. Para obter bom resultado, a madeira deveria estar perfeitamente seca; a verde, como frisa a documentação portuguesa da época, corria o risco de se fender e prejudicar toda estrutura. Com poucas exceções, era necessário esculpir observando o sentido das fibras, sendo esse cuidado preponderante para a peça não rachar. Vê-se que este era processo demorado, minucioso, que obrigava, quase sempre, que mesmo pequenas estruturas fossem trabalhadas com suas diversas partes isoladamente e depois agrupadas pelo ensamblador.

Passemos agora às outras técnicas ligadas à construção dos retábulos, essenciais para entendermos a cultura artística luso-brasileira São esses procedimentos que davam a feição final às peças, emprestado-lhe seu ar definitivo.

-Técnicas de douramento

Após a ensamblagem, que é o processo de 'montagem' das diversas partes, vinha, então, o douramento. Como tal processo era dispendioso e de técnica bastante complexa, costumava-se haver hiatos temporais entre a finalização da estrutura e seu doutoramento e policromia. A talha dourada, junto com a azulejaria, compõe a parte essencial dos grandes monumentos do mundo português, onde, por conta disso, a ênfase ornamental se reserva aos interiores, joias brilhantes de ouro e madeira.

Existiam basicamente dois trabalhadores envolvidos no douramento: o mestre bate-folhas e o mestre dourador. O bate-folhas era o especialista que transformava o ouro em folhas extremamente finas (daí o nome de seu ofício). O metal usado em geral variava entre 20 e 24 quilates. A qualidade do material era de fundamental importância. A documentação da época deixa claro que se exigia que o ouro empregado fosse o 'subido' (para Bluteau, "alto, elevado, exellente, preciofo, eminente"[83]), esse podia ser fornecido pelo encomendante ou pelo próprio mestre. Adquirido o ouro, ele era então fundido e decomposto em pequenos lingotes, que, após o desbaste, era laminado e transformado, ao fim, em finíssimas folhas. Essas folhas, conhecidas então como 'pães de ouro', eram, por sua vez, agrupadas nos chamados

[83] BLUTEAU, Rafael. *Op.cit.*, p.424.

'livros de ouro', cada um formado em geral por 100 pães separados entre si por chapas de papel (para evitar que colassem ou amarrotassem). A venda era feita por milheiros, sendo cada milheiro constituído de dez livros e cada livro por 100 pães. Era assim que a matéria-prima chegava aos douradores.

A tarefa do mestre dourador começava com uma inspeção minuciosa da madeira, a fim de detectar fendas, rachaduras ou quaisquer imperfeições. Após a vistoria, a estrutura era cuidadosamente limpa e só então se iniciava o processo de aparelhamento do suporte: para que a superfície ficasse totalmente lisa, lhe era aplicada, nessa ordem, sucessivas demãos de cola de coelho (obtida do cozimento de tiras da pele do animal, numa mistura com alho, solução também chamada na época de cola de baldreu, cola de ritalho ou retalho branco), gesso grosso, gesso fino e, por fim, uma ou mais camadas de bolo armênio,[84] tudo perfeitamente lixado e polido.

O conhecido tratadista português Felipe Nunes dá a seguinte receita de preparação:

> Primeiramente os paines de pão fe apparelhão na fórma feguinte: Tomarão cola feita de baldreu, que lhe pelle de luvas, os retalhos delas cosidos muito bem, a agoa que fica deles depois de desfeitos he a cola, esta que não seja muito forte day duas mãos no painel. Depois de enxuta tomay gesso moydo, e com cola fazey hua lavadura, ou agoarelha, e assi day outra mão cõ mais gesso, depois de enxuto o raspay, de modo que fique muito lizo e igual, depois lhe day hua ou duas mãos de imprimidura, e depois de seco o tornay a correr com lixa de modo que fique muito lizo, e igual.[85]

Tal processo, que praticamente não mudou desde 1615 (data da instrução de Nunes), produzia, por fim, uma superfície impecavelmente lisa, pronta para receber as folhas de ouro. Espalhava-se então sobre o suporte, livre agora de imperfeições, uma cola mais leve, onde os pães de ouro seriam estendidos e colados, aderindo à madeira. Após essa etapa, passava-se ao estágio da brunidura, onde o ouro era polido até ficar corretamente plano e tomasse a forma exata da camada subjacente de bolo armênio. Para arrematar a obra, passava-se um verniz para uniformizar e proteger o conjunto. Esse procedimento, extremamente complexo, era chamado de 'douramento a água', devido ao fato de que durante o polimento era comum molhar o brunidor para que deslizasse mais facilmente.

[84] Bolo armênio é uma espécie de terra muito argilosa, composta de silicato de alumínio, de coloração avermelhada e consistência oleosa.
[85] NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Symetria e perspectiva*, pp.51-52.

Existia uma técnica mais simplificada, destinada quase sempre a partes menos visíveis ou de difícil acesso ao brunidor, conhecida como 'douramento a mordente'. O passo-a-passo era quase o mesmo do método a água, contudo dispensava-se a fase do polimento, usando-se um óleo graxo, mais pastoso e mordente (da consistência do mel, conforme uma analogia de Filipe Nunes[86]), que recebia a folha de ouro na madeira de forma mais suave, evitando-se assim visíveis ranhuras ou sulcos. Já que não havia nesse caso a etapa da brunidura, esse era artifício mais barato, no entanto, evitado e usado só em momentos raros (conforme exemplificado acima ou em exceções como no douramento da Matriz de Póvoa do Varzim, onde o clima impediu que José da Mota Manso utiliza-se o processo a água[87]).

-A Policromia

No período que estudamos a grandeza dourada convivia, em espaços específicos, com uma policromia variada que cobria determinadas peças: cabeças de serafins e querubins, anjos, putti, asas, pássaros (notadamente os fênix), fundos rendilhados de camarins (como se vê em Sabará e Cachoeira do Campo), panejamentos, cortinados, lambrequins, forros etc.

Havia então, em meio à talha, lugares privilegiados de explosão cromática, que fazia belo contraste com o fundo predominantemente dourado. Na maior parte das vezes esse contraste se desfez com o tempo, tanto em Portugal, como nas Minas, fruto de desgaste natural da policromia ou de restaurações desastrosas. Entretanto, em alguns raros casos a aplicação pictórica subsiste, como na Matriz de Nazaré de Cachoeira do Campo. Ao ler dois documentos de época listados por Natália Marinho a respeito de igrejas portuguesas, é impossível não visualizar o bem preservado colorido das fênix e das asas dos anjos cachoeirenses, com seu delicado esgrafito nas plumas: "pássaros e asas de anjos muito bem estofados de cores alegres e finas" e "as asas de serafins serão estofadas sobre ouro de cores finas e alegres."[88] Essas cores 'finas e alegres' são especificadas nos escritos portugueses da época: cor "branca, azul, vermelhão, verde

[86] "Ponde o oleo ao Sol até que engroffe, o faça fio como mel, e logo então efta graxo". Ibidem, p.59.
[87] ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no porto na época barroca*, vol.2, p.209.
[88] Ibidem, vol.2, p.212.

floresta, verde esmeralda, o rubi, o carmesim e o roxo" - todas ainda encontradas em Sabará e Cachoeira do Campo.[89]

Eram técnicas comuns de policromia, mencionadas na documentação lusitana: o estofamento, o encarnado, o acharoado, a pintura lisa e a pintura de pedra fingida. Todos esses métodos tiveram exemplos nas Minas, como veremos separadamente.

O estofamento se fazia em geral sobre a superfície dourada, cobrindo-a com tinta. Novamente Filipe Nunes nos dá uma receita:

> O estofo de figuras, ou de roupas, ou de tudo o que quizerem eftofar, não fe faz fenão fobre ouro burnido, e guarda-fe efta ordem: Primeiramente, fobre o ouro, que quereis estofar aveis de dar hua mão, ou duas de Alvayade[90] concertado com gema de ovo, o qual se concerta affim. Tomay a gema sem clara, & botay lhe hua pota de agua, & depois batey a muito bem, & com esta composição aveis de concertar as cores como se fora cóla, ou gomma. Depois de dadas estas mãos de Alvayade que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou tella, ou ramos, ou paffarinhos, ou o que quizerdes, que então servem aqui as cores de illuminação com esta composição da gema de ovo & servem os realços todos (...).[91]

Nunes ensina também a técnica do esgrafiado e da punção, que, nos melhores casos, dá leveza e delicadeza ao conjunto:

> Depois de tudo lavrado ao pinzel, & enxuto ide então riscando, & abrindo a pintura com um estilo de páo, ou de prata, ou um ponteiro duro do que quizerdes, & ficareis descobrindo o ouro aonde vos parecer bem, & para se fazerem hus alcachofres[92] como tem o brocado fazey hum ferro como punção em que esteja aberto o modo que melhor voz parecer, & com ele punçay. E quando o ouro não tomar bem a cor do alvayade primeira, misturay lhe huma ponta de fel.[93]

[89] Ibidem, vol.2, p.213.
[90] Para Bluteau: "chumbo calcinado, feito em cal". BLUTEAU, Rafael. *Op.cit*., p.68.
[91] NUNES, Filipe. *Op.cit.*, p.98.
[92] Segundo o dicionário do Padre Joseph Marques, alcachofrado é "lavor que fe faz em bordados, brocados, e damafcos mais alto do ordinario". MARQUES, Joseph. *Novo Dicionário das Línguas Portuguesa, e Francesa, com os termos latinos*, p.35.
[93] NUNES, Filipe. *Op.cit.*, pp.98-99.

Era possível assim imitar tecidos dos mais variados tipos, como brocados, sedas, damascos etc. Essa era a mesma técnica reservada à feitura dos cabelos, das plumas, das flores, frutos etc.

Entre as mais difíceis tarefas do pintor encarregado de trabalhar nos retábulos, na fatura final da ornamentação antropomorfa, está o encarnado. As superfícies onde a pele dos anjos, santos e meninos estava nua era, em geral, coberta com tinta sobre uma base de chumbo (o que Nunes chama de 'alvayade') protegida, ao fim, por um verniz para dar lustrosidade à peça. Talvez esse seja o momento privilegiado em que os artistas mais buscavam a naturalidade, sendo requisitados, segundo documentação coetânea, a sempre concorrerem para que a pintura fosse o mais próxima possível da pele humana, dando-se, portanto, ênfase à verossimilhança.

O axaroado - que era basicamente a imitação da laca chinesa - foi técnica muito usada nos séculos XVII e XVIII. Consistia, em linhas gerais, na criação de desenhos dourados sobre uma base vermelha, azul, verde ou negra. Se em Portugal sobressaem-se os axaroados da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a sacristia do Convento dos Carmelitas do Porto, no Brasil podemos destacar, como exemplos mais famosos, as chinesices da Capela do Ó de Sabará (cujos orientalismos cobrem grande parte da superfície ornamental) e o cadeiral da Sé de Mariana (muito semelhante na forma aos desenhos da Biblioteca de Coimbra). Foi, não obstante, artifício comum no Nacional Português do período, sendo encontrados tais motivos nas matrizes de Sabará e Cachoeira do Campo. Os axaroados dos primeiros templos mineiros foram erroneamente vistos por pesquisadores antigos como obra de colonos de Macau, quando, na verdade, esse era modismo em voga na Europa do período e tinha na colônia artistas capazes de segui-lo com maestria. Em Minas temos exemplares desenhados sobre vários tipos de fundo pictórico, que não só o vermelho (mais comum). Assim como em Portugal, temos ilustrações sobre um fundo verde e branco (ilhargas da capela-mor da Igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto), azul e branco (ilhargas da capela-mor da Igreja do Carmo de Sabará) etc.

A aplicação de pinturas lisas, sem matizes, se dava geralmente em suportes onde a talha se encontrava 'vazada', como em fundos de camarins, arquitraves, portas de altares, mesas de altares, bases de colunas de sustentação de coros, barrados etc. Eram mais comuns, no período do Nacional Português, os fundos vermelhos (do mesmo

tipo dos que recebiam o axaroado à moda oriental), como vemos em Cachoeira do Campo, mas não podemos deixar de mencionar os pouco visíveis brancos do altar de São João Evangelista da Sé de Mariana.

Por último, cabe dizer algo sobre a pintura fingida de pedra, tão corriqueira no mundo português e cujos exemplos mais famosos são a Igreja de Santa Clara do Porto e a Biblioteca da Universidade de Coimbra. A imitação de pedra podia ser feita sobre madeira ou, curiosamente, sobre um suporte de pedra mesmo - nesse caso o objetivo seria, claro, dar melhor aparência à rocha ou fazê-la parecer outra, mais nobre ou bela (artifício que foi bastante difundido na segunda metade do século XVIII nas Minas, com o uso de longas arquitraves, cimalhas e cornijas de pedra-sabão faiscada). Havia basicamente dois métodos: a pintura marmoreada e a esponjada. O efeito final das duas era bem perecido e a diferença fundamental estava na técnica utilizada. Na marmoreada usava-se espátulas e pincéis e na espojada se empregava uma bucha de tecido úmida de tinta que era esfregada na superfície. No período inicial do século XVIII foi comum o uso dessas técnicas sobre suporte de madeira (e nunca de pedra), como vemos nas oito possantes colunas das ilhargas da capela-mor da Matriz de Cachoeira do Campo, de um vermelho marmóreo, ou nos barrados da mesma capela, cobertos por painéis à moda de mármores brancos ou jaspes esverdeados.



PARTE II

Ofícios, Mecenato e Tipografias

Capítulo 4: O contexto social da construção de retábulos

-Estruturação dos ofícios em Portugal

A Idade Média viu nascer na Europa uma nova ordenação dos diversos ofícios, bastante diferenciada daquela engendrada pelos romanos antes. Corporações e guildas se espalharam, garantindo, através de regimentos e estatutos bem delineados, direitos, deveres e os meandros de cada labor. Essas regras demonstravam preocupação por três pontos básicos: qualidade da mão de obra e do serviço executado, sistematização do aprendizado e proteção contra a concorrência. A Casa dos 24 em Lisboa é fruto dessa meticulosa disposição. Importante instituição, vinda do medievo, perdurou na capital até 1834. Era uma espécie de associação onde se congregavam as várias ocupações (entre elas, cumpre destacar, ensambladores, entalhadores e imaginários, cujas funções, na prática, se mesclavam), cada qual com representação e assento nas reuniões da Casa.

Para todo ofício representado, havia dezenas (em alguns casos, centenas) de 'tendas', abertas legalmente. A organização dessas oficinas seguia tradição longeva e implicava três personagens principais, intimamente ligados, centros, por excelência, do esquema de aprendizado: *mestres*, *oficiais* e *aprendizes*. O jovem que desejava iniciar-se numa ocupação regulada pelos regimentos da Casa dos 24 não se dirigia a uma faculdade ou escola propriamente dita, inexistentes na época, antes, devia recorrer a uma tenda e procurar aceitação. Uma vez acolhido, assinava-se um contrato entre o mestre e o pai ou tutor do aluno novato. Nesse acordo havia uma série de obrigações, descritas em detalhes, que resguardavam formalmente ambas as partes. Em geral, o mestre juramentava manter o aprendiz, dando-lhe alimentação, vestes e moradia. Não era permitido despedir o aluno sem justa causa e a ele era reservada uma espécie de assistência saúde, caso adoecesse. Este, por outro lado, não podia abandonar a oficina antes que o contrato espirasse e, caso o fizesse, seria compelido a manter um oficial assalariado para suprir seu lugar faltante. Em caso de roubo ou quaisquer desvios, era de alguma forma penalizado. Ordinariamente o ingresso no ofício se dava no começo da adolescência e se estendia, no caso das ocupações ligadas a madeira (ensambladores, entalhadores e imaginários), por um período de dois a cinco anos. Entre os pintores e douradores o tempo era maior, variando entre cinco e nove anos. Ao mestre era proibida

a admissão de novo aprendiz enquanto um ainda estivesse em processo de treinamento (salvo algumas exceções, por exemplo, quando o aprendizado do veterano estava prestes a se concluir).[94]

Finalizada a fase da longa iniciação, o grau seguinte era o de oficial. Havia certos empecilhos para que o novo oficial abandonasse a tenda onde se formara, mas, se o quisesse fazer, devia avisar sempre de antemão e a solicitação jamais poderia ser feita quando uma obra já arrematada estava ainda em andamento. Após cerca de seis anos prestando serviços, era então encaminhado a dois juízes de oficio, para ser julgado numa espécie de banca. Nesse exame se requeria que o avaliado executasse algum trabalho, conforme os regimentos. Entre 1549 e 1768, por exemplo, era solicitado ao candidato elaborar: "Hum frizo de quatro ou cinco palmos de comprido, e hum de Largo que Seram ornado do Romano."[95] Aprovado, podia ser considerado mestre e estava apto a abrir oficina própria (não se safando, contudo, das visitas periódicas dos juízes). Recebia, então, uma carta de habilitação emitida pela câmara. Àqueles que não conseguiam o certificado (isso ocorria por vários motivos, como, por exemplo, não possuírem condição financeira de manter uma tenda) podia se conceder uma licença provisória, geralmente válida por seis meses ou um ano.

A cada janeiro eram eleitos dois juízes de ofício para os quais eram outorgadas as funções acima. As seleções para obtenção do grau de mestre eram abertas formalmente através de convocação elaboradas por esses eleitos.

Os ofícios se agrupavam em confrarias. Até 1771 os entalhadores de Lisboa, por exemplo, reuniam-se na de São José. Depois dessa data passaram para a de Nossa Senhora da Encarnação. Cada ofício escolhia um escrivão e dois mordomos, que, além da obrigação de convocar os oficiais para os exames, tinham também como tarefa guardar as insígnias e as bandeiras das confrarias que saiam anualmente na procissão de Corpus Christi.

Todo esse complexo arranjo produtivo tinha como objetivo a qualidade da peça acabada. Havia, dessa forma, um zelo extremado pela produção artística, especialmente quando o ambiente criativo era o recinto sagrado das igrejas e mosteiros.

---

[94] ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal.* Lisboa: Edições Inapa, 2001.
[95] SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*, p.12.

Esse esmero ornamental, porém, não era sinônimo de reconhecimento dos artistas e artífices. Muito pelo contrário: os oficiais mecânicos eram proibidos, por exemplo, de ocupar cargos na magistratura municipal, impossibilitando, ou ao menos dificultando, ascensão social. Isso não impedia, entretanto, que empreendedores de vulto aquilatassem certo cabedal, tendo sucesso financeiro. Exemplo disso é a trajetória do português José Pereira Arouca, empreiteiro reconhecido em sua época, enriquecido com obras em Mariana.

-O contexto da encomenda

A construção de um templo, confecção de retábulos ou pinturas era, após discutida e decida pelos mecenas (monastérios, confrarias etc), publicizada. Em geral se chamava um pregão, por meio de anúncios e cartazes afixados em locais notórios da vila ou cidade. No caso português, aqueles artistas capacitados (que demonstrassem documentalmente que eram aptos para executar o serviço) e que ofereciam o menor preço, eram comumente os escolhidos. Doravante se selava um acordo, quase sempre extremamente detalhado. Nesse ajuste constavam tópicos como prazos e adequação de riscos. Tais riscos eram, na maior parte das vezes, apresentados pela mesa comitente ao artista, feitos de antemão por profissional especializado ou por algum leigo com perícia em desenho, conhecedor dos cânones arquitetônicos (ou seja, tais projetos não proviam obrigatoriamente de um entalhador ou engenheiro). Era em torno desse projeto que girava a parte essencial do contrato, sendo descrito cada componente em particular, com especificações de como devia ser executado. Uma cópia do contrato e do risco ficava em poder do artista, outra, com o comitente.

Além da garantia do contrato, o arrematante devia apresentar um fiador que tivesse condições de terminar a obra acertada, caso houvesse algum impedimento por parte dele. Por outro lado, o encomendante ficava obrigado a pagar o trabalho em três parcelas: a primeira no início da empreitada, a segunda no meio e a última parte ao final, após a peça ser devidamente vistoriada.[96]

[96] ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal.* Lisboa: Edições Inapa, 2001.

Para esta inspeção eram chamados mestres especialistas no tipo de serviço prestado. Preferencialmente estes profissionais, devidamente gabaritados, vinham de longe, distantes, portanto, do centro de relações das partes interessadas. Os louvadores davam o aval final da obra e a aprovavam ou não. Caso não aceitas, seguia-se uma provável batalha judicial, já que o arrematante teria que reexecutar a peça ou corrigir os defeitos. No contrato ainda se estabelecia, como penalidade a ser aplicada em casos como este, a hipoteca total dos bens do artista. Esse quadro de contendas parece também ter existido nas Minas, como exemplifica o ocorrido com Francisco de Lima Cerqueira, construtor da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, que se viu falido em 1805, quando a Ordem comitente do referido templo confiscou todos seus bens - só não se viu na rua porque a rival Ordem Carmelita da mesma vila o acolheu. Ressalte-se, por fim, que as prisões eram sanções também aplicadas.[97]

Capítulo 5: Mecenato e ofícios nas Minas

-O mecenato mineiro

Quatro tipos principais de comitentes podem ser delineados na produção artística religiosa de Minas Gerais do setecentos. O mecenato leigo é representado pelas *irmandades*, *ordens terceiras* e *particulares*. A *Igreja*, propriamente dita, só toma lugar como comitente de vulto após 1745, com a criação do Bispado de Mariana.

Muito se tem escrito sobre o papel das irmandades e das ordens terceiras. Com a coibição da instalação de ordens religiosas regulares, as irmandades mineiras tomaram aspecto peculiar pontuando o solo mineiro de igrejas e capelas. Algumas décadas depois da proliferação pioneira das irmandades, tomou vulto, nas principais vilas, a força econômica e criativa das ordens terceiras (franciscanas e carmelitas). Estas instituições foram grandes comitentes de artistas mineiros. Cabe discorrer rapidamente sobre as irmandades para se entender melhor o contexto social da encomenda nas Minas.

[97] Como o que ocorreu com o português José Pereira dos Santos, mestre de José Pereira Arouca. Pelo menos desde o ano de 1737 se encontrava no Brasil, quando, por motivo de dívidas hipotecárias, se achava preso na Vila do Carmo. Nesta mesma cidade atuou em diversos e importantes empreendimentos: Igreja do Rosário (construtor), São Pedro (construtor), São Francisco (autor do risco, 1761), Casa de Câmara e Cadeia (autor do risco). Em pelo menos uma ocasião Arouca foi seu fiador.

No latim corrente na Igreja da época as definições se multiplicavam: "Confraternitas, sodalitas, sodalitium, confraternitas laicorum, congregatio, pia unio, societas, coetus, consociatio."[98] Em todos os termos, porém, a ideia central permeia: uma confraternização de leigos. No Brasil litorâneo sobreviveram sob a influência das Ordens Primeiras. Nas Minas Gerais tomaram feição muito peculiar. Como forma de organização religiosa, manifestada na sociedade colonial como meio de congregação e, ao mesmo tempo, segregação social, elas proliferaram na capitania.

As irmandades foram as principais promotoras das edificações religiosas, cujas feições características, adaptadas ao meio, deram um ar de originalidade à arte e arquitetura vindos da Europa. Ainda é possível encontrar exemplares das capelinhas rústicas feitas pelos primeiros incursionistas. Muitas capelas deste gênero, construídas nos primórdios de Minas, cederam lugar a igrejas matrizes, cujos oragos geralmente herdavam de suas antecessoras. As origens das irmandades e da capelinha, pode-se dizer, eram quase sempre concomitantes. Ou, como também pode ter acontecido, a irmandade se organizava pouco depois da edificação da ermida primitiva.[99] Todavia, sempre esteve presente na construção do templo definitivo. Como já salientado nesse estudo, os documentos escasseiam nestes primeiros tempos e dispomos de poucos dados sobre fundação destas irmandades. O certo é que precederam a "instalação do aparelho burocrático e militar" da capitania.[100]

As irmandades do Santíssimo Sacramento estão entre as mais antigas a se estabelecer em solo mineiro. Em quase todos os arraiais pioneiros vamos encontrar uma entidade dessa invocação. Os irmãos do Santíssimo se encarregavam de entronizar o culto à eucaristia no altar-mor, onde também estava o santo padroeiro. Entretanto, no interior dos templos paroquiais coabitavam altares dedicados a outros patronos, erigidos por outras agremiações, e os irmãos - que podiam fazer parte de várias confrarias - também utilizavam o mesmo espaço comum (assim encontraremos, neste primeiro quartel do setecentos, as numerosas irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de São Miguel e Almas, de Nossa Senhora da Conceição, de Santo Antônio etc). Muitas vezes ocorriam desavenças que culminavam com o pretexto de construírem capelas próprias para si. Casos como estes se multiplicaram.

---

[98] BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder,* p.14.
[99] Como aconteceu com a capela de *Baltazar de Godoy* em Casa Branca, Glaura.
[100] BOSCHI, Caio César. *Op. cit.,* p.32.

Outro tipo de mecenato encontrava-se nas obras privadas: capelas de fazendas, forros de casas, oratórios, telas etc. Os comitentes particulares, apesar do menor número e das dimensões mais reduzidas das obras, tiveram também papel fundamental no trato com os artistas.

Mesmo com atuação reduzida, podemos citar as obras iniciadas em Mariana com a elevação da vila à cidade. O bispo, a parir daí, se tornou um mecenas, coordenando, de certa forma, construções de vulto, como a readequação da antiga matriz local à condição de catedral, a edificação do Palácio dos Bispos, da Casa Capitular etc. No que diz respeito às obras da Sé, há um documento elucidativo. Em carta enviada pelo Bispo Dom Frei Manuel da Cruz ao rei de Portugal, Dom João V, em 1748, lê-se:

> A igreja é de arcos, e tribunas por cima, e em uma delas se há de assentar o órgão, para o que se deve fazer uma varanda: o retábulo para a capela-mor pode ficar o mesmo, que é bom, e está dourado; mas como este retábulo é da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que agora está colocado em uma capela do rosário no cruzeiro da parte do evangelho, cuja capela necessita de se acrescentar ao menos uma braça, e tem já retábulo perfeito, mas não dourado, me parece justo, que se faça essa obra à custa da Fazenda Real, vista a grande despesa, que a Irmandade e o povo fez com a capela-mor, o seu retábulo e toda a igreja.[101]

Cerca de vinte anos encerrado o modismo dos arcos concêntricos, o bispo achava o retábulo-mor de Mariana, construído nesse estilo, 'bom', tendo para com ele tolerância e reconhecimento do grande dispêndio feito pela população construtora da antiga matriz da Vila do Carmo. Cremos que outras atitudes como essa contribuíram para preservar tais retábulos sem alterações (como Cachoeira do Campo e Sabará): o reconhecimento que eram obras dignas, custosas e que mereciam ser preservadas.

Esta rede de diferentes encomendantes e clientes nos faz pensar em um artista não somente detentor da técnica (da pintura, da talha, da escultura etc), mas como um negociante de serviços, que possui uma clientela e que recebe ou aponta quais riscos ou modelos usar e como os usar.

Ressalte-se que esse contexto de relações de trabalho mais locais tinha um braço no Velho Mundo: todo projeto de novos templos tinha de ser obrigatoriamente

[101] Copiador de cartas particulares do Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e de Mariana (1739-1762), p.240.

encaminhado à Mesa de Consciência e Ordens. Criada em 1532, esse estabelecimento era uma espécie de tribunal que, além de julgar todo assunto religioso, avaliava, autorizava ou proibia a construção de igrejas. A mesa ponderava, entre outras coisas, se o comitente (irmandade, ordem etc) tinha condições financeiras para arcar com a obra ou se o projeto estava de acordo com disposições tridentinas. O que efetivamente começou a ocorrer a partir do século XVII, aprofundando-se no XVIII, foi a sobrecarga de pedidos que inundaram a instituição. A colônia passava então por um surto arquitetônico sem precedentes, auferido pelo ouro das minas. O terremoto que destruiu Lisboa em 1755 também trouxe a necessidade de centenas de novas edificações. Resultado: surgiu uma fila enorme de pedidos. Podia-se ter que esperar anos para que a autorização ou negação viesse. Famoso é o caso da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto que, enviando o pedido em 1752, teve de esperar pela resposta por dezenove anos (o que não impediu os irmãos de iniciar a construção sem a resposta oficial, gesto ousado que contou com o apoio do Ouvidor de Vila Rica, que lhes concedeu uma espécie de licença provisória).

A permissão de execução das obras não era sinônimo de idoneidade dos comitentes. É muito citado o ocorrido aos mesmos irmãos franciscanos de Vila Rica que, não pagando o mestre de obras Domingos Moreira de Oliveira em vida, somente o fizeram, após disputas judiciais intermináveis, aos seus herdeiros, exatos 68 anos após a entrega do trabalho. E não menos aludida é a história de que Aleijadinho teria recebido ouro falso da ordem carmelita de Vila Rica, conforme tradição recolhida por Rodrigo Bretas.

-A organização dos ofícios adaptada nas Minas

A organização dos ofícios nas Minas setecentistas não teve nem de perto o acuro ou fiscalização que os mesmos tinham na metrópole. Dois estudos foram importantes para começar a entender esse quadro. Salomão de Vasconcelos, em seu artigo “Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII”, publicado em 1940 na quarta revista do SPHAN, fez um levantamento precursor: vasculhou os 130 livros

constantes no Arquivo Público Mineiro relativos aos ofícios em Vila Rica.[102] Dois anos depois, outro artigo, também da mesma revista, lançou alguma luz sobre as formas organizacionais do trabalho colonial e, ainda que não abordasse especificamente Minas, elucidou alguns pormenores e abriu caminho para estudos futuros. Trata-se do "Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro" de Noronha Santos.[103]

A conclusão de Salomão de Vasconcelos, após observação criteriosa, foi que houve três modos distintos de arranjo dos ofícios em Vila Rica: o primeiro foi de 1711 (fundação das primeiras câmaras) até cerca de 1725 e caracterizou-se pelo trabalho livre, sem fiscalização aparente; o segundo distinguia-se pelas licenças com fiador, que variavam entre seis meses a um ano (tal como ocorria em Portugal com as autorizações de trabalho para oficiais sem tenda, desaprovados pelos juízes); o terceiro foi o das licenças mediante exames prévios e expedição de cartas de habilitação, mais ao modo do reino. Esse último modo, como Vasconcelos mesmo concluiu, raramente foi aplicado. As câmaras elegiam anualmente os juízes, a exemplo de Lisboa ou Porto, contudo, poucos profissionais atendiam aos editais públicos de comparecimento aos exames. O que ocorria era a preferência, por parte dos artífices, do contrato direto, através de licenças provisórias, com os mecenas. Sapateiros, alfaiates e ferreiros, mais que artistas, se sujeitavam, ao que parece, melhor aos exames. Pintores, entalhadores e douradores de certo modo evitavam qualquer avaliação formal.

Noronha Santos, ao contrário de Salomão de Vasconcelos (que horizontalizou sua pesquisa através do arrolamento de vários códices), analisou detidamente um só documento: a ação movida pelos juízes do ofício de carpinteiro e marceneiro (agrupados na Irmandade do Patriarca São José do Rio de Janeiro) contra Francisco Félix da Cruz, entalhador. O processo, que se iniciou em 1759, tinha como alegação o fato do réu fazer abertamente obras de marcenaria e carpintaria, exclusiva, ao ver dos perpetradores, do ofício daqueles embandeirados de São José. Após citar depoente por depoente no processo, a maioria dos quais afirmava ter visto carpinteiros desempenhando funções de entalhadores e vice-versa, a conclusão de Noronha Santos é óbvia: a organização dos ofícios no Brasil era bem diferente da metropolitana. Não havia separação nítida entre os diversos trabalhos e era comum a interdependência ou

[102] VASCONCELOS, Salomão de. "Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII". In.: *Rev.SPHAN*, Rio de Janeiro, Volume 4, 1940.
[103] SANTOS, Noronha. "Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro", In.: *Rev.SPHAN*, Rio de Janeiro, Volume 6, 1942.

artífices polivalentes. Mesmo que condenada esporadicamente por senados de câmaras e ouvidores, a prática era comum. O artigo salienta ainda que, ao contrário dos marceneiros e carpinteiros, não existiam exames ou regras que controlassem o ofício de entalhadores, douradores e pintores, que trabalhavam livremente, sem apreciações e cartas de habilitação. Uma correição do ouvidor João Alvez Simões, de 1741, inclusive isentava estes profissionais da taxa de licença, parecendo que era corriqueiro o trabalho franco destes:[104]

> Por constar que o Senado obriga os Pintores, Escultores a tirarem licença para exercerem as suas Artes, o que é contra o Direito, por serem liberais de sua natureza, e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta; mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças.[105]

É interessante o reconhecimento por parte do Ouvidor que pintores e escultores são 'liberais por natureza', fazendo jus às muitas lutas que tratadistas portugueses empreenderam desde o seiscentos para a nobilitação de sua arte. Acerca dessa observação, Myriam Ribeiro de Oliveira, entretanto, pondera:

> Apesar do reconhecimento de serem as artes que exerciam "liberais" por natureza, os entalhadores e escultores ainda estavam sob diversos aspectos ligados às tradições corporativistas, notadamente no tocante ao sistema de aprendizagem e sua integração na cidade, através de associações de classe específica.[106]

Esta aparente discrepância ou paradoxismo entre a modernidade e liberalidade de uma ocupação e sua ligação ou choque com todas as vicissitudes de um aparelho burocrático e organizacional de origem medieval tem sido a tônica de muitos estudos atuais, como os Jeaneth Xavier Araújo, José Newton Coelho Meneses, Ângela Brandão e Márcia Bonnet. Está bem demonstrado nas publicações destes autores que o ambiente corporativo e criativo, tanto em Minas, quanto em Portugal, foi bem mais controverso e heterodoxo do que se pode imaginar ao ler documentos oficiais como os regimentos de ofícios. Na prática, há rupturas, espaços de desvio, interpenetração dos ofícios. Nas Minas essas adaptações são de tal forma comuns que nosso ambiente

[104] Salomão de Vasconcelos alude acima que esse trabalho livre se deu até 1725, contudo Noronha Santos estende essa prática, ainda que não formalmente assentada, por todo o XVIII e parte do XIX, até a extinção completa dessa estrutura baseada na lisboeta Casa dos 24.
[105] SANTOS, Noronha. *Op.cit.*, p.304.
[106] Mirian Ribeiro. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus*, p.177.

criativo se distancia do lusitano, no tocante às obras, contratos, métodos etc. Contudo, Jeaneth Xavier avalia:

> Pelos preceitos corporativos, nenhum oficial podia assumir obra pertencente a outro ofício. *Provavelmente nem mesmo em Portugal esta norma foi rigidamente respeitada* por parte dos mecânicos não havendo divisão rígida dos ofícios similares (escultor/entalhador, carpinteiro/carapina, pintor/dourador), ocorrendo a muitos destes profissionais agirem de acordo com a demanda.[107]

Pela simples comparação de dois documentos, vemos essa discrepância entre prática e teoria: quão diferente é o "Censo dos Ofícios para Vila Rica", feito em 1746, e o "Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa", publicado em 1572. No cotidiano das Gerais, a mão de obra tinha que ser adaptada a um mercado crescente e que nem sempre se preocupou com as regras sobre as relações de trabalho existentes na metrópole. Como José Newton disse: "Minas é portuguesa, mas não é Portugal."[108]

Se imaginarmos que esse quadro aparentemente confuso da distribuição dos ofícios foi melhor percebida a partir do segundo quartel do XVIII, quando a documentação é mais abundante e a organização camararia já se faz sentir, o que dizer então dos inícios do século XVIII? Certamente esse foi um panorama mais que confuso, caótico. Centenas de construções estavam então sendo empreendidas e as ondas de migração estavam cada vez maiores, tanto de pessoas do reino quanto do nordeste, São Paulo e Rio. Os choques foram muito além dos dilemas culturais, como bem demonstram os atritos emboabas de 1708.

Outra importante fonte documental é o dicionário de Judith Martins, que, se bem que ultrapassado em termos quantitativos, serve ainda de base para estudos atuais, como algumas ponderações de Ângela Brandão:

> Neste arco de cem anos (1720-1820) correspondente ao grosso da documentação levantada até os anos 1970, constam mencionados 375 carpinteiros, 65 entalhadores, mas apenas 32 marceneiros; sendo que

[107] ARAÚJO, Janeth Xavier de. *A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde - aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, pp.43-44.
[108] MENESES, José Newton Coelho. *Ensinar com amor uma geometria prática, despida de toda a teoria da ciência e castigar com caridade a aprendizagem do artesão no mundo português, no final do século XVIII*.

> grande maioria destes eram nascidos em Portugal e não haviam passado por exame de ofício nas Câmaras de Minas Gerais. Podemos deduzir que o predomínio, se não dizer exclusividade, da presença do ofício de carpinteiro, neste contexto, propõe já um sistema de equivalência em termos de atuação. Não constam, na documentação transcrita, exames de marceneiros ou eleições de juízes de marceneiros, mas somente o registro da atuação de poucos artífices, com menção específica ao ofício da marcenaria, por parte de portugueses.[109]

A conclusão da pesquisadora para a discrepância do número de marceneiros, carpinteiros e entalhadores corrobora o direcionamento da historiografia atual, caminho aberto desde Noronha Santos: os diversos ofícios se interpenetram.

Se muitas vezes o trabalho do marceneiro e carpinteiro era desempenhado pelo entalhador ou escultor, havia, ao que parece, uma conceituação melhor definida destingindo marceneiro e carpinteiro. Segundo Bluteau, marceneiro era o "official, que lavra madeira para móveis, com mais artifício que carpenteiro"[110]. Repare que no seu dicionário o Padre Joseph Marques omite a palavra 'movéis': "official que lavra madeira com mais primor que carpinteiro."[111] Será que esse padre lexicógrafo, brasileiro que era, já tinha percebido que não havia distinção clara entre esses ofícios, especialmente entre marceneiro e entalhador?

Bluteau assim descreve carpinteiro: "official, que trabalha madeiras de consftrucção civil, ou nautica, e eftes fe dizem da Ribeira."[112] O Padre Marques talvez adapte novamente o sentido à realidade brasileira, excluindo a questão do carpinteiro náutico, mais afeito aos portugueses, e inserindo outro distintivo: "official que faz obras lizas de madeira."[113] Não são obras lisas que vemos em Raposos, Bota Fogo ou Acuruí?

No que concerne às construções, todo tipo de mão de obra parece ter sido utilizada: escultores qualificados e evidentemente portugueses (como o retábulo de São João Evangelista da Sé de Mariana); entalhadores de formação mais vernácula (como os de São Bartolomeu); marceneiros com técnica escultórica limitada (como o de Bota Fogo, Acuruí ou alguns de Raposos); singelos carapinas ou carpinteiros (como os de

[109] BRANDÃO, Ângela. *Das pontes aos castiçais: a produção de mobiliário artístico em Minas Gerais do século XVIII e os ofícios mecânicos*, p.54.
[110] BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p.58.
[111] MARQUES, Joseph. *Novo Dicionário das Línguas Portuguesa, e Francesa, com os termos latinos,* p.424.
[112] BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p.237.
[113] MARQUES, Joseph. *Op.cit.*, p.137.

São João de Ouro Preto ou Boa Vista de Rodrigo Silva) etc. Havia, por essa época, uma necessidade urgente de serviço e os artífices, bons ou rudimentares, eram solicitados aos montes.

Sobre as criações destes entalhadores, marceneiros ou carpinteiros, retornaremos no capítulo 11.

-Artistas x Artífices: problemas conceituais

O estatuto do artista é tema sempre discutido quando se trata de pintores e entalhadores do período colonial na América Portuguesa: eram artistas ou artífices? Durante toda Idade Média houve a distinção dos saberes em duas 'artes': as Artes Liberais e as Mecânicas. As Liberais eram a gramática, retórica, lógica, aritmética, música, arquitetura e astrologia; as Mecânicas, agricultura, caça, guerra, todos os ofícios fabris, a cirurgia, as artes de tecer e navegar. A partir do Renascimento houve, através da tratadística e de textos diversos, uma luta clara para afastar a pintura e a escultura dos ofícios fabris, tornando-as artes liberais. Mentes como Antonio Polomino e Leonardo da Vinci teceram longas argumentações nesse sentido. O conceito atual de 'artista' é fruto de longo processo cultural que foi desencadeado nessas discussões.

Há dois textos interessantes que tratam desse tema. Um, de forma direta: o segundo capítulo do livro *Entre o Artifício e a Arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*, de Márcia Bonnet. O outro, de forma indireta: *A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas,* de Magno Melo e Henrique Leitão.

Márcia Bonnet percorre uma vertente mais teórica, citando pensadores como Gertz e Kant, para entender o estatuto do artista e as diferenças entre artífice (aquele que trabalha com 'artifício') e o artista (o que trabalha, no moderno sentido da palavra, com o intelecto). A conclusão de Bonnet é que as palavras 'artífice' e 'artifício' no século XVIII são sinônimos de 'artista' e 'arte' no século XX/XXI. Segundo a autora, não havia, naquela época, qualquer indicação de hierarquia no uso dos termos artista (quando eventualmente era usado) e artífice - ambos estavam na mesma condição socialmente rebaixada, típica do período.

Magno Mello e Henrique Leitão nos dão subsídios para entender o complexo mundo de mudanças apontadas com o Renascimento, as quais culminariam em elevar o artista ao gênero 'liberal'. Para se entender isso é necessário, como bem faz o texto, esboçar o quadro geral da tratadística europeia, desde Pedro de la Francesca e Alberti até, pelo menos, os tempos de Inácio Vieira (professor, foco principal do artigo em questão). É deveras instigante tentar entender como o novo conceito de espaço matemático, difundido pelo Renascimento, serviria para as alegações dos tratadistas, sublinhando como o pintor usa, em sua obra, a razão antes das mãos.

A lista de tratados é relativamente longa, mas são todos nomes que deveriam ser mais comumente comentados no círculo acadêmico brasileiro, tamanha deve ser a influência - direta e indireta - de alguns deles em nossa arte: Piero de la Francesca (1412-1492), autor de *De Perspectiva Pingendi;* Alberti (1404-1472), *De Pictura*, 1435; Vignola (1507-1573), *Le due regole della Prospectiva, 1583 (*com comentário de Egnazio Danti – 1536-1586); Viator (1435-1524), *De Artificiali Perspectiva*, 1505; Sebastiano Serlio (1475-1554), *Trattato de Architectura*, 1545; Daniel Barbaro (1513-1570), *La Pratica de la Prospectiva*, 1568; Lorenzo Sirigatti (?-1597), *La Pratica de Prospettiva del Cavalieri*, 1596; Hans Vredman de Vries (1527-1604), *Artis Perspectivae Plurium Generum*, 1596; Guidobaldo del Monte (1545-1607); *Perspectivae Libri Sex*, 1600; Girard Desargues (1591-1661), *Méthode universale de metre em perspective les objects donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions,* 1630; Abraham Bosse (1602-1676) - substituiu e deu continuidade ao estudos de Desargues; Jean Dubreuil (1602-1670), publica em 1642 um tratado, chamado por vezes de "*Perspectiva Jesuíta*"; Jean François Niceron (1613-1646), *La perspective curieuse ou magie artificialli des effects merveilleux de i´óptique*, 1638; Giulio Troili (1613-1646), *Paradossi per praticare la prospectiva senza saperla*, 1672; Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693 (este último, o mais citado entre os pesquisadores brasileiros).

Os dois autores propõem, para se entender os desdobramentos desse tipo de pensamento em terras lusitanas, que alia arte e ciência, um foco de interesse viável: *o estudo dos jesuítas.* "Para os jesuítas, a construção perspéctica do espaço foi considerada como uma forma de construção racional de toda visão divina", como

salienta o texto.[114] Foram esses religiosos, ligados como estavam ao movimento contrarreformista, que deram o ambiente necessário para uma interlocução entre arte, religião e ciência. A situação da arte portuguesa, contudo, é bastante díspar da Itália ou França, onde já nos séculos XVI e XVII havia uma preocupação sistemática em justificar a inserção da pintura entre as artes liberais (lembre-se os escritos de da Vinci, por exemplo).[115]

> Apesar da existência de textos portugueses que tratavam da pintura desde o século XVI, eles não discorrem sobre a teoria e prática da perspectiva (...). Estes textos não atuavam num sentido pragmático, mas apenas se ocupavam da pintura sob um ponto de vista literário ou filosófico.[116]

Pela época em que os renascentistas italianos já se inquietavam com o 'status' do artista, em Portugal a arte era vista ainda, em muitos aspectos, sob um prisma medieval, ressaltando aspectos teológicos, éticos e morais (e não propriamente estéticos ou estilísticos). Alguns teóricos portugueses, contudo, apontavam um novo caminho: Francisco de Holanda (1517-1584), autor de *Pintura antiga*, 1548; Filipe Nunes, autor de *Arte poética, pintura, simetria e perspectiva*, 1615; Luis Nunes Tinoco (1642/43-1719), *Elogio da pintura*, 1687, onde se dedica a realçar a importância da pintura para a nação (preocupação com a liberalidade da arte e, por conseguinte, com a situação do artista - cita e parafraseia Vicente Carducci); Félix da Costa (1639-1712) em seu *Antiguidade da arte da pintura*, de 1696, tenta justificar a arte como atividade nobre e antiga, defende a criação de uma academia aos moldes da francesa, traduz 'diálogos da pintura' de Carducci.

É notório o resultado dessa empreitada dos tratadistas portugueses e o reconhecimento do ouvidor João Alvez Simões é um exemplo disso: 'os pintores e escultores (...) são liberais de sua natureza'. E, por isso, passaram a gozar os foros dos profissionais liberais, não prestando, ao menos na colônia, os exames de ofício tradicionais das artes mecânicas.

---

[114] MELLO, Magno, LEITÃO, Henrique. *A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira*, p. 102.

[115] Mesmo não tendo terminado seus escritos, Leonardo da Vinci, a exemplo dos citados acima, também faz interessantes apontamentos, bem ao seu estilo pessoal: *"e se tu me dizes que tais ciências verdadeiras e notórias devem ser consideradas mecânicas, posto que não podem alcançar seu fim sem acudir ao trabalho manual, te replicarei que assim acontece com as artes que passam pelas mãos dos escritores, todas semelhantes ao desenho."* ALVAREZ, Luiz. *Signos Estéticos e Teoria*, p.115.

[116] Idem, p.107.

Tendo em vista o exposto acima, usaremos os termos 'artistas' e 'artífices' como sinônimos. Salientamos ainda: não utilizaremos o termo 'artista' na moderna acepção da palavra, mas segundo designava, no século XVIII, Bluteau e o padre Joseph Marques. Para Bluteau a primeira definição de artista é 'artífice'[117]; para o padre Marques, artífice é 'obreiro, artista.'[118]. Eram, portanto, sinônimos e o serão, dessa forma, aqui.

-Possíveis artífices e oficiais ligados ao estilo ou atuantes em monumentos de período recuado

Como já demonstrado, o dicionário de Judith Martins continua imprescindível. Considerando a dificuldade de encontrar informações sistematizadas, ainda é um bom compêndio para quem quer estudar a arte colonial mineira. No tópico subsequente e na parte IV dessa tese discorreremos sobre a documentação atualmente levantada, que não consta no dicionário citado, sendo um achado de pesquisas contemporâneas. Não obstante, achamos por bem listar os indivíduos que Judith Martins arrola. Não sabemos muito sobre eles, sendo quase sempre apenas nomes desconexos. Entretanto, são carpinteiros, marceneiros, entalhadores, pintores, mestres de obra que, tendo trabalhado até cerca de 1730/1740 (o recorte que fizemos no dicionário), podem ter atuado em templos que continham retábulos da tipologia estudada.

Em muitos casos isso é o máximo que conseguiremos checar a respeito da mão de obra atuante nesses monumentos primevos. Existem poucas exceções, como as que trataremos no próximo assunto.

Nome	Ofício	Data	Localidade	Local da Obra
Amaro Rodrigues	Carpinteiro	1730 à 1731	Ouro Preto	-
André João	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
André Martins	Carpinteiro	1721	São Sebastião	-
Ant. Pinto da	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-

[117] BLUTEAU, Raphael. *Op.cit.*, p.126.
[118] MARQUES, Joseph. *Op.cit.*, p.74.

Costa				
Antônio Babosa	Carpinteiro	1735-40	Sabará	-
Antônio Cardoso da Costa	Pedreiro	1736	Raposos	-
Antônio Coelho	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-
Antônio Coelho	Pintor	1750	Mariana	Sé de Mariana
Antônio da Fonseca	Carpinteiro	1727	Ouro Preto	-
Antônio Francisco	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Antônio Francisco dos Cantos	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Antônio Francisco Pombal	Carpinteiro	1729 à 1731	Fidalgo	Matriz Nossa Senhora do Rosário
Antônio Frz Braga	Santeiro	1720	Mariana	-
Antônio Galvão Freire	Pintor	1720	Mariana	-
Antônio José da Costa	Carpinteiro	1734	Ouro Preto	-
Antônio Pereira	Carpinteiro	1727/28	Mariana	Matriz de São Caetano
Antônio Pereira de Souza	Carapina	1721	Camargos	-
Antônio Ramos da Cruz	Carpinteiro	1727	Ouro Preto	-
Antônio Ribeiro da Costa	Carpinteiro	1733 a 43	Sabará	-
Antônio Rodrigues Pinto	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Antônio Teixeira Braga	Carpinteiro	1728	Ouro Preto	-

Bartolomeu Machado	Carpinteiro	1725	Ouro Preto	-
Bento de Souza	Carapina	1730/31	Ouro Preto	-
Bento Ribeiro	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Braz Correa	Marceneiro	1734	Raposos	Nossa Senhora da Conceição
Damião Fernandes	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Diogo de Araújo	Carapina	1722	Mariana	-
Diogo Dias da Costa	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Diogo Nunes	Carpinteiro	1715	Ouro Preto	-
Domingos Antunes	Carpinteiro	1755/56	Monsenhor Horta	Matriz São Caetano
Domingos Correa	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Domingos da Costa	Carpinteiro	1722	Mariana	-
Domingos da Cunha Souto Maior	Carpinteiro	1722	Mariana	-
Domingos da Rocha	Carpinteiro	1715	Ouro Preto	-
Domingos de Meira	Carpinteiro	1719	Ouro Preto	-
Domingos Delgado	Carpinteiro	1730/31	Camargos	-
Domingos Francisco Correa	Carpinteiro	1745	Furquim	-
Domingos Gonçalves	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Domingos Lopes da Silva	Carpinteiro	1715	Ouro Preto	-
Domingos	Carpinteiro	1728 à 1730	Ouro Preto	-

Muniz de Araújo				
Domingos Oliveira	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-
Francisco Coelho Henriques	Carpinteiro	1724	Sabará	Cadeia
Francisco da Costa	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Francisco Ferreira Barros	Pedreiro	1728-30	Ouro Preto	-
Francisco Gomes	Carpinteiro	1715	Ouro Preto	-
Francisco Gonçalves	Carpinteiro	1727 à 38	Ouro Preto	-
Francisco João da Silva	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Francisco Xavier	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Francisco Xavier da Silveira	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Gabriel Martins	Carpinteiro	1728/1730	Ouro Preto	-
Geraldo de Oliveira	Carpinteiro	1737/38	Monsenhor Horta	Matriz de São Caetano
Gonçalo Muniz de Sá	Carpinteiro	1721 à 1741	Ouro Preto	-
Henrique Matias	Carpinteiro	1719	Ouro Preto	-
Henrique Ribeiro	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Inácio dos Santos	Carpinteiro	1727/30	Ouro Preto	-
Jacinto de Oliveira	Carpinteiro	1728 à 1730	Ouro Preto	-
Jacinto Ribeiro	Pintor	1711	Mariana	-
Jacinto Ribeiro	Pintor	1721	Camargos	-

Jerônimo Ferreira	Carpinteiro	1731	Mariana	-
João Azevedo	Carpinteiro	1735/36	Fidalgo	Matriz de Nossa Sra. Do Rosário
João Coelho Pereira	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
João Correa	Carpinteiro	1739/31	Ouro Preto	-
João da Graça	Carpinteiro	1739/31	Ouro Preto	-
João da Silva Guedes	Carpinteiro	1724	Ouro Preto	-
João Dias Teixeira	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-
João Ferreira Brandão	Carpinteiro	1727/28/30	Ouro Preto	-
João Figueiredo	Entalhador	1721	São Sebastião	-
João Francisco	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
João Gomes	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
João Gonçalves de Carvalho	Carpinteiro	1746/47	Ouro Preto	-
Joaquim Alves	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
José Antônio	Carpinteiro	1724	Sabará	Cadeia
José Costa	Carapina	1741	Mariana	Igreja da Sé
José de Andrade	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
José de Araújo	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
José Lopes	Carapina	1727	Fidalgo	Matriz Nossa Sra. Do Rosário
José Martins	Pintor	1727	Mariana	Catedral da Sé
José Martins Lisboa	Pintor	1720	Mariana	Catedral da Sé
José Martins Lisboa	Pintor	1727 à 1730	Fidalgo	Nossa Sra. Do Rosário
José Pereira	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-

Joseph Costa	Carpinteiro	1722	Monsenhor Horta	-
Lourenço Rodrigues	Carpinteiro	1727	Ouro Preto	-
Luiz Gomes	Carpinteiro	1727 à 1731	Fidalgo	-
Luiz Pereira	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Luiz Teixeira	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-
Luiz Teixeira da Mota	Carpinteiro	1722 à 1727	Fidalgo	-
Manoel Alves de Azevedo	Carpinteiro	1728-30/1734-45/1745-57	Ouro Preto	-
Manoel Antunes de Lima	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Manoel Cardoso	Carpinteiro	1733/36	Ouro Preto	-
Manoel da Costa	Carpinteiro	1722	Monsenhor Horta	-
Manoel da Costa	Carpinteiro	1724	Sabará	Ponte
Manoel da Costa	Carpinteiro	1730/31	Fidalgo	-
Manoel de Matos	Entalhador	1725/26	Cachoeira do Campo	Matriz de Nossa Sra. De Nazaré
Manoel de Matos	Entalhador	1727/30	Fidalgo	Matriz de Nossa Sra. Do Rosário
Manoel de Oliveira	Carpinteiro	1728/30	Ouro Preto	-
Manoel Dias do Campo	Carpinteiro	1756	Raposos	-
Manoel Ferreira	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Manoel Ferreira da Fonseca	Carpinteiro	1716/17	Ouro Preto	-
Manoel Gomes	Carpinteiro	1717	Ouro Preto	-
Manoel	Carpinteiro	1729	Mariana	-

Gonçalves				
Manoel Gonçalves Caputo	Carpinteiro	1746/47	Ouro Preto	-
Manoel Henriques	Carpinteiro	1722 à 1741	Ouro Preto	-
Manoel Jácomo	Carpinteiro	1730/31	Ouro Preto	-
Manoel Marques	Carpinteiro	1722 à 1741	Ouro Preto	-
Manoel Miz de Andrade	Mestre de Obras	1735/36/37	Monsenhor Hora	Matriz de São Caetano
Manoel Peixoto	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Manoel Peixoto da Fonseca	Carpinteiro	1714 à 1744	Ouro Preto	-
Manoel Salomé	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-
Manoel Souza Silva	Pintor	1727	Mariana	Catedral da Sé
Matias Abreu	Carpinteiro	1725	Ouro Preto	-
Miguel Correa	Carpinteiro	1733/36	Ouro Preto	-
Miguel de Castro	Pedreiro	1746/47	Ouro Preto	-
Paulino Henriques	Carpinteiro	1729	Mariana	-
Pedro da Costa	Carpinteiro	1727/31	Ouro Preto	-
Pedro dos Santos	Serralheiro	1722	Ouro Preto	-
Pedro Rocha	Carpinteiro	1723 à 1730	Mariana	Catedral da Sé
Rafael da Silva	Carpinteiro	1727/1728	Ouro Preto	-
Rodrigo Brum	Ourives	1744	Cachoeira do Campo	Matriz
Silvestre da Silva	Carpinteiro	1727/28	Ouro Preto	-

Teodósio Gonçalves de Araújo	Carpinteiro	1728 à 1730	Ouro Preto	-
Vicente Gaspar	Marceneiro	1728/30	Ouro Preto	-
Vicente Jorge	Marceneiro	1716 à 1725	Mariana	-

-O exemplo de Manoel de Matos e Antônio Rodrigues Bello

Mesmo que fragmentário, o acervo arquivístico relativo a dois artistas coloniais é de suma importância. Constituem exceções para o período que estudamos e ambos trabalharam num dos principais monumentos da época. Um é o quase desconhecido entalhador Manoel de Matos, atuante em Cachoeira do Campo e Fidalgo pela década de 1720. O outro é um pintor mais conhecido (pela sua primazia na pintura perspectivista em Minas), o português Antônio Rodrigues Bello.

Em 1725 os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, instalada na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, resolveram construir seu próprio retábulo, como se lê no documento:

> Aos trinta dias do mez de Setembro de mil e setecentos e vinte e cinco, estando em meza o juiz e mais Ver. Irmãos de meza q neste prez(te) anno servem nesta Irmandade da Senhora do Rozario desta freguez(a). da Senhora de Nazareth, concordarão todos uniformen(te) que para a sua capella se fizesse hú retabolo de talha conforme o risco que p.(a) a capella das almas desta mesma Freguezia se tem feito, p.a q todos convem se apliquem suas esmolas, e redim(tos) desta Irmanda(e). p(a) o pagamento desta obra e emq(to) ella se não estiver satisfeito se não disponha dos ditos rend(tos) e esmolas p.a outra couza algu'a para o que concederão faculdade ao seu irmão Thezoureiro e Protector q é desta Irmandade ajustasse a dita obra, e se obrigasse a q(em)'. a fizer, elles ditos Ermãos da Meza se obrigão a elle dito Thezoureyro a concorrerem p.a a dita satisfação co' tudo quanto lhes for possível. E de como assim se concordou me mandarão fazer este tr(o) em que todos assinarão. Em, Joseph Roiz Aragão Escrivão da Irmandade Snra do Rozario que o escrevi.[119]

[119] Livro 4 de Termos da Irmandade N. S. do Rosário, fl. 3. BAZIN, Germain. *Op.cit*., v.2, p.51.

Tal documento é interessante porque deve ser a única referência de um 'risco' durante a vigência do Nacional Português nas Minas. Sabemos que o projeto do retábulo fronteiriço de São Miguel foi seguido, conforme queriam os Irmãos do Rosário, pois ambos são praticante idênticos, havendo diferenças somente no desenho do sacrário e nos medalhões distintivos das irmandades. Aliás, não resta dúvida que também o altar copiado (São Miguel e Almas), portanto, mais antigo, é obra do mesmo escultor, de quem nesse caso sabemos o nome.

Alguns meses depois, em fevereiro de 1726, fecham acordo com Manoel de Matos:

> Em quatorze do mez de fevereiro de mil e setecentos e vinte e seis anos Estando em Meza o juiz e mais Irmãos desta co' o Ir' Thez(ro) protector que E' desta Irm(de) e por elle foi dito que havia encarregado mandasse fazer e ajustado co' elle o intalhador Mef de Mattos, com o qual o ajustara em dar-se lhe pelo fazer na forma que fica d no ref. acordão que fica otras 950/8 de ouro em pó, a saber que se lhe havião de pagar e hú pagamento, a saber 200/8, no principio da obra, 300/8 mais no meye da d(a) obra, e 450/8 depois de assentado e posto no seu lugar o d(o) retabolo. De que se derão os ditos Irmãos por bem servidos no dito ajuste que o V. Thez(ro) fez co' o d(o) intalhador. De que me mandarão fazer este tr(o) em que assinarão o juiz e todos os irmãos que prez(tes) se achavão e eu Joseph Roiz Aragão escrivão que o escrevi.[120]

A interessante prática de pagar o artista em três etapas (entrada no início do trabalho, outro volume na metade da obra e o restante estando o retábulo montado) era prática comum em Portugal, a qual já nos referimos.[121]

Em 1726, como se lê no Livro de Receitas e Despesas do Rosário de Cachoeira do Campo, o Tesoureiro-Coronel Caetano Alves de Araújo pagou "por ouro que deu ao entalhador a conta do retabollo"[122], provavelmente era parte do acerto do serviço de Manoel de Matos. Mais à frente lemos:

> ouro que dei ao entalhador Manoel de Mattos Frª que se lhe devia do resto do retabulo que fez para se adorar a Senhora do Rosário nesta Igreja para esta Irmandade.[123]

[120] Livro 4 de termos da Irmandade N. S. do Rosário, fl. 40. BAZIN, Germain. *Op.cit*., v.2, p.51.
[121] ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal,* p.28.
[122] Livro AA23 – Irmandade Nossa Senhora do Rosário, p.6.
[123] Livro AA23 – Irmandade Nossa Senhora do Rosário, p.9.

Talvez esse seja o acerto final, a última parcela. Outro dado essencial nesse manuscrito é que apresenta o nome completo do entalhador: Manoel de Matos Ferreira, informação imprescindível, pois pode facilitar futuramente o rastreamento de outros documentos no Brasil onde conste seu nome, ou mesmo em Portugal, de onde cogitamos, ele veio.

Sabemos que Manoel de Matos também trabalhou no antigo Arraial do Sumidouro, atual Fidalgo, município de Pedro Leopoldo, como atesta Judith Martins: em 1727 "recebeu 949/8ªs., ¾ e 8vs. 'da obra do retabollo e tribuna'" da Igreja do Rosário. [124] Em 1729 e 1730 Matos recebe ainda, por fazer uma credência no mesmo povoado, quinze oitavas de ouro. Observando tais apontamentos, sabemos que Manoel de Matos deve ter gastado cerca de um ano na obra do Rosário de Cachoeira (tempo relativamente curto, tamanha a estrutura) e que ganhou pelas duas empreitadas quase a mesma quantia, cerca de 950 oitavas de ouro por peça (o que nos leva a pensar que o altar desaparecido de Fidalgo deveria ter o mesmo nível de complexidade dos de Cachoeira do Campo).[125]

Temos razão suficiente para supor também que a imagem de Nossa Senhora do Rosário de Fidalgo, roubada há alguns anos e recentemente reencontrada, é obra de Manoel de Matos, tamanha semelhança com suas esculturas. Sobre esse tipo de questão estilística trataremos na parte IV.

Antônio Rodrigues Bello é outro artista de quem sabemos algo. Desde a publicação, em 1908, da monografia de Padre Afonso de Lemos sobre a Freguesia de Cachoeira do Campo, Bello foi citado em muitos estudos sobre a arte colonial mineira, por ter executado, em 1755, a primeira pintura de teto em perspectiva que se tem registro nas Minas. Segundo Padre Afonso de Lemos, consultando documentação hoje desaparecida, a quantia foi acertada em um conto e duzentos mil reis, montante considerável para a época. Parece que a obra se arrastou por mais de dois anos, já que até 1757 há doações dos irmãos. Pesquisadores como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos da Silva Nigra e Myriam Ribeiro estudaram ou citaram tal pintura.

[124] L. de Eleições, receita e despeza da Irmandade do S.Sacramento, fls. 60 e 60v. MARTINS, Judith, *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, v.2, p.37.
[125] O atual retábulo que se vê na Igreja de Fidalgo é sem dúvida uma substituição de período posterior.

Pode-se pensar que Antônio Rodrigues Bello era recém chegado nas Minas, trazendo a novidade perspéctica direto de Portugal. Na verdade, como constatamos consultando a documentação remanescente da Paróquia de Nazaré e do Arquivo Eclesiástico de Mariana, Bello já estava pela região de Cachoeira pelo menos 32 anos antes da execução de seu teto. Resolvemos cita-lo nessa tese, não pelo forro da capela-mor em si, mas porque, como descobrimos, ele atuou em período mais recuado, executando provavelmente os painéis laterais da capela-mor e, quiçá, policromando atlantes, cariátides, putti, fênix ou mesmo efetuando o douramento. Em 1723, o tesoureiro fez assento:

> ouro que deu a Manoel Carneiros dos ramalhetes que fez para o altar
> ouro que deu para as cortinas para o altar.
> por ouro que deu a Manoel Gomes de forrar o altar
> por ouro que deu a Francisco Ferreira do Santos dos [bixeiros] que fez para o altar
> por ouro que deu a Antonio Rodrigues Bello de pintar os [bixeiros].[126]

Outra nota do mesmo ano: "Por ouro que pagou a Antonio Rodrigues Bello por pintar a Capella e [emcarnar] a Imagem",[127] o que nos leva a entender que os painéis parietais da capela-mor e a policromia da imagem de Nossa Senhora de Nazaré são trabalhos seus. Em 11 de novembro de 1737 achamo-lo no livro de Termos do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo, na seguinte nota: "Sargento Mor Domingos de Oliveira Souza – escrivão Comissário Antônio Rodrigues Bello."[128]

Em 1738 aparece outra vez na documentação da época, dessa vez é arrolado como testemunha numa devassa eclesiástica ocorrida em 12 de agosto daquele ano em São Bartolomeu (arraial vizinho ao de Cachoeira). Foi acusado de concubinato e falta de decoro na Festa do Divino (que ainda hoje se realiza no mês de agosto naquela localidade). O dado mais elucidativo desse documento é a prova definitiva que o artista era reinol, pois se declara do Porto.[129]

Portanto, o tão citado pintor era realmente português, mas não foi em sua pátria que viu ou aprendeu a quadratura. Seu aprendizado deve ter acontecido no Novo Mundo, já que na data que ele aparece em Minas pela primeira vez (1723), Portugal

[126] Livro AA23 – Irmandade Nossa Senhora do Rosário, p.25.
[127] Livro AA23 – Irmandade Nossa Senhora do Rosário, p.29.
[128] Livro de registro de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, p.101.
[129] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Documento Devassa – Ano: 1738. Livro Z-01 – Prateleira Z.

ainda possuía poucos exemplares da tipologia ao gosto de Pozzo. Acreditamos também que a delicada policromia presente até hoje na imagem de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira seja sua e temos razão suficiente para aventar, dada sua longa permanência na região, que ele fez parte considerável do douramento da Matriz local.[130]

-Possíveis riscadores do período: Manoel Francisco Lisboa e Joseph Roiz de Oliveira

Nas listas de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo, datadas de 1716[131] e 1718[132], encontramos o nome de Manoel Francisco Lisboa, futuro pai de Antônio Francisco Lisboa. Muitas vezes se afirma que Manoel Francisco chegou nas Minas em 1724, fato que o documento cachoeirense desmente. Aliás, já em 1715 um escravo seu se casava na referida Matriz e em 1724 Lisboa foi fiador de um lojista do arraial.[133] O arquiteto português - que anos depois traria uma nova concepção construtiva e espacial, que, nas Gerais, se conjugaria com um brilhante Estilo Joanino - ao que nos parece, aporta primeiro em Cachoeira do Campo, se filiando a uma irmandade expressiva e que na ocasião construía seu templo. Cremos que tenha feito isso porque naquele arraial estava sendo executada uma obra de vulto (ao contrário de Vila Rica), lá conseguiria se inserir nas redes de clientela da região. Só anos depois, em 1727, quando a capital começava a deixar para trás seu passado de casebres desorganizados, o pai do Aleijadinho projetaria a Matriz de Antônio Dias, de traço arquitetônico elaborado, mas austero, bem à moda chã portuguesa.[134] Manoel Francisco era de Odivelas, Arcebispado de Lisboa, portanto região centro-sul de Portugal. Trazia para as Minas um modismo mais arquitetural do que ornamental, típico do sul, abrindo caminho, assim, para novos estilos e para substituição dos velhos.

O tráfego de homens como Manoel Francisco Lisboa, Antônio Francisco Pombal e Francisco Xavier de Brito mostra como a velha sensualidade e

[130] Retomaremos esse assunto na parte IV.
[131] LIVRO DE REGISTRO DE IRMÃOS DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO, 1716, Fl. 36.
[132] LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p.93.
[133] MENEZES, Ivo Porto. Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Francisco *Revista do IAC*, Ouro Preto, nº 0, 1987. p.52.
[134] COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*, p.42.

monumentalidade da talha do norte extinguia-se em Portugal e gradualmente desaparecia nas Minas, não sem, claro, deixar influência. Exemplo disso temos no próprio Aleijadinho. A primeira obra atribuída ao mestre é um busto feminino bastante incomum e profano colocado no Chafariz do Alto da Cruz, em Ouro Preto, cuja construção foi encomendada a seu pai em 1757. O pesquisador Ivo Porto de Meneses há muito percebeu a possível fonte dessa escultura do jovem Antônio Francisco: quatro bustos quase idênticos estão localizados na Matriz de Cachoeira, dentro da ornamentação do Nacional Português.[135] Findou o estilo, mas vários motivos iconográficos permaneceram.



Detalhe das ilhargas (lado Evangelho). Capela-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[135] MENEZES, Ivo Porto. Idem. pp.51-55.



Detalhe do arremate. Chafariz do Alto da Cruz, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

É de se pensar mesmo que Manoel Francisco tenha feito riscos para ornamentos ou para a estrutura física da citada igreja. Talvez bustos como os referidos possam provir de seu engenho. Poderia também, durante o longo tempo de permanência na Matriz de Nazaré, ter executado trabalhos de marcenaria (sua especialidade), conforme demanda das irmandades.

Outra obra de Cachoeira também está ligada a Manoel Francisco Lisboa: o Palácio de Campo dos Governadores. Desde 1720 houve esforços no sentido de aquartelar tropas no arraial. De 1721 data o documento abaixo:

> a despeª q faz a fazdª real com as ditªs tropas, estas se achão hoje aquartelladas, a do capam maes antigo Joseph Roiz de Olivrª na Vª de nossa senhora do Carmo, onde tem quarteis feitos somente pª a dª tropa, a do capam Joam de Almeyda se acha na Cachoeyra, onde tem comodide os cavallos para se poderem sustentar, esta prompta naquele cittio para marchar, pª onde for necesario.[136]

Primeiro as tropas citadas no documento se estabeleceram em casas isoladas e em um quartel de madeira, feito no lugar hoje ocupado pelo Colégio Dom Bosco

[136] Apud. MENEZES, Ivo Porto. O Palácio de Cachoeira do Campo, p. 204.

(armação essa que iria se transformar, em 1779, no sólido Quartel General da Cavalaria das Minas). Já em 1730, contudo, construiu-se um novo prédio quatro quilômetros distante da velha morada de madeira. Essa obra foi projetada, segundo hipótese de Ivo Porto de Meneses, pelo capitão citado no documento, José Roiz de Oliveira (conforme se acha inscrito numa pedra em frente ao atual edifício: "Viva Joze Roiz Olv. 1730").[137] Já em 1722 esse mesmo José Roiz havia idealizado os quartéis de Vila Rica e Ribeirão do Carmo "pª os quaes fes a planta com grande curiosidade e zello".[138] Talvez esse 'arquiteto' (certamente capacidade advinda de sua formação militar) tenha sido responsável por algum desenho na Matriz de Cachoeira.

Qual a ligação de Roiz e Manoel Francisco Lisboa? Em 1739 achamos o mesmo Lisboa como 'mestre de obras do palácio' de Cachoeira, o que insinua talvez um projeto conjunto ou, pelo menos, que trabalharam numa mesma obra. Manoel fez na ocasião uma série de melhorias no antigo quartel, agora transformado em palácio, e descreve minuciosamente como deveria ser feito o telhado e o restante da estrutura.

Citamos esses casos porque foram os únicos que encontramos vinculados à produção de riscos no Arraial de Cachoeira pela época da construção da igreja Matriz. A ligação efetiva dos dois 'riscadores' com nosso estilo específico, contudo, carecerá ainda de pesquisas futuras.

[137] Esse velho quartel, que também serviria como residência dos governadores, foi transformado em 1782 em luxuoso palácio. Atualmente é o Colégio das Irmãs salesianas.
[138] Apud. MENEZES, Ivo Porto. O Palácio de Cachoeira do Campo, p. 204.

Capítulo 6: O papel das tipografias na divulgação de formas

-A circulação de impressos

Pode se dizer que não há tratadísdica específica que impulsionou diretamente a criação dos retábulos do Nacional Português. No período subsequente, do joanino e rococó, iniciado com o mecenato de Dom João V, que chegava a subsidiar artistas portugueses radicados em Roma, essa influência foi muito mais visível, valendo a pena citar teóricos do porte de Guarini, Andrea Pozzo, Domenico de Rossi, Ferdinando Galli Bibiena, Filippo Passarini. Alem desses, cumpre destacar, século XVIII afora, a circulação dos estudos clássicos de Sérlio, Palladio e Vignola. Se os tratados exerceram impacto reduzido no Nacional Português (como discutiremos), isso não quer dizer que livros ilustrados não tenham emprestado ideias e formas, através de gravuras e estampas especialmente. Torna-se necessário uma breve discussão sobre os impressos em Minas.

A introdução da imprensa em Portugal se deveu, em grande medida, às relações mantidas com os territórios germânicos e a região de Flandres. Destes locais, além de prelos, chegaram aos portos portugueses impressos e tipógrafos. É neste universo de intercâmbio crescente que o judeu Samuel Gacon imprimiu o primeiro livro lusitano: O *Pentateuco,* concluído em 1487, em caracteres hebraicos.[139] Outro precursor foi Valentin Fernandes, que, em 1495, produziu a primeira obra impressa em língua portuguesa: a *Vita Christi*, confeccionada em Lisboa em quatro volumes. Em 1500 o mesmo Valentin concluiu as *Epistole et Oraciones*, de Cataldo Sículo. Entre suas várias impressões subsequentes, destaca-se *Marco Pólo*, traduzido para o português em 1502.[140]

Entre os tipógrafos posteriores mais influentes, destaca-se Pascoal da Silva (português que, no século XVIII, após atuar na *Tipografia Deslandesiana,*[141] foi nomeado Impressor da Casa Real) e José Antônio da Silva (filho do anterior, que o

[139] Posteriormente, com o crescente anti-semitismo, vários judeus serão expulsos da Ibéria, indo refugiar-se muitos em Antuérpia, fato que reforçou ainda mais as relações regionais. O mesmo Gacon possivelmente imprimiu, em 1492, o Talmud Babilônico.
[140] As narrativas do célebre viajante veneziano bem ilustram o interesse luso neste tipo de obra.
[141] Nome advindo do fundador desta: Valentim da Costa *Deslandes*. Sobre a tipografia Deslandesiana há uma volumosa obra, aparecida na Lisboa de fins do século XIX, intitulada *Impressões Deslandesianas*, de autoria de Xavier da Cunha.

sucedeu como Impressor Régio) - da obra dos dois saiu a *Oficina Silviana* que se prolongou até o século XIX.

Fora de Portugal, frisa-se a *Tipografia Plantiniana*, de incontestável influência. Christophe Plantin (1520-1589) era um tipógrafo de origem francesa que, em 1570, foi nomeado impressor de Filipe II de Espanha e, por influência deste, obteve permissão do Vaticano para ter o monopólio da impressão de livros litúrgicos em todos os territórios sob o domínio espanhol. Por esta época, a oficina de Plantin já era a maior da Europa. Associa-se o nome de Plantin ao da Família Moretus: o genro de Plantin era um Moretus e seu neto, Baltazar Moretus - que trabalhou com o pintor Peter Paul Rubens -, foi dos mais destacados tipógrafos.

Era possível, como demonstram algumas bibliotecas setencentistas, adquirir livros de todas essas oficinas. Certamente podia-se importá-los direto da metrópole ou comprá-los em "livrarias" locais. Em 1959 o pesquisador Sílvio Gabriel Diniz publicou artigo sobre um provável livreiro de Vila Rica.[142] O alvo do estudo era o Caixa e Administrador dos Contratos e Dízimos da Capitania de Minas, o Capitão Manuel Ribeiro dos Santos, português radicado nas Gerais, atuante nas décadas de 1740 e 50. Sílvio Gabriel localizou entre os documentos do Arquivo Público Mineiro um volumoso manuscrito pertencente ao citado capitão. Entre os diversos produtos europeus listados em seus apontamentos, encontrava-se muitos livros destinados a abastecer o mercado local. Nas suas cartas sempre interpelava algum amigo letrado da corte para que lhe remetesse livros.

Provavelmente esta espécie de loja abastecia bibliotecas regionais que existiam nas Minas, como a coleção do Cônego Luis Viera (a qual conhecemos com certo grau de detalhe, uma vez que a lista dos livros do inconfidente foi arrolada nos autos de sequestro de seus bens), do Padre Dr. Bernardo Madeira, do Frei Lourenço Justiniano, de Manuel Pinto Gomes, de Manuel Borges Filgueiras, do Padre Ribeiro Lourenço e do Padre Valentim Soares Couto.[143] Frise-se a proeminência de um "clero livreiro" culto que, pertencendo a elite local, sem dúvida contribuiu para disseminação de imagens religiosas gravadas que serviram a nossos artistas.

[142] DINIZ, Sílvio Gabriel. Um Livreiro em Vila Rica no Meado do Século XVIII. *Kriterion,* pp.180-198.
[143] DINIZ, Sílvio Gabriel. Biblioteca Setecentista nas Minas Gerais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais,* pp.333-344.

Que a circulação de gravuras incentivou criações barrocas está bem demonstrado. No caso da pintura existem alguns estudos, desde os artigos clássicos de Hanna Levy publicados na Revista do SPHAN (demonstrando o uso e desuso de gravuras europeias por artistas luso-brasileiros) até recentes pesquisas acadêmicas. Várias de nossas melhores concepções coloniais são apropriações de gravuras europeias, circulantes em Minas não só através de tratados, mas via livros sacros, como missais e bíblias. Artistas como Antônio Rodrigues Bello, João Gomes Batista, José Soares de Araujo, João de Carvalhais, Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde seguramente dispunham de gravuras em seu acervo pessoal.

No campo da escultura também existem pesquisas demonstrando o uso de modelos gravados, se bem que tal prática é mais difícil de rastrear do que no campo pictórico. Nesse sentido cumpre destacar o artigo *European sources for the prophets at Congonhas do Campo*, de Nancy Davenport, em que se faz interessante abordagem acerca de fontes impressas possivelmente usadas por Aleijadinho.[144]

Sobre a influência das gravuras especificamente na talha, os estudos são raros.[145] Seguindo algumas pistas indicadas por Roberth Smith, porém, chegamos a dois gravadores principais, cuja obra, profundamente inspirada nos grotescos romanos, podem ter servido de inspiração para artistas atuantes em fins do XVII e inícios do XVIII.

-Possíveis gravadores que influenciaram entalhadores

Analisando o comércio mundial de gravados, é possível afirmar que a circulação de impressos foi imprescindível para propagação de motivos iconográficos no período da talha do Nacional Português. Como frisa Natália Marinho:

> Assim, a talha do chamado Estilo Nacional que se desenvolve no último quartel do século XVII e atinge o seu apogeu nos inícios do século XVIII, pode ter sido influenciada por gravuras italianas, que,

[144] DAVENPORT, Nancy. European sources for the prophets at Congonhas do Campo. *Barroco*, Belo Horizonte, v.7, 1975.
[145] Luiz Freire dedica apontamentos do tipo no seu livro já citado, sobre a talha neoclássica da Bahia, por exemplo.

> na segunda metade de seiscentos, Jean-Jacques de Rossi reeditara e cuja presença em Portugal é detectada.[146]

Seguindo pista deixada por Roberth Smith, percebemos que dois artistas se destacam nessa possível influência: Agostino dei Musi (também chamado Agostino Veneziano) e Enea Vico. Ambos eram gravadores, não tratadistas (sobre o impacto dos desenhos contidos em tratados, falaremos no próximo tópico).

Agostino dei Musi nasceu em Veneza, por volta de 1490, e faleceu em Roma, cerca de 1540. Foi discípulo do reconhecido gravador Marcantonio Raimondi, cujas ilustrações foram importantes como modelos para artistas como Rubens e, inusitadamente, Manet.[147] De Agostino conhecemos vários trabalhos, alguns deles assinados pelo monograma A.V. (Agostino Veneziano), onde constam estudos de arquitetura, esboços de grotescos e cópias de Michelangelo, Rafael (o preferido de seu mestre, Raimondi), Giulio Romano, Baccio Bandinelli e Rosso Fiorentino.

Selecionamos determinadas obras de dei Musi, a título de exemplo, para compara-las com criações mineiras. Gravuras como o estudo fitomórfico abaixo nos lembram claramente alguns motivos presentes no Nacional, especialmente acantos e parreiras, entremeados das tradicionais fênix:

[146] ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*, p.176.
[147] Conhecemos algumas obras de Rafael, inclusive, somente por cópias de Marcantonio. É famosa a tela "Almoço na relva", de 1863, de Manet, inspirada numa gravura de Marcantonio Raimondi, por sua vez feita tendo por base uma desaparecida obra de Rafael.



MUSI, Agostino. Andrea. *Estudo fitomórfico.*
Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O111947/a-roman-carving-in-the-print-veneziano-agostino/ (acesso: 01/07/2013)



Detalhe do altar. Retábulo de São Benedito, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do altar. Retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Atlantes como os da próxima figura nos remetem a certas composições visíveis na talha portuguesa, como no altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Portimão, e na talha mineira, como a da antiga Matriz de São Bartolomeu (onde robustas figuras femininas servem de sustentáculo do arco-cruzeiro). A fonte

primeira desse tipo de criação, claro, devem ser as famosas cariátides atenienses de Fídias.



MUSI, Agostino. Andrea. *Estudo de atlantes.*
Fonte:http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&searchTerm=10263 (acesso: 01/07/2013)

Em arranjo mais intricado como o seguinte, influenciado pelos grotescos, então em moda, percebem-se afinidades com vários motivos da talha do Nacional. Alguns pormenores poderiam ter fornecido diversos temas iconográficos, como os meninos (em posição que muito se assemelha aos nossos putti barrocos), a elevar o cortinado na parte inferior da figura. Os monstros híbridos (misto de animais e temas fitormórficos), como os leões alados e as duas pequenas esfinges, também aladas (abaixo do tondo central), com seios à mostra, nos levam à talha da Matriz de Cachoeira do Campo, especialmente a do retábulo-mor, a do arco-cruzeiro e a dos dois altares anexos ao arco-cruzeiro. Outra temática corriqueira em Agostino são as cariátides (nos cantos superiores da gravura e ao centro e na parte inferior, sobre o grande vaso da base). Essas mulheres desnudas, híbridas (misto de corpo e coluna), são comuns em nossa talha, sendo representadas quase sempre com braços arrematados em volutas e não raro com um pingente ao pescoço, como na Matriz da Conceição de Sabará, na Matriz de Cachoeira do Campo (onde algumas cariátides guarnecem o sacrário-mor, à moda de estípites), na Capela de Santo Antônio de Pompéu, na Igreja de Nossa Senhora das Mercês de São Bartolomeu, na Nossa Senhora do Rosário de Caeté, na Matriz de Itabirito etc, bem como em igrejas construídas num gosto de transição ou com talha

joanina com arcaísmos, como na nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e na da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Congonhas. No Museu Arquidiocesano de Mariana existem duas cariátides exibidas hoje nas laterais da porta de acesso à 'sala das imagens', logo após a escadaria de acesso ao segundo andar. Julgamos que tais figuras, hoje destituídas de policromia ou douramento, devem ter provindo de antigos retábulos, reaproveitadas então sob a forma de 'trastes' ou simplesmente descartadas.



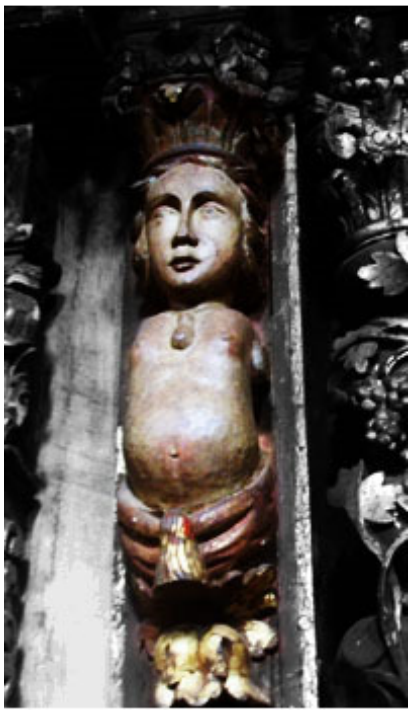
MUSI, Agostino. *Estudo de grotesco.*
Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.95.41 (acesso: 01/07/2013)



Detalhe do retábulo. Retábulo-mor, Capela de Santo Antônio de Pompéu, Pompéu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do sacrário. Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP)



Detalhe do retábulo. Retábulo de São Manoel, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Fragmento de retábulo. Museu Arquidiocesano, Mariana.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do sacrário. Retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do altar. Retábulo de Santa Efigênia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Outra obra que resolvemos citar, por apresentar um motivo curioso, é a gravura que segue, também de Musi. Nela estão várias soluções ornamentais que podem ter inspirado o Nacional Português, como putti, músicos com cornetas espirais (como nos retábulos laterais, anexos ao arco-cruzeiro, na Matriz de Cachoeira do Campo) e cariátides com asas no lugar dos braços (tal como sob o dossel do sacrário-mor da mesma igreja). Mas o que julgamos mais interessante nessa composição é a presença de cavalos com o corpo terminado em espiras, exatamente como dois animais entalhados existentes atrás do altar-mor, novamente na mesma Matriz.



MUSI, Agostino. *Estudo de grotesco.*
Fonte:http://www.metmuseum.org/en/collections/search-the-collections?who=Raphael+(Raffaello+Sanzio++Santi)&rpp=60&pg=5 (acesso: 01/07/2013)



Detalhe do retábulo. Retábulo do Bom Jesus de Bouças, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

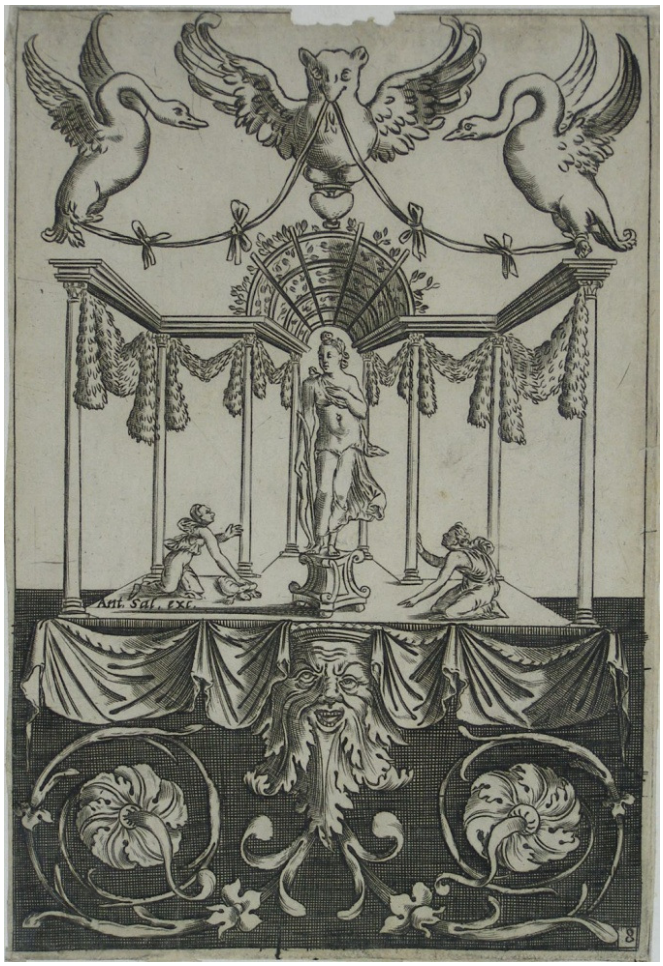


Detalhe do Sacrário. Retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP)

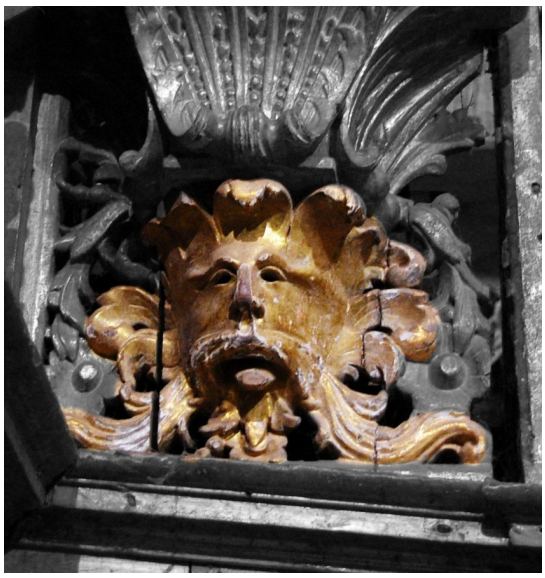


Detalhe do retábulo. Retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

No estudo abaixo podemos frisar possíveis modelos de pássaros (especialmente, nesse caso, os pelicanos), rosáceas com pedúnculos ao modo dos girassóis do Nacional (que 'vomitam' festões ou arranjos, como em Furquim, Itabirito ou Rosário de Caeté, por exemplo) e mascarões (o mascarão inferior central é muito semelhante aos dois sob os nichos do retábulo-mor de Cachoeira do Campo, onde também a barba é composta por uma espécie de acanto estilizado). Mascarões parecidos são encontrados em mísulas de São Bartolomeu, de Santo Antônio de Pompéu, da Matriz de Sabará etc; em aduelas da Matriz de Itabirito, da Matriz de Cachoeira etc.



MUSI, Agostino. *Estudo de grotescos.*
Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=108827&peoA=108827-2-70 (acesso: 01/07/2013)



Detalhe do nicho. Retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



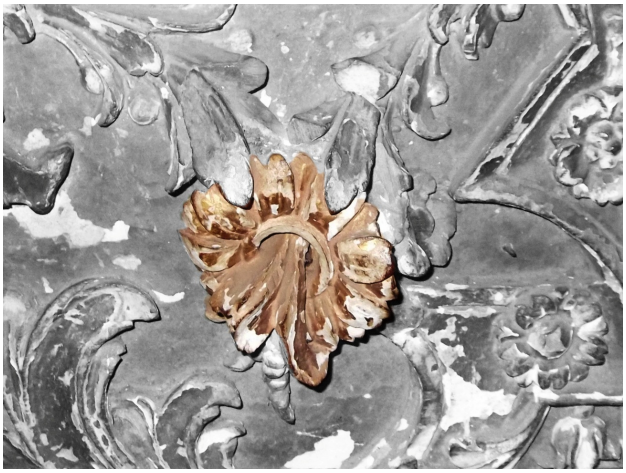
Detalhe do retábulo. Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



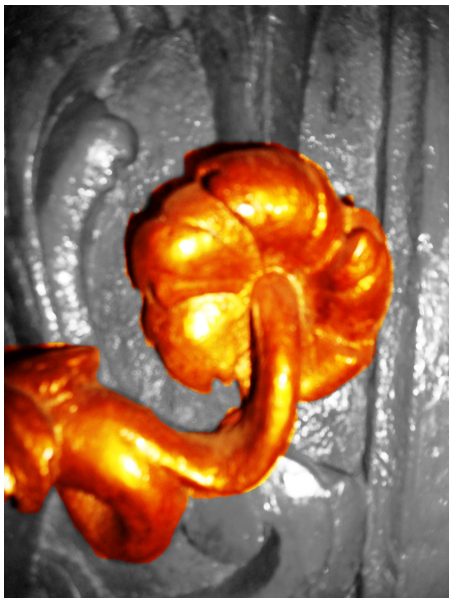
Detalhe do retábulo. Retábulo-mor, Capela de Santo Antônio, Pompéu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo do Bom Jesus de Bouças, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

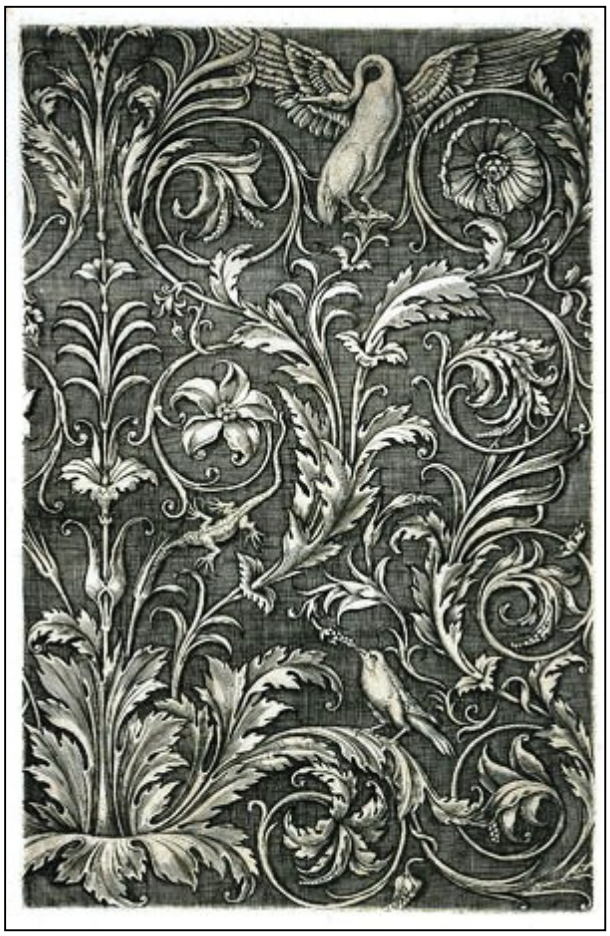


Detalhe do retábulo. Retábulo de Santo Antônio, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

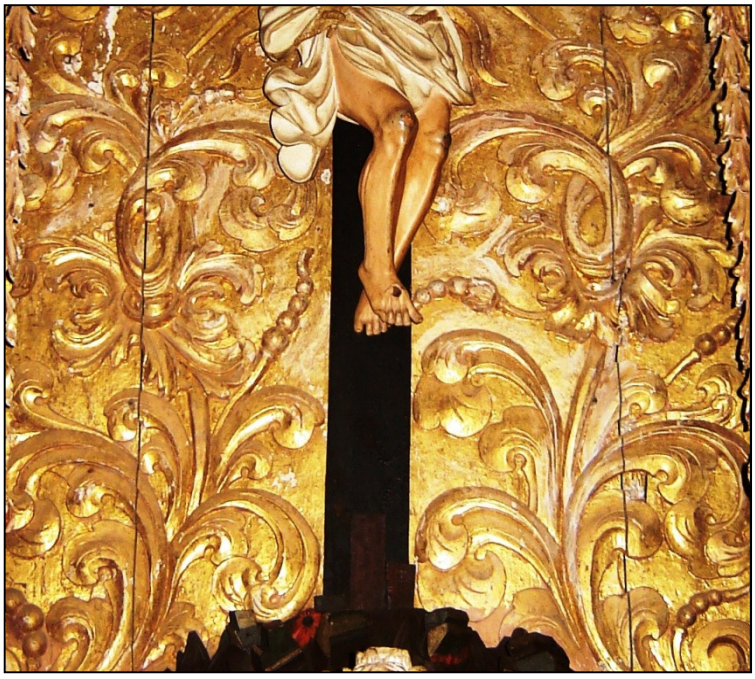


Detalhe do retábulo. Retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Alguns estudos de Agostino sobre adereços fitomórficos talvez serviram de modelos à ornamentação do Nacional Português, como observamos na comparação entre as figuras abaixo. É evidente a semelhança do arranjo floral do camarim do retábulo do Bom Jesus de Bouças de Cachoeira do Campo com a representação de Musi. Reparemos ainda nesta gravura a existência de pássaros bicando frutos, vistos lateralmente. Ao contrário de composições mais elaboradas, como a talha de Cachoeira do Campo, Rosário de Caeté, Camargos, Sé de Mariana etc, onde as fênix são em geral vistas de frente ou com o corpo torcido, com volumetria e tridimensionalidade definidas, em outros lugares, como em São Bartolomeu, São José de Ouro Preto, Glaura, Passagem de Mariana, Amarantina, Furquim etc, as aves são singelamente representadas mais 'chapadas', bicando uvas, como no desenho. Outro pormenor interessante na ilustração é a existência de uma espécie de cisne, com asas abertas e cabeça baixa, posição quase análoga aos tradicionais pelicanos que em geral estão sobre o altar-mor dessas antigas matrizes.



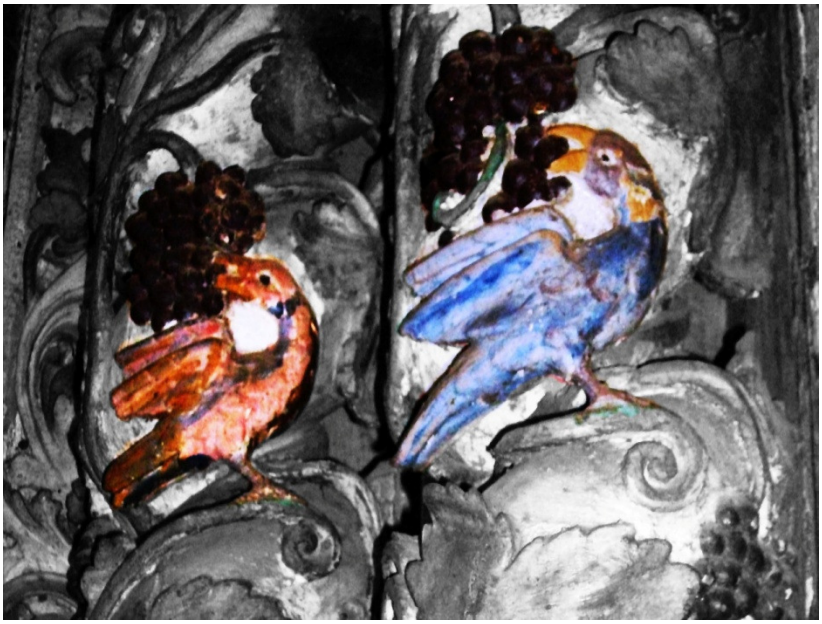
MUSI, Agostino. *Estudo fitomórfico.*
Fonte: http://www.blantonmuseum.org/works_of_art/exhibitions/prints_drawings/ (acesso: 01/07/2013)



Fundo de camarim. Retábulo do Bom Jesus de Bouças, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



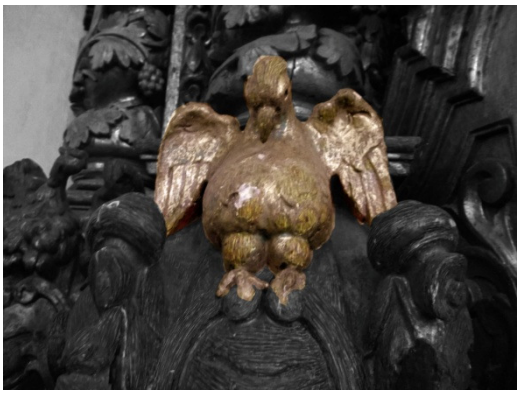
Detalhe do retábulo. Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Matriz do Bom Jesus, Furquim.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo de São Benedito, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do altar. Retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Citemos mais um desenho de Musi que parece ter servido de inspiração para entalhadores. A figura abaixo apresenta plausíveis modelos de fênix, anjos, ornatos fitomórficos, peixes e cariátides desnudas (podemos comparar a mulher da gravura, com o corpo torcido de forma antinatural, ao modo de sereia, com uma representação existente na Matriz de Itabirito, no retábulo do Santíssimo).



MUSI, Agostino. *Estudo fitomórfico.*
Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013)



Detalhe do retábulo. Retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O outro gravador que nos pareceu de maior interesse é Enea Vico. Nascido em Parma em 1523 e falecido em Ferrara em 1567, trabalhou para pessoas como Cosimo I de Medici e Afonso II, Duque de Ferrara. Esteve sob influência de Michelângelo, Marcantonio Raimondi e Agostino dei Musi. Seus estudos de seres grotescos em vasos podem ter servido de inspiração, por exemplo, para as mulheres de braços em volutas, já citadas acima.

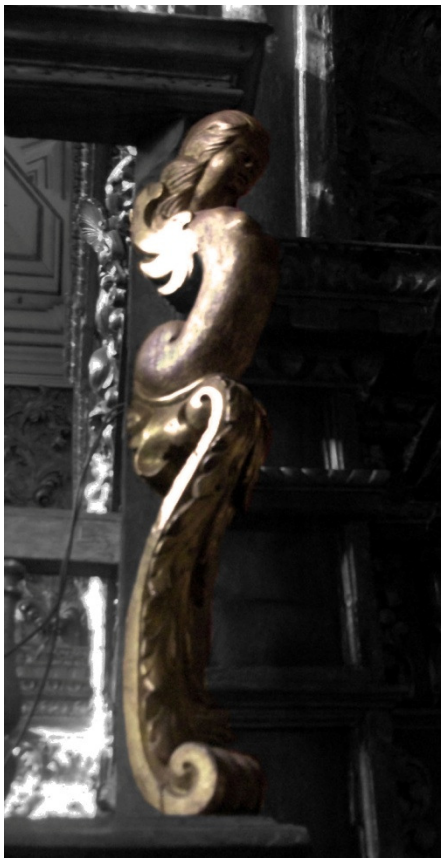


VICO, Enea. *Estudo de vaso.*
Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013)

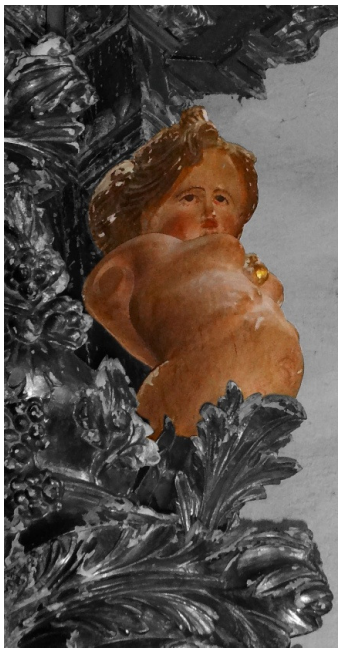
No desenho subsequente vê-se mulheres de meio corpo, de formas sinuosas, barriga à frente, sem pernas, seios nús. São figuras muito parecidas às que existem nos dois altares do cruzeiro da Matriz de Cachoeira do Campo (Bom Jesus de Bouças e Santo Antônio) ou às que guarnecem os púlpitos de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.



VICO, Enea. Andrea. *Estudo de vaso.*
Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013)

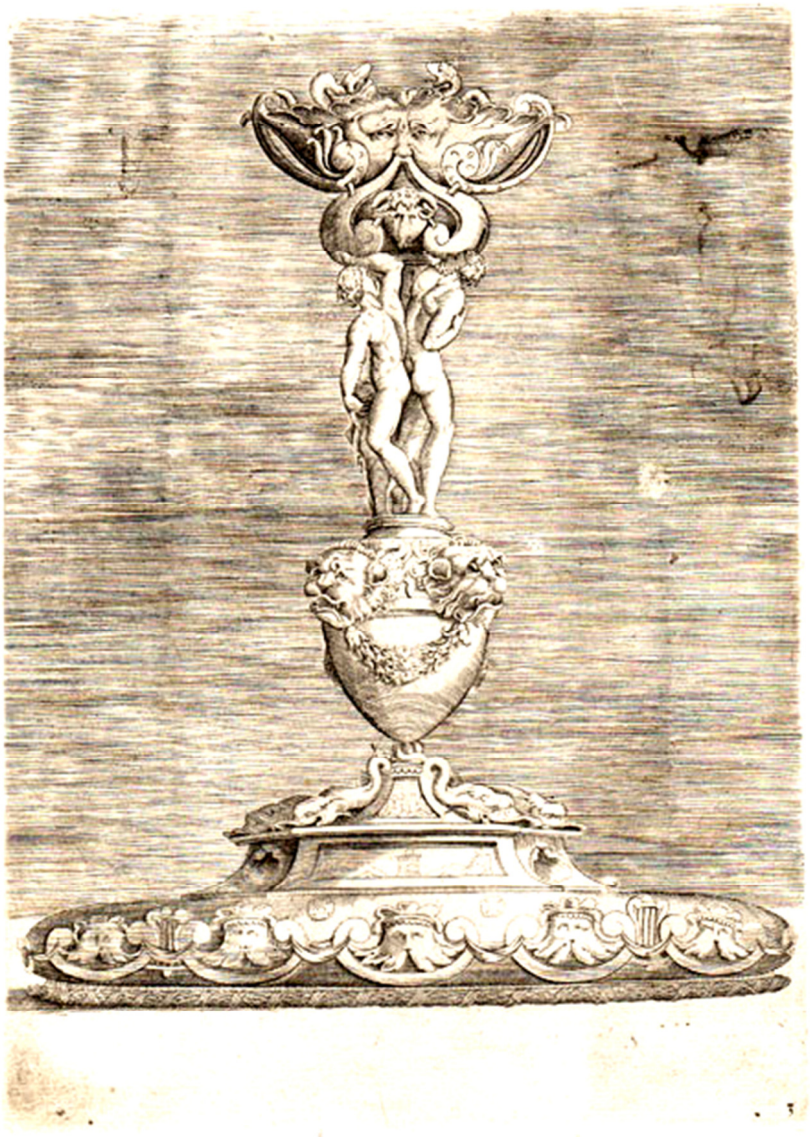


Detalhe do Púlpito. Púlpito do Evangelho, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo. Retábulo do Bom Jesus de Bouças, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Gravura como a seguinte pode ter sido inspiração para os mascarões comuns no Nacional - tanto os de feição humana (parte superior do vaso) ou os mascarões leoninos ou animalescos (base do vaso, sob as cariátides) - como vemos em Cachoeira do Campo, Sé de Mariana, Sabará (Ó e Conceição), Furquim, Pompéu, São Bartolomeu etc; ou mesmo para os curiosos peixes existentes nos dois altares do cruzeiro de Cachoeira, inseridos sobre a mesa do altar, ao modo de socos, quase desvanecidos pela talha densa (observar-se os golfinhos na base do desenho italiano).



VICO, Enea. Andrea. *Estudo de vaso.*
Fonte: http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&searchTerm=10263
(acesso: 01/07/2013).



Detalhe de retábulo. Retábulo do Bom Jesus de Bouças, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de retábulo. Retábulo de Santo Antônio, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de retábulo. Retábulo de São Manoel, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Vico executou também alguns retratos gravados, conforme demanda da época. As molduras detalhadas de alguns deles são instigantes. Na ilustração abaixo, por exemplo, existem cornucópias e cachos de frutas, tal como figuram nos dois altares da nave de Cachoeira do Campo (São Miguel e Rosário).



VICO, Enea. Andrea. *Retrado de Dante Alighieri.*
Fonte:http://www.flickr.com/photos/renzodionigi/sets/72157622751213029/detail/?page=20 (acesso: 01/07/2013)



Detalhe de retábulo. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Vico, assim como Musi, criou figuras zoomórficas fantásticas por meio de arranjos fitomórficos. Em alguns deles é clara a semelhança com a talha em estudo, especialmente a de Cachoeira Campo, como os cavalos híbridos, já citados acima, e a representação detalhada das videiras, com cachos de uvas e o recorte preciso das folhas, desenho típico da ornamentação eucarística de nossos retábulos.



VICO, Enea. Andrea. *Estudo fitomórfico.*
Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O900061/print-vico-enea/ (acesso: 01/07/2013)



VICO, Enea. Andrea. *Estudo fitomórfico (detalhe).*
Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O900061/print-vico-enea/ (acesso: 01/07/2013)



Detalhe de retábulo. Retábulo de São Geraldo, Igreja de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Nas gravuras de ambos - Musi e Vico - nota-se nitidamente a influência do grotesco. Caracterizado pelo traçado complicado, o grotesco (ou brutesco) permite ao artista uma maior liberdade inventiva, podendo condensar vários desenhos.[148] Esse modismo tomou ensejo na Europa após a descoberta de fragmentos de afrescos romanos na Domus Áurea (muitos dos motivos listados aqui, aliás, já aparecem nessas ruínas). No mundo português serviram de amostras para criações pictóricas e escultóricas barrocas. Devem ser os grotescos, juntamente com certos ornatos medievais, as fontes primárias dos mascarões e seres fantásticos espalhados pela talha do Nacional Português.

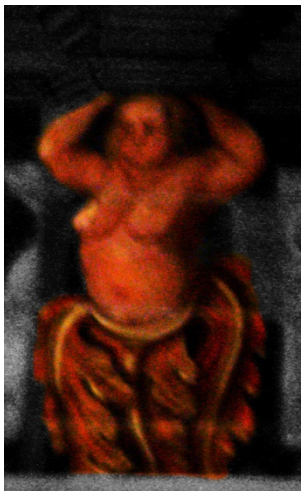
Vale a pena ressaltar que a influência desses gravados pode ter sido tão intensa, que perpassa a aérea central das Minas, em torno das principais vilas, e o

[148] SERRÃO, Vitor. *A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*, p.115.

suporte privilegiado do nosso estilo, a talha. Podemos observar o presumível uso desses arranjos em lugares distantes, como Chapada do Norte, velho arraial minerador próximo a Minas Novas. O retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário desse povoado setecentista foi confeccionado sem dúvida em princípios do século XVIII, tal o desenho que apresenta, com arquivoltas concêntricas e colunas torsas, cobertas de uma talha leve e popular. Contudo, o que interessa nesse templo é a existência dos mesmos motivos que nos deparamos na talha transpostos para a pintura, como cariátides e mascarões. Montagens pictóricas de esquemas grostescos também são visíveis em algumas igrejas mais antigas, como nos forros das sacristias da Matriz de Nazaré de Cachoeira do Campo e da Matriz da Conceição de Sabará e na pintura subjacente do arco-cruzeiro de São Bartolomeu, visível hoje apenas por pequenas prospecções.



Detalhe da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do forro da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

As gravuras citadas talvez não tenham influenciado diretamente os artistas do Novo Mundo (de fato, não podemos afirmar que estampas de Musi e Vico entraram nas Minas em época tão recuada, apesar de sabermos com precisão que circularam em Portugal no mesmo período e antes), mas é certo que entusiasmaram entalhadores lusitanos, os quais, por sua vez, podem ter se transferido para a capitania ou servido de modelos a artistas nativos.

-Riscos e tratados: Um modismo de tradição não teórica

Se no joanino e rococó a ascendência da tratadística, especialmente italiana e francesa, é evidente e bem estudada, no caso do Nacional Português isso não é facilmente detectável. Tal estilo parece ter nascido de forma mais espontânea, fruto de uma tradição longeva conjugada com um novo momento cultural e político vivido por Portugal. Apesar disso, não podemos descartar a ideia de que alguns motivos apresentados em tratados podem ter influenciado entalhadores e riscadores. A arquitetura do retábulo inventado em Portugal no último quartel do seiscentos não possui paralelo com fontes morfológicas impressas, mas isso não quer dizer que determinados ornamentos e mesmo partes estruturais básicas (como as colunas torsas) não tenham se servido dos tratados.

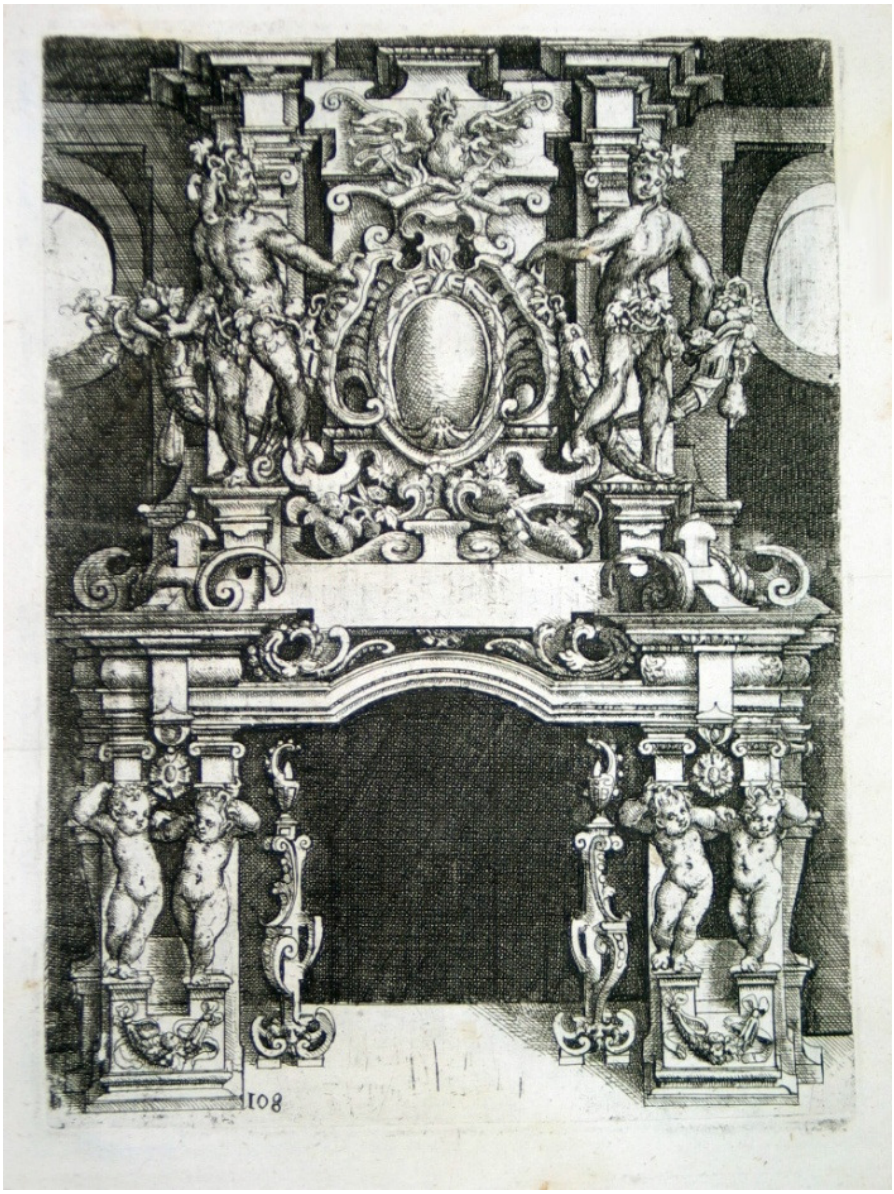
Muitas vezes existem modelos já na capa do impresso, ao modo de frontispício, que não raras vezes descobrimos transposto ou adaptado a retábulos, como no *Livro Primeiro de Arquitetura*, de Andrea Palladio. Nessa gravura veem-se elementos existentes em retábulos joaninos e rococós, como frontões interrompidos, áticos, anjos trombeteiros, fustes retos e canelados, capitéis de ordem compósita etc. Não encontramos, no entanto, nenhum molde arquitetônico impresso tão nítido no Estilo Nacional, o que nos levou a analisar certos detalhes secundários dos tratados, também presentes na talha em questão, numa tentativa de correlação.



PALLADIO, Andrea. *Livro Primeiro de Arquitetura*.
Fonte: GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco en España*, p.10.

Não só tratadistas mais conhecidos - como Vignola, Sérlio, Pozzo e Palladio - podem ter influenciado a construção de retábulos. Arquitetos como Wendel

Dieterlin (1550-1599) devem ter inspirado desenhos ornamentais de novos modismos, dando respaldo imagético a entalhadores e riscadores. Diertelin, apesar de alemão, parece estar ligado, através de seus vários desenhos, a criações portuguesas, desde o maneirismo, passando, inclusive, pelo Nacional. Desenhos como o abaixo já representam putti atlantes, cornucópias, aves, ornamentos conchóides e volutas:



DIETERLIN, Wendel. Kamin mit Wildmann und Wildfrau.
Fonte: http://www.ebay.ph/itm/Kamin-mit-Wildmann-Wildfrau-DIETTERLIN-1598-/150595967535 (acesso: 01/07/2013)

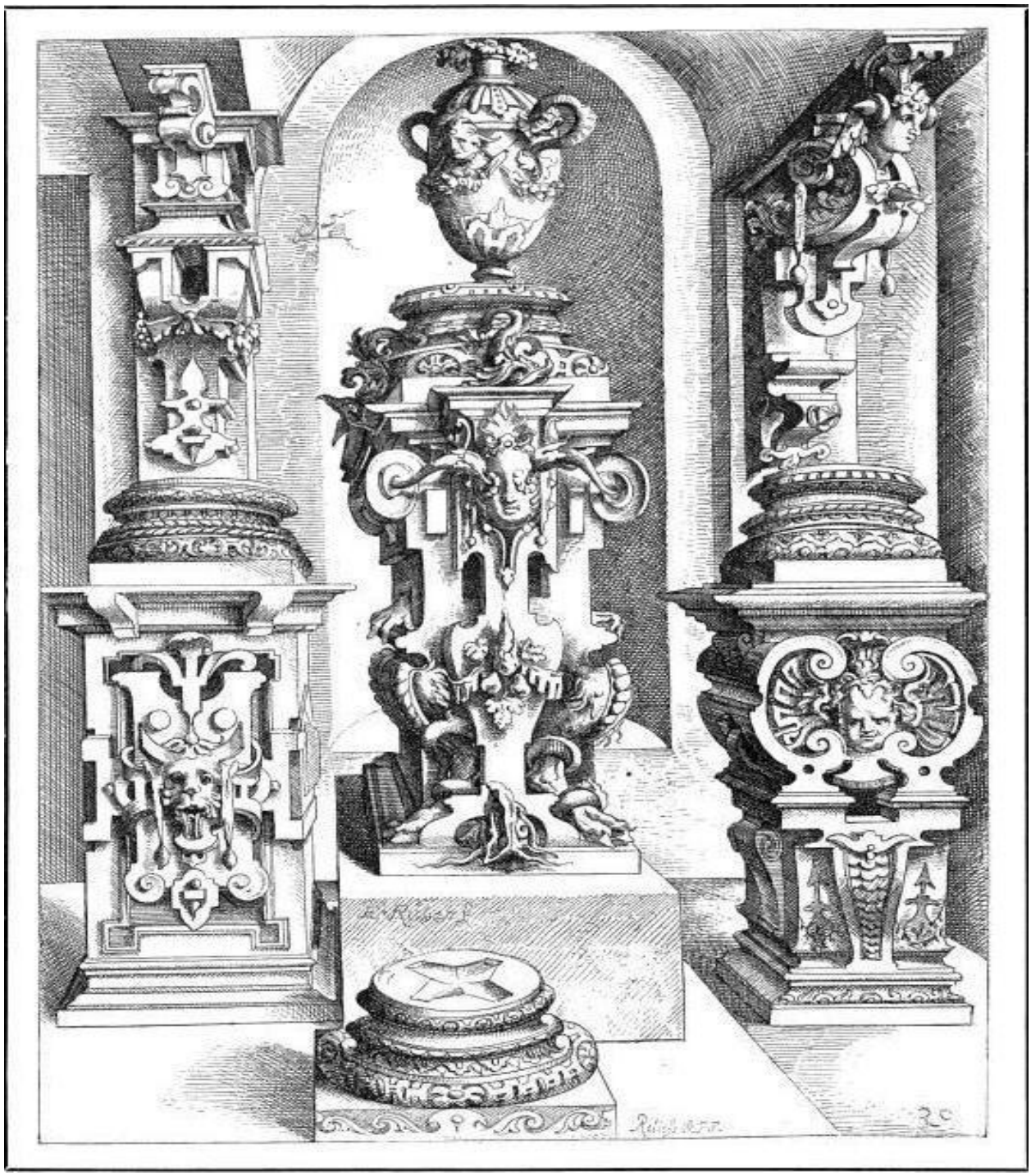
Outras gravuras apresentam modelos de medalhões centrais, volutas, ornamentos em 'C' e 'S', frontões, mísulas, peanhas, corucheis, arranjos florais e quartelões:



© All rights reserved

DIETERLIN, Wendel. Architectura von Ausstheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen. Fonte: http://www.artvalue.com/auctionresult--dietterlin-dieterlin-wendel-15-architectura-von-ausstheilung-1417534.htm (acesso: 01/07/2013)

Livres arranjos arquitetônicos como o seguinte podem ter influenciado o Nacional, especialmente pela colocação de mascarões ou cabeças infantis: em frente ao plinto esquerdo e sobre a mísula superior, à direita (tal como em Cachoeira do Campo, Pompéu, Conceição de Sabará, Itabirito, Rosário de Caeté, Sé de Mariana, Passagem de Mariana, São Bartolomeu, entre outros).

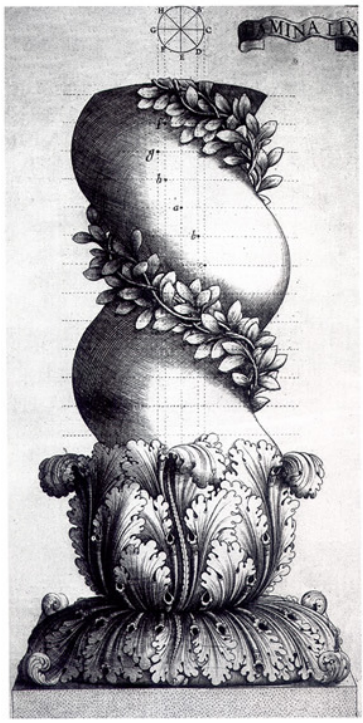


DIETERLIN, Wendel. *L'Art pour tous*.
Fonte:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bases,_consoles,_pi%C3%A9destaux_(Dietterlin,_pl._137).jpg (acesso: 01/07/2013)



Detalhe de retábulo. Retábulo de São Miguel e Almas, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

No que diz respeito à coluna espiralada, mesmo que não sendo de tradição greco-romana, também há informações nos tratados. O frontispício do livro de Juan Caramuel, *Templum Salomonis, rectam et obliquam architecturam*, publicado na Espanha em 1678, apresenta o desenho de quatro colunas salomônicas, bem ao modo de Bernini. Caramuel deve ter angariado grande respeito no mundo ibérico, já que, sendo professor na Universidade de Louvain, Bispo de Vigevano, Conde de Zem e conselheiro do rei (como ele mesmo frisa), devia ter alcance considerável. Vejamos abaixo um modelo seu de coluna torsa, com esquemas geométricos destinados não só a riscadores, mas aos escultores:



CARAMUEL, Juan. Architectura Civil Recta y Obliqua.
Fonte:http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_vega01.html (acesso: 01/07/2013)

Parece também que Caramuel pode ter oferecido outro tipo de fonte visual para os entalhadores seiscentistas e setecentistas, de cunho ornamental. Em meio a sua vasta obra acham-se, por exemplo, cariátides portando cornucópias, motivo iconográfico existente em Minas.



CARAMUEL, Juan. Architectura Civil Recta y Obliqua.
Fonte: http://speciesbarocus.tumblr.com/post/34448681579/juan-caramuel-y-lobkowitz-architectura-civil (acesso: 01/07/2013)

Para além dos estudos morfológicos puros, encontramo-lo possivelmente fornecendo temáticas comuns ao Barroco do período - como algumas composições existentes desde, pelo menos, a capela-mor da Matriz de Cachoeira do Campo (os quatro evangelistas, cada um com sua criatura distintiva, e o tema da Paixão de Cristo e dos martírios, obra provável de Antônio Rodrigues Bello).



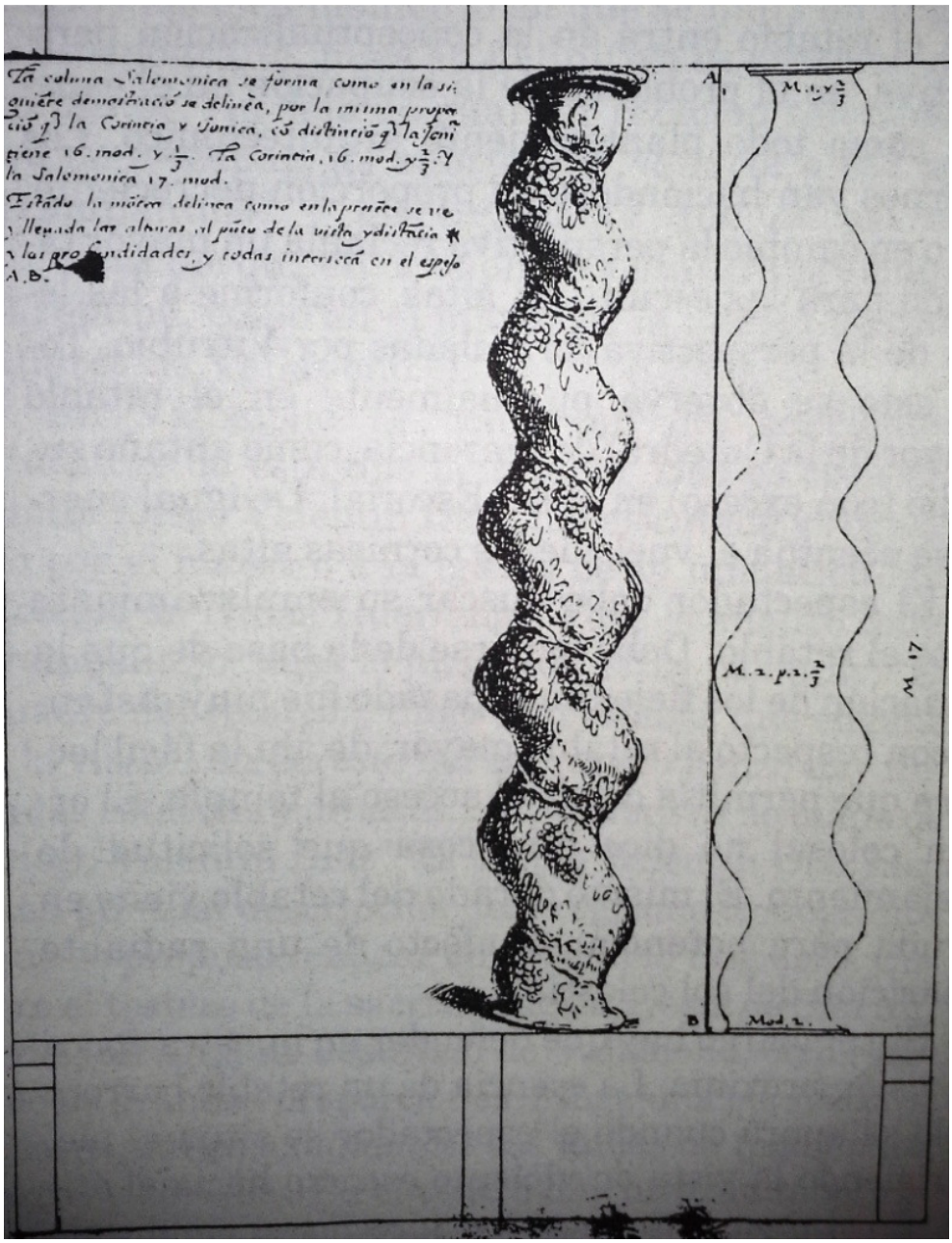
Harvard University – Houghton Library / Bible. N.T. Gospels. English. Authorized. 1630. [Little Gidding concordance] [Little Gidding, 1630.] Vault A 1275.5. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

CARAMUEL, Juan. Houghton Library, Havard University.
Fonte: http://blogs.law.harvard.edu/houghton/page/4/ (acesso: 01/07/2013)

Outro arquiteto importante foi o espanhol Frei Juan Rizzi. Em sua obra *La Pintura Sábia* observa-se desenhos detalhados de colunas torsas, bem como descrições de como fazê-las. Foi, segundo Martinz González, estudo difundido e conhecido na Espanha e, daí, provavelmente também em Portugal.[149] O esboço que selecionamos apresenta, em meio às espiras, parreiras (existentes em quase toda coluna torsa, sejam esculpidas, como na maioria dos retábulos, ou pintadas, como em criações mais singelas, típicas do norte de Minas, como na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Matias Cardoso, povoado quase na divisa com Bahia). É impossível também não traçar paralelos entre esse estudo de Rizzi e as oito grandes colunas nas ilhargas da capela-mor

[149] GONZÁLEZ, J.J. Martín. *Op.cit.*, p.13.

de Cachoeira do Campo (inclusive ambas - a espanhola e a mineira - possuem cinco espiras).

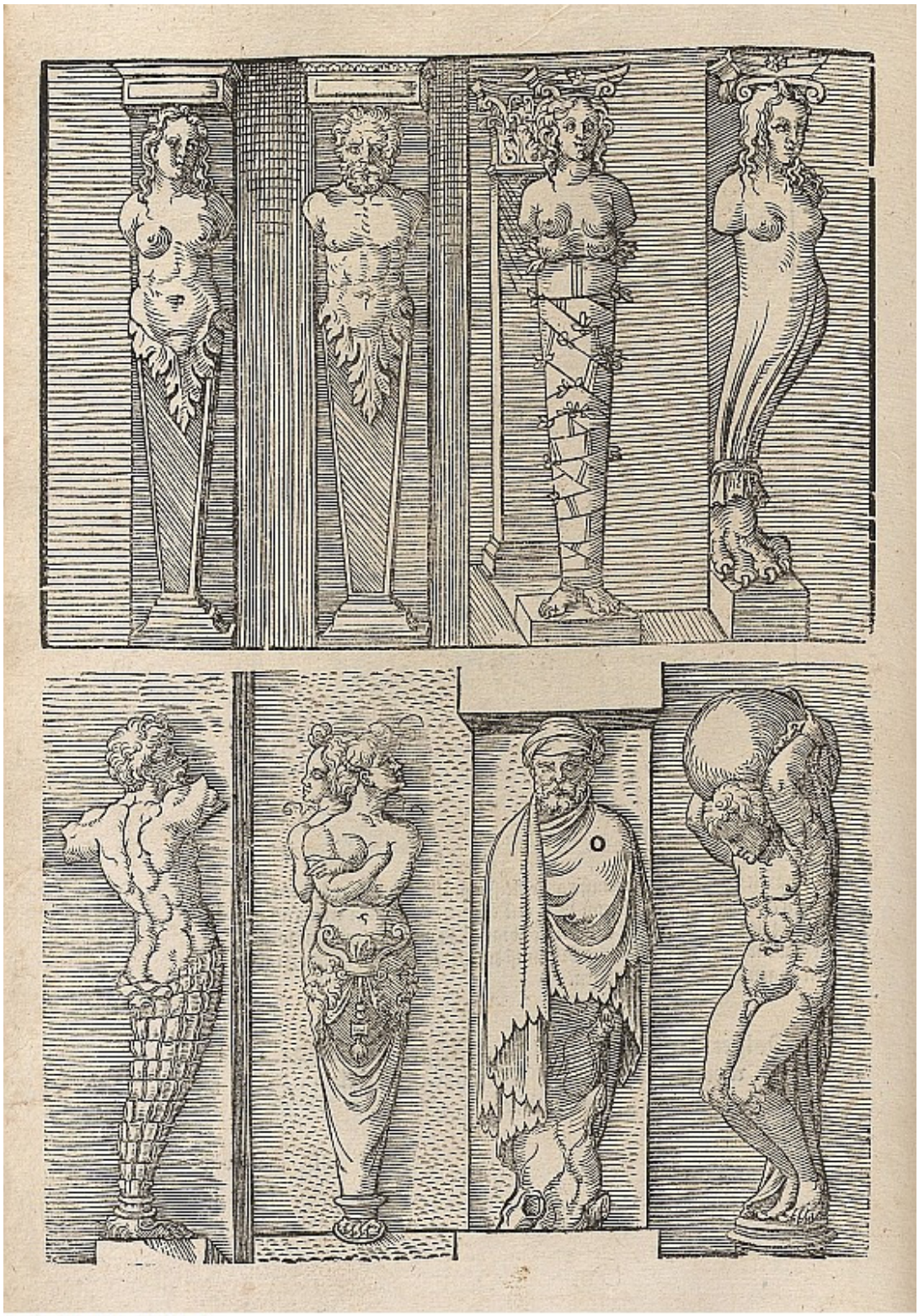


RIZZI, Juan. Lâmina XXXIX do *Tractado de Pintura Sabia*.
Fonte: GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco en España*, p.13.



Ilharga da capela-mor, lado epistola. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Alguns detalhes ornamentais são por demais instigantes no Nacional, seja pela recorrência, seja pela curiosidade morfológica. Aprofundando sobre o uso das cariátides, tantas vezes citadas aqui, chegamos aos desenhos do tratadista alemão Walther Hermann Ryff (1500-1548). Impressionado pelos estudos de arquitetura dos antigos clássicos, especialmente Vitrúvio, Ryff fez vários esquemas contendo atlantes e cariátides (algumas dessas figuras femininas são muito parecidas com as nossas, representadas, inclusive, sem os braços, com corpos terminados em estípites, em arranjos de acanto, em motivos zoomórficos etc).



Quelle: Deutsche Fotothek

RYFF, Walther Hermann. Estudo de atlantes e cariátides.
Fonte:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_tg_0001076_Architektur_%5E_S%C3%A4ule_%5E_Mann_%5E_Frau.jpg (acesso em 01/07/2013)

Outro tratadista, também influenciado por Vitrúvio e suas descrições de colunas antropomorfas, foi o francês Hugues Sambin (1520-1601). Aliando as ideias vitruvianas e a explosão ornamental do Palácio de Fontainebleau, onde trabalhou, Sambin foi capaz de criar diversos desenhos de cariátides. Neles é evidente o realce de uma simbologia ligada à fertilidade feminina (inclusive com figuras apresentando múltiplos seios). Cremos ser essa a gênese simbólica de nossas mulheres: símbolos de fecundidade e nascimento. Na Matriz de Cachoeira, inclusive, no arremate dos retábulos de Santo Antônio e Bom Jesus de Bouças, estão quatro figuras ladeando os frontões com muitos (ainda que discretos) seios.



SAMBIN, Hugues. Estudo de cariátides.
Fonte: http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html (acesso em 01/07/2013).



SAMBIN, Hugues. Estudo de cariátides.
Fonte: http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html (acesso em 01/07/2013)



SAMBIN, Hugues. Estudo de cariátides.
Fonte: http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html (acesso em 01/07/2013)



SAMBIN, Hugues. Estudo de cariátides.
Fonte: http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html (acesso em 01/07/2013)

Alem de gravador e arquiteto, Sambin foi escultor. No Museu do Louvre se conversa um armário de nogueira de sua lavra, confeccionado por volta de 1580, que apresenta detalhes muito semelhantes aos da talha do Nacional Português.



SAMBIN, Hugues. Armário. Museu do Louvre, Paris, França.
Fonte: http://ftp.tugraz.at/pub/landsaving/a_tetris/mark/Sammlung/16-Jahrhundert/ (acesso em 01/07/2013)

Entre os tratados portugueses cujos desenhos podem ter inspirado entalhadores, podemos citar o *Tratado de Architectura*, atribuído a Antônio Rodrigues, de 1576-1579; o *Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificaçoens das Praças Regulares & Irregulares*, de Luis Serrão Pimentel, de 1680; e especialmente o *Artefactos simetríacos e geométricos,* do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, publicado em Lisboa em 1733. Apesar desse último ser de data posterior ao nosso modismo, é de importância por ser ele provavelmente o primeiro a citar o Estilo Nacional, fazendo referência aos retábulos e elogiando, inclusive, o uso das colunas torsas.

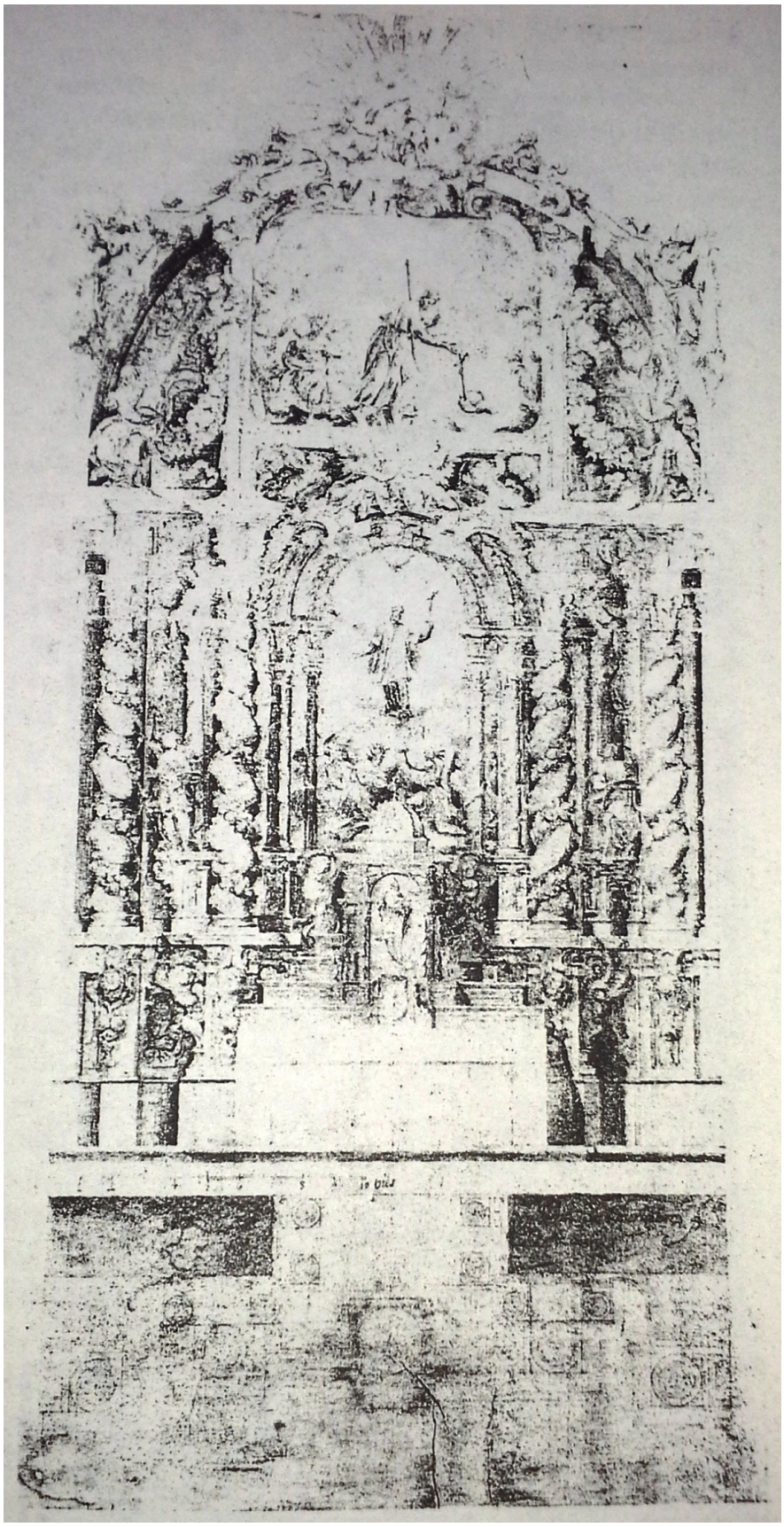
Independente do processo criativo, se tratadístico e erudito ou não, um elemento é indispensável: o risco. "No hay retablo sin traza", como afirmou Martinz González.[150] O projeto principal geralmente se apresentava composto de duas partes, unidas numa mesma página: um *esboço frontal*, em que se expunham os principais elementos do retábulo (altar, camarim, trono, colunas, cimalha e arremate), bem como os detalhes (anjos, florões, nichos, frontões etc); ao pé da folha se esquematizava a *planta baixa*, onde se representavam a profundidade e as reentrâncias, côncavas ou convexas, que a estrutura havia de ter. É assim que vemos, por exemplo, no tardio risco para o altar-mor da Igreja de Casa Branca, Glaura, existente no arquivo da Torre do Tombo, em Portugal.

[150] GONZÁLEZ, J.J. Martín. *Op.cit.*, p.10.

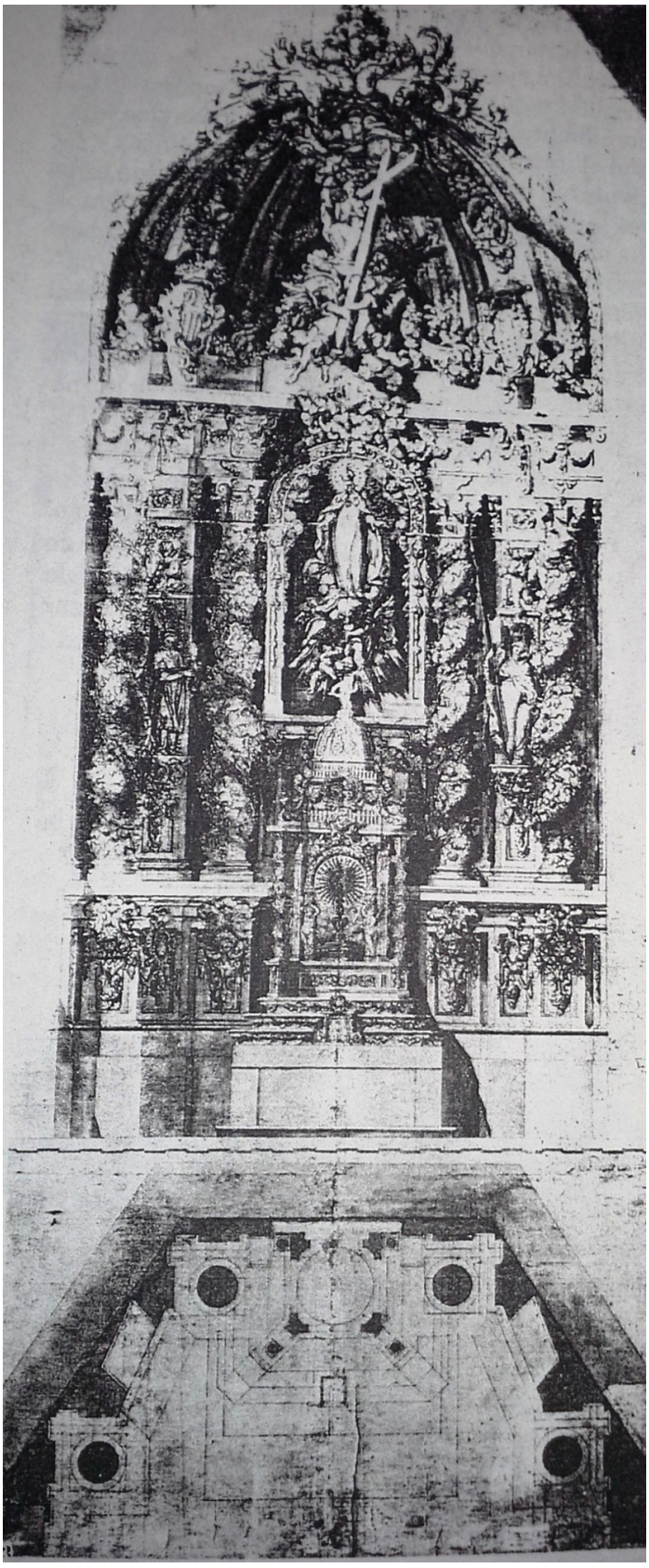


Anônimo. Risco para o retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio de Casa Branca, Ouro Preto.
Fonte: Torre do Tombo, PT-TT-MR/1/17
http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=imagens.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Images&dsqPos=3&dsqSearch=(((text)='casa')AND((text)='branca'))
(acesso em 01/07/2013)

E é esta a mesma forma esquemática delineada nos bem preservados riscos para retábulos espanhóis, especialmente da lavra de José de Churriguera, como se observa nos esboços seguintes.



CHURRIGUERA, José de. Risco para o retábulo de São Francisco Xavier.
Fonte: GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco en España*, p.154.



CHURRIGUERA, José de. Risco para o retábulo-mor do Convento dos Mercedários Calçados de Madrid.
Fonte: GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco en España*, p.151.

Estes projetos de Churriguera (onde constam, inclusive, colunas torsas e nichos) e o de Glaura (mesmo que posterior) podem proporcionar ideia geral de como eram os riscos que circularam nas Minas em inícios do século XVIII.

No Nacional Português a conjuntura favoreceu o cruzamento de uma linha criativa que vinha desde o medievo, como demonstramos na parte I, manifestada especialmente no retábulo de superfície dourada, com uma estrutura inédita até então, caracterizada pelas sucessivas arquivoltas no arremate. A decoração deste novo tipo retabular pode ter sido influenciada por gravuras esparsas (como citado acima) ou herdeira de uma roupagem já existente no mundo medieval, especialmente no Manuelino (como demonstraremos na parte III), sem nenhuma intervenção de um pensamento tratadístico que as alinhasse ou conjugasse. Enea Vico, Agostino dei Musi, Diertelin, Caramuel, Palladio, Ryff ou Rizzi parecem te dado sua contribuição de forma espontânea, fruto da tradição visual, profundamente impressionada pelos grotescos romanos, que a partir do século XVI viraram moda. Roma clássica, Idade Média, Renascimento e Barroco se interceptam aqui.

Resta salientar que o desenho do retábulo do Nacional Português, se despojado da talha dourada, é de arquitetura simples, bem diferente dos modelos churrigueresco ou mesmo daqueles concebidos posteriormente por artistas como Francisco Xavier de Brito. O que lhe dá aspecto animado é a ornamentação profusa. As arquivoltas, que em geral são vistas como filhas de estruturas construtivas medievais, podem também, a nosso ver, ter uma origem menos morfológica e visual, indo ao plano mental e teológico, quiçá fruto da concepção de cosmos daquele homem. O universo dantesco, composto pelas esferas sucessivas, terrenas e celestes, pode ter inspirado o novo esquema: arcos sobre arcos, esferas que se sucedem, até a mais externa e perfeita, onde se encontra a divindade. E não é demais ressaltar que justamente na parte de cima de nossos retábulos está o conjunto escultórico mais sacralizado - anjos e medalhões distintivos - ao contrário das partes interiores que, com exceção da mesa do altar, são reservadas aos putti e à ornamentação grotesca, de caráter antropomórfica, fitomórfica e zoomórfica.



Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais

Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume II

Belo Horizonte

Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais:
Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume II

Tese de Doutorado
Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Prof[a]. Dr[a]. Adalgisa Arantes Campos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Março de 2015.

Alex Fernandes Bohrer

A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais:
Contexto Sociocultural e Produção Artística

Volume II

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Adalgisa Arantes Campos

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

6 de março de 2015.

981.51
B677t
2015

Bohrer, Alex Fernandes

A talha do estilo nacional português em Minas Gerais [manuscrito] : contexto sociocultural e produção artística / Alex Fernandes Bohrer. - 2015.

2 v. : il.

Orientadora: Adalgisa Arantes Campos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História - Teses. 2 Arte – História - Teses. 3. Talha (Arte decorativa) - Teses. 4. Minas Gerais – História - Teses. I. Campos, Adalgisa Arantes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Tese defendida pelo **Alex Fernandes Bohrer** em **06** de **março de 2015** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos(as) professores(as):

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos - Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Magno Moraes Mello
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO DO VOLUME II

PARTE III **– O Surto Migratório e a Circulação de Modelos Externos 173**

Capítulo 7: Ondas migratórias e rotas 174
-Os caminhos dos paulistas e do São Francisco 174
-Do Reino a Minas: Vestígios na documentação mineira do período 178

Capítulo 8: Modelos e Tipologias 182
-Modelos iconográficos portugueses anteriores: românico, manuelino e maneirismo 182
-Estilo Nacional: Breve descrição de exemplares de tipologias portuguesas 187

Capítulo 9: Açores, São Paulo e Nordeste 208
-Presença de açorianos em Minas e exemplares remanescentes nas ilhas 208
-Breve descrição da produção paulista e carioca do período 230
-Alguns Retábulos remanescentes no Nordeste 235

PARTE IV **– Oficinas e modelos nas Minas 243**

Capítulo 10: O território 244
-O Vale do Rio das Velhas e o Norte de Minas 244
-Os Vales do Rio Doce e do Paraopeba 247

Capítulo 11: Morfologia dos retábulos mineiros 248
-Retábulos seiscentistas 248
-Retábulos vernáculos: os modelos de carapinas e o uso das espiras lisas 253
-Retábulos entalhados: ornamentação e arquitetura 259
-Ornamentação antropomórfica e nichos: possível meio de datação? 261
-Um padrão seiscentista ultrapassado? 263

Capítulo 12: Estudos de caso 266

NORTE DE MINAS (VALE DO SÃO FRANCISCO E JEQUITINHONHA) 266
-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso 266
-Matriz de Santa Cruz de Chapada do Norte 267
-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte 270
-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas 271
-Igreja de São José de Itapanhoacanga 272
-Matriz de São Francisco de Assis de Costa Sena 273
-Catedral de Diamantina 274

VALE DO RIO DAS VELHAS 277
-Capela de Santo Amaro de Botafogo 277
-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos 278
-Matriz de São Bartolomeu 285
-Igreja de Nossa Senhora das Mercês de São Bartolomeu 290
-Igreja de Santo Antônio de Glaura (Casa Branca) 294
-Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará 301
-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará 304
-Igreja de Santo Antônio de Pompéu 310
-Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo 313
-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Caeté 333
-Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabirito 336
-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí 341
-Igreja de São Gonçalo de Amarantina 343

VALE DO RIO DOCE 345
-Catedral de Mariana 345
-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Camargos 349
-Matriz do Bom Jesus do Monte de Furquim 353
-Matriz de São Sebastião de Ribeirão do Carmo 359
-Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana 361
-Igreja de São José de Ouro Preto 363

-Matriz de São João Batista de Barão de Cocais 364
-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado 365

VALE DO PARAOPEBA 367
-Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Piedade de Paraopeba 367

Capítulo 13: Resquícios e trânsito de oficinas 369
-Fragmentos de retábulos: o reaproveitamento dos 'trastes' 369
-Talha do Nacional fora dos retábulos: púlpitos, arcos, lavabos, portas e paredes 376
-Existência e circulação das 'oficinas' 380
-Duas oficinas no Rio das Velhas: O Mestre de Cachoeira e Manoel de Matos ... 382

Capítulo 14: Permanência e Influência 392
-Retábulos de transição: O caso da Matriz de São Caetano de Monsenhor Horta e das capelas de Santana de Mariana e Cocais 392
-Arcaísmos no período joanino..... 400

Conclusão 404

Bibliografia..... 411
Artigos, Periódicos, Coletâneas, Anais e Capítulos de Livro 411
Livros, Monografias, Dicionários, Dissertações e Teses 417
***Fontes primárias*.....423**

Anexo – Mapas.....426



PARTE III

O Surto Migratório e a Circulação de Modelos Externos

Capítulo 7: Ondas migratórias e rotas

-Os caminhos dos paulistas e do São Francisco

Torna-se imprescindível, para entender melhor a circulação de motivos iconográficos e técnicas específicas, analisar de onde vieram os incursionistas que primeiro colonizaram Minas. Esses homens são os mecenas iniciais, patrocinadores das primitivas capelas e matrizes. Saber, por exemplo, suas rotas de ingresso nos fornece subsídios para se compreender melhor as semelhanças e diferenças que nossa arte apresenta em relação a Portugal e outras regiões do Brasil. Sobre as ondas migratórias há bastante bibliografia disponível e tal quadro é hoje razoavelmente bem conhecido, contudo, tentativas de cotejar esses dados com a produção artística coetânea é algo mais complexo, do qual insinuaremos apenas algumas assertivas aqui.

Como se trata de produção criativa de inícios do século XVIII é imperativo buscar modelos fora de Minas, já que não existiu anteriormente geração de artistas locais. Diferentemente do joanino e do rococó - quando, além de modelos externos, havia exemplares mais antigos acessíveis aos novos empreendedores - no Nacional Português a produção fora feita sem precedentes regionais, o que contribuiu para ligar morfologicamente nossos retábulos ao que se fazia mormente em outros territórios (de onde podiam provir entalhadores e comitentes). Por outro lado, essa ausência de padrões pré-estabelecidos propiciou o aparecimento de algumas soluções criativas próprias, nascidas de um contexto localizado e rapidamente espalhadas para outros templos do mesmo período, levadas por artistas e oficinas (como veremos na Parte IV).

As rotas utilizadas pelos bandeirantes paulistas foram detidamente pesquisadas desde o século XIX. Apoiados nos relatos setecentistas de Pedro Tacques, Rocha Pita e Cláudio Manoel da Costa, entre outros, autores como Capistrano de Abreu e Diogo de Vasconcelos teceram narrativas ao gosto memorialista e engajado da época. Sabemos por estes estudos que desde princípios da ocupação portuguesa era desejo geral que se encontrasse riquezas minerais no Brasil, como havia acontecido na América Espanhola.[151]

Pressionada por constante endividamento, a recém estabelecida dinastia dos Bragança, triunfante após a Restauração, incentivou a abertura de rotas para regiões

[151] PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portugeza*. Lisboa: Oficina de José Antônio da Silva, 1730. COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. Rio de Janeiro: O Patriota, 1813. ABREU, José Capistrano de. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1930. VASCONCELOS, Diogo. *História Antiga de Minas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

distantes do litoral. Graças ao contato íntimo com civilizações ameríndias, os paulistas eram os que melhor conheciam os sertões (não é de se espantar, por isso, que alguns bandeirantes tenham recebido cartas do próprio rei, solicitando empenho no descobrimento de riquezas minerais).[152] Foi Fernão Dias, guiado por rotas mais antigas, traçadas por aventureiros predecessores e por milhares de anos de conhecimento indígena, quem melhor acolheu a súplica real.[153] No último quartel do século XVII conseguiu, com relativo sucesso, mapear o território do que viria a ser as comarcas de Sabará e parte da de Vila Rica, estabelecendo arraiais ao longo da Bacia do Rio das Velhas. De sua casa no Sumidouro (atual Fidalgo, lugarejo que, não por coincidência, também seria passagem do entalhador Manoel de Matos), fez excursões até o norte de Minas, quase na divisa com a Bahia, e ao sul, até as nascentes do Rio das Velhas, nos atuais distritos ouro-pretanos de Cachoeira do Campo, Glaura e São Bartolomeu. Nunca achou as esmeraldas, foco de sua expedição, contudo sedimentou caminho para as descobertas auríferas que se seguiriam, muitas delas levadas a cabo por membros de sua comitiva, como Borba Gato, seu genro.[154]

Além desse caminho vindo de São Paulo foi necessário arquitetar outro, abreviando a distância das lavras com o mar. Coube ao filho de Fernão Dias, Garcia Paes, a tarefa de construir a estrada entre o Rio de Janeiro e as Minas. Na 'disputa' entre Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro, o Rio teve a prerrogativa por ser a capital da antiga capitania (que na época também englobava São Paulo). Salvador, então a cidade mais importante da colônia, estava longe demais e sua rota terrestre, via São Francisco, se bem que muito utilizada, jamais teve a fama ou a importância da carioca. O Espírito Santo sequer teve picada aberta, sendo suas matas habitadas por índios, especialmente depois dos sertões de Furquim, Termo de Mariana, lugares somente devassados no século XIX.[155]

Esses dois trajetos são bem descritos por Antonil, no seu famoso relato de 1711,[156] e Francisco Tavares de Brito, num opúsculo publicado ilegalmente em Sevilha

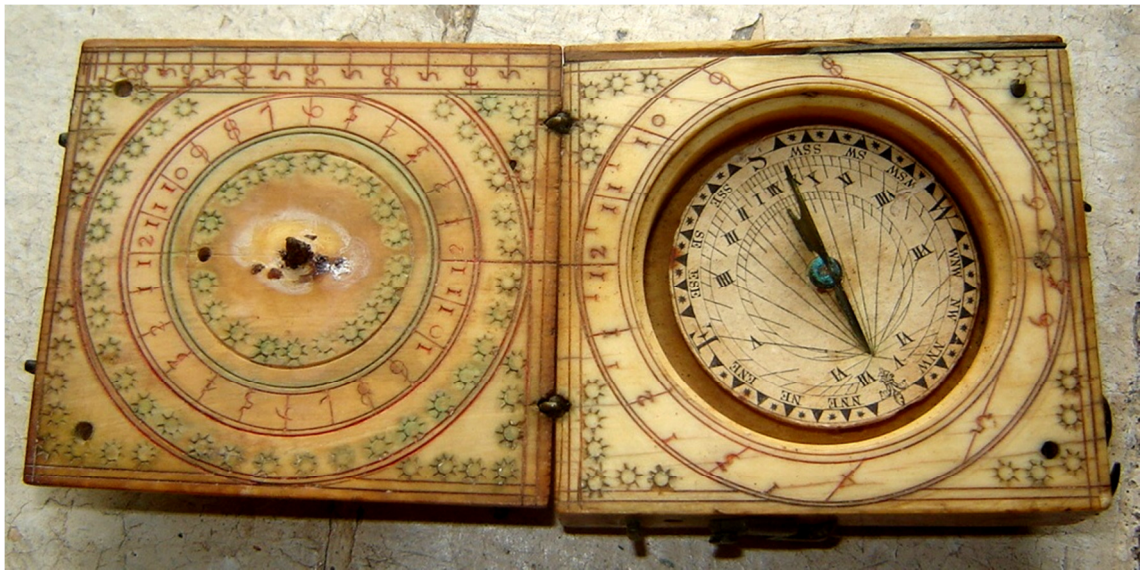
[152] FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura - a Corrida do Ouro no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
[153] VENÂNCIO, Renato Pinto. Caminho Novo: a longa duração. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 21, p. 181-189, jul. 1999.
[154] CALÓGERAS, Pandiá. *As Minas do Brasil e sua legislação*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.
[155] SANTOS, Márcio. *Estradas Reais: introdução ao estudo dos caminhos do ouro e dos diamantes no Brasil.* Belo Horizonte: Editora Estrada Real, 2001.
[156] ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

em 1732.[157] Por São Paulo se trafegava, após a Serra do Mar, por Taubaté, Bananal, Serra da Mantiqueira, Pinheirinho, Pouso Alto, Boa Vista, Caxambú, se chegando então a São João Del Rei (para quem quisesse ir à região de Vila Rica se tomava a estrada dos Carijós e de Itatiaia até Macabelo, nas proximidades de Ouro Branco). O caminho vindo do Rio Janeiro passava por Pilar, Couro, Bispo, Alferes, Paraibuna, Juiz de Fora, Borda do Campo, Carijós, até encontrar também o Macabelo, ponto de junção.

Essas regiões ainda apresentam vestígios dos paulistas, especialmente em construções e raros objetos. Em Ouro Preto, a velha 'casa de pedra' de Amarantina e a do Manso, nas proximidades do Itacolomni, são prováveis resquícios da presença bandeirante na arquitetura civil. Não é sem motivo, cremos, que um dos retábulos preservados na Igreja de São Gonçalo de Amarantina seja da tipologia em estudo, concebido num desenho muito singelo. Entre as capelas construídas nesse momento inicial podemos citar a de Santa Quitéria da Boa Vista e a de Bota Fogo (ambas na zona rural do município de Ouro Preto). De partido arquitetônico muito antigo, preservam retábulos de igual ancianidade. O de Bota Fogo apresenta as tradicionais arquivoltas concêntricas, todavia lisas. Os de Boa Vista apresentam um traçado de carapina, singelos, mas ainda ostentam o mesmo gosto fechado característico da época, com um arremate em forma de arco simples.

Em Cachoeira, duas peças talvez representem essa passagem dos bandeirantes: uma pequena bússola pertencente ao tesouro de Nossa Senhora de Nazaré (confeccionado em marfim, com desenho característico do século XVII, esse utilitário - que possui, inclusive, ponto para marcação de horas pela sombra solar - devia ser artefato corriqueiro entre viajantes) e o altar atualmente inserido no Santíssimo da Matriz (que remete aos velhos oratórios seiscentistas paulistas, será analisado na Parte IV).

[157] LIMA Júnior, Augusto. *A Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978, pp.133-137.



Bússola. Acervo da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Em Matias Cardoso, povoado quase na divisa com a Bahia, existe um edifício que se liga a rotas migratórias ainda pouco estudadas pela historiografia (ao contrário daquelas meridionais). A Igreja de Nossa Senhora da Conceição é marca evidente dos primeiros caminhos que, saindo do Nordeste, varavam os sertões de Minas, tendo como guia natural o Rio São Francisco. Com seu pesado frontispício, marcado por alto frontão triangular e duas torres quadrangulares, tem suas fachadas rompidas por longa cimalha, três portas de acesso frontal e, sobretudo, pelas arcadas laterais, que abraçam externamente a nave, ao modo dos claustros litorâneos - tudo lembra a arquitetura seiscentista nordestina e nos faz repensar a tradicional visão de ocupação do território aurífero, que em geral acentua as levas de aventureiros vindos de São Paulo.[158] Mesmo que Matias Cardoso, paulista que deu nome ao lugar, tenha aí se estabelecido, acreditamos que se trata de edificação ligada a outra tradição arquitetural, que não a jesuítica sulista. De qualquer modo, este e outros monumentos desta região são provas de colonização muito recuada, sendo certamente antecessores das primeiras ermidas das Comarcas de Vila Rica e Sabará.

Temos em Manuel Nunes Viana exemplo de como essa ocupação setentrional ocorreu. Chegado na Bahia em 1690, pobre, acabou por granjear favor do

[158] Para isso ver, por exemplo, a arquitetura da antiga Igreja Matriz de Santo Amaro, de Ipitanga, Bahia, com as mesmas arcadas laterais de Matias Cardoso.

governador local, Dom João de Alencastro. Famoso pela coragem, foi convidado a administrar a fazenda de Isabel Maria Guedes de Brito, sendo seu procurador. Tal propriedade se estendia por impressionantes 160 léguas desde o Rio São Francisco até o Morro do Chapéu e Rio Vainhu. Esse foi o lugar de atuação de Nunes Viana antes da transferência para Caeté e essa propriedade, a exemplo de outras, demonstra como os sertões foram paulatinamente ocupados antes mesmo da corrida aurífera.[159]

Sempre ligado ao comércio via São Francisco e Velhas, Viana se tornaria um homem poderoso nas Minas, figura influente nas décadas iniciais do século XVIII. Como grande parte dos seus conterrâneos aqui chegados, Viana era português, natural de Viana do Castelo, no alto Minho. É notório que justamente o norte - cujo epicentro eram cidades como Porto, Barcelos, Viana do Castelo e Braga - nos legou alguns dos mais antigos e mais importantes exemplares do Estilo Nacional em Portugal. Foi de Entre-Douro e Minho que partiram muitos dos nossos primeiros povoadores.

Tendo isso em vista, o Rio das Velhas se erigiu como um local privilegiado para as primeiras grandes construções de Minas, ponto estratégico por excelência. As ondas de migração que vinham do sul se estabeleceram pelo mesmo caminho de Fernão Dias, justamente às suas margens (desde Fidalgo, Caeté e Sabará, até as cabeceiras em São Bartolomeu). Para os portugueses, açorianos e nordestinos que vinham do norte (a exemplo de Nunes Viana), o Velhas também era condutor natural, já que é o braço mais importante do São Francisco. Não é acaso que os mais paradigmáticos exemplares do Nacional Português em Minas se encontrem nessa bacia.

-Do Reino a Minas: Vestígios na documentação mineira do período

Outra pesquisa que tomamos o cuidado de fazer foi levantar todos os testamentos e inventários que há na Casa do Pilar de Ouro Preto de indivíduos estabelecidos na região do Alto Rio das Velhas (Cachoeira do Campo, São Bartolomeu e Glaura), produzidos entre 1714 e 1749. Dos 19 inventariados, a maioria proveio - ou pelo menos lá possuía redes de parentela e amizade - do norte português.[160] Um destes documentos nos foi especialmente revelador pelas informações notáveis que contem.

[159] VASCONCELOS, Diogo. *História Antiga de Minas. Op.cit.. ROMEIRO, Adriana. Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

[160] Apanhado documental semelhante foi desenvolvido por Miguel Archanjo de Oliveira, citado na introdução do Volume I (todavia, nosso foco foi identificar a origem dos inventariados).

Trata-se do testamento e inventário de Antônio da Silva Barros,[161] potentado local à época e um dos primeiros moradores do Arraial de Cachoeira do Campo. O referido diz que foi batizado na freguesia de "Sam Payo de Sequeiras, Conselho (sic) entre Homem e Cava(?)". Conseguimos precisar o lugarejo natal de Antônio da Silva Barros: trata-se do atual povoado de Sequeira, localizado entre os Rios Homem e Cávado, no norte de Portugal, foco de um culto antigo a São Paio e sede de uma pequena freguesia no Arcebispado de Braga. Nestes arredores, Antônio mantinha ativa rede social, como bem demonstra seu cuidado em mandar esmolas para a igreja do "Conselho (sic) de Terra do Bouro" (vila próxima à sua cidade natal); para o "Prado Arcebispado de Braga" (pequena vila no atual Concelho de Vila Verde, distrito de Braga); para a "santa casa de misericórdia da cidade de Braga" etc. Deixa dinheiro também para pessoas de seu círculo no Rio e Bahia (lugares importantes para quem, de Portugal, quisesse adentrar as Minas).

O testamento de Antônio da Silva Barros nos é importante por vários motivos. Primeiro devido à sua antiguidade. O documento foi escrito em 1714, data bastante recuada, próxima, inclusive, dos conflitos de 1708. Segundo, o testamento é revelador dos laços sócio-culturais que Antônio construiu nas Minas: apesar de solteiro, garante proteção a uma escrava chamada Mariana, a quem dispensa tratamento especial, insinuando concubinato; possuía, em 1714, 22 escravos, grande parte dos quais deveria receber alforria após sua morte; deixou parte importante da sua fortuna para bem de sua própria alma, com centenas de missas encomendadas etc (todos esses são fatos pontuais que corroboram direcionamentos atuais da historiografia brasileira). Terceiro, e mais importante ponto, o referido Antônio legou fatia do seu cabedal para a construção da Matriz de Cachoeira do Campo, como se lê nos seguintes excertos: *"deixo 50 oitavas de ouro ca (sic) Senhora de Nazareth para seu **altar e capela**"*; *"declaro que deixo para a **edificação da igreja** de Nossa Senhora de Nazareth da Cachoeira vinte oitavas de ouro em pó"*; *"deixo para a **cortina e hum frontal do altar** (...) sincoenta mil reis"*; *"declaro que deixo mais sincoenta oitavas de ouro em pó para a **fabrica e para paramentos** de Nossa Senhora de Nazareth" etc.*[162]

Antônio da Silva Barros participava, provavelmente, da principal construção que então se empreendia em Cachoeira do Campo pedindo, inclusive, para ser sepultado na igreja de onde ele era freguês (e fiel devoto da Senhora de Nazareth) e doando recursos seus para a Fábrica e para confecção de algumas melhorias (cortina, altar, capela e

[161] Códice 23. Auto 239, 1º Ofício.
[162] Todas as citações deste códice estão na página 2 do testamento.

estrutura arquitetônica). Este caso torna-se uma espécie de síntese daquele mundo: um português, da região de Braga, participando da ornamentação e edificação de uma igreja na Bacia do Rio das Velhas. Exemplos como este se multiplicaram (como o do Cel. Antônio Pimenta da Costa que, natural do Entre Douro e Minho, foi figura influente na Irmandade do Santíssimo de Cachoeira desde, pelo menos, 1719 até 1777, quando morreu longevo[163]), todavia cremos ser a trajetória de Antônio da Silva Barros suficiente para ilustrar o contexto construtivo da época.[164]

Era tão grande a saída de portugueses do Minho que a Coroa tomou iniciativas para conter essa evasão. Em 1720 o rei português decreta:

> Para se proibir que deste reino se passe para as capitanias do estado do Brasil a muita gente que todos os anos se ausenta dele, principalmente da província do Minho, que sendo a mais povoada se acha hoje em estado que não há mais gente necessária para a cultura das terras, nem para os serviços dos povos, cuja falta se faz tão sofrível.[165]

Sobre o trânsito transoceânico de pessoas, também há dados interessantes especificamente ligados a artistas. Sabe-se que em 1737 um jovem de Sabará, Pedro Ferreira, se encontrava em Braga para aprender pintura com João Lopes, artífice famoso na época. Esse tipo de intercâmbio deve ter sido mais comum do que se imagina. Claro que não é possível desprezar certas características gerais da arte e arquitetura de Minas que, adaptadas ao meio, se diferenciavam daquilo produzido em Portugal - e isso é evidente não só em igrejas como o Rosário dos Pretos ou São Francisco de Ouro Preto: tal 'novidade' já existia mesmo nas primeiras matrizes, como a de São Bartolomeu, de arquitetura quase rústica, consequência de adaptações nativas - mas também não podemos deixar de levar em consideração o *contato direto* que sempre houve, século XVIII afora, entre o que se fazia em Portugal e aqui, como bem elucida o aprendiz sabarense.[166]

---

[163] LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro Vol.XIII*, p.93.

[164] Sobre este aspecto são muito proveitosas as abordagens de Donald Ramos (que inclusive cita também a região ora em questão, especialmente Cachoeira do Campo). Vide RAMOS, Donald. Do Minho a Minas. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro Vol.XLIV*, pp.132-153.

[165] Apud OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Entre Douro e Minho e Minas Gerais no Século XVIII. Relações Artísticas.* Disponível: <www.museu-emigrantes.org/Minas-Minho.pdf>. Acesso em 18/08/2009.

[166] OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Entre Douro e Minho e Minas Gerais no século XVIII. Relações artísticas.* In: *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios.* Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2001, pp. 157-193.

Outro exemplo é o de Antônio de Souza Calheiros, bracarense que teria sido, segundo Bretas, o projetista da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto e de São Pedro dos Clérigos de Mariana, ambas com teatral planta elíptica. Sabemos que, residindo pela década de 1730 na Comarca do Rio das Mortes, voltou pelo menos duas vezes a Portugal para tratar de assuntos da Câmara de São João del Rei. Por mais que o risco que lhe é atribuído não encontre paralelo no mundo português, ele é prova convincente de constante tráfego de saberes e técnicas. Eduardo Pires de Oliveira acredita, inclusive, que o projeto enviado de Tiradentes para Braga a pedido do capitão-mor José Álvares de Azevedo, para a Igreja de Santo Ovídio, também seja desenho de Calheiros (o que demonstra que a *circulação de conhecimento era de via dupla*).[167]

Mais um caso digno de nota é o do entalhador Pedro Monteiro de Souza. Nascido em Braga em 1699, granjeou prestígio ao atuar em retábulos encomendados pela Confraria de Nossa Senhora do Rosário e Santo Adrilo (1721 e 1723, respectivamente). Essas peças, hoje perdidas, ficavam inseridas na catedral bracarense, que então estava sendo redecorada ao gosto barroco. A localização de tal obra, num templo emblemático, demonstra a importância e reconhecimento de seu talento e qualidade artística. Em 1726 trabalhou na igreja do Colégio de São Paulo, Braga, em retábulo ainda existente e que apresenta o Estilo Nacional (é bem possível que os da Sé fossem semelhantes a esse). Pela década de 1730, Pedro Monteiro já estava em São José del Rei, atual Tiradentes. Conhecemos algo sobre sua trajetória graças aos estudos de Judith Martins e Olinto Rodrigues dos Santos.[168] Entre outras obras feitas em solo mineiro, cumpre destacar os retábulos dedicados ao Descentimento da Cruz (1734) e ao Senhor dos Passos (1737), ambos na Matriz de Santo Antônio. Aqui temos prova de um escultor que cambiou de modismo, indo das arquivoltas em Portugal ao dossel em Minas (adaptação conveniente aos novos tempos). Deve ter sido um caminho comum, especialmente para artistas atuantes nas décadas de 1720 e 1730, período de transição entre uma tipologia e outra. É significativo quando podemos comparar as mudanças morfológicas entre estilos: nos retábulos de Tiradentes já aparecem volumosos dosséis (ainda que de desenho bem diverso daquele introduzido anos depois por Francisco Xavier de Brito), grandes nichos (de envergadura não muito usual no joanino do período) e a estrutura não ostenta colunas. Os vultosos nichos e a ausência de colunas não seriam dificuldades de se adaptar ao novo momento? Colunas torsas ainda poderiam ser usadas? Quais colunas aplicar? Xavier de

[167] Idem, pp. 157-193.
[168] **Ver** SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. ***A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. MARTINS, Judith. *Op.cit*.**

Brito utilizaria as salomônicas e os quartelões, Pedro Monteiro somente empregou pilastras simples. Frise-se ainda que o artista representou vários putti em meio à abundante talha fitomórfica, modelo típico do período anterior, do qual ele mesmo foi expoente em Braga.

Capítulo 8: Modelos e Tipologias

-Modelos iconográficos portugueses anteriores: românico, manuelino e maneirismo

Discorremos na Parte II acerca da divulgação de gravuras específicas que podem ter influenciado o Nacional Português, contudo, muitas outras formas devem ter sido passadas aos artistas de modo espontâneo, através de uma tradição criativa que remontava ao medievo. Vejamos o caso da morfologia e iconografia românicas através de breve análise da Igreja de São Salvador de Bravães. A portada desse pequeno templo do norte português apresenta o típico ritmo fechado da época. Cinco colunas de cada lado dão origem ao mesmo número de arcos concêntricos. Ao contrário do simples geometrismo geral, nessa igrejinha há motivos zoomórficos e antropomórficos, sendo este um dos melhores exemplares da tipologia românica rural portuguesa. As colunas - que a cada lado não repetem a conformação - apresentam, algumas, esguias estátuas; outras são permeadas de meninos que se agarram aos fustes; duas apresentam semelhança formal às colunas torsas barrocas (com um projeto intricado que lembra espirais ou serpentes enroscadas, parecidas à coluna serpentina de Istambul). Em várias partes se veem mascarões ao modo de desgastadas carrancas. Os capitéis, também irrepetíveis, apresentam um delicado e complexo desenho composto de meninos, pássaros e formas serpenteadas, que em muitos aspectos já antecipam o gosto pululante do manuelino (como se verá em Tomar). Os arcos também têm traçado diverso, sendo um deles composto por motivos geométricos (como é mais comum nesse estilo); outro, por meninos; e o último, por esferas que lembram bolachas de espiras, prenúncio, quiçá, da forma clássica de nossos retábulos.

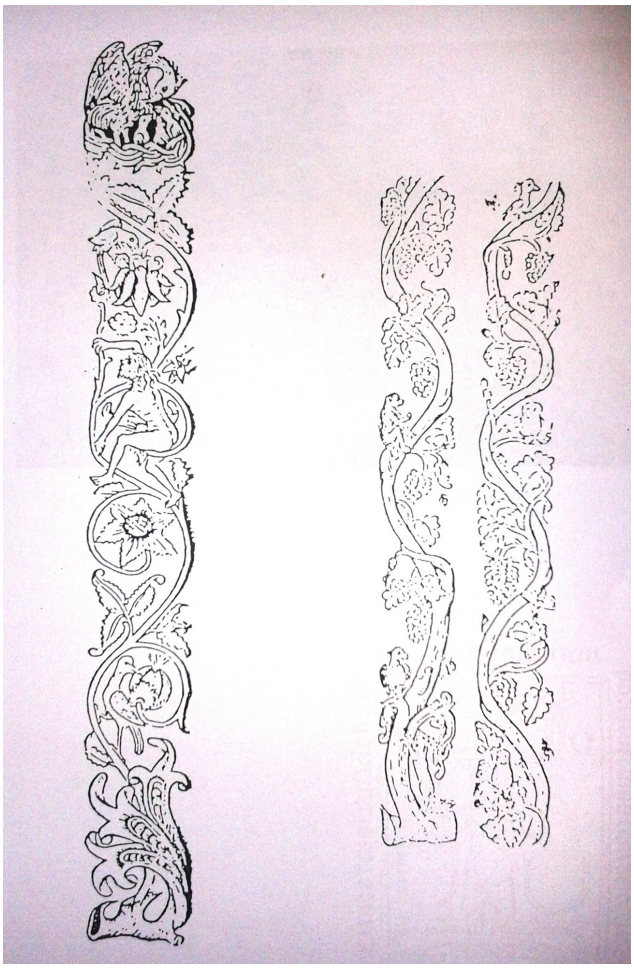


Detalhe da porta principal. Igreja de São Salvador, Bravães, Portugal.
Fonte: http://familytraveleurope2012.wordpress.com/2012/06/30/day-27-part-i-bravaes-and-ponte-de-lima/ (acesso em 31/01/2014).

Passemos a outro momento. Fruto de um gótico tardio, confeccionado, em geral, num estilo detalhista (‘flamejante’, como se diz), o Manuelino foi corriqueiro no Portugal da época áurea dos descobrimentos. Em muitos monumentos desse período há uma característica peculiar: a presença do arco pleno no lugar do arco ogival gótico (como, por exemplo, em muitas janelas e portas do Mosteiro dos Jerônimos). Tal uso poderia ser influência do Renascimento, que já se alastrava da Itália reintroduzindo o arco romano na arquitetura; ou uma longa permanência formal desde o Românico. Muitos detalhes ornamentais do Manuelino estão também no Nacional, como, por

exemplo: cordames à moda de guilhochês (Igreja de Marvila, Santarém; Convento de Cristo, Tomar; Igreja de São Quintino, Sobral de Monte Agraço etc); ornamentação fitomórfica nas colunas, em especial cachos de uva (Mosteiro dos Jerônimos e gravuras de incunábulos coetâneos, como o *Vita Christi*, de 1495, onde se figuram uvas, pássaros, girassóis, acantos e pelicanos); intricados rendilhados que anunciam as delicadas filigranas da Ilha da Madeira[169] (porta da sacristia do Mosteiro de Alcobaça, que lembra o desenho dos púlpitos de Cachoeira do Campo); serafins e anjos com cestos de flores na cabeça (Igreja de São Quintino, Sobral de Monte Agraço - semelhantes aos meninos com balaios esculpidos por Manoel de Matos em Cachoeira do Campo); sereias ou mulheres (São João, Almedina; Mosteiro de Cristo, Tomar; retábulo da Sé Velha, Coimbra etc); cornucópias (São João de Almedina), mascarões (Mosteiro de Cristo, Tomar; cadeiral de Santa Cruz, Coimbra; Mosteiro de Jesus, Setúbal), homens silvestres ao modo de grotescos (Museu de São João de Alporão, Santarém; retábulo da Sé Velha, Coimbra); serpentes (porta da sala do capítulo do Mosteiro de São Francisco de Alenquer - como os répteis alados que encimam os dois retábulos de Manoel de Matos em Cachoeira do Campo).[170]

[169] SMITH, Robert. *Op.cit.,*p. 72.
[170] Ver PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1990.



Tarja decorativa. *Vita Christi*.
Fonte: PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p.15 (anexo).

Vimos, na Parte I, exemplares maneiristas importantes que antecederam a talha do Nacional, focaremos agora em um personagem específico. A madeira entalhada desse modismo deu a base formal e técnica ao estilo subsequente e, entre os artistas desse período, se destaca, pelo conjunto da obra e bibliografia já existente, o escultor quinhentista Gaspar Coelho. Nascido em Portalegre, em data desconhecida, e falecido em Coimbra, em 1605, foi um dos responsáveis pelas modernizações na talha portuguesa de fins do século XVI. Entre outros aspectos de sua trajetória, cumpre ressaltar que atuou na cidade espanhola de Badajoz, sofrendo influência da farta produção local. Smith vê em Gaspar Coelho a evolução final da forma fechada do retábulo português, desde então muito diferente das edículas espanholas e portuguesas anteriores, notadamente as do Manuelino (o coro do Convento de Cristo, em Tomar, é exemplo da forma aberta manuelina). São marcas indeléveis do estilo de Gaspar os frontões semicirculares que acompanham a abóbada das capelas (mores ou laterais), em geral vazados por um óculo arredondado (como, por exemplo, nas capelas laterais do

Nome de Jesus, de Nossa Senhora da Luz e de Nossa Senhora do Carmo, todas na Sé de Portalegre; no retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra etc). No Brasil existe tal arremate em algumas peças seiscentistas da Bahia e de Pernambuco. São esses frontões, aliados ao ritmo românico, que devem ter dado o ensejo morfológico final ao Estilo Nacional.

Alguns motivos iconográficos da talha maneirista, ao gosto de Gaspar, também devem ter fornecido subsídios ao período posterior, como a ornamentação das predelas dos retábulos-mor da Sé de Portalegre e da Igreja de São Lourenço de Elvas, ambas com marcada presença de pássaros, festões, cestos de frutos e especialmente meninos e querubins. Tais detalhes antropomórficos podem estar entre os modelos para os futuros putti, comuns na talha setecentista. No seiscentos estão, por exemplo, nas predelas do altar do Rosário, de São Bento e de São Bernardo (todos na Sé de Portalegre) ou na predela do retábulo-mor da Igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo, em Coimbra. As crianças dessas estruturas podem ter inspiração em pormenores ornamentais de Badajoz (são muito parecidas, por exemplo, às que estão numa coluna do cadeiral da catedral daquela cidade espanhola).



Predela de retábulo (detalhe). Capela-mor da Igreja do Carmo, Coimbra, Portugal.
Fonte: GONCALVES, Carla Alexandra. *Gaspar Coelho, um escultor do Maneirismo*, p.109.



Pormenor de coluna. Cadeiral da Catedral, Badajoz, Espanha.
Fonte: GONCALVES, Carla Alexandra. *Gaspar Coelho, um escultor do Maneirismo*, p.61.

Segundo Carla Alexandra Gonçalves:

> Foi talvez Gaspar Coelho quem transformou a arte de esculpir e entalhar a madeira na "arte principal nestes tempos, neste Reyno", pois que antes dele nenhum outro teve lugar.[171]

-Estilo Nacional: Breve descrição de exemplares de tipologias portuguesas

Há em Portugal um tipo particular de retábulo proto-Nacional que não encontra paralelo nas Minas: aquele dividido em dois andares. Características de momento seiscentista anterior e comuns no nordeste brasileiro e em Portugal, essas peças, algumas já apresentando as arquivoltas espiraladas, apresentam ainda muitos elementos do Maneirismo. São exemplos, o retábulo-mor de Escalhão e o da Misericórdia de Bragança (bem semelhantes aos da antiga Sé de Salvador, Bahia). Mais modernos que

[171] GONÇALVES, Carla Alexandra. *Gaspar Coelho: um escultor do Maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. p. 163.

estes, já com arquivoltas presas por aduelas e aros, podemos citar o Bom Despacho de Cervães, Braga; o Convento de Cós, Nazaré; e a Sé Nova, Coimbra.

Em Évora, na igreja cartuxa, existe um retábulo confeccionado por Manuel e Sebastião Abreu do Ó. Essa bela composição já apresenta o familiar esquema de um andar e, por consequência, tribuna e camarins únicos. Nessa peça, as colunas exteriores são projetadas à frente, fazendo sua planta ser côncava, o que o assemelha muito aos retábulos de São Miguel e Rosário de Cachoeira do Campo (obras de Manoel de Matos). Além do esquema da planta, há outros pormenores que aproximam a estrutura cachoeirense à eborense, como o curioso desenho em forma de coração das mísulas e a presença das edículas sobre a arcada. Cremos que esses grandes frontões são fruto da influência espanhola, posto que tal solução é marcante na arte daquele país. Em Abreu do Ó e Manoel de Matos, contudo, os arcos concêntricos, e não a edícula, são o foco principal do remate, bem ao modo fechado português.



Altar e detalhe de retábulo. Igreja Cartuxa, Evora, Portugal.
Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6503 (acesso em 31/01/2014).



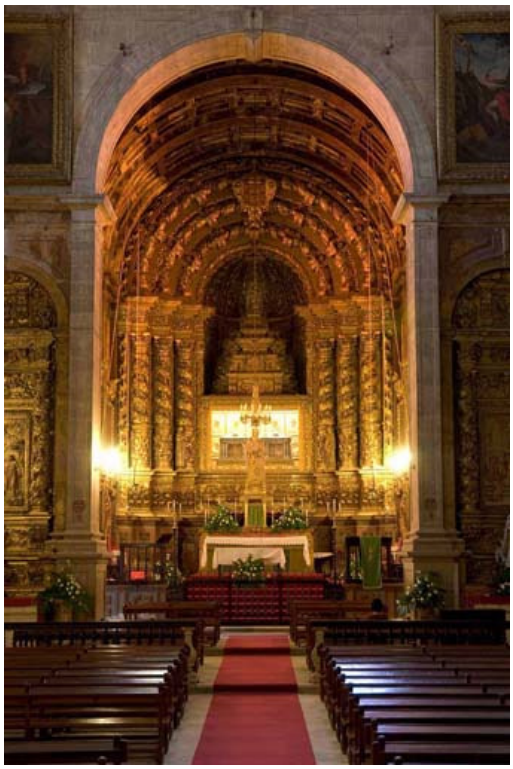
Sacrário e detalhe de retábulo. Retábulo de São Miguel e Almas, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Atlantes e detalhe de retábulo. Retábulo de São Miguel e Almas, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Entre os primeiros retábulos completamente evoluídos estão os do Mosteiro Novo de Santa Clara, Coimbra, e o convento carmelita de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa, ambos devendo ser anteriores a 1681 (ano da fundação do Convento de Cardais). Nessas obras, o ritmo da coluna espiralada não é quebrado por cornijas, andares ou arquitraves, correndo da mesa do altar e das mísulas direto ao entablamento que sustenta as arquivoltas, acima dos capitéis, guarnecendo o camarim único. Esse artifício é o que será levado à Minas, sendo considerado por Smith o mais moderno e maduro encontrado no reino.[172] Apesar do desenho de Santa Clara e Cardais,[173] o esquema mais comum será o de quatro colunas e dois arcos (cada arco para cada par de colunas), como em Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja, e no Convento de Jesus, em Aveiro. Essa solução é encontrada em Glaura, São Bartolomeu, Cachoeira do Campo (retábulo-mor), Itabirito, entre outros. Tal padrão deu origem a duas tipologias específicas: as que têm as colunas separadas por pilastras e as que tem colunas entremeadas por painéis. Entre os que apresentam as pilastras, cabe frisar o retábulo-mor de São Bento da Vitória, Porto (1704), e o retábulo-mor da Misericórdia, Viana do Castelo (1718). No retábulo do Porto, a pilastra se localiza entre as colunas, o que faz com que haja uma superfície lisa entre as duas arquivoltas, exatamente como ocorre, por exemplo, nos altares do Bom Jesus de Bouças e de Santo Antônio de Cachoeira do Campo e na Capela das Mercês de São Bartolomeu. Essa estrutura do Porto é atribuída a Damião da Costa, que documentalmente executou a talha da Igreja do Salvador dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, na mesma cidade. Por comparação morfológica, Smith atribuiu também a esse artista bracarense o conjunto escultórico de São Bento. Deve ter sido entalhador importante, posto que em documento de época diz-se que efetuou 'muitos [retábulos] nessa província' (o manuscrito se refere ao Minho).[174] Talvez esse homem - certamente um dos responsáveis por divulgar a nova tipologia no norte de Portugal - tenha sido um influenciador indireto de muitas composições mineiras.

[172] SMITH, Robert. *Op.cit.,* pp.73-76.
[173] Que possuem seis colunas e três arcos.
[174] SMITH, Robert. *Op.cit.,*p. 75.



Retábulo-mor. Mosteiro de Santa Clara, a Nova, Coimbra, Portugal.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santa_Clara-a-Nova
(acesso: 01/07/2013).



Retábulo-mor. Convento de Cardais, Lisboa, Portugal.
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/ConventoCardaes1.jpg (acesso: 01/07/2013).



Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, Beja, Portugal.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/biblarte/4575118408/in/photostream/
(acesso: 01/07/2013).



Retábulo-mor. Mosteiro de Jesus, Aveiro, Portugal.
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Mosteiro_de_Jesus%2C_Aveiro_%2810249383836%29.jpg
(acesso: 01/07/2013).



Retábulo-mor. Igreja de São Bento da Vitória, Porto, Portugal.
Fonte: http://photos1.blogger.com/blogger/4018/469/1600/DSC_8772.jpg (acesso: 01/07/2013).

Na segunda variação, onde há painéis decorativos a separar as colunas e as arquivoltas, inclui-se a Capela do Calvário do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, Braga. Nessa talha existem numerosos anjos e putti que ocupam aduelas, raios, fustes e especialmente os grandes painéis. Outra consequência desse afastamento das colunas para colocação dos murais decorativos é a inserção dos nichos laterais (que surgem provavelmente numa tentativa de quebrar a monotonia das superfícies planas, como na Capela de Nossa Senhora da Doutrina, em São Roque, Lisboa). É interessante que o retábulo-mor de Cachoeira do Campo apresenta uma espécie de síntese dessas duas modalidades, apresentando pilares, painéis e nichos laterais. Esses nichos de Cachoeira são muitas vezes interpretados como influência do período joanino, mas é provável que se trate de seguimento de uma tradição firmemente apoiada no próprio desenho do Nacional Português.



Retábulo de Nossa Senhora da Doutrina. Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal.
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Capela_de_Nossa_Senhora_da_Doutrina_-_Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_-_Lisbon.JPG (acesso: 01/07/2013).

Em Portugal, uma peça paradigmática desse novo tipo de composição, súmula de tudo o que se tinha até então, é o retábulo-mor da Sé Nova de Coimbra. De planta côncava, apresenta uma feição teatral e luxuriante, bem anterior ao gosto joanino italianizante, já que data de 1698. Apresenta anjos de meio corpo, anjos músicos, anjos sobre mísulas, mascarões sobre mísulas, mascarões sobre painéis etc. No arremate dos arcos figura uma grande tarja, que se tornaria comum no momento subsequente e seria solução ordinária nas Minas século XVIII afora.

Um tipo de retábulo relativamente comum em Portugal - e inexistente em Minas - é o que apresenta relevos monumentais, muitas vezes a ocupar todo o camarim, que nesse caso é sempre raso. Esse gosto pelos relevos intricados é mais evidente desde Coimbra, em direção ao norte, passando pelo Porto e Braga. Entre os mais espetaculares temas dessa tipologia está a Árvore de Jessé, linhagem genealógica que apresenta os ancestrais de Jesus. O motivo já aparece na arte ibérica desde 1488, com o escultor espanhol Gil de Siloé. Contudo, é no período do Nacional que toma ares monumentais no reino - onde podemos citar a Matriz de Caminha e a Igreja jesuítica de São Paulo, de Braga.

Como salienta Smith, foi nessa época (último quartel do XVII, primeiro quartel do XVIII) que tomou forma um dos elementos mais característicos da arte portuguesa: as igrejas forradas de ouro.[175] Nesse período, a talha dourada rapidamente saltou dos retábulos e passou para as paredes da capela-mor, arcadas da nave, tetos etc. São templos visualmente compactos e homogêneos. Tal aparência chamou atenção de viajantes desde o século XVII, como cita Smith: "as igrejas de Lisboa são todas cobertas de ouro, desde o retábulo do altar-mor até ao mais insignificante... de modo que, em comparação, os templos de França são pouco mais que estábulos", escreveu um capuchinho francês em 1699.[176] Esse tipo de composição foi comum em mosteiros e nas Misericórdias, como em Braga, Porto ou Évora, por exemplo, e também na Lisboa antes do terremoto de 1755.

Um dos mais belos exemplares desse modelo de ornamentação total é a Capela Dourada de Recife. Em Minas, o gosto pela talha exuberante e preenchimento total dos vazios (por escultura ou pintura) pode ser visto especialmente em Cachoeira do Campo

[175] SMITH, Robert. *Op.cit.,*p.79.
[176] Idem, p.79

(capela-mor), Conceição (capela-mor e nave) e Ó (ambas em Sabará). Em Portugal, a Capela de Santo Antônio de Lagos é um exemplo exponencial. O retábulo-mor desse templo apresenta os tradicionais painéis que separam as colunas, com nichos laterais e uma talha complexa. Em vários lugares dessa monumental composição se acham atlantes de braços erguidos, atlantes nas mísulas, guerreiros à romana (aparecem na base do retábulo), homens com roupas árabes etc (todos elementos também encontrados na nave de Cachoeira do Campo). Smith vê nessa Capela de Lagos uma *recrudescência* da temática manuelina, marcada ainda pelo impacto das navegações.[177]



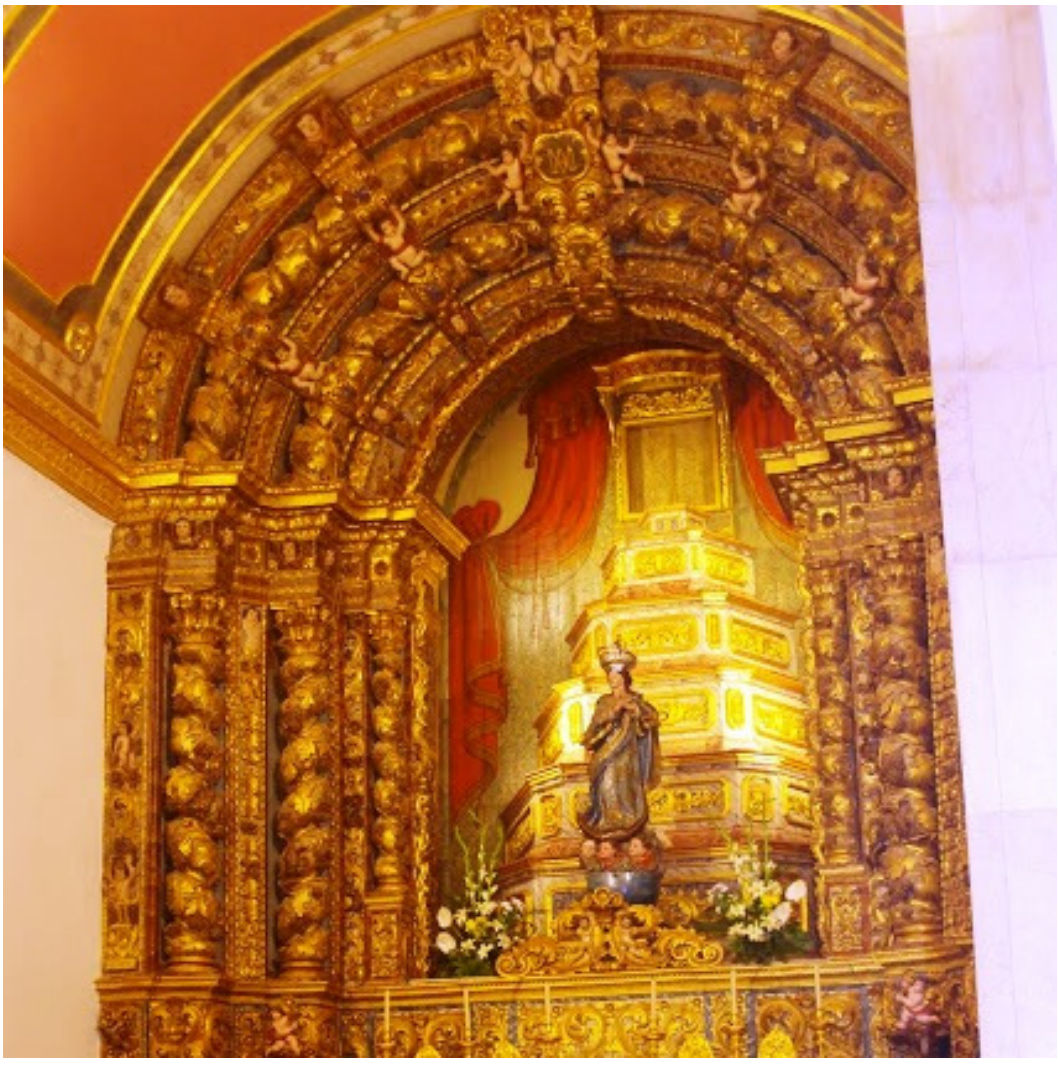
Capela-mor. Igreja de Santo Antônio, Lagos, Portugal.
Fonte: http://fototecalagos.blogspot.com.br/2013/01/museu-municipal-dr-jose-formosinho.html (acesso: 01/07/2013).



Detalhe da Capela-mor. Igreja de Santo Antônio, Lagos, Portugal.
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Lagos18.jpg (acesso: 01/07/2013).

[177] Ibidem, p.82.

Outro espaço onde abundam atlantes e cariátides (cujas posições e formas lembram Lagos e Cachoeira) é a capela-mor da Igreja da Conceição de Portimão. Com ornamentação que alterna motivos antropormórficos e fitomórficos, a influência de Portimão e Lagos é inconteste. Existem várias criações parecidas, como a Igreja do Salvador, de Alvor (onde existe um atlante de botas no altar do Rosário que muito lembra as criações cachoeirenses), e o arco-cruzeiro e talha dos retábulos da Igreja da Vila do Bispo, em Sagres (onde estão outros pormenores curiosos: meninos que brincam com peixes). Smith atribui todos esses detalhes ao mesmo criador da talha de Lagos. Terá sido esse mestre anônimo um possível influenciador de obras mineiras, notadamente as de Cachoeira, onde meninos, peixes e acantos estão juntos?



Detalhe do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Portimão, Portugal.
Fonte: http://obrasmatrizportimao.blogspot.com.br/ (acesso: 31/01/2014).



Capela-mor e arco-cruzeiro. Igreja da Vila do Bispo, Sagres, Portugal.
Fonte: http://www.portugalvirtual.pt/_tourism/algarve/vila.do.bispo/ptindex.html (acesso: 31/01/2014).

Outro monumento desse mesmo padrão, digno de nota pelos seus particularismos escultóricos, é a igreja de São Pedro de Miragaia, no Porto, que ostenta detalhes assemelhados a Lagos. Essa ornamentação, esculpida por volta de 1717-1725, coincide temporalmente com os templos de Cachoeira do Campo e Sabará. Em vista disso podemos afirmar que o Estilo Nacional Português não é uma reminiscência antiquada na arte mineira, pelo contrário, ele é coetâneo ao que se fazia em Portugal. Aliás, há modelos em Minas que, feitos no período de Dom João V, talvez tenham uma talha inspirada em padrões anteriores (e não necessariamente em modernizações italianizantes). A capela-mor da Igreja de Miragaia possui tribuna elevada, colunas de fuste canelado, ao modo quinhentista, e uma talha gorda que, saltando das paredes, cobre o teto, simulando uma abóboda mourisca: não é imagem parecida com a capela-mor de Santo Antônio de Tiradentes? Portanto, a teatralidade de Tiradentes e de outras igrejas pode não ter raízes propriamente num estilo joanino amadurecido e na arte italiana, e sim em modelos mais antigos, como bem demonstra os templos de Lagos, Miragaia e Cachoeira do Campo.



Capela-mor e arco-cruzeiro. Igreja de São Pedro de Miragaia, Porto, Portugal.
Fonte: http://c3.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/o93066227/8284733_l06mR.jpeg (acesso: 31/01/2014).

Entre outros monumentos sob influência da talha de Miragaia, podemos citar, em Portugal, a talha de São Bento da Vitória, Porto, e a Capela do Convento de Aveiro. Nessas composições, especialmente a do Porto, há a inserção de nichos, cujo uso é evidentemente uma característica da arte do norte.[178]

Para Smith, se num primeiro momento esses retábulos primam pela profusão escultórica (o que seria uma espécie de Estilo Nacional pleno), num segundo instante começam a tender para um gosto mais arquitetural (agora sim, influência italiana). A Capela da Piedade, da Igreja de São Roque de Lisboa, composta por volta de 1711, é exemplo disso. Nesse retábulo não há mais correspondência entre as colunas e os arcos, se quebrando o ritmo tradicional entre o corpo e seu arremate. A parte de cima passa a ter um caráter mais arquitetônico, inclusive com frontões interrompidos. Multiplicam-se, a partir daí, cortinados e baldaquinos, bem como figuras antropomórficas de meio corpo, mais adultas, diferentes dos meninos nus da talha anterior. Esse motivo de meio corpo, introduzido em Portugal, segundo Smith, por Claudio Laprade (1682-1738), é muito semelhante às cariátides que estão na capela-mor do Pilar de São João del Rei e nas paredes da nave central da Matriz de Sabará.



Capela de Nossa Senhora da Piedade. Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/vitor107/8689863650/sizes/l/in/photostream/ (acesso: 31/01/2014).

[178] SMITH, Robert. *Op.cit.,* p.85.

Toda essa discussão nos leva a mais algumas ponderações. Até onde a talha de Minas se prende a padrões estilísticos do Nacional em Portugal? Será que determinados detalhes existentes na arte mineira, frequentemente citados como influência do joanino, são mesmo indícios de uma talha de transição? Citemos o caso cachoeirense. Por abrigar figuras humanas nos adereços e por seu retábulo-mor apresentar dois nichos laterais, a Matriz de Nazaré é lembrada por proporcionar uma talha de passagem entre um gosto mais antigo, o Nacional, para um gosto modernizante, de tipo joanino.[179] Todavia, tal afirmação é questionável.

Como falamos acima, figuração antropomorfa já era comum em igrejas portuguesas antigas mesmo antes dos italianismos de Dom João V. Crianças atarracadas e tímidas estão presentes, por exemplo, em São Bento (Porto), Sé Nova de Coimbra (centro), Conceição de Portimão (ao sul), na Igreja de Arruda dos Vinhos (também ao sul) etc. São soluções compositivas que nos remetem à capela-mor e aos retábulos do Senhor de Bouças e Santa Antônio de Cachoeira do Campo, onde os *putti*, apesar de encontrados em grande quantidade, são adensados aos arranjos e se perdem na vegetação. Meninos mais robustos e com maior força expressiva são achados também em Portugal, de norte a sul, ainda dentro do Estilo Nacional, como em Santo Antônio de Lagos, Misericórdia de Évora e Viana do Castelo, São Pedro de Peniche, Aveiro, entre outros. Alguns dos meninos citados se vestem à romana e têm o corpo terminado em acanto, bem ao modo de quatro cariátides existentes nos retábulos de São Miguel e Rosário da Matriz de Nazaré. Algumas cariátides da Igreja de São Bartolomeu, anteriores, também têm interessante paralelo morfológico com certos motivos portugueses (como vemos em Beja e Portimão). Como salienta Robert Smith, este tipo de composição teatral abriu caminho para o joanino, inspirando-lhe modelos iconográficos, e não o contrário.[180]

[179] Em geral se atribui, como característica do estilo joanino, ao lado do dossel de gosto italiano, o uso teatral de crianças e anjos e a colocação de nichos laterais à abertura do camarim.
[180] SMITH, Robert. *Op.cit.*, p.73.



Detalhe. Igreja do Convento de Jesus, Aveiro, Portugal.

Fonte: SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*, p.85.



Detalhe de retábulo. Retábulo de Nossa do Rosário, *Matriz de Nazaré, Cachoeira do Campo.*

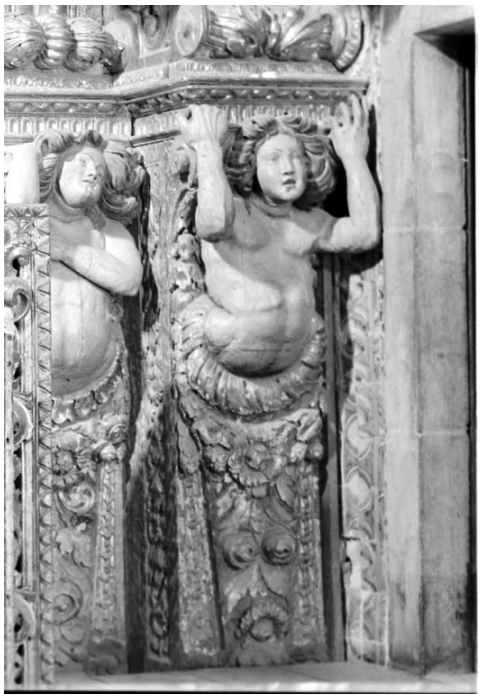
Fonte: Acervo AMIC



Detalhe do arco-cruzeiro. Igreja de São Bartolomeu.
Fonte: Acervo AMIC



Detalhe do altar-mor. Igreja da Conceição, Portimão, Portugal.
Fonte: SMITH, Robert. A Talha em Portugal, p.84.



Detalhe do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, Beja, Portugal.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/biblarte/4575118408/in/photostream/ (acesso: 01/07/2013).

Outras características que ligam Cachoeira estilisticamente ao norte português é a complexidade do arco-cruzeiro (com talha adensada, repleta de ornamentação fitomórfica, zoomórfica e antropomórfica) e os já citados nichos laterais do retábulo-mor (que em Cachoeira são vistos tradicionalmente como influência do joanino). São artifícios criativos que já aparecem em precedentes portugueses mais antigos (como na Sé Nova de Coimbra, na Misericórdia de Viana do Castelo e em São Bento do Porto).

Mesmo algumas peculiaridades arquitetônicas, tidas em geral como artifícios tipicamente mineiros, podem ser reminiscências de modismos portugueses, como os retábulos laterais do arco-cruzeiro que, a partir de Cachoeira do Campo, segundo Bazin,[181] eram tradicionalmente colocados em diagonal, eliminando assim a quina da nave[182] (num arranjo muito diferente do que se fazia em São Paulo e Nordeste, onde eram comumente concebidos paralelos ao arco-cruzeiro). Todavia, temos exatamente a mesma solução de Cachoeira em criações rurais portuguesas, como na Igreja do Convento de Refoios do Lima. Não seria esse desenho (cuja disposição dos altares pode ter impactado igrejas posteriores, como a Santo Antônio de Ouro Branco e Santa Bárbara, Rosário de Tiradentes, Santo Amaro de Brumal, Nossa Senhora da Gloria de

[181] BAZIN, Germain. *Op.cit.*, p.338.
[182] De forma que o canto perpendicular desapareceu, dando movimento à nave e chanfrando as esquinas.

Passagem de Mariana, Carmo de Diamantina etc) uma lembrança do mundo rural lusitano em vez de uma invenção local? Ressalte-se que Refoios está na região de Sequeira, a vila natal de Antônio da Silva Barros, cujo testamento foi citado acima.



Nave e capela-mor. Igreja de Refoios de Lima, Portugal.
Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-C7qsfHEBmlE/UZyQ32kfzWI/AAAAAAAAKLU/JUtvwShJMlQ/s1600/6940+REFOIOS+DO+LIMA.jpg
(acesso: 01/07/2013).

Portanto, podemos concluir que Minas Gerais em inícios do século XVIII - pelo menos no que diz respeito à talha - estava antenada ao que se fazia em Portugal, ao contrário do que em geral se pensa. Os modismos chegaram aqui rapidamente, talvez impulsionados pelo trânsito entre o reino - especialmente o Minho - e a colônia americana, no auge da corrida aurífera.

Capítulo 9: Açores, São Paulo e Nordeste

-Presença de açorianos em Minas e exemplares remanescentes nas ilhas

Além de Portugal, há pelo menos mais quatro possíveis origens dos encomendantes e construtores de nossos retábulos: Açores, Nordeste (especialmente Bahia e Pernambuco), São Paulo e Rio de Janeiro. Esse breve capítulo tem o objetivo de subsidiar uma comparação morfológica rápida entre peças sobreviventes nessas regiões com algumas de Minas. Comecemos pelos açorianos, cujos imigrantes aparecem na documentação da época.

Numa relação de testemunhas de uma devassa eclesiástica ocorrida em São Bartolomeu em 12/08/1738 podemos ver a distribuição dos lugares de origem dos moradores arrolados.[183] Neste dia foram inquiridas 91 testemunhas, que se dividiam assim, conforme sua procedência:

- Arcebispado de Braga: *32 testemunhas*
- Bispado de Angra: *20 testemunhas*
- Bispado do Porto: *19 testemunhas*
- Bispado de Coimbra: *6 testemunhas*
- Bispado de Lamego: *3 testemunhas*
- Arcebispado da Bahia: *1 testemunha*
- Bispado de Pernambuco: *1 testemunha*
- Bispado de Algarve: *1 testemunha*
- Bispado de Faro: *1 testemunha*
- Bispado de Funchal: *1 testemunha*
- Outros: *6 testemunhas portuguesas*

Estes são números reveladores: se somarmos as testemunhas da região de Braga, Porto e Lamego, teremos 54 pessoas provenientes do norte de Portugal (quase 60% do total), contra somente duas testemunhas do sul (Algarve e Faro) e oito da região central (Viseu, Coimbra e Lisboa). Por outro lado, constatamos uma grande afluência de indivíduos dos Açores: 20 indivíduos do Bispado de Angra (quase 22% do total geral). Reparemos que há somente duas pessoas provenientes da colônia (Pernambuco e Bahia) e nenhum paulista (escassos após os conflitos de 1708/09).

Outro pormenor que nos chamou atenção é o fato da invocação a São Bartolomeu ser rara no Brasil, tanto no Nordeste, quanto em São Paulo, mas comum em Portugal. Encontramos o apóstolo sendo padroeiro de muitas paróquias no continente (Borba, Coimbra, Vila Viçosa, Santiago do Cácem, Silves, Lourinhã, Portel, Sabugal - sendo que a maioria destes, curiosamente, se localiza no sul) e nos Açores (São Bartolomeu dos Regatos, em Angra do Heroísmo). Teria vindo destes lugares alguns dos construtores e patrocinadores da igreja ouro-pretana?

Cabe dizer que há criações magistrais do Estilo Nacional nos Açores, como a bela talha da capela-mor da Igreja do Santo Cristo, no Convento da Esperança. Sobre os Açores,

[183] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Documento Devassa – Ano: 1738. Livro Z-01 – Prateleira Z.

há um interessante argumento feito pelo arquiteto português Alexandre Alves Costa, num acurado livro sobre arquitetura portuguesa e seus desdobramentos ultramarinos:

> Desbravando terreno fui encontrando pacificamente Portugal aqui não realizado, *logo na arquitetura açoreana*, depois na arquitetura e nas cidades coloniais que me pareceram um reflexo radical da *especificidade nacional* numa seleção criteriosa dos seus elementos mais característicos [o grifo é nosso].[184]

Comecemos pelos retábulos de São Bartolomeu e do Ó de Sabará. Entre as principais características destes está a ausência de decoração antropomorfa, notadamente os putti. Esta particularidade fez com que tais peças fossem tachadas como autênticas representantes de um Nacional Português mais puro que o de Cachoeira do Campo. Todavia, um pormenor merece exame: a semelhança evidente destas concepções com obras Açorianas. Neste arquipélago lusitano abundam criações do Estilo Nacional, como já dito. Comparemos um retábulo lateral de São Bartolomeu com o conjunto do altar de Santo Antônio da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, na Vila do Porto, Ilha de Santa Maria, nos Açores. Observa-se em ambos ausência de adornos antropomorfos e predominância de parreiras coladas às espiras das colunas, sem muita expressividade plástica. Alguns detalhes são idênticos (como o desenho das mísulas que suportam as colunas). O complexo do altar-mor do Ó de Sabará é mais elaborado que os de São Bartolomeu, apresentando profusa talha, com predominância de vermelho e laca, também sem o atavio dos putti. Há paralelos em Açores para esta tipologia. Citemos o caso de um altar da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, também na vila açoriana do Porto: a composição estilística é muito semelhante nas duas obras, inclusive com ascendência da mesma policromia e motivos.

[184] COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*, p.24.

Foto 4: *Retábulo lateral da Igreja da Vitória, Vila*



Retábulo lateral. Igreja da Assunção, Vila do Porto, Açores.
Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-C7qsfHEBmlE/UZyQ32kfzWI/AAAAAAAAKLU/JUtvwShJMlQ/s1600/6940+REFOIOS+DO+LIMA.jpg
(acesso: 01/07/2013).



Retábulo lateral. Retábulo de Nossa Senhora das Dores, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Outra obra açoriana que merece destaque é a Igreja de Santa Bárbara da Freguesia das Manadas, na ilha de São Jorge, que ostenta em seu interior rica e curiosa ornamentação. O retábulo-mor apresenta o tipo cujas colunas são separadas por painéis e dois grandes nichos (como ocorre na Matriz da Conceição de Sabará e Cachoeira do Campo). O forro trifacetado da capela-mor, ao encontrar com as arcadas do retábulo, produziu arestas que nesse caso foram cobertas por talha, problema com o qual se defrontaram muitos artistas em Portugal e em Minas, como, por exemplo, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Matriz de Raposos, na Capela de Santo Antônio de Pompéu, na Senhora do Ó de Sabará, na Conceição de Sabará (onde o impasse se resolveu pela escultura de pesado cortinado), na Matriz de Chãs de Tavares

(Mangualde), na Matriz de Algodres e na Matriz de Escarigo (a solução dessas três últimas igrejas portuguesas, com a deformação dos arcos externos para se adequar ao desenho do teto trifacetado, ao que parece, nunca foi tentada nas Minas). Tal impasse (arcos concêntricos X forro trifacetado) só era plenamente resolvido quando o forro das capelas era construído em abóbada de berço, como era comum no reino e como ocorreu em Cachoeira do Campo, com a pintura perspectivista de Antônio Rodrigues Bello.



Capela-mor. Igreja de Santa Bárbara, Freguesia das Manadas, Ilha de São Jorge, Acores.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-o7Fi45cWcNo/ToxDT6nSU2I/AAAAAAAAFLs/n0AuTzicv3Y/s1600/Sjo11_034.JPG (acesso: 01/07/2013).



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Matias Cardoso.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Matriz de São Miguel, Escarigo, Figueira de Castelo Rodrigo, Portugal.
Fonte: http://www.portugalnotavel.com/category/concelhos/distrito-guarda/figueira-de-castelo-rodrigo/ (acesso: 01/07/2013).

Notemos também as afinidades formais entre a Igreja de Manadas e algumas criações rurais de Mariana, especialmente na disposição dos painéis parietais (que lembram a capela-mor da Matriz do Bom Jesus de Furquim ou São Caetano de Monsenhor Horta) ou os tetos em caixilhos entalhados (como o forro do camarim-mor de Monsenhor Horta). Aliás, esta pequena abóboda artesoada de Monsenhor Horta também tem desenho quase idêntico à uma outra que está na Igreja de São Francisco da Vila do Horta, Açores (ressalte-se que esse distrito marianense possui em seu retábulo-mor um misto de talha Nacional com joanina, com as tradicionais arquivoltas, conjugadas com um baldaquino enviesado).



Capela-mor. Igreja do Bom Jesus, Furquim, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Capela-mor. Igreja de São Caetano, Monsenhor Horta, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do forro da nave. Igreja de Santa Bárbara, Freguesia das Manadas, Ilha de São Jorge, Açores.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-o7Fi45cWcNo/ToxDT6nSU2I/AAAAAAAAFLs/n0AuTzicv3Y/s1600/Sjo11_034.JPG (acesso: 01/07/2013).



Capela lateral. Igreja de São Francisco, Vila do Horta, Açores.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-o7Fi45cWcNo/ToxDT6nSU2I/AAAAAAAAFLs/n0AuTzicv3Y/s1600/Sjo11_034.JPG (acesso: 01/07/2013).



Detalhe do camarim-mor. Igreja de São Caetano, Monsenhor Horta, Mariana.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Outro pormenor instigante, ainda na Igreja de Manadas, é a inserção do púlpito, composto pelo abaixa-voz e por um elaborado parapeito quadrangular, forrado por talha densa, esquematizada basicamente por folhas de acanto. Tal estrutura é similar ao púlpito da Matriz de São Bartolomeu, onde a robustez do entalhe nos remete ao Nacional (essas duas peças são provavelmente coetâneas).



Púlpito do Evangelho. Igreja de Santa Bárbara, Freguesia das Manadas, Ilha de São Jorge, Açores.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-o7Fi45cWcNo/ToxDT6nSU2I/AAAAAAAAFLs/n0AuTzicv3Y/s1600/Sjo11_034.JPG (acesso: 01/07/2013).



Púlpito do Evangelho. Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

O desenho do arco-cruzeiro de Monsenhor Horta, Camargos, Furquim, Itabirito e São Bartolomeu também lembra o de Manadas, com suas pilastras afinadas (coloridas ou entalhadas) e as arcadas que se conjugam estranhamente com o teto, por ser trifacetado (São Bartolomeu e Itabirito) ou gamelado (Furquim e Monsenhor Horta). Tal arranjo também pode ser encontrado em outros pontos dos Açores, como em São Roque da Ilha do Pico, cuja arquitetura do arco-cruzeiro, apesar de mais simples, é muito semelhante à da Matriz de Itabirito.



Nave e capela-mor. Igreja de Santa Bárbara, Freguesia das Manadas, Ilha de São Jorge, Açores.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-o7Fi45cWcNo/ToxDT6nSU2I/AAAAAAAAFLs/n0AuTzicv3Y/s1600/Sjo11_034.JPG (acesso: 01/07/2013).



Capela-mor. Igreja de São Roque, Ilha do Pico, Açores.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_(Ilha_do_Pico) (acesso: 01/07/2013).



Nave e capela-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Nave e capela-mor. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Ainda há outros paralelos entre púlpitos das ilhas e de Minas. Diferente das tribunas monumentais, comuns em Portugal, ou das sacadas de guarda-corpo fechado, comuns em Minas (como a de Cachoeira do Campo, São Bartolomeu e Monsenhor Horta), existem no arquipélago púlpitos compostos de simples balaustradas,[185] como o do antigo convento franciscano de São Boaventura e o de São Roque, na Ilha do Pico, em tudo parecidos aos da Matriz da Conceição de Sabará.

[185] Isso não quer dizer que tais gradis não se encontrem no reino ou em outros lugares do Brasil, só frisamos que nos Açores existe tal solução, sendo mais comum que os púlpitos monumentais ou intricados.



Capela-mor. Convento franciscano de São Boaventura, Ilha do Pico, Açores.
Fonte: http://www.inventario.iacultura.pt/flores/santacruz-fichas/81_4_40.html
(acesso: 01/07/2013).



Púlpito do Evangelho. Igreja de São Roque, Ilha do Pico, Açores.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_(Ilha_do_Pico) (acesso: 01/07/2013).

Não podemos deixar de citar a Ilha da Madeira, outra possessão portuguesa que também possuía pela época templos ao novo gosto (ainda que com criações mais simples). Há uma citação feita pelo Padre Afonso de Lemos em sua monografia de 1908:

> de alguns assentos dos primeiros livros da paróquia de Cachoeira do Campo se vê que a Capella de Balthazar de Godoy pertencia naquele tempo à Cachoeira, e que por isso Casa Branca, antes de ser elevada a paróquia, era capela filial de Cachoeira; como prova exaremos aqui parte de um assento de casamento extraído do livro 1º da paróquia da Cachoeira: aos 14 dias do mês de janeiro de 1716, se receberam, na capella de Balthazar de Godoy, desta freguesia, por provisão que para isso tive do revmo. M.tre eschola e vigário da vara deste distrito, Manoel Alves Correa etc. Manoel Roiz Pombo, filho legítimo de Antônio Roiz Pombo, e sua mulher Ignacia Rodrigues *naturaes da ilha da Madeira*, com da. Maria de Brito, filha legítima de Gaspar Cassam de Brito e sua mulher da.Maria Cunha.[186]

Talvez particularismos detalhistas na talha mineira - como os vazamentos do retábulo-mor[187] ou o delicado rendilhado dos púlpitos de Cachoeira do Campo - podem ter origem na antiga técnica das filigranas, típicas da Ilha da Madeira. É mais certo ainda que os madeirenses estejam presentes na confecção das joias e alfaias que ainda hoje se conservam em muitos tesouros das matrizes de Minas.

É óbvio que não necessariamente escultores dos arquipélagos foram os responsáveis pelas composições mineiras citadas. Mesmo que não possamos excluir essa possibilidade, o correto a se concluir, após esses exemplos, é que o Nacional se converteu, em fins do século XVII, num estilo de abrangência mundial, erigindo polos criativos não só em Portugal, mas nas Minas e nos Açores. Talvez o desenho estranhamente familiar das criações açorianas se dê pela convergência casual de mesmas soluções ou, então, pela vontade de comitentes insulares recém chegados às Minas. Neste último caso, esses primeiros imigrantes podem ter solicitado um tipo específico de desenho artístico e arquitetônico, encomendando a artistas nativos, lusitanos ou, quem sabe, açorianos, obras que já faziam parte de seu contexto visual e criativo.

[186] Lemos, Pe.Afonso de. *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*, p.84.
[187] Tais motivos vazados também são encontrados em Portugal, como no altar-mor da Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz de Beja.

-Breve descrição da produção paulista e carioca do período

Como já dito, é provável que encomendantes e artistas paulistas tenham influenciado ou construído algumas peças ainda sobreviventes em Minas. Essa possível arte ligada aos bandeirantes e seus sucessores pode ser rastreada ou intuída especialmente em determinados objetos onde o gosto ornamental, técnico e iconográfico nos remeta ao modo jesuítico seiscentista ou mesmo quinhentista. Por exemplo, as citadas cariátides seminuas, muito recorrentes, já aparecem na arte paulista desde o século XVI - como numa peça que se encontrava na mesa de comunhão da Igreja de São Vicente, São Paulo, que, esculpida ao gosto popular, apresenta seios e um corpo arrematado em densa ornamentação acântica. Contudo, será que a produção artística de São Paulo pode ter impulsionado a edificação de estruturas mais complexas, como plantas e retábulos?



Cariátide. Mesa da comunhão, Igreja de São Vicente.
Fonte: http://www.tirapeli.pro.br/producao/pos_doutorado2.html
(acesso: 01/07/2013).

É comum falar que os retábulos de Raposos, cujo núcleo de povoamento é dos mais antigos de Minas, apresentam um estilo mais popular, uma simplificação do Nacional feita por mãos canhestras. Que estas peças possuem uma orientação mais vernácula, não se pode negar, contudo, é também inegável a ligação da talha de Raposos com modismos característicos de algumas criações paulistas, especialmente jesuíticas. Comparemos essa igreja mineira com um monumento paulista: a Igreja do Rosário de Embu. A disposição dos retábulos laterais (paralelos ao arco-cruzeiro) - numa solução compositiva comum em São Paulo (mas incomum em Minas) -, a pouca profundidade dos camarins da nave e a solução do altar-mor (abrigado por teto trifacetado) nos remetem a uma tradição paulista em ambos os templos.



Nave e capela-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Nave e capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embú.
Fonte: http://www.tirapeli.pro.br/producao/pos_doutorado2.html
(acesso: 01/07/2013).

Outra igreja muito semelhante à de Embú e, por consequência, à de Raposos, é a de Nossa Senhora da Conceição de Itanhahém que apresenta os mesmos retábulos paralelos ao arco-cruzeiro, ambos ao gosto do Nacional (ainda que estes sejam mais simplificados, com talha rasa e uma insinuante edícula). Assim como em Embú, há uma espécie de tímpano sob as arquivoltas, o que faz com que tenham um 'oratório' encravado no camarim: seria esse curioso desenho herança dos retábulos paulistas mais recuados (como, por exemplo, o da Capela do Engenho de Piraí) ou sobrevivência de modelo criativo jesuítico mais abrangente geograficamente (já que temos peças muito parecidas em outras regiões, como um altar da igreja do Colégio dos Jesuítas da Bahia, hoje inserido na Catedral de Salvador)?



Nave e capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Itanhahém.
Fonte:http://www.flickr.com/photos/marquinhozfotografia/5527399988/in/pool-igrejas_brasil%7Cmarquinhozfotografia
(acesso: 01/07/2013).

As peças de Embú apresentam ainda outra particularidade: o relevo de uma águia bicéfala no tímpano formado abaixo das arquivoltas. Tal temática - lembrança provável dos Habsburgo e da Unificação Ibérica - aparece, quase com a mesma

disposição, num retábulo do Colégio de São Paulo (estrutura em tudo similar à de Embú), num tampo de cadeira feito em couro (hoje no Museu Paulista da Universidade de São Paulo) e em muitas gravuras do período.[188] A águia e o tímpano, que rompem, de certa forma, com o ritmo dos arcos, são raros nesse estilo morfologicamente fechado e não tem correspondentes nas Minas (onde tal motivo zoomórfico só é detectado em raros cata-ventos de campanários, como o do Rosário de Diamantina).

Mesmo com as obras citadas, o acervo é pequeno, se comparado ao nordestino. Talvez um caminho para se entender melhor a produção paulista do período seja estudar certas composições que hoje estão em outros estados, como Goiás (local para onde muitos bandeirantes, vindos de São Paulo ou das Minas, se dispersaram). Há um retábulo lateral da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Goiás que apresenta colunas torsas tão simples que o arremate da composição (onde esperaríamos ver as arquivoltas com espiras) é convertido numa arcada lisa e singela, mantendo, contudo, o modelo fechado do Nacional Português. Este é exemplo bem distanciado das fontes lusitanas, já muito adaptado ao meio local. Nas proximidades de Cachoeira do Campo, no povoado de Santo Antônio dos Tabuões, existe um pequeno e muito antigo retábulo, inserido hoje numa capela de meados do século XX, que possui ritmo aparentado à peça goiana, sendo as colunas torsas, contudo, somente fingidas através de pintura sobre madeira.

[188] Ver TRINDADE, Jaelson Bitran. O império dos mil anos e a arte do "tempo barroco": a águia bicéfala como emblema da Cristandade. *Anuário do Museu Paulista*. vol.18. n.2. São Paulo. Jul/Dez. 2010.



Retábulo lateral. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Goiás.
Fonte:http://www.flickr.com/photos/marquinhozfotografia/5527399988/in/pool-igrejas_brasil%7Cmarquinhozfotografia
(acesso: 01/07/2013).

Em suma, os bandeirantes parecem ter deixado pouco vestígio nas Minas por eles descobertas. Levantaremos mais adiante a hipótese que, ao lado da talha de Raposos, poderíamos citar como possível influência paulista, entre outros, o único retábulo da Capela de Santo Amaro de Bota Fogo, um retábulo colateral da Conceição de Sabará, os retábulos de Piedade do Paraopeba, os retábulos-mor do Rosário de Acuruí e do Rosário de Caeté e o pequeno altar do Santíssimo da Matriz de Cachoeira.[189] Uma explicação para essa escassez de modelos advindos do sul pode ser a debandada geral dos paulistas após o conflito de 1708 ocorrido na região das lavras (região esta que em seguida seria marcada por típica ornamentação ao gosto português).

Diferente de São Paulo, o Rio não possuía ainda, nesses primeiros anos do século XVIII, uma ligação geográfica constante com as regiões mineradoras, só o fazendo com mais acuro a partir da separação definitiva das capitanias de São Paulo e Minas. Some-se a isso o fato de que poucos traços de nosso estilo subsistiram no Rio, sendo o principal conjunto os três retábulos da Igreja de Santo Antônio do Convento de Santo Antônio no Largo da Carioca. Essas peças apresentam um Nacional Português de

[189] Todos serão mais detidamente estudados na Parte IV.

aspecto típico, que se alinha a muitas criações metropolitanas (inclusive com inserção de ornamentação antropomórfica). O desenho retangular dos retábulos laterais e o arremate semicircular do mor, que harmoniza as arquivoltas com um forro em abóboda de berço, exibem soluções semelhantes às que vemos em Cachoeira do Campo e Sé de Mariana, por exemplo, as quais serão detidamente estudadas.



Retábulo lateral do evangelho. Igreja do Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo pessoal.

-Alguns Retábulos remanescentes no Nordeste

Dois lugares se destacam no Nordeste pela presença do estilo analisado: Pernambuco e Bahia. A Capela Dourada de Recife, já citada aqui, pode ser tomada como caso exponencial. Esse templo franciscano foi erguido em fins do século XVII e inícios do XVIII, sendo o retábulo-mor obra do entalhador Antônio Martins Santiago.

Tal estrutura apresenta planta retilínea, sem concavidades, e é composta de quatro colunas e dois arcos. Os outros seis retábulos laterais tem, cada um, duas colunas e arco único, ladeados por pilastras. Toda a decoração tem como base acantos e videiras, não apresentando a ornamentação zoomórfica e antropomórfica, existentes em Minas.



Detalhe do retábulo-mor. Capela Dourada, Recife.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/CapelaDourada3.jpg

(acesso: 01/07/2013).



Detalhe da nave. Capela Dourada, Recife.

Fonte: http://iconacional.blogspot.com.br/2010/02/blog-post_26.html

(acesso: 03/04/2014).

Na Bahia cabe citar a antiga Igreja do Colégio de Jesus, em Salvador. Os retábulos das Virgens e Santos Mártires e o mor apresentam uma mistura de Maneirismo com a talha do Nacional (semelhantes, entre outros remanescentes nordestinos, à Sé de São Luís do Maranhão). Contudo, existem retábulos evoluídos desse estilo no Convento de Santa Tereza, na Igreja e Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem, Igreja do Colégio dos Jesuítas, Capela da Clausura do Convento de Santa Clara do Desterro, Igreja do convento de São Francisco (retábulo-mor e altares de Nossa Senhora da Conceição e Santo Antônio) etc. No arremate do retábulo-mor da Igreja da Boa Viagem de Salvador pode-se observar, inclusive, variados putti entre outros elementos antropomórficos.[190]

A Igreja da Ordem Franciscana de Salvador, a exemplo da Capela Dourada, merece atenção especial. O retábulo-mor, mesmo denso de folhagens, exibe arquivoltas concêntricas e ostenta ornamentação antropomórfica, com vários atlantes a se espalhar pelo fuste das colunas e nas aduelas. O teto escultórico se liga estilisticamente a alguns do Porto (especialmente o já citado de Miragaia). Excetuando os dois altares do transepto, de projeto diverso, os outros da nave possuem as características arquivoltas (inclusive adornadas com cabeças de anjos nas aduelas, aparentando-as com muitas estruturas de Minas). Esse retábulos laterais, contudo, alternam a cor branca de fundo com o dourado dos ornamentos, de forma muito diferente do ouro quase total de Cachoeira do Campo ou dos laqueados de Sabará. Entretanto, ao menos um exemplar mineiro se assemelha a essa solução: São João Evangelista da Sé de Mariana. Essa peça, ainda que mais adensada, com tímida ornamentação antropomórfica e planta plana (as de Salvador são côncavas), apresenta, contudo, os fundos brancos. Ao contrário das mísulas de Mariana - cujos socos das colunas são cobertas por fênix e querubins - as de Salvador são sustentadas por atlantes (todavia, de desenho diferenciado daqueles nos retábulos das Almas e Rosário de Cachoeira do Campo).

[190] FREIRE, L. A Talha na Bahia do século XVIII. In: *Cultura Visual*, n.13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 137-151, p.139.



Retábulo de Santa Efigênia. Igreja de São Francisco de Assis, Salvador.

Fonte: http://iconacional.blogspot.com.br/2010/02/blog-post_26.html

(acesso: 03/04/2014).



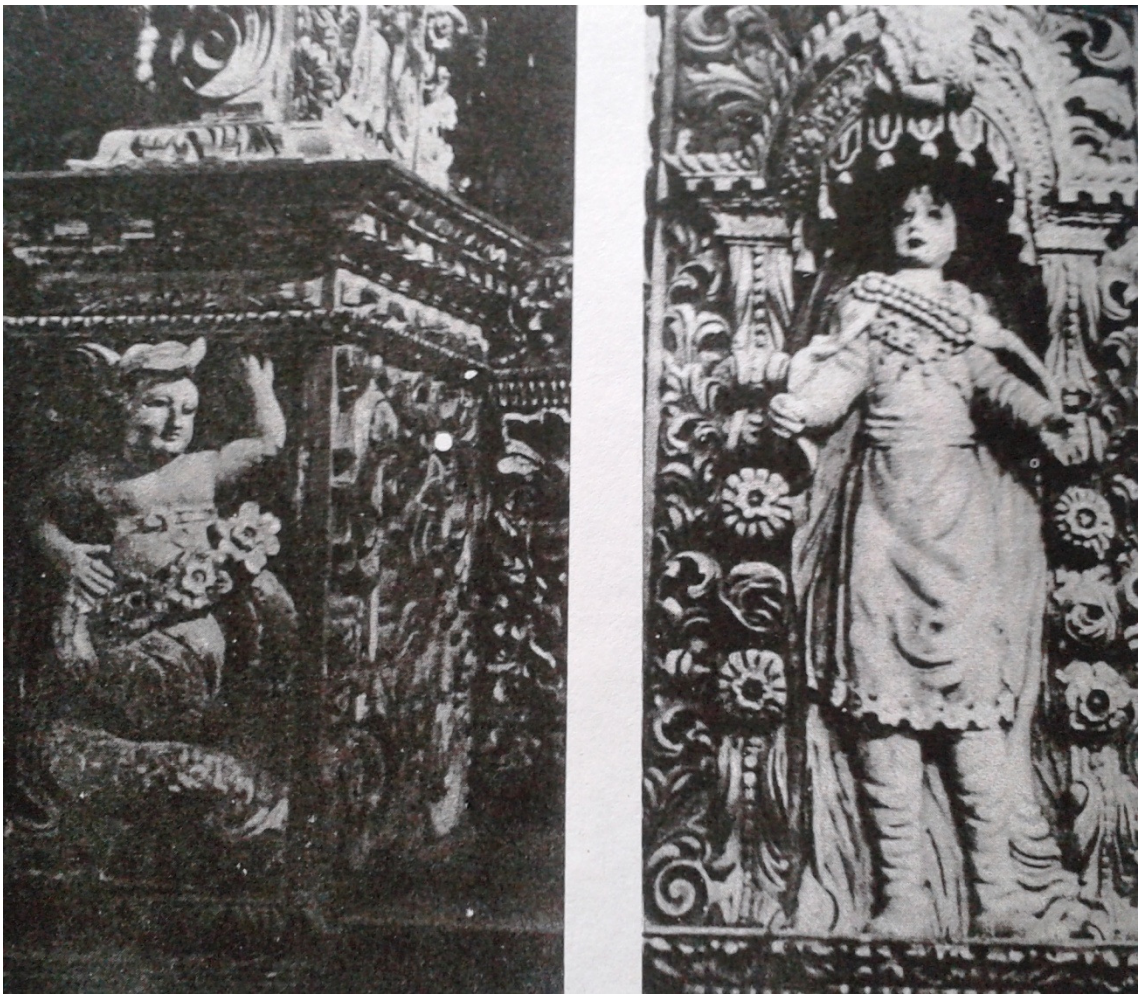
Retábulo de São João Evangelista. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Acervo particular Adalgisa Arantes Campos.

Outro pormenor marcante nessa igreja de Salvador são os pesados cortinados, similares ao que está na Conceição de Sabará - seria esse de Sabará uma adição posterior ou o seguimento de uma tradição mais antiga? Como diz Bazin: "os dosséis não eram desconhecidos pelos entalhadores da Bahia, que aqui [São Francisco] fizeram deles um uso excepcional."[191]

No Nordeste também podemos detectar soluções não muito usuais, como a inserção de nichos à custa da omissão de colunas. Na capela-mor da Igreja da Boa Viagem de Salvador temos esse artifício: não se trata de adição de época posterior, o nicho aqui parece ter sido previsto em projeto, o qual, contudo, se afasta deliberadamente do modelo orgânico original, onde, para cada arco, corresponde um par de colunas (aqui uma arquivolta estranhamente se sustenta sobre um capitel sem o pedestal abaixo). Exemplos como esse não são detectáveis nas Minas, onde os nichos, quando colocados, fazem as colunas e, consequentemente, os arcos, se afastarem para dar lugar a pilastras ou painéis (como no retábulo-mor de Cachoeira do Campo ou Monsenhor Horta).

Mesmo em momentos estilísticos subsequentes, determinadas criações nordestinas permaneceram com motivos iconográficos arcaizantes. No convento de São Francisco de João Pessoa vê-se, numa talha joanina de cerca de 1730, resquícios quase análogos a alguns pormenores comuns em Minas e Portugal no período anterior: nos arcos de entrada da capela existe, sob um dossel, a representação escultórica de uma mulher parecida às de Portimão e São Bartolomeu; outra figura representa uma sereia, motivo encontrado, entre outros lugares, na talha da Boa Viagem de Itabirito e com relativa abundância em Portugal (especialmente durante e após o Manuelino).

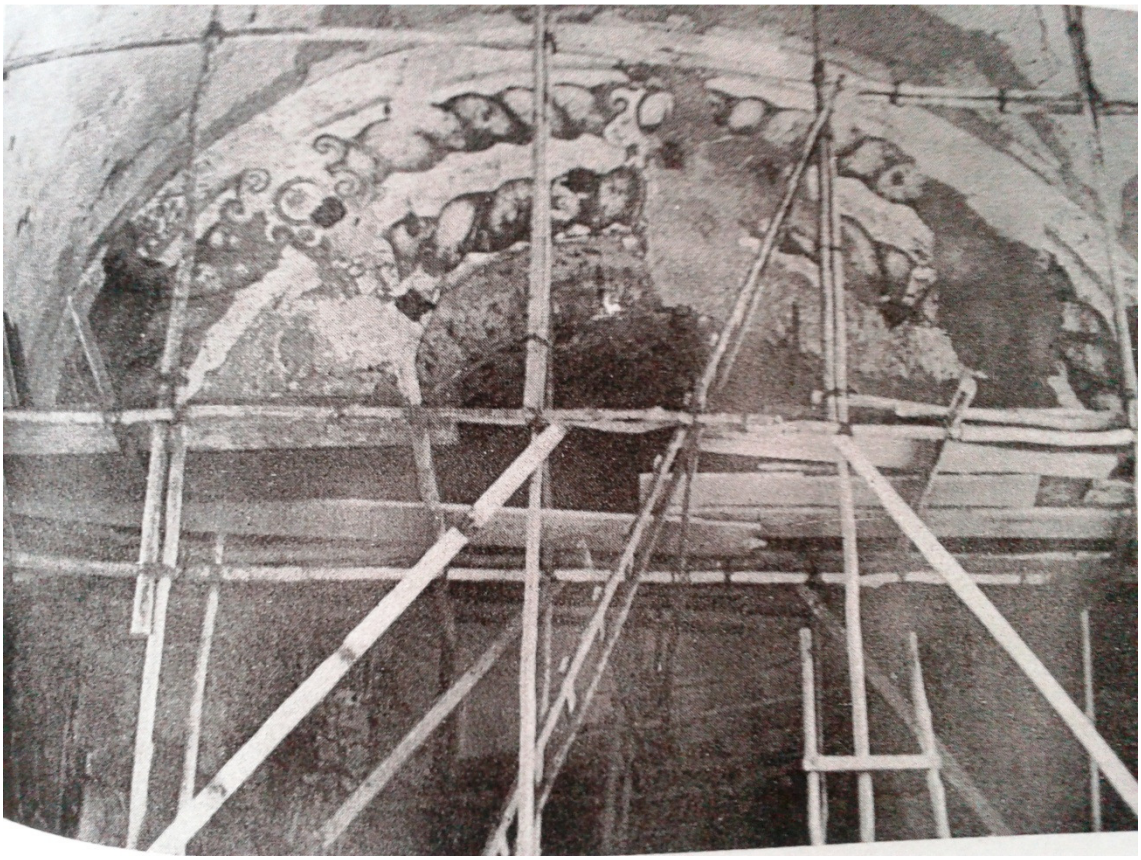
[191] BAZIN, Germain. *Op.cit.*, 301.



Pormenor de coluna e nicho. Convento de São Francisco, João Pessoa.
Fonte: BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, Vol.II, prancha 132.

Para encerrar, vamos citar um caso onde fica evidente a importância que os arcos concêntricos e colunas torsas tiveram como marcos essenciais de um estilo muito em voga. Trata-se de uma representação pictórica encontrada numa restauração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Olinda. Quando se procedeu a remoção do altar-mor rococó, descobriu-se uma pintura sobre a parede que em tudo nos remete ao Nacional Português: o desenho possui arcos concêntricos fingidos, espiras, aduelas, mísulas, ornamentação fitomórfica etc. Isso demonstra que, caso não se conseguisse recursos ou um entalhador capaz, a obra podia não só apresentar espiras lisas, sem maiores pretensões ornamentais (como em Raposos), mas, como deve ter sido comum, podia também se fazer uma simples pintura, imitando uma estrutura arquitetônica. Muitas paredes, hoje cobertas por retábulos, deviam apresentar tais desenhos, soluções transitórias até que a irmandade ou ordem conseguisse dignificar mais o espaço sagrado

pela imponência da talha dourada; ou então, como também pode ter acontecido, a irmandade era tão pobre que só pôde contentar-se com uma pintura simples permanente (como o já citado altarzinho de Tabuões, que apresenta o arco simples e as colunas torsas fingidas).



Pormenor da parede da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Olinda.
Fonte: BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, Vol.II, prancha 105c.



PARTE IV

Oficinas e Modelos nas Minas

Capítulo 10: O território

-O Vale do Rio das Velhas e o Norte de Minas

Optamos por fazer a territorialização dos retábulos estudados tendo em vista as bacias em que se encontram, dessa forma não obedecendo à divisão política posterior. Ativemos-nos, antes, à hidrografia e, consequentemente, ao relevo. A nosso ver, é mais lógico encarar assim as regiões de produção artística, já que eram pelos rios que vagueavam as ondas migratórias, como salientamos antes.[192] Portanto, o meio natural foi fator preponderante. Não é de se estranhar, por exemplo, que lugares aparentemente distantes tenham certa ligação estilística, como Cachoeira, Caeté e Sabará (vinculados pelo Rio das Velhas): devia ser relativamente fácil aos escultores ir de uma obra a outra margeando os ribeiros.[193]

Como o Rio das Velhas é afluente do São Francisco, temos aqui, como dito, uma zona de convergência, tanto dos caminhos do sul (Sabará foi ponto de estabelecimento de Fernão Dias), quanto os do norte. Nesses arredores, há retábulos do Estilo Nacional em Sabará (Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igrejinha de Nossa Senhora do Ó e Capela de Santo Antônio de Pompéu), Caeté (Igreja de Nossa Senhora do Rosário), Raposos (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Itabirito (Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí, distrito vizinho de Glaura) e em Ouro Preto, justamente em distritos situados nas cabeceiras do citado rio (Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Igreja de Santo Antônio de Glaura, Igreja de São Bartolomeu e Capela de Nossa Senhora das Mercês, essas duas últimas em São Bartolomeu, e Capela de Bota Fogo). Apesar da ligação inequívoca com criações portuguesas coetâneas, tais obras apresentam características próprias, que transitam desde um gosto vernáculo (Raposos) até complexas criações ornamentais (Matriz de Cachoeira do Campo e Sabará).

---

[192] Em mapas antigos era comum se dar mais ênfase aos rios e ribeiros, que aos caminhos e picadas, rudimentares quase sempre. Exemplo disso é o famoso mapa elaborado por Cláudio Manoel da Costa em 1782, onde constam as comarcas de Vila Rica e do Rio das Velhas. Nele há especial atenção à hidrografia, estando representados com bastante precisão os principais rios, afluentes e pequenos ribeiros (como o Rio Maracujá de Cachoeira do Campo e o Córrego Cipó, perto da paragem do Capão do Lana).

[193] É provável que em inícios do século XVIII muitos outros templos ostentassem peças do Estilo Nacional, desmanchados em alterações posteriores ou destruídos pelo tempo ou desastres. Talvez os retábulos da desaparecida Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Pereira, distrito de Ouro Preto, tivessem as tradicionais arquivoltas, de qualquer modo destruídas em 1833 por famoso incêndio. Só para se ter ideia, apesar da impressão que se tem, Antônio Pereira é povoado vizinho de São Bartolomeu (que possui cinco retábulos de nosso estilo), sendo fácil ir de lugar a outro passando pelo Rio Piracicaba, percurso este de não mais de dez quilômetros - contudo, por estrada de rodagem os dois distritos se separam por sessenta e cinco quilômetros!

É, no mínimo, instigante que a região onde tais antigas estruturas foram construídas seja aquela envolvida pelo embate hoje conhecido por Guerra dos Emboabas. O Rio das Velhas se constituiu em uma importante via natural para os exploradores do século XVII. Serviu de baliza não só a incursionistas paulistas (como bem demonstra a expedição de Fernão Dias Paes), mas também guiou levas de pessoas vindas do norte da colônia (da Bahia e Pernambuco). Já em princípios do século XVIII havia rotas de escoamento de gado, em sentido norte-sul, subindo o São Francisco e o Velhas. Das cercanias de Sabará (exploradas já nas últimas décadas do seiscentos) era fácil o caminho até a futura Vila Rica e Vila do Carmo: o Velhas, que passa caudalosamente por Sabará, nasce na Serra de Ouro Preto, nas proximidades de São Bartolomeu. Não é de se estranhar, por este motivo, que encontremos nesses vales resquícios muito antigos da presença de colonos, como bem testificam as igrejas mencionadas e algumas capelinhas nos arredores.

Foi nesses rincões que os paulistas reivindicaram o direito exclusivo de exploração das Minas recém descobertas. Como resultado, ocorreram várias escaramuças entre paulistas e forasteiros (que chegavam constantemente aos territórios auríferos). A desorganização inicial e o aparelho administrativo frágil contribuíram para os levantes armados da chamada Guerra dos Emboabas. Esses atritos, estudados recentemente no agora referencial livro de Adriana Romeiro,[194] se desenrolaram em grande parte na Bacia do Rio das Velhas, em especial em Sabará e Cachoeira do Campo.[195] Como salienta Romeiro, a sequela do conflito foi o afastamento dos paulistas e a criação de um projeto político novo, em parte baseado na nova estrutura empregada pelos emboabas (alcunha pela qual os forasteiros se tornaram conhecidos).

Grande parte desses novos pioneiros era de origem portuguesa e foi se estabelecendo paulatinamente nas áreas auríferas, em detrimento dos paulistas. Portanto, era de se esperar a existência de um estilo artístico genuinamente lusitano precisamente nestes vales, "escoadouros" naturais dos emboabas.

A Bacia do Rio das Velhas abriga a maioria das peças do Nacional Português, muitas de acentuado valor artístico e todas de inestimável valor histórico: mas, por que este estilo se conservou justamente neste território? Cremos que esses retábulos foram construídos também em outros lugares, como parte principal da ornamentação, mas logo

[194] ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e Emboabas no Coração das Minas*: *Ideias, Práticas e Imaginário Político no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
[195] Em Cachoeira do Campo o líder emboaba, Manuel Nunes Viana, teria obtido importante vitória. Segundo alguns relatos, Viana foi aclamado governador na Batalha da Cachoeira. Vide VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais,* pp.252-257.

foram substituídos.[196] Isso não aconteceu, entretanto, com os principais exemplares do Velhas, uma vez que vários ainda existem. É possível que as criações desta região fossem mais antigas e mais complexas que de outras áreas congêneres, sendo respeitadas em alterações arquitetônicas posteriores[197] (a Matriz de Cachoeira, por exemplo, teve toda sua parte estrutural refeita, mas a decoração original foi preservada)[198]. Enquanto Ouro Preto e Mariana eram um amontoado de arraiais dispersos, com pequenas ermidas de frontispício e interior singelo, Sabará e Cachoeira já empreendiam a edificação de suas portentosas matrizes e São Bartolomeu, além de sua matriz, já ostentava um traçado urbanístico organizado, retilíneo.[199] Assim ocorreu, a nosso ver, pela ancianidade da ocupação deste território, foco, não por acaso, dos conflitos emboabas iniciais.

Longe dos grandes centros, subindo o Rio das Velhas, São Francisco e a Bacia do Jequitinhonha, também encontramos vestígios do Estilo Nacional. Há exemplares em Matias Cardoso (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Minas Novas (Igreja de Nossa Senhora do Rosário), Chapada do Norte (Matriz de Santa Cruz e Igreja do Rosário) e, mais ao sul, São José de Itapanhoacanga, Costa Sena e Diamantina (Catedral). Esta era - a despeito da colonização recuada e à exceção de Diamantina - uma área periférica e talvez, por esta razão, tenha produzido tipos muito simplificados, em geral compostos por espiras lisas, sem talha (como a Conceição de Matias Cardoso, igreja cuja antiguidade já defendemos aqui).[200]

A única criação mais complexa e erudita desse universo setentrional é o retábulo pertencente à desaparecida Matriz de Santo Antônio do Tejuco, hoje inserido na catedral de Diamantina.

---

[196] Hoje ainda há exemplares fora do território em questão, os quais citaremos adiante. Frise-se que nas outras regiões não existe igreja 'imersa' nesse estilo, como a Nazaré de Cachoeira ou Conceição e Ó de Sabará.

[197] Há um caso que de certa forma corrobora nossa hipótese acima (de que criações mais complexas do Nacional podiam ser respeitadas em alterações posteriores): retábulos mais ricos deviam ser reaproveitados em reconstruções arquitetônicas, como é testificado na reutilização do retábulo-mor da antiga Matriz da Vila do Ribeirão do Carmo, inserido depois na Sé de Mariana, conforme se lê no Copiador de Cartas. *Copiador de cartas particulares do Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e de Mariana (1739-1762)*, p.240.

[198] O caso de Glaura nos propõe uma exceção, pois a existência dos três retábulos de talha Nacional da nave nos aponta uma solução provisória. Quando a capela primitiva foi reconstruída (meados do século XVIII), parece que para a nave se fariam retábulos mais novos (como se depreende dos grandes arcos de alvenaria, ainda visíveis, e que sugerem a colocação de retábulos com um camarim mais alto dos que os que atualmente se conservam). Uma vez que tais retábulos novos nunca foram feitos, restou, para ornamento, conservar as três peças originais.

[199] Ver para isso o livro BOHRER, Alex Fernandes. *Ouro Preto, um novo olhar*. São Paulo: Scortecci, 2011.

[200] Talvez essa forma simplificada de fazer retábulos, cujo exemplar mais antigo parece ser justamente este de Matias Cardoso, tenha feito o Nacional Português ter se perpetuado por mais tempo nesse desenho simples, podendo alguns exemplares ser posteriores, como o retábulo-mor de Cachoeira do Brumado.

-Os Vales do Rio Doce e do Paraopeba

O Vale do Rio Doce é outra região criativa a salientar. Esta importante bacia - cujo primeiro afluente nasce nos vergéis de Ouro Preto com o tímido Ribeirão Funil, o qual se transforma, já em Mariana, no Ribeirão do Carmo e este, por sua vez, no Rio Gualaxo (que, junto com o Rio Piranga, forma a base do Rio Doce) - também apresenta vários retábulos da tipologia em estudo.

Tal território, compreendido especialmente pelas sedes dos municípios de Ouro Preto e Mariana e alguns distritos marianenses, merece ainda muitas pesquisas. Tratam-se de terras de exploração primeva, cujas notícias de descobrimentos auríferos começaram a aparecer já pelos fins do século XVII. Distante dos conflitos emboabas e do burburinho de outras sedições posteriores (como a de 1720, cujo epicentro foi Vila Rica e Cachoeira), o mundo rural de Mariana - nem tão periférico quanto o norte, nem tão central como o de Vila Rica - criou uma série de obras sob um gosto peculiar, que transita entre o popular (Matriz de Cachoeira do Brumado), passando por uma mescla de tendências vernáculas e eruditas (Matriz de Ribeirão do Carmo) até conjuntos complexos, se bem que com adaptações locais (Matriz de Monsenhor Horta e Camargos). Temos retábulos afins em Ouro Preto (Igreja de São José), Mariana (Sé Catedral), Monsenhor Horta (Matriz de São Caetano), Furquim (Matriz do Bom Jesus), Cachoeira do Brumado (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Ribeirão do Carmo (Matriz de São Sebastião) e Barão de Cocais (Matriz de São João Batista - lembrando que Barão de Cocais é servida pelo Rio Piracicaba, que também nasce em São Bartolomeu e corre rumo à Serra do Caraça, sendo afluente do Rio Doce).

Nas terras cruzadas pelo Rio Paraopeba existem outros exemplares de nosso estilo. Tipos afins são encontrados na Matriz de Piedade do Paraopeba, distrito de Brumadinho. São estruturas muito simplificadas, semelhantes às de Cachoeira do Brumado ou Acuruí. Nessa região deveria existir, contudo, outras peças, substituídas posteriormente. Há resquícios de talha muito antiga, por exemplo, na Matriz de Congonhas do Campo, nos altares do cruzeiro.

Capítulo 11: Morfologia dos retábulos mineiros

-Retábulos seiscentistas

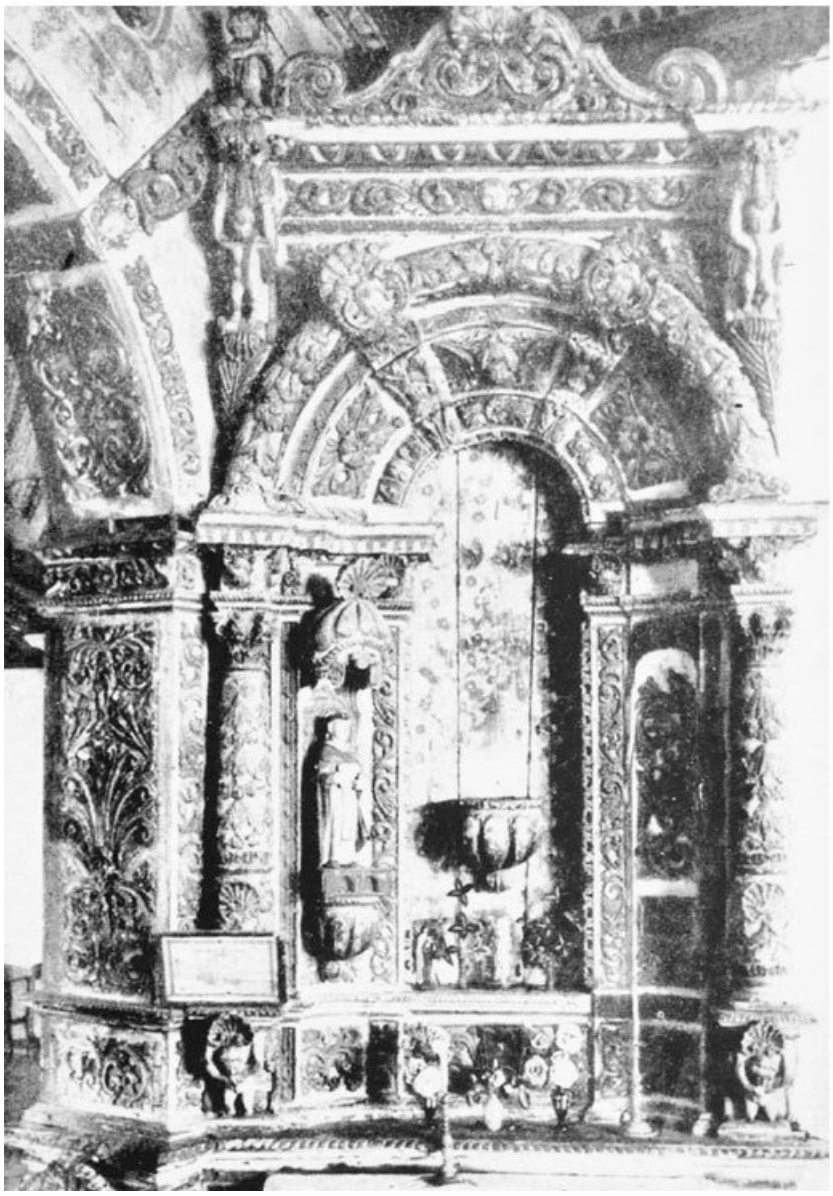
Minas possui dois retábulos que julgamos serem os mais antigos ainda existentes (os quais talvez até mesmo procedam de outras regiões): ou eles tem origem seiscentista, ou pelo menos sua morfologia é toda arcaizante. Analisemos primeiro uma pequena peça da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, que hoje abriga um São Vicente de Paulo.[201] Trata-se de elemento entalhado, de dimensões modestas, hoje desprovido de sotabanco e altar, restando somente o tramo superior. Apresenta uma composição *sui generis*, não possuindo, entre outras peculiaridades, uma arquitrave a separar os capitéis dos arcos (há, por outro lado, uma espécie de aduela a fazer tal papel). Duas colunas torsas externas dão origem ao arco único e, no lugar que esperaríamos ver a segunda coluna, existe uma espécie de lambril escultórico, desprovido de nichos, composto por folhas de acanto (esse painel possui uma espécie de capitel e dá lugar, acima, a um apainelado semicircular) - tal disposição faz com que as aduelas se conjuguem mal, dando impressão que se desprendem dos arcos. Um grosso rendilhado guarnece a boca do camarim. Abaixo estão um pequeno pseudo-sacrário e duas mísulas (essas tem desenho bem corriqueiro e são quase idênticas às da Igreja do Rosário de Chapada do Norte).

[201] Certamente é um orago posteriormente introduzido.



Retábulo de São Vicente de Paulo. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Matias Cardoso.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Essa estrutura mineira é aparentada estilisticamente a uma outra da Igreja de Tomar de Geru, no Sergipe. Nesse templo nordestino temos o mesmo arco com painel semicircular, as aduelas soltas e as análogas colunas externas (agora, contudo, delimitadas do único arco por arquitrave e, no lugar do lambril do exemplar anterior, vemos, aqui, nichos). Geru está próxima do Rio São Francisco (que também passa ao lado da Igreja de Matias Cardoso). Portanto, não é descabido pensar num tráfego de formas, técnicas e peças por via fluvial, no sentido norte/sul.



Retábulo lateral. Igreja de Tomar de Geru, Sergipe.
Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009 (acesso em 01/10/2014).

Já citamos algumas vezes o altar do Santíssimo da Matriz de Nazaré de Cachoeira do Campo. Ao contrário do exemplar sertanejo acima, este não tem as características arquivoltas. Seus grossos tramos nos remetem ao tipo maneirista, tal como foi adaptado em São Paulo século XVII afora. Apesar de seu tamanho, possui arquitrave dupla, o que simula, em menor escala, a tipologia de dois andares seiscentistas. A edícula é composta por volumosas folhas de acanto, algumas das quais se convertem em frontões interrompidos. No centro do arremate há uma espécie de rosácea (herança dos óculos seiscentistas - vazados, pintados ou em relevo - ao gosto de

Gaspar Coelho?). No sopé, nenhuma mísula, somente ornatos e delicados arranjos florais. Guarnece o camarim uma parreira espessa que, na parte inferior, se metamorfoseia em duas discretas cabeças de pássaros (sendo a única ornamentação de caráter zoomórfico do conjunto). Outrora, a tribuna era aberta, mas atualmente está vedada por pequena porta, já que abriga o Santíssimo Sacramento. Não há dúvida que o desenho do ostensório nessa portinhola é do século XIX (não condizente, portanto, com a antiguidade do resto do conjunto) e que o arcabouço externo e a mesa do altar, feitos de madeira recortada, são uma inserção posterior.[202]



Retábulo do Santíssimo. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[202] Com vista a preencher da melhor forma possível a parede de fundo da Capela do Santíssimo, muito ampla nessa Matriz. Há no batistério dessa igreja uma pequena porta, feita para cobrir o nicho dos santos óleos, que possui fatura muito semelhante à talha desse retábulo do Santíssimo - teria pertencido originalmente a tal retábulo? Talvez tenha sido a primeira porta de sacrário desse oratório móvel, colocada originalmente sobre um desaparecido altar.

Percival Tirapeli já havia percebido a possível origem ou modelo formal dessa estrutura: pequenos altares paulistas seiscentistas, como o da Fazenda do Piraí, tido como um típico padrão bandeirante (a disposição da talha e a predominância de adornos fitomórficos lembra o artefato cachoeirense). Teria essa peça mineira se originado em São Paulo? Corre tradição no distrito que ela veio com os fundadores do arraial, abrigando uma pequenina Nossa Senhora de Nazaré (substituída posteriormente pela atual).[203] O interessante é que a imagem da lenda existe, guardada no tesouro da igreja: uma escultura de terracota, talvez seiscentista, com tipologia semelhante ao que se fazia em São Paulo e cujas dimensões se adequam ao camarim mencionado. É bem provável que tanto o de Piraí, quanto o de Cachoeira, tenham sido oratórios móveis, tal como observa Tirapelli: "A estes altares pode-se denominar carinhosamente de retábulos ou *altares peregrinos*, tão em moda foram até o século XX na cidade de São Paulo."[204]



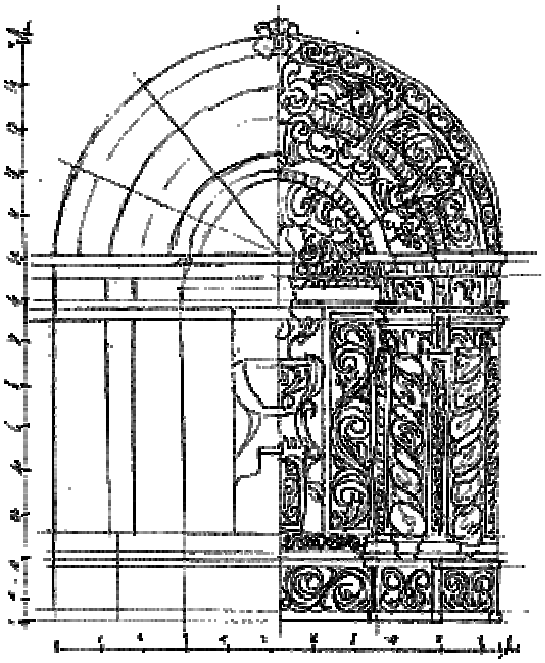
Retábulo. Fazenda do Pirai, São Paulo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[203] COSTA, João Baptista. *Memória Histórica I*, s/p.
[204] TIRAPELI, Percival. *Retábulos Paulistas*, p.276.

-Retábulos vernáculos: os modelos de carapinas e o uso das espiras lisas

Muitas primitivas capelas de Minas abrigam retábulos de madeira recortada, típicos de carapinas e não de entalhadores. Esses artefatos muitas vezes são interpretadas como obras posteriores, feitas em época de menor riqueza. Contudo, analisando atentamente essa morfologia podemos aventar a hipótese de que algumas são muito antigas.

Em geral, esses conjuntos apresentam arremates em arcos simples, que são continuações de pilastras inferiores. Se simplificarmos o arcabouço complexo dos retábulos do Nacional e focarmos na armação que está por trás das colunas e arcadas entalhadas, teremos o mesmo ritmo encontrado nessas estruturas de carapinas, como demonstra a ilustração abaixo.



Esquema de Retábulo do Estilo Nacional.
Fonte: http://historias.interativas.nom.br/bbcartas/?page_id=5 (acesso em 08/09/2014).

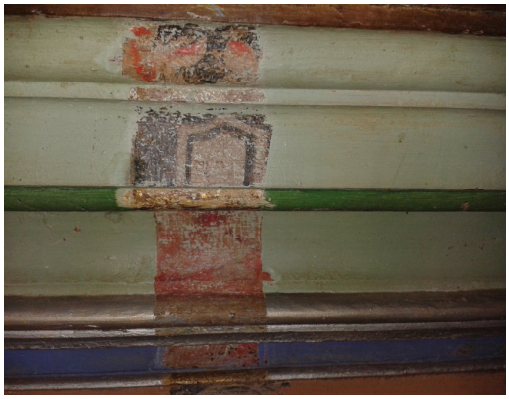
Uma possível prova de antiguidade pode estar nos dois pequenos altares laterais da igrejinha de Nossa Senhora dos Prazeres de Lavras Novas, Ouro Preto. Apresentando desenho singelo, com arremate fechado em arco simples, poderíamos toma-los como obra tardia, não fossem as duas mulheres que ladeiam o camarim, à moda de cariátides - são análogas às já citadas figuras femininas típicas do Nacional.

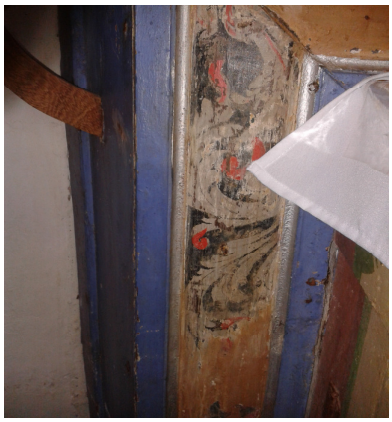
Talvez sejam reaproveitamentos de peças anteriores, mas também podem ser motivos escultóricos previstos em projeto, encomendados por uma irmandade pobre ou destituída de mão de obra mais especializada. Esses pequenos ornamentos, nesse caso, seriam uma forma de obedecer ao modismo da época.

Outro pormenor que mostra a ancianidade dessas peças são algumas janelas de prospecção em retábulos laterais da Capela de Santana, no Morro de Ouro Preto. Essas janelas revelam os característicos dentículos e acantos sobre fundo negro, típicos do Nacional Português, encontrados, por exemplo, na Capelinha do Ó ou na Matriz de Cachoeira do Campo.



Retábulo lateral (detalhe). Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, Lavras Novas.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Janelas de prospecção em retábulos laterais (detalhe). Capela de Santana, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Há também afinidades morfológicas dessas estruturas de carapinas com algumas peças paulistas seiscentistas, como o mor da Igreja de São Miguel, de São Paulo, onde pilastras e um arco simples se comungam com um forro trifacetado. Talvez este plano fosse típico de obras pré-Nacionais, simples adaptações de composições portuguesas mais complexas.[205]



Retábulo-mor e laterais. Igreja de São Miguel, São Paulo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Entre os retábulos mineiros que possuem essa forma e que se inserem em capelas do primeiro quartel do XVIII (ou em templos posteriores dos quais temos notícia de traslado de trastes), podemos citar: o da Capela de São João de Ouro Preto (muito semelhante ao de São Miguel, em São Paulo), o mor de Santa Quitéria da Boa Vista (zona rural do município de Ouro Preto, com profunda descaracterização em uma reforma recente), o da ermida de Santo Antônio dos Tabuões (nas proximidades de Cachoeira do Campo, possui, inclusive, pintura fingindo colunas torsas), os laterais da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Lavras Novas etc.

[205] Entre as peças lusitanas desse momento, podemos citar o retábulo-mor da antiga Capela do Paço Real de Salvaterra de Magos, Portugal, onde arcos concêntricos simples se alinham com colunas de fuste liso cobertas de brutescos. Como observam Lameira e Serrão: "A consciência da modernidade nas obras de retabulística ensaiada nesses anos da restauração portuguesa comprova que se está perante uma fase de abertura de estilo e de superação morfológica, que é licito apelidar de estilo proto-barroco." LAMEIRA, Francisco, SERRÂO, Vítor. *O retábulo protobarroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c.1666) e os seus autores*, p.225 e 226.



Retábulo-mor. Capela de São João Batista, Morro de São João, Ouro Preto.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Capela de Santa Quitéria, Boa Vista, Rodrigo Silva.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor (com repintura). Capela de Santo Antônio, Tabuões, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Esses artefatos eram, em geral, feitos por carapinas, usando-se serrotes e plainas. No entanto, havia outro tipo de retábulo intermediário que necessitava do trabalho mais especializado de marceneiros ou entalhadores, com cinzel e formão, os quais apresentavam espiras lisas. Essa tipologia possui os mesmos componentes dos exemplares complexos, contudo não ostenta nenhuma, ou quase nenhuma, talha. Arquitetonicamente tem os tradicionais sotabancos, mísulas (ou atlantes em casos raros), colunas torsas lisas, arquitraves, arquivoltas com espiras, aduelas e medalhões.

Esses objetos deviam ser uma alternativa para irmandades mais pobres ou eram funcionalidades provisórias que acabaram por permanecer. Seus modelos podem estar em São Paulo (com alguns retábulos de técnica parecida) ou em Portugal (onde detectamos o mesmo artifício, especialmente em regiões rurais - como um altar da Igreja de Santa Bárbara de Chaves).



Retábulo lateral. Igreja de Santa Bárbara, Chaves, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Tais peças se preservaram na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, em dois elementos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará (Amparo e Carmo), na Capela do Bota Fogo, na Matriz de Piedade do Paraopeba, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado, na Igreja de São José de Itapanhoacanga, na Matriz de São Francisco de Costa Sena, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas e na Matriz de Santa Cruz e Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte.

-Retábulos entalhados: ornamentação e arquitetura

Encontramos em Minas muitos retábulos entalhados onde as espiras, arquivoltas e o resto dos tramos são cobertos por talha dourada[206] entremeada, em raros casos, por pseudo-laca ou tinta branca. Estas peças serão mais detidamente analisadas nos estudos de caso, todavia resolvemos estabelecer um quadro geral para se ter ideia do tipo de adornos e projeto arquitetônico desenvolvido. Comecemos pelos ornatos:

Ornamentação fitomórfica: a ornamentação fitomórfica encontrada nas Minas caracteriza-se principalmente pelo uso de videiras (enroscadas nas colunas e arquivoltas), folhas de acanto (que cobre especialmente pilastras, mísulas, altares, guarnecem medalhões, cobrem áticos, forram camarins e tronos, servem de sustentação para atlantes ou fênix etc) e flores diversas (girassóis, rosas etc).

Ornamentação zoomórfica: compõem-se especialmente de pássaros, que podem ser fênix [207] (em geral bicando uvas ou sustentando putti e festões), águias (em lampadários) ou pombas (em sacrários ou medalhões). Também é possível encontrar peixes, dragões (como em dois 'bicheiros' do coro de Cachoeira do Campo), cavalos, serpentes aladas etc.

Ornamentação antropomórfica: composta por anjos (em geral mais adultos e de asas, podendo ser trombeteiros e corneteiros, ocupando comumente áticos), putti (sempre nus), atlantes, cariátides (muitas vezes vestidas à moda romana), mulheres seminuas (com braços arrematados em volutas ou asas, de meio corpo, múltiplos seios, pingentes ao pescoço etc), querubins (só esculpidos com cabeças e asas azuis e vermelhas), mascarões etc.

Também dividimos os retábulos entalhados de Minas conforme a feição arquitetônica, a saber:

Plantas planas: as plantas mais comuns são aquelas de corte plano, com todas as colunas emparelhadas, paralelas à mesa do altar, e recuadas em relação a este. É um desenho muito encontrado em Portugal e em geral os retábulos mores tem essa consecução. De todas tipologias, é a que apresenta arcabouço arquitetônico mais

[206] Em alguns exemplos o douramento foi posteriormente coberto por tinta, mas ainda é visível sob as camadas pictóricas com desprendimento.

[207] 'Fenis', conforme o português da época, constante em documentos. Vide ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no porto na época barroca*, vol.1, p.216, 277.

simples, estando toda ênfase estética na ornamentação. Podemos citar como representantes desse modelo os retábulos mores de Cachoeira do Campo, Ó de Sabará e Sé de Mariana. Em Portugal temos, entre outras, a Igreja do antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição de Marvila, em Lisboa.

Plantas côncavas: as plantas côncavas tem um tramo arquitetônico mais elaborado, com o uso de pilastras em forma de moldura e as colunas e arcos que vão se 'afundando' na composição, em direção ao camarim. Algumas vezes esse tipo de arranjo - cujos mais importantes exemplares no Brasil parecem ser os de Manoel de Matos na Matriz de Cachoeira do Campo (Rosário e São Miguel) - é visto como uma tendência joanina, todavia, trata-se de solução que aparece em Portugal antes das ondas italianas do século XVIII e lá é muito comum. Dos 211 retábulos lusitanos catalogados por Paulo José Fernandes Lopes, 135 tem concepção parecida à de Manoel de Matos.[208] Lameira e Serrão, após citar o mor da Igreja do Mosteiro de São Bento, no Porto, também frisam essa prevalência. Inclusive, citam documentos de época onde esse projeto côncavo aparece explicitamente:

> Na documentação são frequentes as referências à concavidade dos retábulos, por exemplo, nos dois ajustes sucessivos que se fizeram para o retábulo-mor da Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Portimão é referido que *há-de ser ressaltado (...) não feito à face mas ressaltado saindo dos lados assim da parte do Evangelho como da Epístola.* [209]

Plantas convexas: muito mais raras são as plantas convexas, tanto no Brasil, quanto no reino, sendo únicos representantes em Minas o Bom Jesus de Bouças e Santo Antônio, ambos em Cachoeira do Campo. Chama atenção, nessas duas estruturas, a projeção das colunas centrais e, consequentemente, da arquivolta correspondente. Em Portugal podemos citar o retábulo de Nossa Senhora da Enfermaria na Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa.

Mores com arremate trípede: essa tipologia foi a mais comumente usada nos retábulos mores, sendo encontrada desde conjuntos mais simplificados (como a Matriz de Raposos), até estruturas mais elaboradas (como a capela-mor de Pompéu). Seu esquema

[208] LOPES, Paulo José Fernandes. *Os retábulos de Estilo Nacional na região da Terra Fria*, p.18.
[209] Promontoria, p.14. Francisco Lameira "Documentos para a História do Barroco no Algarve", *Anais do Município de Faro*, vols. XXXI-XXXII, 2001-2002, pp. 231 e 233.

nasce provavelmente da dificuldade de se harmonizar o semicírculo das arcadas com o vulgarizado teto trifacetado e sua solução pode ter se inspirado em retábulos rurais portugueses (como os discretos apainaleados superiores da Matriz de Escarigo) ou criações paulistas mais antigas (como o mor de Embu).

Laterais com frontão/ático: outra característica arquitetônica encontrada são os frontões ou áticos. É comum em Portugal, acima das arquivoltas concêntricas, vir um grande frontão, que pode ou não tomar forma de uma edícula (herança do seiscentos). Podemos citar entre esses retábulos os da nave de Cachoeira, os da nave de São Bartolomeu, a pequenina peça dedicada a São Domingos na Matriz de São João Batista de Barão de Cocais, o de São José da Sé de Diamantina etc.

Laterais e mores sem frontão/ático*:* há também os retábulos arrematados somente pelas arquivoltas, podendo terminar num desenho semicircular (dado pelos próprios arcos concêntricos, como, por exemplo, os da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará ou o de São João Evangelista da Sé de Mariana) ou numa moldura quadrada (delineada pelos apainelados constituídos pelo encontro das quinas e do semicírculo - retábulos laterais da Matriz de Santo Antônio de Glaura). Há retábulos mores que também terminam nesse esquema, como o de Cachoeira do Campo ou o da Sé de Mariana (ainda que este tenha preenchimento das arestas formadas pelo forro).

Com nichos: são mais raros em Minas os nichos. Os vemos mais em retábulo-mores, como o de Cachoeira do Campo (exemplar que conjuga nichos e pilastras) ou as duas grandes charolas da Matriz da Conceição de Sabará. Alguns outros parecem ser modificações posteriores, como os da nave da Matriz de São Bartolomeu.

Com cortinado: variação menos comum são os cortinados *sobre* ou *sob* as arquivoltas. Vemos isso especialmente no retábulo-mor da Matriz de Sabará (onde pesada cortina pende do teto cobrindo todo conjunto) e na Matriz de São Caetano de Monsenhor Horta (com pequeno dossel que se projeta do centro, abaixo dos arcos).

-Ornamentação antropomórfica e nichos: possível meio de datação?

Alguns estudos anteriores sugeriam que a ornamentação antropomórfica no Nacional Português em Minas Gerais (especialmente os anjos e putti) ocorre somente em elementos mais evoluídos, de tendência italianizante ou joanina. A existência ou não

deste motivo iconográfico seria, pois, uma forma auxiliar de datação de retábulos (estruturas sem figuras humanas seriam mais antigas). Outro fator também apontado como artifício modernizante é o uso de nichos. Vejamos um excerto do verbete 'retábulo', no clássico Glossário de Arquitetura e Ornamentação: "em exemplares mais evoluídos, surge e presença ainda discreta de anjos e a adoção no altar-mor de nichos laterais ao camarim ou tribuna do trono."[210]

Em Silva Teles, também lemos:

> representa evidentemente uma evolução desses tipos o aparecimento de pequenos anjinhos que brincam e que povoam colunas salomônicas, apainelados, cartelas, mísulas, em toda talha, como ocorre nos altares da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo.[211]

Entretanto, constatamos que o mesmo tipo de ornamentação antropomórfica existe em muitos exemplares portugueses desde o último quartel do seiscentos. Talvez o uso ou não desse tipo de adorno seria um indício da origem ou capacidade técnica dos artífices, mais do que uma característica de evolução estilística. Ausência de figuração humana, por exemplo, é comum em áreas rurais de Portugal e nos Açores (é provável, como já demonstramos, que muitos de nossos entalhadores proviessem das ilhas e de áreas rurais portuguesas, especialmente do Minho).[212]

O uso de tal ornamentação, por outro lado, é mais típico de regiões centrais, seguindo tradição longeva (lembremos que esse motivo iconográfico é comum desde o manuelino, passando pelo maneirismo de Gaspar Coelho). Escultores mais gabaritados, com prática na anatomia humana, deviam, certamente, provir ou se dirigir para cidades como Lisboa, Coimbra, Braga e Porto.

Portanto, podemos sugerir uma nova forma de leitura morfológica, especialmente no que diz repeito aos adereços antropomórficos: o uso ou desuso de anjos ou putti é sintomático da origem geográfica dos entalhadores e/ou das dificuldades técnicas de confecção. Regiões periféricas desenvolveram desenho

[210] AVILA, Afonso, et alii. *Barroco Mineiro, Glossário de arquitetura e ornamentação*, p.173.
[211] TELES, Augusto Carlos da Silva. *A obra de talha em Minas Gerais, necessidade de pesquisa e de estudo*, pp.11,12.
[212] Podemos supor que esse tipo de ornamentação desprovida de antropomorfismos seria característica, inicialmente, de escultores com despreparo na figuração humana e, posteriormente, deve ter virado modismo nas zonas rurais e insulares.

escultórico que evita a figura humana; regiões centrais, com artistas mais gabaritados, prezaram pela sua utilização.

Acreditamos que a talha de Cachoeira, tida como um conjunto mais evoluído, é resultado da presença de artistas de regiões importantes (como bem ilustrado por Antônio Rodrigues Bello, comprovadamente do Porto) ou de mãos tecnicamente capazes. Não nos surpreenderia se Manoel de Matos fosse de uma das principais cidades lusitanas ou lá pelo menos tivesse sido aprendiz (contudo, somente pesquisas futuras revelarão isso).[213]

Outro equívoco a nosso ver é a afirmação de que nichos, ausentes em quase todos elementos, sejam evidência de modernizações estilísticas. Também existem nichos no seiscentos, incorporados na talha maneirista e Nacional, desde modelos mais antigos até os mais evoluídos.[214] O uso desse artifício nos demonstraria o contrário do que em geral se aventou: o joanino os herdou de momentos estilísticos anteriores (e não foi o Nacional que, influenciado pelas primeiras ondas italianizantes de Dom João V, incorporou-os).

-Um padrão seiscentista ultrapassado?

Sabemos que os retábulos de Matos foram feitos entre 1725 e 1726, num período já distante dos anos iniciais da exploração aurífera - nesse momento já estavam estabelecidas as primeiras vilas (1711), freguesias (1724, conforme Carta Régia do mesmo ano) e a própria capitania, com seu aparato administrativo. Assim sendo, podemos concluir que estruturas como as citadas seriam prova de que Minas estava ultrapassada estilisticamente? Vejamos uma afirmação de Telles:

> Todas essas obras de talha, mesmo quando não conhecemos documentação que confirme as datas de fabricação, são, evidentemente as mais antigas da área mineira, muito anteriores ao período que estamos estudando (1750-1850), ligadas que são, completamente, a um padrão seiscentista que já estava sendo

[213] Se Matos concebeu bem, com volumetria e anatomia satisfatória, seus meninos e anjos, o mesmo não ocorreu com os escultores dos outros retábulos (os dois restantes da nave e o mor). Mesmo que usando ornamentação antropomórfica de forma abundante (meninos, cariátides, querubins e anjos), o desenho final se mostrou canhestro. Seguindo certamente um projeto proveniente de Portugal (ou feito por um artista português), tiveram evidente dificuldade em representar os antropomorfismos. Sobre essa diferença estilística trataremos nos estudos de caso, especialmente no tópico específico para a Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.

[214] Citamos vários exemplos de retábulos lusitanos com nichos quando analisamos as tipologias portuguesas em outras partes desse trabalho.

> ultrapassado no resto do Brasil, com o surgimento de outro tipo de gosto mais evoluído, caracterizado pelo aparecimento, de doceis (sic), e pela diluição da trama estrutural em voltas plenas dos coroamentos.[215]

Primeiro, a ornamentação do Nacional não é um padrão somente seiscentista (até porque muitas das peças mais paradigmáticas de Portugal datam da década de 1710). Segundo, parece que o que se fazia aqui em inícios do século XVIII não estava superado em relação ao reino - essa ideia de retardo e anacronia é questionável. Na verdade, o que constatamos durante a pesquisa é que, ao contrário do período joanino e rococó, o Nacional é estranhamente sincronizado ao que se fazia na Europa: Minas não estava atrasada (nem em relação ao resto do Brasil, nem em relação a Portugal). Vários de nossos retábulos (como os de Cachoeira do Campo) são coetâneos a criações importantes do Porto, Lagos e Portimão (nas igrejas exponenciais citadas aqui). Muitas soluções criativas aparecidas lá surgem aqui, quase simultaneamente (como nichos, putti, mesmos projetos e motivos etc). Talvez tenhamos uma possível explicação para esse aparente paradoxo.

É certo que a migração de artistas foi mais intensa durante as três primeiras décadas do século XVIII e isso é justificável por não haver, nesse momento, mão de obra local. Quase todos eram lusitanos e traziam as novidades estéticas atualizadas, agradando os comitentes (também portugueses em sua maioria, prováveis conhecedores do que se fazia na metrópole).[216] Nos anos ulteriores isso deixou de ocorrer. Uma nova classe de encomendantes nativos surgiu juntamente com a primeira geração de artífices locais, com destaque para os mulatos (dos quais Aleijadinho é o principal exemplo). Houve então (e agora sim) uma separação maior, uma certa assincronia criativa que conjugava novidades e arcaísmos, facilmente explicáveis pela distância do litoral e da metrópole. Além dos tratados, esses novos artistas e mecenas tinham para si as velhas igrejas do Nacional Português como fontes visuais (como os já citados bustos da Matriz de Cachoeira reapresentados no Chafariz do Alto da Cruz de Ouro Preto). Despontava certo 'desapego' cultural com relação à Europa, já que esses produtores construíram aqui sua realidade inventiva. Não desconsideraram o Velho Mundo - longe disso - mas

[215] TELES, Augusto Carlos da Silva. *Op.cit*., 12.

[216] Como se vê em levantamentos feitos especialmente na Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo (que hoje abarca São Bartolomeu e Glaura). Nos assentos das irmandades quase todos irmãos arrolados eram portugueses (à exceção, claro, das Irmandades do Rosário).

aqui as contingências dalém mar eram reinventadas, movidas por uma nova sociedade em ebulição.

Essa conjuntura era muito diferente da situação inicial das Minas, quando não havia ainda uma sociedade autóctone estabelecida: quem fez nossa arte inicial foi uma horda de estrangeiros numa terra nova, com ideias recentes e contextos estéticos advindos dos lugares de origem.

Capítulo 12: Estudos de caso

Reservamos para este momento os estudos de caso propriamente ditos. Separamos os templos por regiões, obedecendo a um critério levemente cronológico (por isso optamos começar com o norte, já que julgamos que os retábulos de Matias Cardoso possam ser mais antigos ou, ao menos, concomitantes com aqueles do Rio das Velhas). Não fomos muito judiciosos nessa separação regional/cronológica, tamanha a dificuldade de se atribuir datas. Dispô-los assim é quase um exercício de 'intuição' técnica. Usamos essa mesma percepção na ordenação dos monumentos dentro de cada região.

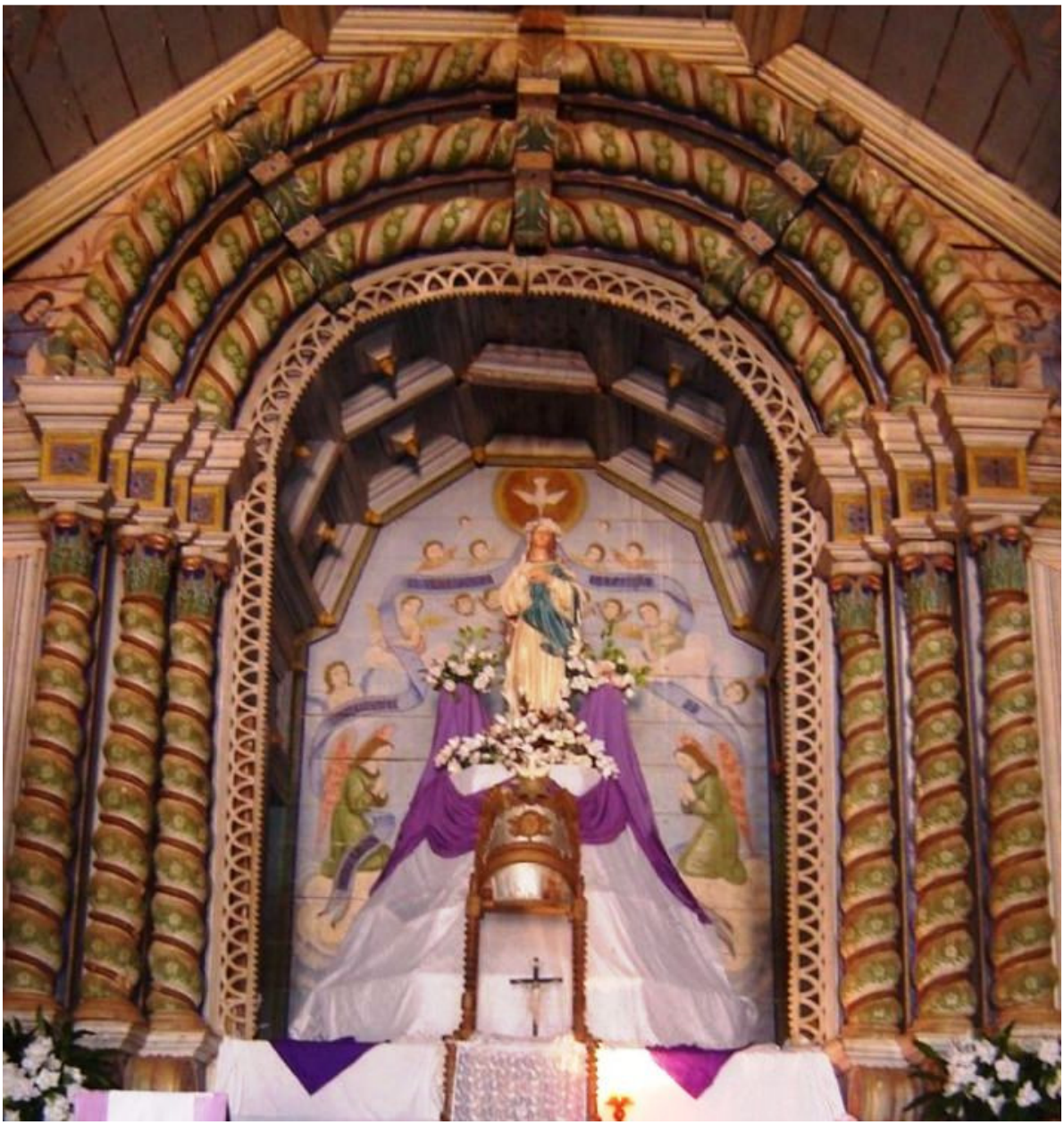
Cabe ressaltar também que não nos prenderemos a uma análise fechada em cada igreja, iremos priorizar comparações estilísticas e iconográficas entre as criações vizinhas e de outros territórios. Estudos comparativos são essenciais, nossos templos não podem ser tomados isoladamente, como presenças estanques. São partes de um todo e é assim que devem ser encarados.

NORTE DE MINAS (VALE DO SÃO FRANCISCO E JEQUITINHONHA)

-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso

A Matriz de Matias Cardoso possui dois retábulos de nosso estilo, sendo que um deles é a pequena peça na sacristia, já analisada; o outro é o mor, estrutura que ocupa somente a parte central do fundo da capela-mor (estando o espaço entre as colunas externas e as ilhargas preenchido por painel mais recente, com dois nichos). As arquivoltas estão conjugadas com um teto trifacetado cujas arestas resultantes são recobertas por madeira pintada. Possui altar e predelas simples. Seis mísulas lisas erguem igual número de colunas torsas, três de cada lado do camarim, sustentando os três arcos no arremate. Separa os arcos das colunas um entablamento singelo, estabelecido por linhas retas e capitéis estilizados de ordem compósita. O arremate tem três aduelas, sendo a central desprovida do característico medalhão. O conjunto não mostra douramento, ornatos fito ou zoomórficos e nenhuma talha. Somente festões pintados abraçam as espiras (adereço que julgamos ser posterior). O rendilhado que guarnece o trono também parece ter sido feito em época mais recente. O camarim é todo liso, com exceção do teto, feito de caixotões centralizados por coruchéis invertidos. O trono é simples, liso e escalonado.

Todo esse conjunto nos remete aos retábulos de Chapada do Norte (especialmente os da Matriz de Santa Cruz e os laterais da Igreja do Rosário) e ao Rosário de Minas Novas. Contudo, como veremos, é difícil precisar ou rastrear uma oficina nortista, já que se tratam (com exceção de Diamantina) de obras despretensiosas.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Matias Cardoso.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Santa Cruz de Chapada do Norte

A Matriz de Chapada do Norte, dedicada a Santa Cruz (invocação rara em Minas), possui três peças muito simplificadas do nosso estilo. O retábulo-mor possui o

mesmo esquema já citado anteriormente, cuja predela se alonga por todo o fundo da capela-mor, dando origem a uma disposição tríplice. Sobre o altar-mor se ergue a trama central, composta pelo retábulo propriamente dito, ladeado por dois grandes nichos, guarnecidos, a cada lado, por colunas torsas. Trata-se de esquema comum sob tetos trifacetados, tanto antes, quanto depois do Nacional. Encontramos esse artifício, por exemplo, em Raposos e na Matriz de Sabará (cuja solução é a mais complexa desse gênero). Seis mísulas dão origem, nesse caso, a seis colunas (três de cada lado), mas, pelo alongamento da estrutura, somente quatro colunas apoiam o duplo arco (as colunas restantes esteiam a arquitrave que se prolonga à forma de cimalha). A característica escultura em forma de acanto das mísulas aparece em toda região, desde Chapada do Norte a Minas Novas. Mais raro é o desenho estilizado dos capitéis, ao modo compósito. Foram concebidos, sem dúvida, por escultor popular. O trono é degralado e arrematado por um oratório (certamente posterior) que abriga o padroeiro. Os rendilhados que guarnecem o camarim são idêntico ao de Matias Cardoso. Possui, como em Matias Cardoso, três aduelas. Acima da aduela central encontra-se, quase improvisado, o medalhão. O conjunto não possui douramento e nem outro tipo de ornamentação lhe cobre as espiras (somente as mísulas e os raios tem os citados acantos e os capitéis ensaiam um tímido entalhe).



Retábulo-mor. Matriz de Santa Cruz, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os dois retábulos laterais são praticamente idênticos. Possuem uma predela que embasa quatro colunas (duas de cada lado), as quais sustentam o arco duplo. O curioso desenho dos raios e das mísulas (com acantos esculpidos) é quase idêntico aos do mor. Uma diferença marcante entre esses elementos está nos medalhões centrais: o do evangelho, dedicado atualmente ao Sagrado Coração de Jesus, é guarnecido por dois putti; o da epístola, dedicado a São Joaquim, é composto somente por um intricado arranjo de folhas de acanto estilizadas. Outras coisas que destoam entre essas estruturas são os capitéis, marcadamente diferentes, e as cabeças de querubins (que estão somente no evangelho). Esses conjuntos são protegidos por duas grandes sanefas em forma de baldaquino, bastante projetadas à frente, sendo certamente de época posterior.



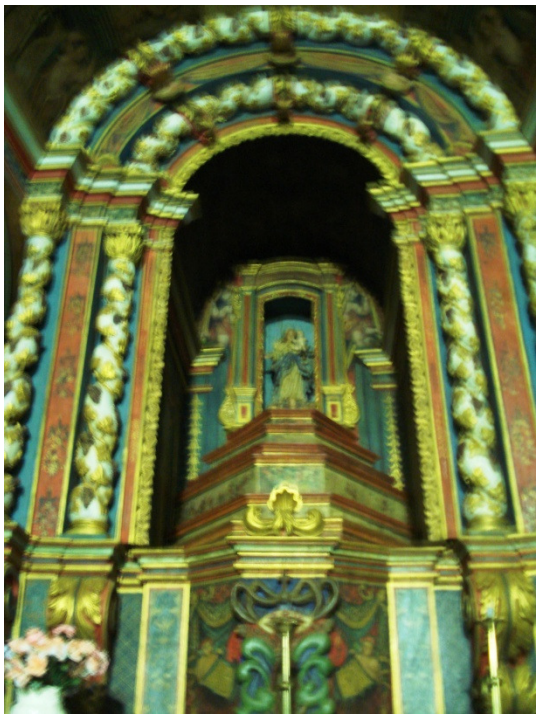
Retábulos laterais do Sagrado Coração de Jesus e São Joaquim. Matriz de Santa Cruz, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte tem o retábulo-mor no mesmo espírito regional, com feição inspirada no Estilo Nacional. Bem elaborado, esse é o melhor exemplar dessa tipologia no extremo norte de Minas. Aliás, a igreja toda é primorosa, com grande parte de suas paredes cobertas por painéis pintados, o que lhe confere um ar de delicadeza e elegância. A peça que nos interessa ocupa todo o fundo da capela-mor, ostentando quatro mísulas acima do sotabanco. Essas mísulas, cobertas por folhas de acanto entalhadas, travam igual número de colunas torsas. Tais colunas são cobertas de parreiras, sem ornamentação antropomórfica ou zoomórfica. O fundo das espiras, pintado de branco, confere belo contraste com a talha dourada das folhagens. Essas colunas se assemelham, ainda que muito mais simplificadas, às dos retábulos laterais de São Francisco de Salvador ou de São João Evangelista da Sé de Mariana. No cimo, estão dois arcos concêntricos com espiras. Tanto as colunas, quanto os arcos, são separados por longo lambril que na parte inferior faz o papel de pilastra. Apesar desse afastamento, não há nichos nessa estrutura. Separam os capitéis dos arcos uma bem estruturada arquitrave que se prolonga, em forma de cimalha, por toda capela-mor. Uma pintura floral de fundo vermelho orna os lambris inferiores, lembrando muito as chinesices do sul. Os lambris do arremate são decorados por cortinados fingidos. Três aduelas se ajustam, prendendo as arquivoltas. Delicado rendilhado guarnece o camarim,

sendo o trono escalonado (aliás, em todo o norte não vimos os característicos tronos meridionais em forma de ânfora). A imagem de Nossa Senhora do Rosário fica inserida em espécie de nicho, provavelmente de época posterior. Todo o sotabanco é pintado com cortinas e anjos, enfeitando um pseudo-sacrário.

Provavelmente a oficina que compôs esse retábulo não deixou outros exemplares nessa região, ou, se o fez, desapareceram. Trata-se de oficina superior, estilística e tecnicamente falando, com obras de marcenaria, escultura e pintura, ao contrário das outras, simples trabalhos de marceneiros ou escultores sem muita perícia técnica.



Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas possui dois retábulos do cruzeiro dentro do estilo analisado (o mor é do período rococó). São releituras muito simplificadas do Rosário de Chapada do Norte, sendo ambos idênticos. Apresenta sotabanco singelo, feito de madeira lisa, hoje coberta de tinta azul, que sustenta quatro mísulas, as quais, como as do Rosário de Chapada do Norte, tem esculturas de acantos. Acima, quatro colunas dão origem a dois arcos separados por

arquitrave. Entre essas colunas existem lambris lisos, sem pinturas (os nichos devem ser inserções posteriores). Os camarins são muito simplificados, sem trono. Arrematam os dois elementos uma pesada sanefa que cobre os arcos e os apainelados resultantes, nas quinas da estrutura.

Chama atenção o arranjo estranho das aduelas, cujo ritmo é quebrado pelo arco interno, tendo mais a forma de pequenos brasões que raios propriamente ditos (num esquema muito semelhante aos de São Pedro de Miragaia, Porto). Esses 'brasões' perfazem, em cada retábulo, um total de seis peças (as da epístola são lisas; as do evangelho, entalhadas) - nenhum outro lugar de Minas oferece esse artifício.



Retábulos laterais de São Benedito e Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Minas Novas.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de São José de Itapanhoacanga

O velho povoado de Itapanhoacanga, pertencente hoje ao município de Alvorada de Minas, foi um dos mais promissores garimpos do Serro do Frio. A igreja principal da localidade, dedicada a São José, tem as linhas severas típicas das edificações religiosas desses rincões, sendo desprovida de torres. No interior, belas pinturas em caixotões ornam o teto, as quais já foram alvo de alguns estudos.[217] O retábulo-mor, contudo, é o que nos interessa agora, concebido dentro da tipologia vernácula da região: apresenta duas colunas torsas de cada lado do camarim, afastadas

[217] BOHRER, Alex Fernandes. Um Repertório em Reinvenção. Apropriação e Uso de Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, v.19, 2005.

entre si para dar lugar a nichos; há arquivoltas espiraladas somente acima das colunas centrais (as externas sustentam um arco simples); chama atenção o aspecto sui generis dos capitéis; o trono é escalonado, mas com o degrau central abaulado.

Esse exemplar parece ter diversas alterações posteriores, como os apainelados lisos, as peanhas dos nichos, o medalhão central, as aduelas e o rendilhado da tribuna. Com tantos detalhes mais novos, seria essa peça da mesma época das anteriores, ou tal feitio se preservou numa estrutura mais nova, mesmo anos depois de findo o estilo? Retomaremos essa questão mais abaixo.



Retábulo-mor. Igreja de São José, Itapanhoacanga, Alvorada de Minas.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de São Francisco de Assis de Costa Sena

O antigo povoado de São Francisco de Paraúna, atual Costa Sena, distrito de Conceição de Mato Dentro, se destacou no século XVIII pela produção aurífera e diamantífera. Sua matriz, dedicada a São Francisco de Assis, possui a aparência singela das igrejas da região, guardando parentesco arquitetônico com outros templos, como a

Igreja de São José de Itapanhoacanga. Há preservado ainda um ex-voto dedicado a São Vicente Ferrer (patrono do retábulo do cruzeiro, lado evangelho) datado de 1715, o que corrobora a antiguidade do estabelecimento desse orago.

Internamente possui os dois retábulos do cruzeiro dentro de nossa tipologia, sendo ambos praticamente idênticos. Possuem quatro colunas torsas lisas que apoiam dois arcos concêntricos, bem ao modo corriqueiro do Jequitinhonha e norte. As colunas são separadas por larga pilastra, que, juntamente com a moldura externa, dá a feição final à estas peças, marcadas pelas linhas severas e ornamentação despretensiosa.



Retábulo de São Vicente Ferrer. Matriz de São Francisco de Assis, Costa Sena, Conceição do Mato Dentro.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Catedral de Diamantina

O retábulo lateral de São José, atualmente inserido na Catedral de Diamantina, é o único dessa região setentrional com densa talha dourada. Pelas características apresentadas, supomos que deve ser obra de mestres portugueses. Tipos com desenho e proporção semelhantes são, por exemplo, fartamente encontrados na região de Braga.

O sotabanco dessa obra guarnece o altar e tem nas laterais dois lambris esculpidos. Acima, quatro pequenas mísulas originam igual número de colunas: as mísulas internas possuem um putti ao modo de atlante, as externas possuem uma concha; abaixo de todas estão quatro raros ornamentos tetralobulares. Acima, fina arquitrave delineia os socos das colunas, que, nesse caso, são alongados, de forma retangular. Quatro colunas nascem daí, suportando dois arcos no arremate. Bem acabada arquitrave, larga, com apainelados e pequenos medalhões sobre os capitéis, aparta as colunas dos arcos.[218] Essas colunas são separadas por lambris, ao modo de painéis, com esculturas de folhas de acanto. Dois raios prendem as arquivoltas, com curvas e contracurvas (esculpidos com motivos acânticos, lembram quartelões). Ao centro, um medalhão tem a cruz e o lírio (símbolos de São José), uma cabeça de anjo e grande coroa. O complexo é interrompido numa linha reta, sem sanefa (talvez retirada na demolição da antiga Matriz de Santo Antônio). A fina cimalha do acabamento delineia apainelados triangulares, formados pela junção dos arcos com as laterais. O sacrário, guarnecido por pequenos quartelões e acantos, parece ser do período joanino, com seu dossel e cortinado em forma conchóide. O camarim é raso, semelhante aos de Minas Novas (se bem que, nesse caso, complexo), com sessão tetravada. Não há trono propriamente dito, só uma base retangular.

O conjunto mostra douramento compacto, sem espaços para policromia (única exceção são as cabeças de crianças e anjos). Até as uvas e fênix são cobertas de douramento. Talvez isso denote retábulos inacabados, pois a policromia era em geral feita sobre o douramento e delicados desenhos eram aplicados através de esgrafiados (como nas aves de Cachoeira do Campo).

[218] A cimalha que conclui esse entablamento é dentilhada, como tantas outras de Minas.



Retábulo de São José. Catedral, Diamantina.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

VALE DO RIO DAS VELHAS
-Capela de Santo Amaro de Botafogo

A capelinha de Santo Amaro do Bota Fogo é uma pequena ermida construída aos pés da Serra da Cachoeira, a meio caminho entre Cachoeira do Campo e Ouro Preto. Está num vale profundo, numa região praticamente esquecida já em meados do século XVIII, quando novas estradas foram abertas no outro contraforte da serra, tornando o caminho de Bota Fogo, sem reparos, inutilizável.[219] Ainda existe, da época, a capelinha, o pequeno adro e poucas casas esparsas, às margens do pequeno regato, afluente do Velhas. O templo apresenta o partido característico dos primeiros erguidos em Minas: frontispício triangular simples, duas sacadas de verga reta, uma porta única, sacristia lateral; a sineira quartzítica pende em balanço da fachada, sob o frontão.

Internamente possui somente o retábulo-mor. Essa peça exibe um par de colunas torsas, lisas, e um arco no arremate, preso por duas aduelas. O teto facetado faz com que o ritmo se assemelhe a muitas outras. Os nichos laterais devem ser posteriores. As espiras lisas ligam morfologicamente essa estrutura às do norte citadas acima e a algumas da região central, como a Matriz de Raposos, de Piedade do Paraopeba e o Rosário de Acuruí.



Retábulo-mor. Capela de Santo Amaro, Bota Fogo, Rodrigo Silva.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[219] Tal estrada nova é o famoso caminho de Dom Rodrigo, construído para ligar os palácios de Cachoeira e o de Ouro Preto. Sobrevivem o chafariz original, de 1782, e os longos muros de arrimo.

-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos

A Matriz de Raposos é tradicionalmente vista como a mais antiga de Minas, história especialmente recontada por memorialistas locais. Mesmo que não possamos confirmar isso, não há razão para duvidar de sua ancianidade, pois é certamente contemporânea de outras desse território, como a de São Bartolomeu ou a primitiva Matriz de Casa Branca. Construída numa colina, às margens do Rio das Velhas, a igreja atual, com sua fachada reconstruída, guarda interessante acervo escultórico em seus cinco retábulos.

O mor, dedicado à Virgem da Conceição, pertence à tipologia já citada, que conjuga os arcos com um forro trifacetado. Duas colunas em cada lado do camarim se apoiam em mísulas acânticas, dando origem a duas arquivoltas concêntricas no arremate. Mais duas colunas, de igual representação e tamanho, são postas rente às ilhargas da capela-mor - bastante afastadas das colunas centrais, guarnecem dois nichos, cuja peanha e dossel são provavelmente de período posterior. Prendem as arquivoltas quatro grandes aduelas e um medalhão central, que, juntamente com a tampa do altar, são as melhores obras de talha da capela-mor (mascarões sobre cartelas enfeitam os raios - esses seres antropomórficos lembram os dos retábulos de São Miguel e Rosário de Cachoeira, com igual posição[220]). Um delicado rendilhado emboca o camarim, sendo o trono e o tabuado de fundo possíveis inserções posteriores. A tampa do altar preserva o mesmo risco característico de toda região, com volutas acânticas, flores, medalhões, coroa e imitação de tecido (com rendas e brocados, a simular uma toalha de mesa - como no de Santo Antônio de Cachoeira ou nos laterais do Rosário de Caeté).

[220] Mas, no caso de Raposos, mais simplificados.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Ainda no retábulo-mor, acima dos capitéis, abaixo da cimalha que separa o corpo do arremate, localiza-se pintura representado folhas de acanto, brancas sob um fundo negro, idêntica às que emolduram as pilastras inferiores que sustentam as seis mísulas. Tal técnica foi muito difundida em Minas nas primeiras décadas do século XVIII e é encontrada desde Raposos, São Bartolomeu e Cachoeira do Campo, até igrejas posteriores, como a de Antônio Dias em Ouro Preto ou Santo Amaro de Brumal. Existem também os mesmos artifícios pictóricos em igrejas portuguesas, como em

várias das capelas de São Roque e em altares laterais de São Vicente de Fora (ambas de Lisboa), em barrados da Sé Nova de Coimbra etc. Esse adorno pode ter surgido em Minas por absorção de tradição portuguesa ou por readaptação pintada de riscos que originariamente foram feitos para talha (como veremos na capela-mor de Cachoeira do Campo).



Detalhe do sotabanco do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do arco-cruzeiro. Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os dois retábulos do cruzeiro tem projeto e proporções idênticas. Possuem a mesma predominância de tinta vermelha, à imitação de laca, como é comum no período, tanto em Minas, como em Portugal. Quatro mísulas semelhantes às do mor apoiam igual número de colunas que sustêm, acima da cimalha e arquitrave, duas arquivotas. As colunas são separadas por fino lambril, à moda de pilastra. Trata-se de conjunto bem compacto, provavelmente pela necessidade de caber em espaço exíguo, paralelos ao arco-cruzeiro. O rendilhado do camarim e as duas aduelas do arremate seguem o mesmo padrão (as aduelas estão desprovidas de ornamentação antropomórfica, ao contrário das da capela-mor). O camarim foi seguramente remodelado e o trono original retirado.[221] As tampas de altar seguem o mesmo padrão do mor, com acantos e fingimentos de tecidos.

[221] Há, contudo, na junção da tribuna com o corpo do retábulo, desenhos geométricos, que se repetem depois na arquitrave. São desenhos muito semelhantes aos que encontramos nas arcadas de acesso ao Santíssimo de Cachoeira do Campo (se bem que o de Cachoeira pareça ser bem posterior).



Retábulo lateral do evangelho. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Arremate do retábulo lateral da epístola. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo de Santo Antônio, sito na epístola, é o mais apurado dessa igreja. Sua planta é de acentuada concavidade, o que nos lembra, em menor proporção, os de São Miguel e Rosário de Cachoeira do Campo. Quatro mísulas seguram igual número de colunas e estas sustêm dois arcos concêntricos no arremate. Delicados lambris, compostos de motivos florais, separam as colunas, sendo a ornamentação dessas parecida aos altares citados de Cachoeira, com igual colocação de fênix e parreiras, o que sugere circulação de riscos ornamentais entre artistas diferentes.[222] O desenho da arquitrave também é praticamente idêntico aos de Cachoeira, com pequenas folhas de acanto denteadas a se alternarem com fundos lisos. As aduelas das arquivoltas, além de prenderem os arcos, se espraiam pela abóboda formada pela concavidade da planta e findam somente no corpo externo, sob a arcada estrutural da nave. O trono, ainda que sem policromia ou douramento, apresenta a tradicional forma de ânfora. O fundo do camarim tem os arranjos corriqueiros do período, com grandes ramagens entrelaçadas ou espiraladas. Ao contrário dos outros retábulos dessa igreja, aqui aparecem discretamente cinco cabeças de anjos (quatro nas mísulas inferiores e uma sob o medalhão central das arquivoltas). A tampa do altar tem uma particularidade: as folhas de acanto, acima das franjas fingidas, formam um curioso mascarão que vomita festões e tem bigodes acânticos. Impossível não ver nesse adereço, de tal forma disposto que é único em Minas, a ascendência dos homens silvestres do manuelino.

[222] Nas colunas deste retábulo de Raposos, contudo, não há ornamentação antropomórfica.



Retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhes do retábulo de Santo Antônio (tampa do altar e arquitrave). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Com exceção do de Santo Antônio, os outros retábulos de Raposos se caracterizam pelo uso de espiras simples, havendo uma prevalência de superfícies lisas em detrimento das entalhadas.[223]

O retabulo restante, dedicado a Santa Teresa, é de período posterior.

-Matriz de São Bartolomeu

Segundo lenda corrente, a construção da Matriz de São Bartolomeu foi iniciada na aurora do século XVIII, em substituição a uma ermida deixada ali pelos bandeirantes. Não encontramos referências aos projetistas e entalhadores da capela-mor e da nave. A fachada tem o partido comum das primeiras matrizes mineiras: frontão triangular simples, sem decoração ou movimentação. As torres, em telhadinho, são também características do período. Decora o teto da nave vários caixotões retratando, entre outras coisas, alguns apóstolos.[224]

Na nave, chama atenção uma capela inserida no lado da epístola, que, segundo tradição, pertencia aos Irmãos do Rosário. Conforme se narra, essa irmandade impediu a demolição de templo mais antigo, conseguindo inseri-lo no conjunto da nova Matriz. Verdade ou mito, o certo é que este artifício arquitetônico é muito raro em Minas.

A igreja possui cinco retábulos. Os laterais foram confeccionados em Estilo Nacional Português. O mor é uma mistura de estilos, uma montagem posterior, com dossel destoante. Portanto, vamos nos ater à nave.

As duas peças do cruzeiro perfazem plano quase idêntico, com exceção dos medalhões do arremate.[225] As grandes sanefas que as encimam, com seus respectivos frontões, são inserções posteriores. Apresentam estruturalmente somente uma coluna de cada lado da tribuna, ladeadas por pilastras, sendo as externas mais largas. O conjunto é arrematado por somente um arco concêntrico, preso por duas aduelas. Os sacrários tem

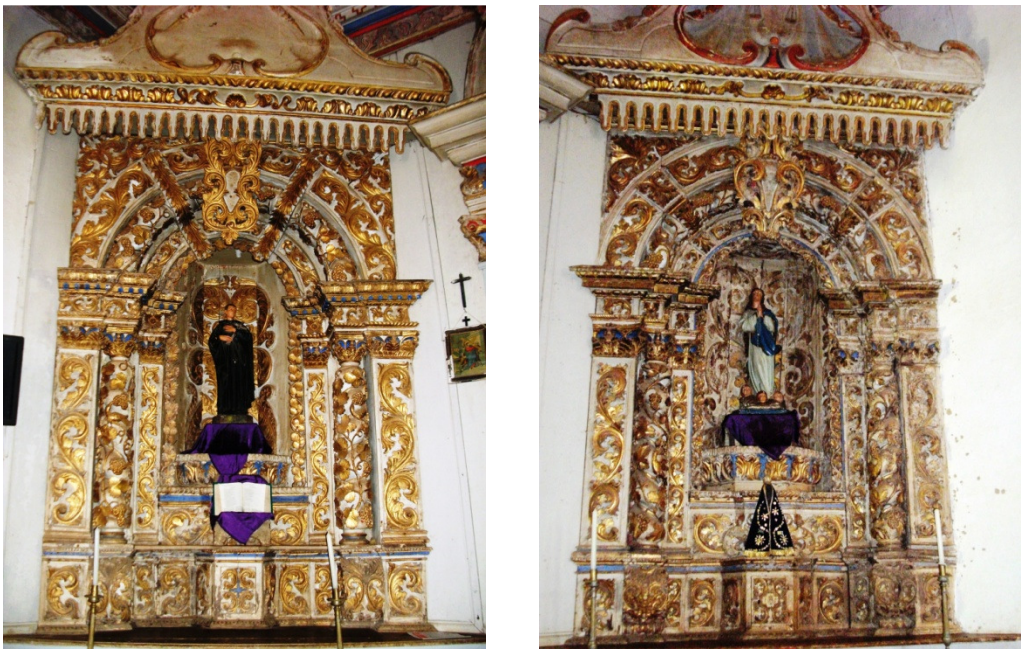
[223] Tal modelo, como já dito, pode ter influência paulista ou da arte rural portuguesa, como vemos em Chaves, Portugal (com espiras muito semelhantes a essas obras de Raposos).

[224] Neste forro, inusitadamente, figuram as típicas rocalhas rococós como motivo ornamental. Tal presença da rocalha não é de todo estranha nesta igreja. Sabe-se que, em fins do século XVIII, Manoel da Costa Ataíde residiu algum tempo no distrito de São Bartolomeu, servindo como alferes (militar que era), tendo trabalhado na Igreja Matriz. As rocalhas citadas lembram aquelas concebidas pelo mestre, mas ao mesmo tempo possuem um desenho um tanto canhestro (se forem realmente da lavra de Ataíde, quiçá sejam representantes de um momento inicial de sua carreira). Talvez fosse ele também o responsável pela decoração do forro da capela-mor, hoje encoberto por pintura mais recente.

[225] Ambos os medalhões perderam os símbolos distintivos, o que impossibilita saber a invocação original.

forma trifacetada e as imagens se abrigam em raso camarim, com a concavidade também trifacetada (todavia de forma inversa ao sacrário, que, logicamente, é convexo). A fina cornija que arremata as arquitraves tem desenho análogo às que se descobriram recentemente na Matriz de Cachoeira do Campo, escondidas sob grossa camada de tinta azul, ou àquelas das arquitraves da Igreja do Ó de Sabará. Apesar dessas estruturas terem o mesmo projeto, possuem algumas variações estilísticas, o que nos sugere trabalho de duas oficinas distintas: há notável diferença no desenho dos fênix e parreiras, sendo o mestre do retábulo da epístola mais detalhista, dispensando especial atenção às arestas das folhas de uva). Prova desse apuro ornamental é a existência, somente no retábulo da epístola, de mascarões sob as mísulas (a parte de aprendizado mais difícil é justamente o corpo humano).

Atualmente o retábulo do evangelho abriga uma imagem de São Geraldo; o da epístola, uma Nossa Senhora da Conceição (todavia, uma pintura semi apagada no frontão permite ver uma balança e intuir a invocação original: São Miguel e Almas).



Retábulos laterais de São Geraldo (evangelho) e N.S. Conceição (S.Miguel - epístola). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).




Detalhes das colunas com videiras nos retábulos de São Geraldo (evangelho) e N.S. Conceição (S.Miguel - epístola). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).




Detalhes dos fênix das colunas nos retábulos de São Geraldo (evangelho) e N.S. Conceição (S.Miguel - epístola). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes das mísulas nos retábulos de São Geraldo (evangelho) e N.S. Conceição (S.Miguel - epístola). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo hoje dedicado Nossa Senhora das Dores, lado evangelho, é bem maior que os outros dois e tem traço diverso.[226] Mais largo e mais alto, está muito repintado, o que prejudica uma avaliação estilística mais precisa. Possui duas colunas que se apoiam em igual número de mísulas circunscritas com acantos. A disposição das colunas nos remete a um plano convexo, mas mais discreto que aquele de Raposos ou os de Manoel de Matos de Cachoeira do Campo. Lambris com espessas ramagens ornam as laterais das colunas. As duas arquivoltas, separadas por arco simples, estão presas por quatro aduelas. Arremata a estrutura, acima das arcadas, apainelados triangulares, dando o contorno retangular final ao complexo (tal silhueta é solução comum quando não há superestrutura de madeira que abrigue a peça toda, na forma de um grande nicho, como acontece com os laterais da Conceição de Sabará).[227] Ao contrário da sanefa dos outros dois citados, essa parece ser original, por outro lado, o camarim e trono foram completamente alterados com nova estrutura de madeira ao modo de oratório. O sacrário é trifacetado como nos outros. A grande distância entre as colunas deu ensejo também para outra introdução posterior: um único nicho, inserido no lado esquerdo. Apesar da repintura, podemos aventar a hipótese, tal o feitio das fênix e parreiras, deste ser o mesmo mestre/oficina da outra peça do evangelho, tamanha semelhança.

[226] Esta invocação também aparece na simbologia do medalhão central (coração cravejado pela espada). Contudo, temos certeza que tal invocação é posterior, já que o culto à Virgem das Dores foi introduzido em Minas somente em 1760, na igreja das Dores de Cachoeira do Campo. Havia, portanto, outra imagem nesse retábulo.
[227] Tanto os exemplares retangulares, quanto os arqueados, são achados em Portugal, especialmente na região de Braga.



Retábulo de Nossa Senhora das Dores (evangelho). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix em coluna no retábulo de Nossa Senhora das Dores (evangelho). Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo restante encontra-se na capela lateral (quase tão grande quanto a mor) e hoje guarda também uma imagem de Nossa Senhora das Dores (contudo, supomos que a tradição tenha razão e que originalmente a invocação era o Rosário). Apesar da inserção posterior de dois grandes nichos, a feição dessa estrutura não se alterou, mostrando concavidade semelhante às de Manuel de Matos e Santo Antônio de Raposos. Possui duas colunas que se apoiam em mísulas, dando origem a duas arquivoltas no cimo. Ao contrário do retábulo fronteiriço, não há separação entre as colunas, havendo nas laterais duas pilastras: nas exteriores se equilibram pedestais para

imagens, inserções posteriores. Um estreito medalhão prende os arcos, ladeado por duas aduelas. Arremata o conjunto, ao contrário da sanefa característica, uma longa arquitrave.[228] O camarim raso é provavelmente original, possuindo pequeno trono pentafacetado. O sacrário exibe o mesmo contorno trino já mencionado. A julgar pelo acabamento das fênix e parreiras, essa estrutura irmana-se estilisticamente à do cruzeiro, lado epístola.



Retábulo de Nossa Senhora das Dores (epístola) e detalhes das colunas com videiras e fênix. Matriz de São Bartolomeu, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Podemos levantar algumas hipóteses sobre a talha dessa Matriz: primeira - pelo menos duas oficinas atuaram na nave nos primeiros anos do século XVIII, uma no evangelho, outra, na epístola; segunda - os dois retábulos do cruzeiro seguiram o mesmo projeto, mas foram corporificados por dois escultores distintos.

-Igreja de Nossa Senhora das Mercês de São Bartolomeu

Sabe-se que a construção da Capela das Mercês de São Bartolomeu foi iniciada em 1772. Segundo um documento produzido por visitadores em 1822, ela estava "por acabar, há 40 anos começada"[229], o que confirma a data acima e mostra a

[228] Os dentículos da arquitrave são quase os mesmos das peças do cruzeiro e da capela-mor de Cachoeira do Campo.
[229] BOHRER, Alex Fernandes. *Ouro Preto, um novo olhar*, p.94.

letargia das obras em um povoado que já estava engolfado em relativa estagnação. A paragem em que ela se localiza é de belo efeito paisagístico. Íngreme ladeira, anteriormente calçada, leva até uma velha escadaria de pedra. A fachada, em frontão simples triangular, desprovida de torres, não possui ornatos. Tem, lateralmente, os puxados dos corredores que levam da nave à sacristia, colocada transversalmente, nos fundos. Possui pequeno, mas expressivo, acervo imaginário, cabendo ressaltar o grande Senhor dos Passos, guardado em armário próprio na sacristia.[230]

O altar-mor, muito desfigurado, revela um Nacional Português com adaptações e colorido mais recente. Como a igreja é posterior ao período de vigência de nosso estilo, cremos que esse exemplar veio de outro lugar, sendo remontado aqui. Pelas proporções, talvez esse seja o retábulo-mor original da matriz abaixo, desmontado para dar lugar ao atual.

Trata-se de uma estrutura bem maior que as da matriz, mas repetidas vezes repintada e remontada, o que dificulta o diagnóstico. Possui sinais visíveis de superposições, como os apainelados e lambris que separam as duas colulas que, a cada lado, margeiam o profundo camarim. Ao contrário das outras que analisamos, as mísulas que sustentam tais colunas mostram um raro ornato floral (tão alterado que quase não deixa ver o axadrezado característico dos girassóis). Margeiam essas mísulas lambris decorados com os mesmos motivos. O sacrário de risco trifacetado mostra ornamentação antropomórfica, com cabeças de anjos (querubins ladeiam a porta do sacrário, a qual é decorada por uma parreira com cachos de uvas e flores) e cariátides (com braços arrematados em volutas). As fênix, localizadas nas colunas, tem concepção muito diversa das da igreja paroquial, estando representadas de frente (como em Cachoeira, Caeté ou Mariana), sendo sem dúvida obras de um mestre diferente. Há dois putti sentados nas colunas centrais, coisa também não encontrada na matriz. A cimalha e arquitrave, apesar de muito desgastadas, deixa entrever projeto parecido ao da capela-mor da Nazaré de Cachoeira. Os dois arcos concêntricos tem o mesmo ritmo das colunas abaixo e os apainelados que dividem essas arquivoltas são de fatura posterior - o que é confirmado pela análise das duas aduelas que prendem o conjunto, que mudam o desenho na parte central (flores e caneluras), diferentes dos acantos que aparecem

[230] Apesar da restauração amadora que lhe desfigurou grandemente a face e as mãos, esta imagem mostra detalhes interessantes: as volutas formadas pela barba, desencontradas no queixo, e os bigodes, saindo quase da narina, além dos olhos amendoados, nos fazem pensar numa obra ligada à 'escola' do Aleijadinho.

quando os raios passam sobre as arquivoltas. O camarim exibe painéis laterais e forro com caixotões, todos com motivos fitomórficos muito antigos (os laterais lembram vagamente os do camarim-mor de Cachoeira).

Outra coisa que confirma a readequação desse retábulo é o brasão central com o símbolo dos mercedários, certamente posterior. Deve ter sido feito na mesma época dos lambris e do oratório que abriga a imagem.



Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes do Sacrário do retábulo-mor com cariátides. Igreja de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix e putti nas colunas do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do arremate do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora das Mercês, São Bartolomeu.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Santo Antônio de Glaura (Casa Branca)

O nome mais antigo de Casa Branca do qual se tem registro é Santo Antônio das Minas de Balthazar de Godoy.[231] Balthazar possuía, segundo Pe.Afonso, uma pequena ermida cuja invocação original era Nossa Senhora de Nazaré.[232] Quando iniciou-se a construção da atual matriz, dedicada então a Santo Antônio, provavelmente seus altares foram trasladados. Esses retábulos, mesmo estando muito repintados, deixam entrever partes do douramento original. Essa talha se filia a um Nacional Português que muito se assemelha ao de São Bartolomeu.

Subsistem poucos dados sobre a Matriz de Casa Branca. Sabe-se que um relâmpago destruiu a fachada original, o que levou os moradores a se mobilizarem para consertos gerais. O início das obras se deu em 1757 e o fim provável foi em 1764. Foram arrematantes José Coelho de Noronha, Antônio Moreira Gomes e Tiago Moreira.[233] Ereta originalmente para sediar uma paróquia, somente em meados do século XIX passou a ser filial da Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.

[231] Casa Branca teve seu nome transmutado para Glaura em 1943, de acordo com o decreto-lei de Nº 1058. Glaura é um poema de Manuel Inácio de Alvarenga, poeta árcade.
[232] Seus primeiros registros paroquiais datam de 1716 e em 1719 já era capela curada, o que confirma sua antiguidade. LEMOS, Pe.Afonso de. *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*, p.84.
[233] MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As Igrejas Setecentistas de Minas*, p.84.

Analisando a estrutura atual, conclui-se que a fachada e a nave são as partes reconstruídas após o relâmpago, mas a capela-mor é mais antiga (provavelmente parte da igreja original que substituiu a de Baltazar de Godoy). Cremos que com a falta de recursos,[234] logo após os consertos, a comunidade tenha tomado as seguintes providências: primeiro, na ausência de retábulos modernos para a nave, resolveram aproveitar os antigos (os previstos em projeto deveriam ser muito maiores, como se vê no tamanho do arco em alvenaria que ainda aparece obstruído pelo reboco); segundo, na não efetivação do retábulo-mor, proposto em riscos enviados do reino, decidiram usar partes antigas para confeccionar outro improvisadamente.

Comecemos por analisar o mor. Do desenho original preservado na Torre do Tombo, somente o sacrário foi efetivamente esculpido, sendo o resto uma remontagem. Duas colunas classicizantes ladeiam o camarim e dão lugar a um arco liso no arremate. Esses elementos se assentam, no entanto, sobre mísulas mais antigas, de concepção idêntica às que sustentam a parte central do retábulo, que, constituído por dois pilares torsos, é o cerne sobrevivente do arcabouço primitivo. Tais colunas devem ser fruto da união de outras quatro, já que há evidentes espaços de junção. O exemplar original deveria ser bastante largo, pois existem no recinto partes de mais dois pedestais, usados atualmente como parlatórios, de mesma talha. Teria o primitivo retábulo seis colunas torsas e três arcos concêntricos?

Não obstante tais alterações, esses resquícios nos permitem tecer alguns comentários. A parte restante é desprovida de ornamentação antropomórfica. As folhas de uvas e os cachos são gordos e pesados. As fênix exibem representação diversa de toda região: estão bicando ou se equilibrando nos ramos, de forma bastante naturalista, ao contrário da posição hierática comumente encontrada (algumas estão, inclusive, de costas, exemplos únicos nessa disposição). O trono parece ser uma mistura do tipo de degraus e ânfora, com ornamentação acântica e eucarística. O mesmo escultor do trono deve ter feito a tampa do altar, de desenho idêntico, contudo, provavelmente as colunas e arquivoltas foram concebidas por outro mestre. Aliás, temos nesse conjunto provavelmente o trabalho de três oficinas: a mais antiga é a que entalhou as colunas e arcos torsos, provavelmente em inícios do setecentos; a segunda fez o trono, o altar e as mísulas, talvez em meados do século XVIII; e a outra montou as colunas e o sacrário,

[234] O que é atestado em documentos coevos.

tentando seguir o projeto enviado do reino, já no último quartel do XVIII ou quiçá início do XIX.



Retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhe da junção das colunas e das videiras com fênix, retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do trono e tampa do altar, retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Mísulas do retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do sacrário, retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP)

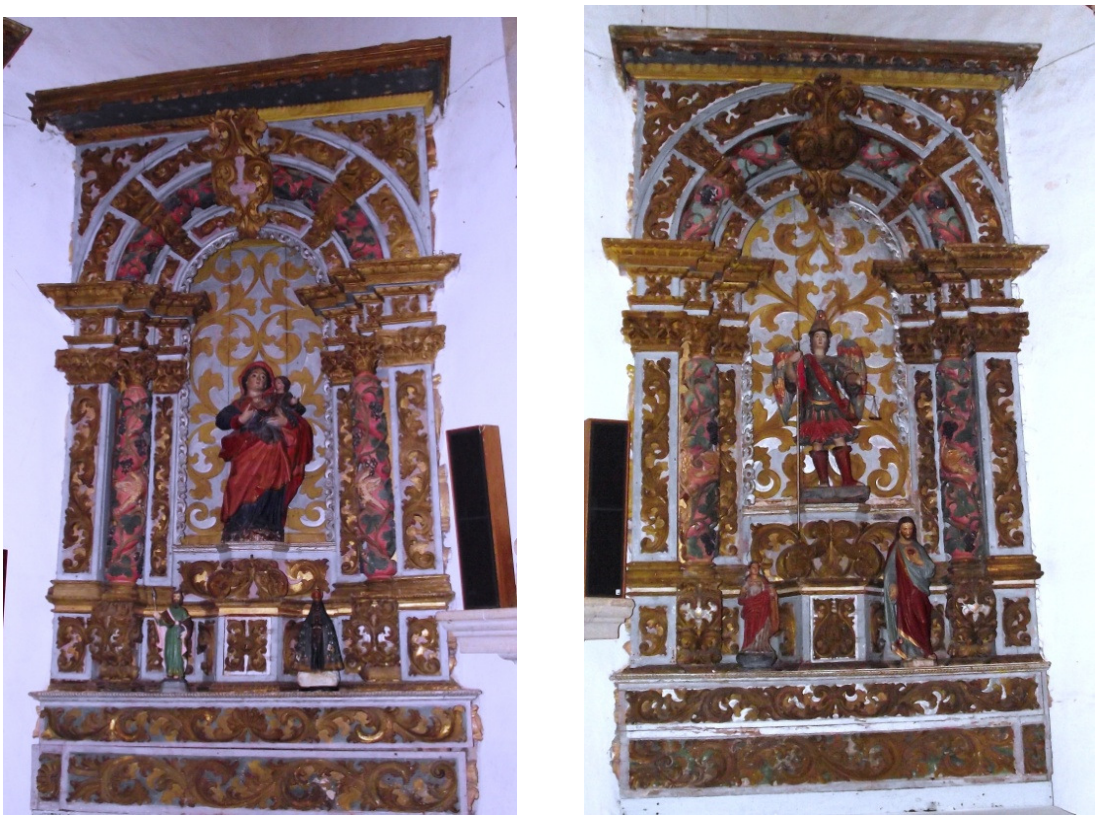


Risco para o retábulo-mor. Matriz de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Torre do Tombo, PT-TT-MR/1/17.

Passemos agora à nave, analisando primeiramente o retábulo dedicado a Santana, anexo ao arco-cruzeiro, lado evangelho. Compõe-se somente de duas colunas que flanqueiam o camarim e um arco concêntrico. Ladeiam essas colunas, de ambos os

lados, pilastras com lambris. Apainelados triangulares arrematam o conjunto, sob a sanefa. Duas aduelas prendem os arcos, com um medalhão ao centro. Essa estrutura segue basicamente a mesma ideia daquelas do cruzeiro da Matriz de São Bartolomeu, somente com diferenças ornamentais. A solução dos sacrários e das mísulas, por exemplo, é praticamente idêntica. Do ponto de vista estilístico, essa peça de Glaura, apesar de muito repintada, nos remete, talvez, ao mesmo escultor da epístola de São Bartolomeu: apresentam análogos esquemas de entrelaçamento de videiras, que se jogam como pontes entre as espiras, e os mesmos desenhos contorcidos da fênix.

O retábulo do cruzeiro, lado epístola, que abriga hoje - ao que parece, de forma improvisada - São Miguel, tem risco idêntico e provavelmente o mesmo escultor do seu congênere citado.



Retábulos laterais de Santana e São Miguel. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes dos fênix, acantos e videiras dos retábulos laterais de Santana e São Miguel. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo da nave, lado evangelho, dedicado à Senhora do Rosário, tem uma planta côncava que se aproxima morfologicamente do das Dores (lado epístola) da Matriz de São Bartolomeu. Ambos demonstram semelhante estrutura arquitetônica, se bem que com decoração diversa. Lá estão as mesmas colunas juntas (sem lambris de separação), duas de cada lado do camarim, ladeadas por pilastras (as externas mais largas que as internas); o mesmo feitio do sacrário; idêntica solução da base do trono. Do ponto de vista estilístico, temos razão para acreditar que trata-se do escultor das outras peças da nave (que também seria o que fez as da epístola de São Bartolomeu). A feição das fênix e as formas das parreiras - que pendem nas pontas em volutas ou em ramos que sobrepassam as folhas - são praticamente idênticos. E, se estivermos certos, esse mestre usou provavelmente riscos aparentados para conceber os dois exemplares citados nesse parágrafo: o Rosário de Glaura e as Dores (epístola) de São Bartolomeu.




Retábulo de Nossa Senhora do Rosário e detalhe das videiras e fênix. Igreja de Santo Antônio, Glaura (Casa Branca).
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Podemos concluir, então, que em inícios do século XVIII duas oficinas atuaram nessa Matriz: uma na nave, outra no antigo retábulo cujos fragmentos encontram-se na capela-mor.

É perceptível que essas peças de Glaura e São Bartolomeu possuem um ar peculiar: nem tão simples como Raposos e norte de Minas, mas nem tão complexos como Sabará e Cachoeira. Mesmo estando em um patamar intermediário apresentam, porém, elementos ornamentais suficientes que nos permitiram sugerir a existência de oficinas circulantes nessa região. Insinua-se aqui o trabalho de quatro mestres: um que atuou nos retábulos do evangelho da Matriz de São Bartolomeu; outro, nos da epístola da mesma igreja e nos da nave de Glaura; um, no mor das Mercês de São Bartolomeu; e mais um nos fragmentos do mor de Glaura.

Esse tipo de talha mostra familiaridade com determinadas criações portuguesas (especialmente do norte, em capelas rurais ou construções de segunda grandeza dentro da malha urbana das cidades mais conhecidas). A título de exemplo vamos citar dois casos. Há um pequeno artefato de madeira inserido na capela medieval de São Tiago, na parte baixa de Coimbra - trata-se de uma composição seiscentista, ao gosto maneirista, mas sua talha já anuncia o modismo das arquivotas concêntricas, muito semelhante à Glaura e São Bartolomeu (com feição análoga das parreiras e

pássaros, mesmas volutas nas ramagens etc). Perto dessa mesma São Tiago existe um templo setecentista dedicado também a São Bartolomeu - nele há um altar de nosso estilo, com talha e motivos parecidos com esses do Alto Rio das Velhas.



Detalhe de retábulo lateral. Igreja de São Tiago, Coimbra, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do retábulo do Sagrado Coração de Jesus. Igreja de São Bartolomeu, Coimbra, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará

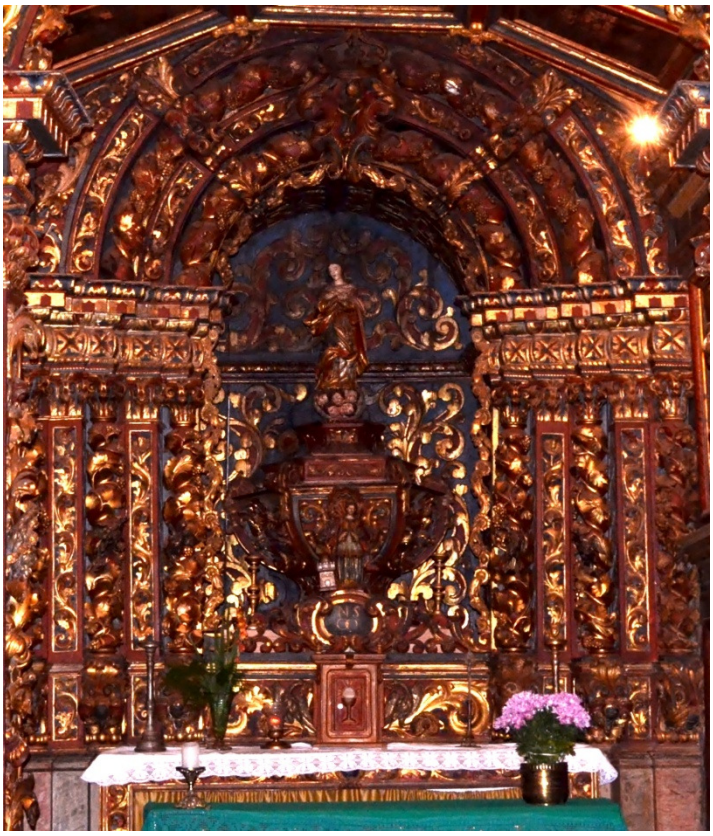
Em Sabará começaremos a analisar, nessa região do Velhas, igrejas com talha mais complexa. A Capela do Ó é um pequeno templo muito citado na historiografia sobre Barroco Mineiro, mas, de fato, pouco estudada do ponto de vista estilístico ou comparativo (no livro de Sylvio de Vasconcellos, a ênfase recai, por exemplo, na arquitetura e nas pinturas).[235] Sua fachada trifacetada é uma alteração posterior, fruto de um prolongamento. No interior, painéis laterais e um forro em caixotões guarnecem a nave. Na capela-mor, alem de painéis, uma fina talha dourada - que se mistura ao vermelho que finge laca - cobre todo o retábulo. Chamam atenção, por toda a parte, pinturas de inspiração chinesa.

O esquema desse retábulo diferencia-se de todos que vimos até agora. Possui planta plana, sem concavidades ou nichos. Seis colunas guarnecem o camarim, três de cada lado. Separam-se por finas pilastras ao modo de lambris. A arquitrave, com curiosos motivos geométricos, dá origem a dois arcos concêntricos presos por duas

[235] VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela de Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1964.

grandes aduelas e centralizados por medalhão distintivo (não há terceiro arco acima das colunas externas, já que o teto é trifacetado). O conjunto não possui nenhuma ornamentação antropomórfica, contudo, tem excelentes arranjos fitomórficos e zoomórficos. Nas colunas e arcos, as parreiras douradas fazem belo contraste com o fundo vermelho das espiras. O aspecto mais solto e naturalista das parreiras lembra alguns detalhes de São Bartolomeu e Glaura, entretanto ostentam um traçado mais elaborado e leve. As fênix apresentam talhe mais expressivo, vistas de frente ou de lado, a bicar uvas, concebidas de forma muito mais complexa que os simples pássaros já citados (a penugem, por exemplo, é representada por grossas ondulações e os pés parecem garras de águia, cravados firmemente na vegetação).

As folhagens, as aves, o trono anforado, as volutas lisas do camarim, entre outros, nos lembram muito o retábulo-mor de Cachoeira do Campo. Há somente uma diferença marcante: na Matriz de Nazaré há ornamentação antropomórfica, ainda que simplificada (lá existe um claro descompasso entre as folhagens e as aves, frutos de uma mão experiente, e os putti, singelos e desproporcionados). Teria o entalhador, depois de feito o Ó, enfrentado o problema novo de esculpir meninos, conforme pedido das irmandades cachoeirenses, fazendo-os, então, da forma que podia? Voltaremos a esses pontos mais abaixo.



Retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhes de colunas e fênix. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará

Junto com a Igreja de São Bartolomeu, a Conceição de Sabará parece ser a que, entre as primeiras matrizes, melhor preservou sua estrutura arquitetônica original, com seu partido de três naves (raro em Minas) e a talha que cobre as arcadas dos corredores laterais. Comecemos a análise pelo retábulo-mor.

Esse retábulo tem o mesmo dilema de tantos outros templos: conjugar arquivotas com teto trifacetado (aqui, alem dos apainelados resultantes, longo cortinado foi colocado - talvez no intuito de resolver melhor o preenchimento dos espaços). Assim como no Ó, três colunas guarnecem o camarim, três de cada lado, mas somente dois arcos se sobrepõem à arquitrave. As colunas externas não possuem arco correspondente, impossíveis, dado o desenho do forro. Ao lado dessas colunas estão assentados os dois nichos, que, se não possuíssem os dosséis, se assemelhariam (se bem que maiores) ao esquema dos de Cachoeira. No arremate, três aduelas prendem as arcadas, sendo que a central tem um medalhão atarracado. A folhagem mostra o mesmo ritmo e os fênix tem igual esquema e delineação do Ó e do mor de Cachoeira, todavia, cremos que sejam oficinas diferentes, conforme trataremos mais abaixo.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes das colunas com videiras e fênix, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Do conjunto dos retábulos laterais, dois exibem risco idêntico: o de São Manoel e o de Nossa Senhora das Dores. Apresentam a mesma planta plana, as quatro colunas e dois arcos, as pilastras esguias que separam as colunas, as duas aduelas e o medalho central. Há variações somente no trono e no rendilhado sinuoso da boca do camarim (no retábulo das Dores, ele foi trocado por bordado rococó, respeitando, todavia, a volumetria do anterior). A concepção das fênix, das folhagens e especialmente de duas cariátides que se sobrepõem às pilastras externas, nos sugere que se trata não só do mesmo risco, mas provavelmente da mesma oficina. Analisando essas duas peças, não podemos deixar de pensar nas composições da Capela de Santo Antônio de Pompéu, levando-nos a crer que nas duas igrejas atuaram o mesmo riscador (apesar da execução por artistas diferentes, ao que tudo indica).



Retábulos laterais de São Manoel e Nossa Senhora das Dores. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes de fênix nos retábulos laterais de São Manoel e Nossa Senhora das Dores. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes de cariátides nos retábulos laterais de São Manoel e Nossa Senhora das Dores. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo de Santo Antônio e o de Nossa Senhora do Rosário têm plano parecido aos outros dois citados, porém com certas distinções. Talvez entalhador distinto (este é certamente outro que não o das Dores e São Manoel), deva ter utilizado o mesmo risco citado acima e o adaptado. As pilastras externas são a maior distorção: nos exemplares anteriores estão enfeitadas com cariátides; em Santo Antônio e Rosário as cariátides se transformam numa espécie de quartelão.[236]

[236] Em Caeté iremos ver processo semelhante, fruto de adaptação de riscos, onde duas cariátides de um retábulo se transformam em quartelões com cabeças no outro.



Retábulos laterais de Santo Antônio e Nossa Senhora do Rosário. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os retábulos de São Miguel e de São Francisco de Borja, possuem arranjo similar. Ostentam quatro colunas - profusamente ornamentadas com ramagens - entremeadas por pilastras. Essas colunas sustentam duas arquivoltas concêntricas, fixadas por três aduelas (no retábulo de São Miguel, a aduela acha-se sobreposta por um medalhão). Os camarins são adornados por rendilhados fitomórficos e abrigam trono em forma de ânfora.



Retábulos laterais de São Miguel e São Francisco de Borja. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

O retábulo de Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora do Carmo são mais simplificados, apresentando espiras nuas (sendo que no Carmo elas são cobertas de tinta vermelha). Ambas as estruturas tem quatro colunas (entre as quais estão os nichos) e dois arcos. Lembram as peças lisas de Raposos. Há informação de que o Amparo foi arrematado em 1768 e, de fato, parte de sua ornamentação é composta por ornatos arrocalhados (como os rendilhados do camarim). Teria sido feito, em pleno alvorecer do rococó, um retábulo preservando a volumetria de período tão recuado, cheio, assim, de arcaísmos? Não seria desacerto afirmar que sim, já que em Portugal isso algumas vezes ocorreu, como na capela lateral de São Roque, na igreja de São Roque, em Lisboa, e no mor de São Vicente, em Braga.





Retábulos laterais de Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora do Carmo. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Santo Antônio de Pompéu

A Igreja de Santo Antônio de Pompéu, erguida a poucos quilômetros de Sabará, tem a arquitetura singela típica do período. Desprovida de torres, exibe linhas retas e paredes lisas. No interior, chama atenção o apuro ornamental da capela-mor e do arco-cruzeiro.

Diferente dos retábulos mores do Ó e da Matriz da Conceição, essa estrutura de Pompéu tem somente quatro colunas e apresenta também o tradicional teto trifacetado (entretanto, o problema se resolveu aqui pela colocação de pilastras externas, lambris e apainelados, preenchendo os espaços vazios consequentes). Como o do Ó, não possui nichos laterais. Duas aduelas prendem os arcos e, no centro, há um grande medalhão. Sua arquitrave e cornijas seguem praticamente o mesmo esquema do Ó e da capela-mor da Matriz de Cachoeira. Todo conjunto é levemente côncavo.



Retábulo-mor e detalhe de uma cariátide no mesmo retábulo. Capela de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

As duas cariátides inseridas nas pilastras laterais tem solução idêntica àquelas nos retábulos de São Manoel e Nossa Senhora das Dores da Matriz de Sabará. A fatura aqui, todavia, é superior tecnicamente, apresentando melhor tratamento do rosto, do panejamento, do torso etc.

Mais alguns pormenores também demonstram que a oficina da nave da matriz sabarense é outra que não essa: em Pompéu o desenho das folhas de parreira é mais leve e realístico, na nave de Sabará mais duro; em Pompéu, as fênix são mais bem trabalhadas, com melhor colocação das asas e do movimento, nos laterais da Matriz de Sabará citados, as fênix possuem penugem quase infantil. Por outro lado, o retábulo de Pompéu se assemelha à talha do mor da mesma matriz. A concepção das fênix, das parreiras e dos acantos é muito similar e, por isso, talvez se trate da mesma oficina.



Detalhes de videiras e fênix, retábulo-mor. Capela de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Já a talha do arco-cruzeiro é de outro escultor, com figuração antropomórfica que nos remete à capela-mor e altares do cruzeiro de Cachoeira do Campo (o que possivelmente denota mesma oficina).



Detalhes de putti, arco-cruzeiro. Capela de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo

A Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo é, entre as principais desse estilo, das que possuem maior número de documentos remanescentes. Foi graças a esse acervo que conseguimos, por exemplo, escrever o tópico sobre Antônio Rodrigues Bello e Manoel de Matos. Além desses, outros artistas ou artífices atuantes nessa igreja foram identificados por estudos precursores do IPHAN. Há referências a douradores como Manuel de Souza e Silvio de Vasconcelos, cujo trabalho se estende entre 1733 e 1735.[237] Em 1752, os acabamentos continuavam, agora sob os cuidados de Américo Machado e Manuel Rodrigues.[238] Por essa época constam terem sido dourados o arco-cruzeiro, arcadas do coro e a tarja.[239]

Pesquisas recentes revelaram outros pormenores. Em 1784 houve obras de conserto e manutenção, como se lê no livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário:

> Despesa do ano de 1784 que teve a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito sendo Tesoureiro Manoel Ferreira Pedroza
> por cal pedreiro e ferragem
> por incenso azeite e gastos do mastro
> por ouro que se pagou ao fabriqueiro do Sacramento
> por ouro a José da Silva pintor [...] de pintar as duas sacristias[240]

Essa menção às duas sacristias deve ser referência à principal, onde está hoje o arcaz, e a sala anexa, chamada também na documentação de 'fábrica do Rosário'. Este José da Silva deve ter executado as rocalhas que estão no forro da sacristia menor. Na sacristia maior os seis caixotões parecem ser muito mais antigos (o pintor citado deve ter feito aqui somente trabalhos de reparo).

Além de Manoel Francisco Lisboa, outros nomes são citados como marceneiros ou carpinteiros, como: "ouro que dei a Antônio dos Santos Portugal por faze um almario para guardar a [fabrica]".[241] Talvez esse seja o grande arcaz da sacristia, ainda existente.

---

[237] MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *Op.cit*, p.45.
[238] Idem, 45.
[239] Cremos que essa tarja seja a grande estrutura joanina que se sobrepõem à original, que ainda existe semi escondida no arco-cruzeiro (o escultor desse medalhão primitivo é o mesmo do retábulo-mor, sendo os detalhes estilísticos idênticos). A estrutura joanina sobreposta é certamente de outro.
[240] AEAM - Cachoeira do Campo - Sala nº 20 - Prateleira AA, LIVRO 24, Irmandade Nossa Senhora do Rosário - 1725-1839, Livro de Receita e Despesa, AA24, p.12.
[241] AEAM - Cachoeira do Campo - Sala nº 20 - Prateleira AA, LIVRO 23, Irmandade Nossa Senhora do Rosário, Livro de Receita e Despesa, AA23, p.9.

Outro artista citado é Rodrigo Brum, ourives que fez a magnífica prataria da igreja entre os anos de 1744 e 1757. Trata-se provavelmente de um europeu não reinol, conforme hipótese levantada por Padre Afonso de Lemos.[242]

O escritor Cássio Lanari se refere a Antônio Coelho da Fonseca como construtor da Matriz de Cachoeira do Campo, baseado numa menção arquivística. Cremos que essa seja uma alusão à reedificação da igreja, quando a taipa antiga foi substituída pela pedra, conforme manuscritos citados por Padre Afonso. Esse Antônio foi mencionado pelo Segundo Vereador de Mariana como construtor da Matriz de Ribeirão do Carmo. Por documentação sabemos também que ele foi o arrematante da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto.[243]

Fora dos arquivos eclesiásticos também descobrimos referências reveladoras. O testamento de Antônio de Barros, por exemplo, nos remete a uma possível época de edificação da capela-mor:

> "deixo 50 oitavas de ouro ca (sic) Senhora de Nazareth para seu **altar e capela**" (...) "declaro que deixo para a **edificação da igreja** de Nossa Senhora de Nazareth da Cachoeira vinte oitavas de ouro em pó" (...) "deixo para a **cortina e hum frontal do altar** (...) sincoenta mil reis" (...) "declaro que deixo mais sincoenta oitavas de ouro em pó para a **fabrica e para paramentos** de Nossa Senhora de Nazareth.[244]

Estaria a capela-mor e o retábulo já construídos por volta de 1714, data do testamento? Esse trecho parece sugerir isso: capela-mor já pronta e o restante da igreja (nave etc), por acabar.

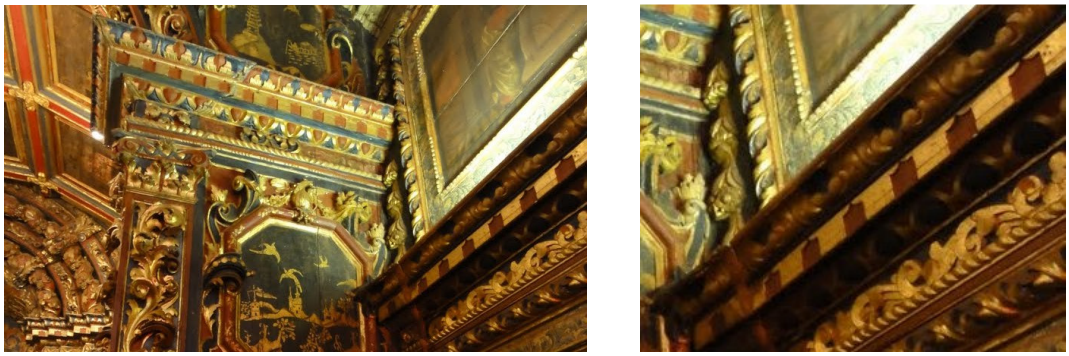
Tamanha é a homogeneidade iconográfica dos retábulos de Cachoeira Campo - fato já percebido por outros pesquisadores, como Paulo Krüger Correa Mourão[245] - que podemos aventar a hipótese das cinco peças serem fruto de um projeto original único, seguido por algumas oficinas, em períodos diferentes, num prazo de quase 30 anos. Teria, então, toda ornamentação sido concebida por somente uma pessoa? Com a recente restauração da capela-mor ficou visível o desenho primitivo da

[242] LEMOS, Pe.Afonso de. *Op.cit.*, p.104.
[243] LANARI, Cássio. *O Construtor da Matriz da Cachoeira do Campo*. Belo Horizonte: Suplemento Literário do "Minas Gerais", 20 / 05 / 1972.
[244] Códice 23. Auto 239, 1º Ofício. Todas as citações deste códice estão na página 2 do testamento.
[245] MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *Op.cit.*, p.46 e 169.

cimalha real: antes pintada de azul, agora mostra motivos florais sob fundo negro (tão em voga na época) e dentículos que alternam a cor branca e vermelha (muitíssimo semelhante à Capela do Ó). Tal desenho se repete, idêntico, na talha dourada das arquitraves do retábulo-mor e do arco-cruzeiro (seguiu-se a mesma proposta, consolidada, porém, por diversos artistas e técnicas). Cremos que originalmente o projeto previa talha para toda cimalha e, sem realizar-se o intento, utilizaram madeira policromada.[246]



Detalhes da arquitrave/cimalha da capela-mor e do arco-cruzeiro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes da arquitrave/cimalha do arco-cruzeiro e nave. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A Matriz de Nazaré possui a maior variação de plantas de retábulos entre os monumentos abarcados aqui, com representantes das três tipologias principais de Portugal: planta plana (mor); planta convexa (Bom Jesus e Santo Antônio); planta côncava (Rosário e São Miguel). Todos eles - ao contrário dos analisados até agora -

[246] Esses dentículos pintados são também, uma tradição portuguesa, existindo concepções praticamente idênticas, por exemplo, em São Roque de Lisboa.

mostram uma grande quantidade de adornos antropomórficos, certamente previstos na proposta original. Analisemos detidamente cada um deles.

O retábulo-mor é uma grande estrutura de composição semelhante a tantos congêneres da região de Porto e Braga. Acima do sotabanco, mísulas sustentam quatro colunas, duas de cada lado do camarim. As mísulas externas são cavalgadas por fênix; as internas, por pares de meninos. As colunas são de tal modo afastadas que comportam nichos, com peanhas sob forma de mascarões - esse largo espaço intermediário se manifesta, acima, na separação das duas arquivoltas resultantes. Tais nichos estão inseridos em pilastras, com fina talha vazada, algo raro em Minas, mas comum em Portugal (exemplo disso são os bordados da Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja). A nova restauração trouxe de volta os vermelhos de fundo do camarim, no lugar do azul posterior: na faixa que separa a abóboda, antes monotonamente pintada, apareceram frisos florais com fundo negro (que acompanham os também recém descobertos das ilhargas da capela-mor).[247] O sacrário é complexo, com um dossel que cobre a porta, ladeado por dois anjos. Na porta, três cabeças de querubins encimam o cordeiro. Quatro cariátides-estípites flanqueiam o conjunto (bem ao modo das gravuras que já nos referimos), as quais exibem seios e longos cabelos: as internas possuem braços arrematados em volutas e pingentes borlados no pescoço; as externas, braços arrematados em asas e pingentes cruciformes. Ao longo da linha formada por essa base, aparecem cavalos em meio a grustescos. Esse sacrário, apesar de intricado, tem o mesmo esquema trifacetado de São Bartolomeu e Glaura, de onde a ideia pode ter provindo. O trono anforado, a decoração em baixo-relevo da capela-mor (com volteios e volutas), as folhagens, cachos de uvas e fênix, tudo nos remete ao Ó de Sabará.

[247] A tampa do altar-mor é uma tela oitocentista com o tema da adoração eucarística. Temos razão para crer que é obra de Honório Esteves. Foi Honório que decorou ou repintou o forro da capela-mor em 1881. Acreditamos também ter sido ele o responsável pela tinta azul que escondeu os detalhes originais (fez isso para adequar o novo ambiente criado pela nova pintura, com predominância de cores azuis, ao contrário da pintura de Antônio Rodrigues Bello, com predominância de arquiteturas marrons). A decoração original das cimalhas (agora redescoberta) se harmonizava melhor, como sabemos agora, com a pintura de Bello.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Sacrário-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Camarim, trono e pelicano, capela-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix nas mísulas, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

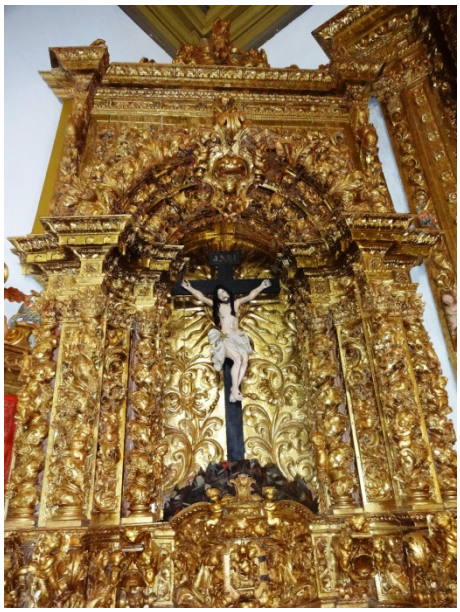


Detalhes da talha vazada com cavalos híbridos, acantos, querubins, fênix e conchas, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes da talha vazada, retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora ao Pé da Cruz, Beja, Portugal.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/4574483647/in/set-72157623858788831 (acesso em 08/09/2014).

Os dois retábulos do cruzeiro seguem basicamente um mesmo risco, com variações somente na tampa do altar, nos sacrários, no camarim e na edícula. Apresentam três colunas que ladeiam o camarim, dando origem a três arcos concêntricos. A coluna central (e consequentemente o arco central) é mais avançada em relação às demais, dando desenho convexo ao conjunto. Cada uma das três mísulas laterais tem traço diferente: as mais afastadas apresentam um corneteiro; as centrais, meninos cavalgando fênix; e as mais próximas ao camarim, três putti em volta de uma concha. Sobre a arquitrave estão as arquivoltas presas por quatro aduelas, e, acima, a edícula, preenchida por apainelados com folhas de acanto e margeados por duas cariátides com braços arrematados em voluta (possuem múltiplos seios e, ao que parece, estão grávidas).





Retábulos laterais do Bom Jesus de Bouças (evangelho) e Santo Antônio (epístola). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Vamos agora às variações ornamentais. O retábulo de Santo Antônio, lado epístola, tem pequeno trono anforado; o do Bom Jesus não apresenta trono, mas uma simulação de rochas onde se crava a cruz do Senhor de Bouças (que é o mesmo de Matosinhos). O de Santo Antônio tem a edícula concluída, ao centro, por um anjo cavalgando uma fênix (de cujo bico pendem festões que vão ter à outras duas aves) e, nas extremidades, por mais dois anjos; o Bom Jesus é terminado por uma fênix central rodeada por anjos e, nas extremidades, por mais duas fênix (é, curiosamente, uma ordem oposta à do outro) - no núcleo desse conjunto está a inscrição SPQR (Senatus Populos Que Romanun).

Analisando a ornamentação antropormórfica, zoomórfica e fitomórfica (que, nesse caso, ao contrário da capela-mor, possui algumas pequenas flores sobre as parreiras) podemos sugerir que o mesmo mestre que trabalhou no retábulo-mor atuou nas peças do cruzeiro. É óbvio que na capela-mor a figuração humana é mais deficiente e nos dois outros, mais elaborada, mas, comparando-as, fica difícil duvidar que não seja a mesma oficina. Seriam, nesses casos, vestígios de trabalhos delegados a aprendizes? Ou terá o mesmo mestre evoluído e amadurecido, da capela-mor para os laterais?



Detalhes da talha com mísula, concha, mulheres e querubim, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes da tampa do altar, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes da talha com videiras e putti, retábulo do Bom Jesus de Bouças. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes de putti, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Se, considerando a grande semelhança entre os fitomórfismos e zoomórfismos da Capela do Ó com esse conjunto de Nazaré, estivermos frente ao mesmo escultor, teríamos ainda mais uma hipótese: esse artista ignorou a ornamentação antropomórfica em Sabará e a introduziu em Cachoeira. Por que teria feito isso? Talvez por não ter, na ocasião, habilidades suficientes (as dificuldades são maiores na concepção de rostos, mãos e pés) ou para baratear a obra - de qualquer forma, teria seguido padrão já conhecido nas Minas (São Bartolomeu e Glaura). Quando se deparou com a matriz cachoeirense, confrontou-se com o pedido das irmandades para inserir, como em Portugal,[248] representação humana? Se assim foi, o fez dificultosamente na capela-mor e, depois, mais elaboradamente nos laterais do cruzeiro. Retomaremos essas hipóteses no capítulo 13.

[248] Em quase todos monumentos desse estilo que visitamos no norte de Portugal, a ornamentação antropomórfica se faz presente, sendo parte essencial.



Detalhe da concha do retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe da concha do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix do retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do camarim, retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do fundo do camarim, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do rendilhado do camarim, retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



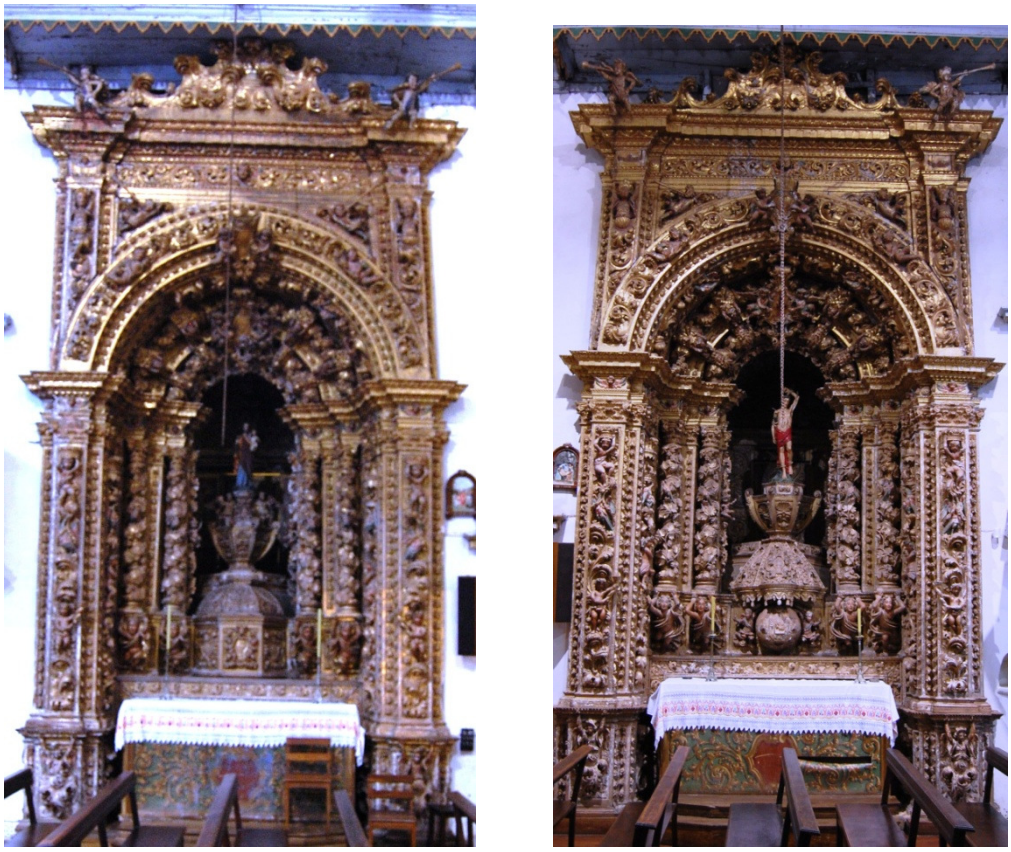
Detalhe do rendilhado do camarim, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os dois exemplares restantes da nave foram confeccionados entre 1724 e 1726 e são obras do já citado Manoel de Matos, tendo o mesmo feitio e escultura.[249] Há pequenas variações somente no desenho do sacrário, sendo o do Rosário (lado evangelho) um pseudo sacrário mais singelo e o de São Miguel, mais rebuscado, esférico e guarnecido por um dossel. São esses os maiores retábulos laterais desse estilo em Minas e estão entre os maiores do estado (talvez inferiores em tamanho apenas aos do transepto da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas). Exibem já um tom apoteótico e teatral que prenuncia o joanino de dez anos depois.

Com planta pronunciadamente côncava, apresentam camarim de grande profundidade (no cerne dessa tipologia devem estar, certamente, as capelas laterais tão frequentes em Portugal). Externamente, rente à parede, duas pilastras dão origem a um arco e, junto com os tradicionais apainelados triangulares do arremate, fazem moldura à estrutura central, ao retábulo propriamente dito. Quatro atlantes substituem as mísulas e

[249] Documentalmente existe o citado manuscrito onde a Irmandade do Rosário pede para se seguir o mesmo desenho do altar das Almas.

sustentam quatro colunas, duas de cada lado do camarim, que, acima da arquitrave, embasam dois arcos concêntricos. O trono, em formato de ânfora, sustêm as imagens patronas e mais duas bancadas (para colocação de oragos secundários). Do ponto de vista arquitetônico, o tipo mais semelhante a esses de Manoel de Matos é o Santo Antônio de Raposos e o Rosário de São Bartolomeu (lado epístola), porém, os de Cachoeira tem maior tamanho e mais ornamentos.



Retábulos laterais de Nossa Senhora do Rosário (evangelho) e São Miguel (epístola). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe dos atlantes do retábulo de São Miguel. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Sabemos que Matos trabalhou na Igreja de Fidalgo, na confecção de um desaparecido altar-mor. Não conseguimos identificar outros retábulos dele, nem documentalmente, nem por comparação estilística, o que inviabilizou apontamentos sobre uma oficina retabulística regional e autoral.

Pelo menos mais três oficinas se insinuam aqui: uma nos púlpitos e coro, uma no medalhão do cruzeiro e outra no altar do Santíssimo. Os púlpitos e coro exibem acabamento leve, muito diferente dos retábulos; o púlpito tem rendilhados complexos, que nos remetem à ourivesaria; a talha do coro lembra os desenhos fitomórficos típicos dos azulejos portugueses (os quais podem também ter fornecido motivos para os pedúnculos tão comuns nas igrejas da região e para as mulheres nuas com braços em volutas ou asas, como vemos no sacrário dessa matriz e na azulejaria do Santuário de Nazaré, Portugal, onde o culto à padroeira de Cachoeira do Campo se iniciou - teriam partido de Nazaré, além do orago, comitentes e artistas?).



Púlpito da epístola. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Azulejos da capela-mor. Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do coro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe dos azulejos da capela-mor. Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré, Portugal.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe da talha do coro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe dos azulejos da capela-mor. Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe da tampa do altar, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe dos azulejos da capela-mor. Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré, Portugal.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhe de cariátides do sacrário-mor e de cariátide do arremate do retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A fatura do medalhão do arco-cruzeiro é indubitavelmente de outro mestre e apresenta formato diverso, confeccionado no modismo joanino. Sob esse medalhão ainda se pode ver a base da tarja original, confeccionada pelo mesmo escultor da capela-mor, com seus rostos peculiares. Sobre o Santíssimo, já discorremos antes.



Medalhão do arco-cruzeiro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe da talha subjacente no medalhão do arco-cruzeiro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Caeté

A Igreja do Rosário deve ser a mais antiga de Caeté, posto que a matriz local foi reconstruída em meados do século XVIII. Em anexo ao arco-cruzeiro, estão dois elementos do Nacional que exibem basicamente o mesmo aspecto convexo. A julgar pela largura da moldura da mesa do altar, essas estruturas eram bem maiores, talvez com mais um par de colunas externas. Esse conjunto deve ter sido muito modificado e remontado (provavelmente é por isso que a sanefa e edícula sejam do período rococó).

Possuem duas colunas de cada lado do camarim, as quais sustentam duas arquivoltas. As colunas internas são bastante projetadas à frente. Quatro fênix cavalgam as mísulas. No centro, sobre o altar, um grande nicho substitui o sacrário. No trono, lado do evangelho, fica Santa Efigênia; no lado epístola, São Benedito (ambos tem formato de ânfora). Acima, duas aduelas prendem os arcos.



Retábulos laterais de Santo Efigênia e São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Apesar de seguirem a risca o mesmo projeto, há uma diferença clara na qualidade da talha entre um e outro. As fênix e folhagens do de Santa Efigênia são mais elaboradas, nos remetendo ao mesmo escultor da capela-mor e laterais de Cachoeira; o outro já tem fatura diferente, com várias nuances estilísticas. A ornamentação dos nichos centrais de ambos provavelmente mostra também a mesma fatura da Nazaré: a principal diferença é que, no caso do de Santa Efigênia, as cariátides foram substituídas por quartelões com cabeças; enquanto no de São Benedito, apresentam o tradicional corpo com braços em voluta e pingentes no pescoço.



Detalhes de fênix nos retábulos laterais de Santo Efigênia e São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes de cariátides nos retábulos laterais de Santo Efigênia e São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Podemos sugerir o seguinte: a mesma oficina de Cachoeira atuou nos retábulos de Caeté, não obstante, há variações estilísticas entre a ornamentação zoomórfica e fitomórfica, que cambia de uma talha mais detalhista (Santa Efigênia) até algo menos intricado (São Benedito), o que nos leva a crer em dois escultores trabalhando, se revezando nos ornatos.



Detalhes de putti nos retábulos laterais de Santo Efigênia e São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabirito

A Matriz da Boa Viagem de Itabirito foi instituída em sede de paróquia somente em 1752, contudo, sua talha é mais antiga. Esse complexo, depois de Cachoeira, é o que ostenta maior número de ornamentos antropomórficos. Aqui, provavelmente, estiveram oficinas diferentes daquelas analisadas em Sabará, Raposos, São Bartolomeu, Glaura ou Cachoeira.

O retábulo-mor possui ritmo arquitetônico semelhante ao de Raposos e ao da Matriz de Sabará (sendo mais complexo que o de Raposos e mais simplificado que o de Sabará). As colunas que ladeiam o camarim dão origem a duas arquivoltas e dois grandes nichos as margeiam. Mais um par de colunas flanqueia o retábulo, rente às ilhargas. Acima das arcadas há um conjunto escultórico que tenta harmonizar o forro trifacetado com os arcos: vemos nítidas adaptações, especialmente sobre o arremate (que é sucedido por pequenos atlantes que sustêm mísulas soltas e dois anjos), havendo, por toda parte, fissuras de junções (o que denota algo remodelado, inacabado ou com perdas). Teria esse arremate sido projetado como o de Sabará, com grande

panejamento? Se sim, essa cortina esconderia as amarrações e se encaixaria bem nos atlantes e nos anjos laterais.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Essa talha do mor se liga estilisticamente ao altar de São Miguel, lado epístola, anexo ao arco-cruzeiro. Essa estrutura apresenta risco convexo, sendo as colunas que guarnecem o camarim mais projetadas à frente. Quatro atlantes sustentam essas colunas. Ao centro, acima do altar, está um sacrário com símbolos da Paixão de Cristo. Festões com rosas e girassóis guarnecem a boca do camarim. O trono anforado sustêm a imagem de São Miguel e, atrás dele, um sol em baixo relevo. Nos arcos, duas aduelas predem a armação. Trata-se da mesma talha espessa e solta do mor. As parreiras são graciosamente esculpidas, envolvendo de forma dinâmica as colunas.[250]

[250] Os retábulos de Caeté deviam ter originalmente esse mesmo ritmo dos retábulos de Itabirito, que, aqui, encontram-se originais.



Retábulo de São Miguel (epístola). Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de ornamentação antropomórfica no retábulo-mor e no retábulo de São Miguel (epístola). Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

O outro retábulo do cruzeiro, lado evangelho, dedicado à Nossa Senhora do Carmo, tem feição idêntica ao de São Miguel, mas é provavelmente feito por outra oficina. O desenho das folhagens, das fênix e dos atlantes é muito destoante. É, portanto, um mesmo risco executado por artistas diferentes.



Retábulo de Nossa Senhora do Carmo (evangelho). Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Esse artista que atuou no Carmo parece ser o mesmo que fez o exemplar que se preserva no Santíssimo, abrigando um Senhor dos Passos. Esse não devia ser o lugar original desse altar, pois as arquivoltas estão claramente achatadas, cortadas no ponto de junção com as arquitraves. Outro detalhe que mostra modernização e readequação é o medalhão central, esculpido com rocalhas e guarnecido por dois anjos. Ademais,

sabemos que o anexo do Santíssimo é uma obra do século XIX, muito posterior à talha que ele hoje abriga. Cremos, portanto, que essa peça tenha sido trasladada posteriormente e que antes devia estar inserida na nave (sendo substituída pelas atuais, de decoração rococó). Trata-se de uma estrutura de planta levemente convexa, com duas colunas de cada lado do camarim e dois arcos subsequentes. Além das pilastras internas que separam as colunas, exteriormente há outras duas, mais largas, que sustentam um arco simples. Originalmente esse retábulo devia possuir um ático/frontão (cujos apainelados em parte ainda são visíveis).[251] A ornamentação fitomórfica, zoomórfica e antropomórfica (com seus anjos, atlantes e sereias de nariz achatado), nos remetem, como dito, ao Carmo.[252]



Retábulo do Santíssimo (Senhor dos Passos). Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[251] Devia, portanto, ser parecido aos de Manuel de Matos em Cachoeira, se bem que em menor tamanho.
[252] Nos atlantes do Santíssimo há provavelmente uma adição de massa no contorno dos cabelos.




Detalhe de atlantes no retábulo do Santíssimo (provavelmente cabelo refeito com massa) e no retábulo de Nossa Senhora do Carmo. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí

Acuruí, assim como sua sede, Itabirito, fazia parte do Termo de Vila Rica, depois município de Ouro Preto, se desmembrando apenas em 1921. O lugar chamava-se Rio de Pedras e está na divisa geográfica com o distrito ouropretano de Glaura. A Igreja do Rosário parece de grande antiguidade, com seu pesado frontão triangular e torre em telhadinhos. Internamente, exibe o altar-mor na nossa tipologia estudada. Infelizmente, uma restauração amadora alterou-lhe a feição, com uma policromia completamente destoante. Estruturalmente, tem a mesma solução de Itabirito, Raposos e Sabará, com quatro colunas e dois arcos. Os nichos laterais aqui, entretanto, são inserções posteriores. As colunas são lisas e a talha está somente nas mísulas, capitéis e aduelas. Sob as mísulas, quatro atlantes sustêm as colunas, os quais aparentam ser do mesmo escultor do retábulo-mor e de São Miguel da Matriz de Itabirito.



Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Acuruí.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe dos atlantes do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Acuruí.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de atlante no retábulo de São Miguel. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Esses atlantes são uma possível prova que essa estrutura lisa é muito antiga (e não uma recriação posterior seguindo modelo arcaico). Nesse caso, provavelmente a irmandade, pobre, fez projeto incompleto e só compôs espaço com colunas lisas, estando somente uma pequena parte devidamente esculpida.

-Igreja de São Gonçalo de Amarantina

A atual Igreja de São Gonçalo, do distrito ouropretano de Amarantina, é um misto arquitetônico de diversas épocas, contudo sabe-se que a ocupação do lugar é bastante recuada.[253] O interior do templo preserva dois retábulos. O da epístola, que hoje abriga uma imagem do Sagrado Coração de Jesus, apresenta muitas alterações, mas ainda ostenta quatro colunas torsas, sendo que as externas tem fina talha dourada. Essas colunas dão lugar a uma arquivolta que certamente foi confeccionada depois ou veio de outra estrutura, mal resolvida como está. O fundo do camarim possui os mesmos detalhes artesoados que estão, por exemplo, nas tribunas de Cachoeira do Campo.

O do evangelho, dedicado a Nossa Senhora do Carmo, é semelhante ao anterior, com diferença nas mísulas (aqui entalhadas) e no arremate (com intricada composição de volutas, acantos e flores). As colunas externas, porém, denunciam a mesma fatura do anterior, com a feição característica das fênix, com pés vigorosos e protuberantes.

Provavelmente, não se trata das mesmas oficinas que trabalharam na região de Cachoeira, São Bartolomeu ou Itabirito.

[253] É aqui que se ergue uma das poucas casas bandeiristas de Minas.




Retábulos laterais de Nossa Senhora do Carmo (evangelho) e Sagrado Coração de Jesus (epístola). Igreja de São Gonçalo, Amarantina.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).




Detalhes de fênix nos retábulos laterais de Nossa Senhora do Carmo (evangelho) e Sagrado Coração de Jesus (epístola). Igreja de São Gonçalo, Amarantina.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

VALE DO RIO DOCE
-Catedral de Mariana

A Catedral da Sé, não obstante as várias reformas levadas à cabo durante o século XVIII, especialmente quando da instalação do bispado, preservou ainda dois retábulos do Nacional, provenientes da antiga Matriz da Vila do Carmo. Temos prova documental desse reaproveitamento graças a uma carta do bispo Dom Frei Manuel da Cruz, já citada aqui.

O retábulo-mor é uma grande estrutura de planta plana. Apesar da ornamentação antropomórfica não se dependurar nas colunas e arcos, como em Cachoeira, aqui em Mariana ela está nos atlantes (sob as seis mísulas) e nos anjos (que suportam as cartelas acima do sotabanco). Analisando atentamente esse exemplar, podemos supor que o desenho original tivesse o tradicional ritmo encontrado em capelas mores com teto trifacetado: uma ou duas colunas guarnecendo o camarim e uma mais afastada, que não sustêm arquivoltas, mas serve de apoio aos apainelados superiores, feitos para complementar as esquinas (como em Raposos) ou sustentar o cortinado (como em Sabará). Talvez, feita a nova capela-mor, houve a necessidade de substituição do teto antigo da Matriz, trifacetado, por um abobadado, para abrigar a nova pintura em perspectiva. Natural, então, trocar essa decoração de arremate primitiva: a parte de cima foi substituída por uma complementação, o que se fez com madeira lisa e ornatos arrocalhados. O corpo, contudo, permaneceu inalterado, com duas colunas que guarnecem, de cada lado, o camarim, os nichos (muito alterados) e duas colunas externas que nada seguram (somente o camarim original, que devia ser profundo e conter um trono característico, foi substituído pela pintura que hoje se vê).



Retábulo-mor. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Acervo particular Adalgisa Arantes Campos.



Atlante do Retábulo-mor. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O lateral de São João Evangelista, lado evangelho, exibe a comum planta plana. Duas colunas de cada lado do camarim, separadas entre si por finas pilastras, sustentam as arquivoltas, nesse caso desprovidas de ático. O camarim é raso e apresenta

os volteios característicos. As mísulas de sustentação interna mostram pequenas cabeças de anjo; as externas, fênix. Pelo estilo da ornamentação, trata-se de escultor diferente daquele da capela-mor. Como já frisado antes, esse tipo, com seus fundos brancos, lembra algumas peças nordestinas, notadamente as de São Francisco, de Salvador. Seu arremate, com três aduelas desprovidas de medalhões centrais, também nos remete a retábulos laterais portugueses, onde muitos não possuem brasões distintivos, tão característicos de Minas.



Retábulo lateral de São João Evangelista. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Acervo particular Adalgisa Arantes Campos.



Detalhe de fênix e querubim no retábulo de São João Evangelista. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Camargos

O retábulo-mor da Conceição de Camargos, igreja das mais antigas do Termo de Mariana, expõe intrincada talha. O plano inferior apresenta o mesmo desenho dos mores de Sabará, Raposos, Sé, etc: quatro colunas ladeiam o camarim, duas de cada lado; externamente, mais duas delimitam o conjunto (nesse caso não há nichos, sendo o espaço preenchido por talha). As duas arquivoltas esperadas possuem três aduelas. A maior diferença desse complexo com o dos outros citados está no arremate: cremos que originalmente se constituía de apainelados, como os outros, contudo, posteriormente devem ter sido inseridas as duas grandes aves, os dois anjos e o dossel. Essa mudança pode ter ocorrido numa provável substituição do teto trifacetado por um abobadado (hoje retirado) - o resultado final se adéqua numa abóboda de berço, mas não num forro de caixotões.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Comparando a ornamentação antropomórfica das colunas e arquivoltas do mor - atlantes e putti (que se deitam no meio das colunas) -, percebe-se certa semelhança com São João Evangelista da Sé de Mariana (temos o mesmo desenho das fênix e das parreiras, com cachos trinos). Somente as fênix esculpidas nas mísulas se diferenciam, denunciando outro mestre.





Detalhe de putti e fênix (mísula), retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de fênix do retábulo de São João Evangelista. Sé Catedral, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os dois laterais externam basicamente uma mesma volumetria, mas o da epístola, consagrado hoje ao Sagrado Coração de Jesus, tem uma ornamentação mais ligada ao Nacional, com duas colunas e um arco com as tradicionais espiras. Ladeiam o conjunto grossos pilares, à moda de lambris, que são acompanhados por um pequeno ático no arremate. O retábulo do evangelho, atualmente dedicado a Nossa Senhora Aparecida, tem as mesmas colunas e pilastras, mas com uma ornamentação muito deferente: festões de girassóis enroscam as espiras (ao contrário da epístola, onde há parreiras); as pilastras são enfeitadas com ornatos conchóides (enquanto no outro há folhas de acanto); há um arco concêntrico, mas ele não é continuação das colunas, sendo composto por folhagens, quartelões e aduelas (sem o desenho tradicional apresentado no outro). Trata-se certamente de dois escultores diferentes. Estariam seguindo o mesmo projeto e um deles, o do evangelho, familiarizado com a talha joanina, teria mudado deliberadamente o risco, modernizando os adornos?



Retábulos laterais de Nossa Senhora Aparecida (evangelho) e Sagrado Coração de Jesus (epistola). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhe da ornamentação das colunas dos retábulos laterais de Nossa Senhora Aparecida (evangelho) e Sagrado Coração de Jesus (epistola). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Essas peças peculiares de Camargos tem interessantes paralelos com criações rurais portuguesas, inclusive com soluções muito semelhantes, das quais podemos citar a Capela de Nossa Senhora do Pranto, em Ilhavo.

-Matriz do Bom Jesus do Monte de Furquim

Na Matriz de Furquim são os retábulos laterais que nos interessam mais, contudo, o retábulo-mor é de um joanino muito recuado, apresentando quatro colunas torsas decoradas com putti e parreiras. Uma análise dos anjos revela semelhanças estilísticas com o Rosário da mesma igreja e com o mor de Santana de Mariana. Os atlantes sustêm mísulas de desenho idêntico a tantas outras encontradas em peças do Nacional, com aspecto de coração.



Retábulo-mor. Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os dois maiores da nave apresentam o mesmo projeto: duas colunas ladeiam o camarim e dão origem a somente uma arquivolta. O camarim é largo e raso. Pilastras exteriores sustêm um arco simples acima. Apainelados e uma ampla sanefa arrematam o conjunto. Como dito, os atlantes do Rosário (lado epístola) nos fazem pensar no retábulo-mor. O de Santo Antônio, lado evangelho, tem o mesmo desenho, mas com uma diferença ornamental - as colunas possuem, além das parreiras e fênix, pequenas folhas de girassol. Os atlantes deste de Santo Antônio nos lembram os do retábulo-mor e São Miguel da Boa Viagem de Itabirito e os do mor do Rosário de Acuruí. Cremos se tratar do mesmo escultor, tamanha a semelhança.





Retábulos laterais de Santo Antônio (evangelho) e Nossa Senhora do Rosário (epistola). Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhes de atlantes no retábulo do Rosário e no retábulo-mor. Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo de Santo Antônio. Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Acuruí.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhes dos fênix dos retábulos laterais de Santo Antônio (evangelho) e Nossa Senhora do Rosário (epistola). Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhes das videiras dos retábulos laterais de Santo Antônio (evangelho) e Nossa Senhora do Rosário (epistola).
Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Os do cruzeiro, dedicados a São Miguel (lado epístola) e São José (lado evangelho), representam uma curiosa mescla de talha do Nacional, com tendências joaninas. Os atlantes estão sob mísulas de aspecto peculiar, o trono é o típico em ânfora e o fundo do camarim tem os mesmos arranjos em voluta, mas é no arremate que está a grande mudança: há um dossel a cobrir os elementos e, acima dele, uma complexa base é encimada por um anjo. Rompe-se, pois, o ritmo fechado do Nacional a favor da forma aberta.



Retábulos laterais de São José (evangelho) e São Miguel (epístola). Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Toda a nave está muito repintada, o que dificulta uma análise estilística mais apurada.

-Matriz de São Sebastião de Ribeirão do Carmo

A Matriz de Ribeirão do Carmo apresenta os dois retábulos do cruzeiro no Estilo Nacional. Possuem basicamente o mesmo desenho e volumetria, com duas colunas de cada lado do camarim e duas arquivoltas concêntricas (o do evangelho é levemente côncavo; o da epístola, convexo). Finas pilastras separam as colunas. A sanefa e o frontão são posteriores ao conjunto, inclusive contendo já rocalhas. O da epístola tem adaptações evidentes, como atlantes sob as mísulas (no outro só há mísulas) e pequenas colunas de fuste canelado, levemente torcido, a completar as colunas maiores (que são torsas, com as tradicionais parreiras e fênix). Pelo tipo dessa ornamentação, trata-se provavelmente de duas oficinas distintas, sendo a da epístola de mais apuro técnico (apesar de muito modificada posteriormente), com arranjo mais elaborado das asas dos fênix e com a colocação dos atlantes. Os atlantes e fênix nos remetem à capela-mor e Rosário de Furquim, bem como à Santana de Mariana. Não podemos afirmar, contudo, que se trata do mesmo mestre, pois os exemplares de Ribeiro do Carmo encontram-se muito desfigurados, com evidentes superposições de várias camadas de tinta.



Retábulos laterais do evangelho (Santo Antônio?) e da epístola (Nossa Senhora Aparecida / São Miguel?). Matriz de São Sebastião, Ribeirão do Carmo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).





Detalhes dos retábulos laterais do evangelho e da epístola. Matriz de São Sebastião, Ribeirão do Carmo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Atlantes do retábulo da epístola. Matriz de São Sebastião, Ribeirão do Carmo.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana

Os dois retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana deviam pertencer à capela primitiva, reinseridos depois na nave atual. O de Nossa Senhora do Rosário, lado evangelho, abriga hoje um par de colunas (uma de cada lado do camarim) e arquivoltas. Tinha originalmente mais duas colunas, porém, as centrais foram retiradas para inserção de imagens, usando as antigas mísulas como peanhas. Possui ático, como os de Cachoeira, e uma sanefa posterior, rococó. Posterior também são os dois anjos que sustentam uma cartela na mesma edícula (de fatura singela, diferenciam-se substancialmente do resto da talha). As gordas fênix, os pesados cachos de uvas e as cabecinhas de anjos não denotam semelhança com nenhuma outra peça da região.



Retábulo lateral de Nossa Senhora do Rosário (evangelho). Igreja de Nossa Senhora da Glória, Passagem de Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

O da epístola, dedicado ao Senhor dos Passos, proporciona praticantemente a mesma volumetria que o anterior, mas, sua talha já é joanina, de um tipo arcaizante. Apesar de apresentar baldaquino, o ritmo é fortemente marcado pelas formas fechadas, arrematadas em arco. O compleição das mísulas, das parreiras e dos fênix nos remetem ao Nacional Português. Contudo, toda fatura nos indica outro escultor, que não o do evangelho.



Retábulo lateral do Senhor dos Passos (epístola). Igreja de Nossa Senhora da Glória, Passagem de Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Igreja de São José de Ouro Preto

Os dois retábulos inseridos na Igreja de São José constituem os últimos remanescentes dessa tipologia na sede de Ouro Preto. Possuem basicamente o mesmo projeto, apresentando o modelo clássico, semelhante a tantos outros citados aqui: duas colunas se apoiam em mísulas de desenho ordinário (uma de cada lado do camarim) e, acima da arquitrave, dão lugar a um arco único. Pilastras internas e externas guarnecem o conjunto. O arco tem duas aduelas e um girassol central, no lugar esperado da tarja. O medalhão propriamente dito encontra-se acima, no centro da edícula. O sacrário exibe o tradicional aspecto trifacetado, aludido aqui muitas vezes. O trono e o camarim certamente são posteriores. Essas peças possuem um plano característico, sem ornamentação antropomórfica, muito semelhantes aos dois retábulos do arco-cruzeiro de São Bartolomeu, com os quais guardam, além da paridade morfológica, afinidades estilísticas.



Retábulos laterais. Igreja de São José, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de São João Batista de Barão de Cocais

Na Matriz de Barão de Cocais existe, inserido na nave, um retábulo do Estilo Nacional, dedicado atualmente a São Domingos. É tão pequena estrutura que, para se enquadrar na atual igreja, um arcabouço de madeira foi feito e nele, ao centro, fixado a antiga peça (é evidente que o conjunto deve ter pertencido a uma capela menor). Trata-se, de qualquer modo, de um artefato incompleto: originalmente devia ter quatro colunas e dois arcos (as colunas externas foram removidas, sobrevivendo delas somente as mísulas vazias). Se estivesse inteiro, teria esquema corriqueiro, inclusive com o sacrário trifacetado.



Retábulo lateral de São Domingos. Matriz de São João Batista, Barão de Cocais.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A ornamentação é basicamente composta por parreiras e fênix (na tampa do pseudo-sacrário há uma pequena cabeça de anjo, que é o único adorno antropomórfico). Um detalhe que corrobora que tal estrutura veio de templo mais antigo é o medalhão central, que possui um Rosário (retábulos da Senhora do Rosário eram em geral erguidos nas matrizes). Esta peça, portanto, pertenceria à capela que existiu no local antes da construção da atual igreja.



Detalhes de coluna, camarim e arremate, retábulo lateral de São Domingos. Matriz de São João Batista, Barão de Cocais.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado possui um intrigante retábulo-mor. Apesar da predominância de superfícies lisas, possui basicamente o mesmo projeto do mor de Cachoeira do Campo, com quatro colunas, dois nichos, dois arcos e arremate fechado semicircular. Contudo, há uma mudança nesse conjunto que vai além da simplicidade ornamental. Ao contrário dos retábulos de espiras lisas encontrados no norte de Minas, Raposos, Acuruí etc, essa estrutura é bastante diferenciada: as quatro colunas apresentam o terço inferior estriado (o que denota atualização estilística); as mísulas são profundamente diferentes, não tendo o feitio de coração tão comum no Nacional (e sim a forma de um 'S', apoiado em atlantes que seguram uma folha de acanto); curiosos festões ligam as aduelas do arremate (incomuns no Nacional, aparecem em criações modernizadoras, como as que vemos em São Roque de Lisboa).



Retábulo-mor e detalhe de atlante do mesmo retábulo. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Cachoeira do Brumado.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de arremate do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Cachoeira do Brumado.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Seria esse caso de Cachoeira do Brumado sobrevivência posterior de um modelo antigo? Talvez, mesmo no período joanino - quando eram corriqueiros os arremates abertos, com frontões interrompidos e dosséis - em alguns lugares o ritmo fechado do Nacional permaneceu, com sua solução simples, composta por arquivoltas concêntricas apoiadas em colunas.

VALE DO PARAOPEBA

-Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Piedade de Paraopeba

A Igreja de Piedade do Paraopeba é a única nessa região que localizamos a volumetria típica de retábulos do Nacional Português. O mor, apesar de muito alterado estruturalmente e sucessivas vezes repintado, exibe duas colunas que guarnecem o camarim e um arco simples, todos de espiras lisas. Detalhes como as mísulas e resíduos de folhas de acanto denotam grande antiguidade. Acima da arquivolta, há pequenos quadros entalhados que nos recordam partes de apainelados, muito usados em modelos protegidos por forros trifacetados. Por sobre o altar, sustentando partes do sotabanco, existem cariátides muito peculiares, confeccionadas por um mestre popular: apresentam braços colados ao corpo, sem mãos, corpete justo, que realça o busto e o decote, e saiote.



Retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Piedade, Piedade do Paraopeba.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de mísula e sotabanco do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Piedade, Piedade do Paraopeba.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de acantos e cariátide do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Piedade, Piedade do Paraopeba.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Capítulo 13: Resquícios e trânsito de oficinas

-Fragmentos de retábulos: o reaproveitamento dos ‘trastes'

Elementos do Nacional deviam ser mais numerosos do que são hoje, mas com novos modismos ingressando nas Minas, natural que fossem reaproveitados ou destruídos. Várias peças citadas aqui parecem ter sido realocadas de outros lugares - como as de São José de Ouro Preto, a de São Domingos da Matriz de Barão de Cocais e a Mercês de São Bartolomeu -, contudo, cremos que a maior parte das estruturas retiradas dos sítios originais simplesmente se perdeu. O material resultante da remoção é chamado na documentação da época de ‘trastes’, os quais eram vendidos, doados ou descartados. Além dos vários exemplares estudados aqui, partes de alguns elementos incompletos ainda existem.

Uma dessas peças pode ser apreciada no Museu Mineiro, em Belo Horizonte: um retábulo quase completo proveniente da Coleção Geraldo Parreiras. Apresenta discreta concavidade, com dois pares de colunas e três arcos concêntricos (ao que parece, as colunas centrais foram retiradas para inserção dos nichos). As colunas que ladeiam o camarim se apoiam direto nas mísulas, já os nichos e as colunas externas possuem atlantes que, curiosamente, são inseridos acima das mísulas (e não abaixo, como vimos até então - seriam inserções posteriores?). O arremate possui três aduelas e um medalhão sob o raio central: as duas aduelas laterais apresentam cariátides com braços; a central tem uma mulher com os tracionais braços interrompidos (as três têm faces semelhantes às meninas de corpete de Piedade do Paraopeba). O conjunto encontra-se desprovido de trono, camarim e altar.



Retábulo. Museu Mineiro, Belo Horizonte.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de retábulo. Museu Mineiro, Belo Horizonte.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

O mesmo museu possui diversas colunas torsas, construídas ao gosto popular e decoradas com a típica ornamentação eucarística, constituída por parreiras. São, provavelmente, advindas do Nacional ou de ornatos joaninos recuados.

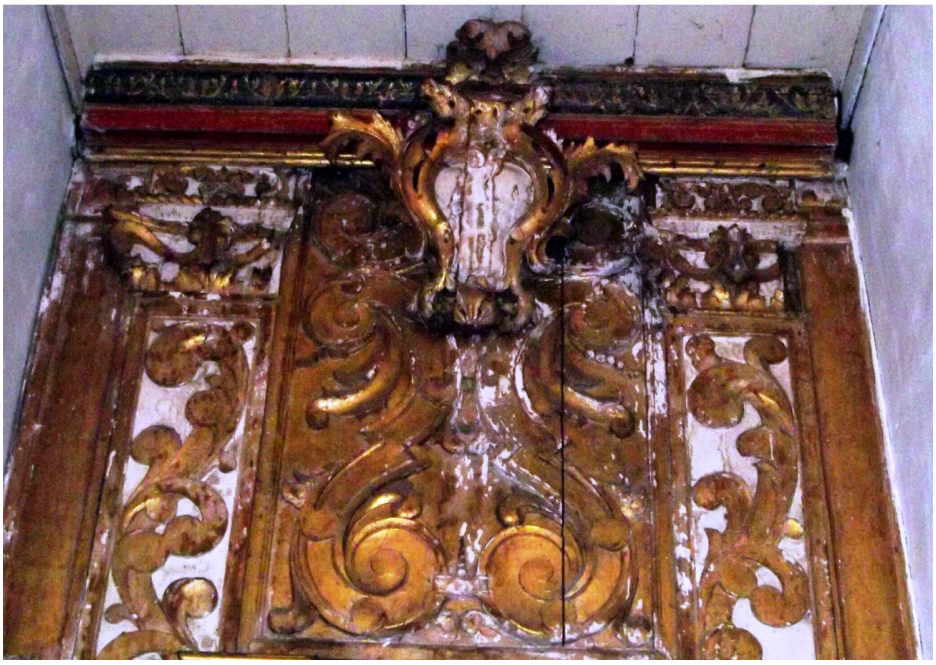


Colunas. Museu Mineiro, Belo Horizonte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté possui outro retábulo que nos interessa, realocado hoje para o fundo de um dos corredores laterais. A nosso ver, trata-se de remontagem de partes mais antigas: por toda superfície se espalham restos de apainelados, lambris ou fundos de camarim, em volteios aparentados ao Ó de Sabará ou ao mor de Cachoeira do Campo. Arremata a estrutura um friso similar aos que existem em muitas tampas de altar do período. Teriam esses trastes vindos do Rosário da mesma cidade? É de se acreditar que o mor dessa capela fosse originalmente do Estilo Nacional, substituído depois pelo que se vê hoje. Ou esses fragmentos provieram da primitiva Matriz do Bom Sucesso, existente antes da edificação do templo atual?



Retábulo (corredor lateral). Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe de retábulo (corredor lateral). Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Há ainda, na Matriz de Caeté, mais partes soltas que apontam para outros exemplares desaparecidos: duas colunas ladeiam livres a pia batismal, sendo provavelmente partes de um retábulo antigo, com parreiras (com cachos trinos de uvas) e fênix dourados sobre um fundo branco.





Colunas e detalhe de coluna, batistério. Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A Capela de Nossa da Penha de Caeté, cuja arquitetura foi bastante alterada, possui um retábulo-mor composto de partes de diferentes épocas, possuindo colunas torsas lisas e arremate trípede que tenta se harmonizar com um dossel. Todavia, o que nos interessa aqui são, sobretudo, seis cabeças localizadas nos quartelões e sob os nichos, bem como dois puttis que se deitam nos frontões interrompidos do arremate. Cremos que tais elementos não só vieram de estruturas mais antigas, como são da lavra do mesmo mestre do mor e dos laterais de Cachoeira, que em Caeté também atuou, ao que parece, nos retábulos laterais da Igreja do Rosário. Teriam vindo esses pedaços do desaparecido altar-mor do Rosário? Ou das possíveis colunas que foram desmontadas dos retábulos laterais (São Benedito e Santa Efigênia) da mesma igreja?



Cabeça de querubim, retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora da Penha, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Cabeça de cariátide, retábulo de Santa Efigênia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Cabeça de cariátide, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



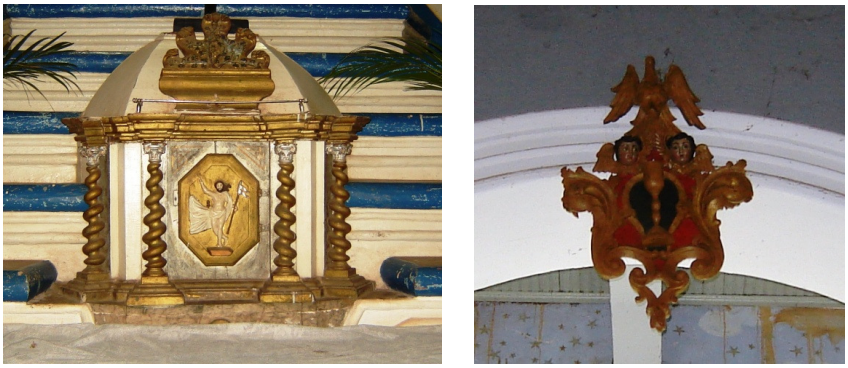
Cabeça de cariátide, retábulo de São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Um dos altares laterais da Matriz de Camargos ostenta estrutura bastante simplificada, constituída por arco à moda de moldura, altar e trono. Cremos que o arcabouço central (que devia ser o retábulo propriamente dito) se perdeu com o tempo, restando somente as peças citadas. De qualquer forma, chama atenção o trono anforado que, com as volutas características do Nacional, apresenta feição análoga às tipologias das primeiras duas décadas do século XVIII.



Detalhe de trono, retábulo de São Vicente de Paulo (?). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Camargos.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Em outras igrejas percebem-se fragmentos antigos reinseridos em retábulos, dos quais já citamos aqueles da Matriz de Piedade do Paraopeba (onde há pedaços de apainaledos, mísulas e acantos). Na Matriz de Rio de Pedras (Acuruí) temos um altar-mor profundamente alterado, mas que ainda expõe um sacrário guarnecido por quatro colunas torsas e, acima do conjunto, um medalhão nas arcadas (com cálice, anjos e fênix) - talvez esses sejam partes de um tipo mais antigo, substituído pelo atual. Outro monumento onde se observam velhos resquícios é a São José de Ouro Preto: bordejam o tapa-vento desse templo duas grandes colunas torsas com as tradicionais parreiras e, numa das laterais da igreja, existe uma antiga moldura de retábulo que, mesmo readaptada, tem desenhos fitomórficos muito semelhantes ao Nacional - teriam vindo junto com as duas estruturas já estudadas aqui?



Sacrário e medalhão do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Acuruí.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Coluna do tapa-vento e retábulo (corredor lateral). Igreja de São José, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Outros fragmentos se espalham por museus, igrejas e coleções particulares, como podemos apreciar, por exemplo, no Museu Arquidiocesano de Mariana, onde se conservam cariátides que provavelmente são do início do século XVIII (as quais já foram citadas) ou na Matriz de Glaura, onde partes de colunas torsas com espiras brancas ainda existem guardadas no templo.

-Talha do Nacional fora dos retábulos: púlpitos, arcos, lavabos, portas e paredes

É lógico que toda ênfase desse estudo recaiu sobre os retábulos, todavia a talha dessa tipologia se espalhou para outros espaços os quais, ainda que em menor número, são perceptíveis hoje. A sacristia da Igreja de Santo Antônio de Pompéu abriga dois bens desse período: um lavabo e um oratório. O lavabo é peça muito antiga, feito em madeira com base de pedra. A estrutura em madeira compõe-se de uma carranca ladeada de motivos florais e mísulas, encimada por um anjo cavalgando uma fênix. Analisando esse anjo, cremos que atuou aqui o mesmo mestre da capela-mor e dos retábulos do cruzeiro de Cachoeira do Campo e dos nichos centrais dos altares da nave do Rosário de Caeté (tamanha a semelhança da face e do posicionamento dos braços e pernas). O oratório defronte possui mesmo estilo, mas, a julgar pela fatura dos putti que encabeçam as mísulas, trata-se de outro escultor (talvez aquele do mor da mesma igreja).



Lavado da sacristia. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





Oratório da sacristia e cariátide do retábulo-mor. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Os arcos-cruzeiros são outros locais privilegiados onde podemos encontrar traços do Nacional. Cabem citar aqui, pela importância, os da Matriz de Nazaré de Cachoeira, da Igreja de Santo Antônio de Pompéu e os da Matriz de Nossa Senhora da Conceição e da Igreja de Nossa Senhora do Ó de Sabará. Comparando a talha do cruzeiro de Cachoeira e Pompéu, podemos propor que se trata do mesmo escultor citado acima.[254] Os arcos cruzeiros da Conceição e do Ó de Sabará são semelhantes, sendo constituídos especialmente por motivos florais, com as habituais folhas de acanto e seus volteios.



Putti, arco-cruzeiro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti, arco-cruzeiro. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Outros ambientes possíveis para a talha do período são as arcadas laterais e coros. Podemos frisar a grande superfície entalhada da Matriz de Sabará, que se projeta por toda a nave e coro, cobrindo arcos, abóbodas e colunas - parte dessa ornamentação copiosa proporciona padrões similares ao arco-cruzeiro, o que denota mesma oficina ou o seguimento de projeto único. No mesmo templo podemos citar o medalhão que se

[254] O escultor do arco de Pompéu é outro que não o do retábulo-mor.

acha sobre o coro, composto por dois anjos segurando um sol antropomórfico. Pela análise dos anjos, vemos que se trata da oficina da capela-mor de Cachoeira do Campo, como analisaremos no próximo tópico. Tal peça foi, ao que parece, realocada – pertenceria originalmente ao arco-cruzeiro?

Ainda na matriz sabarense, não podemos deixar de citar a ampla sacristia, cuja bela ornamentação das molduras das janelas fingidas (sobre o arcaz) e dos anjos porta-cortinas devem ter saído das mãos do mesmo mestre acima, tamanha a semelhança dos ornatos, tema que também retomaremos abaixo.



Porta-cortinas. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Nas paredes de capelas-mores ou mesmo de naves também podemos detectar esse tipo de talha, como vemos nas ilhargas da capela-mor da Matriz de Cachoeira (obra do mesmo escultor do retábulo-mor), Ó e Conceição de Sabará. Mesmo em suportes mais utilitários, como aberturas de acesso, vê-se a talha do Nacional, como nas duas portas laterais da nave da Matriz de Nazaré, com arremate composto por putti ou fênix e concheados, os quais nos remetem àquele escultor citado.



Porta de acesso da nave (epístola). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Existência e circulação das 'oficinas'

Como demonstrado nos estudos de caso, pudemos intuir algumas oficinas ou 'escolas' circulantes em Minas, desde o norte até o centro-sul. Em determinados exemplos propusemos, após apreciação estilística, a existência de mestres regionais trabalhando em mais de um monumento; em outros casos, como dito, trata-se de uma 'escola', de uma forma de fazer que, aos poucos, foi se tornando característica em certos lugares, como adaptações regionais de modismos portugueses.

Podemos fixar a primeira dessas escolas no norte de Minas, principalmente nas igrejas de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Santa Cruz e Rosário de Chapada do Norte, Rosário de Minas Novas e São José de Itapanhoacanga. Esses retábulos caracterizam-se pela utilização de espiras lisas, decoradas ou não com motivos pictóricos. As partes entalhadas se circunscrevem às mísulas, capitéis, medalhões ou aduelas. Tamanha é a simplicidade que torna-se difícil precisar se uma oficina específica circulou nesse território, já que não há respaldo estilístico. Em todo o norte e Vale do Jequitinhonha, a única peça mais complexa, que apresenta profusa talha dourada, é aquela inserida na Catedral de Diamantina (esse exemplar não tem paralelo na região, nem conseguimos identificar semelhanças entre essa fatura com oficinas de outras comarcas).

Mais ao sul é possível também identificar um modismo assinalado pelo uso das espiras lisas, do qual citamos como representantes: o retábulo-mor e os dois do cruzeiro da Matriz de Raposos, a Capela de Santo Amaro do Bota Fogo, os retábulos do Carmo e do Amparo da Matriz de Sabará, a Igreja do Rosário de Acuruí e a Igreja de Piedade do Paraopeba. Temos aqui as mesmas dificuldades em identificar mestres específicos, tal a simplicidade da fatura.

As primeiras oficinas mais elaboradas e que, por isso mesmo, nos possibilitaram aventar a hipótese de escultores itinerantes, aparecem no Alto Rio das Velhas. Na Matriz de São Bartolomeu é presumível a existência de duas: uma que atuou no lado do evangelho e outra, no lado epístola. Essa oficina da epístola é, ao que parece, a mesma das três peças da nave de Glaura. Entalhador diferente parece ter trabalhado no retábulo hoje inserido na Capela das Mercês de São Bartolomeu e outros, nos fragmentos existentes na capela-mor de Glaura.

Na região de Sabará e Cachoeira do Campo temos as oficinas mais complexas e, analisando essa talha com minúcia, pudemos conjeturar a existência de duas principais: uma que atuou na Matriz de Nazaré (no mor e nos altares do cruzeiro), no Rosário de Caeté (nos nichos centrais dos altares laterais), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia), nos pedaços da Penha de Caeté, no Ó de Sabará e na sacristia e medalhão do coro da Matriz de Sabará; outra, no mor da Matriz da Conceição e no mor de Santo Antônio de Pompéu.

Em Cachoeira esteve também o único mestre cujo nome é possível saber. São da mesma fatura os retábulos de Nossa Senhora do Rosário e São Miguel da Matriz de Nazaré, obras de Manoel de Matos.

Para a Matriz de Itabirito foram propostas duas oficinas: uma no mor e no lateral de São Miguel (que, provavelmente, é o mesmo escultor dos atlantes de Acuruí e de Santo Antônio de Furquim) e outra no Carmo e no Santíssimo (este é talvez o mesmo escultor do Bom Jesus da Matriz de Monsenhor Horta, hipótese que retomaremos mais adiante). Esses são os únicos casos que sugerimos mestres circulando em territórios distintos, já que Itabirito e Acuruí se encontram no Vale do Rio das Velhas e Furquim e Monsenhor Horta, no Vale do Rio Doce.

Ainda na região do Velhas, existem os pequenos retábulos de Amarantina, obras de outras oficinas, mas, ao que parece, profundamente remodelados.

No Vale do Rio Doce percebemos algumas oficinas que, com raras exceções, pouco circularam ou atuaram (deixando, cada uma, escassas peças remanescentes). Somente duas dessas oficinas, já citadas acima, parecem ter tido uma movimentação geográfica de mais longo alcance: a de Itabirito, Acuruí e Furquim e a de Itabirito e Monsenhor Horta. Talvez haja outra passível de ser rastreada, todavia suas peças estão em péssimo estado, o que dificulta qualquer abordagem mais criteriosa: trata-se do escultor que parece ter circulado em Ribeirão do Carmo (retábulos do cruzeiro), em Furquim (Rosário e mor) e em Santana de Mariana (no mor, conforme analisaremos). Também, entre essas estruturas, não podemos deixar de mencionar o mestre que atuou nos exemplares de São José de Ouro Preto.

Foi mais comum as igrejas dessa região apresentarem, ao contrário daquelas do Velhas, uma oficina para cada retábulo, sem que conseguíssemos identificá-las em outros lugares. Podemos citar como peças de um único escultor/oficina, sem repetição em outros monumentos: o mor da Sé de Mariana, o de São João Evangelista da mesma Sé, o mor de Camargos, o Sagrado Coração de Jesus de Camargos, o de Nossa Senhora do Rosário de Passagem de Mariana e o de São Domingos de Barão de Cocais.

-Duas oficinas no Rio das Velhas: O Mestre de Cachoeira e Manoel de Matos

Poderíamos nos aprofundar em qualquer uma das oficinas citadas, mas iremos privilegiar aquelas identificadas na Matriz de Cachoeira por essa igreja possuir documentos remanescentes e pela importância de sua talha que, pelo que pudemos perceber, reaparece em vários lugares, como Sabará, Pompéu e Caeté. Resolvemos alcunhar um desses escultores como Mestre de Cachoeira, já que se trata de artista anônimo que deixou nesse distrito a parte mais volumosa de sua obra.

Pela análise detida dos elementos antropomórficos, sugerimos que esse mestre atuou, como dito, na Matriz de Nazaré (na capela-mor, arco e altares do cruzeiro), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia, cuja carranca se assemelha aos dois mascarões sob os nichos do mor da Nazaré, com desenho parecido das sobrancelhas, nariz e bigode), na Penha de Caeté (em fragmentos esparsos), no Rosário de Caeté (especificamente nos nichos das peças laterais) e no

medalhão do coro e sacristia da Matriz de Sabará (cuja posição dos anjos, dos putti-estípites e dos porta-cortinas é exatamente a mesma daquelas encontradas nos retábulos laterais do Rosário de Caeté e na densa decoração da matriz cachoeirense). Levantamos também a hipótese, pela análise dos elementos fito e zoomórficos, que esta seja a mesma oficina que atuou no retábulo-mor do Ó de Sabará.



Cabeça de querubim, retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora da Penha, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Cabeça de cariátide, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP)..



Cabeça de cariátide, retábulo de São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti, arco-cruzeiro. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti e fênix, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti e fênix, lavabo da sacristia. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Medalhão do coro. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Porta-Cortinas da sacristia (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Oratório sobre o arcaz da sacristia (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará. Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo de Santa Efigênia (detalhe). Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté. Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Após comparar a talha da capela-mor e dos retábulos do cruzeiro de Cachoeira, percebemos que esta é uma oficina de intersecção, onde trabalhou, provavelmente, mais de uma mão. Há um ar familiar quando confrontamos essas obras, mas elas possuem evidentes variações morfológicas (ainda que pequenas). É provável que essa oficina fosse ordenada por um mestre maior, que ditava o serviço, e outros oficiais subordinados. Talvez isso explique o fato da figuração antropomórfica mudar um pouco entre a capela-mor (anjos com cabeças desproporcionais e corpos anatomicamente distorcidos)[255] e as peças do cruzeiro (que apresentam os mesmos vícios escultóricos anteriores, mas com melhor compleição), não obstante a ornamentação fito e zoomórfica ser praticamente a mesma. Foi a análise desses adornos, baseados em fênix e parreiras, que nos permitiu sugerir ser essa a mesma oficina do Ó de Sabará. Mas, teria esse artista abandonado uma tipologia, a favor de outra, mais condizente com os grandes centros portugueses, onde abundavam os putti? Cremos que isso é perfeitamente possível e já citamos aqui pelo menos um exemplo: o de Pedro

[255] Esses putti e anjos da capela-mor e arco-cruzeiro estão de tal forma repintados que foi impossível resgatar a policromia original na recente restauração. Talvez muito da diferença notada entre esses e os da nave se deva a essa repintura (a policromia da nave é indelevelmente superior).

Monteiro que executou em Portugal retábulos do Nacional e, uma vez em Minas, passou ao joanino. Ou teria esse escultor feito primeiro a capela-mor de Cachoeira e, depois, o Ó, abandonando assim os ornatos humanos? Há documentos que insinuam isso. Sobre o Ó, há uma solicitação da irmandade datada de 1717:

> Dizem os devotos de Nossa Senhora da Expectação que eles estão fabricando uma capela à mesma Senhora no Arraial de Tapanhoacanga, em um campestre que fica atrás do dito arraial, fora da rua pública.[256]

Portanto, a capela estava sendo 'fabricada' em 1717. No citado testamento de Antônio de Barros, benfeitor da matriz cachoeirense, datado de 1714, se entende que a capela-mor (a qual recebeu esmolas pessoais dele), estava sendo construída já naquele ano.[257] São ambos os templos, portanto, quase concomitantes, na talha e decoração, não subsistindo a hipótese que o mor de Cachoeira é um retábulo tardio.



Putti, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti, arco-cruzeiro. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putti, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[256] Apud VASCONCELLOS, Sylvio de. *Op.cit.*, p.11.
[257] Arquivo da casa do Pilar (Ouro Preto). Códice 23. Auto 239, 1º Ofício, p.2.



Fênix, retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Fênix, retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Fênix, retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Ó, Sabará.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Fênix e putti, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Teria sido esse escultor não identificado quem popularizou na capitania a ornamentação antropomórfica? O certo é que no período subsequente tal decoração

seria comum (como vemos em Manoel de Matos e no joanino posterior). Seria esse mesmo mestre que difundiu o trono anforado, infrequente em Portugal e tão comum no Vale do Rio das Velhas? Nos grandes centros portugueses o trono mais corriqueiro é o escalonado (que nas Minas só aparecerá depois).

Desse mesmo mestre anônimo é o pequeno trono móvel confeccionado para se acoplar ao trono principal do altar-mor (em ocasiões festivas este recebia a primitiva imagem de Nossa Senhora de Nazaré).[258] Ainda de sua lavra é a escultura do Divino Espírito Santo cujo aro que guarnece a pomba é ornado com as características mulheres com pingentes.

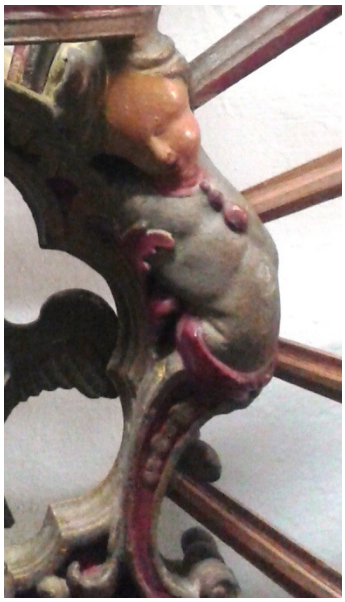


Trono móvel do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Divino Espírito Santo. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

[258] Essa engenhosa solução faz com que ambas as imagens da Virgem de Nazaré (a pequena e a grande) possam se acomodar no retábulo-mor.



]

Divino Espírito Santo (detalhe). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Cariátide, retábulo do Bom Jesus de Bouças. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Sobre a obra retabulística de Manoel de Matos não falaremos aqui, já que abordamos isso algumas vezes. Antes, queremos frisar seu possível papel como estatuário, atuando em Cachoeira e Fidalgo (lugar do qual temos comprovação documental de sua presença). A Matriz de Cachoeira do Campo preserva expressivo acervo de imagens e, entre elas, nos chama atenção um grande São Miguel, abrigado originalmente sobre o altar de sua invocação. É nítida a afinidade dessa peça com os ornatos antropomórficos de Matos nos dois retábulos que confeccionou: possui o mesmo arranjo distintivo dos cabelos, da testa, olhos, nariz comprido e reto, boca pequena, queixo arredondado. Essas características são realçadas notadamente nos anjos que portam cornucópias e nos atlantes.



São Miguel. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putto com cornucópia, retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Sabemos que o retábulo da Igreja de Fidalgo não é o original feito por Matos em 1727 e sim uma alteração posterior. Contudo, o Ministério Público de Minas Gerais conseguiu resgatar recentemente a imagem original que essa estrutura acolhia, uma Nossa Senhora do Rosário, furtada há alguns anos. Existem algumas similaridades com elementos cachoeirenses: temos a mesma representação do rosto, boca pequena, queixo leve e boleado e a dobradura do tecido (semelhante àquela do saiote de São Miguel). Serão ambas da lavra de Manoel de Matos? O estado de conservação e a dificuldade de acesso ao acervo de Cachoeira nos impossibilitou análise mais aprofundada dessa hipótese.





Putto com cesto e putto com cornucópia, retábulo de São Miguel. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



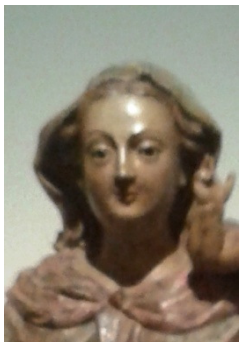
Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fidalgo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



São Miguel (detalhe). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putto com cesto (detalhe), retábulo de São Miguel. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Nossa Senhora do Rosário (detalhe). Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fidalgo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Capítulo 14: Permanência e Influência

-Retábulos de transição: O caso da Matriz de São Caetano de Monsenhor Horta e das capelas de Santana de Mariana e Cocais

Já citamos aqui retábulos de transição, todavia algumas igrejas merecem atenção especial nesse quesito. Selecionamos três: a Matriz de São Caetano de Monsenhor Horta, a Capela de Santana de Mariana e a Capela de Santana de Cocais.

A Matriz de Monsenhor Horta é outra das antigas igrejas do Termo de Mariana, construída no Vale do Ribeirão do Carmo, afluente do Gualaxo e, por sua vez, do Doce. O retábulo-mor proporciona uma combinação curiosa de Nacional Português com um arremate em dossel e deve ter derivado de tipos portugueses como o mor da Matriz de Escarigo. Quatro grandes colunas, sustentadas por anjos, guarnecem a tribuna e se afastam entre si para dar lugar aos nichos. O camarim possui forros em caixotões entalhados e um trono com desenho de ânfora, mas muito diferente dos vistos até então. Contudo, é no arremate que estão as principais inovações: não há arquivoltas propriamente ditas, mas o ritmo fechado permanece através de um intricado movimento de espiras, folhagens, frontões interrompidos e seis aduelas. Ao centro, abaixo do arco, está um dossel guarnecido por anjos. A ornamentação também sofre radical transformação, sendo as parreiras substituídas por ramagens de girassóis.



Retábulo-mor. Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Retábulo-mor. Matriz de São Miguel, Escarigo, Figueira de Castelo Rodrigo, Portugal.
Fonte: http://www.portugalnotavel.com/category/concelhos/distrito-guarda/figueira-de-castelo-rodrigo/ (acesso: 01/07/2013).

Os retábulos laterais apresentam profusa talha. Os dois do arco-cruzeiro não ostentam dosséis, mas uma complicada trama arrematada por uma concha. Girassóis e fênix se esgueiram nas espiras das colunas. Provavelmente também são obras do mesmo artista que esculpiu o mor.



Retábulos laterais do Sagrado Coração de Jesus (evangelho) e de Nossa Senhora das Mercês (epístola). Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo do Sagrado Coração de Jesus (evangelho). Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Putto no retábulo de Nossa Senhora das Mercês (epístola). Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo-mor. Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

As duas peças maiores da nave tem risco muito parecido e igual volumetria, sendo o dossel único ponto destoante. No entanto, provavelmente trata-se de oficinas distintas: aquela que esculpiu o retábulo do evangelho, dedicado a Nossa Senhora da Glória, parece ser única nessa igreja; a que atuou no Bom Jesus, lado epístola, provavelmente foi a que executou os do Santíssimo e Carmo da Matriz de Itabirito, pois todas tem fatura irmanada, sendo a ornamentação antropomórfica praticamente idêntica. Essa constatação soma-se ao exemplo já citado de Tiradentes: artistas poderiam começar num estilo e, conforme demanda, ir cambiando, como ocorre aqui - de um Nacional Português maduro em Itabirito, agora, alguns anos depois, passa-se a um joanino incipiente, em Monsenhor Horta.





Retábulos laterais de Nossa Senhora da Glória (evangelho) e Bom Jesus (epístola). Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



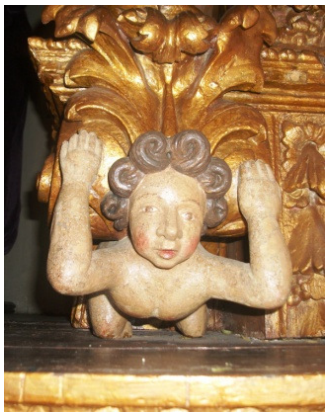
Atlante no retábulo de Nossa Senhora da Glória (evangelho). Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo do Bom Jesus. Matriz de São Caetano, Monsenhor Horta.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo de Nossa Senhora do Carmo. Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo do Santíssimo (cabelo provavelmente refeito com massa). Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Itabirito.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

A Capela de Santana de Mariana tem o retábulo-mor constituído por bela talha dourada, o qual, apesar da ausência das arquivoltas concêntricas, possui ainda muitos elementos do período anterior. A solução estrutural é análoga àquelas que conjugavam forros trifacetados com os arcos. Morfologicamente, apresenta o ritmo de tantos outros tipos, possuindo, de cada lado, duas colunas que flanqueiam o camarim, um nicho e mais uma coluna externa. A ornamentação dessas colunas ainda é similar às precedentes: torsas com parreiras e fênix. A principal mudança está mesmo no arremate: as colunas internas sustentam um intricado dossel feito de curvas, contracurvas, anjos e duas fênix que puxam o cortinado; as colunas medianas apoiam duas cariátides, bem semelhantes às de Cachoeira do Campo, inclusive vestindo o saiote característico; as colunas externas amparam frontões interrompidos.[259] O trono, apesar de muito modificado, é um misto de degraus e ânfora. Os atlantes que sustentam as mísulas são aparentados com os de Ribeirão do Carmo e Furquim. Ladeiam o sacrário quatro cariátides (que lembram as mulheres-estípites do sacrário de Cachoeira).[260] Todos os lavores, os frisos e os volteios acânticos referenciam a talha do modismo predecessor, da qual esse mestre de Mariana é devedor.

[259] Essa talvez seja uma das primeiras vezes que o frontão interrompido é usado na talha de Minas, nesse contexto específico.
[260] Mas o desenho do sacrário aqui é totalmente diverso.



Retábulo-mor. Capela de Santana, Mariana.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Fênix e cariátides no retábulo-mor. Capela de Santana, Mariana.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Arremate do retábulo-mor (detalhe). Capela de Santana, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo-mor. Capela de Santana, Mariana.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Atlante do retábulo da epístola. Matriz de São Sebastião, Ribeirão do Carmo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

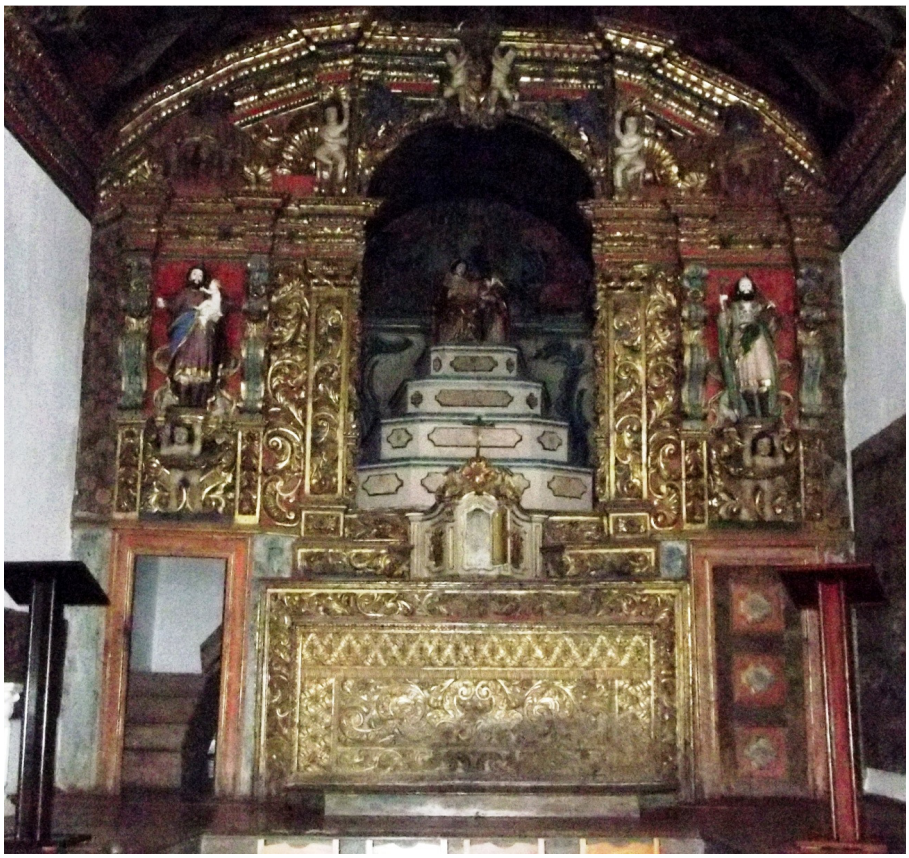


Atlante no retábulo-mor. Matriz do Bom Jesus do Monte, Furquim.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Para finalizar, vejamos a Capela de Santana de Cocais, distrito do atual município de Barão de Cocais. No retábulo-mor temos o mesmo desafio do anterior: o teto trifacetado (coberto, hoje, por antiga pintura em perspectiva, muito deteriorada). Nesse complexo não há mais colunas torsas: duas pilastras guarnecem o camarim e

quatro quartelões ladeiam os nichos. Apesar do arremate não possuir dossel, expõe um arco simples terminado numa arquitrave tripartida. Essa arquitrave e alguns lavores das pilastras e lambris nos remetem ao Nacional, mas isso é tudo: aqui o desenho se distancia, novos caminhos são experimentados, outro modelo nasce.

Dentre as igrejas que seguem esse último padrão, com plano similar, podemos mencionar o retábulo-mor de Santo Amaro de Brumal.



Retábulo-mor. Capela de Santana, Cocais.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

-Arcaísmos no período joanino

É possível perceber certos traços ou ornamentos típicos do Nacional Português mesmo no período joanino, especialmente em igrejas de datação recuada, como algumas das primeiras matrizes.

Os retábulos de Santo Antônio e de Nossa Senhora das Dores da Matriz do Pilar de Ouro Preto expõem alguns arcaísmos que merecem ser citados. No de Santo Antônio vemos mulheres com braços arrematados em asas guarnecendo o trono (como as que estão no sacrário mor de Cachoeira do Campo), o trono, em formato bulboso,

lembra uma ânfora e está distante dos degraus ou peanhas típicos do momento posterior. Por entre a talha não há mais parreiras, porém putti e fênix ainda se espalham. Pelas pilastras externas descem esguios festões de flores, como os tão comuns do período anterior.



Detalhe do camarim e trono, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
Fonte: Acervo particular Adalgisa Arantes Campos.

O de Nossa Senhora das Dores apresenta um fundo de camarim aparentado aos laterais de Furquim, com uma espécie de pequena abside no cimo. Nas colunas, fênix bicam festões. Nas pilastras externas, no sotabanco, nas mísulas e no complexo superior há mulheres com braços arrematados em voluta. Certamente esses resquícios derivam do modismo precedente e não é sem motivo que tais retábulos são os mais antigos dessa igreja, confeccionados num estilo muito diferente, mais ornamental e menos arquitetônico.



Cariátides no retábulo de Nossa Senhora das Dores. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Coluna, pilastras e cariátide no retábulo de Nossa Senhora das Dores. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Encontramos essas representações femininas em outras igrejas hodiernas, como as dos altares do cruzeiro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de

Congonhas (essas figuras do Vale do Paraopeba oferecem praticamente o mesmo aspecto das do Pilar de Ouro Preto).

Em vários templos que se espalham por Minas, captamos ainda esse ‘ar’ típico do Nacional Português, ocasionado pelo zelo ornamental, pela talha sensual ou pela totalidade do douramento, como vemos, por exemplo, em Santo Amaro de Brumal, em alguns retábulos da Matriz de Santa Bárbara, na Matriz de Tiradentes, na Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto, na Matriz de Belo Vale, no retábulo da epístola da Catedral de Diamantina, na Capela do Padre Faria de Ouro Preto etc. Até em algumas igrejas que ostentam um joanino mais robusto e delineado, ainda percebemos essa influência, mesmo que longínqua, como nos três retábulos de Santo Antônio de Ouro Branco.

Conclusão

Trouxemos nesse estudo várias hipóteses, questionamentos e novos apontamentos. Sabemos que é salutar o jogo dialético de ideias e que, futuramente, muito daqui deverá ser mudado, criticado ou reavaliado. Fizemos um trabalho amplo de acordo com o que julgávamos ser mais acertado no momento. Esse tipo de abordagem fez-se necessário porque percebemos a modesta bibliografia sobre o Estilo Nacional no Brasil, especificamente em Minas. Esperamos que novas pesquisas, de caráter mais verticalizador, nasçam após essa. Cada um dos monumentos abarcados aqui mereceria um enfoque a parte, tamanha a importância, desde os mais famosos, aos menos conhecidos. São essas novas abordagens que possivelmente virão que podem mudar muito do que aqui está - isso é natural nas ciências humanas e deve ser assim. Mesmo tendo isso em mente, esperamos que essa tese tenha trazido luz a um estilo até então relegado.

Tivemos alguns percalços nesse trabalho, sendo um dos principais a escassez de documentos. Já que a maior parte dos acervos eclesiásticos do período foi dilapidado, lançamos mão de outras alternativas, como os códices cartorários e o foco no retábulo em si como fonte de informação histórica. Claro, usar a talha como subsídio documental pode acarretar vários problemas. Atribuir datação ou autoria, por exemplo, é algo muito complexo e passível de erros, ainda mais num esquema tão geral como esse. Muitas vezes o ornamento está em elevada altura (dificultando a visualização) ou está tão destruído por cupins ou água ou mesmo desfigurado por policromias destoantes e sucessivas, que fica difícil dar voz final. Esse foi, antes de tudo, um estudo balizador.

Enfrentamos ainda outros obstáculos, como dificuldades de acesso aos monumentos, solicitações de fotografia negadas por algumas paróquias, má luminosidade do ambiente etc, contudo, conseguimos reunir grande material fotográfico, cujas imagens mais paradigmáticas julgamos trazer no corpo do texto.

Um trabalho que se impõem agora será procurar e, quem sabe, trazer a lume manuscritos inéditos ou - mesmo que nada novo se encontre - reler os já descobertos, com o intuito especial de confirmar atribuições e datações. É muito importante, daqui para frente, propor periodizações mais precisas, coisa inviável num estudo muito abrangente. Cruzando informações muita coisa pode mudar, como fizemos, por exemplo, ao compararmos a petição citada por Sylvio de Vasconcellos (que aponta a data da ornamentação do Ó como em andamento em 1717) e o testamento de Antônio

de Barros (que sugere que a capela-mor de Cachoeira estaria sendo construída em 1714): seria a Nazaré concomitante com a do Ó? Ou, quem sabe, mais antiga? É caminho que demandaria mais uma série de suposições, mostrando um escultor que abandona a escultura humana a favor dum fitomorfismo e zoomorfismo ornamental. Contudo, somente novos achados poderiam elucidar esse tipo de questionamento. Vasculhados os arquivos locais, restaria algo nos acervos europeus?

Um possível futuro passo seria a catalogação minuciosa de igrejas portuguesas com vistas a elaborar um quadro comparativo internacional (e não mais estadual, como agora). Talvez encontraremos em terras lusitanas, após apreciação estilística, alguns dos mesmos mestres que localizamos nas Minas e quiçá possamos até mesmo lhes dar nomes (considerando a preservação arquivística de lá) ou ao menos confirmar a circulação transoceânica de determinados artistas e artífices, mapeando assim oficinas alastradas, intercontinentais.

Temos consciência também que muito provavelmente não tenhamos citado todos exemplares dessa tipologia em Minas. Outras peças podem se conservar no Triângulo, Jequitinhonha e Vale do Rio das Mortes, as quais não foram detectadas nesse estudo. Esperamos a descoberta de novos retábulos à medida que se toma força a criação dos conselhos de patrimônio municipais, com seus registros, inventários e tombamentos subsequentes. Esses conselhos farão um trabalho que foi impossível aos órgãos federais e estaduais de preservação. Muitas capelas isoladas em comunidades rurais ou mesmo ermidas esquecidas em locais de difícil acesso (como a Boa Vista de Rodrigo Silva), poderão agora receber, a partir de seu inventário, catalogação e - mais importante - tombamento a nível municipal.

Sabemos que esses tombamentos não resguardam tais bens, mas são imprescindíveis mecanismos de preservação legal. Torna-se necessário que políticas públicas acompanhem o decreto, com programas de educação patrimonial e fundos para restauração. Um exemplo claro de monumento bem preservado e tombado a nível municipal é a Matriz de Itabirito, citada aqui: foi recentemente restaurada e seu acesso é relativamente fácil, sem muitos empecilhos da paróquia, possibilitando abordagens mais aprofundadas. Esperamos que nosso estudo possa servir também a esse propósito, subsidiando ou despertando prefeituras a salvaguardarem tal acervo.

Há, de qualquer forma, exemplos contraditórios no que concerne à preservação legal, mesmo em monumentos tombados pelo IPHAN. Duas igrejas citadas aqui apresentam, atualmente, realidades muito distintas: a Igreja de São José de Itapanhoacanga e a Matriz de Cachoeira do Campo. A Igreja de São José encontra-se em tão péssimo estado de conservação, com o belo forro se desprendendo, o assoalho afundando e as paredes cedendo, que, se nada for feito brevemente, ruirá. A Matriz de Cachoeira, por outro lado, passou por abrangente trabalho de restauro, o qual, por sua vez, nos possibilitou asseverar várias assertivas aqui, especialmente com a recuperação da policromia primitiva da capela-mor.

Outra afirmação que fizemos foi que o tipo de talha em nossas antigas igrejas, especialmente aquela presente nas tramas mais requintadas, condizia com planos, riscos e modelos estilísticos portugueses, sendo quase temporalmente concomitantes a criações da metrópole. Seguia-se, pois, padrão reinol. Contudo, quando analisamos as capelas e matrizes rurais, menos eruditas e mais afastadas dos centros, percebemos uma talha ou desenho retabulístico que traz, mesmo que com pouca perícia, certa novidade. E, para além dos ornamentos, há também nessa arquitetura primitiva um certo 'ar' local: mesmo em igrejas rebuscadas, como a Nazaré de Cachoeira ou a Conceição de Sabará, divisamos essa estrutura construtiva - simples, lisa, com os puxados laterais aparentes, herança das velhas ermidas, e ainda distantes da planta retangular do período posterior, típicas do mundo urbano.

No que tange à arte colonial mineira, talvez haja mais originalidade e invenção nas primitivas capelas e matrizes do que nas grandes obras dos períodos subsequentes. Construídas dentro de um contexto inicial de exploração aurífera, quando o aparelho burocrático estatal e eclesiástico ainda não havia sido implantado, essas criações apresentam, não por acaso, adaptações evidentes e, não raro, desenhos que, apesar de singelos, são audaciosos. Em regiões mais distantes dos grandes centros tal inventividade esteve mais solta e teve vida longeva, como no Vale do Piranga, na zona rural do Distrito Diamantino e no norte de Minas. É impossível não ficar admirado quando se contempla, por exemplo, a velha arquitetura de São José de Itapanhoacanga, com suas altas paredes lisas, frontão triangular e portadas em madeira, ou o retábulo de São José de Botas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte: tal retábulo, apesar de construído num misto de estilos, possui o ritmo primitivo, se bem que relido, das colunas torsas, numa mistura curiosa de cortinados, frontões, pilastras e

mini pilares torsos no frontão. Essa peça de Chapada é provável herança de uma forma mais livre de pensar e fazer arte - consequência da precariedade e improvisação da mão de obra - gestada nos primórdios da colonização aurífera em áreas periféricas.

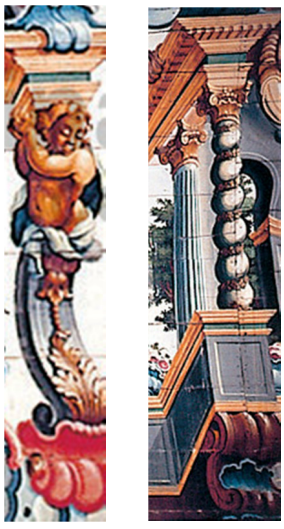


Retábulo de São José. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

De qualquer forma, não ficaremos repassando aqui os caminhos que a tese trilhou, nem perfazendo outros novos, não é momento para isso agora. Em suma, a conclusão desse trabalho se fez em partes: cada etapa teve suas próprias assertivas ou hipóteses formuladas e, claro, como tudo nas ciências humanas, nenhuma afirmação foi estanque e fechada. Essas são mais linhas de raciocínio que palavras finais propriamente ditas. Mesmo sem aprofundar sobre (coisa que, como dito, não cabe nessas linhas),

arrematemos esse estudo com a citação de mais um exemplo, o qual soma-se aos outros mais com um caráter indagatório do que conclusivo.

A Igreja Matriz de Santo Antônio, da cidade de Santa Bárbara, guarda alguns trabalhos emblemáticos de Manoel da Costa Ataíde, como os barrados e o forro da capela-mor. A decoração do teto tem o típico estilo ataidiano, com rocalhas azuis e vermelhas e um grande medalhão que, sustentado por arcadas e colunas laterais, se enquadra dentro do tipo de pintura em perspectiva tal como exprimida em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e inícios do XIX. Muito se escreveu sobre esse modismo, mas algo aqui nos prende mais a atenção agora: duas bancadas fingidas se dependuram sobre as ilhargas, de cujos parapeitos surgem quartetos de anjos cantores; ao lado, aparecem quartelões que se hibridizam como cariátides; mais nas laterais, colunas torsas se adiantam a colunas clássicas, numa forma completamente não usual. Essas cariátides são muito parecidas às que tantas vezes citamos aqui: folhas de acanto enfeitam o pé dos quartelões (bem ao modo dos antigos adornos) e colado ao corpo dessa estrutura metamórfica está uma espécie de folha tripartida (comuns no Nacional Português). Teria Ataíde visto gravuras como as que citamos nas partes iniciais desse trabalho? Ou teria ele mesmo, entrando nas velhas matrizes e capelas, pela época já centenárias, se inspirado, efetuando esboços e croquis?



Detalhes do forro da capela-mor. Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe do forro da capela-mor. Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Detalhe da tampa do altar do retábulo do Bom Jesus de Bouças. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Cremos também ser sintomática a colocação *sui generis* das colunas torsas à frente das lisas: teria o mestre se guiado então pelos 'goticismos' do agora longínquo Nacional Português? E há ainda outros possíveis arcaísmos, tanto aqui, quanto em sua obra prima na nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto: os grandes mascarões (os de São Francisco, inclusive, são carrancas que vomitam festões, como aquelas dos retábulos de Matos ou as dos nichos do mor de Cachoeira do Campo, as várias da Matriz de Sabará e Raposos ou as da Capela de Pompéu).



Mascarão, forro da nave (detalhe). Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Mascarão, retábulo de Santo Antônio (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Mascarão, retábulo-mor (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Mascarão, retábulo de Santa Teresa (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos.

Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).



Mascarão, retábulo-mor (detalhe). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Em outra ocasião já demonstramos o uso que Ataíde fazia de esboços pessoais, compondo uma espécie de pasta, e citamos, inclusive, os barrados dessa mesma capela-mor de Santa Bárbara. Ele era então movido por antigas estampas.[261] Teria também se voltado para outro suporte como inspiração, como a tridimensionalidade da talha?

Aqui podemos ter ideia de como o Nacional pode ter tido resultados impactantes e persistentes. Os exemplos já citados dos bustos do Aleijadinho e dessas cariátides e mascarões de Ataíde nos levam nessa direção. Talvez isso nos aponte um meio mais eficaz de encarar o chamado Barroco Mineiro, não como um estilo compacto divido por etapas ou sub-estilos mui delimitados, mas como uma sucessão de formas que se interconectam, se fundem, se sucedem. Esses modismos mineiros não eram movimentos conscientes, como foi o Impressionismo ou o Surrealismo, antes, eram um turbilhão criativo, cujas formas viajavam entre Europa e Minas, criando e recriando padrões, sem limites precisos de datas ou fases. Não só o Joanino se inspirou no Nacional, ou o Rococó observou o Joanino: laços temporalmente distantes entre si ainda podem ser intuídos, como nessa possível relação que apontamos entre as rocalhas de Ataíde e a escultura dos velhos mestres. Esse era um território cultural fervilhante, no qual bebiam os mais diferentes artistas - e esse fervilhar começou justamente com o Nacional Português e seus entalhadores circulantes entre mundos decompostos.

[261] BOHRER, Alex Fernandes. *Os Diálogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro, p.134-137.*

Bibliografia

Artigos, Periódicos, Coletâneas, Anais e Capítulos de Livro

ALVES, Natália Marinho Ferreira, ALVES, Joaquim J. B. Ferreira. Subsídios para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam em trás-os-montes nos séculos XVII-XVIII (I). *In:* Revista de História, Vol.5. (revista científica nacional). Porto. 1983-84. p.p. 159-186.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A Encomenda. O Artista. A Obra. *In* Anais do IV Seminário Internacional Luso- Brasileiro. Bragança. 2009.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto: O Forro da nave central e do transepto (1732). *In:* Artigo em Revista Científica Nacional. Revista da Faculdade de Letras: História, nº 10. Porto. Universidade do Porto 1993. p.p. 365-378.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. De Arquiteto a Entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII. *In:* Actas do I Congresso Internacional do Barroco. V. I. Universidade do Porto. Porto. 1991. p.p. 355 – 369.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico. *In: Actas do II Congresso Internacional*. Porto. Universidade do Porto – Faculdade de Letras. 2003. p.p. 605-616

ALVES, Natália Marinho Ferreira. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *In: Revista da Faculdade de Letras*. Ciência e técnicas do Património. Porto, 2003.I série, v.II. p.p. 735-755.

AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do Barroco. *Barroco*, Belo Horizonte, v.12, 1982/83.

BOHRER, Alex Fernandes. De missalen van Plantin en andare Zuid-Nederlandse reminiscenties in de barok van Minas Gerais. In.: STOLS, Eddy, THOMAS, Werner (Org). *Wereld op papier. Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaans-Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw).* Antwerp: Acco, 2009.

BOHRER, Alex Fernandes. Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. Ataíde e o Missal 34. In.: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte,* Belo Horizonte, 2004.

BOHRER, Alex Fernandes. *Releituras do Paraíso - A Reinvenção na Mesa e na Paleta.* In.: *Anais do II Simpósio Internacional Sobre Religiões, Religiosidades e Culturas*, Dourados, 2006.

BOHRER, Alex Fernandes. Um Repertório em Reinvenção. Apropriação e Uso de Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. *Barroco*, Belo Horizonte, v.19, 2005.

BONNET, Márcia. Retábulos do Nacional Português no Reino e no além-mar: relações entre forma e identidade. In.: Anais do XXII Coloquio do Comité Brasileiro de História da Arte, Porto Alegre, PUC-RS, 2003.

BRANDÃO, Ângela. Das pontes aos castiçais: a produção de mobiliário artístico em Minas Gerais do século XVIII e os ofícios mecânicos. In.: *Revista Científica*, jul-dez/2009; 4 (2):62.

CALADO, Margarida. Barroco do norte*, barroco* do sul: algumas reflexões. In.: *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: In memoriam.* Porto, Faculdade de Letras, 1999.

CALLADO, Tereza de Castro. O drama da alegoria no século XVII. Barroco. *In: Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE*. Fortaleza, v.1 nº2, 2004. p.p. 133-165.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In.: RESENDE, Maria Efigênia L. de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas Setencistas*. Vol.2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Idéia do Barroco e os Desígnios de uma Nova Mentalidade: A Misericórdia através dos Sepultamentos pelo Amor de Deus na Paróquia do Pilar de Vila Rica (1712- 1750). *Barroco,* Belo Horizonte, v.19, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A pompa fúnebre na Capitania das Minas. *Revista do Depto. de História / UFMG*, Belo Horizonte, v.4, 1987.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Considerações sobre o Barroco na geração heróica do IPHAN: fontes e métodos. In.: *Anais do XXVIIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2009.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução: Artes, Religiosidade, Iconografia. In.: RESENDE, Maria Efigênia L. de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas Setencistas*. Vol.2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CARVALHO, António P. O.; LENCASTRE, Margarida. Absoção sonora de retábulo em talha barroca. *In:* Revista Estudos Patrimônio – IPPAR, nº3. 2002. pp. 14-18.

CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel, MECO, José. Estética Barroca II: Pintura, Arte Efêmera, Talha e Azulejo. In.: *Arte Portuguesa, da pré-história ao século XX*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

CHARTIER, Roger. Introdução: A cultura do objeto impresso. In.: CHARTIER, Roger (Coord.). *As Utilizações do Objecto Impresso.* Algés [Portugal]: Difel, 1998, p. 9-21.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*, São Paulo,v.11, 1991.

CIPINIUK, Alberto. Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, 1997. pp. 9-30.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Rev. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.5, 1941. pp. 9-103.

DAVENPORT, Nancy. European sources for the prophets at Congonhas do Campo. *Barroco*, Belo Horizonte, v.7, 1975.

DINIZ, Sílvio Gabriel. Biblioteca Setecentista nas Minas Gerais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais,* Belo Horizonte, 6, 1959.

DINIZ, Sílvio Gabriel. Um Livreiro em Vila Rica no Meado do Século XVIII. *Kriterion,* Belo Horizonte, 47-48, 1959.

FABRIS, Annateresa. Os barrocos latino-americanos. *Barroco*, Belo Horizonte, v.11, 1980/81.

FERNANDES, José Manuel. *A Arquitectura. Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa*. Europália 91 – Imprensa Nacional Casa da Moeda. Portugal. 1991.

FERRARI, Enrique Lafuente. La Interpretación del Barroco y sus Valores Españoles. In.: WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

FREIRE, L. A Talha na Bahia do século XVIII. In: *Cultura Visual*, n.13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 137-151.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A gênese formal e simbólica do retábulo de N. Sr. Do Bonfim da Bahia e seus derivados. In.: *Revista Ohun*, Salvador, v. Digita, 2004. pp. 1-26.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Origem e Evolução dos Retábulos Baianos. *In: Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte (CBHA)*. Porto Alegre/RS, 2002.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o Estudo da Arte Brasileira em Relação com a de Portugal e das Colônias. *Rev. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.1, 1937.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Robert C. Smith: a investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GRAMMONT, Guiomar de. O Conceito "Barroco": Um Jogo de Espelhos? *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.2, dez.1995.

GRUZINSKI, Serge. Os Índios Construtores de Catedrais. Mestiçagens, Trabalho e Produção na Cidade do México, 1550-1600. In: PAIVA, Eduardo França, ANASTASIA, Carla Maria Junho (org.). *O Trabalho Mestiço. Maneiras de Pensar e Formas de Viver Séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume / PPGH-UFMG), 2002. p.p. 223-239.

GRUZINSKI, Serge. *Os Mundos Misturados da Monarquia Católica e outras "connected histories"*. In.: *Topoi Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ / Letras, n. 2, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Notas Sobre o "Barroco". *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.4, dez.1997. p.12.

HILL, M. C. S. A *Coluna Salomônica:* Uma *Perspectiva Histórica* sobre um *Elemento Ornamental. Revista Barroco*, *Belo Horizonte, v. 17, p. 231-236, 1997.*

KIRCHOF, Edgar R. O Barroco: fundamentos históricos, estéticos e ideológicos. *In:* KIRCHOF, Edgar R. Literatura Brasileira I. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008. p.p. 29-42.

LAMEIRA, F.; SERRÃO, Vitor. O retábulo proto-barroco da Capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores. *In*: Actas do II Congresso Internacional. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, pag. 215-226.

LAMEIRA, F.; SERRÃO, Vitor. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *In:* Promontoria: revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Alrgarve. Ano 1. Nº 1. 2003. p.p. 63-96.

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Victor. *O retábulo em Portugal: O Barroco Pleno.* Promontoria, ano 2, nº 2, 2004.

LAMEIRA, Francisco. Documentos para a História do Barroco no Algarve. In.: Anais do Município de Faro, vols. XXXI-XXXII, 2001-2002.

LANARI, Cássio. *O Construtor da Matriz da Cachoeira do Campo*. Belo Horizonte: Suplemento Literário do "Minas Gerais", 20 / 05 / 1972.

LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n.13, 1908.

LEVY, Hannah. A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco. *Rev. SPHAN*, Rio de Janeiro, v.5, 1941.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. *Revista do SPHAN,* Rio de Janeiro, v. 8, 1944.

LINS, Eugénio de Ávila. A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira. *In:* Congresso do Internacional do Barroco, 2003, Porto. Anais do Congresso do Internacional do Barroco. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p.p. 183-195.

MARTINS, Fausto Sanches. Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo. *In:* Actas do I Congresso Internacional do Barroco. Vol. II. Porto. Universidade do Porto. 1991. p.p. 17-58.

MARTINS, Fausto. Estudo iconográfico do retábulo-sacrário da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Caminha. *In:* Anais do Seminário Luso-Galaico comemorativo do VII Centenário do Foral de Caminha. 1984.

MARTINS, Heitor. Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obras de ficção. *Barroco*, Belo Horizonte, v.2, 1970.

MARTINS, Renata M. A. O Manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da coleção Lamego do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). *In:* Revista ieb, n. 49. 2009. p.p. 183 – 202.

MELLO, Magno, LEITÃO, Henrique. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira. *Revista de História de Arte*, 1 (2005) 95-142.

MENESES, José Newton Coelho. Ensinar com amor uma geometria prática, despida de toda a teoria da ciência e castigar com caridade a aprendizagem do artesão no mundo português, no final do século XVIII. *Varia História*, 23(37), 167-183, 2014.

MENEZES, Ivo Porto de. O Palácio dos Governadores de Cachoeira do Campo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. XV, Rio de Janeiro, 1961.

MENEZES, Ivo Porto. Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do IAC*, Ouro Preto, nº 0, 1987. pp.51-55.

NICOLAEFF, Alex. Igrejas Rococó em Minas e na Baviera. *Barroco,* Belo Horizonte, v.15, 1990/92.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Entre Douro e Minho e Minas Gerais no Século XVIII. Relações Artísticas.* Disponível: <www.museu-emigrantes.org/Minas-Minho.pdf>. Acesso em 18/08/2009.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na arquitetura colonial mineira. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.2, 1996.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Barroco,* Belo Horizonte, v.13, 1984/85.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Uma percepção estética do barroco e do rococó nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.3, dez.1996.

PAIVA, Eduardo França. Bateias, Carumbés, Tabuleiros: Mineração Africana e Mestiçagem no Novo Mundo. In.: PAIVA, Eduardo França, ANASTASIA, Carla Maria Junho (org.). *O Trabalho Mestiço. Maneiras de Pensar e Formas de Viver Séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume / PPGH-UFMG, 2002.

PATETTA, Luciano. A arquitectura da Companhia de Jesus entre maneirismo e barroco. *In* : Atas do II Congresso Internacional / coord. Fauxto Sanches Martins. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003.

PEREIRA, Paulo. As Dobras da Melancolia: O Imaginário Barroco Português. *Barroco*, Belo Horizonte, v.15, 1990/92.

QUINTAS, Georgia. Barroco Pernambucano (I). *In:* Jornal do Commercio, Recife/PE. 2003.

RAMME, Noeli. É possível definir "arte"?. *In:* Analytica. V. XIII, Nº 1. 2009. p.p. 107-212.

RAMOS, Adriano R. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. *Barroco,* Belo Horizonte, v.17, 1993/96.

RAMOS, Donald. Do Minho a Minas. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n.44, 2008.

RODRIGUES, João C. M. Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Souza: do Maneirismo ao Neoclássico. *In:* Anais do III Congresso Internacional da Apha. Porto: Universidade do Porto, 2004.

RODRIGUES, José C. M. A talha deslocada dos períodos nacional e joanino em Marco de Canaveses. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, 2001, vol. I , p.p. 96-106.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. A Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, Matriz do Bairro Ouro Preto: o mecenato confrarial e a ornamentação dos sacrários. In.: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto: Aspectos Históricos, Artísticos e Devocionais.* Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2013.

SANTOS, Noronha. "Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro", In.: *Rev.SPHAN*, Rio de Janeiro, Volume 6, 1942.

SERRÃO, Vitor. A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. *Barroco*, Belo Horizonte, v.15, 1990/92.

SILVA, Áurea Pereira da. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. *Barroco*, Belo Horizonte, v.10, 1978/79.

SMITH, Roberth. Portuguese woodcarved retable. In.: *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Portuguesa de Belas Artes*, Lisboa, 2.ª série, n.º 2, 1950.

STOLS, Eddy. Livros, Gravuras e Mapas Flamengos nas Rotas Portuguesas da Primeira mundialização. In.: STOLS, Eddy, THOMAS, Werner (Orgs). Un Mundo Sobre Papel. Libros y Grabados Flamengos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI-XVIII). Amberes: Acco, 2009.

TEIXEIRA, Claudia M. As Minas e o Templo: o caso de muitos casos. *In* : Revista Mosaico, V. II, nº 1, 2009. p.p. 9-16.

TEIXEIRA, Milton. Entalhadores e Santeiros: entalhadores e santeiros do barroco da 1ª fase. Disponível em <http://www.sindegtur.org.br/2010/arquivos/entsant.pdf> (acesso em 10/09/2014).

TELES, Augusto Carlos da Silva. A obra de talha em Minas Gerais, necessidade de pesquisa e de estudo. In.: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 5, 1968.

THEODORO, Janice. O Barroco como Conceito. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, v.4, dez.1997.

TIRAPELI, Percival. Retábulos Paulistas. In.: Anais do Congresso Internacional do Barroco Iberoamericano. Ouro Preto, 2006.

VASCONCELOS, Salomão de. "Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII". In.: *Rev.SPHAN*, Rio de Janeiro, Volume 4, 1940.

VENÂNCIO, R. P. Caminho Novo: a longa duração. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 21, p. 181-189, jul. 1999.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In.: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil:* vida privada e cotidiano na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 331-385.

Livros, Monografias, Dicionários, Dissertações e Teses

ABREU, José Capistrano de. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet, 1930.

ALVAREZ, Luiz. *Signos Estéticos y Teoria.* Barcelona: Anthropos, 2005.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. (cord*). Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Edição: CEPESE. 2008.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Vol. 1 e 2. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal.* Lisboa: Edições Inapa, 2001.

ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1982.

ÁVILA, A. & GONTIJO, João. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas - textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.* Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento - o contexto de François Rabelais*. Brasília: UNB, São Paulo: Hucitec, 1987.

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BAZIN, Germain. História da Arte. Da pré-história aos nossos dias. Lisboa: Martins. Fontes, 1976.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida, Revista e Corrigida. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf+aa/ap/5>, acesso em 07/01/2013.

BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Taddeu Ferreira, 1789.

BOHRER, Alex Fernandes. *Imaginário da Paixão de Cristo. Cultura Artística e Religiosa no Alto Rio das Velhas nos Séculos XVIII e XIX*. (Monografia de Bacharelado) - Graduação em História, ICHS/UFOP, Mariana, 2004.

BOHRER, Alex Fernandes. *OS DIÁLOGOS DE FÊNIX: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro.* (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BOHRER, Alex Fernandes. *Ouro Preto, um novo olhar*. São Paulo: Scortecci, 2011.

BONNET, Márcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BOSCHI, Caio C. *Os Leigos e o Poder - Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

BOXER, Charles Ralph. *A Idade de Ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial.* 3º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. Org. Myriam Andrade de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

CALÓGERAS, Pandiá. *As Minas do Brasil e sua legislação*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos.* Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

CAMPOS, Adalgisa Arantes, Oliveira, Myriam Andrade R. de. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN [Programa Monumenta], 2010. 2 vols.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do Setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas.* (Tese de Doutorado). USP, São Paulo, 1994.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos Mineiro*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro.* Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: Origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1985.

CASTRO, Maria de Fátima. A irmandade e santa casa da misericórdia de Braga: devoções, procissões e outras festividades. Braga: M.F.C, 1998.

CHECA C., Fernando, TURÍNA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.

COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*. Porto: FAUP, 2007.

COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentistas*. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

DAVIS, Natalie Z. *Culturas do Povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones e declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres.* Barcelona: Editorial Herder, 1963.

FERREIRA, Sílvia M. C. N. A da Silva. A talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras. Vol. I. Tese (doutorado) em história: especialidade Arte, Património e Restauro. Prof. Orientador: Dr. Vítor Serrão. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de História. 2009.

FERREIRA, Silvia. *A Talha. Esplendores de um passado ainda presente (secs.XVI-XIX).* Lisboa: Nova Terra, 2008.

FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura - a Corrida do Ouro no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica* na *Bahia*. Rio de Janeiro: *Versal*, 2006.

FURTADO, Júnia Ferreira. . *Homens de negócio: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas.* 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Indagações Sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOMBRICH, E.H. *Los usos de las Imágenes*. Barcelona: Debate, 2003.

GOMES, Paulo Varela. *A Cultura Arquitetônica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho, 1988.

GOMES, Paulo Varela. *O Essencial sobre a Arquitetura Barroca em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

GONÇALVES, Carla Alexandra. *Gaspar Coelho. Um escultor do maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

GONÇALVEZ, Flavio. O *Entre Douro e Minho* na arte do século XVIII. Braga: Câmara Municipal, 1973.

GONÇALVEZ, Flavio. Um século de arquitectura e talha no noroeste de Portugal : (1750-1850) Porto: Maranus, 1969.

GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco em España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUTIÉRREZ, Ramón (org). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamerica, 1500-1825.* Madrid: Gráficas Roóar, 1995.

HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

KUBLER, George. A arquitetura portuguesa chã: *entre as especiarias e os diamantes*, *1521-1706*. Lisboa: Vega, s/d.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

LIMA JR. Augusto de. *A Capitania das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978.

LOPES, Paulo José Fernandes. Os retábulos de Estilo Nacional na região da Terra Fria. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2007.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MARAVALL, J. Antonio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARQUES, Joseph Pe. *Novo dicionário das línguas Portugueza, e Franceza, com termos Latinos*. Primeira edição, tomo segundo. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno,1764.

MARQUES, Joseph. *Novo Dicionário das Línguas Portuguesa, e Francesa, com os termos latinos*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1764.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974, 2 vols.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As Igrejas Setecentistas de Minas.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.

OLIVEIRA, Miguel Archanjo de. *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica/1700-1750*. (Monografia de Bacharelado) - Graduação em História, FAFIC/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo (org.). *Brasil-Portugal, Sociedades, Culturas e Formas de Governar no mundo português séc. XVI-XVIII*. São Paulo: Anablume, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1940.

PEREIRA, José F. e PEREIRA, Paulo (org.). *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura Barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1990.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): o Espaço do Atlântico,* Lisboa: Edições Círculo de Leitores.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Edições Círculo de Leitores.

ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e Emboabas no Coração das Minas: Idéias, Práticas e Imaginário Político no Século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ROMEIRO, Adriana. *Um Visionário na Corte de D. João V-Revolta e Milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

RESENDE, Maria Efigênia L. de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *As Minas Setencistas*. Vol.2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1963.

SALTEIRO, Ilídio. *Do retábulo, ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*. Tese (doutorado). Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. ***A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.**

SANTOS, Márcio. *Estradas Reais: introdução ao estudo dos caminhos do ouro e dos diamantes no Brasil.* Belo Horizonte: Editora Estrada Real, 2001.

SANTOS, Reinaldo dos. *História da arte em Portugal.* Porto: Portucalense Ed., 1953.

SANTOS, Reynaldo dos. *As Artes Plásticas no Brasil, Antecedentes Portugueses e Exóticos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

SANTOS, Reynaldo. *A Escultura em Portugal*. 2 vol., Lisboa: Bertrand, 1950.

SILVA, Liliana. *A Fé, a Imagem e as Formas. A Iconografia da talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Porto. Universidade do Porto. Faculdade de Letras*. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. 2011 (Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa).

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

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Explorations in Connected History: From the Tagus to the Ganges.* Delhi: Oxford University Press, 2004.

THEODORO, Janice. *América barroca - tema e variações*. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora LEMI, 1980.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Archidiocese de Marianna; Subsídios para a sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1929.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Titulares de Igrejas e Patronos de lugares*. Ouro Preto: Tip. Malta, 1944.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela de Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1964.

VASCONCELLOS, Sylvio. A Arquitetura Colonial Mineira. *Barroco,* Belo Horizonte, v.10, 1979.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Média de Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

VASCONCELOS, Diogo. *História do Bispado de Mariana*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1935.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Arquitetura, Arte e Cidade: Textos Reunidos*. Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

VEIGA, José P. X. da. *Ephemérides Mineiras (1666-1897).* Ouro Preto: Imprensa Oficial do Estado, 1897, 2v.

WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

Fontes Primárias

Anônimo. Risco para o retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio de Casa Branca, Ouro Preto. Fonte: Torre do Tombo, PT-TT-MR/1/17. http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=imagens.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Images&dsqPos=3&dsqSearch=(((text)='casa')AND((text)='branca')) (acesso em 01/07/2013).

BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Taddeu Ferreira, 1789.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa.* Fonte: http://www.starnews2001.com.br/biograficos.html (acesso: 29/12/2012).

CARAMUEL, Juan. Architectura Civil Recta y Obliqua. Fonte:http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_vega01.html (acesso: 01/07/2013).

CARAMUEL, Juan. Houghton Library, Havard University. Fonte: http://blogs.law.harvard.edu/houghton/page/4/ (acesso: 01/07/2013).

CASA SETECENTISTA DE OURO PRETO. Testamento de Antônio da Silva Barros. Códice 23. Auto 239, 1º Ofício.

CÓDICE COSTA MATOSO. *Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das Minas na América que fez o Dr. Caetano da Costa Matoso sendo Ouvidor-Geral das do Ouro Preto, de que tomou Posse em fevereiro de 1748 & vários papéis.* Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de estudos Históricos e Culturais, 1999. Vol I e II.

COPIADOR DE CARTAS PARTICULARES DO SENHOR DOM FREI MANUEL DA CRUZ, BISPO DO MARANHÃO E DE MARIANA (1739-1762). Transcrição, revisão e notas: Aldo Luiz Leoni. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. Rio de Janeiro: O Patriota, 1813.

COSTA, João Baptista da. *Memória Histórica I*. Cachoeira do Campo: manuscritos, 1965.

DIETERLIN, Wendel. Architectura von Ausstheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen. Fonte: http://www.artvalue.com/auctionresult--dietterlin-dieterlin-wendel-15-architectura-von-ausstheilung-1417534.htm (acesso: 01/07/2013).

DIETERLIN, Wendel. **Kamin mit Wildmann und Wildfrau**. Fonte: http://www.ebay.ph/itm/Kamin-mit-Wildmann-Wildfrau-DIETTERLIN-1598-/150595967535 (acesso: 01/07/2013).

DIETERLIN, Wendel. *L'Art pour tous*. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bases,_consoles,_pi%C3%A9destaux_(Dietterlin,_pl._137).jpg (acesso: 01/07/2013).

MARQUES, Joseph. *Novo Dicionário das Línguas Portuguesa, e Francesa, com os termos latinos*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1764.

MUSI, Agostino. Andrea. *Estudo de atlantes.* Fonte:http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&searchTerm=10263 (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. Andrea. *Estudo fitomórfico.* Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O111947/a-roman-carving-in-the-print-veneziano-agostino/ (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. *Estudo de grotesco.* Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.95.41 (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. *Estudo de grotesco.* Fonte:http://www.metmuseum.org/en/collections/search-the-collections?who=Raphael+(Raffaello+Sanzio++Santi)&rpp=60&pg=5 (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. *Estudo de grotescos.* Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=108827&peoA=108827-2-70 (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. *Estudo fitomórfico.* Fonte: http://www.blantonmuseum.org/works_of_art/exhibitions/prints_drawings/ (acesso: 01/07/2013).

MUSI, Agostino. *Estudo fitomórfico.* Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013).

NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva*. Lisboa: Oficina de João Baptifta Alvares, 1767.

PIRES, Maria do Carmo. *Banco de dados do projeto 'As Paróquias Rurais do Termo de Vila Rica: um estudo da formação social das primeiras freguesias do século XVIII'*. Ouro Preto: UFOP, S/D.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portugeza*. Lisboa: Oficina de José Antônio da Silva, 1730.

RIZZI, Juan. Lâmina XXXIX do *Tractado de Pintura Sabia*. Fonte: GONZÁLEZ, J.J. Martín. *El Retablo Barroco en España*, p.13.

RODRIGUES, Flávio Carneiro (org.). *Cadernos históricos do arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*, Vol. 1. Mariana: Ed. Dom Viçoso, 1998.

RODRIGUES, Flávio Carneiro (org.). *Cadernos históricos do arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*, Vol. 2. Mariana: Ed. Dom Viçoso, 2004.

RODRIGUES, Flávio Carneiro (org.). *Cadernos históricos do arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*, Vol. 3. Mariana: Ed. Dom Viçoso, 2005.

RYFF, Walther Hermann. Estudo de atlantes e cariátides. Fonte:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_tg_0001076_Architektur_%5E_S%C3%A4ule_%5E_Mann_%5E_Frau.jpg (acesso em 01/07/2013).

SAMBIN, Hugues. Estudo de cariátides. Fonte: http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html (acesso em 01/07/2013).

VICO, Enea. Andrea. *Estudo de vaso.* Fonte: http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&searchTerm=10263 (acesso: 01/07/2013).

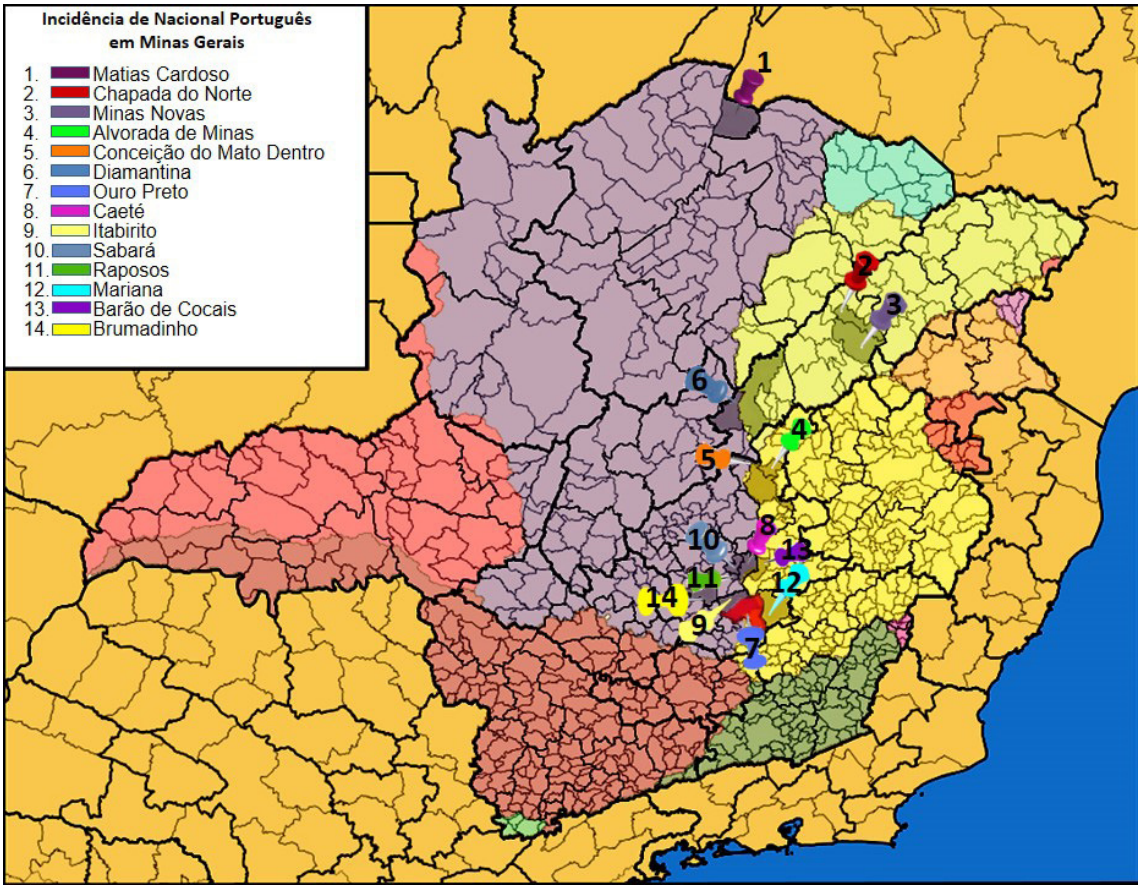
VICO, Enea. Andrea. *Estudo de vaso.* Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013).

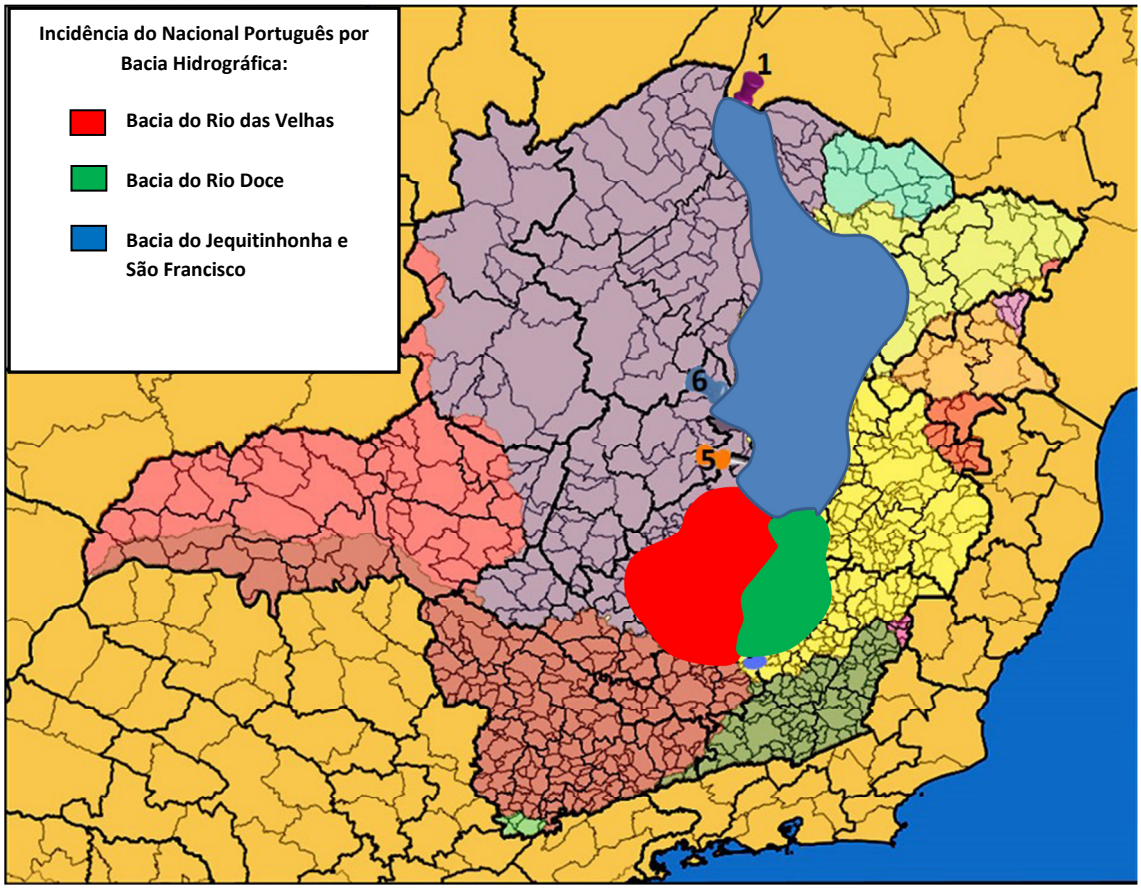
VICO, Enea. Andrea. *Estudo fitomórfico.* Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O900061/print-vico-enea/ (acesso: 01/07/2013).

VICO, Enea. Andrea. *Retrado de Dante Alighieri.* Fonte:http://www.flickr.com/photos/renzodionigi/sets/72157622751213029/detail/?page=20 (acesso: 01/07/2013).

VICO, Enea. *Estudo de vaso.* Fonte: http://www.vam.ac.uk/b/blog/engraved-ornament-project/mermaids (acesso: 01/07/2013).

ANEXO – MAPAS


Incidência de Nacional Português
em Minas Gerais
1. Matias Cardoso
2. Chapada do Norte
3. Minas Novas
4. Alvorada de Minas
5. Conceição do Mato Dentro
6. Diamantina
7. Ouro Preto
8. Caeté
9. Itabirito
10. Sabará
11. Raposos
12. Mariana
13. Barão de Cocais
14. Brumadinho


Incidência do Nacional Português por Bacia Hidrográfica:
Bacia do Rio das Velhas
Bacia do Rio Doce
Bacia do Jequitinhonha e São Francisco
1
6
5