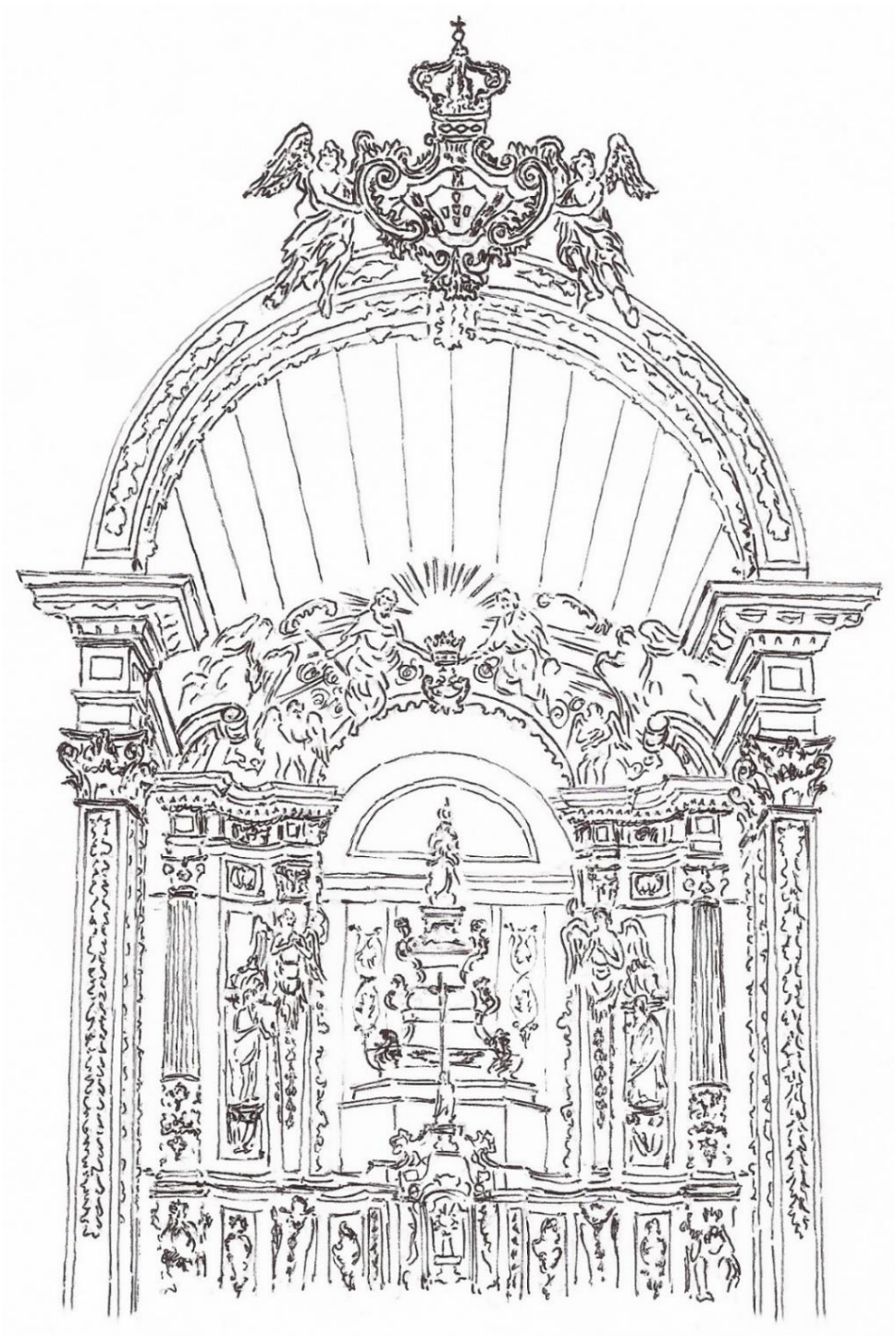
AS TARJAS DE ARCO CRUZEIRO DAS PARÓQUIAS MINEIRAS SETECENTISTAS

FORMA E SIGNIFICADO

João Henrique Grossi Sad Jr.



UFMG/História – 2018

JOÃO HENRIQUE GROSSI SAD JÚNIOR

AS TARJAS DE ARCO CRUZEIRO DAS PARÓQUIAS MINEIRAS SETECENTISTAS:

FORMA E SIGNIFICADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Adalgisa Arantes Campos (UFMG)

Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ)

Belo Horizonte

2018

709.81
S124t
2018

Sad Júnior, João Henrique Grossi

As tarjas de arco cruzeiro das paróquias mineiras setecentistas [manuscrito] : forma e significado / João Henrique Grossi Sad Júnior. - 2018.

265 f. : il.

Orientadora: Adalgisa Arantes Campos.
Coorientadora: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.História – Teses. 2. Arte - Teses. 3.Arcos - Teses. I. Campos, Adalgisa Arantes. II. Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de, 1943- . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

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

"As tarjas de arco cruzeiro das paróquias mineiras setecentistas: Forma e significado"

João Henrique Grossi Sad Júnior

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos - Orientadora
UFMG

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer
IFMG

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
UFRJ

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2018.

Ouro Preto, a cidade emblemática, foi definida por Charles Boxer como a "quintessência daquela peculiar civilização mineira florescida durante a primeira metade do século XVIII".

Uma vez retirado do solo, manufaturado e levado para o interior das igrejas, o metal que dá nome à cidade e que financiou seus tesouros artísticos transfigura-se em símbolo da presença divina.

Uma parte essencial da vida de meu pai foi passada ali, onde estudou e lecionou Geologia. Ele, que não era religioso, admirava a arquitetura sagrada de Ouro Preto e de outras cidades históricas mineiras. Gosto de imaginar que ele ficaria satisfeito ao receber um exemplar do presente texto, que fala destas igrejas e de suas riquezas.

Pretendo entregar uma cópia em breve à minha mãe, para que ela leia com o espírito exigente e sensível de anos atrás, quando eu levava a ela meus escritos. Foram as primeiras análises críticas de minhas produções. Espero que ela não tenha perdido o estilo.

Zula esteve a meu lado desde o início e é quem melhor sabe, com inteligência e coração, o que significaram estes anos para mim. Ela previu a realização deste trabalho antes mesmo que eu. É hora de pedir-lhe que o aceite como seu.

Agradecimentos

Sou muito grato às Profªs. Adalgisa Arantes Campos e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, respectivamente, orientadora e coorientadora desta dissertação. Da segunda recebi a sugestão para o tema do estudo. Suspeitei desde o início que elas conspiraram a meu favor, e isto foi uma fonte de tranquilidade para contrabalançar os períodos de ansiedade com a pesquisa. Penso que conduziram com sabedoria a tarefa de me orientar nesta aventura intelectual. Acrescento o nome do Prof. Alex Bohrer para dizer que fui surpreendido pela generosidade dos três. Imagino que aí se encontra a essência do ato de ensinar. Fico honrado com suas presenças na banca de defesa de minha dissertação e aguardo seus comentários, críticas e correções com interesse sincero.

Sou grato também aos Profs. Marcos Hill, Selma Miranda, Francisco Taborda (SJ) e Aziz Pedrosa pela cordialidade e disposição em dividir seus conhecimentos comigo.

A dedicada recepção que tive do Prof. José Newton Meneses em 2010, em seu escritório na Fafich (eu estava à procura de novas chances de estudo na UFMG) foi fundamental para que eu me decidisse pela História. Peço a ele, pessoalmente e como representante dos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da Fafich, que receba este reconhecimento. Espero retribuir-lhes com um trabalho à altura da instituição.

Os amigos Adriana, Alex, Sabrina e Maria Clara leram e comentaram os projetos que preparei enquanto concorria a uma vaga no curso de Pós-Graduação da Fafich. Discutiram comigo conteúdos e métodos, e sugeriram leituras. Ficaram, meus textos, bem melhores com suas ajudas. Digamos que eles ensinaram a este egresso da Escola de Belas-Artes a pegar o bonde da História.

Por descuido não anotei os nomes de todos os padres, funcionários e zeladores das paróquias que visitei durante a pesquisa, a quem agradeço. Cito as localidades onde estão as paróquias, incluindo lugares que não constam diretamente do texto: Bandeirantes; Barão de Cocais; Belo Vale; Brumal; Cachoeira do Campo; Caeté, Carrancas; Catas Altas; Conceição do Mato Dentro; Congonhas; Fidalgo; Glaura; Itabirito; Itatiaia; Itaverava; Lavras; Mariana; Morro Vermelho; Ouro Branco; Ouro

Preto (paróquias de N. Sr.ª da Conceição e N. Sr.ª do Pilar); Passagem de Mariana; Prados; Sabará; Santa Bárbara; Santa Luzia; São Bartolomeu; São João del-Rei; Tiradentes. Guardo excepcionalmente alguns nomes: Carlos José Aparecido (o Caju, da paróquia de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto), Luciomar (Congonhas), Marciana (Barão de Cocais), Tomás (Caeté), Pe. Miguel Ângelo (Itabirito).

Amigos e colegas participaram com trabalhos gráficos, fotos, livros emprestados, conhecimento e calor humano: Ivana, Fabiano, Alex Salim e demais colegas da Pós-graduação em História da Arte Sacra (Mariana); Larissa e Nicole; Mônica Lage.

Fernanda e Alfredo Gallas atenderam com gentileza a meu pedido para usar algumas das belas fotografias de seu livro *O Barroco no reinado de D. João V: Arquitetura, moedas e medalhas*.

Os historiadores Eduardo Pires (Braga, Portugal) e Olinto (Tiradentes) entraram quase no fim do jogo, mas que participação!

Isto de tentar lembrar os nomes de todos que ajudaram é complicado. A quem colaborou direta ou indiretamente, e cujo nome não está aqui, minhas desculpas e acima de tudo muito obrigado!

Algo que a capela pode saber, mas você não.

(Anônimo)

Resumo

Esta dissertação tem por tema as peças ornamentais chamadas de tarja, especificamente as que foram criadas para decorar os arcos cruzeiros das igrejas paroquiais de Minas Gerais no século XVIII. São investigados os aspectos históricos, iconográficos, funcionais e estéticos ligados a estas obras. O texto apresenta uma visão histórica geral deste tipo de emblema da arquitetura religiosa, desde seus protótipos – as *imagines clipeatae* da Antiguidade clássica – até as tarjas da arquitetura religiosa setecentista em Portugal e em sua colônia mineira. São considerados os aspectos estilísticos da arte barroca e rococó em Minas, abordando-se também os encomendantes da ornamentação religiosa, a quem interessava a função anunciadora das referidas tarjas: a monarquia portuguesa, a Igreja Católica colonial e as irmandades. Seguem-se as análises detalhadas de algumas tarjas de arco cruzeiro notáveis da capitania.

Palavras-chave: Tarja; arco cruzeiro; iconografia; século XVIII; Minas Gerais.

Abstract

This dissertation deals with the ornamental piece known as *targe*, specifically the one which decorated the top of crossing arches at parochial churches in Minas Gerais in the 18th century. The research inquires into historical, iconographical, functional and aesthetical aspects related to those targes. The text presents a historical overview of religious architecture's heraldry, since the appearance of its prototype – the ancient *imagines clipeatae* (shielded images) –, all the way through to the targes of 18th century religious architecture in Portugal and Minas Gerais. Stylistic aspects of Baroque and Rococo in Minas are presented, as well as those entities who ordered the making of sacred ornamentation – the portuguese monarchy, the colonial Catholic Church and mineiro brotherhoods – to whom the emblems on top of the crossing arches referred to. Finally, there are a number of detailed analyses of distinguished mineiro targes, including the meaning of their symbols.

Keywords: Targe; crossing arch; iconography; 18th century; Minas Gerais.

Lista das fotografias e desenhos da pesquisa

Fig. 1 – Armas do Reino na bandeira portuguesa.....24
Fig. 2 – Sinete de D. Frei José da Santíssima Trindade.....25
Fig. 3 – Tarja da portada, igreja de São Pedro dos Clérigos, Mariana.....27
Fig. 4 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Itaverava.....28
Fig. 5 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....29
Fig. 6 – Cartela da pilastra do arco cruzeiro, igreja matriz de Bandeirantes.....30
Fig. 7 – Cartela do púlpito, igreja matriz de Morro Vermelho.....30
Fig. 8 – Emblemas franciscanos e monárquicos, portada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mariana.....31
Fig. 9 – Dobrão português.....32
Fig. 10 – Armas reais portuguesas (em documento emitido por Jozé Caetano Cézar Manitti, ouvidor geral da comarca do Rio das Velhas, em 1788).....32
Fig. 11 – Tarja do arco cruzeiro, igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto.....33
Fig. 12 – Portada e interior, igreja matriz de Congonhas.....34
Fig. 13 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Congonhas.....36
Fig. 14 – Interior da igreja matriz de Bandeirantes.....38
Figs. 15 e 16 – Escudos das tarjas dos retábulos da nave da igreja matriz de Bandeirantes 39
Fig. 17 – Mapa das comarcas de Vila Rica, Rio das Velhas e Rio das Mortes, com indicação de paróquias colativas com tarjas importantes para a pesquisa.....44
Fig. 18 – Relevo sobre a *Porta dos Leões* em Micenas, Grécia.....48
Fig. 19 – Brasão de armas de Henry VII, Inglaterra.....48
Fig. 20 – Estela funerária de Deniuenkhonsu, Egito.....49
Fig. 21 – Detalhe do topo do *Arco de Trajano* em Benevento, Itália.....51
Fig. 22 – Sarcófago romano.....52
Fig. 23 – Parte superior do *Marfim Barberini*, Bizâncio.....53
Fig. 24 – Ornamentação sobre o arco da ábside da igreja de São Vital em Ravena, Itália.....55
Fig. 25 – Brasão de armas da província de Saskatchewan, Canadá.....58
Fig. 26 – Bernini. Brasão de armas de Alexandre VII sobre o arco da *Scala Regia*, Vaticano.....59
Fig. 27 – Detalhe do túmulo de D. Fernando, Lisboa.....60
Fig. 28 – Nicolau de Chanterene. Ornamentação da portada oeste do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.....61
Fig. 29 – Hans Schorkens. Arco dos Italianos.....62
Fig. 30 – Sanefa do arco cruzeiro da igreja de Santa Clara, Porto.....64
Fig. 31 – Tarja de frontal de altar no mosteiro de Arouca, Portugal.....65
Fig. 32 – Claude Laprade. Monumento funerário da capela da Vista Alegre, Ílhavo....66
Fig. 33 – Claude Laprade. Base do monumento funerário da capela da Vista Alegre, Ílhavo.....67
Fig. 34 – Claude Laprade. Coroamento do monumento funerário da capela da Vista Alegre, Ílhavo.....68

Fig. 35 – Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, v. 2, fig. 62.....69
Fig. 36 – Corredor central da Biblioteca da Universidade de Coimbra.....71
Fig. 37 – Retrato de D. João V, Biblioteca da Universidade de Coimbra.....72
Fig. 38 – Notações de localidades de Minas Gerais e Rio de Janeiro.....75
Fig. 39 – Notação de arraiais menores.....77
Fig. 40 – Notação de sedes de freguesia.....77
Fig. 41– Notação da sede da comarca do Rio das Mortes (São João del-Rei).....78
Fig. 42 – Interior da igreja de Santa Sabina, Roma.....98
Fig. 43 – Planta do primeiro pavimento da matriz de Antônio Dias, Ouro Preto.....103
Fig. 44 – Frontal de altar da igreja matriz de Cachoeira do Campo.....109
Fig. 45 – Esquema do retábulo nacional-português.....110
Fig. 46 – Francisco Xavier de Brito. Retábulo-mor da igreja matriz de Ouro Preto.....115
Fig. 47 – Franz Xaver Habermann. Motivo ornamental. *Gravura*.....117
Fig. 48 – Francisco Vieira Servas *(atrib.)*. Motivo ornamental do altar de São Miguel, igreja matriz de Caeté.....117
Fig. 49 – Manoel da Costa Athaide. Forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....119
Fig. 50 – Filippo Passarini. *Gravura*.....121
Fig. 51 – Detalhe do retábulo-mor da igreja matriz de Cachoeira do Campo.....121
Fig. 52 – Tarja da nave da igreja matriz de Sabará.....121
Fig. 53 – Filippo Juvarra. *Gravura*, *segundo obra de Bernini*.....121
Fig. 54 – Escudo da tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de São João del-Rei.....121
Fig. 55 – Tarjas do arco cruzeiro e do retábulo de São Miguel, igreja matriz de Catas Altas.....123
Fig. 56 – Capitéis e entablamento de ordem toscana do arco cruzeiro, e capitéis e entablamento de ordem compósita do arco do retábulo de São Miguel, na igreja matriz de Catas Altas.....124
Fig. 57 – Arco cruzeiro da capela da Soledade, Sabará.....127
Fig. 58 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Santa Bárbara.....128
Fig. 59 – Detalhe da tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Santa Bárbara.....128
Fig. 60 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Sabará.....129
Fig. 61 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Sabará.....130
Fig. 62 – Tarja do retábulo-mor da igreja matriz de Sabará.....131
Fig. 63 – Tarja do coro da igreja matriz de Sabará.....131
Fig. 64 – Herma na nave da igreja matriz de Sabará.....131
Fig. 65 – Rosa Mística. Pintura no forro da nave, igreja matriz de Sabará.....131
Fig. 66 – Torre de Davi. Pintura na ilharga da capela-mor, igreja matriz de Sabará...131
Fig. 67 – Fonte. Talha da parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Sabará.....131
Fig. 68 – Pintura na ilharga da capela-mor, igreja matriz de Sabará.....132
Fig. 69 – Pintura na ilharga da capela-mor, igreja matriz de Sabará.....132
Fig. 70 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª da Boa Viagem de Itabirito.....133
Fig. 71 – Arco cruzeiro e capela-mor, igreja matriz de Itabirito.....134
Fig. 72 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Itabirito.....135
Fig. 73 – Concha em nicho do retábulo-mor, igreja matriz de Itabirito.....136

Fig. 74 – Flor no intradorso do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito.....136
Fig. 75 – Ornato do retábulo colateral de São Miguel, igreja matriz de Itabirito.....136
Fig. 76 – Ornato no retábulo-mor, igreja matriz de Itabirito.....136
Fig. 77 – Tarja do coroamento do retábulo de São Miguel, matriz de Itabirito.....136
Fig. 78 – Tarjas do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito.....137
Fig. 79 – Púlpito, igreja matriz de Itabirito.....137
Fig. 80 – Retábulo da nave, igreja matriz de Itabirito.....137
Fig. 81 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito.....138
Fig. 82 – Sanefa sobre o coroamento do retábulo-mor, igreja matriz de Sabará.....138
Fig. 83 – Arco cruzeiro e capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo.....139
Fig. 84 – Capela-mor da igreja matriz de Cachoeira do Campo.....140
Fig. 85 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Sabará.....141
Fig. 86 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo.....141
Fig. 87 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo.....142
Fig. 88 – Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de Cachoeira do Campo.....143
Fig. 89 – Detalhe do intradorso do arco cruzeiro, matriz de Cachoeira do Campo.....143
Fig. 90 – Ornamento, retábulo da nave da matriz de Santo Antônio, Ouro Branco....144
Fig. 91 – Ornamento, retábulo do cruzeiro da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.....144
Fig. 92 – Querubins, retábulo da nave da matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto.....145
Fig. 93 – Anjo, retábulo da nave da matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas.....145
Fig. 94 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo (parte superior) 146
Fig. 95 – Capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes.....147
Fig. 96 – Figuras antropomórficas na capela-mor, igreja matriz de Tiradentes.....148
Fig. 97 – João Ferreira Sampaio. Arco cruzeiro e capela-mor, igreja matriz de Tiradentes.....149
Fig. 98 – João Ferreira Sampaio. Sanefa do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes.....150
Fig. 99 – Intradorso do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes.....151
Fig. 100 – Intradorso da volta do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes.....151
Fig. 101 – Detalhe da sanefa do arco cruzeiro da igreja de São Pedro de Miragaia, Porto.....152
Fig. 102 – Escudo do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes.....153
Fig. 103 – Tampa da urna do Santíssimo Sacramento, matriz de Tiradentes.....154
Fig. 104 – Porta do sacrário do retábulo de N. Sr.ª da Conceição, igreja matriz de Tiradentes.....154
Fig. 105 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto.....155
Fig. 106 – Capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto.....156
Fig. 107 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Ouro Preto.....159
Figs. 108, 109 e 110 – Figuras antropomórficas da capela-mor, igreja matriz de Ouro Preto: anjo da tarja do arco cruzeiro; figura alegórica sobre a cimalha da capela-mor; atlante do retábulo-mor.....159

Fig. 111 – Francisco Xavier de Brito. Tarja do arco cruzeiro da capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.....160
Fig. 112 – Relevo de N. Sr.ª do Pilar na tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Ouro Preto.....161
Fig. 113 – Ilharga da capela-mor da matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas.....163
Fig. 114 – Retábulo-mor, igreja matriz de Catas Altas.....163
Figs. 115 e 116 – Ornatos nas ilhargas da capela-mor, matriz de Catas Altas.....164
Fig. 117 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas.....165
Fig. 118 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas.....166
Fig. 119 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas.....167
Fig. 120 – Sanefa da capela-mor, igreja matriz de Catas Altas.....168
Fig. 121 – Coroação de N. Sr.ª no topo do retábulo-mor, matriz de Catas Altas.....168
Fig. 122 – Francisco Pacheco. Imaculada Conceição, Palácio Arcebispal de Sevilha.....169
Fig. 123 – Bartolomé Esteban Murillo. Imaculada Conceição, Prado.....169
Fig. 124 – Figura antropomórfica do púlpito, igreja matriz de Catas Altas.....170
Fig. 125 – Anjo adorador, igreja matriz de Santa Bárbara.....170
Fig. 126 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas.....170
Fig. 127 – Nave, igreja matriz de Catas Altas.....171
Fig. 128 – Tarja do retábulo de São Miguel, igreja matriz de Catas Altas.....172
Fig. 129 – Capela-mor, igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar de São João del-Rei.....173
Fig. 130 – Santos Pacheco. Herma, Igreja de Santa Catarina, Lisboa.....174
Fig. 131 – José Coelho de Noronha. Herma, igreja matriz de São João del-Rei.....174
Fig. 132 – Ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei.....175
Fig. 133 – Ornato na ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei.....176
Fig. 134 – Detalhe do sacrário do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei...176
Fig. 135 – Ornato no camarim do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei...176
Fig. 136 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....177
Figs. 137 e 138 – Ornatos do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....177
Fig. 139 – Detalhe da ornamentação sobre o arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....178
Fig. 140 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....179
Fig. 141 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....180
Fig. 142 – Cartela na ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei.....180
Fig. 143 – Anjos adultos do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei.....180
Figs. 144 e 145 – Querubins da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....181
Figs. 146 e 147– Anjos adultos da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....181
Fig. 148 – Capela-mor, igreja matriz de São João Batista de Barão de Cocais.....182
Fig. 149 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....185
Fig. 150 – Arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....186
Fig. 151 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....186
Fig. 152 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....188

Fig. 153 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....189
Fig. 154 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....191
Fig. 155 – Anjo da portada, igreja de N. Sr.ª do Carmo, Ouro Preto.....191
Fig. 156 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....192
Fig. 157 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....192
Fig. 158 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....193
Fig. 159 – Escudo da portada, igreja do Carmo, Ouro Preto.....193
Fig. 160 – Topo do escudo da tarja do arco cruzeiro, matriz de Barão de Cocais.....193
Fig. 161 – Arco do nicho da portada, igreja de Bom Jesus e São Miguel, Ouro Preto.....193
Fig. 162 – Detalhe do escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja de Barão de Cocais...194
Fig. 163 – Fragmento de arquitrave da portada, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....194
Fig. 164 – Detalhe do frontal do altar-mor, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....194
Fig. 165 – Coroa da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....194
Fig. 166 – Coroa da portada, igreja de N. Sr.ª do Carmo, Sabará.....194
Fig. 167 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.....195
Fig. 168 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.....197
Fig. 169 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais.....197
Fig. 170 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei.....199
Fig. 171 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Prados.....199
Fig. 172 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....200
Fig. 173 – Retábulo-mor da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas.....201
Fig. 174 – Detalhe do retábulo-mor, igreja de N. Sr.ª do Rosário, Mariana.....203
Fig. 175 – Detalhe do retábulo-mor, igreja matriz de Congonhas.....203
Fig. 176 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....204
Fig. 177 – Detalhe do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....204
Figs. 178 e 179 – Detalhes do retábulo-mor, igreja matriz de Congonhas.....204
Fig. 180 – Tarja do arco cruzeiro, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas.....205
Fig. 181 – Anjo tocheiro, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas.....205
Fig. 182 – Pernas do anjo da tarja do arco cruzeiro, Santuário de Congonhas.....206
Fig. 183 – Pernas do anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....206
Fig. 184 – Cabeça de anjo tocheiro, Santuário de Congonhas.....206
Fig. 185 – Cabeça de anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....206
Fig. 186 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de São José, Barra Longa.....206
Fig. 187 – Tarja do coroamento do retábulo-mor, igreja matriz de Barra Longa.....206
Fig. 188 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas.....207
Fig. 189 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....207
Fig. 190 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barra Longa.....207
Fig. 191 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas.....208
Fig. 192 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barra Longa.....208

Fig. 193 – Arco cruzeiro e capela-mor, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....211
Fig. 194– Pintura sobre o arco cruzeiro, matriz de N. Sr.ª do Bonsucesso, Caeté.....212
Figs. 195 e 196 – Detalhes da fig. 194.....212
Fig. 197 – Detalhe do sacrário do retábulo-mor, igreja matriz de Caeté.....212
Fig. 198 – Tarja do retábulo-mor, igreja de N. Sr.ª do Ó, Sabará.....215
Fig. 199 – Cartela em portada da nave, igreja matriz de Cachoeira do Campo.....215
Fig. 200 – Tarja de retábulo do cruzeiro, igreja matriz de Ouro Branco.....216
Fig. 201 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Antônio Dias.....216
Fig. 202 – Tarja da fachada da Casa Capitular, Mariana.....216
Fig. 203 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Lavras.....216
Fig. 204 – Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de Lavras.....216
Fig. 205 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Carrancas.....216
Fig. 206 – Tarja de retábulo do cruzeiro, igreja matriz de Carrancas.....216
Fig. 207 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São Bartolomeu 217
Fig. 208 – Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de São Bartolomeu.....217
Fig. 209 – Tarja do arco cruzeiro, igreja de N. Sr.ª de Nazaré, Santa Rita Durão.....217
Fig. 210 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santo Antônio, Ouro Branco.....217
Fig. 211 – Aleijadinho (atrib.). Arco cruzeiro, igreja de N. Sr.ª do Carmo de Ouro Preto.....220
Fig. 212 – Igreja matriz de São João Batista, Barão de Cocais.....236
Figs. 213 e 214 – Fachadas dianteira e lateral da igreja Matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo.....238
Fig. 215 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas.....240
Fig. 216 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas.....242
Fig. 217 – Igreja matriz de N. Srª. da Boa Viagem, Itabirito.....244
Fig. 218 – Igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto.....246
Fig. 219 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Sabará.....248
Fig. 220 – Igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, São João del-Rei.....250
Fig. 221 – Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes.....252
Fig. 222 – Tarja na fachada da Casa da Vedoria, Viana do Castelo, Portugal.....255
Fig. 223 – Tarja de Charles Edward Stuart.....255
Fig. 224 – José Coelho de Noronha. Cartela, igreja matriz de São João del-Rei.....257
Fig. 225 – Cartela, igreja matriz de Caeté.....257
Fig. 226 – Aleijadinho. Medalhão da portada, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....258
Fig. 227 – Aleijadinho. Detalhe da portada, igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei.....259

SUMÁRIO ANALÍTICO

Introdução 20

A produção artística sob o modus operandi *do Antigo Regime. O poder das imagens simbólicas. O uso do simbolismo na arte religiosa contrarreformista. Definição de tarjas e brasões; brasões civis e religiosos na cultura portuguesa e em Minas Gerais: suas funções, variedades e significados. A arte expressa a imbricação entre os poderes temporais e divinos. O simbolismo do eixo central e dos elementos ornamentais das igrejas matrizes: a porta de entrada, o arco cruzeiro e a capela-mor. A distribuição das tarjas no conjunto ornamental do interior das igrejas. O significado especial das tarjas de arco cruzeiro na arquitetura religiosa. O decoro eclesiástico observado na ornamentação das igrejas. Apresentação do tema da pesquisa: as tarjas de arco cruzeiro das igrejas paroquiais colativas mineiras do século XVIII (aspectos históricos, estéticos, iconográficos e funcionais). As obras selecionadas: marcos temporais e geográficos; lista das igrejas. Métodos de abordagem do assunto e descrição dos temas de cada capítulo.*

Capítulo I – Desenvolvimento histórico das imagens em escudos e das tarjas de arco cruzeiro 48

Antecedentes das formas das tarjas e brasões na Antiguidade. As imagines clipeatae *e suas funções. Os arcos de triunfo e os túmulos romanos antecipam fórmulas ornamentais cristãs. Os cristãos se apropriam das imagens em escudos e das figuras antropomórficas de outras culturas, adaptando-as a uma nova teologia. Os escudos sustentados por anjos traduzem um princípio metafísico. A fórmula é levada para o topo dos espaços de transição entre as naves e os santuários. O simbolismo do arco triunfal cristão. Surge a heráldica propriamente dita, no século XII; os brasões difundem-se pelo ocidente, alcançando os âmbitos monárquico, civil e religioso. Os emblemas são levados para o topo dos arcos triunfais das igrejas barrocas; a precedência do barroco italiano neste processo. As tarjas e brasões chegam à arquitetura religiosa portuguesa. Os arcos cruzeiros portugueses são utilizados como suporte para a talha barroca. Valorização progressiva das tarjas, neste período. Artífices estrangeiros divulgam soluções eruditas, em Portugal. A arte portuguesa se*

internacionaliza e ganha ares triunfais, na era de D. João V; a sequência de tarjas na passagem central da Biblioteca de Coimbra exalta a figura do monarca.

Capítulo II – Colonização e religiosidade em Minas Gerais: Igreja católica, Padroado Régio, paróquias e confrarias 74

A dimensão da religiosidade no processo de colonização do território das minas. As representações cartográficas refletem a importância da religião na cultura setecentista. A ocupação do território mineiro e a improvisada prática religiosa inicial. O surgimento dos primeiros núcleos urbanos, e o início do processo de instituição de paróquias. O desenvolvimento progressivo da malha eclesiástica. A grande atuação social das igrejas matrizes e a simbiose entre os poderes civil e religioso. A atuação das confrarias de irmãos leigos, que se responsabilizam pela prática religiosa. As irmandades do Santíssimo Sacramento destacam-se como patrocinadoras das igrejas, sendo auxiliadas pelas irmandades dos santos padroeiros e, em menor escala, pelas demais confrarias. O Padroado Régio, que detém juridicamente o poder sobre a religião na colônia: estrutura, direitos e atribuições desta instituição. As práticas católicas sob o ditame do Padroado. O processo de instituição de paróquias colativas em Minas Gerais. A Coroa divide com a população os custos da construção e ornamentação das igrejas. Na segunda metade do século XVIII, a preeminência arquitetônica e decorativa transfere-se das igrejas paroquiais para as capelas de confrarias.

Capítulo III – Arquitetura e decoração das igrejas matrizes mineiras: dados históricos e estilísticos 96

A estrutura arquitetônica e o simbolismo espacial das antigas basílicas cristãs: percurso longitudinal e altar principal. A aplicação do princípio da simetria na arquitetura. A herança milenar presente nas igrejas setecentistas mineiras. O contraste entre a simplicidade externa e a riqueza interna nas igrejas portuguesas e luso-brasileiras. São Roque, a igreja-mãe dos jesuítas em Portugal, de características afins ao espírito da contrarreforma, influencia o partido das igrejas matrizes mineiras. A arquitetura religiosa portuguesa aclimata-se ao território das minas. O estilo conservador da arquitetura religiosa na primeira metade do século XVIII, e as

inovações posteriores. O significado da riqueza material do templo. A religião católica e as monarquias absolutistas se utilizam do apelo cenográfico e retórico da arte barroca. A busca barroca pelo preenchimento total do espaço; a "igreja toda de ouro". Artífices do Reino migram para o território das minas e trazem os estilos barrocos portugueses. A vigência em Minas dos estilos nacional-português e joanino. O rococó sobrepõe-se ao barroco na segunda metade do século XVIII, e a arte religiosa em Minas desenvolve feições independentes da arte da Metrópole; Aleijadinho e Athaíde destacam-se neste período.

Capítulo IV – Estudo das tarjas selecionadas 120

Os estilos ornamentais europeus que contribuíram na configuração das tarjas portuguesas e luso-brasileiras. A autonomia das irmandades em escolher os emblemas de suas tarjas. O decoro eclesiástico em relação às tarjas e brasões, no Reino e na colônia. O litígio em Catas Altas. A concisão visual das tarjas dos arcos cruzeiros. A iconografia das tarjas: os anjos; a representação figurativa do Santíssimo Sacramento; os santos padroeiro e seus atributos; as armas de Portugal. Os estudos de caso: análises estilísticas das capelas-mores das igrejas onde estão as tarjas selecionadas; características estilísticas e iconográficas das tarjas, e sua inserção no conjunto ornamental da igreja.

Igrejas Matrizes de N. Sr.ª da Conceição, Sabará, e de N. Sr.ª da Boa Viagem, Itabirito 129

Igreja Matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo.....139

Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes.....147

Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto.....155

Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas.....163

Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar, São João del-Rei.....173

Igreja Matriz de São João Batista, Barão de Cocais.....182

Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas.....199

Considerações finais 214

Referências bibliográficas.....221

Anexo 1 – Históricos das igrejas matrizes selecionadas.....236

Datas prováveis dos surgimentos dos arraiais e instituições das paróquias; datas das edificações, ornamentações e eventuais reformas; nomes dos construtores e artífices (quando disponíveis); observações sobre os aspectos estilísticos.

Anexo 2 – Análise da terminologia 254

Discussão sobre as origens, os significados e os usos dos termos tarja, brasão de armas, escudo, cartela *e* medalhão.

Anexo 3 - Referências fotográficas para os desenhos.....260

Introdução

O autor francês Germain Bazin, cuja obra de síntese sobre a arquitetura religiosa da América portuguesa conserva ainda hoje seu valor, destacou o avançado grau de consciência estética a que chegou a arte no território mineiro:

> [...] a produção artística [luso-brasileira] tinha sido dominada até 1740 pelo anonimato e pelo espírito funcionalista da Idade Média; a evolução das formas realizava-se através de lento amadurecimento de tradições, apoiado numa análise dos dados construtivos e do programa proposto. Em Minas Gerais, pela primeira vez, assistimos a puras especulações estéticas, geradoras de formas criadas "para a arte".[1]

Ao longo de todo o período colonial, entretanto, a arquitetura religiosa mineira manteve seu caráter de atividade derivada e funcional, pautada pelo *modus operandi* do Antigo Regime. Como disse Bazin, construtores e artífices seguiam de perto a tradição estilística e as orientações dos proprietários das obras. Pesavam sobre as ações daqueles criadores as vozes da Igreja Católica e da Coroa portuguesa. Como se sabe, as monarquias absolutas européias e a Santa Sé fizeram da arte de seu tempo um meio de afirmação de seus próprios poderes: não deveria haver outra autoridade temporal senão a do rei, e outra salvação espiritual senão a do catolicismo. Uma das maneiras de expressar tais ideias foi através dos símbolos e alegorias visuais; estes, ocupando os domínios da arquitetura e da ornamentação, chegaram em certos casos a determinar a organização do espaço urbano.

Fiel ao espírito emanado de Trento, a arte ibérica tratou de reforçar seu potencial retórico e sua função pedagógica; pintura, escultura e talha deveriam se adaptar para transmitir determinados valores religiosos e morais a uma população que, com frequência, tinha reduzido grau de alfabetização.[2] Com efeito, o recurso à *imagem* como forma de veiculação de conceitos edificantes teve importância especial no período de que tratamos.[3]

---

[1] BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 74.
[2] PAIVA, José Pedro. *A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: Novos problemas, novas perspectivas,* p. 24.
[3] O termo *imagem* é usado nesta e em outras passagens com o sentido genérico de figuração artística; dependendo do contexto, o mesmo termo será também usado para designar as esculturas dos santos e de Cristo (como fazem geralmente os autores ao falar da arte luso-brasileira).

Em termos globais, o conjunto de significados com os quais lida a arquitetura religiosa é extremamente complexo, tendo sido elaborado por séculos de pensamento teológico e hábitos devocionais. No impulso de expressar nosso anseio por uma realidade impessoal e inefável,[4] impossível de ser comunicada inteiramente por palavras, tentamos falar através das formas sensíveis, esperando que elas alcancem sentidos universais para além de suas motivações iniciais. Esta pesquisa é um reconhecimento de nossa dependência, em maior ou menor grau, destas chaves de acesso: os símbolos.

> A arte cristã requer elementos intermediários de comunicação; a recorrência ao sensível é algo mais que uma necessidade popular. Toda arte religiosa é imprescindível como elemento de conexão entre o ideal ao qual se inclina e a impotência para elevar-se.[5]

A comunicação por imagens tem suas próprias vantagens: "Os símbolos não apenas possuem um estranho poder de falar à mente subconsciente, como ainda são fáceis de captar e permitem que sem dificuldade as pessoas meditem sobre eles."[6] Esta afirmativa do autor inglês Colin Wilson, perfeitamente aplicável à arte cristã, deve entretanto ser relativizada, já que certas coisas parecem oferecer-se imediatamente como símbolos à nossa imaginação (o deserto, o pássaro, a flor), enquanto outras são mais contingentes.[7] O próprio Wilson acrescenta, ao falar da Divina Comédia: "[...] nada impede que a mente atual se insira numa estrutura de referência medieval e se permita um sentimento profundo semelhante ao que experimentaram os contemporâneos de Dante."[8] Do ponto de vista psicológico, o esforço proposto por Wilson se assemelha ao estudo de uma língua estrangeira, quando aprendemos os significados das novas palavras mas ainda não sentimos através delas a mesma ressonância emocional suscitada pelos termos equivalentes em nossa língua materna. Como reagiam os fiéis setecentistas (como deveríamos reagir hoje em dia?) diante de uma coluna em espiral, dourada e coberta de parras, e pontuada por cachos

---

[4] "A solução religiosa não somente resolve a crise, mas, ao mesmo tempo, torna a existência aberta a valores que já não são contingentes nem particulares, permitindo assim ao homem ultrapassar situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito." (ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, p. 101.)

[5] *El arte cristiano requiere elementos intermedios de comunicación; la recurrencia a lo sensible es algo más que una necessidad popular. Todo arte religioso es imprescindible como elemento de conexión entre el ideal hacia el que se tiende y la impotencia para elevarse.* (GONZÁLES, J. J. Martín. *El retablo barroco en España*, p. 5. Trad. nossa.)

[6] WILSON, Colin. *O oculto*, v. 2, p. 81.

[7] Não nos lembramos do livro de Jorge Luis Borges do qual retiramos esta última observação.

[8] WILSON. *O oculto*, v. 2, p. 88.

de uvas, pássaros e crianças? A historiografia informa os significados: o ouro é calor do sol e reflexo da luz divina; a coluna, árvore da vida e eixo sagrado em ascensão; a parreira e as uvas são signos eucarísticos; o pássaro fênix, a Ressurreição; as crianças, imagens da pureza ideal.[9] Três séculos depois, estamos desacostumados a esta linguagem de supra-sentidos que nos causa alguma estranheza. Seria preciso reatar a conexão entre tais signos e as essências ligadas a eles no passado, caso se queira que ganhem sentido novamente para além de seu valor estético.

Entre os elementos ornamentais portadores de mensagens simbólicas nas igrejas luso-brasileiras existe um item chamado *tarja*. Às vezes o mesmo item é chamado de *brasão*, *escudo*, *cartela* e *medalhão*, de modo que os termos confundem-se. Vejamos a definição de tarja pelo autor setecentista Raphael Bluteau: "peça de pintura, ou escultura com talha, de ordinário são ramos, flores, festões, que cercam um claro onde vai um escudo de armas, alguma inscrição, ou coisa semelhante."[10] Esta é uma explicação abrangente, que inclui algumas das técnicas usadas na confecção das tarjas, assim como os elementos que as compõem. Por motivos práticos seguiremos a definição de Bluteau, usando *tarja* para designar a peça completa e *escudo* para o motivo central com os símbolos em relevo ou pintados.

Falaremos também em *escudo* ou *brasão de armas*, termos análogos que possuem um importante sentido histórico, a ser tratado no Capítulo I. Adiantamos que *armas*, nesta acepção, são criações da heráldica medieval européia; para que se possa classificar um escudo ou brasão como *armorial*, tal peça deve fazer parte desta tradição.

Caso a peça traga apenas uma superfície lisa no escudo, ou um dístico, é chamada de *cartela*. Quanto ao termo *medalhão*, é usado em geral para designar escudos isolados, de forma mais ou menos circular.

Em todo caso, as distinções acima são de certa forma redundantes. No Anexo 2 ao final da pesquisa (cuja leitura se recomenda para maior clareza sobre a terminologia) explicamos que os autores, não sem razão, costumam tratar os referidos

[9] GANDRA, Manuel Joaquim. *Coluna salomônica*. In: *Dicionário da arte barroca em Portugal*, p. 130.
[10] Verbete TARJA. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino...*

termos como sinônimos; “tarja”, p. ex., pode igualmente designar um tipo de escudo de guerra...

As tarjas resultam de uma prática milenar, cuja utilidade nos dias de hoje é comprovada através dos emblemas de automóveis, equipes de futebol, empresas comerciais, escolas, municipalidades, etc. Falamos da imagens inscritas em escudos de guerra, possivelmente surgidas na Grécia clássica e apropriadas por outras culturas. Esta tradição enriqueceu-se com o advento da heráldica, o sistema de referências visuais codificado na Europa medieval. Usados com função identitária, os brasões ilustrados, com o tempo, tornaram-se importantes aliados dos estudos históricos:

> Em razão da heráldica ter surgido para identificar os nobres nas tropas e nos campos de batalha, e porquê as armas a partir daí associaram-se aos feitos heróicos, elas vieram, naturalmente, a ser usadas nos monumentos aos grandes. Consequentemente, a heráldica é um auxílio essencial nas pesquisas e elucidações históricas, topográficas, arquitetônicas e arqueológicas. Sem o seu conhecimento, por exemplo, com frequência o construtor de uma igreja não pode ser identificado [...][11]

Heraldo significa *arauto*, aquele que apregoa ou anuncia. Os signos de caráter anunciador – *heráldicos*, em sentido mais amplo – surgiram bem antes da heráldica medieval propriamente dita, tendo sido desde sempre um meio prático e funcional de comunicação.[12] O termo, portanto, será usado aqui nas duas acepções.

As tarjas e os brasões de armas serviram tanto às esferas civil quanto religiosa. Nas esferas civis portuguesa e luso-brasileira encontramos estas imagens em palácios e prédios da administração pública, carruagens, chafarizes, construções particulares, mobiliário e objetos domésticos, documentos e selos oficiais ou privados,

---

[11] “*Because heraldry arose for the purpose of identifying the nobles in the musters and on the fields of battle, and because arms therefore came to be associated with heroic deeds, it was natural that they should have been used also on the monuments of the great. Consequently, heraldry is an essential adjunct to all historical, topographical, architectural and archaeological exposition and research. Without knowledge of it, for example, the builder of a church often cannot be identified [...]* (GAYRE, Robert. *Heraldry*. *In*: *Encyclopaedia Britannica*, v. 11, p. 397. Trad. nossa)

[12] Lê-se no texto milenar do *Livro das mutações*: “Os príncipes na antiga China usavam joelheiras vermelhas” (I CHING: O LIVRO DAS MUTAÇÕES, p. 149.) Tratava-se, como em outras culturas, de ostentar determinados símbolos de status; mas podemos inferir que, em uma sociedade de protocolos rígidos e complexos como a chinesa, as vestimentas eram capazes de informar a um estranho, possivelmente recém-chegado ao ambiente, à qual estirpe pertencia o usuário das referidas roupas, e o comportamento adequado em relação ao mesmo.

decorações *efêmeras,*[13] pinturas, livros e gravuras impressas, moedas e lingotes de metal precioso, retratos, esculturas tumulárias, bandeiras e outros objetos. Entre todas, a mais frequente é a das armas reais (fig. 1).[14]

Fig. 1 – Armas do Reino na bandeira portuguesa (2ª metade do século XVIII). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_da_bandeira_de_Portugal

Quanto às tarjas e brasões eclesiásticos, vamos encontrá-los em edificações religiosas, selos de prelados, publicações (Bíblias, missais), alfaias, documentos de confrarias, estandartes e bandeiras de procissões, e outros lugares. Segundo o autor português Miguel Metelo de Seixas,[15] os signos destes brasões podem ser classificados de acordo com três tipos gerais, que exemplificaremos usando o *sinete*[16] de D. Frei José da Santíssima Trindade, bispo de Mariana entre 1821 e 1825 (fig. 2).

[13] As manifestações artísticas aqui chamadas *efêmeras* são as encenações públicas de momentos notáveis da sociedade, de concepção passageira e, em consequência, mais precária. (Cf. PEREIRA, João Castel-Branco. *Arte efêmera*. In: *Dicionário da arte barroca em Portugal*, p. 48.)

[14] Para os significados dos elementos deste brasão, cf. a seção sobre a igreja matriz de Congonhas, no Capítulo IV.

[15] Cf. SEIXAS, Miguel Metelo de. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da Igreja Católica,* p. 56.

[16] Utensílio gravado com signos pessoais, usado para imprimir em papel, lacre, cêra. (Cf. verbete SINETE. *In*: REAL, Regina. *Dicionário de belas-artes: Termos técnicos e afins*.)

Fig. 2 – Sinete de D. Frei José da Santíssima Trindade (séc. XIX), Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. *Relevo em metal dourado*. Fonte: TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821–1825),* p. 338. (Foto: Tibério França)

No topo do brasão está um chapéu eclesiástico de onde pendem dois cordões, cada um com seis borlas nas extremidades; sobre o escudo central, vê-se à direita a mitra e à esquerda a cabeça de um báculo; o interior do escudo (quartelado em cruz) tem cruzes de travessa única em duas de suas partições. Estes elementos (chapéu com borlas, mitra, báculo, cruzes de travessa única) referem-se ao cargo de bispo, sendo chamados símbolos de *função*.

É costume, entretanto, que no brasão de um bispo existam símbolos pessoais dividindo o escudo com os símbolos de função.[17] Assim, outros emblemas do sinete referem-se à pessoa do *armigerado* (dono do brasão): as três flores-de-lis em cada uma das outras duas partições do escudo relembram a Trindade,[18] enquanto os braços cruzados junto da cruz e da coroa de espinhos entre o escudo e o chapéu

[17] GAYRE. *Heraldry*, p. 394.
[18] Cf. GAYRE. *Heraldry*, p. 388.

remetem à ordem franciscana, da qual D. José era professo.[19] Estas figuras são escolhas pessoais do bispo, e portanto símbolos *devocionais* ou *de fé*.

O brasão traz ainda significados ligados ao lírio, flor que deu origem à flor-de-lis. O lírio é atributo de São José (homônimo do bispo) e de Santo Antônio (da ordem franciscana). Por sugerir pureza e castidade, o lírio é também relacionado à Virgem Maria. Finalmente, na mitologia grega, a flor remete ao mito de Hera, que ao amamentar o bebê Héracles deixou espirrar dos seios o leite que formou no céu a Via-Láctea e na terra os lírios. Assim, de maneira engenhosa e quase criptográfica, as flores-de-lis se tornam símbolos *familiares* ou *genealógicos*, pois aludem ao próprio D. José, nascido *José Leite*, e a seus pais, *Antônio* Leite e Quitéria *Maria*.[20] Como se vê, os três gêneros de emblemas (de função, devocionais e genealógicos) são intercambiáveis.[21]

Não foi hábito frequente nas Minas setecentistas que os prelados assumissem a responsabilidade direta pela construção e decoração das igrejas, e talvez este seja um dos motivos da escassa ocorrência de símbolos de função eclesiástica nas tarjas das mesmas.[22] Um caso excepcional é o da capela de São Pedro dos Clérigos em Mariana, erguida após a criação do bispado local – fato que aumentou o número de eclesiásticos na cidade.[23] A construção dependeu estreitamente da atuação do primeiro bispo, D. Frei Manuel da Cruz, que revitalizou a irmandade de São Pedro dos Clérigos e tomou a si a iniciativa da obra.[24] Na tarja de pedra sobre a porta principal da igreja, as chaves e a tiara remetem a São Pedro (patrono da irmandade), enquanto o pequeno chapéu abaixo da composição alude ao cargo de bispo (fig. 3).

---

[19] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 21.
[20] Os nomes de batismo de D. José e seus pais estão em TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 21.
[21] Esta interpretação do significado da flor-de-lis no sinete de D. José é baseada em conclusões pessoais e não pretende ser definitiva.
[22] Quanto às tarjas com indicações genealógicas na arquitetura religiosa mineira setecentista, não sabemos de nenhuma até o momento.
[23] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 2, p. 133.
[24] TRINDADE. Cônego Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 163-165.

Fig. 3 – Tarja da portada, igreja de São Pedro dos Clérigos, Mariana

Em Minas Gerais, as irmandades de *leigos* (irmãos não ordenados) assumiram, no século XVIII, a maior parte da tarefa de erguer as igrejas e levar adiante a prática religiosa. Este é um assunto a ser mencionado no Capítulo II; entretanto, é importante adiantar que os símbolos eminentemente devocionais daquelas confrarias aparecem com frequência nos templos construídos por elas.

Na tarja mostrada a seguir, o interior do escudo exibe uma composição com a cruz, o cálice com a hóstia consagrada (chamado também de ostensório ou *Eucaristia*[25]) e a Bíblia. A decoração externa ao escudo é composta por formas em C e S, plumas, *rocalhas*[26] e folhas de acanto (fig. 4).

[25] *Ação de graças*, em grego.
[26] Espécie de concha estilizada, de contorno irregular. (Cf. verbete ROCAILLE (ROCALHA). In: ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João; MACHADO, Reinaldo. *Barroco Mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*.)

Fig. 4 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Itaverava[27]

Tarjas mais complexas trazem figuras antropomórficas. Na fig. 5, um grande escudo é ladeado por anjos adultos; dois *querubins*[28] entre nuvens contemplam a Eucaristia, enquanto outros dois a sustentam sobre suas cabeças. Os elementos externos são conchas, rocalhas, formas em C e S e uma grande pluma, no topo.

[27] O autor desta pesquisa é também o criador dos desenhos contidos na mesma (a não ser onde houver indicação em contrário).

[28] O querubim da ornamentação religiosa mineira tem apenas a cabeça e um par de asas. Na arte barroca, segundo Germain Bazin, este anjo é um ser intelectualizado, que denota o "ardor da vida espiritual." (BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 171.)

Fig. 5 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei

Os emblemas nos três escudos religiosos que acabamos de ver (tiara, chaves, cruz, lírio, Bíblia, ostensório, etc.) ilustram conceitos importantes para a doutrina católica; desde já é importante reter que também referem-se aos proprietários e encomendantes dos brasões e das obras de arquitetura e ornamentação. Tiara e chaves são tradicionalmente ligados às irmandades de São Pedro dos Clérigos; a Eucaristia identifica os irmãos do Santíssimo Sacramento; a cruz e a Bíblia são atributos de Santo Antônio e remetem à irmandade devotada a ele na paróquia de Itaverava, da qual é o orago (padroeiro).

Outros temas menos frequentes nas tarjas mineiras são cenas da Bíblia e dísticos de sabedoria, estes geralmente em latim. O texto na Bíblia da tarja da fig. 4 traz as três primeiras linhas do Salmo 116: "*Laudate Dominum omnes gentes/ Laudate eum, omnes populi/ Quoniam...*" ("Louvem ao Senhor todas as nações/ Louvem-no, todos os povos/ Porque...")

Quando um escudo não traz emblemas em seu campo central, a peça se chama cartela. Este é o caso das obras mostradas nas figs. 6 e 7. Fatores diversos podem estar relacionados a esta ausência de iconografia. Adiantamos que a segunda metade do século XVIII – data atribuída às referidas cartelas – foi um período de

depuração figurativa, devido às variações ocorridas nas formas de devoção e no estilo da talha. Por outro lado, houve também ao longo do Setecentos trocas de invocação (mudanças de orago) em alguns retábulos, as quais contribuíram para que algumas tarjas perdessem suas inscrições originais.[29]

(Esquerda) Fig. 6 – Cartela da pilastra do arco cruzeiro, igreja matriz de Bandeirantes
(Direita) Fig. 7 – Cartela do púlpito, igreja matriz de Morro Vermelho (distrito de Caeté). *Pintura*

Importante também, para esta pesquisa, é a ocorrência – rara nas tarjas de Minas Gerais, mas significativa – das armas reais portuguesas, sugerindo a união entre os poderes civil e eclesiástico.[30]

Nos escudos ornamentados, as sobreposições entre significados de origem profana e religiosa são antigas:

> Não duvidemos que, em muitos casos, os elementos escolhidos pelos cavaleiros para seus escudos implicariam uma leitura simbológica complexa em que o valor guerreiro/familiar e o valor religioso podiam coexistir: tal é o caso do leão, animal dotado com diversos valores *nobiliárquicos* (força, coragem, honra, realeza) mas também *cristãos* (o leão de Judá, o leão como símbolo crístico).[31]

[29] Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: Culto e iconografia no Setecentos mineiro*, p. 200-201.
[30] A abordagem da relação histórica entre ambos, necessária para que se compreenda a natureza de certos emblemas, será feita no Capítulo II.
[31] SEIXAS. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica...*, p. 57. Grifo do autor.

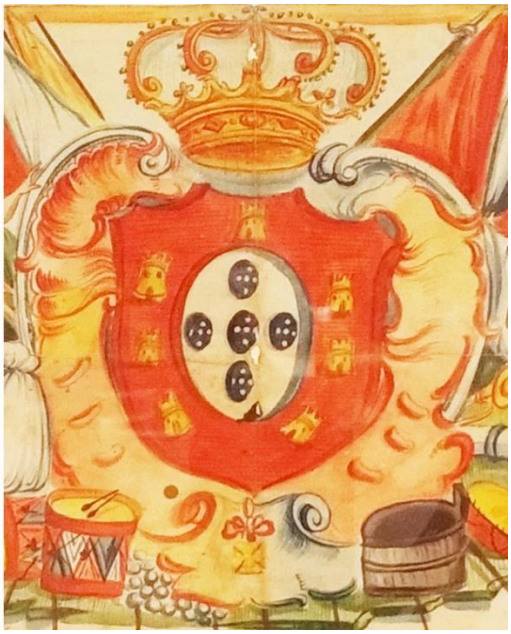
Exemplos desta simbiose em Minas são as portadas das igrejas das ordens terceiras de São Francisco de Assis, que trazem lado a lado o brasão franciscano e as armas do Reino (fig. 8).

Fig. 8 – Escudo com emblemas franciscanos *(à esquerda)* e monárquicos *(à direita)* na portada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mariana

A associação de imagens no brasão acima reflete a antiga e estreita convivência entre os franciscanos e a nobreza lusitana, reafirmada por um frei franciscano a D. João III no século XVI ("que a nossa Ordem propriamente é dos Reis de Portugal")[32] como lembrete da identidade entre os irmãos e a Coroa. Reflete-se aqui a crença coeva de que as *cinco quinas* do brasão português (os cinco escudetes ao centro dos sete castelos) representavam as cinco chagas de Cristo, presentes no brasão franciscano.[33]

A coroa real, frequente nas tarjas e brasões de origem portuguesa, é outra imagem de significado ambivalente. Sua forma consta de um diadema geralmente ornado de pedras, pérolas e florões, e fechado acima por quatro ou cinco hastes (com pérolas) que se unem sob um globo, o qual sustenta a cruz.[34] Nos brasões das figs. 9 e 10, esta coroa remete obviamente ao soberano terrestre.

[32] *Apud* FARDILHA, Luís de Sá. *Uma introdução à Historia Seraphica... na Província de Portugal*, p. 118.
[33] SMITH, Robert Chester. *An eighteenth century architect in Portugal*, p. 355-356.
[34] Cf. verbete CORONA. *In*: FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionário de términos de arte*.



(Esquerda) Fig. 9 – Dobrão português (1728). Acervo do Banco de Portugal. Fonte: GALLAS; GALLAS. *O barroco no reinado de D. João V*, p. 200. (Foto dos autores)
(Direita) Fig. 10 – Armas reais portuguesas em documento emitido por Jozé Caetano Cézar Manitti (ouvidor geral da comarca do Rio das Velhas, 1788). Arquivo Público Mineiro. *Nankim e Aquarela*

Por outro lado, o conceito de Criação como reinado místico está presente em vários pontos da Bíblia, e a decoração religiosa busca expressá-lo visualmente, dotando as efígies de Deus, Cristo e Maria com atributos e gestos típicos dos soberanos terrenos. Um exemplo é a tarja a seguir, em que a coroa real surge sobre um escudo com o rosário e o monograma da Virgem (fig. 11).[35]

[35] O heraldista D. Luiz Gonzada de Lencastre e Távora informa que são frequentes nas representações emblemáticas portuguesas a imagem da Virgem coroada. (Cf. TÁVORA, D. Luiz Gonzada de Lencastre e. *O culto mariano na sigilografia medieval portuguesa*, p. 438.)

Fig. 11 – Tarja do arco cruzeiro, igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto

Ocorre que a representação da divindade sob forma humana implica no percurso inverso, em que os seres humanos adquirem condição transcendente. Johann Huizinga comenta sobre o aspecto psicológico deste processo:

> Como contraparte da simbologia religiosa, isto é, a interpretação de todas as coisas mundanas e eventos mundanos como símbolos e prefiguração do divino, encontramos a homenagem ao soberano transposta em metáfora litúrgica. Tão logo a admiração pela autoridade terrena apodera-se do homem medieval, a língua da veneração sagrada serve-lhe para expressar o seu sentimento.[36]

Admitida esta via de mão dupla, não é absurdo afirmar que a coroa real, ao ser exibida em obras de cunho religioso, conserva ainda sentidos profanos. Este é um artifício retórico que reforça a mensagem doutrinária da obra, enquanto insinua a presença da autoridade monárquica, mistificando a imagem da realeza junto à população devota.

Era costume valorizar as tarjas exibindo-as em pontos estratégicos das igrejas. Isto pode ser percebido, p. ex., na fig. 12.

(Próxima página) Fig. 12 – Portada e interior da igreja matriz de Congonhas

[36] HUIZINGA, Johann. *O outono da Idade Média*, p. 257.

A ilustração da página anterior mostra o eixo central da igreja matriz de Congonhas, a partir do frontispício. Três estruturas decorativas, que são ao mesmo tempo três *passagens* (em sucessão comum às demais igrejas mineiras setecentistas), dão ritmo e significado teológico ao percurso.[37]

De saída, é preciso dizer que a entrada de um templo conduz a uma dimensão diferenciada. O autor romeno Mircea Eliade explica:

> A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distingue e opõe dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.[38]

Na igreja de Congonhas, o escudo da tarja da portada traz a arca de Noé sendo sobrevoada pela pomba com o ramo de oliveira. Considerando-se que a entrada dianteira do templo dá acesso à *nave* (espaço central e mais amplo onde ficam os fiéis durante a missa), não seria insensato julgar que o simbolismo de sua tarja esteja ligado à função da Igreja como condutora dos homens para a salvação.

Ao final da nave encontra-se uma abertura em forma de arco. Esta estrutura imponente se chama *arco cruzeiro*, por ser uma reminiscência do *cruzeiro* medieval, o espaço de interseção entre as naves longitudinal e transversal nas igrejas em forma de cruz latina. Também chamado por alguns autores de arco triunfal, o arco cruzeiro é um elemento imprescindível nas igrejas setecentistas mineiras.[39] Em Congonhas, a tarja que o encima exibe as armas reais (fig. 13).

---

[37] A matriz de Congonhas permite tal visão em conjunto por não possuir, após sua porta de entrada, o anteparo chamado de *pára-vento*, o qual, na maioria das igrejas mineiras de mesmo porte, impede que o observador externo veja o interior.

[38] ELIADE. *O sagrado e o profano*, p. 19.

[39] Nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* se lê: “As igrejas paroquiais terão capela-maior e cruzeiro [...] ”. (Cf. CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia (1707), feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo Senhor Dom Sebastião Monteiro da Vide..., livro IV, título XVII, § 687-688.)

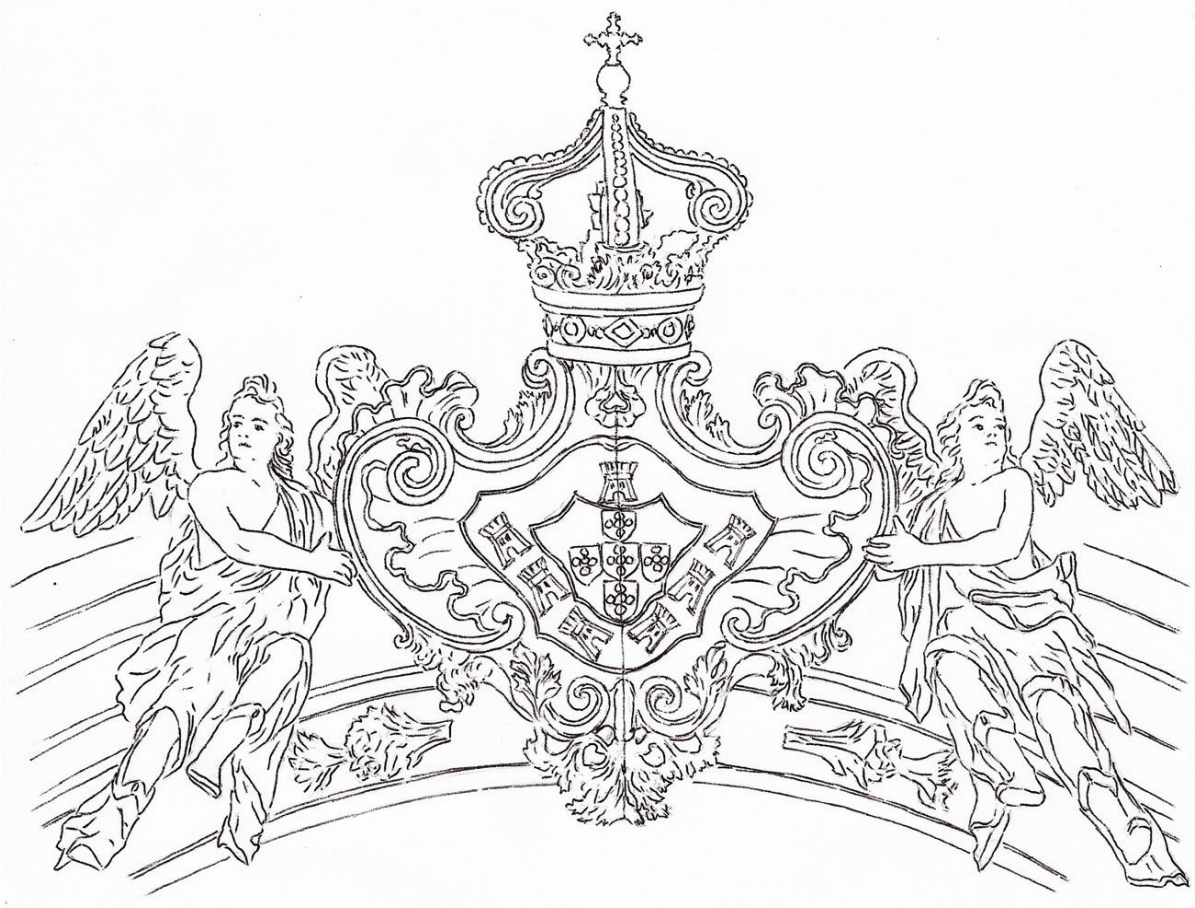


Fig. 13 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas

O arco cruzeiro marca o limiar entre dois ambientes ritualmente diferenciados, a nave e a capela-mor (esta última de uso restrito).[40] A capela-mor, ao fim do trajeto central, possui um grau de sacralidade superior ao dos outros espaços internos, fato indicado por seu piso elevado e por seu primor decorativo.[41] O autor Jean Hani afirma:

> [...] a separação da nave e do santuário, obrigatória, como se sabe, divide hierarquicamente a assembléia: na parte alta, o santuário [...], situam-se os clérigos, fração "pensante" da assembléia; na inferior, o povo, fração "ativa".[42]

[40] O historiador da arte americano Robert Smith notou que este espaço de transição no corpo das igrejas mineiras é acentuado também acima do telhado, por cruzes e outros ornamentos. (Cf. SMITH, Robert Chester. *The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil*, p. 127-128.)

[41] Nas Minas setecentistas, o direito à sepultura no solo da capela-mor era um privilégio, como se percebe pelo testamento de Francisco Vieira Servas, "sepultado dentro da Capella de Sam Domingos da Prata do Arco cruzeiro para cima [...]" (Cf. IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Livro de Óbitos da Freguesia de São Miguel de Piracicaba que servia em 1811.)

[42] HANI, Jean. *O Simbolismo do Templo Cristão*, p. 56.

Na capela-mor situa-se o altar principal da igreja setecentista; nele celebra-se a Eucaristia, ritual que renova, para os homens, a identificação com Cristo. Ali também fica o retábulo-mor, cuja composição às vezes reflete, em menor escala, as formas do frontispício da igreja. Ocorre que este retábulo é um repositório do que há de mais sagrado no repertório iconográfico católico. Ele guarda o Santíssimo Sacramento no interior do sacrário, ou o expõe à veneração; exibe imagens do Crucificado, da Virgem e dos santos (sobretudo o orago da igreja), e representações da Trindade e de anjos. O retábulo-mor, que em termos estritamente técnicos não é um espaço de passagem, investe-se portanto de aura mística, "transformando-se ele também em fachada de um templo, concreto e visível, mas onde se exige a projeção espiritual do observador-crente, para que nele alguém entre."[43]

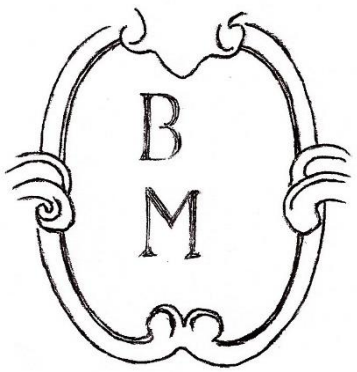
Nos interiores das igrejas setecentistas mineiras, outros pontos eram usados como suporte para a instalação de tarjas e cartelas entalhadas. Pode-se perceber isto na fig. 14, que ilustra parte da nave e da capela-mor da igreja matriz de Bandeirantes (distrito de Mariana). Trata-se de um ângulo que permite a visão simultânea de sete tarjas, algumas delas indicativas das diversas confrarias sediadas na matriz.

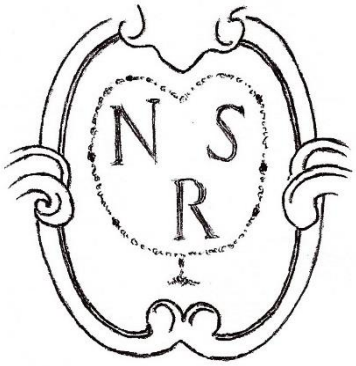
(Próxima página) Fig. 14 – Interior da igreja matriz de Bandeirantes

[43] SALTEIRO, Ilídio. *Retábulo*. In: *Dicionário da arte barroca em Portugal*, p. 405.

SA
SA
SM

Os dois retábulos à esquerda e à direita, mais próximos do observador, possuem tarjas (ou cartelas) idênticas, cujos escudos trazem as iniciais “BM” (retábulo à esquerda) e “NSR” dentro de um rosário (retábulo à direita) (figs. 15 e 16). “NSR” certamente se refere à N. Sr.ª do Rosário, designando também a irmandade de mesmo nome.[44] Quanto ao escudo com a inscrição “BM”, acreditamos que o retábulo onde ele se encontra (cujo camarim é hoje ocupado por uma imagem de N. Sr.ª das Dores) pertencia originalmente à irmandade de N. Sr.ª da Boa Morte.[45]





Figs. 15 *(esquerda)* e 16 *(direita)* – Escudos das tarjas dos retábulos da nave da igreja matriz de Bandeirantes

Os dois retábulos seguintes, instalados de maneira enviesada nos cantos da nave, próximos ao arco cruzeiro, têm fatura recuada em relação aos demais. Provavelmente serviam à matriz anterior e foram reaproveitados por ocasião da construção do novo edifício. Os topos de seus coroamentos foram acrescentados a *posteriori* para efeito de modernização e coerência estilística com o restante da ornamentação. As tarjas destes coroamentos dão a impressão de serem também reutilizações; não trazem símbolos em seus escudos, o que talvez explique as iniciais gravadas ao lado de cada uma: “S. A.” (*Santo Antônio?*) no retábulo da esquerda e “S. M.” (*São Miguel?*) no da direita.

Na capela-mor, uma cartela decora o coroamento do retábulo, e outra, a face frontal da mesa do altar. Finalmente, a maior das tarjas da igreja está colocada sobre

[44] A existência desta irmandade, sediada na paróquia no século XVIII, é confirmada pela documentação. (Cf. BOSCHI, Caio C. *Os Leigos e o Poder*: *Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais,* p. 216.)
[45] Esta informação foi recolhida pelo autor entre moradores do local.

a *chave*[46] do arco cruzeiro. No escudo desta tarja, duas flechas cruzadas relembram o martírio de São Sebastião, orago da igreja matriz de Bandeirantes.

Nas Minas setecentistas, as principais responsáveis pela construção e manutenção das igrejas paroquiais eram as irmandades do Santíssimo Sacramento; próximas a elas em grau de importância estavam as irmandades dos santos padroeiros da paróquia. Não era de praxe que estas duas entidades tivessem retábulos nas naves: sua distinção social lhes garantia o direito de ocupar os espaços mais sagrados dos templos, as capelas-mores.

A partir das *condições*[47] estabelecidas em contratos de arrematação de obras arquitetônicas, conclui-se que os arcos cruzeiros e suas tarjas – geralmente mais elaboradas que as demais tarjas das igrejas – faziam parte dos conjuntos ornamentais das capelas-mores.[48] Como vimos, a passagem arquitetônica entre a nave e a capela-mor constitui uma articulação vital no edifício religioso. O efeito de se exibir a Eucaristia e o santo padroeiro (ou seus atributos) sobre o arco cruzeiro era, por um lado, anunciar o significado místico do espaço à frente, e por outro, indicar os proprietários desse mesmo espaço.[49]

O que se apresenta a partir de agora é um estudo sobre as tarjas de arco cruzeiro das igrejas paroquiais (as matrizes) setecentistas mineiras, dentre as quais selecionou-se um grupo especialmente representativo da variedade da produção artística coeva. As igrejas paroquiais distinguiram-se pelo tipo de função social que exerceram, mais complexa e abrangente que a das capelas filiais. E com efeito, tais templos absorveram a maior parte do esforço construtivo despendido até meados do

---

[46] Chave ou *fecho* é a peça central de um arco, instalada em seu topo. (Cf. verbete CHAVE. In: REAL. *Dicionário de Belas-Artes ...*)

[47] Nos contratos firmados entre os comitentes e os construtores e artífices, *condições* eram as cláusulas que estipulavam as características a serem apresentadas pela obra ao final do trabalho.

[48] Em relação à referida igreja matriz de Bandeirantes, sabe-se que seu retábulo-mor foi criado por volta de 1797 pelo exímio entalhador português Francisco Vieira Servas, de quem falaremos adiante. De posse deste dado, é razoável supor que o mesmo Servas – auxiliado por seus oficiais, já que contava 77 anos na ocasião – responsabilizou-se pelo arco cruzeiro e sua tarja (hipótese reforçada pela coerência estilística entre tais elementos). Quem informa sobre a autoria do retábulo é o restaurador Adriano Reis, com base em documentação judicial conservada na Casa Setecentista de Mariana. (Cf. RAMOS, Adriano Reis. *As marcas de Francisco Vieira Servas em Minas Gerais*, p. 122-123.)

[49] Entende-se que a Coroa pretendesse ser representada nestas tarjas; veremos que, junto aos irmãos leigos, ela foi também uma patrocinadora da religião.

século XVIII na região. Lidaremos em específico com as matrizes chamadas *colativas.* Veremos no Capítulo II que estas eram promoções atribuídas a determinadas paróquias, as quais tinham significado especial para a Coroa. Uma vez elevada a colativa, uma igreja matriz passava a contar com auxílio financeiro diferenciado, por parte do Estado. Este fator contribuiu para a definição das formas e emblemas das tarjas dos arcos cruzeiros de tais igrejas.

É certo que a tarja do cruzeiro é um elemento bastante específico da ornamentação. Existem, entretanto, antecedentes que justificam a escolha do tema – a numerosa literatura sobre a arte heráldica demonstra que os brasões de armas, em virtude de sua linguagem cifrada e da beleza de suas formas, têm atraído desde sempre o interesse dos pesquisadores. Existem também as questões históricas relacionadas a estas peças em Minas Gerais, que conduzem a abordagem das tarjas ao contexto socio-cultural no qual foram geradas.

As tarjas mais antigas do território, pertencentes ao chamado barroco *nacional-português*,[50] mostram formas ainda incipientes, começando em alguns casos a ganhar corpo dentro dos respectivos conjuntos de talha dos quais fazem parte. As tarjas adquirem proeminência com a configuração do estilo *joanino*[51] de influência italiana, quando desenvolvem plenamente seus recursos expressivos. A nosso ver, são de meados do século XVIII – época áurea da decoração barroca – os exemplares mais complexos e interessantes de tarjas de arco cruzeiro da capitania. A partir de 1760, aproximadamente – quando se dá a vigência do estilo *rococó* – diversas circunstâncias conduzem a uma diminuição no ritmo da construção de igrejas paroquiais, sendo que a maior parte dos recursos destinados à arquitetura e à decoração religiosas dirigem-se para as capelas de confrarias. Ainda assim, algumas importantes sedes paroquiais são erguidas no período, e outras reconstruídas. Além disso, como às vezes as construções levam décadas para serem concluídas, existem matrizes de construção recuada mas de ornamentação recente, e outras cujos antigos conjuntos decorativos são modernizados na segunda metade do século. Este acervo conta, assim, com algumas importantes tarjas de arco cruzeiro em estilo rococó.

---

[50] O termo é o correspondente brasileiro de *nacional*, que é como foi chamado o estilo em Portugal pelo historiador da arte americano Robert Smith, em virtude das características tipicamente portuguesas destas obras. (Cf. SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*, p. 69.)

[51] Termo usado por Robert Smith para designar o estilo barroco português que sucedeu ao nacional; trata-se de uma apropriação do nome do monarca D. João V, grande mecenas da arte de seu tempo.

Diante da escassez de dados arquivísticos, tornou-se necessário que as datas de fatura das tarjas limítrofes – as mais antigas e as mais recentes entre as selecionadas – fossem apontadas por aproximação. Presume-se que os trabalhos de ornamentação das capelas-mores onde estão as tarjas mais recuadas (Sabará, Itabirito) iniciaram-se no primeiro quartel do século XVIII. Quanto às tarjas mais recentes, conservaram-se algumas datas relativas às capelas-mores das quais fazem parte. Em relação à igreja matriz de Congonhas, onde está uma destas tarjas, sabe-se que o retábulo-mor foi contratado em 1764; podemos supor que a ornamentação do arco cruzeiro, estilisticamente coerente com o retábulo-mor, é próxima desta data. Quanto ao arco da igreja matriz de Barão de Cocais, foi provavelmente erguido após 1772 (como se verá adiante), mas não sabemos se a tarja é de fatura anterior ou posterior a isso. A pesquisa ficou, assim, com um intervalo temporal impreciso, que se estende do primeiro ao último quartéis do século XVIII.

Levando-se em conta a extensão da região mineradora, decidiu-se limitar o estudo às comarcas de Vila Rica, Rio das Velhas e Rio das Mortes – o Circuito do Ouro – cujas sedes eram respectivamente Vila Rica, Sabará e São João del-Rei.[52] Entre as matrizes colativas mais importantes desta região verifica-se uma proximidade relativa, tornada mais efetiva pela mobilidade das oficinas setecentistas de talha.[53] Ocorre que nem todas estas edificações conservaram suas tarjas de arco cruzeiro. Algumas matrizes foram demolidas, destruídas por incêndio ou parcialmente desfiguradas; em consequência, partes importantes de seus acervos ornamentais se perderam, inclusive as referidas tarjas. Entre as peças remanescentes, selecionou-se aquelas que ofereceram as melhores oportunidades para a discussão de conteúdos de interesse, seja sob os aspectos estilístico, iconográfico ou histórico. As escolhas recaíram sobre as tarjas de arco cruzeiro de nove igrejas matrizes: N. Sr.ª da Conceição (Sabará); N. Sr.ª da Boa Viagem (Itabirito); N. Sr.ª de Nazaré (Cachoeira do Campo); Santo Antônio (Tiradentes); N. Sr.ª do Pilar (Ouro Preto); N. Sr.ª da Conceição (Catas Altas); N. Sr.ª do Pilar (São João del-Rei); São João Batista (Barão de Cocais); N. Sr.ª da Conceição (Congonhas).

---

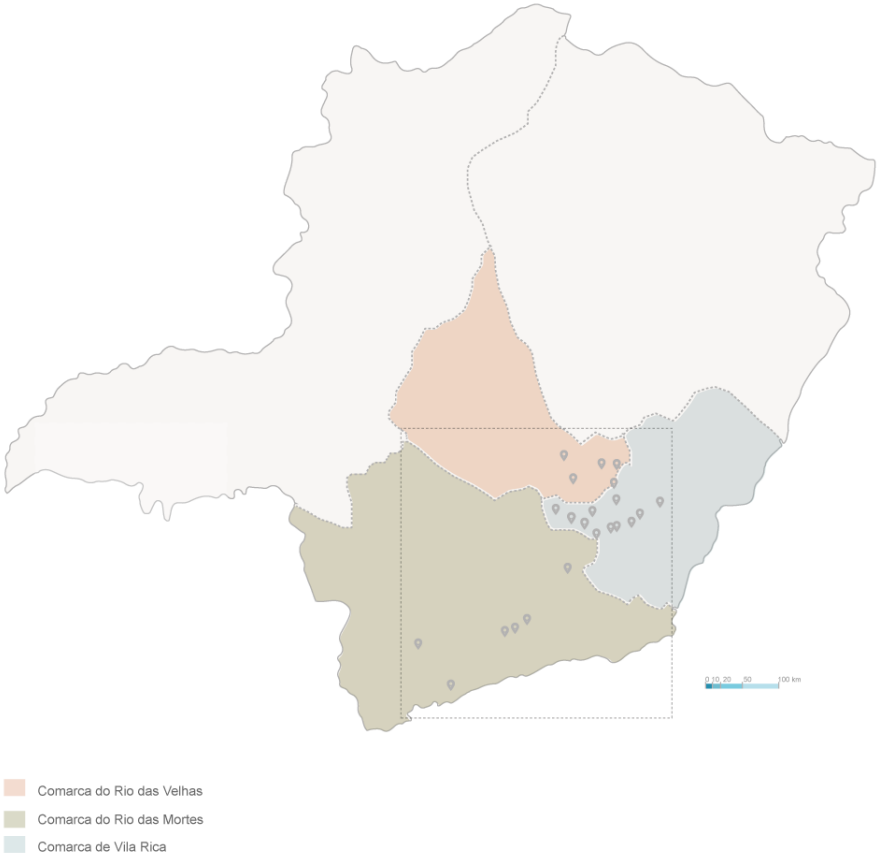
[52] Deixamos de lado a comarca do Serro do Frio - correspondendo ao Circuito do Diamante -, cujo notável acervo artístico colonial desenvolveu-se de modo peculiar, com características relativamente distintas das que serão abordadas aqui.

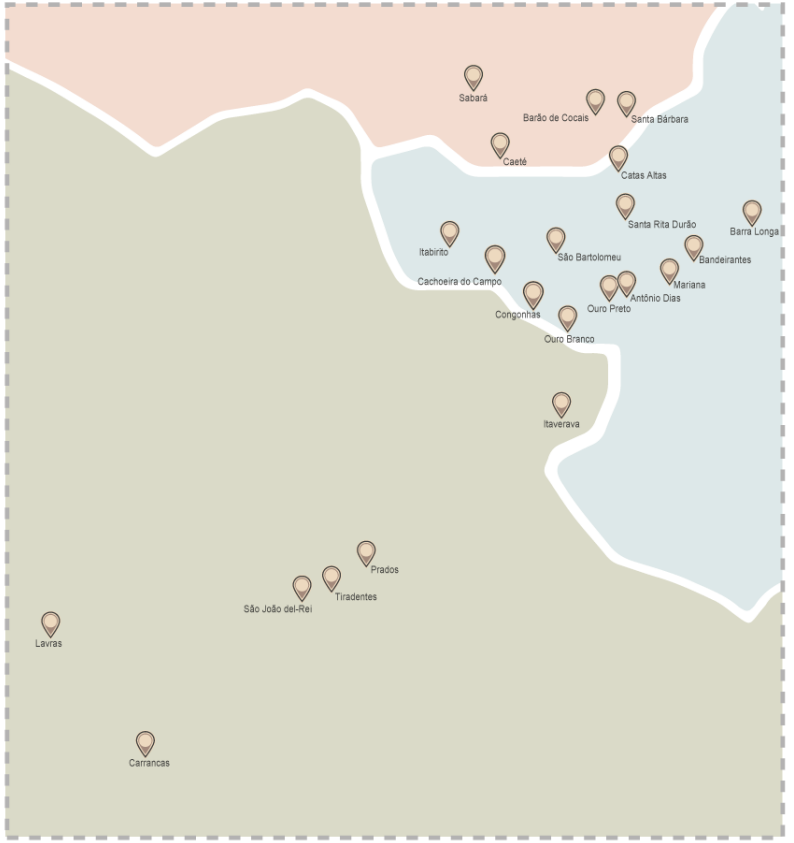
[53] Os artífices José Coelho de Noronha, Antônio Francisco Lisboa e Francisco Vieira Servas, cujas obras estão representadas nesta pesquisa, são exemplos notórios de atuação em larga escala geográfica no Setecentos mineiro.

Esta seleção inevitavelmente incorreu no risco da exclusão de obras de valor; assim, abordou-se ao longo do texto, além das tarjas das nove igrejas acima, várias outras (de arco cruzeiro ou não), que ampliaram e complementaram o conteúdo da pesquisa.

O mapa a seguir mostra os limites das três referidas comarcas e indica as localidades onde estão as igrejas com as obras mais importantes citadas no trabalho.

(Página seguinte) Fig. 17 – Mapa das comarcas de Vila Rica, Rio das Velhas e Rio das Mortes, com indicação de paróquias colativas com tarjas importantes para a pesquisa


0 10 20 50 100 km
Comarca do Rio das Velhas
Comarca do Rio das Mortes
Comarca de Vila Rica


Sabará
Barão de Cocais
Santa Bárbara
Caeté
Catas Altas
Santa Rita Durão
Barra Longa
Itabirito
São Bartolomeu
Bandeirantes
Cachoeira do Campo
Mariana
Antônio Dias
Ouro Preto
Congonhas
Ouro Branco
Itaverava
Prados
São João del-Rei
Tiradentes
Lavras
Carrancas

Ao lidarmos com criações heráldicas, as fontes primárias essenciais foram os próprios brasões e tarjas, analisados a partir de suas formas. Entretanto, como temos mostrado ao longo desta introdução, a abordagem do assunto considerou também as circunstâncias externas ao âmbito estético, o que significou fazer da história da arte um ramo da história da cultura. Esta atitude prevalece nos capítulos seguintes. Entre os vários livros que expressam um viés análogo, registramos nosso débito com *A perspectiva como forma simbólica*, do pensador e historiador da arte Erwin Panofsky. Nele o autor expande a noção de símbolo, que deixa de ser apenas o signo isolado e elaborado conscientemente; toda a estrutura da representação visual – no caso, os esquemas de representação perspéctica desenvolvidos pela cultura ocidental – torna-se emblemática dos diferentes e históricos modos de *ver* ou *pensar* o mundo. Ao aceitarmos esta premissa, não estamos longe de concluir que qualquer forma de expressão artística – a arquitetura religiosa, por exemplo – é portadora de conteúdos simbólicos, que muitas vezes escapam ao próprio autor da obra. Em uma igreja, são sintomáticos tanto os emblemas das tarjas e os atributos das imagens dos santos, quanto a organização dos espaços, o caráter geral da ornamentação, a localização do edifício na malha urbana, e outros fatores.

Ao longo da pesquisa, o desenho serviu como importante ferramenta auxiliar para a análise de certas peças de talha. Esta forma de expressão gráfica facilita a investigação da idéia subjacente à realização de uma determinada obra, apresentando-a de maneira "seletiva", realçando ou excluindo detalhes, completando lacunas e harmonizando-a com o restante do conjunto ornamental.[54] Assim ocorreu, por exemplo, ao estudarmos a tarja do arco cruzeiro da matriz de Cachoeira do Campo. Nesta igreja se conservou, junto à tarja criada em meados do século XVIII, um fragmento da tarja anterior (em estilo mais recuado), para compor a peça que se encontra hoje em dia sobre o arco. Trata-se de uma combinação complicada, em termos visuais. Através de desenhos, isolamos as partes de épocas distintas para compreendê-las melhor. Casos análogos foram as tarjas dos cruzeiros das matrizes de Barão de Cocais e de Santa Bárbara, mais fáceis, em nossa opinião, de serem "apreendidas" através de desenhos que de fotos.

[54] Os desenhos da pesquisa são de nossa autoria, a não ser onde houver indicação em contrário.

A pesquisa, ao falar da heráldica religiosa, distancia-se dos tratados tradicionais de heráldica, que costumam expor as minuciosas regras que determinam as formas e emblemas dos brasões. Como não se encontrou bibliografia específica sobre as tarjas dos arcos cruzeiros portugueses ou mineiros, foi preciso buscar referências em livros de diversos outros temas: história da arquitetura religiosa, heráldica em geral, religiosidade católica, expansão colonial portuguesa, teorias do símbolo e da percepção visual. Procurou-se, naturalmente, tratar do assunto a partir das perspectivas gerais européias e de suas manifestações na colônia mineira.

O primeiro capítulo traça o percurso histórico das tarjas da arquitetura religiosa, desde o surgimento dos primeiros escudos com figuras inscritas – as *imagines clipeatae* da Grécia antiga – até a época em que os brasões ganharam destaque nos topos dos arcos cruzeiros das igrejas portuguesas, entre os séculos XVII e XVIII. São mencionados o processo de cristianização das imagens da antiguidade clássica e o surgimento da heráldica na Idade Média.[55] Esta narrativa apresenta momentos de solução de continuidade, já que, como foi dito, não se encontrou nenhuma obra específica sobre a história das tarjas e brasões das igrejas, ou sobre o momento em que estas peças foram levadas para os espaços de passagem das igrejas portuguesas. Também não encontramos, até o momento, textos sobre os emblemas dos escudos confrariais. Entretanto, o esparso conjunto de informações obtidas possibilitam observações bastante interessantes sobre os motivos que levaram os artífices a criar tais obras, e sobre o simbolismo nelas contido. Esperamos que nossa argumentação tenha se mantido nos limites do bom senso.

O segundo capítulo afasta-se do assunto da arquitetura religiosa para tratar de contextos históricos mais abrangentes: a fundação e colação das paróquias em Minas, a atuação confrarial, o Padroado Régio e a legislação eclesiástica luso-brasileira. Aborda-se o clima de interesses em torno da prática religiosa nas Minas setecentistas e a importância que as sedes paroquiais tiveram para a Igreja colonial, para a população e para o Estado português (que via aqueles templos como instituições

[55] Os historiadores da arte, ao tratar das tarjas da ornamentação arquitetônica, costumam relacioná-las à heráldica medieval, da qual as primeiras são sem dúvida herdeiras; mas até onde pudemos verificar, não é hábito entre os mesmos autores mencionar as *imagines clipeatae* como legítimas antepassadas das tarjas e brasões. Foi através de indicações feitas *en passant* por alguns heraldistas que atentamos para aquelas formas da antiguidade.

fundamentais para o avanço do projeto colonial e para manutenção de seu *status quo*). Coroa, Igreja católica e irmandades de leigos foram as grandes patrocinadoras das igrejas matrizes, e pretenderam, portanto, ser representadas em seus brasões.

O terceiro capítulo fala das características gerais da arquitetura e decoração religiosas na colônia mineira, herdeira direta da arte e da prática devocional portuguesas. Ao início, uma digressão recua aos primórdios da arquitetura religiosa cristã, quando se definiram importantes feições estruturais e ornamentais, representativas da doutrina; estas características, já manifestas em templos do final da Antiguidade, perduraram através da Idade Média, transmitindo-se à arquitetura portuguesa e às Minas setecentistas. Segue-se a evolução dos estilos de época das decorações religiosas portuguesa e luso-brasileira ao longo do século XVIII, quando se primou pelo apuro técnico e pela pompa retórica e teatral.

O quarto capítulo trata das tarjas selecionadas, depois de comentar sobre temas como os estilos ornamentais europeus que inspiraram as tarjas portuguesas, as normas de decoro ligadas aos brasões, a relativa liberdade de escolha de formas e emblemas, e aspectos gerais da iconografia. As análises das tarjas levam em conta seus aspectos estilísticos e a integração das peças aos conjuntos ornamentais formados pelos arcos cruzeiros e capelas-mores. As obras são apresentadas em ordem cronológica (tanto quanto o permite a documentação disponível e o confronto estilístico), de modo a acompanhar o processo de mudança das formas artísticas. São considerados também os significados expressos pela iconografia, com menções à hagiografia, ao contexto sociocultural e aos encomendantes da ornamentação.

O Anexo 1 – *Históricos das igrejas matrizes selecionadas* – traz, de forma sucinta, dados complementares sobre as nove paróquias com as tarjas selecionadas: surgimento do arraial e instituição da paróquia; datas de edificação, decoração e eventuais reformas da igreja matriz; nomes dos construtores e artífices; considerações estilísticas sobre aspectos variados da arquitetura e da ornamentação. O Anexo 2 – *Análise da terminologia* – trata das distinções entre os termos *tarja*, *brasão de armas*, *escudo*, *medalhão* e *cartela*, com definições de dicionários e citações historiográficas. Finalmente, o Anexo 3 – *Referências fotográficas* – traz as fotografias que utilizamos para criar os desenhos da pesquisa.

Capítulo I – Desenvolvimento histórico das imagens em escudos e das tarjas de arco cruzeiro

Certas fórmulas da antiguidade pré-cristã antecipam de maneira surpreendente os brasões heráldicos e as tarjas de arco cruzeiro. Um exemplo é o relevo sobre a *Porta dos Leões*, na entrada principal da cidadela real de Micenas, Grécia (fig. 18). Ali, dois felinos se erguem em atitude soberba, colocando as patas dianteiras sobre um pedestal onde está uma coluna (um pouco subjugada pela potência dos animais).

(Esquerda) Fig. 18 – Relevo sobre a Porta dos Leões em Micenas (século XIII a.C.), Grécia. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Lion_Gate (Acesso: 09/05/18)
(Direita) Fig. 19 – Brasão de armas de Henry VII (século XV), Inglaterra. *Iluminura.* Fonte: https://br.pinterest.com/pin/296253100206693 27/?lp=true (Acesso: 22/05/18)

Ao longo da história dos signos heráldicos, tais suportes laterais tornaram-se importantes acompanhantes das figuras centrais, transmitindo a elas poder, distinção espiritual, nobreza e outros predicados[56] (fig. 19). Os cristãos tirariam proveito deste artifício para asseverar a origem transcendente de suas imagens.

[56] GAYRE. *Heraldry*, p. 388-389.

Outro interessante exemplo da antiguidade são as obras egípcias ligadas à existência *post mortem*. A ilustração abaixo (fig. 20) baseia-se na chamada *Estela funerária de Deniuenkhonsu,* do século VIII a. C.[57]

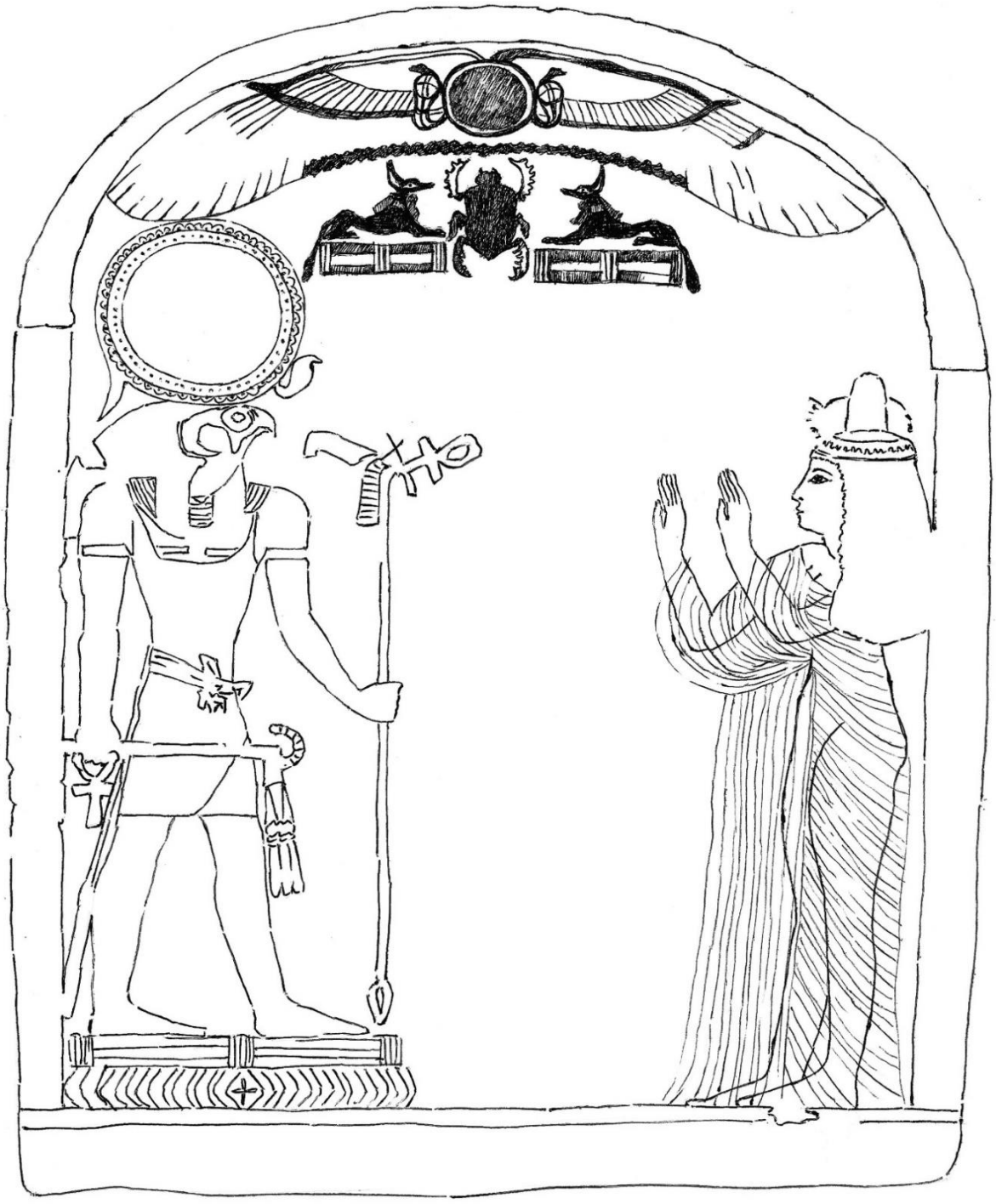


Fig. 20 – Estela funerária de Deniuenkhonsu (*c*. séc. VIII a.C.), Egito. *Relevo e pintura sobre madeira*

[57] Alguns detalhes originais (mesa, alimentos, flores) foram omitidos no desenho, para facilitar a leitura visual.

No monumento egípcio, o espaço sob o arco superior é preenchido com o sol alado, cercado por um par de serpentes e tendo abaixo um escaravelho entre dois chacais. Aparentemente, o símbolo do sol foi colocado no topo da obra por conter, entre outros significados, o de ascensão. O sol aparece também (circundado por apenas uma serpente) sobre a divindade com cabeça de falcão. Esta é uma fórmula tradicional na antiga arte egípcia, e outras estelas preservadas trazem esquemas idênticos.

A tradição de destacar figuras mitológicas e homens públicos notáveis através de representações em escudos originou-se na antiga Grécia.[58] O escritor argentino Julio Cortázar explica que a prática inspirou os autores clássicos gregos, que fizeram das descrições de escudos um meio de expressão da catarse artística.[59] Tais escudos literários, pertencentes ao mundo das fábulas, eram capazes de conter não só as divindades e figuras alegóricas, mas todos os fenômenos do universo:

> E no escudo havia um porto, um abrigo seguro contra o mar irresistível, feito de fino estanho forjado em círculo, e que parecia jogar com as ondas. Em seu centro golfinhos arremetiam para lá e para cá, à caça: e era como se nadassem. Dois golfinhos prateados soltavam esguichos e devoravam os peixes mudos. E mais abaixo peixes de bronze estremeciam. E sentado na praia um pescador observava: nas mãos ele tinha uma rede para os peixes, e parecia a ponto de arremessá-la.[60]

Podemos avaliar o impacto psicológico deste artifício (a inscrição de imagens na superfície de um escudo) se pensarmos em uma pintura emoldurada e colocada em posição de destaque em algum ambiente: a imagem fortemente realçada isola-se de seu entorno, como se pertencesse a uma dimensão reservada.

> Na Grécia, [a representação em escudo] era o único aspecto admissível para um retrato clássico que não fosse uma estátua inteira, e tinha um significado de particular distinção pelo personagem retratado, uma elevação nos escudos, quase o primeiro passo para a apoteose.[61]

---

[58] Cf. PICARD, M. Charles, *apud* GRABAR, André. *L'*imago clipeata *chrétienne*, p. 213.
[59] CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*, p. 58.
[60] *And on the shield was a harbor with a safe haven from the irresistible sea, made of refined tin wrought in a circle, and it seemed to heave with waves. In the middle of it were many dolphins rushing this way and that, fishing: and they seemed to be swimming. Two dolphins of silver were spouting and devouring the mute fishes. And beneath them fishes of bronze were trembling. And on the shore sat a fisherman watching: in his hands he held a casting net for fish, and seemed as if about to cast it forth.* (Hesíodo. *Escudo de Hércules*, linhas 207-215. Trad. nossa)
[61] BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *O relevo honorífico e o retrato*, p. 205.

Antes que fosse apropriada pelos cristãos em Bizâncio, a *imago clipeata* (termo latino para a *imagem no escudo*) teve farto desenvolvimento entre persas e romanos.[62] Algumas fórmulas romanas são como prefigurações das tarjas de arco cruzeiro cristãs. No *Arco de Trajano* em Benevento, Itália (114 – 117 d.C.), duas *Vitórias* estendem as mãos em direção a uma espécie de *imago clipeata* fixada na chave do arco[63] (fig. 21). (A Vitória romana correspondia à deusa grega *Niké*, que sobrevoava os campos de batalha coroando de louros os vencedores.)

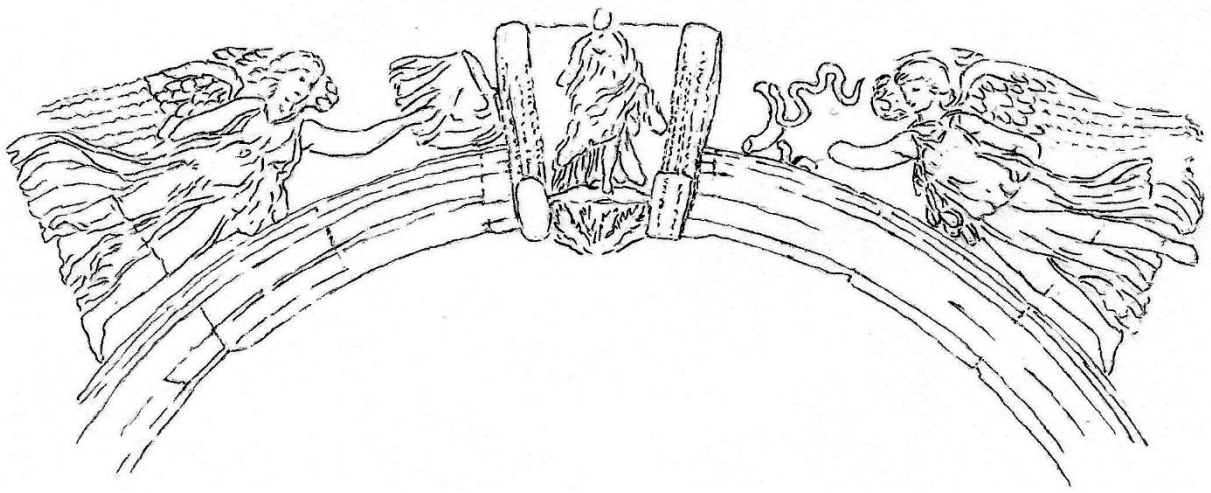


Fig. 21 – Detalhe do topo do *Arco de Trajano* em Benevento (séc. II), Itália. *Mármore*

Outro anúncio precoce das tarjas de cruzeiro são os relevos tumulários romanos, nos quais escudos com os retratos dos falecidos são sustentados por *Gênios*[64] em vôo. Um exemplo é o sarcófago mostrado na fig. 22, onde, além dos Gênios, diversas figuras mitológicas em menor escala completam simetricamente a composição.

[62] PICARD, M. Charles. *Apud* GRABAR, André. *L'*imago clipeata *chrétienne*, p. 213.
[63] Não conseguimos identificar esta imagem, cujos braços e parte da cabeça se perderam.
[64] Os gênios, na mitologia, são seres etéreos que inclinam os indivíduos, do nascimento à morte, ao bem e ao mal. (Cf. verbete GENIO. In: BLUTEAU, *Vocabulario portuguez & latino...*)

Fig. 22 – Sarcófago (séc. III), Roma. *Mármore.* Fonte: http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3752 (Acesso: 09/05/18)

O autor francês Louis Réau, ao descrever o procedimento adotado pelo cristianismo diante da arte das outras religiões, utilizou-se de uma metáfora: "[os cristãos] não pretenderam criar, para traduzir novas crenças, uma arte nova. Contentaram-se em vasculhar o repertório da arte pagã, e verteram vinho novo em velhos odres."[65] Isto é exatamente o que ocorreu com as *imagines clipeatae*: em ambiente cristão, as antigas deidades e personalidades públicas foram substituídas nos escudos pelo Cristo, a Virgem, santos, apóstolos, emblemas cristãos estilizados, etc. Os panos de fundo são variados: reuniões de caráter teológico ou monárquico, batalhas, homenagens fúnebres, visões celestes. Monarcas e outros altos dignatários continuaram a ser retratados. Mostrando simultaneamente os ausentes (por morte, distância física ou outro tipo de impedimento) e os presentes, as *imagines clipeatae* cumpriram a importante função de evidenciar os laços morais que os unem.[66]

Quanto às Nikés e Vitórias, inspiraram os anjos da arte cristã. Réau explica:

> Os anjos [cristãos] reproduzem os três tipos principais da Niké:
>
> 1. A Niké caminhando de perfil, que inspirou o anjo da Anunciação.
>
> 2. A Niké de frente sustentando em suas mãos levantadas um medalhão.
>
> 3. A Niké voando horizontalmente, que decorava os arcos de triunfo e que se encontra no anjo com estrela da adoração dos Magos.
>
> Os anjos alados são, pois, uma simples transposição da Niké grega, deusa pagã da Vitória [...] [67]

---

[65] *[...] no intentaron crear, para traducir creencias nuevas, un arte nuevo. Se contentaron con rebuscar en el repertorio del arte pagano y vertieron vino nuevo em odres viejos.* (RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*, p. 69. Trad. nossa.)

[66] Cf. GRABAR. *L'*imago clipeata *chrétienne*.

[67] *Los ángeles reproducen los tres tipos principales de la Niké: 1. La Niké caminando de perfil que inspiró el ángel de la Anunciación. 2. La Niké de frente sosteniendo en sus manos levantadas um medallón. 3. La Niké volando horizontalmente que decoraba los arcos de triunfo y que se encuentra en el ángel com la estrella de la adoración de los Magos. Los ángeles alados son, pues, una simple*

Fórmulas como a do relevo romano mostrado na fig. 22 tiveram longa descendência cristã, não sem antes sofrerem um exorcismo que as livrou das entidades pagãs (e do erotismo), permitindo a introdução de novos significados. Um exemplo é o chamado *Marfim Barberini*, obra bizantina do século VI que celebra uma conquista militar (fig. 23).

Fig. 23 – Parte superior do *Marfim Barberini* (*c.* séc. VI), Bizâncio. Fonte: https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/7985397251 (Acesso: 09/05/18)

Os anjos do relevo acima conservam algo não só das Nikés e Vitórias, mas também dos seres psicopompos[68] de antigas mitologias, capazes de transitar entre diferentes dimensões: a vida e a morte, o sono e a vigília, o Céu e a Terra, o dia e a noite. É provável que, à época em o *Marfim Barberini* foi entalhado, as funções angélicas já se encontrassem explicadas aos cristãos por Dionísio Areopagita (também chamado Pseudo-Dionísio).[69] Fundindo influências neoplatônicas e cristãs, o autor descreve em suas *Hierarquias celestiais* (*c.* século V) as diferentes hostes de anjos – seres puramente espirituais, que têm acesso às esferas superiores do

transposición de la Niké griega, diosa pagana de la Victoria [...] (RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano*, p. 69. Trad. nossa.)

[68] "Psicopompo" vem do grego *psukhopompos* (literalmente, *guía das almas*). Louis Réau aponta fontes orientais, sobretudo persas, como origens da crença nestes seres (Cf. RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano*, p. 63-64.)

[69] A duplicidade de nomes se deve à crença (infundada) de que este foi o Dionísio bíblico, com quem São Paulo se encontrou no Areópago ateniense. (Cf. YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 139-140.)

universo.[70] Esta obra gerou importantes desenvolvimentos teológicos e uma vasta herança artística.

Um príncípio metafísico fundamenta as representações de anjos com escudos: trata-se do simulacro concreto de um arquétipo celeste.[71] Em outras palavras: os escudos são recipientes de conteúdos celestiais trazidos por anjos. Esta concepção animará os escudos cristãos ao longo da Idade Média, alcançando as tarjas barrocas. Pode-se reconhecê-la na descrição, feita pelo autor Hans Belting, do altar da Capela Paulina em Santa Maria Maggiore, Roma (século XVII). Ali, vários anjos em vôo sustentam uma imagem de Maria do século VI:

> Um círculo de anjos em bronze dourado parece carregá-la, trazendo-a do céu. A pomba do Espírito Santo no ápice lembra não só a Encarnação de Cristo na Virgem, mas também a graça divina investida na imagem. A arte proporcionou à antiga imagem uma nova aura, criando um palco no qual, reforçada pelo seu original extraterreno, a antiga imagem dificilmente teria produzido um efeito mais intenso.[72]

Um artifício semelhante foi usado na parte superior do *Marfim Barberini*, onde o escudo sustentado pelos anjos é ocupado pelo Cristo que abençoa, enquanto segura um cetro cruciforme à frente do sol, da lua e de uma estrela. O imperador vitorioso está ao centro do marfim, logo abaixo de Cristo. Assim se legitima a relação entre a realeza bizantina e a divindade, pois é como se os anjos houvessem trazido do *Empíreo*[73] o próprio Cristo, o qual, ao abençoar, concede a sanção divina para as ações do soberano.

Ainda no século VI, é possível verificar a presença da antiga fórmula na parede sobre o arco de entrada do *presbitério*[74] cristão. O desenho a seguir (fig. 24) baseia-se em um mosaico da igreja de São Vital em Ravena, Itália.[75] Aqui, o motivo desenvolvido pelos romanos serve a uma apoteose de outro gênero. No caso do arco cristão, não se trata mais de atravessá-lo literalmente, como faziam os antigos exércitos vitoriosos sob os arcos cívicos. A nova travessia é de ordem espiritual;

---

[70] YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 139-143.
[71] BELTING, Hans. *Semelhança e presença: A história da imagem antes da era da arte*, p. 609-613.
[72] BELTING. *Semelhança e presença*, p. 609.
[73] Esfera superior do Universo, na concepção medieval.
[74] Piso elevado no qual situa-se o altar e a cátedra do bispo; espaço arquitetônico análogo à capela-mor. (Cf. verbete PRESBITÉRIO. In: ARGAN. *História da arte italiana*, v. 1, p. 446.)
[75] Não conseguimos obter informações sobre a iconografia deste escudo, que parece estar relacionada à Trindade.

aberta a poderosos e humildes, ela conduz à vida eterna através da vitória sobre a morte.

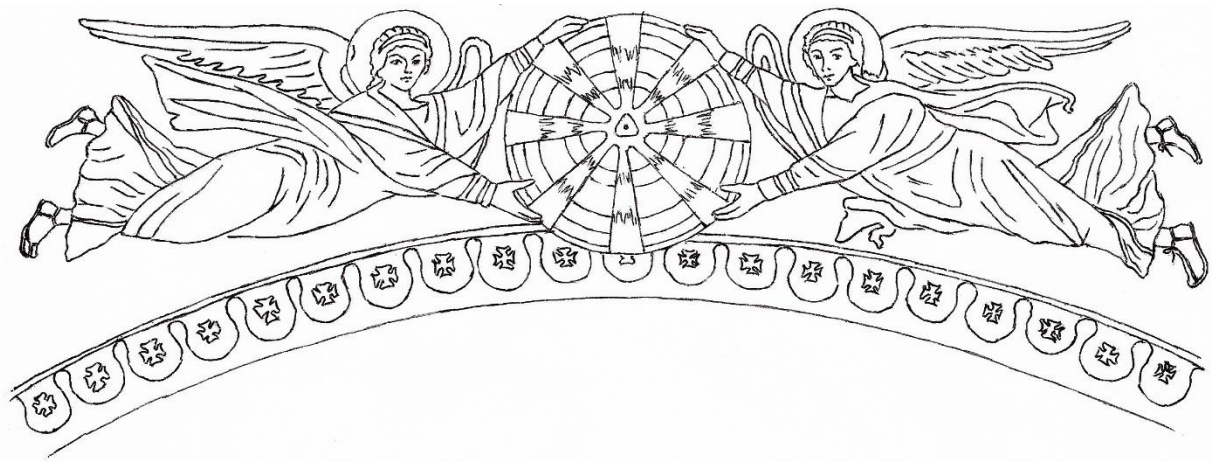


Fig. 24 – Ornamentação sobre o arco da ábside da igreja de São Vital em Ravena (séc. VI), Itália. *Mosaico*

Até onde conseguimos verificar, a precoce transposição dos anjos com o escudo para o topo do arco triunfal bizantino não estabeleceu, pelo menos de imediato, uma tradição em escultura ou talha. Quanto a estas duas técnicas, suas manifestações nos templos da Europa ocidental ao longo do primeiro milênio da cristandade abandonaram progressivamente o refinamento da tradição clássica, por vários motivos: influências bárbaras, crise das cidades, decadência das oficinas artesanais.[76] O tema dos anjos com o escudo, sofrendo desta carência, deveria esperar pelo ressurgimento do ímpeto produtivo europeu a partir do período românico (séculos XI e XII), para recuperar progressivamente sua antiga delicadeza de formas. Em relação às passagens entre as naves e os santuários, o costume que se desenvolveu a partir do século VI (de acordo com os rumos da liturgia) foi o de separar estes ambientes por biombos que isolassem os fiéis e a comunidade clerical durante a missa, e que servissem como suporte para a iconografia. Esta tradição de origem bizantina alcançou desenvolvimento considerável no ocidente, fosse na forma da *iconóstase*,[77] ou dos gradis, colunatas e paredes (de madeira, alvenaria, pedra ou metal) com grandes crucifixos esculpidos ou pintados – às vezes chamados de cruzes triunfais. Estas práticas perduraram por séculos; após o Concílio de Trento, que

[76] ARGAN. *História da arte italiana*, v. 1, p. 279.
[77] Do grego *eikonostasion* (literalmente, “suporte para os ícones”).

enfatizou a participação ativa dos fiéis na celebração da missa, tais divisórias caíram em desuso e muitas foram removidas das igrejas.[78]

A partir do século XII, configura-se na Europa um novo gênero de *imago clipeata*. Falamos da arte heráldica, entendida agora como um código de identificação pessoal ou institucional, e do qual já mostramos alguns exemplos (cf. as armas do Reino de Portugal vistas na Introdução). Mais uma vez, o ponto de partida são as imagens em escudos. De início usados exclusivamente pelos membros da alta nobreza em torneios, duelos e outras ocasiões de ostentação social, os escudos ilustrados passam, em algum momento, a distinguir os diferentes cavaleiros ou exércitos em combate. O estabelecimento definitivo da heráldica se dá antes do final do século XII, quando as imagens, já tratadas como propriedades particulares, começam a ser transmitidas aos descendentes de seus primeiros proprietários. No século seguinte, as prescrições legais aplicadas ao uso das imagens e as regras que sistematizam sua morfologia fazem da heráldica uma disciplina e uma ciência; surgem especialistas na criação, na história e na interpretação das imagens.[79]

O termo português *brasão de armas*, usado para fazer referência às imagens heráldicas, corresponde ao inglês *coat of arms*, cuja inspiração veio da capa (*coat*) usada pelos guerreiros medievais sobre suas armaduras para protegê-los do sol: no tecido imprimia-se a figura usada na bandeira e no escudo particulares do guerreiro, que o distinguiam nos campos de batalha.[80] Com o desenvolvimento da heráldica medieval, o termo *coat of arms* passou a designar a composição figurativa completa (escudo central e eventuais adereços), chamada em inglês de *heraldic achievement* (algo como *realização heráldica*). *Brasão*, no entanto, parece derivar foneticamente do inglês *blazon* (significando o próprio escudo ou sua descrição, e também “adornar” ou “proclamar”). Este último, por sua vez, vem do alemão *blasen*, “anunciar” ou “tocar” (instrumento de sopro).[81]

Poucas pessoas sabiam ler na Europa feudal, e as vantagens do uso dos brasões logo se fizeram divulgar. Pode-se reconhecer o remetente de uma

[78] BELTING. *Semelhança e presença*, p. 293.
[79] GAYRE. *Heraldry*, p. 388-389.
[80] Cf. https://www.britannica.com/topic/coat-of-arms. (Acesso: 03/05/2018.)
[81] GAYRE. *Heraldry*, p. 388.

correspondência importante por seu selo, a origem de um navio por sua bandeira, os nobres estrangeiros hospedados nos castelos por seus estandartes nos balcões, os mortos pelos brasões de armas em seus monumentos funerários. A heráldica foi igualmente utilizada na esfera eclesiástica; cabidos diocesanos, colegiadas, confrarias, mosteiros, conventos e ordens religiosas militares tornaram-se proprietários de brasões; o mesmo ocorreu com as dignidades do clero, que passaram a identificar com brasões pessoais seus próprios cargos e famílias.[82] Nas igrejas, as armas dos fundadores (papas, reis, nobres, particulares de posse, congregações, dioceses) foram exibidas em fachadas, retábulos, túmulos, frontais de altar, chaves de abóbadas e outros pontos.[83] Nestas imagens constam emblemas da nobreza junto a paramentos católicos tradicionais, como a tiara e as chaves (atributos de São Pedro), a mitra, o báculo, a cruz, o rosário, o chapéu eclesiástico com borlas.

Os brasões de armas difundiram-se pela Europa e demais continentes, sendo usados ininterruptamente ao longo dos séculos até chegar aos dias de hoje. Uma linguagem padronizada de cores, ornatos, signos, divisões internas dos escudos, etc., determina suas formas, adaptadas aos sucessivos estilos de época e às flutuações culturais. Os artistas experimentam com certa liberdade, sujeitando-se a determinadas regras gerais. Os escudos propriamente ditos são, em rigor, os únicos componentes imprescindíveis dos brasões, ocorrendo às vezes, como temos visto, que seus signos façam alusão direta à pessoa do proprietário. Do conjunto de elementos externos ao escudo podem constar elmo e coroa, folhagens e flores diversas, plumagens, drapejados, suportes e *tenentes* (animais, anjos, seres humanos, etc., sozinhos ou em disposição simétrica), faixas ou bandeiras com *mottos*, e o que mais estiver à disposição e for conveniente. Ilustramos esta série de elementos com o brasão da província canadense de Saskatchewan. Criado em 1906, ele tem no escudo um leão (símbolo da realeza britânica) sobre três feixes de trigo, que representam a força da agricultura local (fig. 25).

---

[82] SEIXAS. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica...*, p. 55.

[83] O hábito de distinguir os fundadores e patrocinadores das igrejas com a indicação de seus nomes nas fachadas remonta aos primeiros séculos do cristianismo. (Cf. KUHNEN, Alceu. *As origens da Igreja no Brasil: 1500 a 1552*, p. 33.)

Fig. 25 – Brasão de armas da província de Saskatchewan, Canadá. Fonte: https://www.vectorstock.com/royalty-free-vector/saskatchewan-province-vector-891217 (Acesso: 09/09/2018)

Suspeitamos que a prática de se fixar brasões nos topos dos arcos cruzeiros pode ter sido impulsionada, em parte, pela eliminação das barreiras divisórias à frente das capelas-mores.[84] O princípio da tradição parece ter sido discreto. Carlo Borromeo, arcebispo de Milão, ao indicar em seu tratado (1577) a iconografia do arco cruzeiro, adotou a sobriedade ornamental preconizada inicialmente pela Contrarreforma, da qual foi ativo propagador; para decorar o topo do arco ele se lembrou de recomendar apenas a imagem do Senhor crucificado:

> [...] sob o mesmo arco abobadado da capela-maior, em toda igreja, sobretudo as paroquiais, reproduza-se e coloque-se corretamente a imagem da cruz e do Senhor Cristo nela fixado, pía e decorosamente representada em uma ou outra variedade de madeira. Se pela pouca depressão do arco ou da abóbada ali não se puder colocar corretamente, coloque-se sob o teto artesoado por fora junto à parede que ali está sobre o mesmo arco [...][85]

[84] Embora seja de interesse, esta é uma hipótese que foge ao escopo da pesquisa.

[85] *[...] bajo el mismo arco abovedado de la capilla mayor, en toda iglesia, sobre todo parroquial, reprodúzcase y colóquese aptamente la imagen de la cruz y de Cristo Señor en ella fijado, pía y decorosamente representada em uno y outro género de leño. Si por una ínfima depresión del arco o bóveda, en ese lugar no puede colocarse rectamente, bajo el techo artesonado fíjese por fuera pegado*

A tendência barroca à proliferação ornamental se impôs algumas décadas mais tarde; na igreja de San Vittore al Corpo em Milão, reformada na segunda metade do século XVI durante o arcebispado de Borromeo e decorada na primeira metade do século seguinte, os topos dos arcos do transepto trouxeram escudos sustentados por anjos sentados ou reclinados sobre o entablamento.[86] O paroxismo desta fórmula provavelmente encontra-se em obras de Bernini, onde o repertório de formas heráldicas foi apresentado de maneira estrondosa. No gigantesco brasão de armas sobre o arco da escadaria de acesso ao Vaticano (*Scala Regia*, 1663-1666), duas alegorias da fama pairam no espaço, sustentando o escudo enquanto anunciam aos homens e aos Céus, com suas trombetas, a glória do papa Alexandre VII (fig. 26).

Fig. 26 – Bernini. Brasão de armas de Alexandre VII sobre o arco da *Scala Regia* (1663-1666), Vaticano
Fonte: https://cineenabierto.files.wordpress.com/2013/07/scala-regia.jpg (Acesso: 11/06/18)

A presença dos brasões de armas entre os portugueses verifica-se a partir do início do século XIII.[87] Trata-se de um momento em que a produção escultórica no país possui ainda pouco brilho. Segundo Robert Smith, “a grande fase da escultura

a la pared que entonces está sobre el arco mismo [...] (BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 18. Trad. nossa)
[86] Cf. http://www.basilicasanvittore.it/storia-della-basilica/ (Acesso: 11/06/18)
[87] QUADROS, António. *Introdução ao estudo da heráldica*, p. 19-20.

medieval portuguesa começa com o gótico do século XIV."[88] A este século pertencem, p. ex., os ricos relevos do túmulo de D. Fernando I, com suas representações heráldicas (fig. 27).

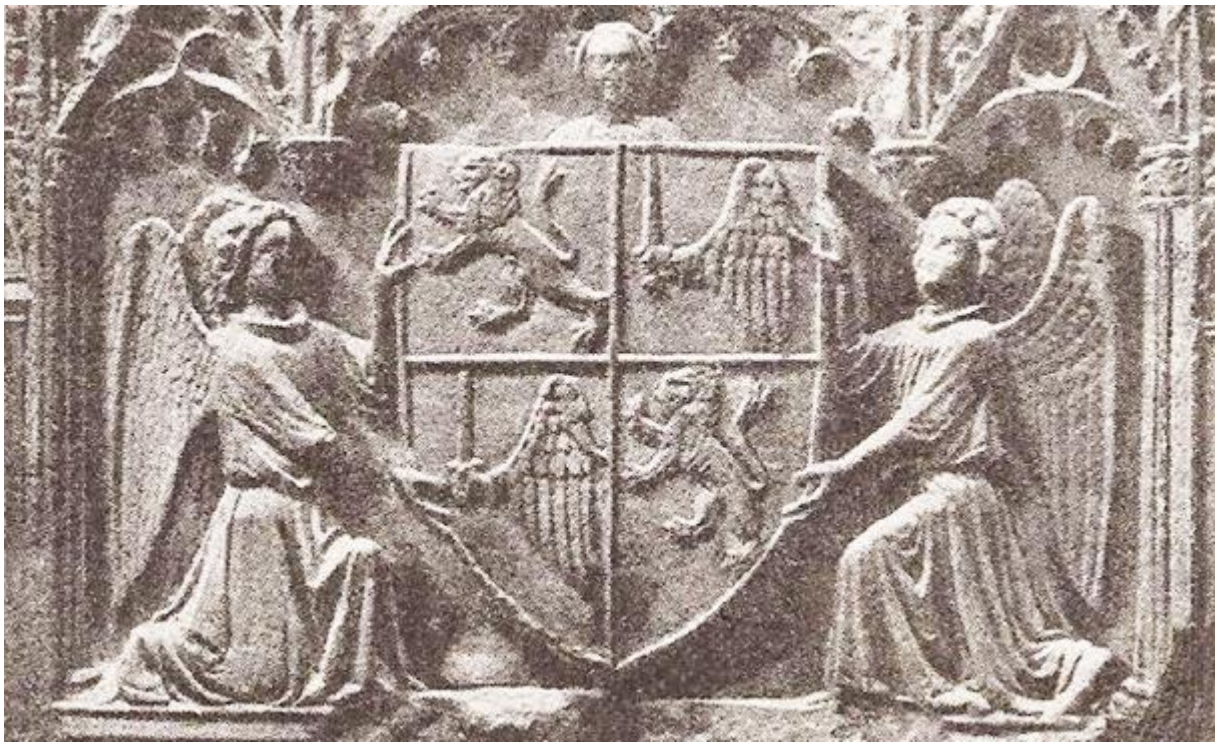


Fig. 27 – Detalhe do túmulo de D. Fernando (último quarto do séc. XIV), Lisboa (originalmente no convento de São Francisco em Santarém). *Pedra.* Fonte: *História da arte em Portugal*, v. 2, p. 154. (Foto: Mário Novais)

Através da atuação de artistas estrangeiros – dentre os quais destacou-se Nicolau de Chanterene, de origem francesa – os anjos com escudos ganharam progressivo prestígio em Portugal. Robert Smith afirma que, entre os séculos XV e XVI, "o motivo do anjo portando um escudo, derivado da arte do gótico tardio do norte da Europa, desfrutou de tamanha popularidade na pintura e na escultura portuguesas que quase se tornou um símbolo nacional".[89] Desta forma, pontos estratégicos das igrejas (fachadas, chaves de abóbadas, púlpitos, retábulos) foram decorados com o referido tema (fig. 28).

[88] "*The great phase of Portuguese medieval sculpture begins with the fourteenth-century Gothic*." (SMITH, Robert Chester. *The art of Portugal: 1500-1800*, p. 155. Trad. nossa.)
[89] "*The motif of a shield-bearing angel, derived from the late Gothic art of northern Europe, enjoyed such popularity in Portuguese sculpture and painting of this period that it became almost a national symbol*." (SMITH. *The art of Portugal: 1500-1800*, p. 156. Trad. nossa.)

Fig. 28 – Nicolau de Chanterene. Ornamentação da portada oeste do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Nicolau_Chanterene_portal_axial_Mosteiro_Jer%C3%B3nimos_2_IMG_0683.JPG (Acesso: 23/04/2018)

Não saberíamos dizer, entretanto, onde e quando os escudos começaram a ser instalados sobre os arcos às entradas das capelas-mores das igrejas portuguesas. A *História da arte em Portugal* cita o caso do convento de Santa Clara em Vila do Conde (1ª metade do século XVI), onde anjos e escudo estão sobre um dos arcos do interior da igreja; mas não se trata do cruzeiro, e sim da entrada de uma capela lateral.[90] Outro caso supostamente quinhentista, o brasão real sobre o arco cruzeiro da igreja de N. Sr.ª do Pópulo (Caldas da Rainha), é considerado hoje como uma intervenção do século XVIII.[91]

No século XVII, o efeito cênico das imagens heráldicas em Portugal é vivenciado em arcos efêmeros, nos quais escudos e demais emblemas veiculam lições de outros centros europeus (fig. 29).[92]

[90] CHICÓ, Mário. *A escultura decorativa e monumental e a escultura funerária nos fins do século XIV e no século XV.* In: *História da arte em Portugal*, v. 2, p. 151.
[91] Cf. BATORÉO, Manuel. *O tríptico da igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha: Problemas de leitura e contra-leitura*.
[92] COUTINHO, Maria João Pereira. *Arquitetura e supremacia: Analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas*, p. 24.

Fig. 29 – Hans Schorkens. Arco dos Italianos, 1621. *Gravura*
Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/7/cad07_03.pdf
(Acesso: 01/04/2018)

Ao final do século XVII, os arcos cruzeiros têm seu potencial estético explorado em extensão. Robert Smith relata o caso da igreja de N. Sr.ª dos Anjos em Lisboa, onde havia

> por cima do alto cruzeiro um retábulo inteiro, comparável em tamanho e riqueza de talha com a capela-mor. É uma das mais ricas manifestações do nicho-mostruário característico de muitas igrejas do fim do século XVII, em que se costumava colocar a imagem estofada do padroeiro.[93]

[93] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 81. Por conta das duas reconstruções pelas quais passou esta igreja, não sabemos se a tarja que ocupa hoje a chave do arco cruzeiro fazia parte da decoração original.

A presença do brasão de armas sobre o arco cruzeiro português em fins do Seiscentos é confirmada de maneira indireta por Germain Bazin, que fala da igreja do mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro:

> A data de 1693, na qual foi executado o arco cruzeiro, está perfeitamente de acordo com seu estilo, segundo nossos conhecimentos sobre a cronologia da talha em Portugal [...] Esse *décor* [...] compreendia [...] sobre o arco um brasão com as armas de São Bento [...]
>
> Esta data, 1693-1694, deve ser guardada como o marco do momento em que se pensou em revestir com um grande frontispício de talha o arco triunfal de uma igreja.[94]

Enquanto o cruzeiro da igreja de N. Sr.ª dos Anjos traz resquícios estilísticos do século que se acaba (divisões em corpos e tramos, pinturas), a solução dada ao topo do arco de São Bento é de ordem mais moderna.[95] Este trabalho de talha, ao qual Bazin referiu-se como *frontispício*, é chamado por alguns autores de *sanefa.*[96] Trata-se de um elemento ornamental que surgiu em retábulos da última fase do estilo nacional (fins do século XVII e início do XVIII), e desenvolveu-se de maneira espetacular nos períodos joanino e rococó (em especial no norte do país).[97] Com frequência, as sanefas incluem tarjas e anjos em suas composições (fig. 30).

---

[94] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 296-297. Segundo o autor, o brasão da ordem foi retirado no século XVIII para a abertura da janela que se vê hoje em dia no local.

[95] As alterações sofridas pelo arco cruzeiro de São Bento no século XVIII provavelmente o deixaram a par com a talha coeva. (Cf. BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 296-297.)

[96] O autor português Eduardo Pires de Oliveira explica que as sanefas das decorações das igrejas consistem em "faixas" de talha que cobrem vãos de retábulos, arcos cruzeiros, portas e janelas, sendo geralmente de pequenas dimensões, a não ser as dos arcos cruzeiros. (Cf. OLIVEIRA. Eduardo Pires de. *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal*, v. 2, p. 211.) Quanto ao termo *frontispício*, é usado pelos autores, ao que parece, em sentido mais geral, para indicar a parede do arco cruzeiro voltada para a nave.

[97] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 169-171. O autor registra que algumas casas beneditinas portuguesas contam com sanefas extraordinárias.

Fig. 30 – Sanefa do arco cruzeiro da igreja de Santa Clara (1ª metade do séc. XVIII), Porto. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Se-Igreja_de_Santa_Clara_%286%29.jpg (Acesso: 07/09/2017)

Entrado o século XVIII, as tarjas e cartelas estão consolidadas no gosto dos encomendantes. A talha barroca portuguesa concede progressivo destaque a elas: "Na ornamentação do largo remate [do retábulo-mor da Sé Nova de Coimbra] vê-se [...] o uso de uma grande tarja com anjos voantes, outro elemento destinado a predominar na segunda fase do estilo [nacional]."[98] O espírito barroco induz as figuras antropomórficas ao movimento: "Aos poucos, porém, a figura humana entra na massa da folhagem, como entrava nas parras das colunas. É quase sempre a figura de um anjinho gordo e prazenteiro [...]"[99] No exemplo a seguir, um escudo desponta entre uma multidão de relevos agitados e minuciosos que ocupam uniformemente a superfície do suporte; temos a impressão de ver uma jóia incrustada em um enorme e intrincado trabalho de ourivesaria (fig. 31).

[98] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 76.
[99] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 73.

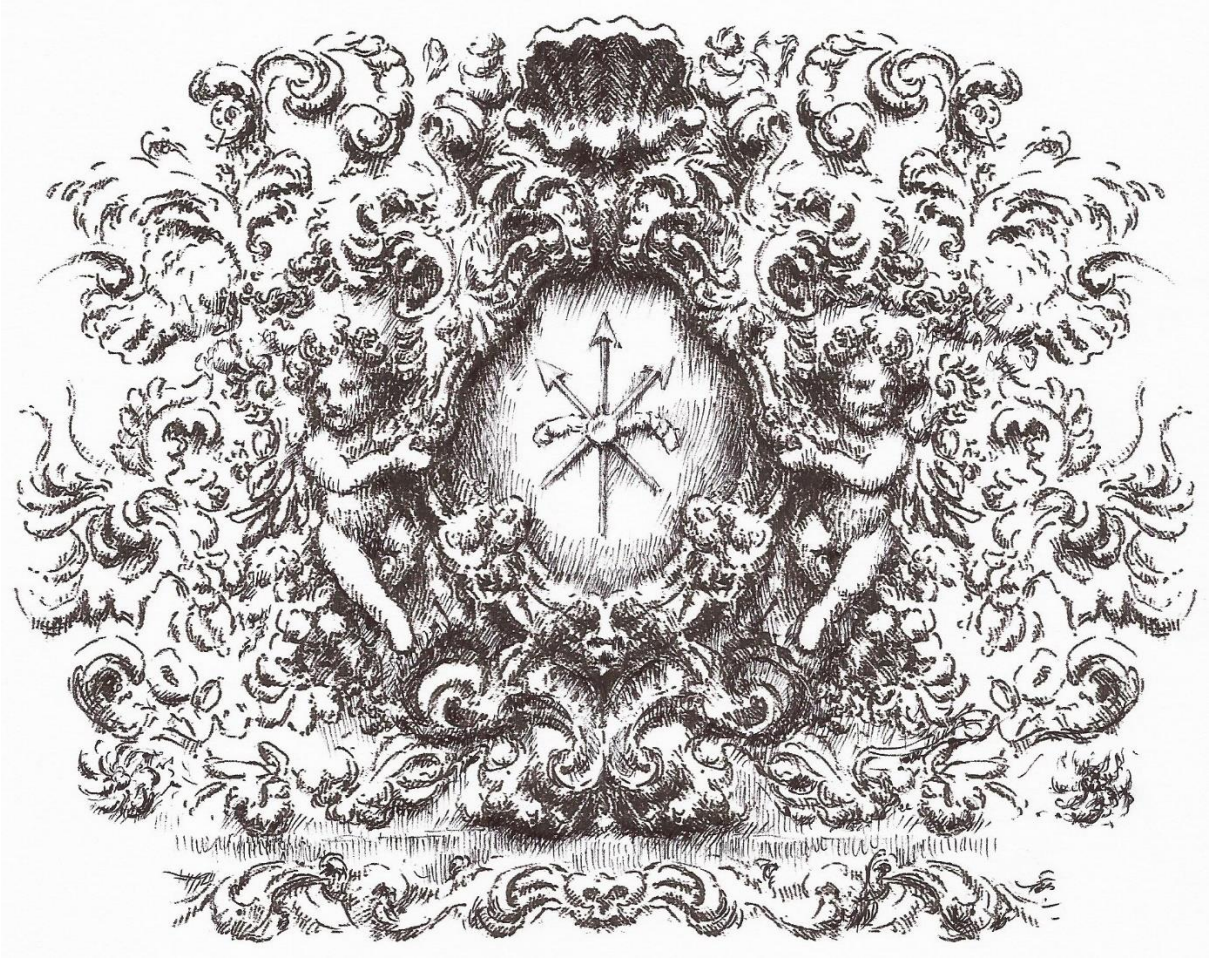


Fig. 31 – Tarja de frontal de altar no mosteiro de Arouca (1ª metade do séc. XVIII), Portugal.

Já os topos de portas e arcos representam desafios diferentes para os entalhadores, pois se trata de instalar relevos e esculturas em espaços "instáveis", truncados por arcos, lintéis, arquitraves, forros e outras espécies de molduras. "É nos 'ateliers' de Mafra que os portugueses aprenderam a equilibrar as figuras sobre as arquitraves, a sustentar os brasões por meio de anjos," afirma Germain Bazin, referindo-se à safra escultural inaugurada em 1730, sob a égide de D. João V.[100] Mas três décadas antes, um escultor provençal, Claude Laprade, já havia enfrentado com elegância o problema, na capela da Vista Alegre em Ílhavo (fig. 32). Criado em pedra entre 1699 e 1700, o túmulo do bispo D. Manuel de Moura Manuel tem papel pioneiro no contexto artístico português, contrastando com outras obras contemporâneas pela modernidade de sua concepção.[101]

[100] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 170.
[101] PIMENTEL, António Filipe. *Laprade, Claude Joseph Courrat*. In: *Dicionário da arte barroca em Portugal*, p. 254. Pimentel sugere a comparação entre este e o túmulo da Princesa Santa Joana

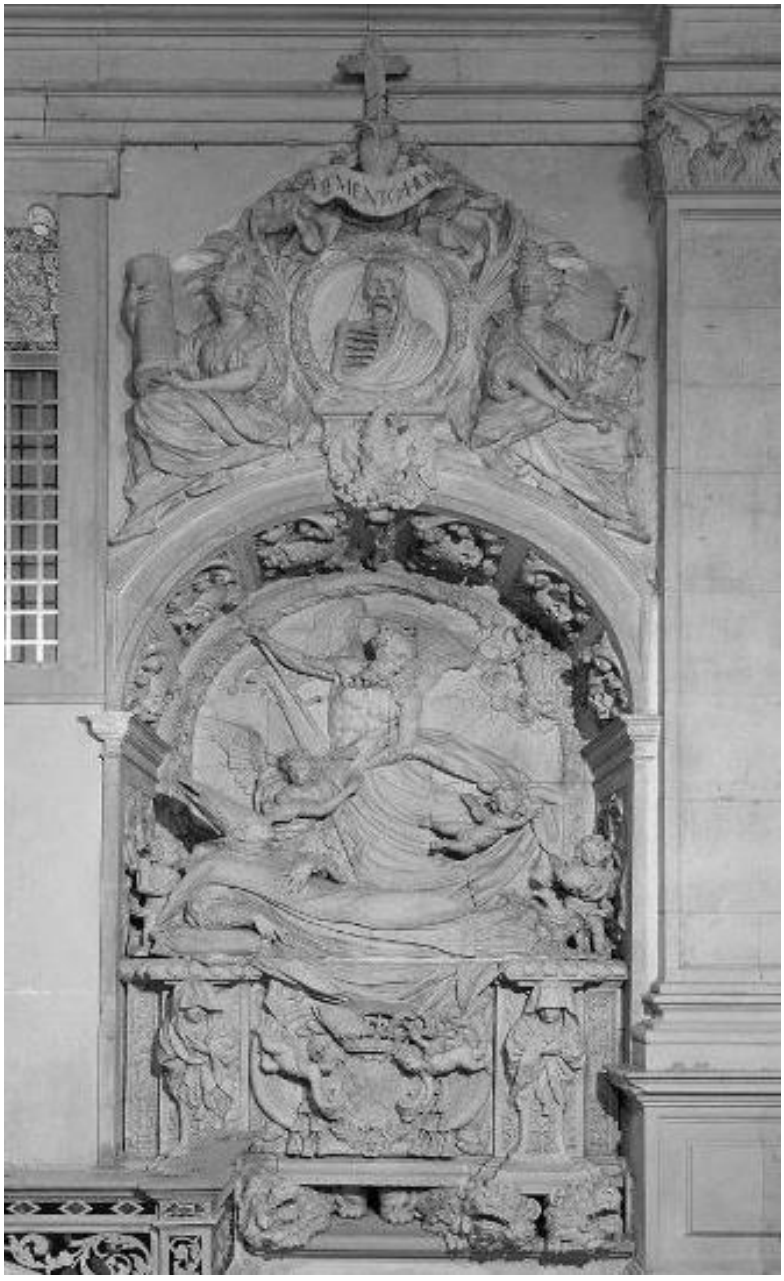


Fig. 32 – Claude Laprade. Monumento funerário da capela da Vista Alegre (1699-1700), Ílhavo. Fonte: http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;16;pt (Acesso: 28/06/2018)

Os motivos alegóricos estão dispostos em três níveis (base, nicho central e coroamento), compondo um conjunto de conteúdo macabro. O interior do *arco-sólio*[102] é animado por um movimento geral que, na base, reflete-se no par de anjos assimétricos que sustentam em vôo o escudo com as armas do bispo (fig. 33).

(Convento de Jesus em Aveiro, próximo de Ílhavo), de João Antunes, arquiteto régio e importante expoente da tradição nacional.

[102] Túmulo em forma de arco, aberto na parede. (Cf. verbete ARCOSSÓLIO. In: REAL. *Dicionário de Belas-Artes*...)

Laprade capta o momento em que o escudo, em leve giro, é ajustado pelos anjos em sua posição definitiva. Esta solução engenhosa parece renovar com dinamismo barroco a antiga tradição heráldica de posicionar os escudos inclinados.

Fig. 33 – Claude Laprade. Base do monumento funerário da capela da Vista Alegre, Ílhavo. Fonte: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/3/08_escultor.pdf (Acesso: 28/06/2018)

No coroamento do monumento, um relevo de traços eruditos equilibra-se sobre um arco ligeiramente abatido (fig. 34). Ao centro da composição, sobre uma peanha com a Fênix à frente, um medalhão traz um esqueleto em toga e coroado de louros, que nos observa com altivez; em volta, duas figuras humanas – as alegorias da Fortaleza e a Justiça – carregam seus atributos; completam o conjunto algumas palmas, uma fita com o *motto* "*MEMENTO HOM*...",[103] e a cruz. As proporções do conjunto e a concisão dos detalhes ornamentais contribuem para dar a este coroamento um tom racional, em contraponto ao paroxismo de outras obras portuguesas de talha, nesta época que valoriza os retábulos de madeira dourada. Reflete-se aqui uma formação baseada em modelos provençais e italianos.[104]

[103] Possível abreviação do dístico "*Hominem te esse memento*" ("Lembra-te que és humano").
[104] FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva. *Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos*, p. 156-158.

Fig. 34 – Claude Laprade. Coroamento do monumento funerário da capela da Vista Alegre, Ílhavo.

A atividade de Laprade resulta em uma produção requintada e teatral (esculturas, projetos e execução de retábulos, ornamentações efêmeras), que contribui para o triunfalismo do estilo seguinte da talha portuguesa, o joanino.[105] Outros nomes, estrangeiros e nacionais, participam deste processo, em que a linguagem romana seiscentista se afirma em Portugal por via de tratados e da importação de obras de arte, e da chegada de artífices estrangeiros. Modelos como os que constam em *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700), do arquiteto

[105] PIMENTEL. *Laprade, Claude Joseph Courrat*, p. 253-257.

e pintor Andrea Pozzo, antecipam soluções adotadas algum tempo depois nos arcos cruzeiros e retábulos portugueses (fig. 35).

Fig. 35 – Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, v. 2, fig. 62. (1700). Fonte: http://www.academia.edu/36039565/The_Altar_of_the_Blessed_Aloyisus_Gonzaga_in_SantIgnazio_in_Rome_A_Theatre_to_a_Jesuit_Saint (Acesso: 20/11/2018)

Na primeira metade do século XVIII, sob o reinado de D. João V, alcançam a plenitude as esculturas de anjos adultos, alegorias, atlantes, querubins e hermas. A autora Silvia Ferreira explica:

> Nos altares barrocos estas "personagens" tiveram uma importância determinante na configuração estética do mesmo e na sua funcionalidade doutrinária. A multiplicação das figuras de anjos pelos retábulos foi, a mais das vezes, pensada de forma consistente e articulada. Observamo-los frequentemente adossados à predela agenciando cartelas [...] ou apresentando sacrários [...], embora o seu lugar preferencial tenham sido os remates de retábulos, nos quais as suas grandes figuras melhor se destacavam.
>
> De gestos largos e olhares dirigidos amiúde para o centro do altar, os anjos adultos lembravam a importância do lugar mais alto a que ascenderam e a temática que o mesmo frequentemente encerrava

> (Deus Pai, a Pomba do Espírito Santo, o Pelicano, os símbolos marianos, etc).[106]

Uma obra paradigmática do período, construída entre 1717 e 1728, é a Biblioteca da Universidade de Coimbra (fig. 36), cujas autorias do projeto arquitetônico e da talha do interior do edifício são desconhecidas.[107] Para Robert Smith, aqui se chegou não só ao auge da talha secular joanina em Portugal, mas a uma das maiores manifestações artísticas da Península Ibérica de todos os tempos.[108] O autor explica:

> O interior da Biblioteca é dividido em três salas, a primeira reservada aos livros de História e Literatura, a segunda aos das ciências naturais e a terceira à Teologia e ao Direito Canônico. Correspondem a estas classificações as esplêndidas tarjas coroadas, sobre os arcos da passagem central, cujas formas barrocas e grinaldas de margaridas representam a quintessência do alto gosto joanino.[109]

(Próxima página) Fig. 36 – Corredor central da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Fonte: GALLAS, Alfredo O; GALLAS, Fernanda Disperati. *O Barroco no reinado de D. João V: Arquitetura, moedas e medalhas*, p. 176. (Foto dos autores.)

[106] FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva. *A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*, p. 475.
[107] Robert Smith considera a hipótese de que estas obras se devem a Claude Laprade. (Cf. SMITH. *A talha em Portugal*, p. 117.)
[108] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 116.
[109] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 117.

Ao fim do percurso central da biblioteca, sob a última tarja com temas acadêmicos, está o retrato de D. João V, cercado por ornatos que lembram um retábulo de sua própria época. Os elementos que compõem esta obra são um dossel, uma grande concha, guirlandas, enrolamentos, e anjos que abrem um delicado cortinado; abaixo, uma mísula ou soco que contém armas e troféus; acima, à maneira de coroamento retabular, um segundo escudo com as armas reais que é sustentado por anjos meninos. Sentadas sobre o entablamento, figuras da Fama alardeiam com suas trombetas a pessoa do monarca. Predomina em todo o conjunto o brilho dos douramentos (fig. 37).

Fig. 37 – Retrato de D. João V, Biblioteca da Universidade de Coimbra. Fonte: GALLAS; GALLAS. *O barroco no reinado de D. João V*..., p. 177. (Foto dos autores.)

O trajeto central da Biblioteca repete temas anunciados no frontispício do edifício, cuja porta de entrada, assim como as passagens do interior, tem a forma de um arco e é encimada por uma imensa *pedra d'armas* (como são chamados os brasões de pedra em Portugal) com os emblemas reais. A iconografia do interior é ainda enriquecida por pinturas alegóricas nos forros dos ambientes, que exaltam as instâncias do conhecimento. Vem à memória o simbolismo do eixo longitudinal da igreja católica, mencionado na introdução. Na Biblioteca da Universidade de Coimbra, o rito de mistificação e triunfo de um governante temporal se investe da aura de sacralidade comumente reservada aos espaços religiosos. Não por acaso, esta espetacular *mise en scène* – em que as tarjas e tudo mais são *retratos* reais indiretos – ocorre sob o comando de D. João V, o monarca absolutista por excelência de Portugal. O historiador Rui Bebiano explica:

> No domínio da definição da nova *figura* a partir daqui construída, elabora-se uma forma de "culto da personalidade", centrado no rei (por vezes comparado ao Sol, símbolo do bem estar e da vitória sobre as trevas, do luxo e da alegria barrocos) [...] Sublinha-se então a importância de todos os modos de representar ou de o expor, cumprindo aqui os seus símbolos [...] a função de o reforçar e de o intensificar, quer pelo fato de se destinarem a ocupar o seu lugar, substituindo-o na sua ausência, quer devido a serem apresentados como a comprovação das capacidades imensas que detêm.[110]

Antes do final da terceira década do Setecentos, portanto, vê-se a talha portuguesa chegar a um alto grau de maturação na criação de figuras antropomórficas e tarjas. Estas últimas florescem diante das possibilidades oferecidas pelo momento; enquanto cumprem suas funções anunciadoras sobre os arcos triunfais, elas se oferecem à admiração como obras de arte autônomas. Possivelmente, os magníficos brasões da Biblioteca de Coimbra e outras tarjas da mesma época serviram de modelo para os escultores e entalhadores portugueses que migraram para a colônia a partir de então, depois de adquirirem formação técnica qualificada no Reino. A estes artífices se deve o processo de renovação da talha barroca em Minas, que gerou as mais imponentes tarjas da capitania.

[110] BEBIANO, Rui. *Absolutismo*. In: *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal,* p. 16. Grifo do autor.

Capítulo II – Colonização e religiosidade em Minas Gerais: Igreja católica, Padroado Régio, paróquias e confrarias

Em seu artigo sobre a arquitetura colonial mineira, o autor norte-americano Robert Smith cita um viajante anônimo francês do século XIX, acrescentando em seguida seus próprios comentários:

> *Os monumentos religiosos são efetivamente um traço característico de todas as províncias do Brasil: é sempre sobre eles que dirigem-se de início os olhos do viajante, e as igrejas fazem com justiça o orgulho dos habitantes.*[111] Esta opinião instrutiva de um devoto viajante francês no Brasil do século XIX aplica-se com mais propriedade à região montanhosa de Minas Gerais, onde as igrejas e capelas empoleiradas nos cumes das colinas são visíveis à distância por todos os lados, e onde os monumentos religiosos em número e riqueza predominam sobre todas as outras formas de construção.[112]

Embora muitas destas igrejas e capelas ainda constituam importantes referências urbanas, as transformações sofridas pelas localidades mineiras desde que o viajante francês escreveu sobre elas fizeram com que alguns de seus templos perdessem o antigo destaque visual. Não obstante, tais edifícios conservam-se como lugares sagrados para fiéis, e depositários de tesouros para historiadores e admiradores da arte. Perguntamo-nos, porém, se o estudioso do século XXI, de cultura secular e racional, é capaz de intuir o significado que tinham aqueles templos para os habitantes da região no século XVIII, fossem eles a população devota, os clérigos ou os representantes da administração colonial. A questão liga-se não apenas às crenças pessoais ou ao rito litúrgico propriamente ditos, mas aos complexos modos pelos quais a religião, interligada à prática da autoridade e enraizada nos hábitos de vida trazidos pelo colonizador, terminou por aclimatar-se ao território mineiro.

---

[111] *Les monuments religieux sont effectivement un trait charactéristique de toutes les provinces du Brésil: c'est toujours sur eux qui se portent d'abord les yeux du voyageur, et les églises font à just titre l'orgueil des habitants.* (L´EMPIRE du Brésil. Souvenirs de Voyage par N. X. recueillis et publiés par J.-J.-E. Roy. Tours, 1858, p. 162. *Apud* SMITH. *The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil*, p. 114. Grifo do autor. Trad. nossa.)

[112] *This edifying opinion of a pious French traveller in nineteenth century Brazil is most fittingly applied to the mountainous region of Minas Gerais, where the churches and chapels perched on the summits of the hills are visible for miles in all directions and where the religious monuments by their number and richness clearly predominate over all other forms of building. (*SMITH. *The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil*, p. 114-115. Trad. nossa.)

A dimensão da religiosidade no processo de colonização da região das minas é um dos temas analisados em *Arraiais e vilas d'el rei: Espaço e poder nas Minas setecentistas*, de Cláudia Damasceno Fonseca; a certa altura, a autora apresenta-o de modo figurativo, através das representações cartográficas coevas:

> De fato, os arraiais, as vilas e as cidades são representados por sinais similares, de tamanhos diferentes, que traduzem uma ordem hierárquica: trata-se de pequenas igrejas ou capelas, que são símbolos utilizados desde o século XVI na cartografia ocidental para designar freguesias, cidades episcopais e também estabelecimentos urbanos.
>
> Contudo, é preciso notar que, neste caso, o simbolismo reveste-se de uma significação que vai além de uma simples convenção cartográfica, já que ele traduz uma imbricação de poderes civis e eclesiásticos que se reflete nas taxinomias urbanas.[113]

O gênero de signo que inspirou o comentário acima é encontrado com frequência em outro livro, *Cartografia da conquista do território das Minas*, onde é possível conhecer um pouco mais sobre sua variedade. Os desenhos abaixo reproduzem as notações do mapa chamado *Viagem de João Severiano Terrabuzi do Rio de Janeiro até a Villa do Bom Sucesso em Minas Novas em 1814*,[114] que mostra as capitanias de Minas Gerais e do Rio de Janeiro.[115]

a) b) c) d) e) f)

Fig. 38– Notações de localidades das capitanias de Minas Gerais e Rio de Janeiro
Fonte: mapa *Viagem de João Severiano Terrabuzi do Rio de Janeiro até a Villa do Bom Sucesso em Minas Novas em 1814*

Na fig. 38, a) representa os arraiais menores, enquanto b) são os arraiais mais prósperos, alçados a sedes de freguesia; c) representa as vilas,[116] e d) as sedes de

---

[113] FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'el rei: Espaço e poder nas Minas setecentistas*, p. 129-130.
[114] *In:* COSTA Antônio Gilberto (org.). *Cartografia da conquista do território das Minas,* p. 81.
[115] Nossa opção por copiar os desenhos se deve à dificuldade em obter nitidez de impressão dos mesmos.
[116] Os povoados que ganhavam *status* de vilas passavam a contar com Casas de Câmara e Cadeia, tornando-se sedes administrativas de um território chamado *termo*, que podia conter vários outros

comarca;[117] e) representa uma cidade (Mariana, no caso),[118] e f) a Corte (o Rio de Janeiro).[119]

Percorrendo os mapas reproduzidos em *Cartografia da conquista do território das Minas,* percebemos nestas criações gráficas, além dos elementos técnicos e científicos, a intenção de postular realidades que fossem de interesse para seus encomendantes. Como exemplo, usaremos outro mapa mostrado no livro, do qual se diz:

> O mapa que celebra a criação da Vila da Campanha da Princesa da Beira, *MAPPA DE TODA A EXTENÇÃO DA CAMPANHA da PRINCEZA, feixada pelo Rio Grande, e pelos registos, que limitão a Capitania de Minas*, realizado entre 1798 e 1800, demonstra o dinamismo do seu entorno. Como indicador, patenteava-se o número de freguesias compreendidas no termo da vila, ou seja, o número de paróquias sustentadas pela população da circunscrição.[120]

Diversos historiadores chegaram a conclusões análogas a respeito da força simbólica representada pela presença da religião. Eis um trecho de Caio Boschi: "A força e o vigor dos centros urbanos passavam a ser auferidos pela riqueza e pela expressividade de suas igrejas [...]".[121] É como se a existência de uma malha eclesiástica bem estruturada em Minas Gerais – região de ocupação relativamente recente – atestasse a chegada da civilização ao território e sua posse definitiva pela Coroa.

Desenhos sumários como os da fig. 38 não evocam a aparência típica das construções religiosas mineiras. Já no *MAPPA DE TODA A EXTENÇÃO DA CAMPANHA DA PRINCEZA*[122] podemos com certeza reconhecer as linhas gerais dos templos da capitania. A imagem usada neste mapa para indicar os arraiais menores baseia-se

---

arraiais. A fundação das vilas, processo que em Minas principiou-se em 1711, tinha a função de confirmar a tomada definitiva do controle da região por parte da Coroa. (Cf. FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 144-149; BOSCHI. *Os Leigos e o Poder*..., p. 31.)

[117] Comarcas eram as maiores circunscrições territoriais da capitania; Minas Gerais chegou a contar com quatro comarcas no século XVIII.

[118] A vila do Ribeirão do Carmo passou a se chamar Mariana em 1745, quando tornou-se sede de bispado e foi elevada a *cidade*, sendo a única localidade com este título em Minas Gerais até o fim do período colonial. (Cf. FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 33.)

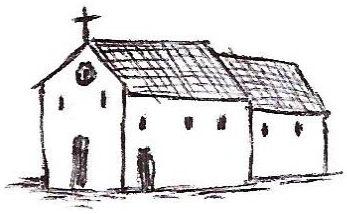
[119] Seria interessante pesquisar a origem de símbolos como as esferas dos arraiais, a esfera sobre a torre da cabeça de comarca, ou a mancha indistinta sobre a torre da corte, que lembra um brasão de armas. O edifício que surge nos desenhos da fig. 37 a partir da notação c), é provavelmente a representação de uma Câmara e Cadeia.

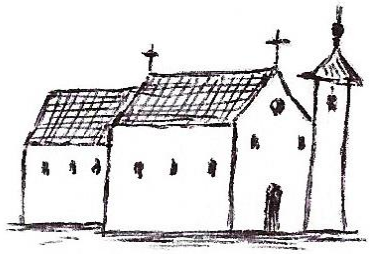
[120] COSTA, Antônio Gilberto *et al*. *Cartografia da conquista do território das Minas*, p. 123.

[121] BOSCHI. *Os Leigos e o Poder...*, p. 33.

[122] Cf. COSTA (org.). *Cartografia da conquista do território das Minas,* p.125.

em uma tipologia de capela muito difundida na região, no século XVIII: fachada principal com entrada única e duas janelas, óculo, frontão triangular e uma cruz acima; ausência de torre sineira; nave e capela-mor diferenciadas em volumetria.[123] As sedes de freguesia estão indicadas por templos similares, acrescidos de uma torre lateral na fachada principal (figs. 39 e 40).[124]





(Esquerda) Fig. 39 – Notação de arraiais menores
(Direita) Fig. 40 – Notação de sedes de freguesia
Fonte: *MAPPA DE TODA A EXTENÇÃO DA CAMPANHA DA PRINCEZA*

À vila de São João del-Rei, sede da comarca que englobava o termo de Campanha da Princesa, coube uma igreja de mesmo tipo porém mais ampla, com duas torres na fachada principal e maior número de portas e janelas. Esta edificação está cercada de casas que denotam a vitalidade do núcleo urbano. O desenho é relativamente fiel à aparência das matrizes mineiras setecentistas, em especial as mais antigas. O desenhista que criou o mapa, apesar de seus recursos técnicos limitados, não deixou de sugerir o papel capital da igreja matriz no interior do povoado, como se fosse um grande núcleo de onde emanasse autoridade (fig. 41).

[123] Ao criar estas estas cópias, tentamos reproduzir a ingenuidade dos desenhos originais, que dão encanto ao mapa.
[124] As igrejas de torre única lateral adossada à fachada são relativamente raras na capitania, ocorrendo nas regiões de São João del-Rei e Diamantina. (Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais*, p. 367.)

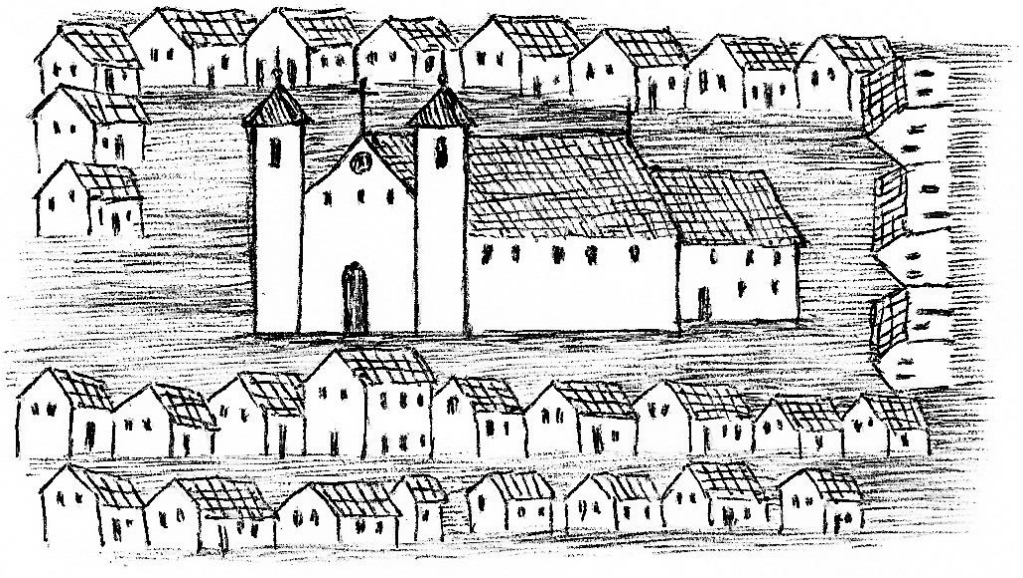


Fig. 41 – Notação da sede da comarca do Rio das Mortes (São João del-Rei)
Fonte: *MAPPA DE TODA A EXTENÇÃO DA CAMPANHA DA PRINCEZA*

Das igrejas matrizes mineiras se disse: "símbolos do poder religioso, correspondem às Casas da Câmara na esfera civil."[125] Podemos acrescentar que eram também símbolos do poder monárquico: de acordo com a legislação portuguesa coeva, e contando com o reconhecimento oficial das autoridades eclesiásticas, estes monumentos eram igualmente um patrimônio régio.

Os primórdios do século XVIII foram turbulentos para a sociedade que se constituía nas Minas Gerais. Ávida pelo ouro descoberto no último quarto do século anterior, uma heterogênea população de aventureiros, vinda de pontos diversos da colônia e também de Portugal, instalava-se em ritmo frenético na região. Os primeiros agrupamentos, criados ainda no século XVII, haviam surgido de maneira espontânea, sem a supervisão e as estruturas dos poderes civil e religioso. Esses estabelecimentos tinham muitas vezes caráter móvel; o comércio e as atividades agropecuárias estavam por organizar-se, o fornecimento de gêneros alimentícios era incerto e os conflitos armados surgiam com frequência.

Para ministrar as práticas religiosas os exploradores contavam com altares portáteis ou capelas de condição precária; contratavam também os serviços de clérigos independentes e de regulares que haviam abandonado seus conventos na

[125] OLIVEIRA; CAMPOS. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 1, p. 65.

metrópole ou na colônia para mover-se por conta própria para a região. Estes homens não apenas providenciavam o pasto espiritual da população; muitos dedicavam-se a atividades estranhas à vocação cristã:

> Os frades de diversas religiões, levados pelo espírito do interesse, e não do bem das almas, (...) se fizeram mineiros e se ocuparam em negociações (...) entraram logo a perturbar o sossego dos povos, aconselhando-os para não pagarem a Sua Majestade os direitos que lhe são devidos e descompondo os governadores e ministros nos púlpitos (...)[126]

A má fama destes clérigos era motivo de alarme para as autoridades civis e eclesiásticas, que preferiam ver nas Minas sacerdotes de indicação episcopal. Os bispos cedo lançaram mão das *visitações*,[127] mas mesmo os próprios inspetores atuavam às vezes de forma suspeita.[128] Outras questões eram a falta de boas estradas, as distâncias em que se encontravam as dioceses da Bahia e do Rio de Janeiro,[129] a inoperância da Coroa em prover os necessários recursos humanos e materiais, e o caráter instável das povoações.

A religião era fator fundamental no processo colonizador português. A população do litoral luso-brasileiro contara, desde o século XVI, com os serviços eclesiásticos e demais referências culturais e urbanísticas advindas dos estabelecimentos de jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. Vislumbrando, entretanto, o enorme potencial econômico do recém-descoberto território das minas, a Coroa, em uma medida prospectiva, resolveu impor restrições à chegada de tais ordens. Estas viram-se, portanto, logo ao início do século XVIII, impedidas de se instalarem ali, em função de uma interdição cujas consequências trouxeram colorido peculiar à vida religiosa e à produção arquitetônica locais.

Aos poucos surgiram sinais concretos de estabilidade por parte de algumas povoações, as quais, além de contar com um número razoável de gente voltada para a mineração, acenavam com atividades comerciais e agrícolas. Estes arraiais mais

---

[126] COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*, p. 110.
[127] Inspeções periódicas feitas por membros autorizados do clero diocesano, como forma de regular as atividades religiosas, as atitudes da população em geral, e de instituir igrejas.
[128] CARRATO, José Ferreira. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais: Notas sobre a decadência mineira setecentista*, p. 54.
[129] No início do processo de ocupação do território, os bispados do Rio de Janeiro e da Bahia dividiam a autoridade eclesiástica sobre as novas terras (cf. FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 91.).

prósperos foram os primeiros a serem promovidos, a partir da última década do século XVII, a sedes de freguesia – ou paróquias.[130]

Este tipo de instituição, na América portuguesa, tinha um significado de certa forma análogo ao que tinha na Europa:

> Na França, a palavra "paróquia" *(paroisse)* se referia, ao mesmo tempo, ao templo, à circunscrição territorial e ao conjunto de seus habitantes – os fregueses – submetidos à autoridade de um padre. Na América portuguesa, os termos "paróquia" e "freguesia" tinham também várias significações: eles designavam o templo – a igreja matriz –, bem como a povoação que a continha (o arraial), o conjunto dos fregueses, e por fim, o território paroquial, que incluía a povoação sede, áreas rurais e, por vezes, sertões residuais.[131]

O cônego Raimundo Trindade indica o arraial de Raposos, à beira do Rio das Velhas, como a primeira freguesia erigida em Minas.[132] Cláudia Damasceno, por sua vez, cita as licenças obtidas junto ao bispo do Rio de Janeiro pelo bandeirante Salvador Furtado, já no início do século XVIII, para a criação de capelas fixas em locais que fossem considerados mais apropriados. Este explorador do ouro possuía terras no vale do Ribeirão do Carmo, e ali surgiram cinco freguesias: Nossa Senhora do Carmo, São Caetano, Furquim, São Sebastião e Sumidouro.[133]

O processo de instituição de paróquias foi fundamental para a organização administrativa e religiosa dos incipientes arraiais mineiros – ressaltando-se que a dimensão social da paróquia ampliava-se pela ausência dos estabelecimentos religiosos regulares. O arquiteto e pesquisador Sylvio de Vasconcellos, um dos autores que refletiu sobre os primórdios da ocupação em Minas Gerais, sugeriu que as igrejas paroquiais teriam surgido por uma espécie de imposição dos núcleos que se formavam, e que demandavam centros polarizadores. Desta maneira, tiveram papel ativo em um processo de urbanização no qual se configuravam diferenciações sociais e um comércio mais elaborado. O autor supõe que os comerciantes teriam sido as pessoas mais interessadas na fundação das matrizes, já que estas, acolhendo

---

[130] Cf. TRINDADE, Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 245.
[131] FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 85-86.
[132] "A freguesia de Nossa senhora da Conceição de Raposos julga-se ter sido erigida por todo o ano de 1690 e é tradição de ser a primeira de Minas Gerais [...]" Cf. TRINDADE, Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 245, que neste ponto cita o *Livro da relação das freguesias do bispado* (manuscrito da Cúria Marianense).
[133] FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 91-92. A freguesia de Nossa Senhora do Carmo deu origem a Mariana; o vale do Ribeirão do Carmo é também o território onde surgiu Vila Rica.

em seu interior diversas devoções e classes sociais, deveriam atrair a gente dispersa pela região.[134]

É certo que, ao longo do século XVIII, as igrejas paroquiais mineiras articularam atividades fundamentais para o cotidiano da população. Ali se realizavam, além das tradicionais funções litúrgicas, batizados, casamentos, serviços fúnebres (viáticos, cortejos, missas e enterros) e cartoriais.[135] Também dependia das paróquias a realização de cerimônias, procissões e festejos do calendário católico,[136] e grandes festas cívicas como o *Triunfo Eucarístico* (Ouro Preto, 1733)[137] e o *Áureo Trono Episcopal* (Mariana, 1748).[138]

Outras ocasiões demandavam a cooperação entre o Senado da Câmara e a *fábrica* paroquial.[139] Eram comemorações ordinárias, previstas em calendário (Anjo Custódio do Reino, Visitação de Santa Isabel, cultos santorais, *Corpus Christi,* Ladainhas de Maio e do Patrono da Vila), ou extraordinárias (nascimentos de príncipes, casamentos, coroamentos e exéquias de reis ou de membros da família real, posses de governadores).[140] Percebe-se aqui a imbricação, própria ao contexto cultural da época, entre as práticas de caráter profano e religioso.

O *recinto paroquial* era ainda o espaço em que se reuniam as confrarias de irmãos leigos que não possuíam capelas próprias. Estas associações, de origem medieval e já disseminadas em outras regiões da América portuguesa, por inspiração de suas congêneres no Reino, tiveram atuação destacada em Minas Gerais, onde a

---

[134] VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: Ensaio de caracterização*, p. 143-145.

[135] Para as funções sócio-religiosas das matrizes setecentistas, cf. REZENDE, Leandro Gonçalves de. *A iconografia tridentina na igreja do Pilar: Uma expressão de fé e arte*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *De Vila Rica à imperial Ouro Preto: Aspectos históricos, artísticos e devocionais*, p. 55-71.

[136] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Mecenato leigo e diocesano nas Minas setecentistas.* In: REZENDE, Maria Efigênia L. de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *As Minas Setecentistas,* v. 2, p. 77.

[137] Festejos pela transladação do Santíssimo Sacramento da igreja do Rosário do Caquende à igreja matriz do Pilar de Ouro Preto. O Santíssimo esteve guardado na igreja do Rosário durante as obras de reconstrução da matriz. (Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *O triunfo eucarístico: Hierarquias e universalidades*. In: *Revista BARROCO 15*, p. 461-467.)

[138] Festejos pela posse do primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manoel da Cruz. (Cf. edição fac-símile e comentários em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.*)

[139] A *fábrica* paroquial, a cargo de um administrador (o fabriqueiro), cuidava do culto e da manutenção do templo, utilizando recursos vindos da diocese, das confrarias sediadas na matriz, dos dízimos e de outras fontes. (Cf. verbete FÁBRICA DA MATRIZ (OU CATEDRAL), in: FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares; OLIVEIRA, Monalisa Pavonne (org.). *Associações religiosas leigas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*, p. 294.)

[140] Esta informação baseia-se em pesquisa documental (não publicada) realizada pela Prof.ª Adalgisa Arantes Campos, que disponibilizou a síntese da mesma pesquisa para sua turma de pós-graduação na cidade de Mariana (FAMARIANA, 2018).

população ressentia-se da interdição às ordens regulares. Nesse contexto, as confrarias leigas assumiram grande parte da tarefa de levar adiante a prática religiosa, assumindo as seguintes atribuições:

> [...] aquisição do mobiliário da sacristia; contratação de sacerdotes para a celebração de missas e de músicas para abrilhantar os dias festivos; instalação e conservação dos sinos, bem como dos paramentos litúrgicos, dos ornamentos do templo, das imagens dos santos e dos suprimentos para a execução dos rituais católicos.[141]

As confrarias leigas reuniam-se não só com fins devocionais, mas também por uma espécie de solidariedade corporativa e piedosa, buscando proteção nos casos de doenças e dificuldades financeiras, e uma eventual garantia para os serviços funerários, as missas em sufrágios e demais necessidades.[142] Os grupos se formavam de acordo com critérios sociais, dividindo-se em *irmandades* e *ordens terceiras*, ambas constituindo organismos juridicamente estabelecidos.[143] As primeiras podiam ser fundadas por iniciativa de qualquer leigo ou religioso; sua antiguidade em Minas Gerais não foi ainda datada com precisão, mas o historiador Caio Boschi aponta uma provável correspondência entre os surgimentos destas associações e das primeiras capelas de construção duradoura.[144] Quanto às posteriores ordens terceiras (as notícias mais antigas remontam a meados do século), exigia-se que fossem instituídas por algum regular ou irmão dissidente e confirmadas pela autoridade provincial na colônia; desta maneira, embora compostas por leigos, estavam sujeitas ao controle exercido pelas respectivas ordens primeiras, cujas sedes gerais se encontravam na Europa. As ordens terceiras mineiras inclinaram-se por construir suas próprias capelas, eventualmente desvinculando-se das sedes paroquiais. A história das matrizes mineiras, portanto, esteve mais ligada às irmandades.

Uma das razões pelas quais as pessoas se reuniam em uma mesma confraria era a preferência por determinada invocação. Com o fim de cultuá-la, a agremiação

---

[141] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil colonial*, p. 98.
[142] CAMPOS. *Arte sacra no Brasil colonial*, p. 96-97.
[143] BOSCHI. *Os leigos e o poder...*, p. 12-19. Houve também à época um tipo de organização chamado *arquiconfraria*, termo que indicava uma agregação de associações. Tardias, em Minas, em relação às irmandades e ordens terceiras (surgiram apenas a partir de 1760), as arquiconfrarias tiveram capelas próprias em algumas localidades e foram muito importantes do ponto de vista social, por reunirem homens pardos e de cor. (Cf. FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. *Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas: O conflito com os irmãos terceiros (1760 – 1806).* In: FERREIRA; OLIVEIRA (org.). *Associações religiosas leigas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*, p. 199-201.)
[144] BOSCHI. *Os leigos e o poder*..., p. 21.

encomendava a construção, no interior da igreja matriz, de seus próprios altar e retábulo, com imagens dos santos protetores e uma iconografia complementar veiculada em tarjas, sacrários, painéis frontais de altares e outros pontos. Esta prática trouxe diversidade à decoração das igrejas paroquiais – se por um lado, a qualidade e o estilo dos retábulos de uma mesma igreja nem sempre era uniforme,[145] por outro pode ter contribuído, como lembrou Sylvio de Vasconcellos, para enriquecer e mesmo finalizar a decoração de igrejas tão vultosas, as quais, sem a participação de várias agremiações, talvez não se pudessem completar e manter.[146]

A responsabilidade pela construção dos edifícios paroquiais, por sua vez, esteve a cargo das irmandades do Santíssimo Sacramento, cuja existência vinculava-se a tais igrejas: "[...] era prescrição da Igreja (unida ao Estado), que a irmandade do Santíssimo Sacramento deveria pertencer às matrizes, ou por outra, estas é que pertenciam ao Santíssimo Sacramento."[147] Estas confrarias estavam entre as mais antigas do território:

> Nos primeiros anos de povoamento eram obrigatórias as irmandades do Santíssimo Sacramento, que simbolizam a autoridade suprema da corte celeste e que arregimentam as pessoas de maior projeção do arraial.[148]

As irmandades do Santíssimo eram bastante numerosas nas Minas setecentistas, perdendo apenas, em quantidade, para as irmandades de N. Sr.ª do Rosário. Adalgisa Arantes Campos fala sobre a atuação destas entidades:

> Algumas vezes, a Irmandade do Santíssimo Sacramento desempenhou funções da fábrica paroquial, promovendo obras arquitetônicas, reunindo as demais irmandades em prol de um objetivo comum, pleiteando recursos junto à Coroa e ao Senado da Câmara e celebrando um calendário festivo integrado com o da diocese.[149]

Os irmãos do Santíssimo faziam parte da aristocracia local, sendo muitos deles membros dos Senados das Câmaras. Tinham desta maneira condições de erguer e manter as igrejas. Neste esforço, podiam receber o auxílio de outras confrarias, especialmente das irmandades do orago da respectiva paróquia. Exemplos desta

---

[145] Havia fatores como desníveis entre os patrimônios das diferentes irmandades, e épocas distintas de execução das obras.
[146] VASCONCELLOS. *Mineiridade...,* p. 146-147.
[147] SALLES. Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: Introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no século XVIII*, p. 52.
[148] SALLES. *Associações religiosas no ciclo do ouro*..., p. 53-54.
[149] CAMPOS. *Arte sacra no Brasil colonial*, p. 103.

colaboração são os acordos para a realização de diversas obras na Matriz do Pilar de Ouro Preto, firmados entre as irmandades do Santíssimo Sacramento e de N. Sr.ª do Pilar. No *Livro de Compromisso*[150] da primeira se lê: "Por posse, e ajuste entre esta Irmandade do Santíssimo, e da Padroeira Nossa Senhora do Pilar, lhe pertence o trono da Matriz, por serem elas as que à sua custa o fizeram [...]"[151] O trecho denota a posse, por parte das duas irmandades, do espaço mais sagrado da igreja matriz, a capela-mor. Aqui se percebe as razões que ditavam algumas escolhas iconográficas. Compreende-se que, tendo assumido a maior parte do esforço de erguer a igreja, e sendo responsáveis pela guarda da Eucaristia, os irmãos do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto requisitassem, ao lado da irmandade da padroeira, o direito de expor seus atributos em pontos privilegiados da capela-mor.

Uma vez iniciado o processo de criação das freguesias, a malha eclesiástica expandiu-se de forma paulatina, incorporando sobretudo arraiais próximos à Serra do Espinhaço, onde concentrava-se a exploração mineral. Agrupamentos importantes em torno do Ribeirão do Carmo, do Rio das Velhas, do Rio das Mortes e do Serro do Frio foram escolhidos para sedes de freguesia. Era natural que se levasse em conta fatores como a densidade demográfica e a prosperidade dos moradores, já que estes deveriam se responsabilizar, ao menos de início, por prover os párocos e manter as matrizes. Houve intenções políticas para as escolhas, pois as paróquias, por terem caráter formalizado de unidade territorial na ainda inóspita região, eram referências para atos administrativos como os recenseamentos e as cobranças de impostos. Essa necessidade civil estabeleceu outros critérios para as escolhas das sedes, como a proximidade de estradas e vias hidrográficas. Mas de maneira geral, embora as autoridades se mantivessem conscientes da importância da intervenção eclesiástica nas zonas agrícolas e nas regiões periféricas e de fronteiras, a malha paroquial se fez mais fechada nas zonas de mineração.

---

[150] *Compromissos* eram os livros onde se registravam as normas de funcionamento das confrarias.

[151] OURO PRETO (OP). Casa dos Contos (CC)/Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (CECO). Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. COMPROMISSO (1738), v. 201, filme 010. *Trono* era a estrutura em forma de pedestal, colocada no interior do espaço central (camarim) dos retábulos de origem lusitana, sobre o qual se expõem imagens devocionais, crucifixos ou o Santíssimo Sacramento. (Cf. verbete TRONO. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...,* p. 178.)

Centralizando funções cívicas e religiosas, a igreja matriz deveria satisfazer uma série de exigências materiais condizentes com sua dignidade. Nesse sentido, vale a pena citar o que consta sobre as matrizes nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*:

> [...] as Igrejas se devem fundar e edificar em lugares decentes, e acomodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja paroquial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente, livre da umidade, e desviado, quanto possível, de lugares imundos, e sórdidos, e de casas particulares, e de outras paredes, em distância que possam andar as procissões ao redor delas, e que se faça em tal proporção, que não somente seja capaz dos fregueses todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer às festas, e se edifique em lugar povoado, onde estiver o maior número dos fregueses. E quando se há de fazer, será com licença nossa, e feita vistoria, iremos primeiro, ou outra pessoa de nosso mando, levantar cruz no lugar, aonde houver de estar a capela maior, e demarcará o âmbito da Igreja, e adro dela.
>
> As Igrejas paroquiais terão capela maior, e cruzeiro, e se procurará que a capela maior se funde de maneira, que posto o sacerdote no altar fique com o rosto no Oriente, e não podendo ser, fique para o Meio Dia, mas nunca para o Norte, nem para o Ocidente. Terão pias batismais de pedra, e bem vedadas de todas as partes, armários para os santos óleos, e pias de água benta, um púlpito, confessionários, sinos, e casa de sacristia; e haverá no âmbito, e circunferência delas adros, e cemitérios capazes para neles se enterrarem os defuntos; os quais adros serão demarcados por nosso Provisor, ou Vigário Geral, como acima fica dito, e os autos desta demarcação se guardarão no nosso Cartório, e o traslado no Cartório de cada uma das Igrejas.[152]

Era necessário, além disso, que houvesse na paróquia um aparato decente de objetos litúrgicos e vestes clericais. As *Constituições* também eram minuciosas em relação ao decoro com as imagens religiosas, as pinturas e os conjuntos de mesas de altares e retábulos.

Para a recém-ocupada região das Minas, as normas delineadas pela Sé de Salvador no início do século XVIII representavam, em certos casos, um ideal ainda distante. Nem todas as incipientes sedes de freguesia mineiras podiam prover os recursos necessários para os devidos custeios de suas matrizes:

> Em 1712, o arraial de Sumidouro ainda não dispunha de uma igreja matriz digna deste nome: um dos seus habitantes, o português Lourenço Domingues, teve de ser sepultado a várias léguas dali, dentro

[152] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia..., livro IV, título XVII, § 687-688.

> da matriz da vila de Nossa Senhora do Carmo. Tratava-se sem dúvida de um membro da elite local [...][153]

Outro custo a ser pago pelos paroquianos eram as espórtulas dos vigários. Estes padres, então indicados pelas dioceses da Bahia e do Rio de Janeiro, detinham a condição de *encomendados* por terem cargos temporários; deveriam se manter através da *conhecença*, ou "oferta voluntária feita a curas [párocos] pelo pasto espiritual".[154] Os párocos, porém, tinham direito a taxar tais doações, mesmo que a população já contribuísse com os dízimos habituais e com os gastos para a construção e ornamentação das igrejas.

Ocorre que, à época, vigorava no Reino um antigo e complexo corpo jurídico que atribuía à Coroa a tarefa e o direito de construir e manter os templos de além-mar, e de apresentar e prover bispos e párocos.[155] Além disso, os reis portugueses, por terem adquirido o Grão-Mestrado da Ordem Militar de Cristo (instituição que detinha o patrimônio temporal da Igreja nas conquistas), podiam também recolher os dízimos eclesiásticos, decidindo sobre sua destinação. A natureza do tributo fazia supor que fosse utilizado para custear as igrejas e o clero, mas parte considerável da soma era gasta com fins diversos.[156]

Para se falar da forma com que o Estado lidou com a prática religiosa na colônia mineira, é importante apresentar alguns contornos básicos do vasto assunto das relações entre o Estado e a Igreja em Portugal. Não é acontecimento recente na história da humanidade o controle da religião por parte dos monarcas, e a Península Ibérica não foi exceção. Em Portugal o fenômeno recebeu o nome de Padroado Régio (*Patronato*, na Espanha). Charles Boxer definiu o padroado português, em certos aspectos similar ao da Espanha, como

> [...] uma combinação de direitos, privilégios e deveres concedidos pelo papado à Coroa de Portugal na qualidade de patrocinadora das missões católicas e dos estabelecimentos eclesiásticos missioneiros na África, Ásia e Brasil.[157]

---

[153] FONSECA, *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 93.
[154] Verbete CONHECENÇA, In: BLUTEAU, *Vocabulario portuguez & latino...*
[155] BOSCHI, *Os leigos e o poder...,* p. 61-63.
[156] BOSCHI. *Os leigos e o poder...,* p. 44.
[157] BOXER, Charles R. *A igreja militante e a expansão ibérica: 1440-1770*, p. 98.

Trata-se de uma das faces do absolutismo português, moldada por séculos de complicados entendimentos entre a monarquia e a Santa Sé. O historiador português Francisco Bethencourt referiu-se à paulatina ingerência da monarquia portuguesa sobre os assuntos religiosos – o regalismo – como um "processo de naturalização e estatização da Igreja que decorre nos séculos XV e XVI em Portugal."[158] Estes foram os séculos das grandes navegações, fenômeno que em Portugal, em grande parte, fundamentou-se pela atuação da Ordem Militar de Cristo. O instituto, estabelecido no primeiro quartel do século XIV pelo papa João XXII a pedido de D. Dinis, rei de Portugal, herdara o espólio português dos recém-extintos Cavaleiros Templários. Um século depois, a Ordem passou a ser administrada por membros da realeza, dos quais o primeiro foi o Infante D. Henrique. Dedicado à empresa marítima, D. Henrique utilizou a fortuna e os recursos humanos da Ordem para estes fins. Interesses convergentes fizeram com que a Ordem de Cristo recebesse da Coroa progressivos privilégios temporais e espirituais sobre os territórios acrescidos ao Império. Quanto ao Grão-Mestrado da Ordem, que até a chegada de D. Henrique era ocupado por frades eleitos para o cargo, terminou por passar oficialmente para as mãos dos reis, o primeiro deles D. Manuel. Finalmente, em 1551, o papado emitiu uma bula incorporando definitivamente a Ordem de Cristo à Coroa.[159] Após sua incorporação, a administração da Ordem de Cristo passou a ser uma atribuição da Mesa de Consciência e Ordens, criada por D. João III em 1532. As amplas competências e atribuições deste tribunal, espécie de porta-voz da vontade régia, fizeram dele o interlocutor oficial dos assuntos eclesiásticos entre o Reino e a colônia luso-brasileira.[160]

À Santa Sé, que não possuía o cabedal necessário para empreender por conta própria a luta contra os inimigos da cristandade e a conversão dos povos recém-alcançados, pareceu (de início) providencial conceder aos monarcas ibéricos, através de uma série de bulas ao longo dos séculos XV e XVI, o poder de dispor sobre o processo de fundação da Igreja Católica no além-mar – desde que aqueles senhores patrocinassem a tarefa.[161] Configurava-se assim a jurisdição pela qual os reis de

---

[158] BETHENCOURT, Francisco. *A Igreja*, In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*, v. 1. p. 369.
[159] KUHNEN. *As origens da Igreja no Brasil...*, p. 47-65.
[160] TRINDADE, Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 17-19.
[161] Cf. BOXER. *A igreja militante e a expansão ibérica*..., p. 99 (onde o autor afirma que, além de faltar ao papado o cabedal para evangelizar o planeta, faltava também a boa-vontade).

Portugal e Espanha obtinham o direito e o dever de organizar as estruturas eclesiásticas em suas novas conquistas.

Os reis de Portugal, sendo Grão-Mestres da Ordem de Cristo, alçavam-se a uma situação jurídica equiparável à dos bispos. Podiam instituir paróquias, escolher os candidatos aos cargos religiosos, transferi-los ou afastá-los quando assim entendessem, e resolver conflitos de jurisdição que envolvessem o clero (cuja folha de pagamento dependia oficialmente do tesouro real). A *Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais*, escrita no último quarto do século XVIII, traz uma contestação de supostos abusos legais cometidos por bispos mineiros. Seu autor, o desembargador José João Teixeira Coelho, indica o alcance da autoridade régia:

> A Ordem de Cristo é verdadeira religião e dela é Sua Majestade Fidelíssima grã-mestra e prelada regular e ordinária, sujeita somente à Sé Apostólica, com jurisdição ordinária, visitação, correção e superioridade nas pessoas, Igrejas e bens da mesma Ordem.
>
> E como as Igrejas ultramarinas são sujeitas à Ordem de Cristo, é certo que, a respeito delas, deve a mesma senhora, como grã-mestra, exercitar a sobredita jurisdição [...][162]

A isso segue-se a descrição dos variados privilégios do foro real e de seus direitos de juízo sobre os cavaleiros da Ordem e sobre os clérigos.

Os relatos dos historiadores indicam que a Igreja luso-brasileira setecentista posicionava-se de maneira ambivalente em relação a este estado de coisas. Por um lado, o peso do Padroado Régio sobre a igreja da América portuguesa deu margem a que alguns autores se referissem aos religiosos como "um corpo de funcionários assalariados do Estado monárquico",[163] citando vários casos de submissão da Igreja à Coroa. Na colônia, por exemplo, dioceses, paróquias e nomeações eclesiásticas foram criadas de acordo com necessidades políticas,[164] e o episcopado local, sujeito aos rumos do projeto colonial, viu muitas vezes suas decisões serem alteradas por ordens metropolitanas. Outros autores frisam um ângulo diferente da mesma questão, chamando a atenção para a capacidade demonstrada pela Igreja Católica de unir esforços com a Coroa, garantindo para si, em alguns casos, uma relativa autonomia

---

[162] COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*, p. 115.
[163] BOXER. *A igreja militante e a expansão ibérica*..., p. 100. Boxer refere-se ao clero colonial ibérico em geral.
[164] FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei*..., cap. 2; BOSCHI. *Os leigos e o poder*..., p. 45, para a criação das dioceses de São Paulo e Mariana.

de ação dentro dos limites impostos pela política centralizadora estatal. O historiador Bruno Feitler menciona o esforço exercido pela igreja colonial para resguardar sua autoridade no *plano das consciências*:

> O forte papel disciplinador do clero secular, sua estruturação capilar e sua imbricação no próprio sistema de governação da monarquia portuguesa, só podia sair ampliado com uma perfeita aplicação das normas tridentinas que faziam do bispo e do pároco os centros da vida católica. Queremos aqui chamar a atenção para a imbricação de interesses e de meios existentes entre a Igreja tridentina e a monarquia. Concretamente, um maior domínio dos bispos sobre o clero regular, ou o uso das visitas diocesanas, importavam tanto para a implementação das normas romanas quanto para uma mais efetiva dominação das realidades locais por parte da Coroa.[165]

Como exemplo desta ação conjunta citamos a situação da arquidiocese de Salvador no início do século XVIII, quando importantes questões preocupavam as autoridades eclesiásticas, ali reunidas em sínodo (1707): como distribuir de maneira adequada aos fiéis o pasto espiritual, sob uma estrutura diocesana insuficiente e uma malha paroquial em desproporção diante de um território tão vasto? Alguns trechos das *Constituições*, exarados com base nas referidas discussões, previam soluções de compromisso entre o episcopado e o Padroado:

> Mas porque S. Majestade com zelo, piedade e suma religião costuma permitir-nos o uso desta regalia, atendendo mais ao útil das Igrejas, e bem de seus Vassalos, do que a este seu supremo domínio, e querendo em tudo conformar-se com o que dispõe o Sagrado Concílio Tridentino, concede aos bispos a faculdade de proverem as Igrejas, precedendo concurso a elas, para que sejam providas de párocos idôneos e dignos de exercitarem as gravíssimas obrigações do ofício pastoral.[166]

Da parte do rei, as cessões feitas aos bispos dos direitos de instituição de paróquias e provisão de párocos demonstram que o Padroado Régio tinha consciência da necessidade de acomodação à realidade colonial. O próprio arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide, nos dá exemplos de conquista destes *espaços de poder* (na expressão de Evergton Sales Souza)[167] junto à Coroa. Em 1718

---

[165] FEITLER, Bruno. *Quando chegou Trento ao Brasil*. In: GOUVEIA, Antônio Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares novos*, p. 161-162.

[166] CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia..., livro III, título XXII, § 519-520.

[167] SOUZA, Evergton Sales. *A construção de uma cristandade tridentina na América portuguesa (séculos XVI e XVII).* In: GOUVEIA, Antônio Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares novos*, p. 186.

ele solicitou e obteve de D. João V a autorização para a transformação de vinte *curatos* em paróquias colativas (ou coladas) em sua diocese, o que deveria trazer mudanças providenciais para as localidades escolhidas. A condição anterior de curato implicava que os próprios moradores custeavam suas igrejas e sacerdotes (curas). Isto, segundo o arcebispo, era uma solução paliativa, já que recaía sobre a população o ônus pela manutenção da prática religiosa em uma região escassamente povoada, que necessitava de mais paróquias e recursos materiais. Sua vontade era que tais localidades se tornassem paróquias colativas*,* quando o rei, em conformidade com seu cargo de Grão-Mestre da Ordem de Cristo, passaria a ser o responsável por manter os templos e sustentar os párocos *colados*.[168] D. Sebastião Monteiro da Vide também obteve de D. João V a criação de novos cargos eclesiásticos para a Sé metropolitana, além de um aumento nas côngruas das outras dignidades da catedral.[169]

À época em que D. Sebastião Monteiro da Vide requisitava junto à Coroa a criação de paróquias colativas para sua diocese, necessidades similares eram apontadas na região mineradora, onde o ritmo intenso da ocupação territorial suscitava a edificação de novas igrejas e a instituição de paróquias, sendo esta última tarefa articulada pelos bispos. Como vimos, os custos das construções religiosas e as espórtulas cobradas pelos padres eram pagos pela população, apesar do alto rendimento dos dízimos; a situação gerava protestos justificados por parte do episcopado, estando longe de corresponder ao previsto nas *Contituições Primeiras*:

> E não tratamos aqui do dote que é preciso tenha cada uma das Igrejas Paroquiais: porque como todas as deste Arcebispado pertencem à Ordem e Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo, de que S. Majestade é perpétuo administrador, tem o mesmo Senhor com muito católica providência mandado pagar pontualmente, e vão na folha os dotes das Igrejas, que é seis mil réis a cada Igreja, e oito para as que estão em Vilas: assim como com muito liberal mão, como tão zeloso, e Católico Rei manda dar grossas esmolas, assim para a edificação, como para a reedificação das ditas Igrejas.[170]

---

[168] FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: Estudo introdutório*, p. 15-16. O cargo de um pároco *colado* era vitalício, ao contrário dos curas encomendados, que tinham cargos temporários. O ordenado de um pároco colado era chamado de *côngrua.*

[169] FEITLER; SOUZA. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia...,* p. 16.

[170] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia... , livro IV, título XVII, § 689.

Em 1724, a Coroa finalmente decidiu-se a iniciar o processo de colações em Minas, elevando de uma só vez vinte antigas freguesias; o alvará régio emitido na ocasião incluía, junto a doze localidades indicadas pelo bispo do Rio de Janeiro e pelo governador de Minas Gerais, outras oito de indicação real.[171] Sem dúvida, para estas escolhas foram levadas em conta considerações de ordem política, social e geográfica, sendo-se de supor que tratava-se de localidades importantes. Agora a Coroa poderia contar com vigários de sua própria indicação em pontos estratégicos do território, o qual, sem uma solução definitiva para o problema do clero indesejado, carecia de homens mais bem preparados para guiar as consciências locais.[172]

Interesses políticos estiveram igualmente subjacentes à criação do bispado de Mariana. A necessidade de uma diocese própria para a região já havia sido levantada à época da criação da capitania de Minas Gerais.[173] Na ocasião, alegou-se a necessidade de um bispo no coração do território para impor a autoridade sobre os padres indisciplinados. A diocese de Minas (e também a de São Paulo, e as prelazias de Goiás e Cuiabá) foi postergada por vinte e cinco anos; finalmente, em uma atitude exemplar de regalismo, D. João V solicitou com sucesso ao Papa Benedito XIV que criasse tais instituições.[174] A carta na qual o rei anunciava a jurisdição episcopal mineira ao governador Gomes Freire de Andrade dizia:

> Considerando a grande necessidade que tinham os moradores da Cidade de Mariana e suas anexas de pasto espiritual, a que não podia acudir o Bispado do Rio de Janeiro pelas grandes distâncias que há de umas a outras povoações: Fui servido requerer a Sua Santidade para que dividisse o dito Bispado, estando um novo Bispo na mesma Cidade de Mariana [...][175]

---

[171] FONSECA. *Freguesias e capelas...,* p. 437. As vinte freguesias eram: N. Sr.ª da Conceição de Antônio Dias e N. Sr.ª do Pilar do Ouro Preto (as duas paróquias que formavam Vila Rica), N. Sr.ª da Conceição do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), Senhor Bom Jesus do Monte de Furquim, Santo Antônio do Ouro Branco, São Sebastião (atual Bandeirantes), São Bartolomeu, N. Sr.ª da Conceição de Guarapiranga (atual Piranga), N. Sr.ª de Nazaré de Cachoeira do Campo, Santo Antônio de São José del-Rei (atual Tiradentes), N. Sr.ª do Pilar de São João del-Rei, N. Sr.ª da Conceição de Sabará, N. Sr.ª da Conceição de Raposos, N. Sr.ª do Bom Sucesso de Caeté, Santo Antônio de Santa Bárbara, N. Sr.ª da Conceição de Catas Altas, N. Sr.ª do Pilar de Pitangui, Santo Antônio da Roça Grande (atual bairro de Sabará), N. Sr.ª da Conceição de Rio das Pedras (atual Acuruí, distrito de Itabirito), e N. Sr.ª da Conceição de Vila do Príncipe (atual Serro).

[172] FONSECA. *Freguesias e capelas: Instituição e provimento de igrejas em Minas Gerais.* In: FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales (org.). *A igreja no Brasil: Normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, p. 432-438.

[173] Em 1720, a capitania de São Paulo e Minas Gerais desmembrou-se em duas, na sequência de graves rebeliões em centros mineradores. (Cf. FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...*, p. 100.)

[174] CARRATO, José Ferreira. *As Minas Gerais e os primórdios do Caraça*, p. 103

[175] VEIGA, J. P. Xavier da. *Efemérides mineiras*. *Apud*: CARRATO. *As Minas Gerais e os primórdios do Caraça*, p. 103.

A esta piedosa razão somavam-se motivos políticos: como lembrou Caio Boschi, o consentimento papal para os novos bispados e prelazias significava a autorização eclesiástica para o avanço das fronteiras portuguesas em território disputado com a Espanha.[176]

Um novo decreto régio (1752) possibilitou a colação de outras 24 paróquias.[177] Diferentemente das promoções de 1724, que privilegiavam a zona central de Minas, eminentemente mineradora, a atenção da Coroa se voltava agora também para a região meridional da capitania, acompanhando a diminuição da extração aurífera e as mudanças nos rumos da expansão demográfica – a comarca do Rio das Mortes, onde se encontrava um bom número de paróquias atendidas, dedicava-se com mais intensidade à agricultura.

Após 1752, o século XVIII viu poucas paróquias serem coladas. N. Sr.ª da Conceição de Camargos, São Manuel do Rio Pomba (atual Rio Pomba) e São Bento do Tamanduá (atual Itapecerica) foram elevadas em 1755, 1771 e 1780, respectivamente.[178] Nos casos de Santa Luzia e Santana das Lavras do Funil (atual Lavras), percebemos que os fatores sócio-econômicos continuavam determinantes para as escolhas. Em relação à Santa Luzia, o bispo de Mariana solicitou em 1752 que sua igreja se tornasse colativa em prejuízo da vizinha Roça Grande, detentora da condição desde 1724. (As vantagens de Santa Luzia eram a igreja em melhores condições, a posição central em termos geográficos e uma economia mais promissora). Para Lavras do Funil, que em 1760 assumiu a condição de paróquia

---

[176] BOSCHI. *Os leigos e o poder*..., p. 45. Neste ponto Boschi cita o historiador português Jaime Cortesão, que afirma que D. João V pagou, em Roma, pela bula *Candor Lucis Aeternae* que erigiu as novas dioceses e prelazias.

[177] Estas paróquias foram: N. Sr.ª da Conceição de Aiuruoca, N. Sr.ª de Montserrat de Baependi, N. Sr.ª da Piedade de Borda do Campo (atual Barbacena), Santo Antônio da Campanha do Rio Verde (atual Campanha), N. Sr.ª da Conceição dos Carijós (atual Conselheiro Lafaiete), N. Sr.ª da Conceição de Carrancas, Santo Antônio de Itaverava, N. Sr.ª da Conceição de Pouso Alto, N. Sr.ª da Conceição de Prados, N. Sr.ª da Glória de Simão Pereira, São Caetano (atual Monsenhor Horta), N. Sr.ª do Rosário do Sumidouro (atual Pe. Viegas), N. Sr.ª da Conceição de Antônio Pereira, São José da Barra Longa, Santo Antônio da Casa Branca (atual Glaura), N. Sr.ª de Nazaré do Inficionado (atual Santa Rita Durão), N. Sr.ª da Boa Viagem de Itabira do Campo (atual Itabirito), Santo Antônio de Itatiaia, N. Sr.ª do Pilar de Congonhas do Sabará (atual Nova Lima), N. Sr.ª da Boa Viagem de Curral del-Rei (atual Belo Horizonte), Santo Antônio do Rio Acima, São João Batista do Morro Grande (atual Barão de Cocais), São Miguel do Piracicaba (atual Rio Piracicaba) e N. Sr.ª da Conceição do Mato Dentro.

[178] FONSECA. *Freguesias e capelas...,* p. 439-440.

colativa detida até então por Carrancas, as razões da mudança foram similares (maior decência do templo, população mais próspera).[179]

Houve ainda o caso excepcional da paróquia de N. Sr.ª da Conceição de Congonhas do Campo, que em 1749 recebeu, por transferência, a qualidade colativa detida anteriormente por Ribeirão do Carmo. Esta última havia se tornado cidade e sede de bispado em 1745, sendo sua igreja matriz elevada à condição de catedral.[180]

Em tese, a colação de uma paróquia deveria refletir diretamente na qualidade artística de sua igreja matriz: além de garantir o benefício eclesiástico, o rei enviaria às fábricas das paróquias coladas – e isto interessa especialmente nos estudos da arquitetura da capitania – ajuda financeira para a ereção e manutenção dos templos, ficando a população aliviada deste ônus. Não faltam, entretanto, testemunhos de que as iniciativas pelas construções e reformas, mesmo depois das respectivas colações, continuaram em grande parte a cargo da população, enquanto a Coroa encarregava-se de avaliar e eventualmente atender aos pedidos de auxílio vindos de ultramar:

> É verdade que o Rei, integrado no complexo civil-religioso da época, contribui para a ereção dos templos mineiros, muitas vezes salvando-os de ruína iminente. Trata-se, contudo, de auxílio provocado, obtido a insistentes rogos, que apenas suplementa a contribuição espontânea do povo. Não é o Rei ou a Igreja que tomam a iniciativa das construções.[181]

Como adendo, citamos o historiador Alex Bohrer: "A *Igreja*, propriamente dita, só toma lugar como comitente de vulto após 1745, com a criação do Bispado de Mariana."[182] O historiador tem em mente a atuação de D. Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo da diocese, que após tomar posse coordenou em Mariana algumas obras, como a adaptação da matriz local à condição de catedral[183] e a construção da capela de São Pedro dos Clérigos.[184] Bohrer cita uma carta enviada por D. Frei Manoel da Cruz ao rei de Portugal em 1748, em que o bispo justifica seu pedido de ajuda à

---

[179] FONSECA. *Arraiais e vilas d'el rei...,* p. 116.
[180] TRINDADE. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 97.
[181] VASCONCELLOS. *Mineiridade...,* p. 141.
[182] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 82. Grifo do autor.
[183] A construção da matriz da antiga Ribeirão do Carmo começou por volta de 1713, quando a padroeira era N. Sr.ª da Conceição. (Cf. OLIVEIRA; CAMPOS. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 2, p. 119.)
[184] Cf. a Introdução.

Coroa mencionando o esforço feito pelos habitantes de Mariana para erguer e decorar a igreja matriz:

> 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.[185]

Houve ocasiões de demoradas tratativas entre a metrópole e a população, sendo que esta última viu-se às vezes frustrada em suas requisições. Mas apesar de seu caráter intermitente, o mecenato da monarquia foi decisivo para o engrandecimento da arquitetura da capitania.[186]

Na década de 1770, o protagonismo das grandes igrejas matrizes em Minas Gerais se encontra em declínio. Há alguns anos diminuía a produção aurífera da capitania, o que pode estar na origem da queda, verificada no período, do ritmo de crescimento de seus núcleos urbanos. Um processo de dispersão atinge parte da população, a qual, anteriormente concentrada nos centros tradicionais, passa a buscar jazidas mais distantes ou a dedicar-se à agropecuária. Estes fatores podem ter contribuído para o número relativamente menor de paróquias criadas, e para a queda brusca no número de colações das mesmas. Com certeza era mais conveniente, em regiões de pouca densidade populacional como as de plantio ou pecuária, instituir um número proporcional de pequenas e esparsas capelas filiais, do que algumas poucas e grandes matrizes.[187]

Aliando-se à queda no ritmo de instituições de novas paróquias, deu-se um processo de perda, por parte das antigas, do papel que antes haviam desempenhado

---

[185] CRUZ, Dom Frei Manoel da. *Copiador de cartas particulares do senhor Dom Frei Manuel da Cruz, bispo do Maranhão e de Mariana (1739-1762)*, p. 240.
[186] Além das participações oficiais e confrariais, encontramos também no século XVIII alguns casos de igrejas cujas construções se deram por iniciativas particulares, p. ex. a igreja matriz de Santa Rita Durão, erguida por Paulo Rodrigues Durão, e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, resultado da dedicação do ermitão Feliciano Mendes.
[187] FONSECA. *Arraiais e vilas d'el-rei*..., p. 106-110.

como núcleos cívicos e religiosos. Um dos motivos pode ter sido a consolidação progressiva dos segmentos sociais, que intensificou o ingresso nas confrarias e a tendência das mesmas a construírem seus próprios templos (os quais agora detêm as inovações no campo estético). Aumentou o interesse das elites pelas ordens terceiras, enquanto diminuiu o antigo prestígio e a força das irmandades do Santíssimo, principais responsáveis pelas matrizes.

John Bury lembra que os patrocinadores da arquitetura religiosa agora pensam de maneira diferente de como pensava a rude população que desbravou a região das minas, lutando para erigir seus arraiais, paróquias e vilas. A partir da segunda metade do século XVIII, os filhos e netos dos mais bem sucedidos pioneiros têm acesso à leitura, à escrita, ao estudo (alguns ingressam na Universidade de Coimbra ou em outras instituições da Europa) e às viagens, desenvolvendo uma visão cosmopolita da sociedade e da arte. De maneira sintomática, a ousada arquitetura confrarial do período, com sua ornamentação inspirada em fontes francesas e alemãs, é representativa do gosto desta geração culta e auto-consciente. Neste ponto, Bury levanta a hipótese de que a originalidade destas igrejas, que pela primeira vez em Minas Gerais transcendem os modelos europeus, é emblemática das aspirações de emancipação política da elite nativa.[188]

[188] BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 110.

Capítulo III – Arquitetura e decoração das igrejas matrizes mineiras: dados históricos e estilísticos

As paróquias setecentistas mineiras têm em comum com certas igrejas dos primeiros séculos do cristianismo o contraste entre o exterior despojado e a esmerada ornamentação interna. É como se pretendessem resguardar do mundo seus tesouros. Nossa memória se volta para as igrejas italianas de influência bizantina dos séculos V e VI, de monótonas paredes externas de tijolos à mostra e luminosos mosaicos nos interiores. Manifesta-se nestas obras a crença cristã da relação entre a modéstia corpórea e o esplendor da alma.

As basílicas cristãs surgiram no século IV, depois de proclamada a liberdade de credo em Roma (313 d. C.). Na ocasião, procedeu-se a uma síntese de elementos da arquitetura romana para configurar um tipo de igreja apropriado à religião que se difundia pelo império. É provável que a antiga basílica romana, de fins comerciais e forenses, tenha inspirado a nova tipologia de templo. H. W. Janson explica:

> [...] o traçado da basílica pagã foi ajustado a um novo ponto de convergência, o altar, colocado à frente da ábside, do lado oriental da nave, ficando as portas (que nas basílicas pagãs se encontravam em geral nas paredes laterais) na fachada ocidental, e o edifício orientado segundo o eixo longitudinal [...] O ritmo uniforme das arcadas da nave impele-nos para o grande arco do fundo (arco triunfal) que serve de moldura à ábside e ao altar.[189]

Uma das duas *ábsides*[190] do edifício romano tornou-se plana, adquirindo a função de frontispício do novo templo; coberta por uma meia cúpula, a ábside do lado oposto passou a arrematar o edifício, adaptando suas funções ao rito cristão. A longa nave, simétrica em relação ao eixo maior, foi iluminada através de janelas dispostas ao longo das paredes. A igreja assim disposta, conhecida como basílica paleocristã, deu origem à maior parte da arquitetura sacra da Europa ocidental.[191]

A direção longitudinal deste edifício guarda analogias com a concepção cristã da vida: "[...] o eixo se tornou uma metáfora do caminho que o homem deve percorrer

---

[189] JANSON, Horst Waldemar. *História Geral da Arte,* v. 1, p. 292.
[190] Recinto semi-circular ou poligonal, em geral abobadado, na extremidade do edifício. (Cf. verbete ÁBSIDE in: REAL. *Dicionário de belas-artes...*)
[191] JANSON. *História Geral da Arte,* v. 1, p. 291.

rumo à *parusia.*"[192] A porta de entrada, segundo Louis Réau, é a própria imagem de Cristo[193] ("Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo").[194] Dentro da basílica, o altar tem preeminência; trata-se do "objeto mais sagrado do templo, a razão da sua existência e a sua própria essência";[195] como uma bússola espiritual, ele deve guiar o fiel para o Oriente. Dali nasce o sol, identificado com o Salvador:

> Para se dar ao seu povo o conhecimento da salvação: a fim de que ele receba o perdão dos seus pecados: pelas entranhas de misericórdia do nosso Deus, com que lá do alto nos visitou este sol no Oriente: para alumiar os que vivem de assento nas trevas, e na sombra da morte: para dirigir nossos pés no caminho da paz.[196]

Pouco a pouco o altar passa a ser uma peça fixa de pedra, respondendo a razões de durabilidade e ao conceito de que a pedra pode ser uma representação da divindade, "pelo seu 'anonimato' e ausência nela de todo o elemento figurativo [...] É a sobriedade de semelhante símbolo que faz a sua grandeza e eficácia."[197]

O interior da basílica paleocristã de Santa Sabina, em Roma (fig. 42), ilustra a configuração do novo templo. Eis como o arquiteto e crítico italiano Bruno Zevi o descreve:

> [...] na igreja de Santa Sabina, a maravilhosa visão cenográfica e retórica não nos perturba: abrangemos todo o espaço, que está disposto no sentido do comprimento, caminhamos ritmicamente acompanhados pelo desfilar de colunas e arcos, temos consciência de que tudo está disposto ao longo de um itinerário que é o nosso, sentimo-nos parte orgânica de um ambiente criado para nós, justificável apenas por nós lá vivermos.
>
> Os gregos haviam alcançado a escala humana numa relação estática de proporção entre a coluna e a estatura do homem; mas a humanidade do mundo cristão aceita e glorifica o caráter dinâmico do homem, orientando todo o edifício segundo o seu caminho, construindo e encerrando o espaço ao longo do seu caminhar.[198]

---

[192] LIMA, Marco Antônio Morais. *Igreja, ícone da Trindade: espaço litúrgico*, *imago ecclesiae*, p. 24. *Parusia* refere-se ao Segundo Advento (volta de Cristo).
[193] RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano*, p. 266.
[194] BIBLIA SAGRADA. *João* 10: 9.
[195] HANI. *O Simbolismo do Templo Cristão*, p. 103.
[196] BIBLIA SAGRADA. *Lucas* 1: 77-79.
[197] HANI. *O Simbolismo do Templo Cristão*, p. 114-115.
[198] ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*, p. 72.

Fig. 42– Interior da igreja de Santa Sabina (séc. V), Roma. Fonte: http://scotscollege.org/station-churches-of-rome-santa-sabina/ (Acesso: 09/07/2018)

Em conjunto com os aspectos vistos acima, esteve presente na conformação da arquitetura e decoração cristãs o princípio formal da simetria. A frequência com que artífices e arquitetos utilizaram este recurso ao longo da história nos leva a pensar que se trata de uma propensão espiritual inata, forte o suficiente para interferir nas escolhas iconográficas: "A exigência simétrica cria o repertório simbólico", como disse o autor Humberto Eco.[199] Preponderantes na arquitetura, as normas da simetria encontravam-se justificadas na Antiguidade por tratados como o *De architectura*, de Vitrúvio (século I a.C.), que teve grande posteridade através da Idade Média. Vitrúvio explica que a estrita necessidade da simetria nos templos baseia-se na conformação do corpo humano: "Sem simetria e proporção não pode haver princípios no projeto de nenhum templo; isto é, se não houver relações precisas entre seus membros, como no caso dos de um homem bem composto."[200] A persistência de princípios análogos em templos cristãos é acompanhada por uma variação na orientação teológica:

> A simetria da composição [na arte bizantina] representava a estabilidade da ordem hierárquica criada pela Igreja. Eliminando tudo que era acidental e efêmero, a postura e os gestos elementares enfatizavam qualidades duradouras. E as configurações simples e retas expressavam a disciplina estrita de uma fé ascética.[201]

[199] ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 57.
[200] *Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well shaped man.* (VITRUVIUS. *The ten books on architecture*, p. 73. Trad. nossa.)
[201] ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*, p. 136.

Com efeito, a simetria na arquitetura e nas artes decorativas impõe noções de centralidade e hieratismo, convenientes às expressões do poder e da doutrina. Segundo Humberto Eco, “Ao se achar um centro de simetria, acha-se o caminho, a orientação, a racionalidade. Neste campo, costume estético e fundamento teológico davam-se as mãos”.[202] A teologia cristã medieval extrai diversas inferências a respeito das posições centralizadas do altar (centro simbólico do templo, e por extensão, do mundo) e da abóbada acima dele (imagem do Céu). A pedra sobre o altar encontra correspondência na chave da abóbada, chamada também de pedra angular; ambas criam um eixo que representa o eixo do mundo, ao qual as partes do templo subordinam-se.[203] O corpo humano continua a servir de inspiração para a arquitetura, mas agora se trata do corpo de Cristo:

> Honório de Autun [1080-1154], no seu *Espelho do mundo*, estabelece as seguintes correspondências: o coro representa a cabeça de Cristo, a nave o corpo propriamente dito, o transepto os braços e o altar-mor o coração, ou seja, o centro da Terra.[204]

A conceituação acima serve a tipologias medievais, em que os altares-mores estão sob as chaves das abóbadas ou das cúpulas, os transeptos são extensos e o coro fica junto ao presbitério. Ao longo da Idade Média (e entrando em tempos modernos), fatores diversos rearranjaram as igrejas cristãs, expandindo ou reduzindo suas dimensões verticais e transversais de acordo com o espírito da época, e utilizando plantas de geometria variável – inclusive de simetria radial. Contudo, a orientação longitudinal, por suas vantagens simbólicas e litúrgicas, persistiu como referência principal na Europa ocidental, atingindo, naturalmente, a península ibérica.

A tipologia de templo trazida pelos portugueses para a colônia americana – e a seu tempo, para Minas Gerais – está muito distante dos estilos românico e gótico medievais; seus antecedentes diretos se encontram, como veremos, em uma configuração posterior consagrada pelos jesuítas no Reino. Ainda aqui, entretanto, conservou-se a essência de importantes valores formais e simbólicos consolidados na Antiguidade, alguns dos quais descritos na digressão acima. Esta herança se

---

[202] ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 57.
[203] HANI. *O simbolismo do templo cristão*, p. 108-111.
[204] HANI. *O simbolismo do templo cristão*, p. 56. Grifo do autor.

expressa, nas igrejas mineiras, em aspectos construtivos (a orientação longitudinal, o arco cruzeiro, a capela-mor, o altar principal) e ornamentais (o recurso às ordens clássicas, a riqueza da decoração interna, o uso de figuras antropomórficas e outras imagens figurativas como forma de veiculação da doutrina).

Considerada em seus aspectos exteriores, a arquitetura religiosa setecentista de Minas apresenta ao observador alguns volumes essenciais, escalonados de maneira harmoniosa. Portas, janelas, pilastras e *cimalhas*,[205] em alternância com uma ornamentação concisa, dão ritmo e vida às superfícies brancas das fachadas e torres.[206] Já os interiores são decorados de maneira suntuosa através da talha, pintura e douramento; esculturas, mobiliário, prataria e alfaias (paramentos do culto) completam o conjunto. Enormes recursos foram empregados no século XVIII para dar a estes ambientes um aspecto de maravilha, de maneira a impressionar os fiéis e incentivá-los à devoção. O fato chamou a atenção de Germain Bazin:

> [O entalhador,] sentindo-se em liberdade, sem o controle de um arquiteto, acabou por tomar conta de todo o espaço interno, que revestiu de uma espécie de floresta tropical de acantos em madeira dourada, de tal maneira que as contradições próprias na arte lusitana chegaram a este paradoxo: *uma decoração barroca numa arquitetura clássica.* Foi, talvez, em Minas, que este espantoso contraste se fêz mais notado.
>
> [...] quando se contemplam os volumes desses simples quadrângulos, o espírito satisfeito por essas puras cimalhas, essas pilastras e esses frontões, uma vez a porta franqueada, eis que se revela um universo que conclama todos os poderes da imaginação, uma espécie de caixa mágica onde a alma se sente prisioneira do mesmo sortilégio que provocou seu entusiasmo.[207]

As primeiras construções religiosas surgidas no território foram pequenas ermidas e capelas de cômodo único, feitas de material precário como barro e madeira; em seguida vieram as capelas de três cômodos: nave, capela-mor e sacristia. Em torno deste núcleo elementar se fizeram experiências com variações de proporções e arranjos espaciais, e inclusão paulatina de cômodos anexos: consistórios, torres

---

[205] Remate superior da fachada (Cf. verbete CIMALHA. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)

[206] Houveram exceções à esta uniformidade, especialmente na segunda metade do século XVIII, em fachadas de ornamentação mais complexa e nas chamadas igrejas de plantas *borromínicas*. (Cf. BURY. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 104-165.)

[207] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 128. Grifo nosso.

sineiras, corredores e tribunas.[208] Ainda nos primórdios do século XVIII, fatores como a estabilização da população, o crescimento das localidades urbanas, a instituição das paróquias e a definição dos poderes administrativo e eclesiástico impulsionaram a construção de igrejas mais amplas – as sedes paroquiais – em resposta à crescente complexidade da sociedade em formação.

As antigas matrizes de Minas caracterizam-se geralmente pela planta compacta, quadrangular, repetindo o modelo usado no Reino. Buscou-se arranjar os compartimentos (torres inclusive) em um retângulo cujos lados menores correspondem ao frontispício e aos fundos. A este respeito Bazin aponta o gosto português

> pelas formas simples, pelas composições retilíneas, pelos volumes compactos, pelas plantas concentradas [...] No fim da evolução, todos os elementos da igreja estão inscritos num recinto quadrangular sem falhas, cujas proporções lembram as do templo antigo.[209]

Ainda segundo o autor, a propensão ao classicismo, além de constituir uma preferência formal, foi também determinada pelos materiais mais usados no período, a madeira e o pau-a-pique, que limitaram as soluções aos partidos retilíneos.[210]

As feições convencionais das primeiras matrizes mineiras, já manifestadas anteriormente em igrejas litorâneas, foi uma contribuição de mestres portugueses vindos para o território. O historiador da arte inglês John Bury classificou a arquitetura de tais igrejas como “uma versão tardia do maneirismo do século XVI, e o tratamento, provinciano”.[211] Em outro momento, ao observar a ocorrência das formas maneiristas nas construções jesuíticas brasileiras, Bury aponta um interessante paradoxo:

> A Companhia não tinha o monopólio do maneirismo no império português, onde ele foi amplamente divulgado. Entretanto, a predominância do clero jesuíta em assuntos intelectuais e artísticos da Colônia era tão indiscutível, que o uso impróprio no Brasil do termo estilo jesuítico para descrever o caráter da antiga arquitetura mineira não deixa de ser significativo.[212]

---

[208] Cf. VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura colonial mineira*.
[209] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 365.
[210] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 198.
[211] BURY. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 109. É preciso dizer que este autor, revendo suas idéias, sugeriu em artigo posterior que se use o termo *estilo da Contra-Reforma* em vez de *maneirismo*, em referência aos monumentos religiosos portugueses e luso-brasileiros. (Cf. BURY, *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 215.)
[212] BURY, *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 80.

O trecho acima faz uma referência indireta à proibição das ordens religiosas de se instalarem no território das minas durante o século XVIII. O autor também ressalta a intrínseca impropriedade do termo *estilo jesuítico*, já que, como demonstrado desde o início do século XX por diversos estudos históricos, a Companhia de Jesus não preconizou um tipo unitário de templo; ao invés, adaptou sua arquitetura às condições de cada região onde se instalou.[213]

Costuma-se atribuir a um jesuíta, o mestre de obras português Francisco Dias, a introdução na América portuguesa de um partido arquitetônico que, além de servir às igrejas da Companhia, influenciou as igrejas de outras ordens e também as dos leigos. Francisco Dias havia trabalhado na construção da igreja de São Roque em Lisboa, cujo partido inovador adaptou-se de maneira exemplar ao programa dos jesuítas. Benedito Lima de Toledo o descreve:

> É o partido de nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. A nave, transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, torna o altar visível de todos os pontos, enquanto o púlpito assume maior destaque implantado entre duas capelas laterais, para facilitar a liturgia da palavra.[214]

Pode-se acrescentar que São Roque não possui barreiras visuais entre a nave e a capela-mor – outra vantagem dos templos jesuítas, por permitir aos fiéis aproximarem-se do altar principal[215] –, nem cúpula, o que favorece a acústica. Seu transepto pouco profundo está inscrito, como as capelas laterais, no retângulo da planta, não anulando o efeito de unificação espacial proporcionado pela nave ampla e desimpedida. Finalmente, um enorme arco cruzeiro marca a entrada de sua capela-mor. Esta bem sucedida igreja, anexa à casa-mãe da Companhia em Portugal, foi projetada em função do culto, da prédica e da administração dos sacramentos, correspondendo ao espírito da Companhia e aos intuitos contrarreformistas.

As características estruturais de São Roque tiveram ampla divulgação nos domínios portugueses. Considerando-se as diferenças de escala, muitas delas chegaram a Minas Gerais: a nave ampla e desimpedida, com altares dispostos em sequência ao longo das paredes laterais; o púlpito à vista; a ausência de cúpula; o

---

[213] BURY, *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 218.
[214] TOLEDO, Benedito Lima de. *Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó*, p. 118-119.
[215] CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. *Liturgia e configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raiz del Concilio de Trento*, p. 44.

coro;[216] o arco cruzeiro monumental. Este partido sucinto é exemplificado pela planta do primeiro pavimento da matriz de Antônio Dias em Ouro Preto (fig. 43), cuja organização espacial é basicamente análoga à de outras igrejas matrizes mineiras de sua época: nave alongada precedida de *átrio*[217] e unida à capela-mor pelo arco cruzeiro; nos fundos a sacristia; corredores laterais externos à nave e à capela-mor.[218]

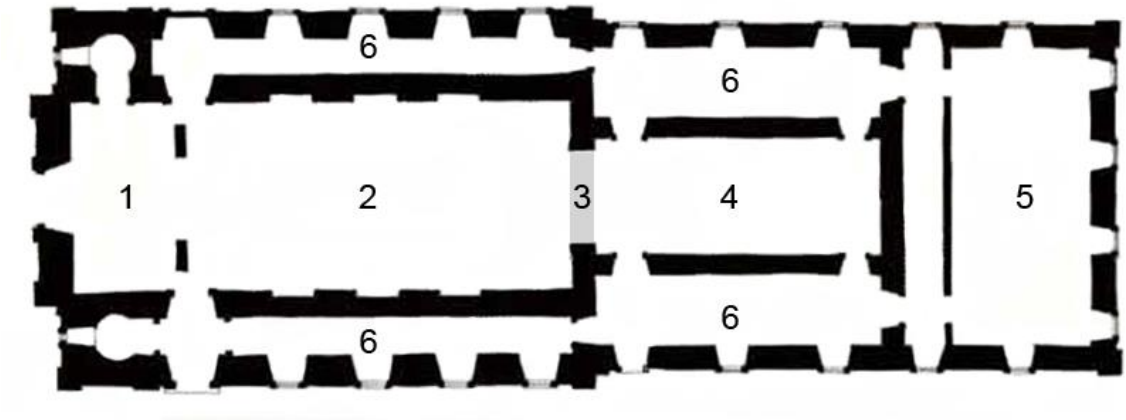


Fig. 43 – Planta do primeiro pavimento da igreja matriz de Antônio Dias. 1) átrio; 2) nave; 3) arco cruzeiro; 4) capela-mor; 5) sacristia; 6) corredores laterais.
Fonte: https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2012/05/09/morfologia-das-igrejas-barrocas-ii/ (Acesso: 02/02/2018)

No pavimento superior ficam o coro, as *tribunas*[219] e o *consistório*.[220] O frontispício típico do período tem frontão triangular, óculo, porta única, duas ou três janelas e duas torres cobertas por telhados. A cimalha em ressalto (que afasta a água da chuva da base da construção), os esteios e as vigas de madeira, pintados de cores fortes, marcam um alçado estático mas agradável.

Ao longo do século introduz-se a alvenaria de pedra nas construções religiosas da capitania, permitindo maior variação nos partidos: frontões curvilíneos, torres recuadas em relação à fachada e com coroamentos em bulbo, cunhais chanfrados ou arredondados, e outras inovações. As mudanças prosseguem com a eliminação dos corredores laterais às naves (o que tornou os edifícios mais estreitos e deu destaque às torres) e o uso da pedra-sabão em elaboradas composições de portadas, janelas

[216] Este coro, diferente do coro medieval, é o balcão acima da entrada, destinado aos músicos. (Cf. verbete CORO. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...,* p. 34.)
[217] Entrada ou vestíbulo da igreja. (Cf. verbete ÁTRIO. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)
[218] As igrejas de três naves, como a matriz de Sabará e a Sé de Mariana, foram exceções na capitania.
[219] Corredores de acesso restrito, com aberturas para a capela-mor. (Cf. verbete TRIBUNA. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)
[220] Sala de reuniões. (Cf. verbete CONSISTÓRIO. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)

e outros elementos. Na segunda metade do século XVIII despontam as experiências mais ousadas, com uso de plantas elípticas, fachadas curvilíneas, torres cilíndricas e frontispícios de complexa ornamentação. Este processo de modernização arquitetônica beneficia principalmente as confrarias; seus exemplos paradigmáticos são as igrejas das irmandades do Rosário e de São Pedro dos Clérigos (Ouro Preto e Mariana, respectivamente), e das ordens terceiras de São Francisco e do Carmo em Ouro Preto e São João del-Rei.

Passado o apogeu das igrejas matrizes em Minas (a primeira metade do Setecentos, que correspondeu ao auge da extração aurífera), acumulam-se as dificuldades financeiras das sedes paroquiais. Assim, grandiosas edificações (matrizes de Casa Branca e Morro Grande, esta última de projeto inovador) e ciclos decorativos (matrizes de Catas Altas e Congonhas), de meados do século, não chegam a ser completados de acordo com os planos iniciais. Não obstante, a pedra, usada em elementos estruturais, portadas e frontões de ornamentação rebuscada, é incorporada a algumas igrejas paroquiais na segunda metade do século: Barão de Cocais, Prados, Congonhas, Ouro Branco, Tiradentes. Outros frontispícios de igrejas matrizes são reconstruídos, já no século XIX, segundo padrões nos estilos rococó (matrizes do Pilar e de Antônio Dias em Ouro Preto) e neoclássico (matriz do Pilar de São João del-Rei).

Outro aspecto em comum entre as basílicas paleocristãs e as igrejas coloniais mineiras, além dos que mencionamos no início deste capítulo, é a sensação de convergência perspéctica oferecida por seus ambientes internos. Segundo o autor italiano Giulio Carlo Argan,

> De qualquer ponto do interior [da basílica paleocristã], o olhar dirige-se sempre, em linha reta, ao altar: somente para além deste as linhas retas que definem o espaço por exatos planos perspécticos se atenuam, curvam-se, convergem para o claro-escuro que se gradua sobre a concha absidal.[221]

Com algumas adaptações, o trecho acima poderia servir às igrejas mineiras. Nestas últimas, a disposição arquitetônica e a ornamentação atuam sobre a

[221] ARGAN. *História da arte italiana*, v. 1, p. 247.

percepção do observador através de um artifício que a historiadora Myriam Ribeiro chama de

> [...] "*visão em perspectiva*", enfatizando um ponto central da organização decorativa do ambiente, normalmente destacado no fundo da composição. Este ponto é naturalmente o altar-mor, para o qual é dirigida de imediato a atenção do espectador a partir da porta de entrada, por um jogo sutil de convergências, no qual os retábulos laterais funcionam como etapas intermediárias até a região do arco cruzeiro, onde os retábulos são colocados propositadamente de viés acentuando o efeito de convergência.[222]

A descrição da igreja mineira, acima, nos lembra, por sua vez, do interior da igreja de Santa Sabina que sensibilizou Bruno Zevi. Separados por 13 séculos, tais templos foram projetados de maneira a sermos, uma vez lá dentro, impulsionados adiante (literalmente ou em imaginação) por determinadas ênfases formais. Sob os elementos acidentais definidos pela arte e pelo pensamento de diferentes culturas, encontramos analogias nas maneiras de se conceber o espaço sagrado. No interior de Santa Sabina, porém, as paredes lisas e a decoração sóbria tornam fluente o percurso até o altar; dentro da igreja mineira, ao contrário, nossa atenção corre o risco de dispersar-se na exuberância ornamental.

Os apologistas cristãos da riqueza material do templo lançam mão das fontes bíblicas em defesa de seus argumentos. Humberto Eco menciona a figura emblemática do abade francês Suger (1081-1151): "[...] para o abade de Saint Denis a casa de Deus tem que ser um receptáculo de beleza. Seu modelo é Salomão, que construiu o templo; o sentimento que o guia é a *dilectio decoris domus Dei* (o amor pela beleza da casa de Deus)".[223] Para Suger, a beleza possui em si virtudes místicas:

> Por isso, quando pelo amor que nutro pela beleza da casa de Deus, a caleidoscópica formosura das gemas me distrai das preocupações terrenas e, transferindo também a diversidade das santas virtudes das coisas materiais àquelas imateriais (...) parece-me ver a mim mesmo em uma região desconhecida do mundo, que não está completamente na lama terrestre, nem se acha de todo colocada na pureza do céu, e me parece ser possível transferir-me, com a ajuda de Deus, desta inferior àquela superior, de modo anagógico.[224]

---

[222] OLIVEIRA. *Barroco e rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais*, p. 375-376. Grifo nosso.
[223] ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 26. Grifo do autor.
[224] SUGER. *Liber de rebus*. *Apud* ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 28.

Na era moderna, algumas décadas após o Concílio de Trento, encontramos a riqueza material do templo assumida de maneira ostensiva. O autor germano-suíço Werner Weisbach afirma:

> Como suporte e símbolo da santidade, [o retábulo barroco] faz parte do luxo decorativo geral. O lugar onde se manifesta a divindade durante a missa e onde ocorre a transubstanciação mística deve aludir com a magnificência de sua decoração à magnificência deste sumo bem.[225]

É próprio à época barroca o tom dramático. Dentro do templo, vários meios são necessários para impressionar os sentidos e ativar a imaginação do fiel: a movimentação vigorosa das formas ornamentais; os gestos grandiosos e enfáticos dos santos e anjos; a representação do êxtase, do heroísmo, da abnegação e do sofrimento; o uso de fontes inesperadas de iluminação e de contrastes entre luz e sombra; o brilho dos materiais preciosos; a simulação de falsas arquiteturas e espaços celestes.

As monarquias absolutistas do perído apropriam-se destes recursos; de maneira superlativa, os efeitos teatrais são usados para celebrar as virtudes dos monarcas e apresentá-los como sucedâneos legítimos da divindade. Nos momentos de aparição pública (festas, viagens, ofícios divinos, casamentos, exéquias), a arquitetura, a música, as artes plásticas integram os cerimoniais de exaltação do poder real, cuja autoridade e grandeza na Terra equivalem à glória de Deus no Céu.

A arte barroca tende a esgotar seus próprios meios:

> Se o barroco procede essencialmente por acúmulo, isto acontece porque lhe é preciso criar uma cortina de formas e imagens que intercepte o mundo real. Uma superfície mínima de parede nua poderia oferecer ao espectador uma possibilidade de evasão para fora do universo que lhe é proposto. A esse prisioneiro, só resta uma saída: deixar-se seduzir.[226]

O interior das igrejas barrocas (especialmente as de espaço unificado, como lembra John Bury), têm caráter cenográfico, sendo concebidas como se fossem um teatro.[227] A capela-mor, tendo por arco de cena o arco cruzeiro, lembra o palco onde

---

[225] *Como sustentador y símbolo de lo santo toma parte en el luxo decorativo general. El lugar al que desciende la divinidad en la misa y en el que tiene lugar la transustanciación mística debe aludir com lo precioso de su decoración a lo precioso de este sumo bién.* (WEISBACH, Werner. *El barroco - Arte de la Contrarreforma*, p. 319. Trad. nossa.)

[226] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 9.

[227] BURY. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 219.

se encena um drama; as prédicas e os cânticos, a música instrumental, os aromas e a iluminação contribuem para intensificar a atmosfera mística. As tribunas dos demais retábulos também se parecem com palcos em miniatura; com frequência, os santos ou a custódia colocados sobre os tronos são apresentados por anjos que abrem cortinas. Chega-se ao paroxismo em casos como o da riquíssima capela de Santo Inácio (igreja de Il Gesù, Roma, 1696-1700), projetada por Andrea Pozzo; ali, em momentos solenes, um mecanismo oculto ergue a pintura na boca da tribuna do retábulo para revelar a imagem do santo.

A mesma teatralidade é comunicada aos atos da realeza, inclusive aos mais cotidianos; as aparições públicas tornam-se rituais minuciosamente ensaiados, nos quais o rei ocupa o lugar principal:

> A circulação dos soberanos ou o antigo hábito de comerem publicamente são limitados aos momentos e aos locais nos quais se pode observar um cuidado especial respeitante à beleza, ao asseio e ao enquadramento visual.[228]

Em Portugal, o processo de apropriação definitiva da estética barroca pelo poder absolutista iniciou-se durante o reinado de D. Pedro II (1683 – 1706), para completar-se com D. João V, o "Magnânimo" (1707 – 1750).[229] Verifica-se uma relativa sobreposição entre cada uma destas governanças e a periodização da talha barroca portuguesa. A vigência de um primeiro estilo barroco, o *nacional*, identifica-se com o reinado de D. Pedro II; quanto a D. João V, teve atuação tão importante na promoção das artes que Robert Smith tomou-lhe emprestado o nome para batizar o estilo configurado sob seu patrocínio, o *joanino*.[230]

A civilização criada a partir do último quarto do século XVII no território das minas não conheceu estilos de talha anteriores ao barroco; aquele era justamente o momento em que a arte portuguesa configurava sua própria talha barroca, exportada em seguida para as possessões ultramarinas. Suas formas chegavam a Minas com sincronia ou atraso relativos, trazidas pelos imigrantes que vinham do Reino ou de outras partes da colônia. O afluxo de profissionais portugueses qualificados foi mais

[228] BEBIANO. *Absolutismo*, p. 15.
[229] BEBIANO. *Absolutismo,* p. 16.
[230] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 95.

intenso durante a primeira metade do XVIII (período de abundância do ouro), decaindo em seguida. Tais homens eram em sua maioria oriundos das regiões de Lisboa e Braga, importantes centros de irradiação artística, com tendências por vezes antípodas. Em consequência, certas diferenças regionais verificadas em Portugal manifestaram-se também em Minas.

O barroco é, portanto, o estilo encontrado dentro das mais antigas igrejas paroquiais mineiras. A vigência da decoração barroca em Minas Gerais vai, *grosso modo*, até a sexta década do Setecentos; neste período, a produção local, pelas mãos dos artífices portugueses, refletiu as variações das formas metropolitanas. Percebe-se em certas matrizes (Sabará,[231] Catas Altas) a intenção – não realizada a contento, afinal – de decorar integralmente o interior do edifício. Em Portugal, esta tendência barroca à unidade de efeitos havia se concretizado nas "igrejas forradas de ouro" (as *cavernas douradas*, como as chamou Robert Smith[232]), totalmente revestidas por talha dourada, pinturas, azulejos e mármores, em conjuntos ornamentais que desfazem os contornos arquitetônicos e dinamizam as referências espaciais. Em Minas (onde não chegou o mármore, e o azulejo ficou restrito à capela do Carmo de Ouro Preto), este ideal é melhor verificado na igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar de Ouro Preto, onde, ao transpor o tapavento da entrada, o fiel se vê envolto pelas formas, cores, luzes e sombras de um espaço esplendoroso, quase totalmente tomado pela arte: reflexos dourados impõem-se no ambiente, pinturas preenchem as áreas planas, e um simulacro arquitetônico em madeira altera o espaço da nave, transformando o volume quadrangular original em decágono.

As demais igrejas paroquiais mineiras desfrutaram em menor grau desta opulência, completando, em alguns casos – Cachoeira do Campo, Sabará, Antônio Dias, Santa Luzia, São João del-Rei, Tiradentes – a decoração total de suas partes mais importantes, as capelas-mores.

Os exemplares de talha mais antigos em Minas pertencem ao barroco nacional-português (ou apenas *nacional*, em Portugal), estilo que provavelmente decorou as

---

[231] Esta igreja matriz é quase inteiramente coberta por talha e pinturas, tendo ficado incompletos alguns registros superiores da nave principal. (Cf. dados históricos da igreja matriz de Sabará, na seção de anexos.)

[232] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 89.

igrejas mineiras durante o primeiro quarto do século.[233] O nome dado ao estilo indica tratar-se de uma exclusividade portuguesa, sem equivalente em outras partes da Europa. A madeira é o material predominante, tanto na metrópole quanto em Minas. A fase final da obra é o douramento, associado em menor escala à policromia. O brilho pesado que se expande pelo ambiente satura de reflexos metálicos a atmosfera das igrejas. Existe nisso uma dimensão alegórica:

> Para simbolizar a luz, somente a arte ibérica recorrerá ao fabuloso metal que contém alguma coisa do brilho do sol. A cintilação mística dos apainelados de madeira doirados dessas igrejas gera o mesmo estado de espírito que o simbolismo do fogo e do sol provocava nas almas do século VI, em todos os países.[234]

Robert Smith aponta os componentes indispensáveis ao estilo. Um deles é a folhagem de acanto em alto-relevo: em meio às flores, conchas, plumagens e figuras antropomórficas, ela viceja com força comparável à da planta que lhe deu origem, alastrando-se pelas superfícies disponíveis: colunas, pilastras, frisos, tarjas, frontais de altar, pedestais, púlpitos, apainelados em interiores de camarins e paredes (fig. 44).

Fig. 44 – Frontal de altar da igreja matriz de Cachoeira do Campo

[233] Alex Bohrer lembra que muito da produção coeva é desconhecida para nós, devido às modernizações por que passaram os conjuntos ornamentais . (Cf. BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais,* p. 13.)
[234] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, p. 12.

Outros elementos fundamentais, segundo Smith, são as colunas torsas e os coroamentos retabulares em forma de arquivoltas concêntricas.[235] A combinação de ambos configura uma forma fechada (um “U” invertido), inspirada possivelmente em portais de igrejas medievais. O retábulo assim obtido é uma criação exclusivamente portuguesa, tornada ainda mais original pela presença de uma espaçosa abertura – a tribuna ou camarim – em seu centro, abrigando um trono de estrutura ascendente onde se expõe a custódia eucarística ou a imagem do santo padroeiro (fig. 45).

Fig. 45 – Esquema do retábulo nacional-português
Fonte: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco mineiro*... , p. 172.

A marcação arquitetônica, que em períodos anteriores organizava as ornamentações, submerge sob a força dos relevos, cujo caráter escultórico é cada vez mais pronunciado. Vista a certa distância, a talha lembra um enorme e feérico trabalho de renda ou ourivesaria. Nos forros, *caixotões*[236] emolduram ciclos pictóricos.

[235] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 69.
[236] Vãos quadrangulares relevados. (Cf. verbete CAIXOTÃO. In: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)

A parreira é outro elemento fundamental, de forte simbolismo eucarístico, que sobe pelas colunas torsas e cobre-as de folhas e cachos de uvas. A decoração zoomórfica é composta principalmente por aves, em sua maioria pássaros fênix e pelicanos (relacionados à Ressurreição e ao sacrifício de Cristo). As figuras antropomórficas são anjos adultos, querubins, meninos, atlantes e *hermas*,[237] que distribuem-se, em relevo ou escultura, por retábulos, pilares, brasões. Em Minas Gerais, estas figuras (numerosas em certos casos, como nas matrizes de Sabará e Cachoeira do Campo) são ainda um pouco tímidas e atarracadas. Elas não contam com as dimensões e a desenvoltura com as quais o espírito barroco pretende dotar suas personagens.

Na primeira década do Setecentos, em Portugal, surgem sinais de renovação da talha, fenômeno que Robert Smith chama de segunda fase do estilo nacional,[238] mas que sinaliza também o período seguinte. Novas sugestões arquitetônicas modificam os coroamentos dos retábulos, e os motivos antropomórficos começam a ganhar proeminência escultural, em processo no qual enfatiza-se a teatralidade das obras.[239] Por esta época, ascende também ao poder um novo monarca.

O período de quase meio século de governo de D. João V, admirador de Luís XIV, corresponde ao auge da pompa barroca em Portugal. Ele próprio uma espécie de *Roi-Soleil* português, D. João V utiliza a riqueza mineral vinda do Brasil para patrocinar em sua nação um ambicioso programa de renovação cultural e artística, do qual o complexo de Mafra é o maior emblema. Mas ao reunir organicamente um palácio, uma biblioteca, uma igreja e um convento, Mafra representa também a concepção de poder absoluto posta em prática pelo monarca.[240]

Com D. João V a arte portuguesa ganha ares cosmopolitas: além dos tratados e livros de gravuras com os novos motivos estruturais e ornamentais para a arquitetura, chegam a Portugal inúmeras obras de arte, produzidas em importantes centros culturais europeus. Também são convidados artífices e arquitetos estrangeiros de talento; destes, a maioria vem da Itália ou lá se formou (como o alemão Ludovice), pois D. João V tem predileção pela arte daquela nação. O monarca torna-se o *Rei Fidelíssimo*, devido às muitas igrejas que manda erguer e ao cuidado

---

[237] Figuras humanas em meios-corpos que decoram pilares e outros suportes. (Cf. verbete HERMA. In: REAL. *Dicionário de Belas-Artes*...)
[238] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 85-86.
[239] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 86.
[240] PEREIRA, José Fernandes. *João V, D.* In: *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal,* p. 247.

com que atende à Santa Sé. Já os modelos para a moda e o luxo cortesão vêm de Paris e Versalhes. Além disso, a França fornece, no período, motivos ornamentais que vão se insinuando na talha entre os temas romanos.

O fausto barroco se estende às festas e comemorações públicas. Em ocasiões dispendiosas, as ruas das cidades e os interiores dos monumentos são decorados com aparatos efêmeros: arcos de triunfo, panejamentos, cenários, tarjas, entre outros adornos. Esta abrangente encenação de significados profanos e sagrados concede transcendência à sempre realçada pessoa do rei, presente ou em efígie.[241]

Chegam aos retábulos portugueses os temas apresentados por Bernini no impressionante baldaquino de São Pedro, quase um século antes (1624 – 1633): colunas torsas de terço inferior estriado; grandes anjos de gestos fluentes; amplos dosséis com lambrequins e volutas. A marcação arquitetônica procura recuperar seu valor em meio à proliferação ornamental. Em relação a este aspecto, foram fundamentais as soluções retabulares – incluindo os onipresentes fragmentos de frontão curvos – divulgadas pelos livros *Nuove inventioni*, de Filippo Passarini, e *Perspectiva pictorum et architectorum*, de Pozzo.[242] Esta última obra traz também orientações sobre a técnica da pintura ilusionística de forros, que se torna típica dos conjuntos joaninos. Surgem cenas celestes, emolduradas por figurações arquitetônicas que simulam prolongamentos dos elementos arquitetônicos reais – pilastras, colunas, arquitraves.

A ornamentação, porém, ganha energia redobrada, em cortinados, *quartelões*,[243] esculturas antropomorfas, tarjas e demais adornos.[244] Um espaço mais amplo e uma inédita liberdade de movimentos são concedidos aos anjos e figuras da Trindade nos coroamentos dos retábulos, agora não mais restritos pela firme imposição das arquivoltas concêntricas (cf. adiante, fig. 46). John Bury nota que este fenômeno de liberação dos espaços superiores dos retábulos para novas possibilidades compositivas é análogo à “abertura” ilusionística dos forros das igrejas.[245]

---

[241] TEDIM, José Manuel. *A festa barroca no tempo de D. João V*, p. 970
[242] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 96.
[243] Pilastras com relevos vigorosos. (Cf. verbete QUARTELÃO, in: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco Mineiro...*)
[244] Cf. exemplos de adornos joaninos no Capítulo IV.
[245] BURY. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 197.

Renova-se o processo de criação:

> A partir do séc. XVIII, o princípio que rege a evolução morfológica não é mais funcional, mas puramente ornamental. A composição do retábulo D. João V foi ditada por um jogo gratuito, uma verdadeira especulação formal, e não mais por uma espécie de transformismo obediente às necessidades internas de uma estrutura.[246]

Através da grande assimilação de motivos romanos a talha torna-se cada vez mais triunfalista, principalmente nos meios próximos à corte. Esta produção de tendência erudita contrasta com a de centros afastados de Lisboa, onde persistem as tradições vernaculares.

Em Minas Gerais, os temas e formas joaninos são introduzidos paulatinamente pelos artífices que chegam de Portugal ou de outras partes da colônia para trabalhar nos canteiros de obras das igrejas matrizes e capelas. O processo de transição da talha mineira nacional-portuguesa para a joanina ainda não está datado com exatidão, devido às lacunas da documentação e aos sucessivos acréscimos e adaptações por que passaram determinados conjuntos ornamentais;[247] é consenso entre os autores, porém, que houve algum atraso em relação à Metrópole. Os primeiros indícios de mudanças surgem depois de 1725, em matrizes e capelas de Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, Catas Altas e outras localidades.[248] Assim como ocorreu em Portugal, nestes exemplares precursores persistem antigas tendências ornamentais junto aos motivos recém-incorporados.

A maturidade do estilo joanino em Minas ocorre a partir da década de 40, com a chegada à capitania de entalhadores portugueses que são também escultores de primeira linha, os quais encarregam-se de importantes conjuntos de talha. Impõe-se uma espécie de *racionalização* da concepção ornamental, da qual nos fala Joaquim José da Silva, o vereador de Mariana, em sua crônica sobre a situação das artes na capitania:

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

---

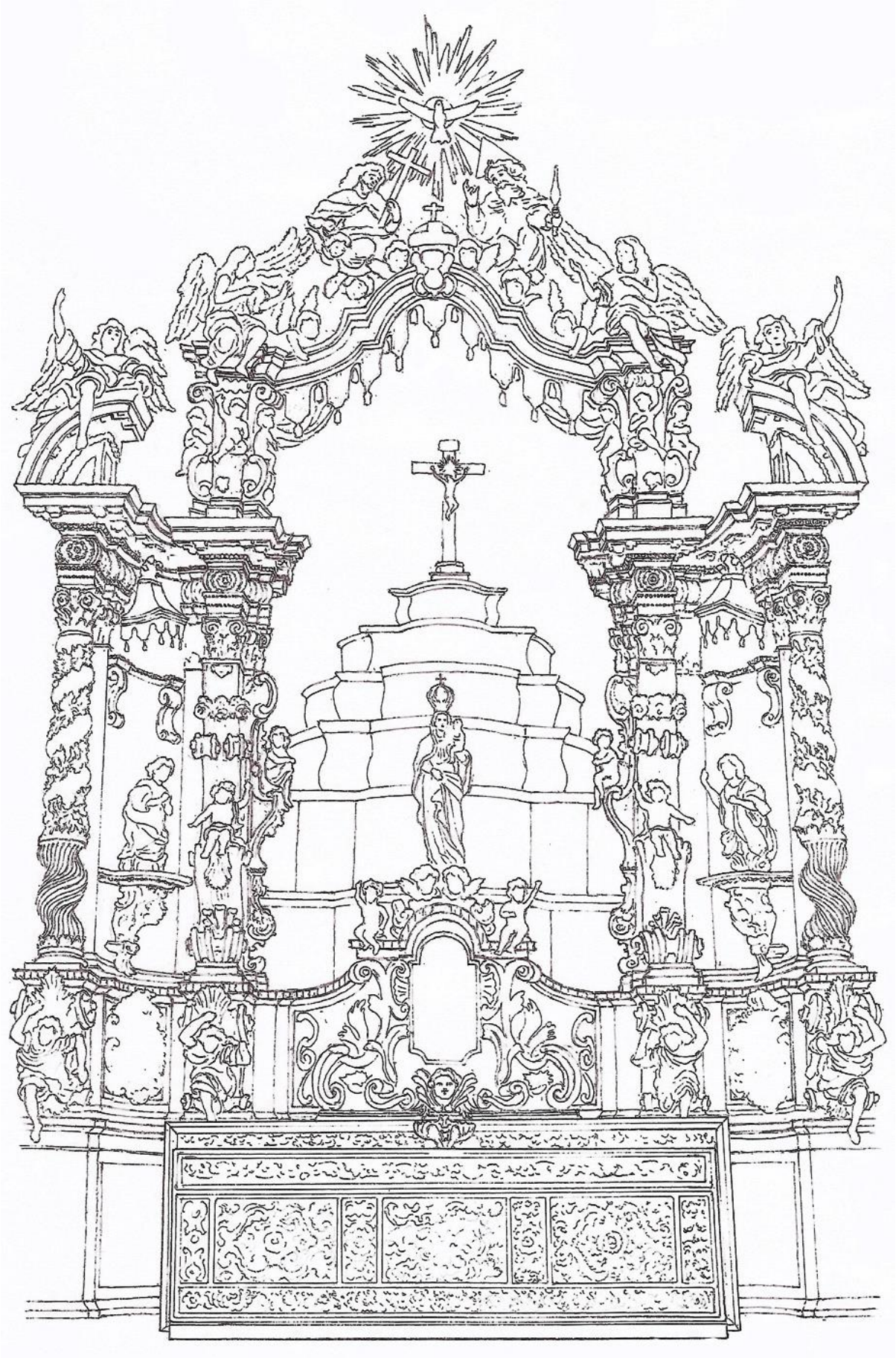
[246] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 278.
[247] PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: Retábulos, entalhadores e oficinas,* p. 191.
[248] OLIVEIRA; CAMPOS. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 2, p. 30; PEDROSA, *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 192-196.

> de Noronha e estatuário Francisco Xavier, e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica.[249]

A proliferação da talha fitomorfa é contida e os elementos arquitetônicos, antropomórficos e demais ornatos tornam-se evidentes e bem definidos, destacados por fundos lisos; o douramento, que tende a ser integral no estilo anterior, passa a alternar-se com a policromia. Nas obras de oficinas lideradas por lisboetas (capelas-mores das matrizes de Ouro Preto, Catas Altas, São João del-Rei) predominam os aspectos escultóricos e arquitetônicos (fig. 46). As criações dos artífices de Braga, por seu lado (capelas-mores da matriz de Antônio Dias e da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto), enfatizam os dados ornamentais. No caso excepcional da talha da capela-mor da matriz de Tiradentes, atribui-se ao autor uma origem bracarense, devido ao delirante vigor ornamental da obra.[250]

(Próxima página) Fig. 46 – Francisco Xavier de Brito. Retábulo-mor, igreja matriz de Ouro Preto

[249] SILVA, Joaquim José da. *Memória* (excerto). O termo *gótico* provavelmente refere-se ao paroxismo decorativo de épocas anteriores, considerado de mau gosto pelo autor da crônica.
[250] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes,* v. 2, p. 95.



O período *evoluído* da arte joanina na capitania é também o momento em que começam a ser introduzidos, nas decorações de painéis parietais e retábulos, temas estilísticos franceses mais modernos.[251] A influência desta nova e aristocrática ornamentação, em concorrência com os modelos italianos, já se fizera notar em Portugal desde a terceira década do Setecentos, através de meios impressos e pela presença de artífices estrangeiros.[252] Seus efeitos em Minas Gerais, após 1760, conduzem a talha e a pintura a um alto grau de refinamento. Não se busca mais os contrastes dramáticos entre luz e sombra, condizentes com os antigos douramentos; a iluminação natural, ampla e uniforme, é mais coerente com as cores claras e leves das novas decorações. Nos retábulos, as colunas torsas tendem a ser substituídas por elegantes e condignas colunas retas, e as figuras antropomórficas diminuem em número, concentrando-se nos coroamentos. De maneira geral, ocorre uma contenção da ênfase ornamental, que no período barroco procurava preencher todos os espaços vazios; ao contrário, o rococó – este o nome do estilo que sobrevêm ao joanino – valoriza a alternância entre cheios e vazios. As áreas lisas em branco nas paredes das naves e capelas-mores, fazendo contraponto aos volumes e cores da talha e da pintura, adquirem valor decorativo.

Criações divulgadas pelos livros europeus de gravuras ornamentais – entre os quais publicações alemãs inspiradas em fontes francesas[253] – são transpostas para a talha e a pintura, e os interiores das igrejas pontuam-se de formas delicadas e sinuosas – algumas vezes assimétricas –, nas quais elementos da natureza (flores, acanto) combinam-se com rocalhas e traçados em S ou C (figs. 47 e 48).

[251] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Tipologia da talha rococó em Minas: Retábulos de capela-mor*, p. 411.
[252] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p. 141.
[253] Os historiadores consideram possível que estas gravuras tenham chegado à Minas Gerais no século XVIII. (Cf. OLIVEIRA. *Tipologia da talha rococó em Minas...*, p. 418.)

(Esquerda) Fig. 47 – Franz Xaver Habermann. Motivo ornamental. *Gravura*
Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O759572/design-for-rococo-habermann-franz-xaver/
(Acesso: 04/04/18)
(Direita) Fig. 48 – Francisco Vieira Servas *(atrib.)*. Motivo ornamental do altar de São Miguel, igreja matriz de Caeté

Tais invenções, ditadas antes pela liberdade de imaginação que por uma preocupação com a representação simbólica, são sintomas de um processo pelo qual passou a mentalidade religiosa da capitania ao longo do Setecentos. Adalgisa Arantes Campos lembra que a iconografia mais recuada da região, do período nacional-português, é também a mais "direta e espontânea",[254] povoada de imagens (parreiras e uvas, a fênix e o pelicano, as almas do Purgatório) que remetem à Eucaristia, à Ressurreição, à penitência e a outros valores religiosos. À medida em que o século avança a arte se torna mais erudita e racional:

> Em meados do XVIII mineiro, as transformações no âmbito da talha joanina restringiram seus elementos simbólicos em proveito do conjunto estético – enxuto, estrutural, grandioso. Essa tendência em despojar a ornamentação do seu significado religioso e desbastar o excesso decorativo atinge o gosto das agremiações laicas, e notadamente, os altares de almas feitos nesse período.[255]

[254] CAMPOS. Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: Culto e iconografia no Setecentos mineiro*, p. 201.
[255] CAMPOS. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório...*, p. 201.

No rococó, cai ainda mais o uso das imagens figurativas como forma de mediação religiosa. De acordo com a tendência à interiorização da devoção, a requintada arte do período desvincula-se do simbolismo naturalista mais direto dos primeiros tempos e permite-se os exercícios com abstrações fantasiosas.

Segundo Germain Bazin, o depuramento ocorrido sob a influência dos novos valores estéticos conduz as formas dos retábulos, e da talha em geral, a uma brilhante síntese entre estrutura e ornamentação, desta vez "sem equivalente na Metrópole".[256] O Aleijadinho é o grande nome do período; a capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, que ele concebe e realiza, é para Bazin uma obra definitiva.[257] O artista notabiliza-se também por transpor para os frontispícios das igrejas elementos decorativos típicos dos interiores das mesmas; a insuperável série de portadas que realiza em pedra-sabão, nas quais as tarjas ganham complexidade crescente, são as mais originais composições do gênero em Minas Gerais.

O rococó, cujas grandes realizações na capitania ocorrem até a quarta década do século XIX,[258] desenvolve-se com maior plenitude e originalidade nas igrejas confrariais, destacando-se as ricas capelas das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei e Sabará; às sedes paroquiais cabe um conjunto de obras de menor brilho, porém significativo. A mencionada igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto é talvez a maior testemunha do mecenato das ordens terceiras. Neste edifício único e extraordinário, a talha e as esculturas do Aleijadinho se impõem na capela-mor (incluindo o arco cruzeiro com seus púlpitos), na portada e na sacristia; no forro da nave localiza-se a mais importante entre as pinturas de Manoel da Costa Athaide, o maior pintor rococó de Minas Gerais e talvez da América portuguesa. Como nos anteriores forros joaninos, aqui se representa uma composição celeste emoldurada por elementos arquitetônicos. Mas já não predominam os sombrios tons castanhos e os rígidos enquadramentos das figurações barrocas. Em consonância com o novo espírito, uma delicada e sinuosa estrutura arquitetônica, de cores vibrantes e suaves, harmoniza-se

[256] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 337.
[257] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 355-357.
[258] Para Myriam Ribeiro e Olinto dos Santos, o tardio conjunto de retábulos da nave da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, realizado durante as quatro primeiras décadas do XIX, é "o mais impressionante da talha mineira do período rococó." (OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, v. 2, p. 59.)

atmosfericamente com a Virgem, anjos, flores, cartelas e rocalhas em uma cena de júbilo musical (fig. 49).

Fig. 49 – Manoel da Costa Athaide. Forro da nave, igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto

Capítulo IV – Estudo das tarjas selecionadas

As formas das tarjas setecentistas portuguesas e luso-brasileiras derivam de estilos ornamentais configurados anteriormente em diversos pontos da Europa. Foge ao alcance desta pesquisa examinar o trabalho dos ornamentistas da Renascença e do Maneirismo, ou as características do estilo *auricular*[259] e das criações em *strapwork* e *scrollwork*.[260] Podemos frisar, entretanto, que estas obras de talha, escultura, prataria, ourivesaria, mobiliário, molduras de pinturas e janelas, etc, circularam pela Europa nos séculos XVI e XVII, inclusive em livros de gravuras, dando a conhecer criações fantásticas nas quais escudos com símbolos e inscrições são emoldurados por faixas entrelaçadas em padrões geométricos, volutas, seres dos reinos animal e vegetal (às vezes unidos a formas abstratas), e demais fantasias da imaginação.

Ao explicar os antecedentes da decoração acântica na talha do estilo nacional, Robert Smith enfatiza a importância dos ornamentistas italianos e alemães:

> É um tipo de decoração encontrado em gravuras desde o século XV, que no século XVII ganhou grande voga na talha italiana, especialmente em molduras de quadros e espelhos, aros de mesas e coches, como se vê em estampas de Giuseppe Metelli, Ciro Ferri e Filippo Passarini [...] A importância [dada ao acanto] na talha do estilo nacional salienta o começo da aproximação da arte barroca portuguesa com a italiana e com a arte decorativa alemã, onde também a ornamentação acântica desempenhou um papel preponderante, no início do século XVII.[261]

Como nas obras dos mencionados ornamentistas, o acanto, na talha nacional, expande-se abundante e graciosamente, misturando-se a palmas, flores, meninos, anjos, conchas, enrolamentos, coroas e outros itens, para envolver escudos e cartelas (com frequência arredondados ou em forma de coração) (figs. 50 e 51). Às vezes o acanto une-se a formas estilizadas formando um ser de natureza dupla – nas laterais da tarja mostrada na fig. 52, as folhas brotam das faixas abaixo, enquanto a grande folha no topo da composição surge a partir de duas volutas simétricas.

---

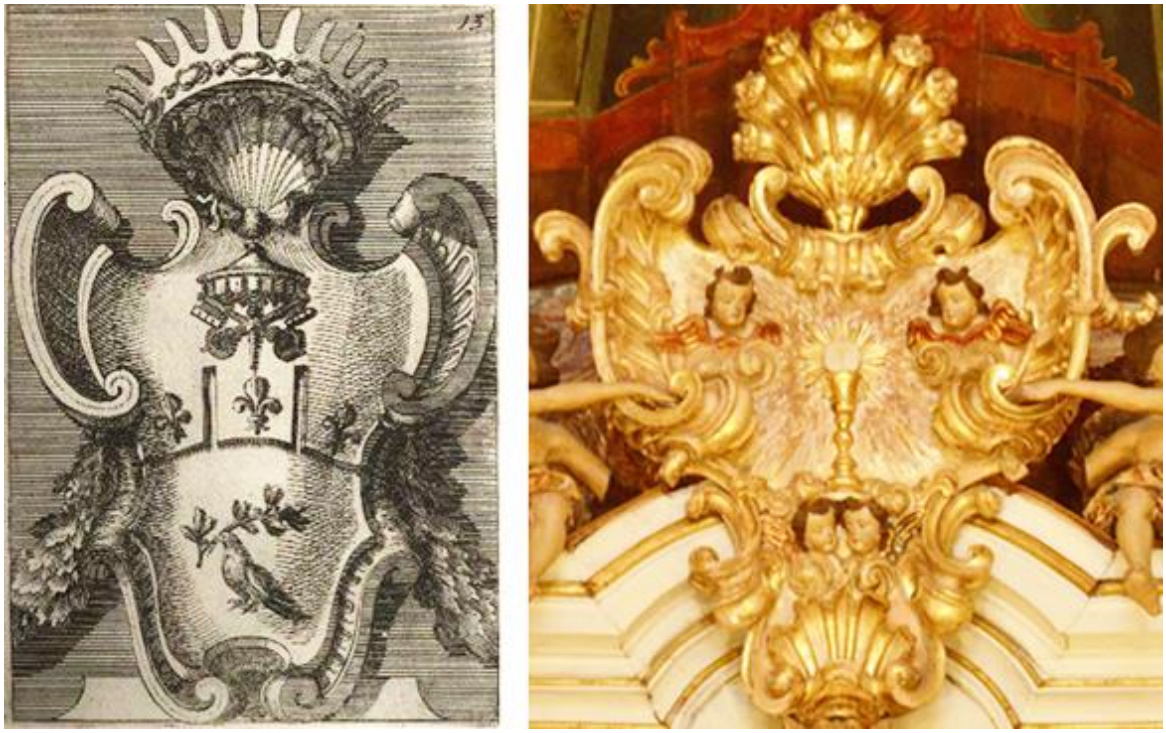
[259] Estilo ornamental seiscentista (inglês: *auricular style*; alemão: *Ohrmuschelstil*) cujas criações derivam, em boa parte, de formas orgânicas (por vezes parecidas com orelhas humanas). Surgido na Europa do norte, difundiu-se por outras regiões do continente, inspirando os artistas dos períodos barroco e rococó.

[260] Ornamentações em forma de faixas (inglês: *strap*) e enrolamentos (inglês: scroll).

[261] SMITH. *A talha em Portugal*, p. 71.

(Esquerda): Fig. 50 – Filippo Passarini. *Gravura.* Fonte: http://collections.vam.ac.uk/item/O770834/nuovi-inventioni-dornamenti-darchitettura-e-print-passarini-filippo/
(Centro): Fig. 51 – Detalhe do retábulo-mor da igreja matriz de Cachoeira do Campo
(Direita): Fig. 52 – Tarja da nave da igreja matriz de Sabará

Sob o reinado de D. João V, valoriza-se a arte áulica de Bernini (fig. 53) e de outros artistas seiscentistas italianos.



(Esquerda): Fig. 53 – Filippo Juvarra. *Gravura*, *segundo obra de Bernini (brasão de armas de Inocêncio X para a fachada de Sant'Andrea al Quirinale, Roma).* Fonte: http://www.romeartlover.it/Juv13.html. (Acesso: 11/06/2018)
(Direita): Fig. 54 – Escudo da tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de São João del-Rei

Os protótipos das tarjas joaninas podem ser encontrados entre as obras barrocas italianas – abstraindo-se os emblemas do campo central do escudo mostrado na fig. 53, obtém-se a estrutura subjacente à tarja do arco da matriz de São João del-Rei (fig. 54). É como se um suporte houvesse sido entregue aos artífices portugueses para que estes o enriquecessem com temas ornamentais variados. Este procedimento determinou as formas das tarjas dos estilos joanino e rococó.

Tudo leva a crer que as tarjas de arco cruzeiro de Minas não estiveram sujeitas às regras heráldicas. P. ex.: é de praxe que duas instituições ou pessoas, ao se unirem para criar um brasão em comum, reúnam seus emblemas de acordo com algum esquema pré-determinado de partição. Mas as irmandades do Santíssimo e dos oragos das paróquias de Itaverava e Ouro Preto agiram *motu proprio* ao conjugarem seus atributos; elas abriram mão dos procedimentos tradicionais e criaram imagens ao sabor da inspiração artística.[262] A autonomia das irmandades na definição de seus próprios símbolos talvez derive da natureza destas entidades, surgidas por iniciativa própria.[263] Em Minas, as ordens terceiras de São Francisco de Assis e do Carmo, vinculadas às ordens primeiras, foram mais zelosas em conservar no interior de seus escudos a tradição iconográfica própria às instituições de origem.[264]

O parágrafo das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* que dispõe sobre o uso dos brasões de armas e outras insígnias nas igrejas luso-brasileiras não especifica cores, formas ou símbolos:

> E finalmente mandamos, sob pena de excomunhão maior, e de cinquenta cruzados, que nenhuma pessoa eclesiástica ou secular, de qualquer qualidade ou condição que seja, ponha escudos de armas ou quaisquer outras insígnias ou letreiros nos portais, paredes ou em outra parte de dentro ou de fora das Igrejas, Capelas ou Ermidas de nosso Arcebispado sem especial licença nossa, ou de nossos sucessores dada por escrito: e fazendo o contrário, além da sobredita pena e censura, os nossos visitadores as mandarão raspar, tirar ou quebrar em termo breve.[265]

---

[262] Cf. a fig. 4 (Introdução) para a tarja do arco cruzeiro de Itaverava, e a seção sobre a igreja matriz de de Ouro Preto, no presente capítulo.
[263] A Eucaristia e o santo padroeiro ausentavam-se ocasionalmente das tarjas de arco cruzeiro, mas não deixavam de ser representados em outros locais da capela-mor.
[264] O mesmo se deu com os brasões de mosteiros e conventos de determinadas ordens em Portugal (Cf. SEIXAS. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica...,* p. 55, nota 5.)
[265] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia..., livro IV, título XIX, § 695.

Os autores do texto acima parecem antes preocupados com o decoro eclesiástico que com as regras heráldicas. O decoro motivou as censuras feitas pelo arquiteto real João Frederico Ludovice, em 1743, ao projeto do italiano Luigi Vanvitelli para a capela de São João Batista, a ser instalada em São Roque de Lisboa. Ludovice impediu que as armas reais fossem representadas em mosaico no chão da capela (como queria Vanvitelli), evitando com isso afrontas às majestades humana e divina – as quinas, como vimos, eram identificadas com as chagas de Cristo.[266] Além disso, Ludovice exigiu que os gênios pagãos – que, no projeto original, sustentavam o brasão real sobre o arco de entrada da capela – fossem substituídos por anjos.[267]

Famoso em Minas é o litígio ocorrido durante a construção da igreja matriz de Catas Altas (1747). Adiantada a obra, tratou-se de corrigir abusos cometidos pela irmandade de São Miguel. Entre outras coisas, os irmãos do Santíssimo, responsáveis pela construção, queixavam-se de que a ornamentação do coroamento do retábulo de São Miguel fosse mais alta que a do arco cruzeiro (fig. 55).

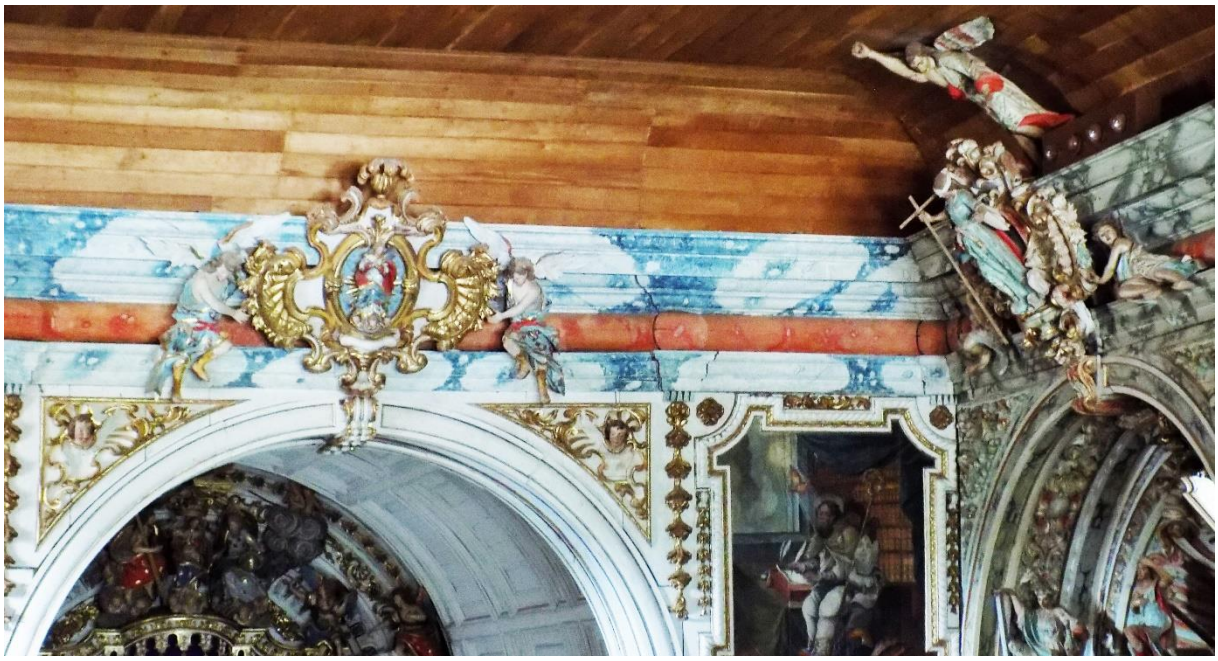


Fig. 55 – Tarjas do arco cruzeiro *(à esquerda)* e do retábulo de São Miguel *(à direita)*, igreja matriz de Catas Altas

[266] As representações sagradas nos pisos das igrejas haviam sido proibidas por Carlo Borromeo no século XVI. As *Constituições Primeiras* exararam um veto análogo: "Portanto mandamos [...] que nenhuma pessoa *per si*, ou por outrem em modo algum pinte, abra, ou ponha imagem, ou sinal da cruz no chão, aonde se lhe possam pôr os pés [...]" (CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia..., livro IV, título XXI, § 702.)

[267] SMITH. *An eighteenth century architect in Portugal*, p. 355-356.

Outro ponto sobre o qual os irmãos do Santíssimo protestavam era a ordem compósita usada no arco do retábulo de São Miguel, mais nobre e rica em detalhes que a ordem toscana usada no arco cruzeiro (fig. 56).

Fig. 56 – À esquerda, capitéis e entablamento em ordem toscana do arco cruzeiro; à direita, capitéis e entablamento em ordem compósita do arco do retábulo de São Miguel, na igreja matriz de Catas Altas

Os registros da disputa conservaram algumas das exigências impostas pela doutrina aos artífices e arquitetos, o que nos dá ideia da dimensão simbólica da capela-mor. Resultou do impasse em Catas Altas uma solução judicial que ao final não foi cumprida, para satisfação dos historiadores da arte:

> Os *louvados*[268] aceitaram a forma dada ao arco [do retábulo de São Miguel], mas, ao que tudo indica, solicitaram que o ornamento de seu topo passasse a combinar com os dois outros arcos da capela-mor e do outro braço do cruzeiro [retábulo do Rosário]. Isto, de qualquer forma, não foi respeitado, pois o mencionado altar tem no topo uma gigantesca tarja onde se vê uma estátua, tamanho natural, de São Miguel brandindo a espada por cima da Fé que tem os olhos vendados.[269]

Nas tarjas pesquisadas, os emblemas identitários das devoções e das instituições encomendantes localizam-se nos centros dos escudos (locais a que os proprietários dos brasões têm, por tradição, o poder de decisão), ficando as decorações externas dedicadas a anjos, coroas e demais ornatos em voga. Trata-se de uma solução de grande concisão visual, se comparada aos complexos brasões de dignidades eclesiásticas[270] e das portadas em pedra sabão das capelas de ordens

[268] Louvados eram os profissionais contratados para fazer a avaliação das construções.
[269] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 56. (Transcrição da documentação referente ao litígio nas páginas 57-58.)
[270] Cf. o sinete de D. José da Santíssima Trindade (fig. 2, Introdução).

terceiras. Uma hipótese cuja verificação foge ao alcance desta pesquisa é a de que esta simplicidade é consequência da grande altura em que estão fixadas as tarjas dos cruzeiros, o que dificulta a visualização de seus detalhes. Com efeito, signos pequenos, intrincados ou em profusão não são adequados a estas peças. O heraldista Robert Gayre explica que os emblemas difíceis de serem enxergados "anulam o objetivo da pronta identificação das armas, propósito primordial da arte heráldica."[271]

Os anjos, autorizados pelas *Constituições Primeiras*,[272] estão presentes na maioria das tarjas selecionadas, aparecendo como querubins entre nuvens – para enfatizar a condição celeste da Eucaristia – ou suportes laterais. As formas destes seres também são inspiradas em obras barrocas italianas.[273]

A pesquisa menciona de maneira apenas tangencial as devoções representadas nas tarjas, não sendo seu objetivo o aprofundamento neste rico tema. Vimos que a principal opção iconográfica foi o emblema das irmandades do Santíssimo Sacramento. Johann Huizinga fala sobre o surgimento da figura do ostensório com a hóstia irradiante – sucedânea do Cristo – no século XV:

> Após concluir um magnífico sermão, Bernardino de Siena acende duas velas e apresenta uma placa de aproximadamente setenta centímetros na qual, em letras douradas sobre fundo azul, está escrito o nome de Jesus, cercado por raios [...] Muitos outros franciscanos, e também pregadores de outras ordens, imitaram a prática: Dionísio Cartuxo foi retratado erguendo uma dessas placas. Os raios de sol no topo do brasão de Genebra derivam dessa veneração. Essa prática preocupava as autoridades religiosas; falava-se de superstição e idolatria, e houve tumultos a favor e contra o uso. Bernardino foi intimado a se apresentar perante a Cúria, e o papa Martinho V proibiu o costume. Só que a necessidade de venerar o Senhor de forma visível logo encontrou uma forma lícita: o ostensório, que expunha a própria hóstia como objeto de adoração. No lugar do formato de torre, que apresentava quando apareceu pela primeira vez no séc. XIV, o ostensório logo passou ao formato do sol radiante, símbolo do amor divino.[274]

A Eucaristia, na qual o corpo de Cristo é oferecido ao fiel sob as espécies do pão e do vinho, tornou-se uma representação visual imperativa na talha barroca portuguesa, única na Europa a desenvolver uma estrutura como o trono eucarístico,

---

[271] *They defeat the objective of ready identification of arms which is a prime purpose of heraldic art.* (GAYRE. *Heraldry*, p. 391. Trad. nossa.)
[272] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia..., livro I, título VIII, § 27.
[273] Cf. a fig. 27, no Capítulo I.
[274] HUIZINGA. *O outono da Idade Média*, p. 333.

destinado a expor o Santíssimo Sacramento no retábulo-mor.[275] A devoção ao Santíssimo fora enfatizada oficialmente no século XVI:

> [...] os padres do Concílio de Trento promulgaram um decreto específico sobre o dogma eucarístico, negado pelos protestantes, e a regulamentação do culto das Sagradas Espécies. Tratava-se portanto de um culto de natureza oficial da Igreja pós-tridentina e obrigatório nas matrizes, juntamente com a instituição da irmandade encarregada de sua promoção.[276]

Dando continuidade à tradição portuguesa, o tema manteve seu prestígio na cultura religiosa de Minas:

> Os acervos artísticos remanescentes [do Setecentos mineiro] mostram quão flagrante foi a presença do Santíssimo Sacramento no cotidiano daquelas populações: templos, altares, sacrários, urnas, cálices, custódias, âmbulas, etc. Tal valorização da Eucaristia ocorreu a partir da leitura linear, fundada nas narrativas dos evangelistas como, por exemplo, as representações pictóricas e escultóricas alusivas à Última Ceia.[277]

No grupo de tarjas selecionadas, quatro exibem o ostensório; elas estão em Ouro Preto, Cachoeira do Campo, São João del-Rei e Barão de Cocais.

Outras tarjas da pesquisa têm iconografia ligada aos santos padroeiros das paróquias, representados por suas imagens e atributos. A tarja do arco da matriz de Sabará, p. ex., traz apenas uma singela estrela – atributo da Virgem – no escudo.[278] Já as esculturas ou relevos dos santos ocorrem em duas tarjas de arco cruzeiro selecionadas, as das matrizes de Catas Altas e Ouro Preto, e em uma tarja "coadjuvante" mostrada a seguir, a do arco da matriz de Santa Bárbara. Estas obras datam de meados do século XVIII, como frisou Carlos Del Negro: "Por esse tempo, usava-se representar na cartela a imagem do santo de invocação da igreja."[279] A baixa frequência desta sugestiva solução não se restringe ao grupo de obras da pesquisa, sendo geral nas tarjas mineiras remanescentes. Não sabemos se a fórmula foi realmente pouco usada ou se isso resulta das modernizações que atingiram algumas

---

[275] MARTINS, Fausto Sanches. *Trono Eucarístico do retábulo barroco português: Origem, função, forma e simbolismo*, p. 17.
[276] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Escultura religiosa: A escola mineira de imaginária sacra.* In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*, p. 20.
[277] CAMPOS. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório*..., p. 82.
[278] Cf. também, como exemplos de uso dos atributos dos santos, as tarjas dos arcos das matrizes de Itaverava e Bandeirantes, mostradas na Introdução.
[279] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...*, p. 224.

igrejas. Um exemplo intrigante é o da pequena capela da Soledade (distrito de Sabará), onde a ornamentação recua aos primórdios do século XVIII[280] (fig. 57). Ali, o arco cruzeiro conta com três nichos para a colocação de imagens.[281] É possível que casos como este – muito raros, hoje em dia – tenham ocorrido com maior frequência em sua época.

Fig 57 – Arco cruzeiro da capela da Soledade, Sabará.
Fonte:https://pt.wikiloc.com/trilhas-mountain-bike/sabara-capela-nossa-senhora-da-soledade-5311584/photo-2769044 (Acesso: 28/07/2017)

Outro fator que pode ter contribuído para o pequeno número de imagens de santos nas tarjas de cruzeiro é a mencionada dificuldade de visualização das mesmas. Ilustramos este aspecto com fotos do arco cruzeiro da igreja matriz de Santa Bárbara, e de sua tarja (figs. 58 e 59). Estas fotos dão uma noção da dificuldade que tem o observador postado na nave em distinguir os detalhes de Santo Antônio e do Menino Jesus no escudo da tarja.

[280] ÁVILA, Affonso. *Igrejas e capelas de Sabará*, p. 54.
[281] Não se conhece, atualmente, o destino da imagem original do nicho sobre a chave do arco.

(Esquerda) Fig. 58 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Santa Bárbara
(Direita) Fig. 59 – Detalhe da tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Santa Bárbara (Foto: Alex Salim)

As armas reais portuguesas são representadas no escudo de uma das obras selecionadas, a tarja do arco da igreja matriz de Congonhas. Comentaremos a respeito desta iconografia na respectiva seção.

Quanto ao arco cruzeiro da igreja matriz de Itabirito, possui duas tarjas de épocas distintas. Ambas são destituídas de emblemas em seus escudos, mas mesmo assim este arco não deixa de ter um interesse iconográfico próprio, como se verá adiante.

Igrejas Matrizes de N. Sr.ª da Conceição, Sabará, e de N. Sr.ª da Boa Viagem, Itabirito

A documentação disponível sobre os primeiros anos das igrejas matrizes de Sabará e Itabirito é muito escassa, mas pode-se afirmar que suas tarjas de arco cruzeiro são as mais recuadas, entre as selecionadas para a pesquisa.[282]

Acredita-se que a construção da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição de Sabará iniciou-se nos primórdios do século XVIII.[283] Quanto aos trabalhos de ornamentação, Bazin lembra que este foi, junto à matriz de Ouro Preto, um dos dois templos de Minas considerados suficientemente "decentes" pelo Conde de Assumar, em 1718.[284] A antiguidade da igreja é comprovada pelo caráter precoce da talha dourada que reveste o retábulo-mor, o arco cruzeiro e as arcadas da nave da igreja, em estilo nacional-português (fig. 60). Na parte superior da nave não se completou a contento a decoração – as pinturas de temas marianos que hoje ocupam os apainelados do forro são provavelmente de fins do século XIX.[285]

Fig. 60 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Sabará

[282] Como complemento ao conteúdo apresentado a partir de agora, recomenda-se a consulta em paralelo ao Anexo 1 – *Históricos das igrejas matrizes selecionadas*.
[283] PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará*, v. II, p. 72; TRINDADE. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 260.
[284] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. II, p. 94.
[285] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. *Barroco e rococó nas igrejas de Sabará e Caeté*, p. 135.

Acima da exuberante floresta de acantos que cobre toda a parede do arco cruzeiro, a tarja surge acanhada; é como se ela fosse uma espécie de embrião dos imponentes brasões joaninos surgidos algumas décadas depois. Seus anjos meninos de asas curtas têm proporções modestas, como em geral ocorre com as figuras antropomórficas do período. A coroa, reduzida à estrutura básica, não tem pedras, pérolas ou flores; praticamente plana, tem em vulto apenas o diadema. O restante da decoração externa limita-se a alguns enrolamentos e folhas de acanto, e a uma flor na parte inferior. O escudo, em formato de coração, traz apenas uma estrela (fig. 61).

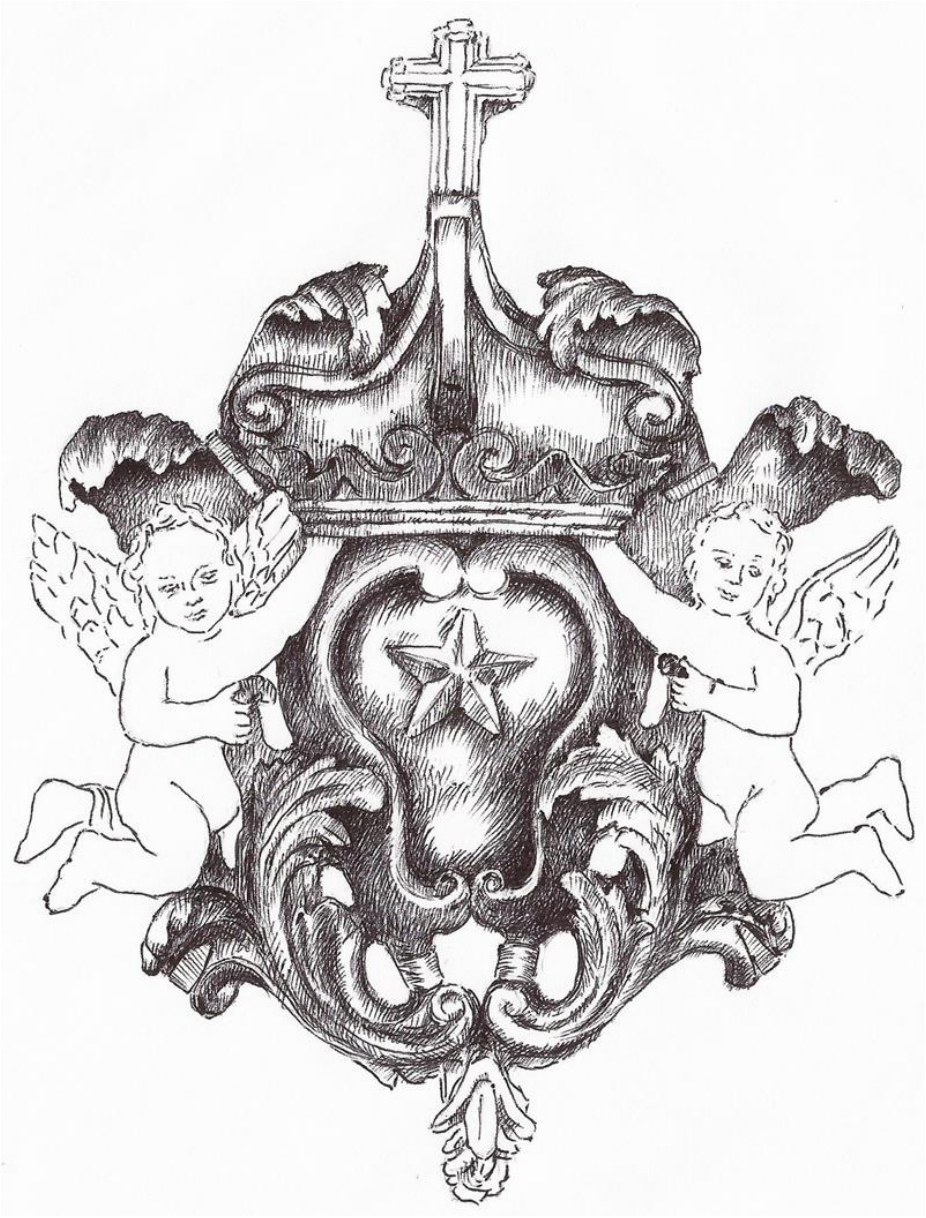


Fig. 61 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Sabará

A tarja do arco cruzeiro é acompanhada, em suas proporções, por outras tarjas e figuras antropomórficas da igreja (figs. 62, 63 e 64).

(Esquerda) Fig. 62 – Tarja do retábulo-mor da igreja matriz de Sabará
(Centro) Fig. 63 – Tarja do coro da igreja matriz de Sabará
(Direita) Fig. 64 – Herma na nave da igreja matriz de Sabará

A estrela da tarja do arco faz parte de um conjunto iconográfico que, na igreja matriz de Sabará, inclui a Rosa Mística, a Torre de Davi, a Porta do Céu, a fonte, a palmeira e o cipreste, o sol e a lua, e vários outros emblemas representados em pintura e talha (figs. 65, 66 e 67).

(Esquerda) Fig. 65 – Rosa Mística. Pintura no forro da nave (século XIX), igreja matriz de Sabará
(Centro) Fig. 66– Torre de Davi. Pintura na ilharga da capela-mor, igreja matriz de Sabará
(Direita) Fig. 67 – Fonte. Talha da parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Sabará

A devoção a N. Sr.ª da Conceição, de grande importância para a cultura religiosa ibérica, destacou-se também no território das Minas: das cinquenta paróquias colativas mineiras citadas no Capítulo II, dezessete a têm por orago (de longe a invocação mais frequente nestas paróquias). A Imaculada era a padroeira de Portugal e suas colônias desde 1646, quando foi assim proclamada por D. João IV. Segundo a autora Maria Beatriz de Mello e Souza, estabeleceu-se na ocasião um elo entre D. Afonso Henriques – fundador da nação e primeiro rei a devotar Portugal à Virgem – e a dinastia de Bragança, que D. João IV iniciava.[286]

Entre as fontes principais para a iconografia de N. Sr.ª da Conceição está a Litania Lauretana (século XVI), cujas imagens, por sua vez, inspiraram-se no Antigo Testamento.[287] Constam da oração, entre outras alegorias, a *stella matutina* (anúncio da luz da manhã), a Rosa Mística e a Torre de Davi. Já a palmeira e o cipreste podem ser encontrados em livros como os Cânticos e o Eclesiástico. Por outro lado, as presenças reiteradas da estrela, do sol e da lua na ornamentação da igreja – no tímpano e no catavento,[288] na tarja do coro, em pinturas nas ilhargas da capela-mor e no forro da nave (figs. 68 e 69) – remetem ao trecho do Apocalipse que fala da mulher "vestida do sol, que tinha a lua debaixo de seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça".[289] Esta imagem passou a ser reconhecida como a Imaculada Conceição a partir do século XIV.[290]

Figs. 68 e 69 – Pinturas nas ilhargas da capela-mor da igreja matriz de Sabará

[286] SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. *A Imaculada Conceição: Símbolo do Chiaroscuro no barroco brasileiro*, p. 347.
[287] SOUZA. *A Imaculada Conceição...*, p. 341-346.
[288] Cf. imagem do frontispício da matriz na seção de anexos.
[289] BIBLIA SAGRADA. *Apocalipse de S. João Apóstolo* 12: 1.
[290] SOUZA. *A Imaculada Conceição*..., p. 345.

A carência de informações arquivísticas que caracteriza a construção e ornamentação da matriz de Sabará repete-se ainda mais agudamente na matriz de N. Sr.ª da Boa Viagem de Itabirito; desta última, não chegaram a nós nenhum dos nomes dos entalhadores ou pintores.

Tendo passado por sucessivos ciclos de obras que modificaram suas feições originais, a igreja matriz de Itabirito exibe, hoje em dia, conjuntos de talha de duas épocas distintas (fig. 70). O mais antigo é em estilo nacional-português e inclui o retábulo-mor, o arco cruzeiro com sua tarja original, os retábulos colaterais e o retábulo da capela do Santíssimo (anexo ao corpo da igreja). A talha mais recente é de definição estilística mais complexa; ela é composta por uma segunda tarja do arco cruzeiro (instalada logo acima da primeira), e pelos púlpitos, retábulos da nave, coro e trono do retábulo-mor.

Fig. 70 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª da Boa Viagem de Itabirito. Fonte: https://patrimonioespiritual.org/2015/08/06/matriz-de-nossa-senhora-da-boa-viagem-itabirito-mg/ (Acesso: 23/04/2017)

Por força, certamente, das referidas transformações sofridas pela edificação, a talha barroca do retábulo-mor e da parede do arco cruzeiro encontra-se remanejada em vários pontos. O forro trifacetado da capela-mor conta com os caixotões que

caracterizam o estilo nacional-português, mas a madeira perdeu aqui o douramento (caso o tenha possuído algum dia), e as pinturas que preenchem os quadros com temas marianos são de período posterior ao barroco.[291] As ilhargas da capela-mor encontram-se hoje recobertas por uma camada de tinta que encobre pinturas também posteriores ao barroco (fig. 71).

Fig. 71 – Arco cruzeiro e capela-mor, igreja matriz de Itabirito

A tarja mais antiga do arco cruzeiro é de composição bastante simples, não possuindo coroa nem anjos – o que chama a atenção, já que no conjunto de talha barroca da igreja são abundantes as figuras antropomórficas. Seus elementos externos são enrolamentos, uma concha, uma flor e algumas folhas de acanto, que parecem envolver o escudo à maneira de um abraço. No interior do escudo não existem emblemas, apenas algumas ranhuras horizontais, frequentes em tarjas

[291] Ao que parece, são provavelmente contemporâneas das pinturas dos forros da nave e da capela do Santíssimo.

coevas, e que dão a impressão de terem sido postas ali para quebrar a monotonia da superfície lisa (fig. 72).

Fig. 72 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Itabirito

Os elementos desta tarja repetem-se em diferentes pontos da talha barroca da igreja (figs. 73 e 74), e algumas variações de seu tema completo também podem ser encontradas (figs. 75 e 76). Infelizmente, não podemos compará-la com a tarja do

retábulo-mor, que se encontra mutilada; mas ela é parecida, em estrutura, com a tarja do retábulo colateral de São Miguel, que tem dois anjos (fig. 77).

(Acima, esquerda) Fig. 73 – Concha em nicho do retábulo-mor, igreja matriz de Itabirito
(Acima, centro) Fig. 74 – Flor no intradorso do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito
(Acima, direita) Fig. 75– Ornato do retábulo colateral de São Miguel, igreja matriz de Itabirito
(Abaixo, esquerda) Fig. 76 – Ornato no retábulo-mor, igreja matriz de Itabirito
(Abaixo, direita) Fig. 77 – Tarja do coroamento do retábulo de São Miguel, igreja matriz de Itabirito

Os elementos que compõem o conjunto de talha mais recente da igreja têm fatura enxuta e unidade estilística. Os retábulos da nave possuem dosséis e algumas rocalhas (presentes também nos púlpitos e no trono do retábulo-mor); possuem ainda pilastras como suportes, não os quartelões e colunas torsas típicos do joanino ou as colunas retas do rococó. Quanto às pinturas dos forros da igreja (nave, capela-mor e capela do Santíssimo), do topo do arco cruzeiro e dos retábulos da nave, formam igualmente um grupo unitário e certamente posterior ao período rococó.

Do exposto, deduzimos que o conjunto ornamental formado pela talha mais recente e pelas mencionadas pinturas seja o resultado de algum ciclo de obras que decorou a igreja após o período rococó. Com efeito, as feições corretas e refinadas, mas pouco originais, desta talha mais moderna – incluindo a segunda tarja do arco cruzeiro – têm uma aparência de epígono (figs. 78, 79 e 80).

(Esquerda) Fig. 78 – Tarjas do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito
(Centro) Fig. 79 – Púlpito, igreja matriz de Itabirito
(Direita) Fig. 80 – Retábulo da nave, igreja matriz de Itabirito

A segunda tarja do arco cruzeiro traz apenas uma folha de acanto em seu escudo. Ela foi pintada de vermelho com detalhes em azul, provavelmente para harmonizar com a pintura da parede do arco por trás dela, que exibe um cortinado em tom lilás, recolhido para que se possa ver um céu diurno salpicado de estrelas (fig. 81). Esta composição é similar à composição em talha que decora o coroamento do retábulo-mor da igreja matriz de Sabará. Esta última obra possui cortinado, tarja, dossel com lambrequins, meninos e fragmentos de frontão. Trata-se do elemento ornamental chamado sanefa (fig. 82).

Sugerimos a possibilidade de que a pintura sobre o arco da matriz de Itabirito tenha sido concebida com a intenção de simular as sanefas em talha de períodos anteriores. A atmosfera serena e a iconografia sucinta da pintura (que remete ao tema

da *stella matutina*) diferem, em espírito, da agitada emblemática do estilo nacional-português – o céu a que se tem acesso aqui é aquele que podemos ver através de uma janela aberta, em uma manhã ensolarada.

(Acima) Fig. 81 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito
(Abaixo) Fig. 82– Sanefa sobre o coroamento do retábulo-mor, igreja matriz de Sabará

As tarjas em estilo nacional-português dos arcos cruzeiros das igrejas matrizes de Sabará e Itabirito nos permitem verificar que tais peças ainda não detinham, à entrada das capelas-mores, o prestígio que seria concedido às tarjas dos arcos de períodos subsequentes. Elas são similares, em tamanho, às tarjas dos retábulos de sua época; estas últimas, entretanto, são mais bem proporcionadas em relação aos coroamentos onde estão fixadas, já que as arquivoltas dos retábulos são menores que as voltas dos arcos cruzeiros.

Igreja Matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo

A primorosa talha da igreja matriz de N. Sr.ª de Nazaré, em Cachoeira do Campo, é a mais bem conservada em estilo nacional-português de Minas (fig. 83). Alex Bohrer chama a atenção para a homogeneidade iconográfica deste conjunto, e levanta a hipótese de um projeto original único, de autoria desconhecida, realizado em períodos diferentes por mais de uma oficina.[292] Aqui, grande número de figuras humanas, tarjas e cartelas decoram retábulos de concepções variadas. No ambiente da nave, a talha dourada não ocupa todos os espaços disponíveis, mas convive com algumas áreas destituídas de ornamentação nas paredes.

Fig. 83 – Arco cruzeiro e capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo
Fonte: https://patrimonioespiritual.org/2015/03/18/matriz-de-nossa-senhora-de-nazare-cachoeira-do-campo-mg/ (Acesso: 05/07/2018)

Já na capela-mor, mesmo sem que haja uma estrita coerência estilística,[293] é realizado o ideal barroco do preenchimento total das superfícies, em resultado de grande impacto visual (fig. 84).

[292] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 314-315.
[293] A cobertura da capela-mor é em abóbada de berço (e não trifacetada com caixotões, como de praxe no período nacional-português) e a pintura que a decora é do século XIX.

Fig. 84 – Capela-mor da igreja matriz de Cachoeira do Campo

A concepção ornamental da parede do arco tem importantes diferenças em relação a suas congêneres de Sabará e Itabirito, onde as soluções para tal espaço são mais condizentes com o estilo nacional-português.[294] Nestas duas últimas igrejas, os retábulos colaterais estão colocados de frente para o fiel, paralelos ao plano da parede do arco cruzeiro. Em Sabará, como vimos, toda a superfície é ocupada por painéis de talha dourada onde predomina o acanto, e a volta do arco tangencia a cimalha-real (85).[295] Já em Cachoeira do Campo, os retábulos que ladeiam o arco cruzeiro estão em posição chanfrada, afunilando o espaço ao final da nave e direcionando nossa visão para a capela-mor, enquanto na parede acima deles se vêem espaços vazios. A volta do arco, livre de sua moldura quadrangular, ultrapassa o nível da cimalha-real e é acompanhada por esta em sua curvatura. Isto cria um movimento ascencional que impulsiona a tarja, cujas dimensões são maiores que as das tarjas de Sabará e Itabirito (fig. 86).

[294] Isso é melhor percebido na matriz de Sabará, que se conservou mais próxima da condição original.
[295] Talvez fosse este o caso também em Itabirito, antes das reformas sofridas pela igreja matriz.

(Esquerda) Fig. 85 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Sabará
(Direita) Fig. 86 – Arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo

Não se conhece hoje em dia as feições completas da tarja original do arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo. Ao modo das tarjas das matrizes de Sabará e Itabirito, e das outras tarjas da própria igreja de Cachoeira do Campo, ela tinha folhas de acanto, enrolamentos, flores, figuras antropomórficas, e no escudo a Eucaristia. Sabemos disso pelo fragmento que restou de sua parte inferior, aproveitado como complemento da nova tarja joanina instalada no arco em meados do século XVIII. Preservou-se, através deste fragmento, alguns dos referidos elementos e também a base do ostensório. O arranjo atual é mostrado a seguir, em desenho que valoriza, através da técnica do sombreado, o que restou da tarja original (fig. 87).

Fig. 87 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo

O fragmento preservado sugere que a tarja original era mais complexa que suas congêneres de Sabará e Itabirito. E com efeito, o alto nível de elaboração é uma

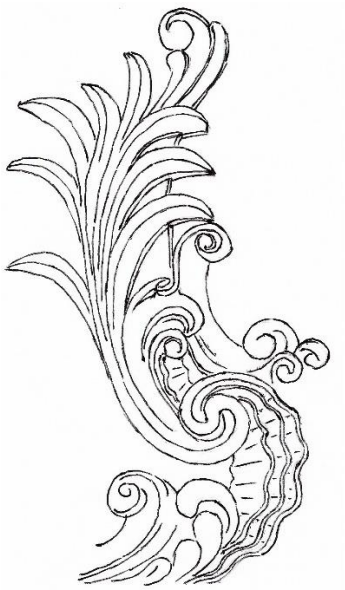
característica geral da minuciosa talha desta igreja. Comprova-o, sem dúvida, a tarja do retábulo-mor, a mais intrincada que vimos até agora em estilo nacional-português. Finamente vazada, ela traz seis figuras antropomórficas, e um par de aves fênix acima do escudo (fig. 88).

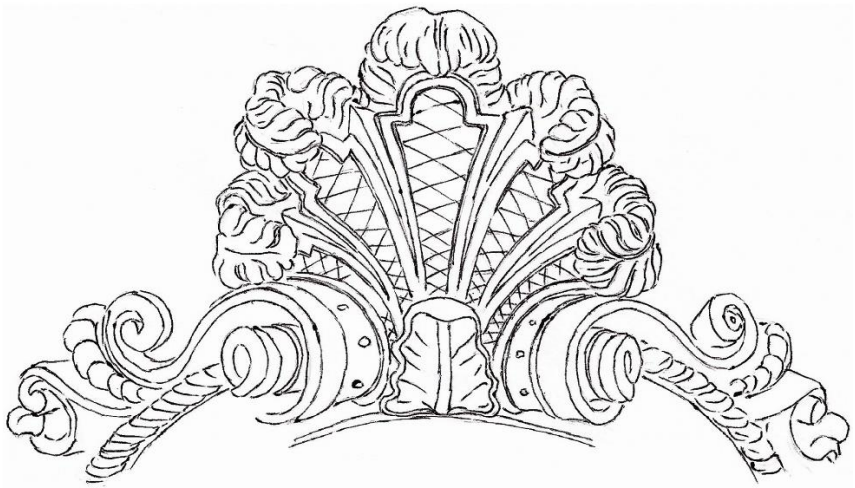
(Esquerda) Fig. 88– Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de Cachoeira do Campo
(Direita) Fig. 89 – Detalhe do intradorso do arco cruzeiro, igreja matriz de Cachoeira do Campo

Segundo Alex Bohrer, comparações estilísticas indicam que uma única oficina pode ter se responsabilizado pelas faturas da talha da região do arco cruzeiro e da capela-mor.[296] Isto se percebe, p. ex., na concepção das figuras humanas: a mesma tipologia de meninos (de cabeça grande, apoiados em guirlandas de flores e em poses recorrentes) surge no fragmento da tarja original do arco, na tarja do retábulo-mor e no intradorso do arco (fig. 89).

[296] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 321.

No período de tempo decorrido entre as faturas da primeira e da segunda tarjas do arco da matriz de Cachoeira do Campo, consolida-se na capitania o barroco joanino, cujas primeiras manifestações locais ocorrem no final da terceira década do século XVIII.[297] Esta é uma época em que temas ornamentais já utilizados pelos artífices do estilo nacional-português desenvolvem-se com intensidade. Os enrolamentos, às vezes pontuados por fileiras de pérolas, tornam-se mais numerosos e complexos, passando a definir os escudos e os contornos externos das tarjas – função que no nacional-português era exercida pelas folhas de acanto. Como ocorre com obras anteriores, estas "molduras" em forma de faixas, e outras estilizações abstratas, mesclam-se a elementos da natureza: palmas, acantos, penachos e conchas (figs. 90 e 91); as conchas, no novo estilo que se configura, assemelham-se aos exemplares do gênero *tridacna*, encontrados na região indo-pacífica e caracterizados por fileiras paralelas ao longo de sua superfície. O acanto aparece com menos frequência. As figuras antropomórficas adquirem expressão e riqueza de detalhes; os anjos ganham corpo, tornam-se adultos e exibem asas, vestes e gestos fluentes (figs. 92 e 93).





(Esquerda) Fig. 90 – Ornamento, retábulo da nave da igreja matriz de Santo Antônio, Ouro Branco (*c.* 1740-1745)
(Direita) Fig. 91 – Ornamento, retábulo do cruzeiro da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara (*c*. 1735-1740)

[297] Cf. o Capítulo III.

(Esquerda) Fig. 92– Querubins, retábulo da nave da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto (c. 1731-1740)
(Direita) Fig. 93 – Anjo, retábulo da nave da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas (*c.* 1738 -1744)

Temos informações sobre a fatura da nova tarja do arco cruzeiro de Cachoeira do Campo através do Pe. Affonso de Lemos, que realizou pesquisas sobre a paróquia no início do século XX:

> No ano de 1752 a irmandade [do Santíssimo] manda fazer [...] o frontespício ou arco cruzeiro todo de talha dourada tendo no cimo uma tarja ou escudo encimado pela coroa de Portugal [...] – Esta obra foi arrematada pelos operários seguintes: – Americo Machado e Manoel Rodrigues.[298]

Esta segunda tarja – hoje em dia conjugada cuidadosamente ao que restou da primeira – constitui em si uma peça independente, único exemplar joanino no conjunto de talha da igreja (fig. 94). Suas formas resultam do processo de maturação formal descrito acima.

[298] LEMOS, Pe. Affonso Henriques de Figueiredo. *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*, p. 105.

Fig. 94 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Cachoeira do Campo (parte superior)

Percebe-se que a tarja mais recente é mais elaborada que as do estilo anterior. Os enrolamentos externos – enriquecidos com gomos, em alguns casos - são bastante abundantes e movimentados, de modo que nossa visão demora a conciliar as linhas gerais e os detalhes da obra. O escudo central, com a Eucaristia, a hóstia raionada e querubins, possui igualmente contornos complicados; nas laterais da tarja existem conchas tridacnas e palmas; a bem proporcionada coroa, mais complexa que a da tarja do arco de Sabará, incorpora pedras e uma nova volumetria. Quanto aos anjos e querubins, se comparados aos meninos da talha mais antiga da mesma igreja, pertencem a uma geração mais moderna de figuras antropomórficas.

Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes

A capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio de Tiradentes é um dos mais originais exemplos de ornamentação "total" de Minas Gerais (fig. 95). Seu extraordinário conjunto de talha dourada deve-se ao artífice português João Ferreira Sampaio, que trabalhou ali com sua oficina entre 1739 e 1750 – contratado, como informa o pesquisador Olinto Rodrigues dos Santos Filho, pela irmandade do Santíssimo Sacramento.[299]

Fig. 95 – Capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes
Fonte: https://patrimonioespiritual.org/2017/02/01/matriz-de-santo-antonio-tiradentes-minas-gerais/ (Acesso: 01/12/2018)

[299] SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*, p. 81- 84.

Supõe-se, por confronto estilístico, que Sampaio atuou também na criação dos púlpitos (inacabados), dos óculos e águias-lampadários da nave, e do coro. Não se conhece outros trabalhos do artista, que veio supostamente do norte de Portugal. Myriam Ribeiro esclarece este ponto:

> O nome deste entalhador, sempre grafado S. Payo na documentação da época, poderia indicar procedência da freguesia de S. Payo no conselho de Braga [...] As afinidades com a obra de Marceliano de Araújo e em particular com aspectos ornamentais da talha dos retábulos da Misericórdia (1734-1739) e do órgão da Sé (1737-1738) de Braga, fundamentam a hipótese de Sampaio ter trabalhado na oficina deste entalhador, anteriormente à vinda para Tiradentes.[300]

Com efeito, a talha da capela-mor da matriz de Tiradentes, impulsiva, profunda e de grande efeito plástico, aproxima-se da talha "gorda" do Minho-Douro. Ambas, à diferença da arte da região de Lisboa, parecem basear-se antes na inspiração que nos cânones.[301] A concepção, aqui, vai além das primeiras manifestações joaninas em Minas, que tiveram caráter de transição. Nos registros superiores da capela-mor, percebe-se o processo de individualização das figuras antropomórficas: a distinta serenidade das alegorias em vestes romanas contrasta com o erotismo dos anjos e demais seres nus e contorcidos que seguram grinaldas e panejamentos (fig. 96).

Fig. 96 – Figuras antropomórficas na capela-mor, igreja matriz de Tiradentes. *(Da esquerda para a direita):* anjo, alegoria da Fortaleza e adolescente

[300] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista*, p. 425.
[301] Este lirismo tem paralelo, em Minas, no retábulo-mor da igreja matriz de Ouro Branco.

As colunas do retábulo-mor são sustentadas por grandes atlantes de gestos atormentados. Quanto às colunas em si, em vez de torsas, são estranhamente retas e cobertas de delicada decoração floral. Volutas, enrolamentos, molduras, cartelas, conchas, grinaldas e outros elementos acumulam-se de tal maneira que certos pontos da decoração – sacrário, trono e coroamento do retábulo-mor – parecem estar em constante movimento. Alguns espaços nas pilastras, arquitraves e ilhargas foram mantidos em branco, o que contribui para que a estrutura arquitetônica possa interagir com a pujança ornamental sem deixar-se submergir.

A talha do arco cruzeiro acompanha, em originalidade, o interior da capela-mor (fig. 97).

Fig. 97 – João Ferreira Sampaio. Arco cruzeiro e capela-mor, igreja matriz de Tiradentes (Foto: Ivana Battisti)

Como se vê na figura acima, os retábulos colaterais da igreja estão alinhados à parede do arco cruzeiro. Possivelmente em decorrência de alguma mudança realizada na largura da nave, estes dois retábulos avançam parcialmente sobre as pilastras do arco, prejudicando a visualização de suas formas. O frontispício do arco exibe uma complexa sanefa dourada e policromada, que ocupa os interstícios entre o forro, a cimalha e a volta do arco, descendo até o nível das *impostas*[302] e seguindo parede abaixo, externamente às pilastras (fig. 98). Entre as sanefas de arco cruzeiro que se conservaram em Minas Gerais, este é possivelmente o mais bem sucedido exemplo; aqui, os elementos arquitetônicos – a cimalha, a volta do arco, as pilastras com suas impostas – interagem de maneira harmoniosa com os elementos escultóricos.[303]

Fig. 98 – João Ferreira Sampaio. Sanefa do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes (Foto: Ivana Battisti)

[302] Impostas são os suportes salientes que arrematam os pés-direitos, sobre os quais descansam os arcos. (Cf. verbete IMPOSTA. *In*: REAL. *Dicionário de belas-artes*...)

[303] Agradecemos ao pesquisador Eduardo Pires de Oliveira, que nos orientou sobre este elemento ornamental durante visita à igreja matriz de Tiradentes. É possível que tenha havido outras sanefas setecentistas na capitania, além das que conhecemos hoje; os arcos cruzeiros das paróquias colativas de Furquim e Monsenhor Horta contam com decorações análogas, infelizmente descaracterizadas hoje em dia.

Como uma espécie de costura, uma sinuosa grinalda serve de elo entre o escudo central e as figuras antropomórficas que o ladeiam. A partir da chave do arco cruzeiro, surgem enrolamentos que desenvolvem-se ao longo da volta do arco, transformando-se em elementos fitomorfos e alcançando duas pequenas figuras humanas sobre as impostas, que “sustentam” as extremidades em balanço da parte central da cimalha. Ao lado destes “atlantes”, volutas suportam pingentes que caem paralelos às pilastras, atingindo o nível dos retábulos colaterais.

A movimentada ornamentação do intradorso do arco cruzeiro, composta por enrolamentos, volutas, conchas, elementos fitomorfos, mascarões e plumagens, integra-se visualmente ao frontispício do arco e à talha da capela-mor (figs. 99 e 100).

(Esquerda) Fig. 99 – Intradorso do embasamento do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes
(Direita) Fig. 100 – Intradorso da volta do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes. (Foto: Ivana Battisti)

É preciso um esforço de imaginação para reconhecer as formas de uma tarja no conjunto de talha da sanefa. À primeira vista, as figuras antropomórficas reclinadas sobre os fragmentos de cimalha que ladeiam o escudo não se parecem com anjos; não possuem asas e estão vestidas à romana, como os anjos tocheiros e as alegorias do retábulo-mor. Têm as cabeças erguidas em expressão digna, mas deixam pender langorosamente as mãos, em vez de apoiar o escudo ou apontar algum emblema de conteúdo religioso. Não se trata de um tipo inteiramente original: as figuras que decoram o arco cruzeiro da igreja de São Pedro de Miragaia (*c.* 1720, Porto), encontram-se em pose parecida e também não possuem asas (fig. 101).

Fig. 101 – Detalhe da sanefa do arco cruzeiro da igreja de São Pedro de Miragaia, Porto.
(Fonte: Enciclopédia *História da Arte em Portugal*, fascículo 51, p. 112. Sem indicação de autor).

Existe, entretanto, a chance de que estes seres sejam anjos. Chamam-se *ápteros*[304] os anjos sem asas, como os anjos tocheiros de várias igrejas de Minas Gerais (inclusive os dois do retábulo-mor da matriz de Tiradentes). Um possível motivo para a ausência das asas nas figuras de Tiradentes e Miragaia (caso se trate realmente de anjos) poderia ser a falta de espaço.

Carlos Del Negro descreve a composição que ocupa o centro da sanefa:

> A chave do arco cruzeiro é um consolo monumental sobre o qual assenta um escudo circular ornamentado com o sol e raios estilizados. Envolvem este motivo, na parte superior, uma palmeta, e lateralmente enrolamentos, alguns dos quais perfurando o escudo, irrompem como tufos vegetais, e para a parte inferior, outros vão assumindo a forma de cornos de carneiro.[305]

Assim como as figuras antropomórficas que o ladeiam, o escudo não é simplesmente uma peça adossada ao frontispício, mas integra-se à cimalha – que se abre para recebê-lo – e às formas que brotam da chave do arco (fig. 102); nisso, difere da maioria das tarjas de arco cruzeiro que temos visto nesta pesquisa.

[304] Fomos informados deste termo de origem grega – usado hoje em dia por entomólogos para indicar os insetos sem asas – pelo historiador da arte português Luís Alberto Casimiro, em palestra apresentada na Fafich/Ufmg (2016). Outros exemplos de anjos ápteros nas Minas setecentistas são os que anunciam o nascimento de Isaac, em pinturas de Athaide nas igrejas matrizes de Santa Bárbara e São Francisco de Assis de Ouro Preto.
[305] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca no Brasil*, p. 175.

Fig. 102 – Escudo do arco cruzeiro, igreja matriz de Tiradentes

O sol raionado, antropomórfico, ocupa o campo central do escudo. Este é um símbolo precioso para o cristianismo, e a doutrina católica fornece exemplos que justificam a escolha do astro para figurar na igreja matriz de Tiradentes.[306] No Capítulo III falamos sobre a referência cósmica estabelecida pela orientação leste/oeste do eixo longitudinal das antigas basílicas cristãs – sendo o santuário localizado no sentido do oriente, de onde vem o sol. Na matriz de Tiradentes, a conexão com o firmamento é reforçada por uma série de emblemas no eixo central do templo, a partir do início da nave até o retábulo-mor: a lua crescente, antropomórfica (símbolo da Virgem), entalhada no centro de uma cartela sob o coro; o sol pintado no forro da nave, no centro da primeira fileira de caixotões a partir da entrada; o sol do escudo do arco cruzeiro; o sol, grandioso, no fundo do camarim do retábulo-mor. O sol antropomórfico também está na urna do Santíssimo Sacramento[307] e na tampa do sacrário do retábulo do cruzeiro dedicado à N. Sr.ª da Conceição (figs. 103 e 104).

[306] Para o processo de identificação dos governantes absolutos com o sol, cf. o Capítulo I.
[307] Móvel de forma esférica guardado em cômodo reservado, na matriz.

(Esquerda): Fig. 103– Tampa da urna do Santíssimo Sacramento, igreja matriz de Tiradentes
(Direita): Fig. 104– Porta do sacrário do retábulo de N. Sr.ª da Conceição, igreja matriz de Tiradentes

Diversos livros da Bíblia identificam o sol ao Salvador, seja no Antigo Testamento, seja no Novo.[308] E quando falamos, no início do Capítulo IV, sobre o surgimento do emblema da Eucaristia, vimos o processo em que as formas do sol radiante e do ostensório fundiram-se, substituindo a menção direta ao nome de Cristo. Assim, do ponto de vista da doutrina, não chega a ser estranho que, no topo do arco cruzeiro desta igreja, em vez das tradicionais figuras da custódia e da hóstia raionada, ou da imagem e dos atributos do santo padroeiro, surja um sol esplendoroso. Quanto aos símbolos eucarísticos, estão em pontos como os caixotões do forro da nave (onde se representa, entre outros emblemas, a uva, o trigo, o pão, o pelicano, o pão e o vinho oferecidos por Melquisedec) e na pintura que originalmente cobria a boca da tribuna do retábulo-mor (em que um burro reconhece a Eucaristia que Santo Antônio segura nas mãos).[309] Quanto à imagem escultórica do padroeiro da paróquia – que é considerado "o mais português de todos os santos"[310] –, está sobre o trono do retábulo-mor.

[308] "Mas para vós que temeis o meu nome, nascerá o sol da justiça, e estará a salvação nas suas asas"; "[...] e o seu rosto resplandecia como o sol em sua força". (Cf. BIBLIA SAGRADA. *Malaquias* 4: 2; *Apocalipse* 1: 16.)
[309] Esta pintura, feita por João Batista da Rosa em 1737, é exibida hoje em dia na nave da igreja. (Cf. SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes,* p. 95.)
[310] VAINFAS, Ronaldo. *Santo Antônio na América portuguesa: Religiosidade e política*, p. 28.

Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto

O interior da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar de Ouro Preto pode ser comparado a um feérico espetáculo teatral (fig. 105).

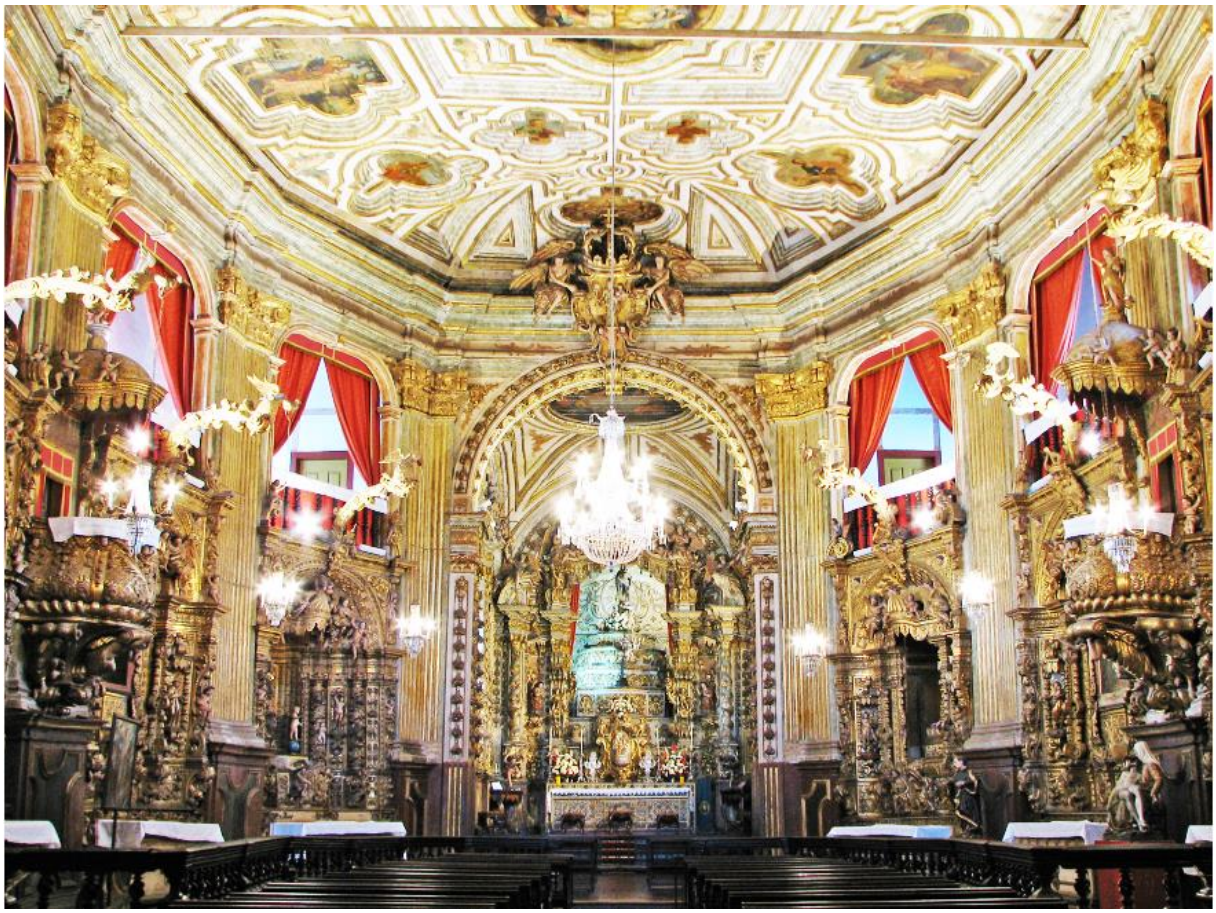


Fig. 105 – Interior da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto

Envolvido pela reluzente decoração do polígono da nave, o visitante ali presente tem sua atenção conduzida para as formas e cores da capela-mor. À entrada deste último recinto, acima da grande passagem do arco cruzeiro (correspondendo a um arco de cena), dois anjos sustentam uma enorme tarja. Esta peça traz ao centro a imagem da padroeira do templo, que exibe a Eucaristia em sua mão direita como se fosse um convite para o sacrifício realizado sobre o altar-mor. Já no interior da capela-mor, sentados sobre a cimalha, personagens alegóricos e anjos assistem ao drama, enriquecendo-o de significado com suas presenças. Todas estas figuras antropomórficas possuem caráter ambíguo: elas se parecem bastante com seres humanos de carne e osso, mas pertencem ao mundo sobrenatural, ou espiritual.

Vários profissionais contribuíram para a criação da talha da capela-mor da matriz do Pilar de Ouro Preto. O principal deles, o português Francisco Xavier de Brito, contratou a obra em 1746 a mando das irmandades do Santíssimo Sacramento e de N. Sr.ª do Pilar.[311] No ano seguinte, Brito obteve a permissão dos irmãos do Santíssimo para corrigir o risco original do retábulo-mor (que não era dele), em busca de "mais elegância e perfeição".[312] O artífice, junto ao conterrâneo e sócio Antônio Henriques Cardoso, trabalhou ali até falecer (1751), deixando concluída, ao que parece, a essência do trabalho (fig. 106).[313]

Fig. 106 – Capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto (Foto: Victor Godoy)

[311] OP. CC/CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, v. 224, filme 011, fl. 53.
[312] OP. CC/CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, v. 224, filme 011, fl. 57-57v.
[313] 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*, p. 8.

O referido conjunto de talha é considerado um ponto de maturação do estilo joanino em Minas, quando despontam os primeiros indícios do rococó. O Prof. Marcos Hill chama a atenção para a modernidade de sua concepção:

> A presença de curvas associadas a contra-curvas, de conchas com superfícies intensamente onduladas assim como a utilização de elementos assimétricos atestam as influências francesa e alemã na arte portuguesa da última década joanina. Estes elementos prenunciam um Rococó com algum teor germânico, estilo que se afirma no Brasil a partir de segunda metade do século XVIII.[314]

A ornamentação da capela-mor (retábulo, altar, ilhargas, imagens das virtudes sobre as cimalhas) conjuga habilidade escultórica a uma sábia concepção estrutural. Aqui, a proliferação barroca – tendência para a qual inclinou-se inicialmente a talha joanina em Minas – é contida pela disciplina geométrica. Trata-se do joanino lisboeta, de gosto aristocrático e intelectual. Segundo Germain Bazin, foram Francisco Xavier de Brito e outro português, Manoel de Brito, os introdutores deste estilo no Brasil, primeiramente em trabalhos na capela dos terceiros franciscanos do Rio de Janeiro.[315] Em Minas, a presença de Xavier de Brito é atestada a partir de 1741.[316] Decorre em seguida um período não documentado,[317] após o qual fecha-se o contrato para a capela-mor do Pilar, a 13 de abril de 1746.

É possível que nem todas as deliberações a respeito da tarja do arco cruzeiro tenham sido tomadas na ocasião deste contrato. A bem conservada documentação da paróquia atesta que em outubro do mesmo ano, os oficiais das irmandades do Santíssimo e de N. Sr.ª do Pilar produziram outro termo (agora assinado por Antônio Henriques Cardoso) dividindo entre si as despesas do ajuste para a "talha do frontispício da porta principal".[318] Sobre este ponto, a Prof.ª Adalgisa Arantes Campos supõe que se trata da tarja do cruzeiro e não de algum ornato na portada da igreja.[319]

---

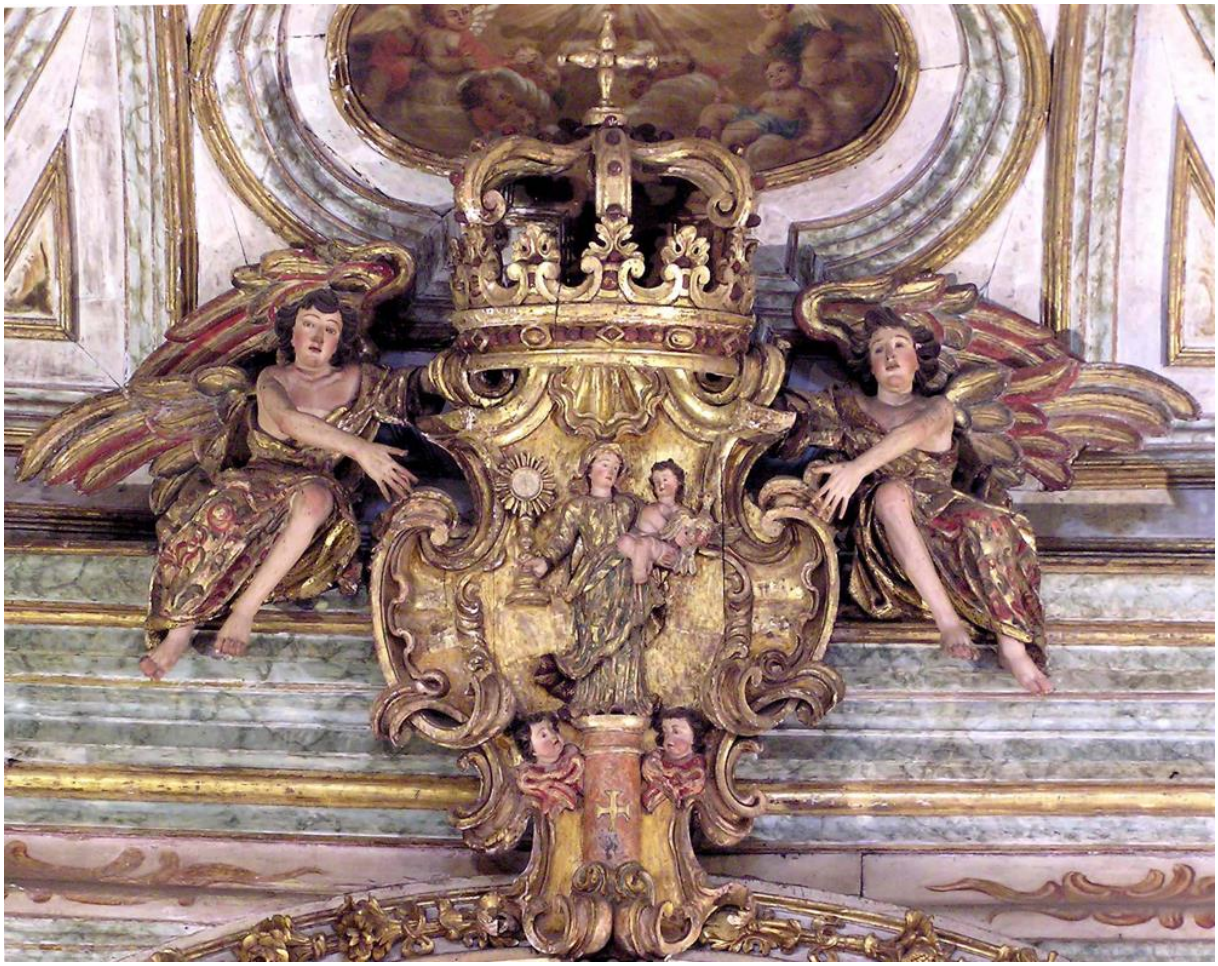
[314] HILL, Marcos C. de Senna. *Francisco Xavier de Brito: um artista desconhecido no Brasil e em Portugal*, p. 50.
[315] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 330.
[316] MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices*... v. 1, p. 129.
[317] Supõe-se que neste intervalo o entalhador realizou esculturas para o importante retábulo-mor joanino da igreja matriz de Santa Bárbara, hoje desmontado. (Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista*, p. 427.)
[318] OP. CC/CECO. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, v. 224, filme 011, fl. 48. Neste ajuste, a irmandade da santa padroeira se comprometeu com aproximadamente um terço do valor total do ajuste.
[319] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e irmandades do recinto paroquial no setecentos mineiro*, p. 300.

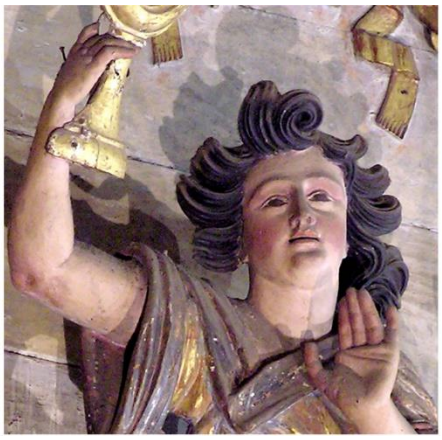
A hipótese é plausível, já que a documentação setecentista já chamava a ornamentação das paredes dianteiras dos arcos cruzeiros de *frontispício*.

Algum tempo depois, Francisco Xavier de Brito foi contratado pela irmandade do Santíssimo para fazer outro risco, especificamente para o arco cruzeiro. Disso nos dá informação um recibo de quinze oitavas, pagas pelo tesoureiro da irmandade ao artífice em abril de 1750.[320] Não sabemos sobre os detalhes ornamentais previstos neste novo projeto, mas podemos supor a necessidade de novas correções ou acréscimos ao risco da capela-mor. Quem contratou o trabalho do arco foi Ventura Alves Carneiro.[321] Aziz Pedrosa levanta aqui a hipótese de que Carneiro tenha subcontratado o grande artífice lisboeta José Coelho de Noronha, presente em Vila Rica à época. Esta é outra suposição razoável; com efeito, existem muitas analogias entre os ornatos dos arcos das matrizes do Pilar de Ouro Preto e de São João del-Rei, este último de Noronha e sua oficina. Além disso, sabe-se que Noronha realizou importantes trabalhos em outras partes da capela-mor do Pilar de Ouro Preto, até o ano de 1754.[322]

A presença de tantos nomes - sobretudo o de José Coelho de Noronha - na documentação relativa à capela-mor, e a morte prematura de seu principal realizador, Francisco Xavier de Brito, impedem que se atribua a este último, de maneira categórica, a realização total da tarja do arco cruzeiro, que vem a ser uma das mais esplendorosas de Minas (fig. 107). Entretanto, o nome de Brito surge como uma espécie de consenso entre os pesquisadores, como o principal responsável pela peça. São nítidas as semelhanças entre os anjos da tarja e as figuras antropomórficas da capela-mor, estas últimas bastante características de seu estilo (figs. 108, 109, 110).

[320] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fls. 23, 26, 26v.
[321] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 438.
[322] Cf. SAD JÚNIOR, João Henrique Grossi. *O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.*





(Acima) Fig. 107 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Ouro Preto (Foto: Victor Godoy)
(Abaixo, a partir da esquerda) Figs. 108, 109 e 110 – Figuras antropomórficas da capela-mor, igreja matriz de Ouro Preto: anjo da tarja do arco cruzeiro; figura alegórica sobre a cimalha da capela-mor; atlante do retábulo-mor (Fotos: Victor Godoy)

As figuras humanas da capela-mor do Pilar de Ouro Preto são com certeza o trabalho de um escultor habilidoso. Este é um talento que Brito já havia comprovado na Capela da Penitência do Rio de Janeiro, onde criou, entre outras obras, uma

magnífica tarja de arco cruzeiro (fig. 111).[323] Algumas diferenças podem ser apontadas entre os anjos desta tarja e os de sua congênere no Pilar de Ouro Preto. Nesta última igreja a cimalha acima do arco cruzeiro tem profundidade suficiente para que uma figura volumosa possa "sentar-se" ali, e é isto que fazem os anjos da tarja, que possuem caráter notadamente escultórico. Já os anjos da Penitência dão a impressão de serem alto-relevos, provavelmente porque, junto aos demais elementos da tarja carioca (escudo, guirlandas, enrolamentos), tiveram que se acomodar sobre um fundo plano. A admirável fluidez que Brito concedeu aos anjos da Penitência comprova sua perícia técnica. Estes seres sinuosos e etéreos possuem asas ricas em detalhes (nervuras centrais, fios abundantes e relevados),[324] que se agitam com mais graça que as asas mal ajeitadas e lisas dos anjos da tarja do Pilar.

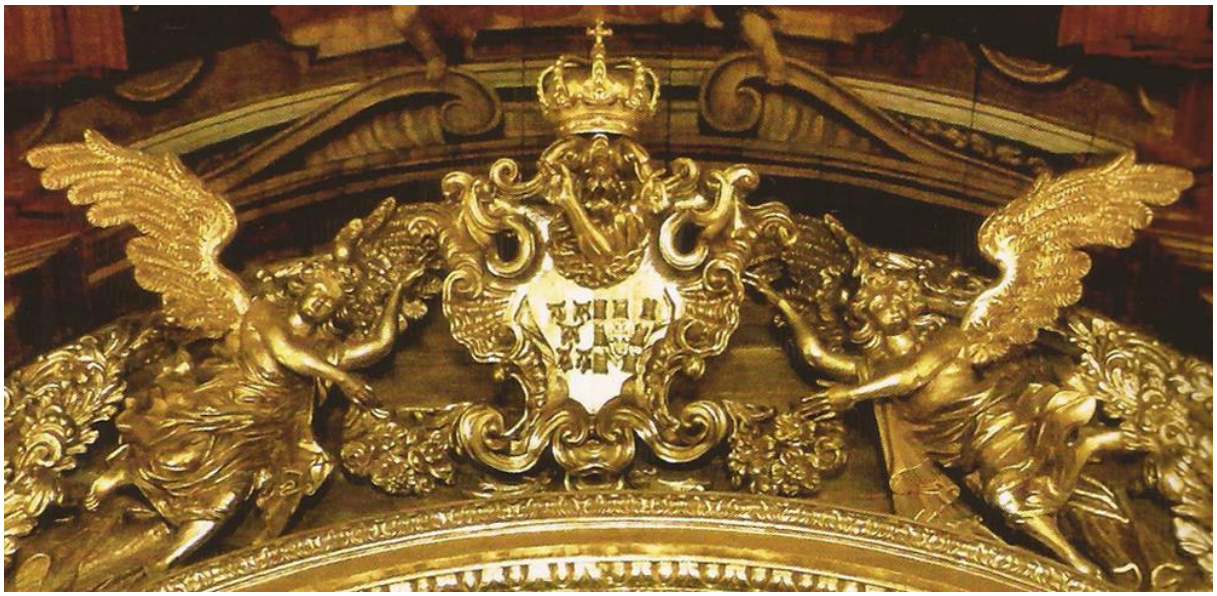


Fig. 111 – Francisco Xavier de Brito. Tarja do arco cruzeiro da capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fonte: GALLAS; GALLAS. *O barroco no reinado de D. João V*..., p. 242 (Foto dos autores)

Existem diferenças também nas proporções entre as coroas e escudos das duas tarjas. Na tarja carioca, esta é uma relação harmoniosa e bem equilibrada; já na tarja de Ouro Preto, a coroa é de tamanho exagerado e oculta detalhes da parte superior da peça e da pintura do forro.

[323] MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices*... v. 1, p. 129-130.
[324] Penas assim são encontradas nas asas de outros anjos da capela-mor da matriz do Pilar, igualmente característicos do trabalho de Xavier de Brito.

A inadequação da coroa e das asas dos anjos na tarja do Pilar de Ouro Preto sugere a atuação de algum entalhador auxiliar, menos talentoso que Xavier de Brito. O mesmo não ocorre quanto ao relevo no centro do escudo (fig. 112). O suave contraposto da figura da santa; a distribuição harmoniosa dos pesos, em composição que avança sobre os limites laterais do escudo; a delicadeza de expressões e gestos – estas características denotam a autoria de um grande artista.

Fig. 112 – Relevo de N. Sr.ª do Pilar na tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Ouro Preto (Foto: Victor Godoy)

A devoção a N. Sr.ª do Pilar é de origem castelhana e chegou à América portuguesa durante a União Ibérica, tendo sido provavelmente trazida a Minas por

bandeirantes paulistas descendentes de espanhóis.[325] O relevo da tarja segue a tradição iconográfica:

> Nossa Senhora de pé sobre uma coluna, tendo o Menino Jesus nu sentado em seu braço esquerdo [...] Está vestida com uma túnica de mangas largas e um manto curto que lhe envolve o corpo. Sobre a cabeça usa pequeno véu que deixa ver seus cabelos caídos nos ombros. Nem ela nem o filho usam coroa.[326]

Correspondem ainda à hagiografia, no relevo do escudo, os querubins e a pequena cruz inscrita na coluna. A cruz é atributo do apóstolo Santiago, para quem a Virgem do Pilar, em meio a um coro de seres angélicos, fez sua primeira aparição (em Zaragoza, Espanha, ainda em vida de Maria).[327] Já a pomba nas mãos do Menino Jesus é uma tradição iconográfica que pode ter se originado de um relato dos evangelhos apócrifos: a de que ele deu vida a pássaros de barro, enquanto ainda menino.[328] O que surpreende nesta imagem é o fato da Virgem estar segurando também o ostensório, fazendo menção ao sacramento da Eucaristia, e por extensão, à irmandade do Santíssimo. Deste modo engenhoso, seu criador fez com que ambas as irmandades encomendantes da capela-mor fossem representadas sobre o arco cruzeiro.[329]

Parece-nos que Francisco Xavier de Brito, no escudo da tarja do arco da Penitência no Rio de Janeiro, procurou uma solução análoga, ou seja, aproximar os emblemas das duas instituições representadas de modo a enfatizar a interação entre as mesmas. Sobre uma superfície única, o artífice colocou lado a lado a iconografia franciscana (as cinco chagas, os braços cruzados, a coroa de espinhos) e as armas reais. Estas últimas estão bem próximas das chagas, de maneira a compor com elas uma figura praticamente simétrica (cf. fig. 111).

---

[325] OLIVEIRA; CAMPOS. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 1, p. 172.
[326] MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*, p. 391.
[327] Agradecemos ao seminarista Fabiano, nosso colega da Faculdade Arquidiocesana de Mariana, por estas informações.
[328] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, v. 2, p. 20.
[329] Um artifício semelhante, mencionado na seção anterior, é o que foi utilizado no painel que cobria a boca da tribuna do retábulo-mor da matriz de Tiradentes. Ali, o padroeiro Santo Antônio segura o ostensório para que o burro o contemple.

Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas

Contemporânea à obra de Francisco Xavier de Brito na matriz do Pilar de Ouro Preto é a talha que reveste totalmente a capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição de Catas Altas (figs. 113 e 114).

(Esquerda): Fig. 113 – Ilharga da capela-mor da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas. (Foto: Aziz Pedrosa)
(Direita): Fig. 114 – Retábulo-mor, igreja matriz de Catas Altas

Esta vasta obra de talha (junto com os púlpitos da igreja) foi contratada pela irmandade do Santíssimo Sacramento em 1746, com o entalhador Manoel Gonçalves Valente.[330] Tendo Valente falecido em 1751, ficou a cargo do lisboeta Francisco de Faria Xavier a finalização de tais trabalhos, a partir de 1753.[331] O douramento e a policromia das ilhargas da capela-mor e dos púlpitos não chegou a ser realizado, ficando estas operações restritas ao retábulo-mor.

[330] MARTINS. *Dicionário de artífices e artistas*..., v. 2, p. 294.
[331] RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro*, p. 93.

Existem importantes afinidades entre as ornamentações das capelas-mores do Pilar de Ouro Preto e de Catas Altas – sendo a primeira mais povoada de ornatos e figuras humanas de grande porte que a segunda. A concepção geral da talha em ambos os casos mostra a influência do estilo joanino lisboeta, arquitetônico e intelectualizado. As ilhargas são ordenadas por divisões verticais e horizontais, formando quadriláteros onde os ornatos entalhados alternam-se com as superfícies lisas. Em Ouro Preto, estes painéis receberam pinturas dos evangelistas e de temas alegóricos, o que faz pensar que os painéis de Catas Altas podem ter sido concebidos para também receber pinturas. Os forros das duas abóbadas – cada um à sua maneira – são compartimentados, em concepções que fogem à prática usual da pintura joanina de perspectiva. As estruturas dos retábulos-mores das duas igrejas são de tal maneira análogas que Germain Bazin chegou a cogitar da autoria do próprio Xavier de Brito para o risco de Catas Altas.[332]

Outra afinidade entre as duas capelas-mores é levantada por Myriam Ribeiro, que afirma que estes conjuntos de talha são os mais interessantes exemplos da chegada à capitania de uma "influência dos estilos ornamentais franceses Luis XIV e 'Regência', em concorrência com a influência italiana até então predominante."[333] Em Catas Altas, o novo espírito que se insinua, marcado pela leveza e concisão decorativas, é perceptível nas ilhargas da capela-mor (figs. 113, 115 e 116).

Figs. 115 e 116 – Ornatos nas ilhargas da capela-mor, igreja matriz de Catas Altas

[332] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 344.
[333] OLIVEIRA. *Tipologia da talha rococó em Minas...*, p. 411.

A organização e sobriedade decorativas do interior da capela-mor atinge também a parede do arco cruzeiro, compartimentada em áreas quadrangulares de ornamentação plana; pendentes de flores definem os tramos laterais, que possuem portas de aspecto maneirista e, acima delas, pinturas (fig. 117).

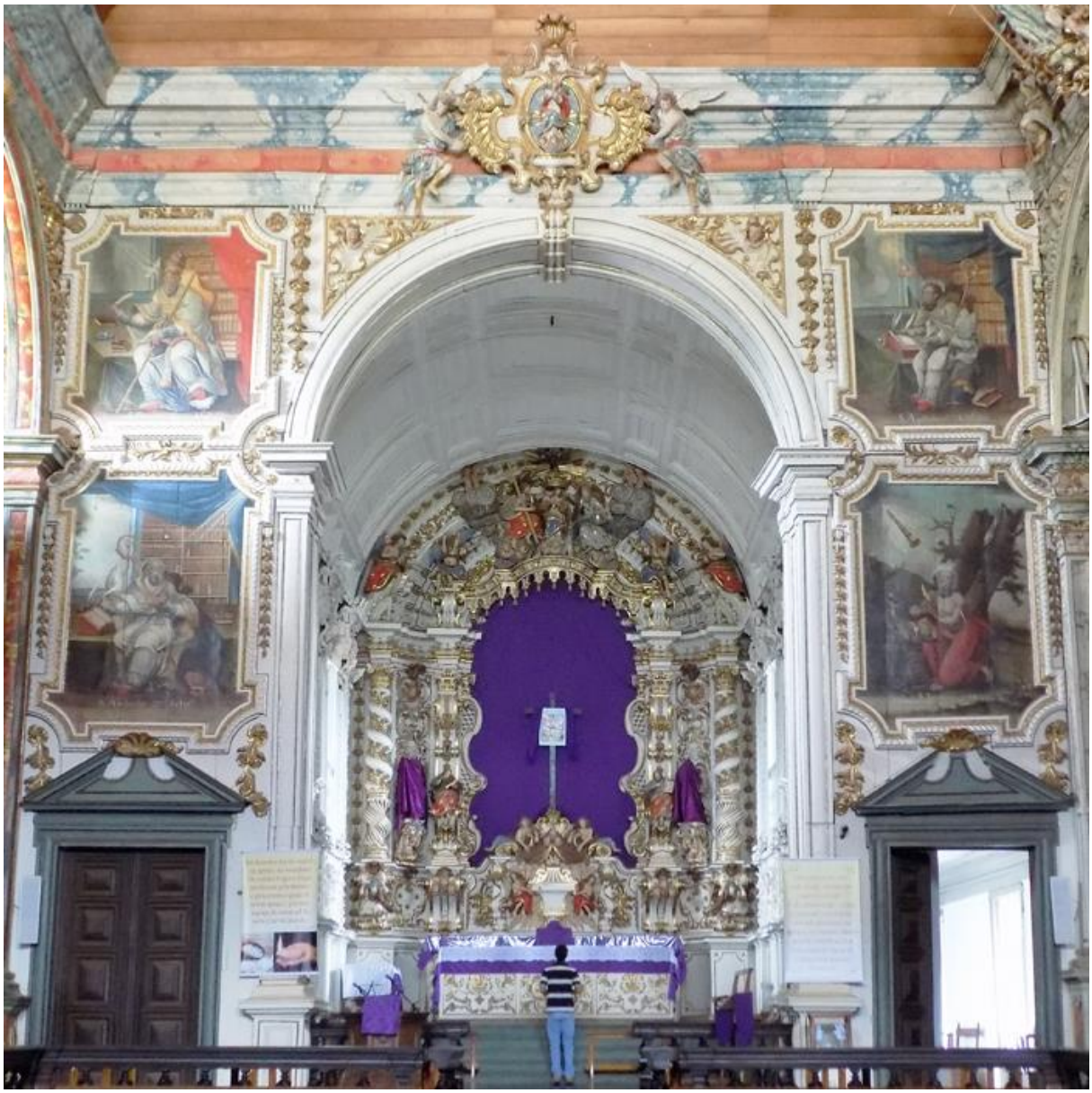


Fig. 117 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas

O arco cruzeiro em si é de talha enxuta, pertencendo ao tipo de arco da segunda metade do século XVIII que Germain Bazin chamou de *monumental* por seu despojamento – fator que confere maior destaque arquitetônico. [334]

[334] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 220.

Remata a ornamentação do arco cruzeiro uma alta e reta cimalha marmorizada, na qual foi fixada a tarja (fig. 118).

Fig. 118 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas

Eis o que dizem as condições ajustadas entre a irmandade do Santíssimo e Manoel Gonçalves Valente (1746) em relação à tarja:

> [...] e outrosim fará o dito mestre hua targe para o meio do arco cruzeiro q. terá a imagem de Nossa Sr.a da Conceição e nela dois anjos que farão asão de a coroar cuja há de ter o seu nacimento no fecho do arco e há de exceder a simalha palmo e meio tudo na talha.[335]

É interessante verificar que a realização da tarja seguiu as solicitações apenas até certo ponto. O *nacimento* (sic) da peça – seu limite inferior – ocorre exatamente sobre o enrolamento estriado que atua como chave do arco; o penacho, acima, excede

[335] III ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Documento sobre artistas e oficiais na região de Ouro Preto e Mariana, p. 54.

a cimalha em medida que, se não chega a ser idêntica aos 33 cm correspondentes ao "palmo e meio" exigido, não está muito longe disso;[336] finalmente, no escudo figura a imagem de N. Sr.ª da Conceição. Omitiu-se, entretanto, a coroação da santa; existem dois anjos adultos que sustentam a tarja lateralmente, e três querubins sob os pés de N. Sr.ª

Entre todas as tarjas da pesquisa, esta é a que mais nos impressiona por sua elegância e refinamento. Contribui para este efeito uma feliz combinação de fatores: a policromia e o douramento consonantes e restritos ao essencial; a composição em curvas e contracurvas harmoniosas, evitando linhas retas, ângulos agudos e grandes pesos; o equilíbrio entre ornatos e áreas vazias; um penacho (palmeta ?) como coroamento, em vez da forma mais carregada e impositiva da coroa; o escudo central em suave ovalado, com uma refinada imagem da Virgem pairando sobre querubins de expressão delicada (fig. 119).

Fig. 119 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas

[336] O *palmo* setecentista correspondia a 22 cm. (Cf. BOXER. *A idade de ouro do Brasil...*, p. 375.)

Temas ornamentais semelhantes aos da tarja do arco cruzeiro podem ser encontrados no interior da capela-mor (fig. 120). Quanto à representação da santa no escudo da tarja (121), é praticamente idêntica à que surge no topo do retábulo-mor – agora, sendo finalmente coroada (pelo Pai e pelo Filho).[337]

(Esquerda) Fig. 120 – Sanefa da capela-mor, igreja matriz de Catas Altas. (Foto: Aziz Pedrosa)
(Direita) Fig. 121 – Coroação de N. Sr.ª no topo do retábulo-mor, igreja matriz de Catas Altas

Maria Beatriz de Mello e Souza fala sobre as origens desta forma de se representar N. Sr.ª da Conceição:

> Foi no fim do século XVI e no início do século XVII que o tipo iconográfico da Imaculada Conceição tal como a conhecemos na colonização brasileira encontra a sua síntese baseada no tipo da mulher do Apocalipse e da Virgem das Litanias. Francisco Pacheco descreve um modelo iconográfico para a Imaculada Conceição inspirada pelas visões de Beatriz de Silva,[338] empregando diversas passagens bíblicas da pureza de Maria. Esta foi a nova e definitiva iconografia imaculista durante a Contra-Reforma.[339]

Com efeito, o pintor e tratadista espanhol Francisco Pacheco (1564 – 1644) tratou de fixar as características que ele considerou convenientes para a Imaculada Conceição: jovem e bela; cabelos soltos e mãos postas; vestida de branco e azul (e às vezes vermelho); em êxtase sobre as nuvens e junto aos anjos; com um resplendor por trás de si, e sem o Menino Jesus (fig. 122). Também colaborou para a

[337] Talvez a omissão da coroação na tarja do arco cruzeiro se deva ao simples motivo de evitar uma repetição. “Os entes não devem ser multiplicados além do necessário” (preceito eclesiástico).
[338] Santa de origem portuguesa, criadora, na Espanha, da ordem da Imaculada Conceição.
[339] SOUZA. *A Imaculada Conceição*..., p. 345.

representação da Imaculada (tal como a encontramos na tarja do arco e no retábulo-mor da matriz de Catas Altas) a influência marcante de Bartolomé Murillo. Werner Weisbach explica que “a mirada de amor divino” da qual são dotados os santos e Virgens deste pintor é causada por êxtases suaves que os mantêm “nas regiões superiores da alma” (fig. 123).[340]

> Murillo deu forma ao dogma [...] da Imaculada Conceição, ao qual os espanhóis foram sempre especialmente devotos, dotando-a de um conteúdo humano e espiritual, quer dizer, psicológico. A Virgem não se manifesta como um ser divino ou em forma heróica, mas como um ser virginal mais humanamente próximo a nós, enobrecida pela formosura e pela pureza, e que ascende ao céu por obra da piedade e da oração.[341]

(Esquerda) Fig. 122 – Francisco Pacheco. Imaculada Conceição (1621), Palácio Arcebispal de Sevilha. Fonte: http://www.rafaes.com/inmaculada-pintura-pacheco.htm (Acesso: 05/04/2018)
(Direita) Fig. 123 – Bartolomé Esteban Murillo. Imaculada Conceição, Prado (*c.* 1660-1665). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Imaculada_-_Murillo.jpg (Acesso: 12/11/2018)

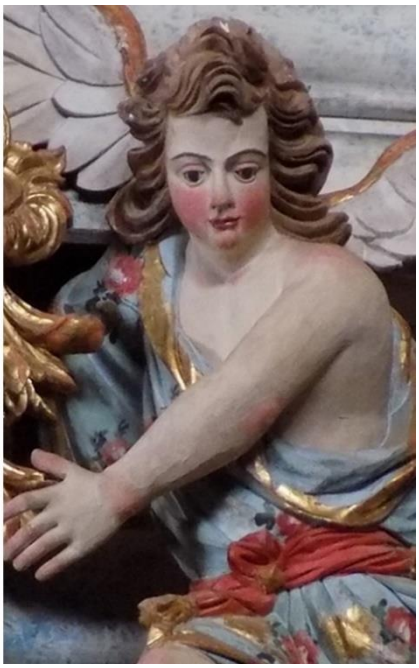
Nas pinturas de Pacheco e Murillo mostradas acima podemos reconhecer a origem das referidas imagens da Imaculada da matriz de Catas Altas.

---

340 *La mirada de amor divino [...] las regiones superiores del alma.* (WEISBACH. *El barroco...*, p. 214. Trad. nossa)
341 *Murillo dió forma al dogma [...] de la Inmaculada Concepción, y del que los españoles fueran siempre especialmente devotos, dotándola de un contenido humano y espiritual, es decir, psicológico. La Virgen no se manifiesta ni como un ser objetivamente divino ni em forma heroica, sino como una figura virginal más humanamente próxima a nosotros, ennoblecida por la hermosura y la pureza, que asciende al cielo por obra de la piedad y la oración.* (WEISBACH. *El barroco...*, p. 227. Trad. nossa)

A tarja do arco cruzeiro, as figuras humanas das ilhargas da capela-mor e os púlpitos da igreja são geralmente creditados a Francisco de Faria Xavier, de quem se tem notícia em Minas, segundo o restaurador Adriano Ramos, a partir de 1738; Ramos acrescenta: “Pouco estudada, sua obra prima pela qualidade anatômica das figuras, altamente expressivas e de rara beleza, de que são prova os entalhes da decoração parietal da capela-mor da matriz de Catas Altas.”[342] Estes trabalhos atribuídos a Faria Xavier em Catas Altas guardam similaridades com certas peças da antiga talha da igreja matriz de Santa Bárbara, próxima dali, onde ele trabalhara na década de 1740 (figs. 124, 125 e 126). É o que afirma o pesquisador Olinto dos Santos:

> Se considerarmos da autoria de Faria Xavier as esculturas de cabeças de anjos e as figuras dos púlpitos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Catas Altas, obras de esmerada execução, tanto nos traços faciais quanto no modelado dos corpos e vestes movimentadas, também lhe poderia ser atribuído um par de anjos ajoelhados, de braços abertos, vestidos de túnicas em dobras miúdas e bem cuidadas, cabeças emolduradas por cuidadosa cabeleira ondulada, olhos grandes e bocas bem desenhadas, pertencentes ao acervo do Museu da Inconfidência e provenientes da Matriz de Santa Bárbara [...][343]



(Esquerda) Fig. 124 – Figura antropomórfica do púlpito, igreja matriz de Catas Altas
(Centro) Fig. 125 – Anjo adorador, igreja matriz de Santa Bárbara (atualmente no Museu da Inconfidência) Fonte: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*, p. 29
(Direita) Fig. 126 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas

[342] RAMOS. *Francisco Vieira Servas...*, p. 97.
[343] SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Características específicas e escultores identificados,* p. 132-133.

Falamos no início do presente capítulo sobre a pendência judicial que, nesta igreja, contrapôs as irmandades do Santíssimo Sacramento e de São Miguel. Um dos pontos da controvérsia foi a talha do topo do retábulo da irmandade de São Miguel, cuja altura e proporções desmesuradas desfiguraram a harmonia da ornamentação da nave. Uma mirada em perspectiva da nave da igreja, à altura da cimalha, permite notar que o coroamento do retábulo de São Miguel (fig. 127, ao fundo e à direita) rompe com o ritmo da composição formada pelas sanefas das tribunas e pela tarja do arco cruzeiro.

Fig. 127 – Nave, igreja matriz de Catas Altas

Em nossa opinião, uma comparação entre as tarjas do arco cruzeiro e do retábulo de São Miguel (fig. 128) é favorável à primeira.[344] É certo que as faturas de ambos os escudos (que têm risco semelhante) e das respectivas figuras antropomórficas são de alto nível. Na tarja do retábulo de São Miguel, entretanto, a presença de uma enorme alegoria da Fé, preenchendo todo o interior do escudo e extravasando seus limites, tem o efeito de desequilibrar as proporções do conjunto e obstruir partes da peça.[345]

[344] Este é um juízo pessoal e passível de discussão.
[345] Sobre os entalhadores que trabalharam no retábulo de São Miguel, conservaram-se os nomes de Francisco Antônio Lisboa (também autor do risco) e de Rodrigues Marques, que ali atuaram entre os anos de 1744 e 1751. Pela fixação da tarja do remate, Marques recebeu pagamentos entre 1747 e 1748. (Cf. MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices*... v. 1, p. 379; v. 2, p. 25.)

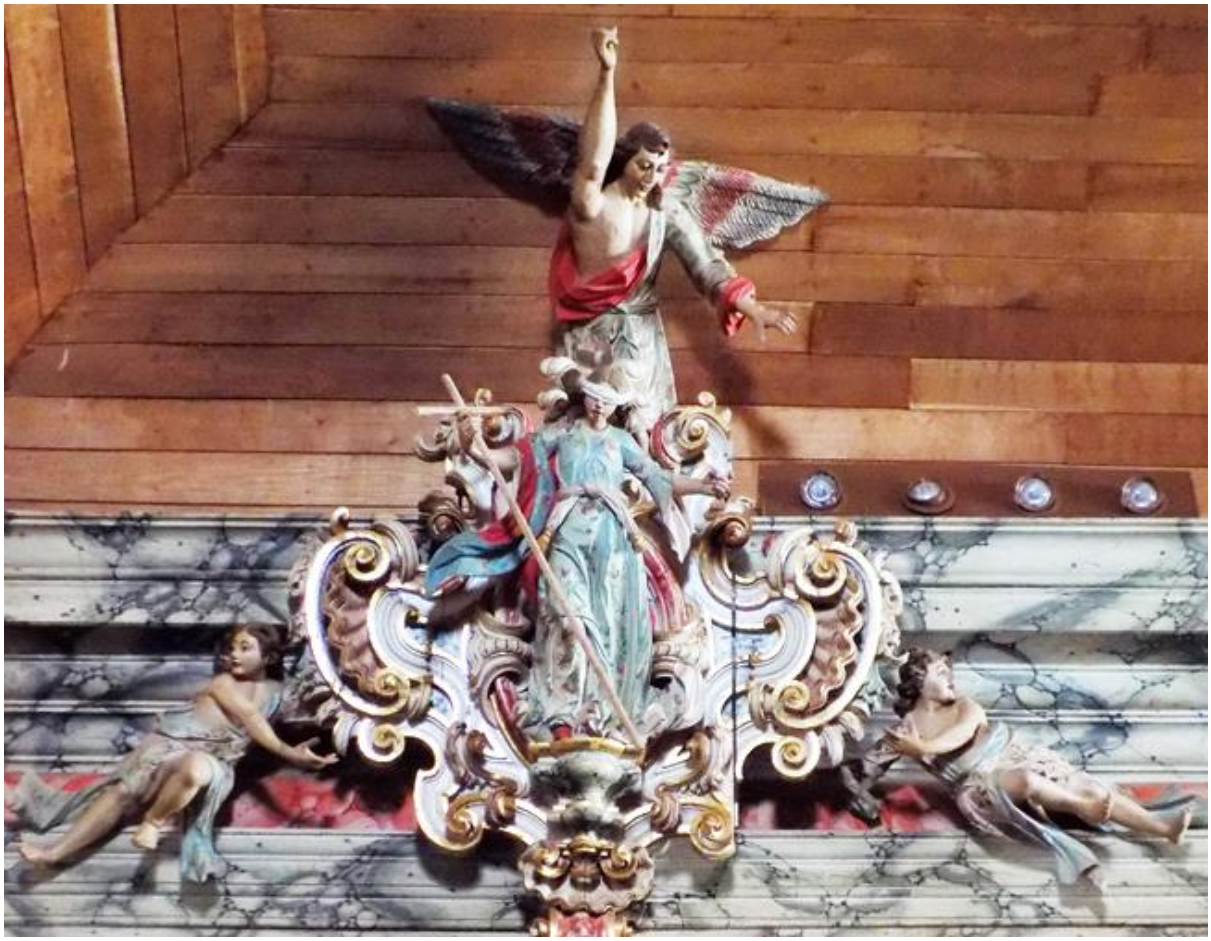


Fig. 128 – Tarja do retábulo de São Miguel, igreja matriz de Catas Altas

Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar, São João del-Rei

A capela-mor desta igreja (*c.* 1755-1758) é uma das maiores realizações joaninas de Minas. Trata-se do sofisticado estilo lisboeta, apresentado anteriormente à capitania nas capelas-mores das matrizes de Ouro Preto e Catas Altas. Como nestes dois últimos casos, a ornamentação da matriz de São João del-Rei é subordinada à estrutura arquitetônica, as ilhargas possuem espaços quadrangulares preenchidos por ornatos e pinturas, e o forro traz formas geométricas em vez da pintura de perspectiva ilusionística típica dos forros joaninos (fig. 129).

Fig. 129 – Capela-mor, igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar de São João del-Rei

Carlos Del Negro apontou traços em comum entre esta capela-mor e a da igreja matriz de Tiradentes: a abóbada de aresta com florão ao centro; o entablamento que vai do arco cruzeiro às ilhargas e ao retábulo-mor; os óculos encimando grandes pinturas e cartelas primorosas, nas ilhargas.[346] Em Tiradentes, porém, o entalhador deixou-se levar pela imaginação, enquanto aqui ele seguiu a ordenação geométrica.

[346] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barrôca do Brasil...*, p. 132.

O português José Coelho de Noronha foi o provável autor do risco e realizador (junto à sua oficina) desta capela-mor, em tarefa contratada com a irmandade do Santíssimo.[347] Noronha nasceu em Lisboa em 1705, e residiu ali pelo menos até 1735. Em sua paróquia de origem, Santa Catarina (para onde a família do entalhador retornou depois de algumas mudanças), ele certamente conheceu o trabalho de Santos Pacheco, um dos mais célebres entalhadores portugueses de sua época, que atuou na capela-mor da igreja matriz de Santa Catarina (também chamada de igreja dos Paulistas). Dadas a presença de Noronha na vizinhança na ocasião dos trabalhos de Pacheco, e as analogias verificadas entre as obras dos dois, os autores Silvia Ferreira e Aziz Pedrosa levantam a hipótese de um possível contato profissional entre ambos. São prováveis influências de Santos Pacheco nas obras de Noronha: a tendência à estruturação arquitetônica; os pares de colunas salomônicas; as grandes esculturas de anjos em certos pontos dos retábulos; as hermas de conformação peculiar (figs. 130 e 131).[348]

(Esquerda) Fig. 130 – Santos Pacheco. Herma, Igreja de Santa Catarina, Lisboa (Foto: Silvia Ferreira)
(Direita) Fig. 131– José Coelho de Noronha. Herma, igreja matriz de São João del-Rei

[347] Os estudiosos já haviam apontado as notáveis semelhanças entre os retábulos-mores das matrizes de Caeté, onde a atuação de Noronha é comprovada, e de São João del-Rei. A atribuição definitiva da capela-mor da matriz de São João del-Rei a Noronha se deve a Aziz Pedrosa, que encontrou no escritório local do IPHAN o inventário do artífice, onde se registra crédito a receber por esta obra. (Cf. PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais...*, p. 523-526.)
[348] FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva; PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): Duas faces da talha barroca luso-brasileira,* p. 181-193.

Em Minas Gerais, tem-se notícia de José Coelho de Noronha atuando em diversas localidades: Santa Bárbara, onde primeiro se registra sua presença (*c.* 1745), Mariana, Ouro Preto, São João del-Rei, Caeté e Barão de Cocais. O talento do artífice e a magnitude de seu trabalho mereceram a admiração do vereador Joaquim José da Silva, que em sua crônica de 1790 tratou-o como *escultor* (um ofício ainda mais raro e difícil que o de entalhador), e afirmou ter sido ele um dos artistas que *emendaram* a talha barroca na capitania.[349]

A capela-mor da igreja matriz de São João del-Rei é particularmente favorecida pela harmonia geral entre todas as suas partes, e por uma fatura a contento: tem-se a impressão de que tudo partiu de um projeto unitário e foi executado por uma única oficina, sem grandes contratempos. A concepção é moderna e desafogada, com espaços livres nas ilhargas e demais superfícies, e contenção de douramentos e temas iconográficos (fig. 132).

Fig. 132 – Ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei

[349] Cf. citação da *Memória* de Joaquim José da Silva no Capítulo III.

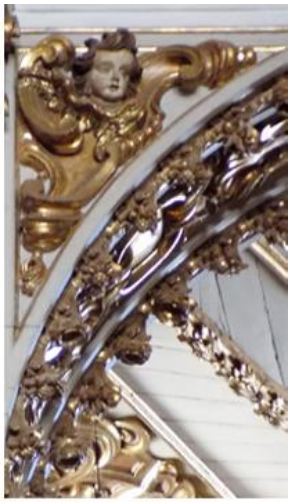
O ar de modernidade reflete-se no repertório ornamental: palmetas, conchas ondulantes e estriadas, enrolamentos em C e S, ornatos assimétricos aplicados sobre fundos claros (figs. 133, 134 e 135). Estes elementos estão entre os que Myriam Ribeiro enumera como de influência francesa, e que a partir de meados do século XVIII passam a figurar entre os temas italianos nas obras barrocas mineiras.[350] Na capela-mor da matriz de São João del-Rei, a talha realiza aquilo que os autores chamam de estilo joanino *evoluído*,[351] alcançando um grau de maturação que a equipara a suas congêneres em Ouro Preto e Catas Altas. Como nestas duas últimas, aqui se vê o prenúncio da chegada do estilo rococó.

(Esquerda): Fig. 133 – Ornato na ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei
(Centro): Fig. 134 – Detalhe do sacrário do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita): Fig. 135 – Ornato no camarim do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei

O arco cruzeiro tem semelhanças estruturais com o da matriz de Catas Altas. Ambos estão contidos em retângulos de lados definidos por pilastras com pendentes de flores; também existem ornatos – chamados *enjuntas*[352] – com enrolamentos e cabeças de querubins, nos espaços entre as voltas e os retângulos que as circunscrevem (fig. 137). Em Catas Altas, porém, o arco propriamente dito é destituído de ornatos, sendo os relevos parietais baixos e limitados ao essencial; já a talha aqui

[350] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil...*, p. 249-250.
[351] Cf. o Capítulo III.
[352] Cf. verbete ENJUNTA *in*: http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/enjunta/. Acesso: 14/ 02/2018.

é mais volumosa e fechada (figs. 136, 137 e 138), lembrando o arco da matriz do Pilar de Ouro Preto – onde, como vimos, Noronha trabalhou antes de chegar a São João del-Rei. Outra diferença importante é que a concepção da parede do arco em Catas Altas é unitária, enquanto aqui a decoração da mesma parede resulta de diferentes ciclos de obras e adaptações sofridas pela igreja ao longo de sua história. Da primeira metade do século XVIII são os dois retábulos que ladeiam o arco.[353] Já a pintura (de tonalidades leves, rocalhas e formas em C e S) que preenche o espaço entre a cimalha e o forro da nave parece ter sido criada no período rococó (cf. figs. 136 e 139).[354]



(Esquerda): Fig. 136 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita, acima): Fig. 137 – Enjunta do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita, abaixo): Fig. 138 – Detalhe do intradorso do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei

[353] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, p. 12.
[354] É possível que esta pintura seja de fins do século XVIII e início do XIX, quando se renovou a decoração pictórica da nave (Cf. OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, p. 12-13)

Como se vê na fig. 136, a larga cimalha encurva-se para alcançar a altura do arco cruzeiro, enquanto acima da cimalha dois fragmentos de frontão retilíneos enquadram a enorme tarja do arco, sugerindo um tímpano. Esta configuração repete, de certa forma, as feições do frontispício da edificação,[355] o que nos leva à hipótese de que a cimalha e os fragmentos de frontão datam de meados do século XIX, quando se alterou o comprimento da nave e se construiu a fachada atual.[356] De qualquer forma, tais elementos discordam do arco cruzeiro e do restante da capela-mor. Como vimos, a concepção barroca das obras de José Coelho de Noronha não comporta ornatos de formas retas e angulares como os fragmentos de frontão mencionados, nem superfícies brancas como a de todo este entablamento.

Fig. 139 – Detalhe da ornamentação sobre o arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei

Fotografias antigas da igreja – como a que mostramos a seguir, tirada por volta de 1940 (fig. 140) – permitem ver que a pintura por trás da tarja e da cimalha esteve coberta durante décadas por uma camada de tinta clara.[357] Vê-se também que as

[355] Cf. a imagem da fachada da igreja no Anexo 1 – Históricos das igrejas matrizes selecionadas.
[356] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, v. 2, p. 13.
[357] Segundo a pesquisadora Elis Marina Mota, a prática da padronização dos interiores das igrejas mineiras com cores claras foi frequente por volta da virada do século XIX para o XX. (Cf. MOTA, Elis Marina. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947-1976)*, p. 115, nota 84.)

asas dos anjos que sustentam a tarja se adiantavam aos fragmentos de frontão, ao contrário do que ocorre hoje em dia (cf. figs. 139 e 140). Havia ainda nos cantos da nave, sustentando a cimalha, curiosos pilares simulados de ordem jônica.

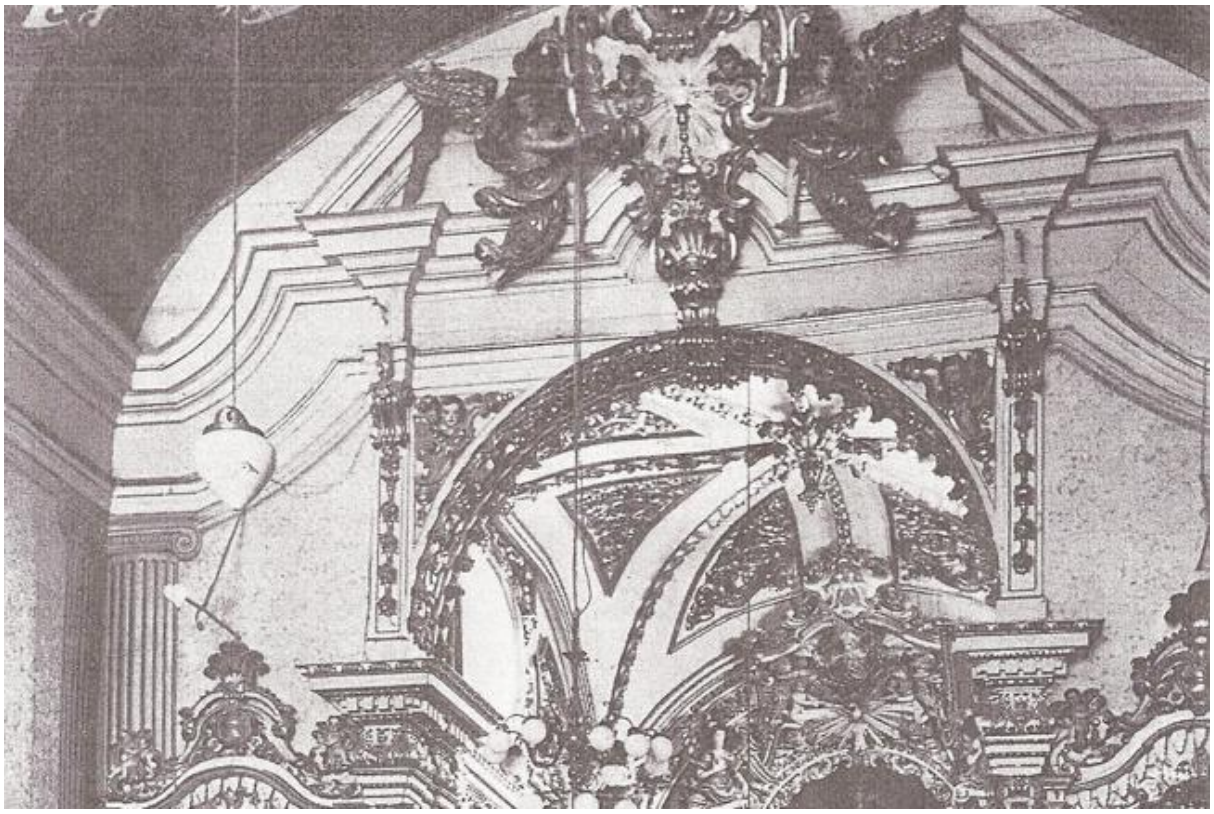


Fig. 140 – Parede do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei. Fonte: BAZIN. *A arquitetura religiosa no Brasil*, v. 2, prancha 162 (foto: Stille, Rio)

Restaurações subsequentes removeram os pilares e a tinta que cobria a pintura sobre o topo do arco.[358] Não saberíamos dizer, entretanto, em que momento e por que foram movidos os anjos para as posições ligeiramente diferentes em que se encontram hoje. Permanecem a cimalha e os fragmentos de frontão, que atuam como um hiato visual, criando uma espécie de solução de continuidade entre a tarja e o restante da capela-mor.

Tudo indica que a exuberante tarja do arco cruzeiro, dourada e policromada, é obra de José Coelho de Noronha e sua oficina. Seus refinados temas – o perfil auricular, os anjos adultos, os enrolamentos, a palmeta, as cabecinhas de querubins,

[358] Cf. MOTA. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar...*

as conchas estriadas – têm grandes afinidades com o repertório ornamental do interior da capela-mor (figs. 141, 142 e 143).

(Acima): Fig. 141 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
(Embaixo, à esquerda): Fig. 142 – Cartela na ilharga da capela-mor, igreja matriz de São João del-Rei
(Embaixo, à direita): Fig. 143 – Anjos adultos do retábulo-mor, igreja matriz de São João del-Rei

À maneira da tarja do cruzeiro de Catas Altas, o uso de uma palmeta como fecho superior, em vez da coroa, contribui para tornar mais elegante a equilibrada composição do escudo. Quanto às figuras antropomórficas, parece-nos que Noronha está mais à vontade ao lidar com os querubins rechonchudos e de expressões felizes

– como se conversando uns com os outros – que com os rostos sérios e antinaturais dos anjos adultos (figs. 144, 145, 146 e 147).

(Da esquerda para a direita):
Figs. 144 e 145 – Querubins da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
Figs. 146 e 147 – Anjos adultos da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei

Um toque de estranheza é dado pelos braços posteriores de cada um dos anjos adultos, que parecem ter sido amputados (cf. figs. 141, 146 e 147). O artífice provavelmente concebeu estes cotos contando que os anjos seriam mantidos próximos o suficiente do escudo, de modo a ocultá-los. A atual exibição dos cotos é talvez o resultado da modificação nas posições destes anjos, como explicamos anteriormente.[359]

Em relação à iconografia da tarja – a Eucaristia sendo reverenciada pelos querubins –, pode-se dizer que ela é coerente com a concisão iconográfica geral do restante da capela-mor, em cujo interior uma imagem da Virgem do Pilar no trono do retábulo trata de representar o orago do templo.[360] Outra figuração da Virgem, que data da passagem do século XVIII para o XIX,[361] surge na pintura do forro da nave; esta santa tem caráter ambivalente, pois seus atributos remetem à N. Sr.ª do Pilar (o Menino Jesus nu no braço esquerdo, o pilar com rocalhas e enrolamentos contracurvados) e à Imaculada Conceição (a lua crescente, o sol no pilar, anjinhos e nuvens, a inscrição *TOTA PULCHRA ES MARIA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE*).

[359] Nem sempre foi necessário realizar integralmente as esculturas das figuras antropómórficas. Em restauração recente na igreja matriz de Congonhas, verificou-se que apenas o braços dianteiros dos anjos da tarja do arco cruzeiro foram completados.
[360] Esta imagem é do século XX; a igreja conta também com imagens mais antigas da Virgem do Pilar, uma delas vinda da capela primitiva e datando possivelmente de finais do século XVII (Cf. OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, v. 2, p. 19-20)
[361] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, v. 2, p. 12-13.

Igreja Matriz de São João Batista, Barão de Cocais

A igreja matriz de São João Batista de Barão de Cocais teve sua construção iniciada em meados do século XVIII. Aqui, como em algumas outras edificações religiosas setecentistas mineiras, os planos revelaram-se superiores aos recursos, e a igreja não chegou a ser realizada a contento. A capela-mor, de planta semicircular, é praticamente destituída de ornamentação, a não ser por detalhes das janelas e pelo retábulo, que consiste de uma remontagem, feita em 1969, de partes dos retábulos colaterais (datados do final do século XVIII ou início do XIX) (fig. 148).[362]

Fig. 148 – Capela-mor, igreja matriz de São João Batista, Barão de Cocais
Fonte: https://patrimonioespiritual.org/2015/09/14/matriz-de-sao-joao-batista-barao-de-cocais-mg/ (Acesso: 14/09/2017)

Esta monumental edificação antecipa experiências arquitetônicas e ornamentais mais complexas que seriam realizadas até o fim do século XVIII na capitania. No frontispício, as torres quadrangulares (até o nível da cimalha) estão em posição de giro, enquanto recuam do plano da fachada; sobre a porta de entrada, um

[362] IPHAN/BH. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Barão de Cocais – Igreja Matriz de São João Batista.*

nicho de formas arquitetônicas guarda a imagem do padroeiro.[363] Tais características, em Minas Gerais, alcançariam sua maturidade formal nos posteriores templos de ordens terceiras.

Diante dos indícios das participações de José Coelho de Noronha e do Aleijadinho na construção da igreja, mencionaremos brevemente os dados disponíveis sobre o assunto. A parca documentação encontrada até o momento revela pouco a respeito; existe, no entanto, o registro de um pagamento feito a um certo *José Coelho* em 1762, por modificações no projeto inicial da edificação (este último enviado do Reino, supõe-se).[364] Germain Bazin e outros autores julgam tratar-se de José Coelho de Noronha.[365] É possível que, na ocasião, o consagrado artífice ainda trabalhasse nas obras da igreja paroquial de Caeté, próxima dali, empregando em sua oficina o jovem Antônio Francisco Lisboa, então em início de carreira. Não seria implausível, lembra Bazin, que o experiente Noronha (que faleceu em 1765) tenha levado consigo a Barão de Cocais o promissor entalhador.

Outro documento, firmado em janeiro de 1763, mostra que a Mesa julgou necessário tratar novamente do assunto do risco da igreja; este termo, entretanto, não especifica nomes.

Em relação à participação do Aleijadinho, existem apenas os registros de sua atuação como louvado em duas ocasiões (1785 e 1787).[366] Por outro lado, consta na *Memória* de Joaquim José da Silva que a igreja matriz de São João Batista de Barão de Cocais foi *delineada* por Antônio Francisco Lisboa.[367] Isso parece discordar do recibo de pagamento feito (supostamente) a Noronha em 1762. Como resolvê-lo? Germain Bazin e Carlos Del Negro, vendo no frontispício e na ornamentação interna traços característicos do Aleijadinho, consideram a ocasião de 1763 como uma oportunidade para as possíveis intervenções do mesmo no projeto da igreja.[368] Selma

---

[363] Cf. a fachada da edificação no Anexo 1.
[364] MIRANDA, Selma. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750 -1760: A matriz de São João Batista de Barão de Cocais*, p. 585.
[365] Cf. BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 70; DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...,* v. 1, p. 17; MIRANDA. *A arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 583-584. Notamos que, nos róis de confessados da freguesia onde Noronha morou em Lisboa antes de vir para Minas, seu nome está grafado apenas como *José Coelho.* (Cf. FERREIRA; PEDROSA. *Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765)...,* p. 188.)
[366] MIRANDA. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 588.
[367] SILVA. *Memória* (excerto).
[368] Cf. BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 132-134; DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil:* v. 1, p. 17-20.

Miranda imagina que a construção seguiu o risco de Noronha, mas crê na atuação do Aleijadinho nos projetos (mas não na execução) da capela-mor e da ornamentação em madeira e pedra; estes projetos, segundo a autora, teriam provavelmente sido realizados na década de 1780.[369] Quanto à imagem de São João Batista no nicho da portada, não se conhece documentação a respeito, mas entre os estudiosos é consenso – a que se chegou por análises estilísticas – de que foi projetada e esculpida pelo Aleijadinho.

As reflexões acima orientam nossa apresentação da tarja do arco cruzeiro da igreja. Seguiremos as hipóteses de que o Aleijadinho participou da tarja como projetista ou executante – reconhecendo que, enquanto não surgir alguma documentação com informações conclusivas, os comentários a seguir permanecem no campo da especulação. As sugestões da participação do Aleijadinho se sustentam: comparando detalhes desta tarja com os de obras de reconhecida autoria do mestre, ou atribuídas a ele, é possível perceber similaridades. Consideraremos também a chance de que o risco do arco cruzeiro seja de Noronha.

As condições da malograda capela-mor da matriz de Barão de Cocais, estabelecidas em data desconhecida, foram publicadas por Salomão de Vasconcellos em 1938.[370] Segundo Selma Miranda, a obra, contratada já no final do século XVIII, deveria ser

> [...] trabalho de vulto, com planta composta por presbitério, corredores e sacristia ao fundo. As portadas, janelas, óculos e lavabo seriam em cantaria e obra de meia talha conforme o risco. O forro em meia laranja teria tarja central com as armas reais, e ornatos pintados nos quatro cantos [...]. Enfim, a rainha não mandou os recursos e a capela de madeira provisória se manteve até 1897, quando foi reconstruída conforme a anterior. Em 1969, se construiu a atual, totalmente inadequada às linhas e à concepção arquitetônica do corpo setecentista.[371]

Pensamos que o arco e sua tarja, que não constam das condições publicadas por Vasconcellos, são de algum projeto anterior ao da capela-mor; com efeito, segundo um arquivo transcrito por Selma Miranda, no final de 1772 a igreja se encontrava “pela parte da frente a receber a simalha Real e (...) com as janelas de

---

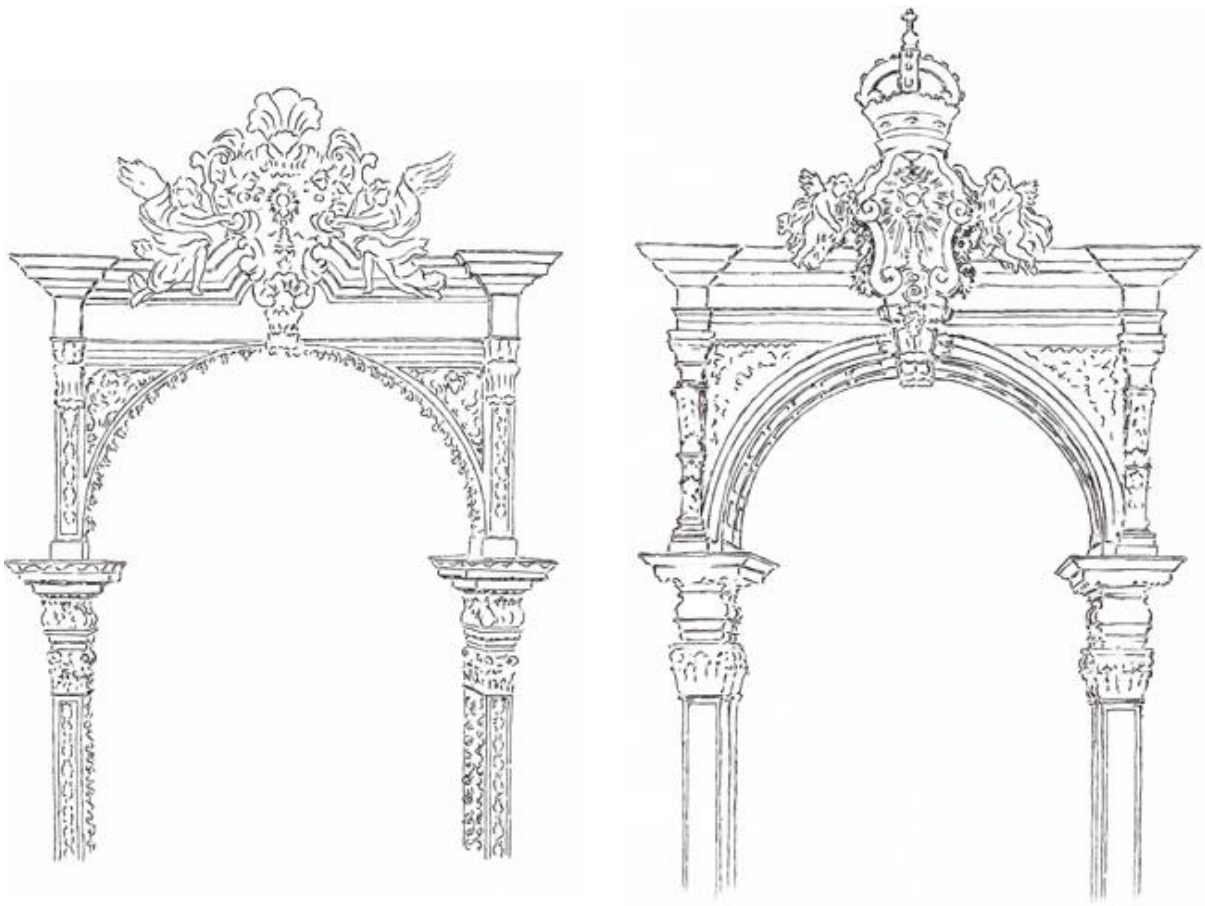
[369] Cf. MIRANDA. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760*..., 583-584 e 589-590.
[370] Cf. VASCONCELLOS, Salomão de. *O Aleijadinho em Morro Grande*, out/1938.
[371] MIRANDA, *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 590.

uma banda para se seguir a outra até o Arco-cruzeiro, *para o qual está toda a pedra lavrada*"[372] (significando, o trecho em itálico, que na ocasião as pedras para o arco cruzeiro estavam aparelhadas e prontas para serem instaladas definitivamente, quando receberiam os ornatos em talha). Enfim, em data desconhecida levou-se a cabo um altíssimo arco cruzeiro, cuja tarja está tão distante do chão que é impossível distinguir seus detalhes sem a ajuda de boas fotografias ou de um binóculo (fig. 149).

Fig. 149 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais

[372] ARQUIVO DA SUPERINTENTÊNCIA DO IPHAN-MG. Pasta Município de Barão de Cocais. Igreja Matriz de São João Batista do Morro Grande. Documentos transcritos. *Apud* MIRANDA, *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 586. Grifo nosso.

Em princípios da década de 1960, Carlos Del Negro apontou as semelhanças entre este arco e o da matriz de São João del-Rei;[373] mais ou menos à mesma época, Bazin sugeriu para o arco de Barão de Cocais a autoria de Noronha.[374] Mais recentemente, as observações dos dois autores ganharam consistência quando o nome de Noronha foi definitivamente associado à capela-mor da matriz de São João del-Rei.[375] Ocorre que o arco de madeira desta última igreja, em exuberante estilo barroco, é de meados da década de 1750; já o arco de pedra da matriz de Barão de Cocais é bem mais despojado em seus elementos ornamentais, e pode ser posterior ao de São João del-Rei em mais de duas décadas (figs. 150 e 151).[376]



(Esquerda) Fig. 150 – Arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita) Fig. 151 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais

[373] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...,* v. 1, p. 19.
[374] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 156.
[375] Cf. a seção anterior, sobre a igreja matriz de São João del-Rei.
[376] Para facilitar a apreensão da estrutura do arco cruzeiro de São João del-Rei, eliminamos do desenho os fragmentos de frontão sobre a cimalha.

As semelhanças estruturais entre as duas obras reforçam a possibilidade de que Noronha seja o projetista do arco cruzeiro de Barão de Cocais, como pensou Bazin. Neste caso, Noronha, artista de tendência ainda barroca, teria projetado um arco cuja realização, como vimos, foi postergada em vários anos. Neste intervalo, a mudança por que passava a arte na capitania pode ter feito com que o projeto do arco fosse considerado arcaico, necessitando ser "corrigido". (Não foram infrequentes as modificações de projetos durante o decurso de obras setecentistas, inclusive para efeitos de modernização estética, e, à época da construção da matriz de Barão de Cocais, procedia-se a uma contenção na proliferação ornamental da talha.)

Uma outra possibilidade é a de que Noronha, adaptando-se aos novos tempos, tenha se inspirado no arco cruzeiro de pedra, despojado e monumental, da igreja matriz de Caeté, e riscado para Barão de Cocais um arco com estas características. Como vimos, à época ele levava adiante a execução do retábulo-mor da matriz de Caeté.

A tarja do arco de Barão de Cocais é a única, entre as selecionadas para a pesquisa, de pedra sabão. Ela nos transmite uma imediata sensação de estranheza (fig. 152). O escudo é diferente de todos os outros que vimos até agora: seu perfil não possui as formas auriculares típicas dos grandes brasões joaninos da capitania, e tampouco encontramos nele as rocalhas e o espírito de refinamento e leveza que caracterizam o estilo rococó. Ao contrário, toda a tarja nos causa uma impressão de peso e rigidez. Diversos elementos contribuem para causar este efeito: a fita espessa que envolve o escudo, isolando-o do exterior; os anjos pequenos e de movimentos duros; a coroa grande demais, e colocada sobre uma forma angulosa que lembra um frontão ou peanha; a faixa larga e vertical na parte inferior, terminada em enrolamento. A volumetria exagerada da obra – melhor percebida quando vista de baixo (fig. 153) – surpreende, já que nesse tipo de ornamentação é costume se usar escudos mais delgados.[377]

[377] Talvez o volume em "caixa" da tarja tenha inspirado a Del Negro o comentário de que a cartela "exibe um sacrário". (DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...,* v. 1, p. 20.)

Fig. 152 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais

Fig. 153 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
Fonte: https://patrimonioespiritual.org/2015/09/14/matriz-de-sao-joao-batista-barao-de-cocais-mg/ (Acesso: 14/09/2017)

Selma Miranda e Carlos Del Negro tendem a considerar Antônio Francisco Lisboa como criador do risco da tarja, mas não seu executor[378] – embora Del Negro, crítico em relação às desproporções das figuras dos anjos, elogie neles a fatura das cabeças, comparando-as à da imagem de São João Batista na fachada. Já Germain Bazin vê na tarja o cinzel do Aleijadinho:

> A anatomia bastante desajeitada dos anjinhos é típica dos seus primeiros trabalhos e mais ainda o modelado das cabeças, que faz pensar naquelas dos púlpitos de São Francisco de Ouro Preto, sem ter-lhes ainda o vigor.
>
> [...] os traços incontestáveis de sua execução na talha fazem-nos pensar que temos aí um dos primeiros espécimens de um trabalho de pedra feito pelo nosso artista, trabalhando como artífice num atelier de escultura sobre um projeto do primeiro arquiteto da igreja.[379]

[378] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil,* v. 1, p. 20; MIRANDA, *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 589.
[379] BAZIN, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 321.

Bazin, junto a outros que escreveram sobre o Aleijadinho, não deixou de apontar em suas figuras humanas um antinaturalismo análogo ao da arte medieval:

> O arquiteto-ornamentista pertence ao mundo do século XVIII; mas do momento em que ele pega um cinzel para modelar uma estátua, sua visão das formas é a de um homem da Idade Média. Quando desenha um monumento ou um cenário, quando esculpe um retábulo, a imaginação e a mão de Antônio Francisco Lisboa movem-se facilmente nas inflexões, nos retorcidos, nos turbilhonamentos das formas que exprimem a pluralidade do espaço barroco. Como um artesão romano ou gótico, porém, o imagineiro concebe o espaço como um meio heterogêneo e descontínuo, e sua mão, martelando as passagens, constrói a estátua plano por plano.[380]

Segundo Bazin, o temperamento de ornamentista do Aleijadinho levou-o a postar suas figuras humanas contra uma parede, tratando-as como alto-relevos (até que viessem as realizações em Congonhas, ressalve-se). Bazin viu neste procedimento as razões para a criação de anjos de corpos atarracados e vigorosos;[381] nota-se neles certa desproporção e dificuldade de movimentação no espaço, devido talvez às complexidades da técnica do relevo, no qual o suporte plano favorece o perfil ou a frontalidade, mas dificulta as posições intermediárias (em giro). Os compactos anjos da tarja de Morro Grande correspondem a esta descrição. Têm pernas curtas em relação ao tronco, braços desiguais, pescoços e cabeças mal encaixados nos ombros e rigidez de movimentos; carregam, além disso, um pesado panejamento. Não obstante, seus rostos são harmoniosos, como notou Del Negro. Teria o Aleijadinho esculpido estas cabeças, deixando a outros o restante do trabalho? Perguntamo-nos também se a discreta assimetria destes anjos não seria o prenúncio de trabalhos posteriores, como os anjos da portada de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

A seguir mostramos um dos anjos da tarja de Barão de Cocais, junto a outro anjo da portada da igreja de N. Sr.ª do Carmo de Ouro Preto (datado da década de 1770, e atribuído com relativa segurança ao Aleijadinho)[382] (figs. 154 e 155). No anjo do Carmo também encontramos a força física, os membros curtos, as asas pequenas e o panejamento abundante. Sua execução é de finura superior à do anjo de Barão de Cocais (como se pode ver pela fluência das asas e do panejamento, e pela

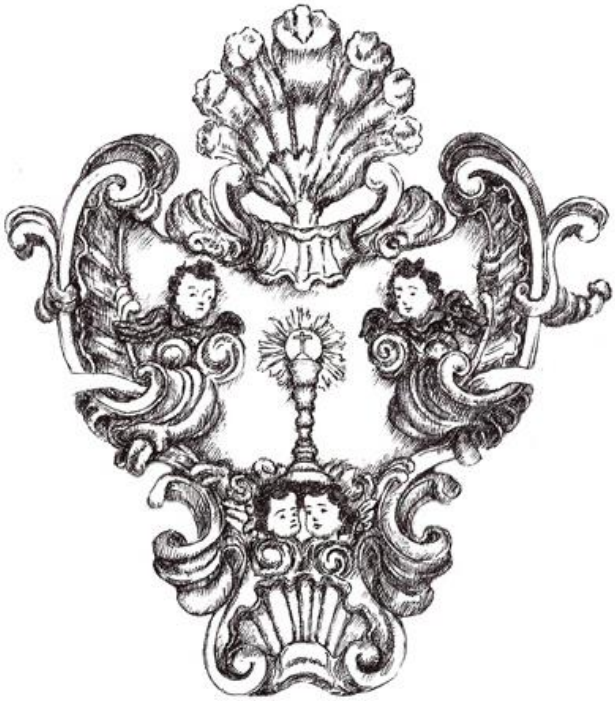
[380] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 296.
[381] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 165-177.
[382] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil...*, p. 230-231.

expressão da cabeça), mas subsistem nele a desproporção dos membros e alguma rigidez de gestos.

(Esquerda) Fig. 154 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Direita) Fig. 155 – Anjo da portada, igreja de N. Sr.ª do Carmo, Ouro Preto

Bazin, contra a opinião de Del Negro, pensa que o projeto da tarja pode ser de Noronha. Entretanto, uma comparação entre as tarjas das matrizes de Barão de Cocais e São João Del-Rei (a última de Noronha, como vimos) deixa evidente o contraste entre ambas. O escudo da tarja de Barão de Cocais é uma peça fechada, estática, de ornamentação elementar (a não ser por seu complexo ostensório e pelo cacho de uvas na parte inferior);[383] a fatura, aqui, indica um autor de menores recursos ou ainda tateando à procura de uma concepção própria (fig. 156). Em São João del-Rei, ao contrário, a composição é dinâmica e os movimentos ocorrem com ênfase calculada; trata-se do trabalho de um artífice em momento de maturidade profissional (fig. 157). Quanto às figuras antropomórficas de tais tarjas, nada nos masculinos anjos de Barão de Cocais nos lembra dos esguios e andróginos anjos da obra de São João del-Rei. Temos a impressão de que, na hipótese de Noronha ter dado o risco da tarja de Barão de Cocais, este risco foi em seguida abandonado ou completamente transfigurado.

[383] A colocação de um símbolo eucarístico externo ao escudo é uma das originalidades desta tarja. Cachos de uvas estão presentes também na tarja da portada da igreja matriz de Congonhas, atribuída ao Aleijadinho.

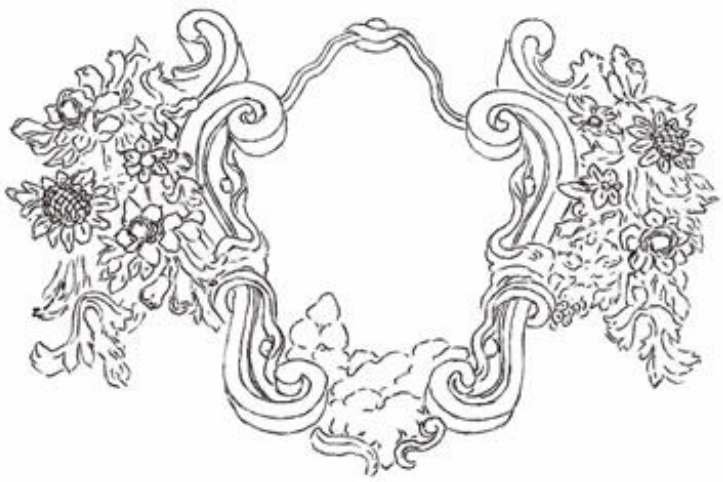


(Esquerda) Fig. 156 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Direita) Fig. 157 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei

Usaremos agora o método comparativo para acentuar detalhes do escudo que, em nosso ver, parecem ter algo em comum com obras do Aleijadinho. Um motivo usado por ele com frequência em seus escudos são os elementos fitomorfos nas laterais, presentes nas portadas de pedra de várias igrejas: Carmo de Sabará e de Ouro Preto, matriz de Congonhas, São Francisco de Assis de Ouro Preto e de São João del-Rei. Escolhemos o esplêndido escudo da portada do Carmo de Ouro Preto para comparar com o da tarja de Barão de Cocais (figs. 158 e 159).[384] Seguindo a opinião de um autor anônimo, diremos que ambos assemelham-se a "liras invertidas".[385] Os perfis, os motivos florais, as nuvens na parte de baixo; estes são

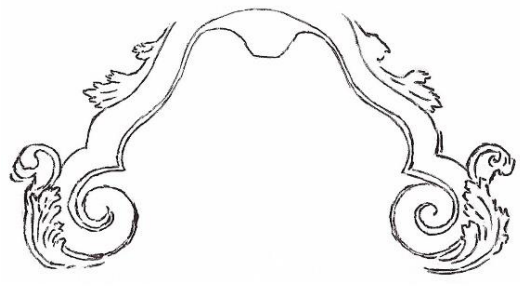
[384] Eliminamos dos desenhos os elementos internos dos escudos para realçar os contornos e a decoração externa.
[385] Encontramos esta comparação no inventário do IPHAN relativo à matriz de Barão de Cocais (sem anotação de autoria). A tarja do arco cruzeiro e o lavabo da sacristia do Carmo de Ouro Preto, atribuídas ao Aleijadinho, também trazem elementos em forma de lira; o lavabo tem as liras propriamente ditas, tocadas por dois anjos músicos.

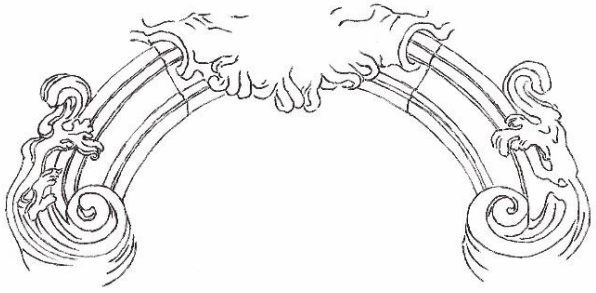
elementos comuns a ambos; mas enquanto no escudo de Barão de Cocais a fatura é incipiente, no escudo do Carmo tudo desenvolve-se em plena segurança, vibrando e extravasando com fluidez e liberdade.



(Esquerda) Fig. 158 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Direita) Fig. 159 – Escudo da portada, igreja do Carmo, Ouro Preto

Os remates arredondados nos enrolamentos do escudo de Barão de Cocais parecem ser do agrado do Aleijadinho. Eles estão, p. ex., no arco do nicho do frontispício da igreja do Bom Jesus e São Miguel, em Ouro Preto.[386] Tanto em Barão de Cocais como em Bom Jesus e São Miguel, estes remates geram folhas de acanto em sentido contrário, mais simples no primeiro caso e mais complexos e estilizados no segundo (figs. 160 e 161).[387]

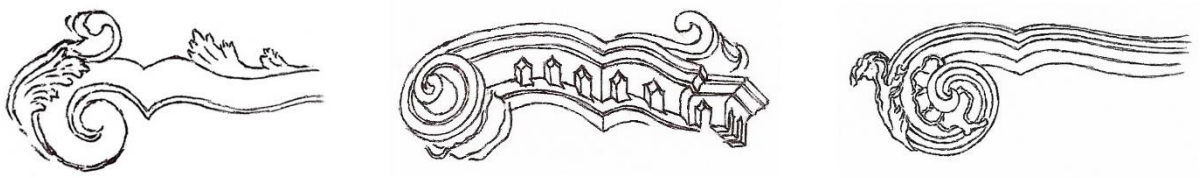




(Esquerda) Fig. 160 – Topo do escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Direita) Fig. 161 – Arco do nicho da portada, igreja de Bom Jesus e São Miguel, Ouro Preto

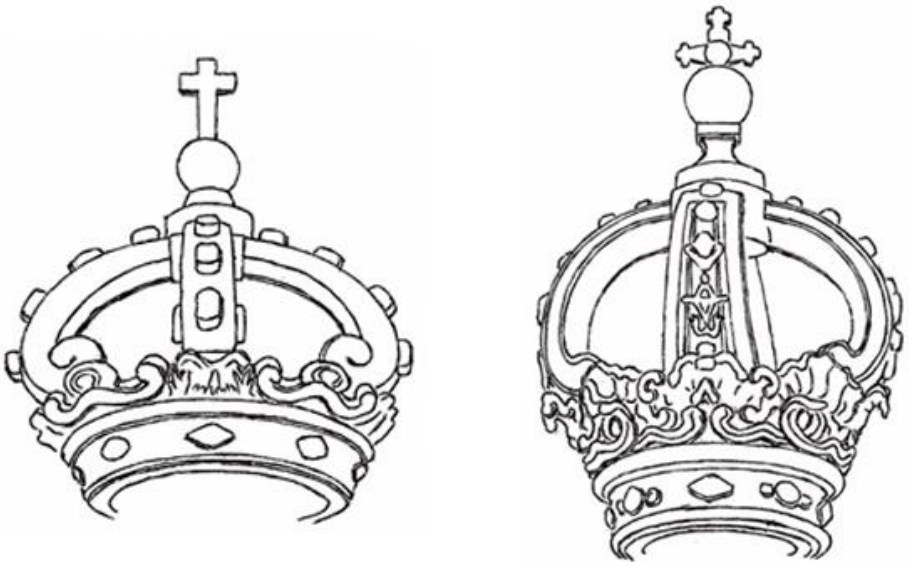
[386] Este nicho é posterior a 1778, segundo Del Negro. (Cf. DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...,* v. 1, p. 91-93).
[387] Agradecemos à Prof.ª Selma Miranda por nos ter apontado o gosto do Aleijadinho por este tema ornamental, que aparece também nos arcos das tribunas do retábulo de São Francisco de Paula (igreja matriz de Caeté), e do retábulo-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

A conjugação de curvas e ângulos suaves que se vê no referido contorno do escudo de Barão de Cocais também é recorrente em obras do Aleijadinho. Nos desenhos mostrados a seguir (figs. 162, 163 e 164), ao lado do detalhe da tarja de Barão de Cocais estão dois exemplos encontrados na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto: um fragmento de arquitrave da portada (1774) e um detalhe da moldura do frontal do altar-mor (1778).[388]



(Esquerda) Fig. 162 – Detalhe do escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Centro) Fig. 163 – Fragmento de arquitrave da portada, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto
(Direita) Fig. 164 – Detalhe do frontal do altar-mor, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto

Também a robusta e econômica coroa da tarja de Barão de Cocais se parece, em sua conformação básica, com as refinadas e mais detalhadas coroas de pedra das várias portadas criadas pelo Aleijadinho – p. ex., a da portada da igreja do Carmo de Sabará[389] (figs. 165 e 166).



(Esquerda) Fig. 165 – Coroa da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais
(Direita) Fig. 166 – Coroa da portada, igreja de N. Sr.ª do Carmo, Sabará

[388] OLIVEIRA, *O rococó religioso no Brasil...*, p. 231 e 260.
[389] Esta coroa, atribuída com segurança ao Aleijadinho, é de cerca de 1770. (OLIVEIRA, *O rococó religioso no Brasil...*, p. 229.)

Outra especulação interessante em relação à tarja de Barão de Cocais, além das que desenvolvemos até o momento, é a de que seu risco tenha se inspirado nas formas da tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Santo Antônio, na vizinha Santa Bárbara (fig. 167).[390]

Fig. 167 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara

[390] Para acentuar as formas do escudo desta tarja, omitimos do desenho os querubins dos arremates superior e inferior, que de resto parecem ter sido reaproveitados de alguma talha mais antiga.

A ocorrência de rocalhas na tarja acima (da qual não se conhecem data e autoria) é indicação segura de que se trata de uma obra do período rococó. Entretanto, diversas peculiaridades fazem dela uma exceção entre as tarjas mineiras deste estilo – ela difere bastante, inclusive, da talha rococó da própria capela-mor onde se encontra (indicação de que são, possivelmente, de épocas diferentes). Seu perfil auricular não é tão aberto, e suas rocalhas não estão no interior das "orelhas", como de costume. As rocalhas estão em pontos inusitados: próximas do santo ou no exterior do escudo, circundando a peça. Outras feições inusitadas são as faixas que emolduram o escudo, bastante diferentes dos enrolamentos tradicionais.[391]

A possibilidade de que alguns elementos das igrejas paroquiais de Santa Bárbara e Caeté tenham servido de referência para os artífices da matriz de Barão de Cocais, próxima de ambas, é confirmada em um documento avulso analisado por Selma Miranda. Partindo das condições do contrato do madeiramento da obra de Barão de Cocais (1778), a pesquisadora afirma:

> [..] algumas das especificações contidas nas condições ajustadas confirmam o empréstimo e circulação de soluções de uma obra para outra e o desejo de sobrepujá-las. Assim, as grades e o coro deveriam ser feitos de acordo com o feitio dos da Matriz de Santa Bárbara, as portas da torre e do batistério como as da igreja de Caeté, mas com melhor graça, e o catavento à imitação do de Caeté. O contrato incluía ainda a execução dos púlpitos com alçado em cedro "aberto de talha conforme a melhor inteligência do Professor" e com semelhança e superioridade possível em relação aos de Santa Bárbara.
>
> E ainda mais interessante é observar que as igrejas que serviriam de referência – as matrizes de Caeté e de Santa Bárbara – são obras nas quais havia trabalhado José Coelho de Noronha, então já falecido.[392]

Considerando o desejo de emulação manifestado pelos encomendantes da matriz de Barão de Cocais em relação às admiráveis igrejas paroquiais vizinhas, podemos supor que as formas da tarja do arco cruzeiro de Santa Bárbara, em algum momento da segunda metade do século XVIII, também tenham servido de modelo para os artífices de Barão de Cocais.[393]

---

[391] Esta tarja nos parece, em uma análise inicial, análoga a alguns exemplares de talha da região do Minho, o que apenas se poderia confirmar com uma pesquisa mais profunda.

[392] MIRANDA. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760...*, p. 587.

[393] A igreja matriz de Caeté não poderia servir para este propósito, por não possuir tarja no arco cruzeiro.

Com o objetivo de comparar as tarjas dos arcos de Santa Bárbara e Barão de Cocais, decidimos eliminar, no desenho da primeira, as rocalhas externas, as "orelhas" e os meninos, preservando seu escudo. Deste modo as semelhanças entre as duas obras tornam-se mais evidentes: elas estão nos perfis (ligeiramente mais largos nas regiões superiores); nos arremates superiores em forma de frontão; na disposição dos diversos "olhos" (círculos) formados pelos arremates das faixas laterais; nos enrolamentos horizontais nas partes inferiores (figs. 168 e 169). Notamos que a fatura da tarja de Santa Bárbara é bem mais refinada que a da tarja de Barão de Cocais.

(Esquerda) Fig. 168 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara
(Direita) Fig. 169 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barão de Cocais

Germain Bazin atentou para o fato de que o procedimento artístico do Aleijadinho o fez submeter a ornamentação – as figuras humanas, inclusive – à dimensão mais ampla do edifício; a esta atitude o historiador chamou de *vontade monumental*. Para aprimorar as proporções entre os elementos da talha e da

arquitetura, o artífice reduziu os ornatos aos dados essenciais. Em consequência, todo o conjunto ganhou em clareza: “Esse vigor torna sempre perfeitamente legíveis até mesmo as esculturas colocadas mais alto, como o S. Francisco de Alverne em São Francisco de Assis, em Ouro Preto.”[394]

O comentário acima nos leva a refletir sobre a suposta *simplicidade* da tarja de Barão de Cocais, pois passamos a considerar a possibilidade de que, diante da altura incomum do arco cruzeiro, seu criador tenha limitado o nível de detalhamento da obra. Afinal, seria inútil criar detalhes que não poderiam ser vistos da nave. Caso este artífice seja o Aleijadinho – e tudo indica algum nível de participação sua na obra, como vimos – podemos pensar na tarja não como uma experiência mal-sucedida, mas como um passo hesitante, mas não destituído de originalidade, em direção ao amadurecimento de seu estilo.

[394] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 166.

Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas

Em que pese a originalidade de obras como as tarjas dos arcos das matrizes de Barão de Cocais e Santa Bárbara, a chegada do rococó não significou para as tarjas das comarcas estudadas uma mudança estilística radical. As peças do novo estilo deram sequência às formas do período anterior; neste sentido, foram também herdeiras das obras barrocas italianas. Comparamos a seguir as tarjas dos arcos de duas paróquias setecentistas vizinhas, São João del-Rei e Prados (figs. 170 e 171). A primeira, como vimos, é parte de um conjunto de talha ainda barroca; a segunda, da qual não se conhecem data e autoria, já traz as rocalhas que fazem dela uma representante do estilo rococó.[395] São nítidas as semelhanças entre ambas, como se fizessem parte de uma mesma família. Nesta linha de parentesco podemos situar também, guardando-se algumas proporções, a tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição de Congonhas (fig. 172), que estudamos a seguir.

(Esquerda) Fig. 170 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita) Fig. 171 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Prados

[395] A respeito da igreja matriz de Prados, consta que "Em 1804 a Coroa portuguesa responde a uma representação da Irmandade do Ssmo. Sacramento concedendo ajuda para a reedificação da capela-mor da igreja", o que leva a atribuir à talha rococó da referida capela-mor uma data entre fins do século XVIII e princípios do XIX. (Cf. IPHAN/BH. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Prados - Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição.* Belo Horizonte: Vitae/IBPC, 1993.) A tarja do arco cruzeiro da igreja, entretanto, é de estilo um pouco anterior ao do arco em si e do retábulo-mor. (Agradeço aos pesquisadores Olinto dos Santos Filho e Eduardo Pires de Oliveira pelas detalhadas análises da referida ornamentação, durante visita à igreja matriz de Prados.)

Fig. 172 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas

Assim como ocorreu com as igrejas paroquiais de Catas Altas e Barão de Cocais, os recursos da paróquia de N. Sr.ª da Conceição de Congonhas não foram suficientes para completar a contento sua ambiciosa igreja matriz, cuja construção iniciou-se em meados do século XVIII. É de pedra a ordem da fachada, assim como a bela sobreporta atribuída ao Aleijadinho; o interior, porém, é escassamente ornamentado.[396]

A documentação disponível sobre a decoração da capela-mor fornece informações limitadas sobre o retábulo e as tribunas. Este retábulo é de estilo rococó, verificável pela concisão ornamental e pela presença de itens como as rocalhas, o douramento pontual sobre fundos claros, as colunas retas e a ausência de dossel no coroamento (fig. 173). Sua talha foi arrematada em 1764 por um certo Manoel Francisco da Luz, carpinteiro, o qual solicitou a primeira parte de seu pagamento em 1766 e recebeu-a em 1769.[397] Outro documento, transcrito por Ivo Porto de Menezes,

[396] Cf. informações complementares sobre a igreja no Anexo 1.
[397] MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices*..., v. 1, p. 406-407.

refere que em 1771 se fez o último pagamento relativo a este trabalho.[398] Depois disso não se tem mais registros sobre a talha da capela-mor.

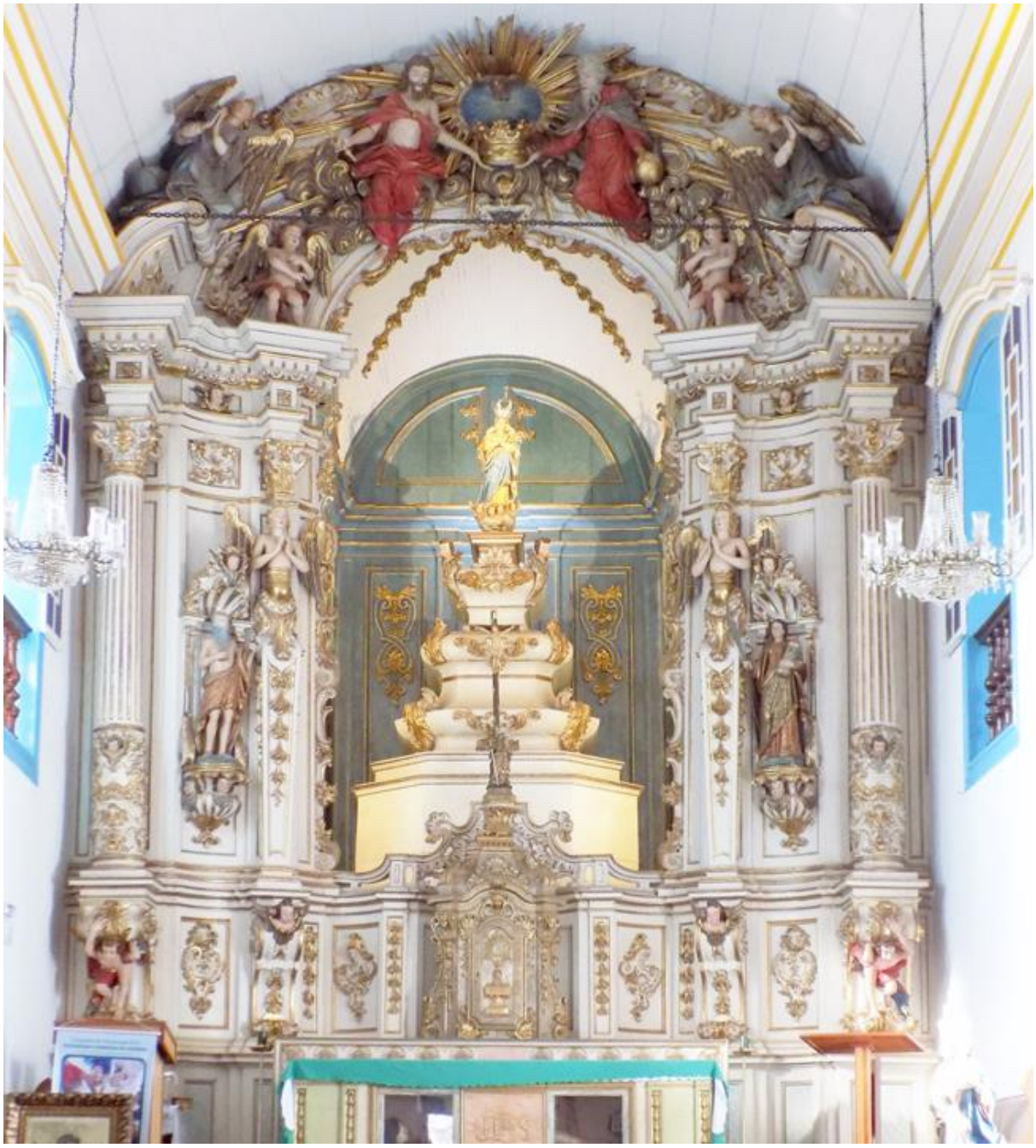


Fig. 173 – Retábulo-mor da igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas

[398] Esta informação consta do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados relativo à igreja matriz de Congonhas. (Cf. IPHAN/BH*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Congonhas - Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição.* Belo Horizonte: Vitae/SPHAN PRÓ-MEMÓRIA, 1989.)

Germain Bazin e Carlos Del Negro, ao tratarem do registro de pagamento de 1766, interpretam-no como se o profissional em questão fosse Manoel Francisco *Lisboa*, o ilustre carpinteiro e mestre de obras reais.[399] E com efeito, a similaridade entre os nomes do construtor e de Manoel Francisco *da Luz* faz pensar que se trata de uma única pessoa – possivelmente o pai do Aleijadinho – sob diferentes grafias.[400] Esta ideia fica mais plausível quando consideramos que não se conhece outra menção a um suposto carpinteiro Manoel Francisco da Luz atuando em Minas no século XVIII. Caso a hipótese esteja correta, e que o arrematador da capela-mor tenha sido mesmo Manoel Francisco Lisboa, o mais provável é que ele – que não era entalhador – tenha subcontratado outro profissional para a talha do retábulo-mor e das tribunas. Isso vai ao encontro da suposição, sustentada por diversos autores, de que o exímio entalhador português Francisco Vieira Servas trabalhou no retábulo-mor da igreja.

Servas, concorrente direto do Aleijadinho na segunda metade do século XVIII, deixou grande número de obras de talha e escultura em Minas. A qualidade e importância de seu trabalho – bastante abrangente, em termos geográficos – é atestada pelo vereador de Mariana, que o considerou um dos responsáveis pelas "talhas e imagens dos novos templos".[401] Adriano Ramos, em seu livro sobre o artífice, afirma:

> Embora a participação de Francisco Vieira Servas nos trabalhos do retábulo-mor [de Congonhas] não esteja documentada, é possível, por meio de análises comparativas, detectar traços característicos do seu cinzel em figuras que compõem a decoração deste elemento.[402]

Diversas feições do retábulo-mor – as figuras antropomórficas, as rocalhas abertas, as colunas retas com capitéis *borromínicos*,[403] a conformação geral do entablamento (fig. 174) – certamente têm semelhanças com outras obras de comprovada autoria de Servas, como o retábulo-mor da igreja do Rosário de

---

[399] BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 61; DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...*, v. 1, p. 203.
[400] Vê-se com frequência em arquivos setecentistas mineiros variações na grafia do sobrenome *Lisboa*. Agradeço aos amigos Luciomar de Jesus, que primeiro me informou sobre a hipótese da confusão dos nomes na documentação da igreja, e Aziz Pedrosa, que confirmou a referida prática notarial. Registro que não vi pessoalmente os documentos sobre a capela-mor de Congonhas.
[401] SILVA. *Memória* (excerto).
[402] RAMOS. *Francisco Vieira Servas...*, p. 193.
[403] Capitel com volutas invertidas, presente em diversas obras de Servas.

Mariana[404] (fig. 175). É importante registrar que estão ausentes em Congonhas a *arbaleta*[405] e os quartelões alongados, marcas registradas do artífice. Isso pode indicar (caso seja mesmo ele o autor deste retábulo) que se trata de obra ainda experimental, ou que ele trabalhou a partir do risco de outra pessoa.

(Esquerda) Fig. 174 – Detalhe do retábulo-mor, igreja matriz de Congonhas
(Direita) Fig. 175 – Detalhe do retábulo-mor, igreja de N. Sr.ª do Rosário, Mariana

A exígua ornamentação da parede do arco cruzeiro é composta pelo arco e sua tarja, pela cimalha semicircular e pelos retábulos colaterais (provavelmente reaproveitados de uma edificação anterior). Os estilos do arco cruzeiro e do retábulo-mor são análogos, o que faz pensar em uma única oficina (figs. 176, 177, 178 e 179).

[404] Cf. MARTINS, *Dicionário de artistas e artífices*.., p. 215, para a documentação relativa a esta obra.
[405] Sanefa de perfil sinuoso em forma de besta (arma medieval de arremesso de flechas, inspirada em tema do mobiliário francês do período *Regência*), usada por Servas no coroamento de seus retábulos. (Cf. OLIVEIRA. *Tipologia da talha rococó em Minas.*.., p. 415.)

(Acima) Fig. 176 – Arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas
(Abaixo, esquerda) Fig. 177 – Detalhe do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas
(Abaixo, centro e direita) Figs. 178 e 179 – Detalhes do retábulo-mor, igreja matriz de Congonhas

É certo que Servas esteve em Congonhas na década de 1770, trabalhando na "execução de quatro anjos grandes" para o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.[406] Carlos Del Negro considera que estas figuras são os dois anjos que suportam a tarja do arco cruzeiro e os dois anjos tocheiros do piso da capela-mor[407] (figs. 180 e 181):

> Os anjos tocheiros da capela-mor têm afinidade com os do arco cruzeiro; mostram igualmente uma das pernas calçadas com a meia, a outra encoberta pelo manto e do lado da perna encoberta, a túnica arrebatada pelo vento (Francisco Vieira Servas é o provável autor destes quatro anjos.)[408]

(Esquerda) Fig. 180 – Tarja do arco cruzeiro, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas
(Direita) Fig. 181 – Anjo tocheiro, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas

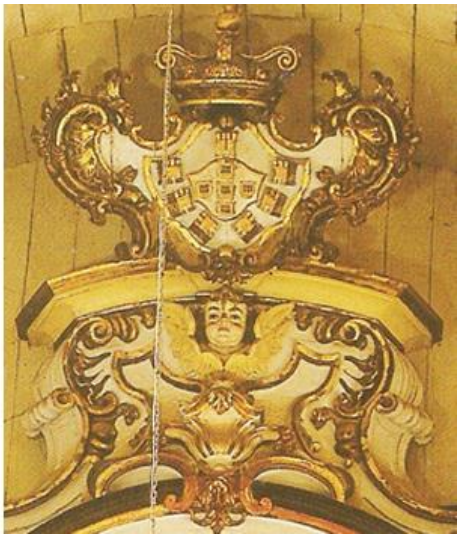
As características apontadas por Del Negro nestes anjos do Santuário – as meias (ou botas); o panejamento abundante e agitado sobre uma das pernas – encontram-se também nos anjos da tarja do arco da matriz de Congonhas (embora nestes últimos o panejamento não encubra as pernas, antes as acompanha como uma espécie de tala).[409] A seguir, destacamos estes detalhes nas figuras do Santuário e da igreja matriz; mostramos também as cabeças de um anjo tocheiro do Santuário e de um anjo da tarja da matriz, cujas cabeleiras e expressões são parecidas (figs. 182, 183, 184 e 185).

---

[406] MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices*..., v. 2, p. 216.
[407] Há controvérsias sobre quais seriam os quatro anjos citados no documento. Adriano Ramos acha que são os das tarjas do arco cruzeiro e do coroamento do retábulo-mor. Mesmo estando correta esta interpretação, ela não invalida a opinião de Del Negro quando este atribui os anjos tocheiros a Servas. (Cf. RAMOS. *Francisco Vieira Servas...*, p. 127.)
[408] DEL NEGRO. *Escultura ornamental do Brasil.*.., p. 194.
[409] Este recurso escultórico "aumenta" a largura aparente da perna encoberta, dando a ela um aspecto duro e artificial.

(Esquerda) Fig. 182 – Pernas do anjo da tarja do arco cruzeiro, Santuário de Congonhas
(Centro) Fig. 183 – Pernas do anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas
(Direita, acima) Fig. 184 – Cabeça de anjo tocheiro, Santuário de Congonhas
(Direita, abaixo) Fig. 185 – Cabeça de anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas

Outras tarjas atribuídas a Servas são as do arco cruzeiro e do retábulo-mor da igreja matriz de São José, em Barra Longa (fig. 186 e 187).[410]



(Esquerda) Fig. 186 – Tarja do arco cruzeiro da igreja matriz de São José, Barra Longa. Fonte: RAMOS, *Francisco Vieira Servas...* (Foto: Eugênio Sávio)
(Direita) Fig. 187 – Tarja do coroamento do retábulo-mor, igreja matriz de Barra Longa. Fonte: RAMOS, *Francisco Vieira Servas...* (Foto: Eugênio Sávio)

[410] Na reedificação da igreja matriz de Barra Longa (cuja licença foi obtida pela irmandade do Santíssimo em 1774), Servas responsabilizou-se pelo retábulo-mor, aparentemente auxiliado por uma oficina com "vários oficiais"; lá, como na matriz de Congonhas, é provável que tenha criado também o arco cruzeiro e sua tarja. (Cf. RAMOS. *Francisco Vieira Servas...*, p. 188.)

Os escudos das duas tarjas acima têm importantes semelhanças com o escudo da tarja do arco da igreja matriz de Congonhas: rocalhas espraiadas, enrolamentos em C e S, perfis auriculares abertos, símbolos da realeza lusitana. Sobressai nestas obras a leveza decorativa do estilo rococó, característica dos trabalhos de Servas. Talvez se possa dizer que elas são antes herdeiras das formas delicadas da tarja do arco da matriz de Catas Altas que de outras tarjas barrocas de maior gravidade ornamental (como as dos arcos das matrizes de Ouro Preto e São João del-Rei). Na década de 1750 Servas participou da oficina de Francisco de Faria Xavier na matriz de Catas Altas, colaborando na talha da capela-mor.[411] Segundo Adriano Ramos, Faria Xavier influenciou "significativamente a obra de Servas, sobretudo no que diz respeito às características anatômicas de suas figuras."[412] Com efeito, uma analogia de gestos e vestes liga os anjos da tarja do arco de Catas Altas aos das tarjas das matrizes de Congonhas e Barra Longa (figs. 188, 189 e 190).

(Esquerda) Fig. 188 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Catas Altas
(Centro) Fig. 189 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas
(Direita) Fig. 190 – Anjo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barra Longa. Fonte: RAMOS, *Francisco Vieira Servas...* (Foto: Eugênio Sávio)

A tarja do arco cruzeiro da matriz de Congonhas pode ser vista como um grande e monárquico brasão heráldico, já que, em vez das tradicionais referências à Eucaristia ou ao santo padroeiro da paróquia, ela traz as armas do Reino e é encimada

[411] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais...*, p. 329.
[412] RAMOS. *Francisco Vieira Servas...*, p. 93.

por uma coroa.[413] No centro do escudo se vêem cinco escudetes azuis em cruz (as cinco quinas) sobre fundo branco, marcados cada um com cinco besantes (moedas de ouro); em volta, uma borda vermelha pontuada por sete castelos (fig. 191). O mesmo emblema se encontra nas tarjas do arco cruzeiro e do retábulo-mor da matriz de Barra Longa – ressalvando-se que na primeira as cinco quinas foram substituídas pelas cinco chagas de Cristo (fig. 192), e que ambas fogem ao padrão tradicional de cores do brasão real português (borda vermelha, escudetes azuis).

(Esquerda) Fig. 191 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas
(Direita) Fig. 192 – Escudo da tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Barra Longa. Fonte: RAMOS, *Francisco Vieira Servas...* (Foto: Eugênio Sávio)

A iconografia destes brasões resulta da paulatina elaboração do escudo real da nação, cujo arquétipo surgiu no século XII. Seus elementos, que ao longo dos séculos variaram em número e disposição, ao sabor da vontade das autoridades portuguesas, confirmam a dignidade intrínseca destes monarcas. As cinco quinas e os sete castelos remetem a triunfos militares dos primeiros séculos de Portugal;[414] a ligação com o cristianismo é sugerida pela cruz acima da coroa e pelas cinco quinas

[413] Na capela-mor da igreja, as referências à N. Sr.ª da Conceição foram deixadas para o retábulo, que tem sobre o trono a imagem da santa, e no topo uma bela composição escultórica da Trindade, em que o Pai e o Filho coroam uma pequena tarja com o monograma de Maria.
[414] O caráter lendário destes símbolos impede que se faça afirmações definitivas sobre suas origens e significados. O número de quinas e castelos variou com o tempo; de certo, ao que parece, tem-se apenas que as quinas designam D. Afonso Henriques (primeiro rei de Portugal), e que os castelos representam conquistas sobre os mouros no Algarve. (Cf. SEBASTIÃO, Sônia Pedro. *Símbolos nacionais portugueses: Manutenção ou mudança?*, p. 273-274.)

(que, como vimos, refletem as chagas de Cristo); a nobreza manifesta-se na coroa dourada, pontuada de pedras preciosas e pérolas.[415]

Dadas as relações entre a monarquia e a religião em Portugal, é natural que os símbolos do Reino sejam vistos nas igrejas lusitanas. Mas representação das armas portuguesas nestas três tarjas mineiras não deixa de ser inusitada – na arquitetura religiosa da capitania, o brasão real foi mais comum nas fachadas dos templos de ordens terceiras franciscanas, e não nos interiores das igrejas matrizes. Não nos ocorre, até o momento, nenhum motivo pelo qual o brasão do Reino tenha surgido particularmente nos arcos cruzeiros das igrejas matrizes de Congonhas e Barra Longa (e no retábulo-mor da última), a não ser por uma preferência pessoal de Francisco Vieira Servas.

Como vimos, alguns templos construídos na segunda metade do século XVIII puderam ainda contar com belas e grandiosas tarjas de arco cruzeiro. Contudo, elas desapareceram de outras importantes igrejas do período, como as de São Francisco de Assis em Ouro Preto e São João del-Rei, e a matriz de Caeté. Imposições estéticas podem estar na origem deste fato. Observando a capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, obra fundamental do Aleijadinho, Bazin concluiu que o artífice rompeu deliberadamente a tradição, eliminando o emblema sobre o arco cruzeiro para realçar o retábulo-mor e seu coroamento:

> O arco cruzeiro, antigamente tratado em talha e como um elemento de madeira trabalhada, assume função monumental eminente; é verdadeiramente o ponto de junção do edifício e desempenha o papel de arco triunfal, introduzindo ao santuário [...] Como evitara a evasão do olhar pelo vão de inúteis tribunas [na capela-mor da igreja], ele suprime o grande brasão sustentado por anjos que encimava o arco cruzeiro de tôdas as igrejas de Minas e dos quais ele mesmo realizou, sem dúvida, exemplares no Morro Grande e no Carmo de Ouro Preto. Assim, nada distrai o olhar, que deve dirigir-se para o retábulo; o motivo do tope está colocado sobre o próprio altar [...][416]

Por outro lado, Myriam Ribeiro aponta uma possível relação entre a conformação das cimalhas destas três igrejas e a exclusão das tarjas de seus arcos:

---

[415] A conformação desta coroa não é exclusiva do brasão português; ela segue uma padronização que a mantém relativamente constante nas armas das diversas nacionalidades que a adotaram como símbolo.

[416] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 132.

> A função da talha dourada [nas ornamentações do período rococó] continua portanto primordial, incluindo [...] a tarja central do arco cruzeiro como nas igrejas do período joanino. Ladeada de anjos e encimada por uma coroa como na igreja do Carmo de Ouro Preto e Santuário de Congonhas, ou reduzida à cartela ornamental com as armas da Irmandade como no Carmo e capela de Nossa Senhora do Pilar de Sabará, essa tarja tem melhor efeito visual nos arcos cruzeiros com cimalha alteada em curva, motivo talvez de sua exclusão de igrejas como as de São Francisco de Assis de Ouro Preto, São João Del Rei e matriz de Caeté, onde a cimalha mantém-se retilínea.[417]

O conjunto de talha da igreja matriz de N. Sr.ª do Bonsucesso de Caeté, um dos mais completos e estilisticamente homogêneos de Minas, é um dos momentos de transição entre os estilos joanino e rococó na capitania. As condições estabelecidas para a nova capela-mor da igreja (1755) são omissas a respeito da tarja do arco cruzeiro; é possível, portanto, que a ausência de tal peça se deva a uma opção consciente dos encomendantes da obra. Isso não deixa de ser surpreendente, já que, à época, ainda se instalavam nas igrejas de Minas grandes e belas tarjas.

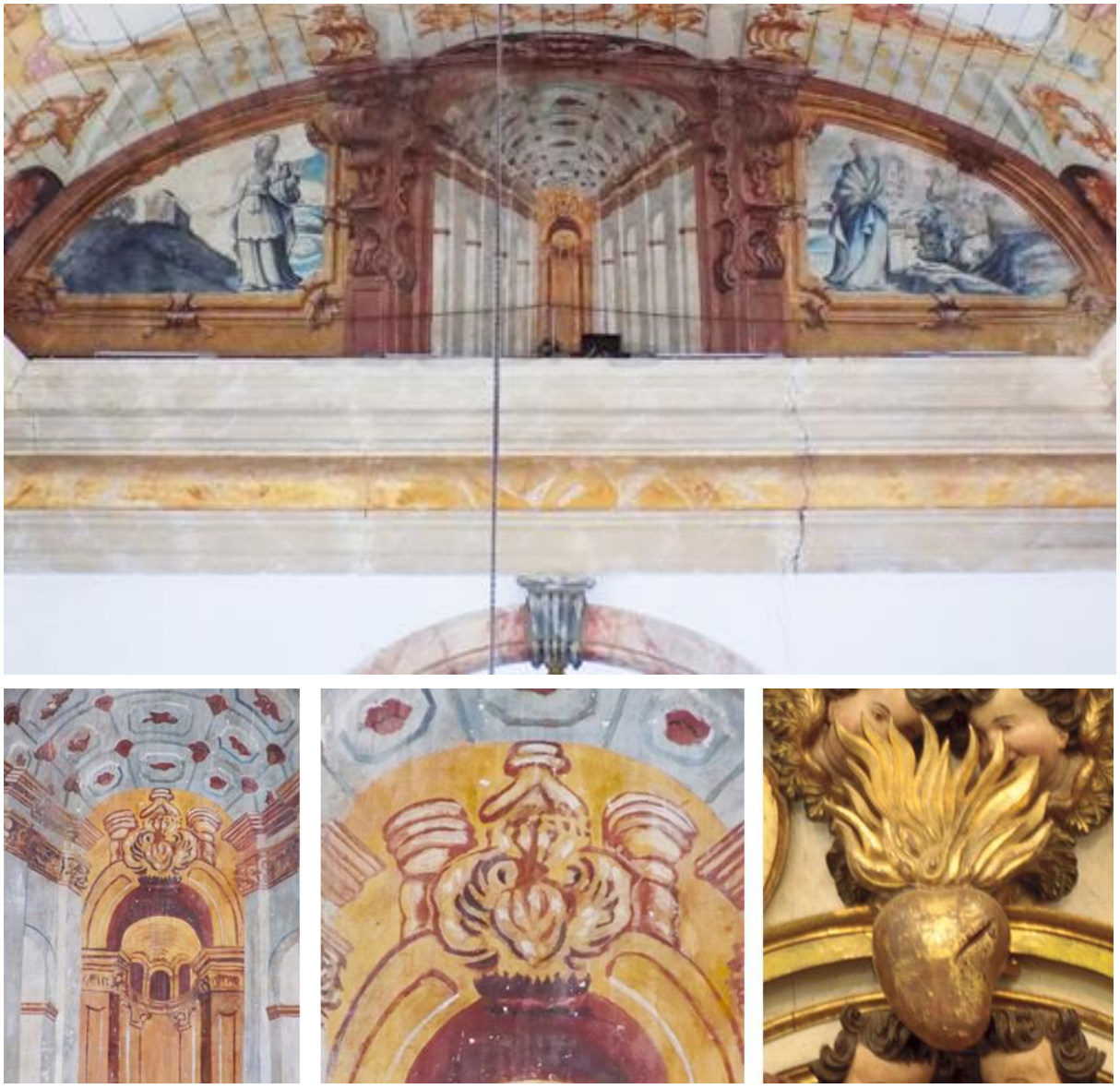
Desaparecidas as tarjas de alguns arcos cruzeiros, o amor por este tipo de imagem parece ter persistido. Na segunda metade do século XIX,[418] a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto ganhou em seu arco uma tarja com a iconografia franciscana e duas asas laterais – estas últimas em imitação de símbolos análogos presentes na portada –, que não faz justiça aos trabalhos de Athaide e Aleijadinho no interior da igreja (fig. 193).

[417] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil...*, p. 243-244.
[418] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil...*, p. 244 e 325 (nota 51).

Fig. 193 – Arco cruzeiro e capela-mor, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (Foto: Ivana Battisti)

O arco da igreja matriz de Caeté permanece até hoje sem sua tarja. A parede acima dele, entretanto, recebeu no período rococó uma pintura de perspectiva arquitetônica. Representou-se, entre duas cenas bíblicas,[419] a longa e alta nave de uma igreja (o templo de Salomão?), ladeada por arcadas e coberta por uma abóbada de berço (fig. 194). Esta nave virtual possui ao final de seu eixo longitudinal um estreito arco cruzeiro, que tem no topo uma tarja (figs. 195 e 196). Podemos apenas conjecturar se o que vemos nesta estranha tarja pintada são formas auriculares, rocalhas, volutas, arremates superiores e inferiores, e um coração em chamas no interior do escudo, à maneira dos corações entalhados nos sacrários dos retábulos da nave e da capela-mor da igreja real, abaixo (fig. 197).

[419] À esquerda, Aarão; à direita, Moisés com as tábuas.



(Acima): Fig. 194 – Pintura sobre o arco cruzeiro, igreja matriz de N. Sr.ª do Bonsucesso, Caeté
(Abaixo, esquerda e centro) Figs. 195 e 196 – Detalhes da fig. 194
(Direita) Fig. 197 – Detalhe do sacrário do retábulo-mor, igreja matriz de Caeté

Dentro do circunspecto conjunto das ornamentações religiosas mineiras, este curioso episódio de metalinguagem é uma nota de humor e presença de espírito.[420] É como se o pintor tivesse pretendido criar acima do arco cruzeiro um simulacro da eternidade. De certa forma, os artífices das tarjas de arco cruzeiro que vimos nesta pesquisa fizeram o mesmo, ao representar nos escudos de suas obras a Eucaristia, símbolo da comunhão com o Deus cristão. Na pintura da matriz de Caeté, entretanto,

[420] Este artifício é antigo, haja visto na história da arte européia o grande número de pinturas onde são representados quadros com outras cenas pintadas, geralmente de caráter alegórico, ou ambientes com cortinas que se abrem para outros ambientes.

este objetivo é alcançado por outras vias. Por um lado, existe o recurso visual do ponto de fuga e das linhas paralelas que se encontram no infinito. Por outro, existe o jogo psicológico: uma vez iniciado o processo de auto-referência (a igreja pintada sobre a igreja tridimensional; o arco pintado sobre o arco real), não é difícil para o observador imaginar um terceiro arco cruzeiro sobre o segundo, e depois um quarto arco sobre o terceiro, e assim por diante.

Considerações finais

Esta pesquisa concentrou-se principalmente nas obras barrocas, cujos modos de expressão, como se sabe, tendem à exaltação retórica. A produção artística do período fez uso das formas da tradição clássica, investindo-as de nova ênfase e apresentando-as de acordo com o gosto dos homens dos séculos XVII e XVIII. A apropriação das manifestações de outras épocas, entretanto, não foi uma atitude exclusiva da arte barroca; antes, parece ter sido uma constante na história do cristianismo. Ao fazer-se veicular por formas do passado, é como se o cristianismo reconhecesse os valores atemporais presentes nas criações de culturas anteriores. Concomitantemente, os cristãos confirmaram a ubiquidade cronológica e espacial de sua própria doutrina, já prevista em essência (acredita-se) no âmago daquelas mesmas criações. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper. Et in saecula saeculorum*. (Assim como era no princípio, agora e sempre. E pelos séculos dos séculos.)[421]

Utilizando um conceito caro aos cristãos, dissemos aqui que os modernos arcos cruzeiros e suas tarjas foram prefigurados pelas *imagines clipeatae* e pelos arcos de triunfo da Antiguidade Clássica e dos primeiros séculos do cristianismo. Os artífices que desde então trabalharam com aquelas imagens anunciadoras, continuamente reelaborando suas formas e conteúdos, exploraram refinados artifícios visuais (símbolos e alegorias, configurações arquitetônicas e ornamentais) para afirmar a força dos mitos, dos homens, das instituições e dos valores religiosos mais importantes de suas épocas.

A heráldica medieval, a seu tempo, contribuiu com sugestões formais e iconográficas para a configuração de novas imagens anunciadoras. Quanto às tarjas entalhadas das igrejas coloniais mineiras, a tradicional e complexa normatização heráldica foi deixada de lado em favor de composições mais livres e mais simples, ditadas pelo senso dos artífices e encomendantes. Poucas tarjas de igrejas, em Minas Gerais, possuem emblemas baseados nos brasões heráldicos (no sentido tradicional do termo); entre estas estão as dos arcos cruzeiros das matrizes de Congonhas, Barra Longa e Ouro Branco (que veremos adiante), e as de algumas portadas em pedra da segunda metade do século XVIII.

---

[421] BÍBLIA SAGRADA, Salmo 116.

De modo geral, as transformações estilísticas sofridas pelas tarjas e cartelas mineiras não se deram da noite para o dia, mas em lento processo de absorção e adaptação de formas decorativas. Verificou-se ao longo do século XVIII alguns usos recorrentes: os perfis auriculares; o uso de anjos suportes (não em todas as tarjas); os enrolamentos em C e S; as mesclas entre seres da natureza e formas abstratas; os querubins, palmas, frontões, conchas, coroas e acanto. Tais elementos começaram a despontar de forma embrionária já no início do século, na vigência do primeiro estilo barroco, o nacional-português (figs. 198 e 199).

(Esquerda) Fig. 198 – Tarja do retábulo-mor, igreja de N. Sr.ª do Ó, Sabará
(Direita) Fig. 199 – Cartela em portada da nave, igreja matriz de Cachoeira do Campo

Vista em conjunto, a trajetória das tarjas de Minas ao longo do século XVIII pode ser comparada a uma série de variações musicais sobre um determinado tema padrão. As três tarjas a seguir ilustram esta conformação básica essencial; elas pertencem respectivamente ao primeiro estilo joanino da capitania (primeira metade do século XVIII), ao joanino evoluído de meados do século (período de maior exuberância das tarjas), e ao rococó (estilo que fez uso extensivo das rocalhas) (figs. 200, 201 e 202).

(Esquerda) Fig. 200 – Tarja de retábulo do cruzeiro, igreja matriz de Ouro Branco
(Centro) Fig. 201 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Antônio Dias (Foto: Juninho Motta)
(Direita) Fig. 202 – Tarja da fachada da Casa Capitular, Mariana

Surgiram também, no século XVIII, versões regionais do referido tema padrão. As tarjas abaixo pertencem às paróquias colativas vizinhas de Lavras e Carrancas (figs. 203, 204, 205 e 206). As semelhanças entre elas fazem pensar na existência de uma mesma oficina atuando em diversos pontos da região.[422]

(Da esquerda para a direita):
Fig. 203 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Lavras
Fig. 204 – Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de Lavras
Fig. 205 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Carrancas
Fig. 206 – Tarja de retábulo do cruzeiro, igreja matriz de Carrancas

Nem todas as paróquias colativas das comarcas da pesquisa puderam contar com entalhadores de talento para criarem suas tarjas, o que gerou um certo número de epígonos e curiosidades provincianas. Na igreja matriz de São Bartolomeu, os escudos das tarjas do arco cruzeiro e do retábulo-mor, em estilo rococó, seguem uma mesma composição, diferenciando-se pelo fato de que o primeiro escudo é uma versão achatada do segundo (figs. 207 e 208). Já a tarja do arco cruzeiro da igreja

[422] A presença de exemplares similares de talha nas igrejas paroquiais de São Thomé das Letras e Baependi, próximas a Carrancas e Lavras, reforça esta suposição.

matriz de Santa Rita Durão exemplifica a estranheza de certas soluções a que chegaram alguns entalhadores que não puderam contar com formação artística mais sólida (fig. 209).

(Esquerda) Fig. 207 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de São Bartolomeu
(Centro) Fig. 208 – Tarja do retábulo-mor, igreja matriz de São Bartolomeu
(Direita) Fig. 209 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Santa Rita Durão (foto: Mônica Lage)

Os pintores da capitania também se dedicaram às tarjas (fig. 210).

Fig. 210 – Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santo Antônio, Ouro Branco

A tarja acima, já do primeiro quartel do século XIX, não é uma obra de talha; ela foi pintada sobre madeira plana, recortada em silhueta.[423] Trata-se de uma transposição pictórica do tema-padrão referido acima. É interessante registrar que ela tem o brasão de D. Pedro I no escudo, o que nos lembra da referência do Cônego Raimundo Trindade à persistência da atuação do Padroado após a Independência: "[...] a concessão desse direito foi sempre cuidadosamente renovada pelos Sumos Pontífices aos soberanos brasileiros nas bulas de criação de bispados e de confirmação de bispos."[424]

Verificamos ao longo da pesquisa que, assim como no Reino, as tarjas dos arcos cruzeiros de Minas Gerais alcançaram por vezes resultados espetaculares. Em sua quase totalidade, porém, elas permaneceram como peças adicionadas *a posteriori* aos topos dos arcos, não chegando a integrar-se totalmente a eles. O frontispício do arco cruzeiro da igreja matriz de Tiradentes, no qual a ornamentação em talha interage com a cimalha e a volta do arco, é, até onde sabemos, um caso único, sem precedentes na capitania, e que não gerou uma tradição direta. Décadas depois, esta integração seria obtida pelo Aleijadinho em algumas portadas de pedra-sabão – agora, entre os arcos das portas de entrada e o brasões que os encimam. Ao descrever a ornamentação sobre a entrada da igreja matriz de Congonhas,[425] Germain Bazin, sensível e lírico como de hábito, alude ao procedimento que leva o artífice a tratar sua criação como um grande organismo, em que todas as partes dependem umas das outras:

> A portada da matriz de Congonhas [é] bastante simples em si mesma, e esta sobriedade contrasta com a riqueza do ornamento que a encima - êsse, bem melhor ligado ao conjunto, não parecendo apenas colocado sobre a portada, como em Sabará, mas, sim, proveniente do desenvolvimento da chave do arco, segundo um princípio frequente na arquitetura barroca. O brasão desenvolve-se aqui como um motivo essencial, enquadrado por pequenas volutas "rocaille" sobre os umbrais – os belos concheados que o emolduram espalham-se como asas. O brasão prende-se, com flexibilidade, ao arco, por meio de um concheado bem orlado [...]

[423] Supõe-se, por análise estilística, que Manoel da Costa Athaide e sua oficina trabalharam na criação do forro da nave da igreja matriz de Ouro Branco; em consequência, atribui-se ao pintor a tarja do arco cruzeiro, que traz igualmente sua marca. (Cf. OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil.*..., p. 279.)
[424] TRINDADE. *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana*, p. 7.
[425] Cf. a fig. 12, na Introdução.

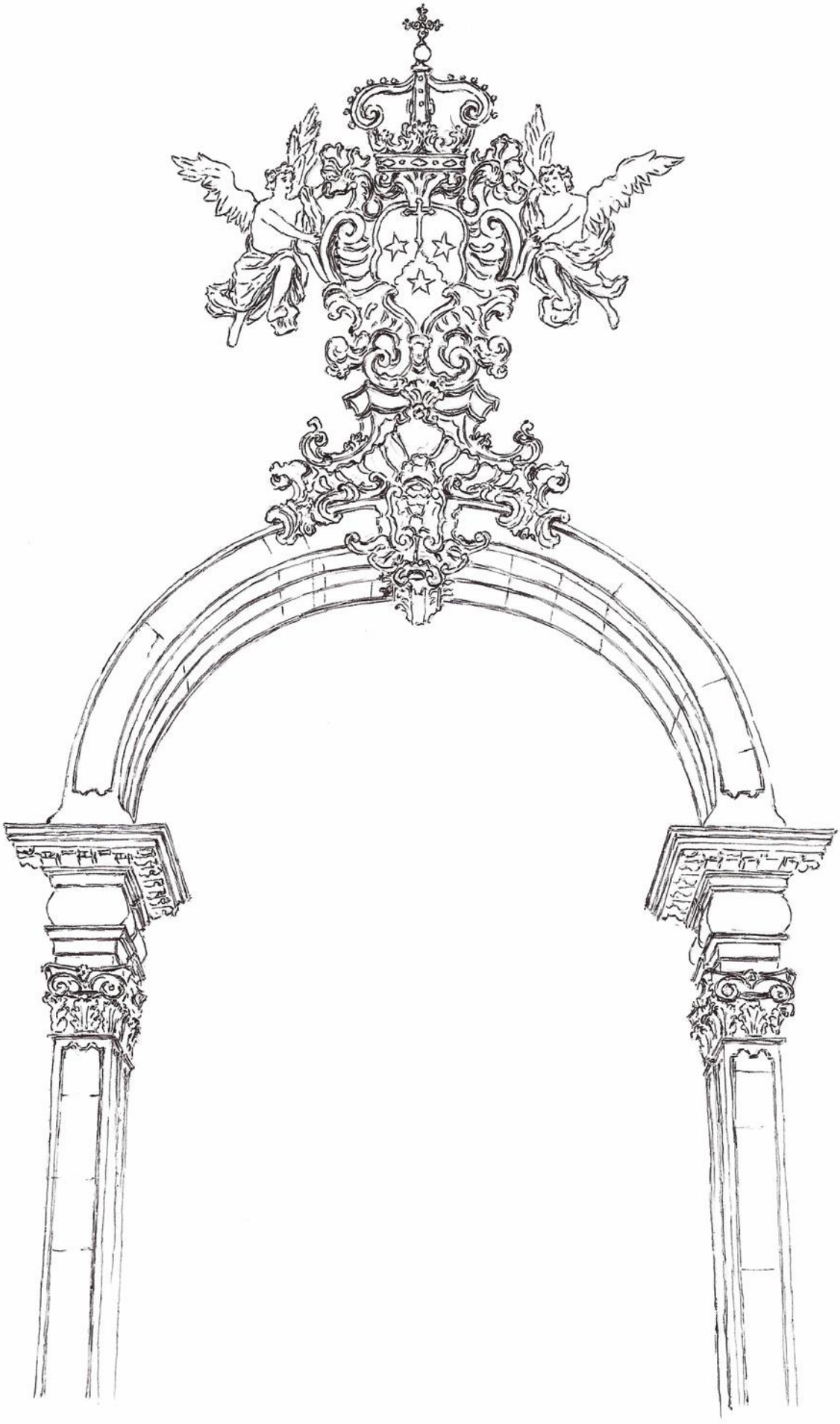
> A concha é aqui a própria essência do desenho [...] a torção que a anima não compromete somente as espirais caprichosas de seus contornos, mas o modelado de suas concavidades que tendem a se torcer. Os recortes do concheado propagam-se e vêm quebrar as linhas arquiteturais da portada; esta logo perderão a individualidade e serão arrastadas no ritmo ornamental da escultura.[426]

É como se a detalhada ornamentação da portada da matriz de Congonhas tivesse começado a desenvolver-se a partir da chave do arco sobre a porta.

Nas igrejas, porém, as superfícies parietais entre os arcos cruzeiros e os forros das naves são menores que as superfícies acima das portas de entrada das fachadas, e este pode ter sido um dos fatores que impediram que as ornamentações sobre os arcos cruzeiros se expandissem ao modo das portadas. Entretanto, parece ter havido pelo menos um caso em Minas, na segunda metade do século XVIII, em que se esboçou o movimento de fazer do arco cruzeiro e de sua tarja uma única e contínua obra de arte. Trata-se do arco cruzeiro da igreja do Carmo de Ouro Preto (fig. 211). Ali (onde a distância entre o topo do arco e o forro da nave é maior que de costume em outras igrejas), "o brasão liga-se ao arco cruzeiro por elegante motivo concheado que lhe serve de soco".[427] Como na matriz de Congonhas, este soco que sustenta o brasão é uma peanha decorada por uma grande rocalha de lado a lado, sob a qual estão uma cartela e uma rocalha menores, ambas extravasando a volta do arco. Esta volta é rompida também pelas duas extremidades da peanha, que prendem-se a ela como garras. O artista fixa o momento em que os anjos chegam voando e depositam o brasão sobre seu suporte. Caso esteja correta a atribuição desta tarja ao Aleijadinho,[428] podemos pensar que ele quis transplantar para a parede do arco cruzeiro algo da exuberância das portadas que ele mesmo criou, nesta e em outras igrejas. Até onde sabemos, porém, este passo inicial não gerou descendência na arte da capitania.

(Próxima página) Fig. 211 – Aleijadinho (atrib.). Arco cruzeiro e tarja, igreja de N. Sr.ª do Carmo de Ouro Preto

[426] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 159-160.
[427] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 303.
[428] BAZIN. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, p. 303; DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil*, p. 73.



Referências bibliográficas

ALVES, Célio Macedo. *Um estudo iconográfico.* In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 69-92.

ALVES, Cláudio Magalhães. *Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição de Catas Altas: Notas à margem de um projeto de restauração.* In: *Revista BARROCO 17*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1993/1996, p. 221-229.

III ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Documento sobre artistas e oficiais na região de Ouro Preto e Mariana. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1954.

IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Livro de Óbitos da Freguesia de São Miguel de Piracicaba que servia em 1811. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1955/57.

ARGAN, Giulio Carlo. *A Europa das capitais; A retórica e a arte barroca; Retórica e arquitetura.* In: *Imagem e persuasão: Ensaios sobre o barroco.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad. Mauricio Santana Dias.

_____. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Trad. Wilma de Katinzsky.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Cengage Learning, 2011. Trad. Ivonne T. de Faria.

ÁVILA, Affonso. *Igrejas e capelas de Sabará*. In: *Revista BARROCO 8*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (Imprensa Universitária), 1976, p. 21-66.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2v.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João; MACHADO, Reinaldo. *Barroco Mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*. Ensaio introdutório de Affonso Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Arquitetura religiosa e seu papel na construção da paisagem urbana barroca no Brasil colonial.* In: CAMPOS, Adalgisa Arantes; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; SANT'ANNA, Sabrina Mara (org.). *Cultura Artística e conservação de acervos coloniais.* Belo Horizonte: Clio, 2015, p. 13-36.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

BARRETO, Paulo Thedim. *Análise de alguns documentos relativos à Casa de Câmara e cadeia de Mariana*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 16. Rio de Janeiro, 1968, p. 219-252.

BATORÉO, Manuel. *O tríptico da igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha: Problemas de leitura e contra-leitura.* Comunicação apresentada no colóquio *Caminhos da Arte Ibérica: Portugal e o Noroeste Galego*. Lisboa: F.L.U.L., 1997. (Não publicada por meio impresso.) Disponível em: http://archive.is/Wyzcn (Acesso: 20/06/2018)

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, 2v. Trad. Glória Lúcia Nunes. (Edição original francesa: 1956-58.)

_____. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. Trad. Marisa Murray. (Edição original francesa: 1963.)

BEBIANO, Rui. *Absolutismo*. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. LISBOA: Editorial Presença, 1989, p. 14-17.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: A história da imagem antes da era da arte.* Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. Trad. Gish Vasconcellos.

BETHENCOURT, Francisco. *A igreja*. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1998, v. 1, p. 369-388.

BIBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Editora Barsa, 1965.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: áulico, anatômico (...)* Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 2 v., 1789.

BOHRER, Alex Fernandes. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*. 2015, 427 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2015. 1 CD-ROM.

_____. *Ouro Preto: Um novo olhar*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder*: *Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Mexico DF: UNAM, 1985.

BOXER, Charles Ralph. *A idade de ouro do Brasil: Dores de crescimento de uma sociedade colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. Trad. Nair de Lacerda.

_____. *A igreja militante e a expansão ibérica: 1440-1770.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. Vera Maria Pereira.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURY, John Bernard. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília, DF: IPHAN / Monumenta, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e irmandades do recinto paroquial no setecentos mineiro*. In: RIVAS, E; GODOY, M. (org.) *Memória e caminho: Liturgia e vida cristã: Homenagem a Francisco Taborda, SJ, em seu 80º aniversário*. São Paulo: Edições Loyola, 2018, p. 295-317.

_____*. Arte sacra no Brasil colonial.* Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____*. As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: Culto e iconografia no Setecentos mineiro*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

_____. *Mecenato leigo e diocesano nas Minas setecentistas.* In: REZENDE, Maria Efigênia L. de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *As Minas Setecentistas*, v. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 77-104.

_____. *O triunfo eucarístico: Hierarquias e universalidades*. In: *Revista BARROCO 15.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1990/1992, p. 461-467.

CARRATO, José Ferreira. *As Minas Gerais e os primórdios do Caraça*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

_____. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais: Notas sobre a decadência mineira setecentista*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. *Liturgia e configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raiz del Concilio de Trento.* In: *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte,* 1991, v. III, p. 43-52. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. *Dicionário de símbolos.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

CHICÓ, Mário. *A escultura decorativa e monumental e a escultura funerária nos fins do século XIV e no século XV*. In: LACERDA, Aarão de (org.). *História da arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1948, volume II, p. 135-176.

COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia (1707), feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo Senhor Dom Sebastião Monteiro da Vide... São Paulo: Typographia de Antonio Louzada Antunes, 1852.

COSTA, Antônio Gilberto (Org.). *Cartografia da conquista do território das Minas.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Lisboa: Kapa Editorial, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman.

COUTINHO, Maria João Pereira. *Arquitetura e supremacia: Analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas.* In: *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª Série, Nº 7, p. 19 – 56, (jan - jun 2017). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2017.

CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. *El barroco*. Tres Cantos: Istmo, 1995.

CRUZ, Dom Frei Manoel da. *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.

DAMASCENO, Sueli. *Igrejas mineiras: Glossário de bens móveis*. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura/UFOP, 1987.

DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca do Brasil: Portadas de igrejas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1961, 2 v.

ECO, Humberto. *Arte e beleza na estética medieval*. São Paulo, 1989. Trad. Mário Sabino Filho.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. Rogério Fernandes.

FARDILHA, Luís de Sá. *Uma introdução à Historia Seraphica... na Província de Portugal.* In: CARVALHO, José Adriano de Freitas. *Quando os frades faziam história: De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos*, p. 103-119 (publicação digital). Porto: Faculdade de Letras, 2004.
Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5272.pdf (Acesso: 27/08/2018)

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionário de términos de arte y elementos de arqueologia, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

FEITLER, Bruno. *Quando chegou Trento ao Brasil*. In: GOUVEIA, Antônio Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014, p. 157-173.

FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: Estudo introdutório*. São Paulo: Edusp, 2015.

FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. *Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas: O conflito com os irmãos terceiros (1760 – 1806)*. In: FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares; OLIVEIRA, Monalisa Pavonne (org.). *Associações religiosas leigas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.* Belo Horizonte: Clio, 2015, p. 197-232.

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva. *A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*. 2009. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa: 2009.

_____. *A talha: Esplendores de um passado ainda presente (secs. XVI-XIX)*. Lisboa: Nova Terra, 2008.

_____. *Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos. In*: *Cadernos do arquivo municipal*, 2ª série, Nº 3, p.149-178. Lisboa: Arquivo Municipal, 2015.

FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva; PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): Duas faces da talha barroca luso-brasileira. In*: *Universo Barroco Iberoamericano*. Sevilha: Universidad Pablo de Olavide, 2019, p. 180-199.

FIORILLO, Pe. Miguel Ângelo. *Fundamentos históricos da paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 1996.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'el rei: Espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Freguesias e capelas: Instituição e provimento de igrejas em Minas Gerais. In*: FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales (org.). *A igreja no Brasil: Normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Unifesp, 2011, p. 425-452.

_____. *Igreja Matriz de Santo António (Itaverava, Minas Gerais, Brasil)*. In: *Heritage of Portuguese Influence / Património de Influência Portuguesa* (edição on-line). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (s. d.). Disponível em: http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=1390 (Acesso em 14/02/2018)

FURTADO, Júnia Ferreira. *Oráculos da geografia iluminista: Dom Luís da Cunha e Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville na construção da cartografia do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GALLAS, Alfredo O.; GALLAS, Fernanda Disperati. *O Barroco no reinado de D. João V: Arquitetura, moedas e medalhas*. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

GANDRA, Manuel Joaquim. *Coluna salomônica*. In: *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. LISBOA: Editorial Presença, 1989, p. 130-131.

GAYRE, Robert. *Heraldry*. In: *Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1965, v. 11, p. 387-406.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GONZÁLES, J. J. Martín. *El retablo barroco en España.* Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.

GRABAR, André. *L'*imago clipeata *chrétienne*. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1957, nº 2, p. 209-213. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1957_num_101_2_10755 (Acesso em: 14/07/2017)

HANI, Jean. *O Simbolismo do Templo Cristão.* Lisboa: Edições 70, 1999. Trad. Eduardo Saló.

HESÍODO. *Escudo de Hércules*. Cambridge, MA: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd, 1914. Trad. inglesa de Hugh G. Evelyn-White.

HILL, Marcos C. de Senna. *Francisco Xavier de Brito: um artista desconhecido no Brasil e em Portugal*. In: *Revista do IFAC.* Ouro Preto: UFOP, nº. 3, dez. 1996, p. 46-51.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. Trad. Francis Petra Jansen.

I CHING: O LIVRO DAS MUTAÇÕES. São Paulo: Pensamento, 1987. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto.

JANSON, Horst Waldemar. *História Geral da Arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2001, 3 v. Trad. J. A. Ferreira de Almeida.

KUHNEN, Alceu. *As origens da Igreja no Brasil: 1500 a 1552*. Bauru: Edusc, 2006.

LACERDA, Aarão de (org.). *História da arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1948, 3 v.

LEMOS, Pe. Affonso Henriques de Figueiredo. *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro* (RAPM), Belo Horizonte, n.13, 1908, p. 77-111. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1841.pdf (Acesso: 04/09/2018)

LEMOS, Paulo (Org.). *Ouro Preto: Igrejas e capelas*. Ouro Preto: Livraria e Editora Ouro Preto: 2016.

LIMA JR., Augusto de. *O anjo do Paraguay*: *Revista de história e arte*. Belo Horizonte (s/ editora), jan/mar 1963, p. 67.

LIMA, Marco Antônio Morais. *Igreja, ícone da Trindade: espaço litúrgico*, *imago ecclesiae.* 2012. 263 f. Tese (Doutorado em teologia) - Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte: 2012. (Não publicado)

MARTINS, Fausto Sanches. *Trono Eucarístico do retábulo barroco português: Origem, função, forma e simbolismo*. In: *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Governo civil do Porto, 1991, v. II, p. 17-58.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974, 2 vols.

MASINI, Lara Vinca (Org.). *Glossário dos termos e das técnicas*. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana* (anexo). São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Trad. Wilma de Katinszky.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes Fabris e Ofícios Banais*: *O controle dos ofícios mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808)*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2013.

MENEZES, Ivo Porto de. *João Gomes Batista*. In: *Revista BARROCO 5*. Belo Horizonte: UFMG, 1973.

_____. *José Pereira Arouca*. In: Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1978, v. 5, p. 59-95.

MIRANDA, Selma Melo. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750-1760: A Matriz de São João Batista de Barão de Cocais.* In: OLIVEIRA, Aurélio; VARANDA, João; PEIXOTO, José C.; GONÇALVES, Eduardo; PEREIRA, Varico (coord.). *O barroco em Portugal e no Brasil.* Maia: Edições ISMAI; CEDTUR; CBJM, 2012, p. 583-594.

MOTA, Elis Marina. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947-1976).* 2017, 189 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DISSERTACAO_ELIS_MARINA_MOTA(6).pdf (Acesso: 02/07/2018)

MOURA, Carlos. *Uma poética da refulgência: A escultura e a talha dourada*. In: Enciclopédia *História da Arte em Portugal*, fascículos 49-51. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

NOTÍCIAS das festas que fez a camara da Villa Real do Sabará, na Capitania de Minas Gerais, por occasião do feliz nascimento do Sereníssimo Senhor Dom Antonio Principe da Beira. Lisboa: regia officina typografica, 1796. (Transcrição de Adalgisa Arantes Campos.)

OLIVEIRA. Eduardo Pires de. *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal.* Braga: Edição do autor, 2017, 2 v.

OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (1738)*. In: *Revista Cantareira* (periódico eletrônico). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 16ª edição (s. d.) Disponível em: http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/04/a8.pdf (Acesso em: 03/07/2017)

_____. *O sacramento da Eucaristia: Devoção e função social no Setecentos mineiro.* In: FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares; OLIVEIRA, Monalisa Pavonne (org.). *Associações religiosas leigas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.* Belo Horizonte: Clio, 2015, p. 19-58.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais*. In: REZENDE, Maria Efigênia L. de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *As Minas setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica, v. 2, 2007, p. 365-382.

_____. *Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista*. In: *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.* Porto, 2005, p. 423-430.

_____. *Escultura religiosa: A escola mineira de imaginária sacra.* In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 15 - 26.

_____. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Tipologia da talha rococó em Minas: Retábulos de capela-mor*. In: *Revista BARROCO 15*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92.

_____. *Uma percepção estética do barroco e do rococó nas igrejas de Nossa Senhora do Pilar e São Francisco de Assis de Ouro Preto*. In: *Revista do IFAC.* Ouro Preto: UFOP, nº. 3, dez. 1996, p. 04-09.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; ALVES, Célio Macedo. *Barroco e rococó nas igrejas de Sabará e Caeté.* Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2018.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana.* Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2010, 2 v.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes.* Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2011, 2 v.

PAIVA, José Pedro. *A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: Novos problemas, novas perspectivas.* In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e*

nas suas conquistas: Olhares novos. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014, p. 13-40.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70, s/d. Trad. Elisabete Nunes.

_____. *Iconografia e iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47-65. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940, 2 v.

PATETTA, Luciano. *A arquitectura da Companhia de Jesus entre maneirismo e barroco*. In *Barroco: Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, 2003, v. 1, p. 389-400. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7549.pdf. (Acesso em 05/03/2018)

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: Retábulos, entalhadores e oficinas.* Belo Horizonte: UFMG, 2016. (Escola de Arquitetura, tese de doutorado.) 593 fls.

_____. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do século XVIII*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. (Escola de Arquitetura, dissertação de mestrado.) 313 fls.

_____. *O tratado de Andrea Pozzo e seus reflexos na talha dourada em Minas Gerais.* In: *Pós V.21 N.35*. São Paulo: junho 2014, p. 200-214.

_____. *Uma oficina de talha na Sé de Mariana: O fazer artístico e o contrato de trabalho*. In: *Revista Vária História*, v. 29. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 597-631.

PEREIRA, João Castel-Branco. *Arte efêmera*. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 48-51.

PEREIRA, José Fernandes. *João V, D.* In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 246-249.

PERES, Damião. *A escultura em madeira no século XVI.* In: LACERDA, Aarão de (org.). *História da arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1948, volume II, p. 445-495.

PIMENTEL, António Filipe. *Bibliotecas*. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. LISBOA: Editorial Presença, 1989, p. 88-92.

_____. *Laprade, Claude Joseph Courrat*. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. LISBOA: Editorial Presença, 1989, p. 253-257.

_____. *Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de S. João Baptista em S. Roque e a controvérsia Barroco* versus *Classicismo*. In: *Anais do VI colóquio luso-brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2004, v. 1, p. 99-134.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu*. Pars prima. In quâ docetur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Roma: 1764. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate, 1764.

QUADROS, António. *Introdução ao estudo da heráldica*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1992.

RAMOS, Adriano Reis. *As marcas de Francisco Vieira Servas em Minas Gerais.* In: CUNHA, Edite da Penha; SCHETTINO, Patrícia Thomé Junqueira (org.). *As Gerais de Servas: Circuito cultural Vieira Servas*. Belo Horizonte: UFMG / Pró-Reitoria de Extensão-PROEX, 2014, p. 97-127.

_____. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro.* Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.

REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes: Termos técnicos e matérias afins.* Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano*. Barcelona, 2006. Trad. Jose Sousa Jimenez.

REVISTA BARROCO 16. Minas Gerais - Monumentos históricos e artísticos: Circuito do diamante. Coordenação e redação definitiva: Affonso Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

REZENDE, Leandro Gonçalves de. *A iconografia tridentina na igreja do Pilar: Uma expressão de fé e arte*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *De Vila Rica à imperial Ouro Preto: Aspectos históricos, artísticos e devocionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, p. 55-71.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. Disponível em: http://www.archive.org/details/diccionariotechnOOassi. (Acesso em 23/12/2018)

RUSSEL-WOOD, Anthony John. *Identidade, etnia e autoridade nas Minas Gerais do século XVIII: Leituras do Códice Costa Matoso*. In: *Revista Vária História*, nº. 21. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 100-118.

SAD JÚNIOR, João Henrique Grossi. *O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.* In: *Revista Temporalidades*, v. 6, 2014, Simpósios Temáticos 1 a 5. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2014, p. 401-411.

Disponível em https://seer.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/3090/2290. (Acesso em 12/04/2015)

SALAÜN, Gildas. *Relations iconographiques entre monnaies et sceaux au Moyen Âge: le cas de la Bretagne*. Universidade Nova de Lisboa: Repositório Universidade Nova (s/ data, publicação eletrônica), p. 322. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/13138/1/H%C3%A9raldique%20sceaux%20clerg%C3%A9%20portugais.pdf (Acesso em: 12/12/2018)

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: Introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no século XVIII.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALTEIRO, Ilídio. *Retábulo*. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.). *DICIONÁRIO da arte barroca em Portugal*. LISBOA: Editorial Presença, 1989, p. 405-408.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A igreja de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, Matriz do bairro Ouro Preto: Mecenato confrarial e a ornamentação dos sacrários.* In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *De Vila Rica à imperial Ouro Preto.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, pp. 31-54.

_____. *Sobre o meio do altar: os sacrários produzidos na região centro-sul das Minas Gerais setecentistas*. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes.* Brasília DF: IPHAN / Programa Monumenta, Finaliza Editora, 2010.

_____. *Características específicas e escultores identificados.* In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 123-150.

SANTOS, Paulo. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa de Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.

SEBASTIÃO, Sônia Pedro. *Símbolos nacionais portugueses: Manutenção ou mudança?* Lisboa: OBS Journal, 2010, v. 4, nº 3, 269-299. Disponível em: http://docplayer.com.br/23800050-Simbolos-nacionais-portugueses-manutencao-ou-mudanca.html (Acesso em 10/06/18)

SEIXAS, Miguel Metelo. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da igreja católica.* In: *Lusíada.História* (revista eletrônica), v. 2, nº 1, p. 54-72. Lisboa: Universidade Lusíada, 2004. Disponível em: http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/lh/article/view/1612/1725 (Acesso em 18/05/2018)

SERRÃO, Vitor. *Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750).* In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e*

nas suas conquistas: Olhares novos. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014, p. 103-132.

SILVA, Joaquim José da. *Memória*. In: *Livro de Registro de Factos Notáveis da Câmara de Mariana (1790)*. Reproduzido parcialmente em BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*. Correio Oficial de Minas: Ouro Preto, nº 170, 1858. (O original se perdeu.)

SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

_____. *João Frederico Ludovice: An eighteenth century architect in Portugal*. In: *The Art Bulletin*. New York: CAA, v. 18, nº. 3 (set. 1936), p. 273-370.

_____. *Robert Smith e o Brasil.* Organização: Nestor Goulart Reis Filho. Brasília, DF: IPHAN, 2012, 2v.

_____. *The art of Portugal: 1500-1800*. New York: Meredith Press: 1968.

_____. *The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil.* In: THE ART BULLETIN. New York: CAA, v. 21, nº. 2, jun/1939, p. 110-159. Disponível em: http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2021%20No%202%20Smith.pdf. Acesso em: 26/05/2015.

SOUZA, Cristiano Oliveira de. *A Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis de Vila Rica: Religiosidade, poder e distinção*. In: FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares; OLIVEIRA, Monalisa Pavonne (org.). *Associações religiosas leigas nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.* Belo Horizonte: Clio, 2015, p. 89-120.

SOUZA, Evergton Sales. *A construção de uma cristandade tridentina na América portuguesa (séculos XVI e XVII).* In: GOUVEIA, Antônio Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA, José Pedro (coord.). *O concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014, p. 175-195.

SOUZA, Maria Beatriz de Melo e. *A Imaculada Conceição: Símbolo do Chiaroscuro no barroco brasileiro*. In: *Revista BARROCO 15*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92.

TÁVORA, D. Luiz Gonzaga de Lencastre e. *O culto mariano na sigilografia medieval portuguesa.* In: *Actas do congresso histórico de Guimarães*. Guimarães (s/ editora), 1981, v. 4, p. 435-448. Disponível em: http://ch.guimaraes.pt/uploads/actas/1CH/vol4/1ch-vol4-021.pdf. (Acesso em 20/08/2018)

TEDIM, José Manuel. *A festa barroca no tempo de D. João V.* In: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto: UFOP, nov. 2006, p. 968-980.

_____. *Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto*. In: *Revista BARROCO 17*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1993/1996, p. 241-250.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. *A obra de talha em Minas Gerais: Necessidade de pesquisa e de estudo*. In**:** *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros***.** São Paulo: USP, dez. 1968, n. 5, p. 8-19.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó*. In: ZANINI, Walter (Org.) *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v. 1, p. 88-298.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821–1825)*. Estudo introdutório: Ronald Polito de Oliveira; estabelecimento de texto e índices: José Arnaldo Coelho Aguiar Lima e Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais / Fundação João Pinheiro, 1998.

TRINDADE, Raimundo. *Instituição de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de janeiro: Publicações do SPHAN, 1945, n. 13

VAINFAS, Ronaldo. *Santo Antônio na América portuguesa: Religiosidade e política*. In: *Revista USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003 (março-maio), n. 57, p. 28-37. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33831/36564 (Acesso: 27/09/2017)

VASCONCELLOS, Salomão de. *O Aleijadinho em Morro Grande.* In: *Folha de Minas, Suplemento* (s. p.), Belo Horizonte, 9 / 16 / 30 out.; 6 / 13 / 27 nov. 1938.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade*: *textos reunidos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

_____. *Arquitetura colonial mineira.* In: *Revista BARROCO 10*, Belo Horizonte: UFMG, 1978/79, p. 07-26.

_____. *Mineiridade: Ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

_____. *O Aleijadinho em Morro Grande.* In: *Folha de Minas, Suplemento* (s. p.), Belo Horizonte, 9 / 16 / 30 out.; 6 / 13 / 27 nov. 1938.

VILLALTA, Luís Carlos. *O cenário urbano em Minas Gerais setecentista: Outeiros do sagrado e do profano.* In: *Termo de Mariana: História e documentação*. Ouro Preto: Editora da Ufop, 1998, p. 67-86.

VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1914. Trad. Morris Hicky Morgan. Disponível em: http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/Vitruvius__the_Ten_Books_on_Architecture.pdf (Acesso: 13/04/2018)

WEISBACH, Werner. *El Barroco – Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa - Calpe, 1948. Trad. Enrique L. Ferrari.

WILSON, Colin. *O oculto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Trad. Aldo Bocchini Neto.

YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1995. (Trad. Yolanda Steidel de Toledo.)

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Trad. Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira)

Fontes Manuscritas

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (AHU). Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 28, Doc: 58. Requerimento do provedor e mais irmãos da Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora do Pilar, da Vila de São João Del Rei...

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO (AHU). Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 34, Doc: 67. Consulta do Conselho Ultramarino sobre o requerimento do provedor e mais irmãos da Mesa do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora do Pilar, da Vila de São João Del Rei...

ARQUIVO DA SUPERINTENTÊNCIA DO IPHAN-MG. Pasta Município de Barão de Cocais. Igreja Matriz de São João Batista do Morro Grande. Documentos transcritos.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO (APM). Códice 222, maço 11, fl. 1, S. Capitania (documentação avulsa). Matriz de Santa Rita Durão.

DPHAN (atual IPHAN)/MG. M.E.S. Designação: MATRIZ N. SRA. DO BOM SUCESSO. Município CAETÉ. 3º Distrito. 4/09/1950. Fl. 1. D. F. Arquivo Público Mineiro, códice 101, fl. 42v. (Apontamentos para as condições de arrematação da obra da capela-mor – 16/08/1752.)

OURO PRETO (OP). Casa dos Contos (CC)/Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (CECO). Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. COMPROMISSO (1738), v. 201, filme 010.

OURO PRETO (OP). Casa dos Contos (CC)/Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (CECO). Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Irmandade do Santíssimo Sacramento. TERMOS, ACÓRDÃOS E LEMBRANÇAS, v. 224, filme 011.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) /
Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA)

IEPHA/MG. *Guia de bens tombados*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014, 2 v.

IPHAN/BH. *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*, Ouro Preto. Arquivo Permanente, série 1, 30 de março de 1949.
IPHAN/BH*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Barão de Cocais – Igreja Matriz de São João Batista.* Belo Horizonte: Vitae/SPHAN, 1990.

IPHAN/BH*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Congonhas - Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição.* Belo Horizonte: Vitae/SPHAN PRÓ-MEMÓRIA, 1989.

IPHAN/BH*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Prados - Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição.* Belo Horizonte: Vitae/IBPC, 1993.

IPHAN/IEPHA. *Caderno de Restauração: Relatório da restauração da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.* Produzido pelo IEPHA em 1982.

IPHAN/IEPHA. Dossiê OP/141 – *Plano de conservação, valorização e desenvolvimento (Matriz de N. Srª. da Conceição de Antônio Dias)* Ouro Preto – Mariana, Fundação João Pinheiro, s.d.

SPHAN/Pró-Memória – Arquivo central do Rio de Janeiro. Pasta de inventário: Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição, MG/Sabará (com a citação de Augusto de Lima Jr., in: *O anjo do Paraguay*).

Anexo 1 – Históricos das igrejas matrizes selecionadas

Constam deste anexo as nove sedes paroquiais onde estão as tarjas selecionadas. As igrejas são apresentadas por ordem alfabética das localidades.

Barão de Cocais – Igreja Matriz de São João Batista

Fig. 212 – Igreja matriz de São João Batista, Barão de Cocais

O arraial de São João Batista do Morro Grande, atual Barão de Cocais, surgiu no início do século XVIII.[429] As informações divergem quanto à data de sua elevação à freguesia: Salomão de Vasconcellos dá o ano de 1732,[430] enquanto o cônego

[429] BARBOSA. *Dicionário histórico*-geográfico *de Minas Gerais*, p. 41.
[430] VASCONCELLOS, Salomão de. *O Aleijadinho em Morro Grande,* 9 out. 1938.

Raimundo Trindade, citando o *Livro da relação das freguesias do bispado*, fala em 1749.[431] Waldemar de Almeida Barbosa, que segue a data fornecida por Trindade, cita a existência de uma capela sob a invocação de São João Batista desde os primórdios do arraial, substituída em 1713 por outra maior e coberta de telhas.[432] Em 1752, Morro Grande recebeu a condição de paróquia colativa; sete anos depois arrematou-se a obra da matriz atual.

O processo de edificação foi atribulado, sofrendo com interrupções devidas à falta de recursos. Com efeito, hoje em dia tanto o exterior quanto o interior da igreja denotam realizações parciais. D. Frei José da Santíssima Trindade, em visita à paróquia (1821), informou que a capela-mor encontrava-se inacabada, e os retábulos da nave, em número de sete ("um dos colaterais, por muito antigo, desconforme dos outros"), apenas cobertos de branco.[433] Quatro destes retábulos ainda estão na nave, tendo desde então recebido douramento e policromia; suas faturas têm características do nacional-português e do joanino inicial, indicando serem da primeira metade do século XVIII (remanescentes, talvez, da igreja anterior). Neles se percebem ajustes para adaptação a um ambiente maior do que aquele para o qual foram concebidos. Outros dois retábulos vistos por D. Frei José deviam ser os do cruzeiro (que em 1969 foram desmontados para compor o atual retábulo-mor); estes retábulos tinham traços do rococó, datando talvez de fins do século XVIII e início do XIX.[434] O sétimo retábulo relatado por D. Frei José é provavelmente o que hoje se encontra na sacristia. Este exemplar possui fatura parecida com a de alguns retábulos de outras igrejas da região, datáveis entre 1735 e 1740.[435]

Os fragmentários registros documentais desta igreja sugerem aos historiadores as participações de dois artífices de peso, José Coelho de Noronha e Aleijadinho, atuando sobre um projeto original vindo de Portugal.[436] Trata-se de um templo ambicioso por suas dimensões e pelo arrojo estético. Mesmo que não se tenha cumprido o que foi previsto, o resultado antecipa (principalmente na fachada) algumas

---

[431] Cf. TRINDADE, R. *Instituição de igrejas no Bispado de Mariana*, p. 209. Aqui o próprio cônego Raimundo Trindade faz uma ressalva e corrige sua fonte, dizendo que esta é apenas a data da carta de apresentação do primeiro vigário.
[432] BARBOSA. *Dicionário histórico*-geográfico *de Minas Gerais*, p. 42.
[433] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 86.
[434] IPHAN/BH. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Barão de Cocais – Igreja Matriz de São João Batista.*
[435] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 514-515.
[436] MIRANDA. *Notas sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais nos anos 1750 -1760*, p. 585.

experiências arquitetônicas mais complexas que seriam realizadas até o fim do século XVIII na capitania.

Cachoeira do Campo – Igreja Matriz de N. Sr.ª de Nazaré

Cachoeira do Campo, uma das localidades mais antigas de Minas Gerais, foi instituída em freguesia em 1709 ou mesmo antes.[437] Em 1724 a paróquia foi elevada a colativa. A construção de uma igreja matriz, em substituição a uma ermida bandeirante, iniciou-se em princípios do século XVIII,[438] sob a responsabilidade da irmandade do Santíssimo Sacramento. Este edifício passou por vários ciclos de obras. Uma encomenda de 1726 para o coro, púlpitos e pintura do forro da nave parece indicar que, por aquela época, a igreja estava sendo ampliada (talvez por efeito de sua elevação a colativa). As torres passaram por obras em duas ocasiões, em 1737 e 1792. Em 1860, remodelou-se o frontispício.[439]

Figs. 213 e 214 – Fachadas dianteira e lateral da igreja matriz de N. Sr.ª de Nazaré, Cachoeira do Campo

É possível que a capela-mor já estivesse erguida em 1714, segundo hipótese de Alex Bohrer.[440] O autor explica também que em 1726 estavam prontos quatro retábulos, faltando apenas um (da nave), cujo contrato, lavrado naquele ano,

[437] LEMOS. *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*, p. 77.
[438] BOHRER. *Ouro Preto...*, p. 52.
[439] BOHRER. *Ouro Preto...*, p. 52-53
[440] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 314.

estipulava que se deveria seguir o modelo do retábulo em frente, já pronto.[441] Isto não só indicaria um dos conjuntos de talha mais antigos de Minas Gerais, como talvez o mais homogêneo ainda conservado em estilo nacional-português, devido à possibilidade da capela-mor e dos retábulos da nave terem sido projetados por um único artífice.[442] Condiz com o estilo desta talha o forro trifacetado da nave, cujos caixotões enquadram pinturas de brasões com evocações marianas.

A talha dos púlpitos e do coro é de concepção posterior e mais enxuta que a da capela-mor e dos retábulos da nave e do cruzeiro. A pia batismal é de 1727; outros elementos – a nova tarja do arco cruzeiro, a prataria, a pintura original do forro e das ilhargas da capela-mor, os diferentes ciclos de douramento – foram acrescentados em outras ocasiões ao longo do século XVIII.[443] Não obstante os diversos estilos de época representados no interior da igreja, seu conjunto é harmonioso, impressionando pela beleza e esplendor.

Catas Altas – Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição

Graças a um registro de batismo realizado em Catas Altas em 1712, sabe-se que o arraial, fundado em 1703, possuía, no início da segunda década do século XVIII, uma capela dedicada a N. Sr.ª da Conceição.[444] Em 1724 a paróquia foi elevada à condição de colativa. Um documento de 1733 informa que os moradores da freguesia solicitaram neste ano a ajuda da Coroa para a obra de seu novo templo, iniciado em 1729; o mesmo documento diz que a primeira capela fora substituída por estar pequena, e uma segunda, por arruinada.[445]

O novo edifício seguiu o modelo comum às primeiras matrizes mineiras, com torres embutidas no quadrilátero da nave e corredores laterais à nave e à capela-mor, encimados por tribunas que se abrem para estes ambientes. É fragmentária a documentação preservada. Um termo de 1738, da irmandade de São Gonçalo, que fala em uma festa com “canto e órgão”, levou Germain Bazin a pensar que o coro já

[441] BOHRER. *Ouro Preto...*, p. 52.
[442] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 314-315.
[443] BOHRER. *Ouro Preto...*, p. 52-53. A pintura que decora atualmente o forro da capela-mor é obra do século XIX. (Cf. BOHRER, *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais...,* p. 316, nota 247.)
[444] BARBOSA. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*, p. 85.
[445] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 350.

estava pronto à época.[446] Outros documentos indicam um frontispício com frontão triangular e torres cobertas por telhas, anteriores aos atuais. A *galilé*[447] de três entradas, solução arquitetônica bastante original para a região, é provavelmente uma obra tardia, assim como o frontão sinuoso e os coroamentos bulbosos que se vêem hoje em dia sobre as torres.[448]

Fig. 215 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Catas Altas

Esta é uma igreja excepcional por suas dimensões e pela qualidade da ornamentação (que ficou inconclusa). A documentação traz nomes de entalhadores que trabalharam em seu interior, entre eles Manoel Gonçalves Valente, Francisco Antônio Lisboa (quase homônimo do Aleijadinho), Francisco de Faria Xavier e Francisco Vieira Servas.[449] A nave é revestida por sóbrios painéis de madeira nas paredes laterais, que têm algumas superfícies planas, e por um forro liso, o que indica

[446] BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 54.
[447] Galeria entre as paredes do frontispício e da nave. (Cf. verbete GALILÉ. *In*: ÁVILA; GONTIJO; MACHADO. *Barroco mineiro...*, p. 49)
[448] ALVES, Cláudio Magalhães. *Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição de Catas Altas: Notas à margem de um projeto de restauração*, p. 225.
[449] Através de análise estilística, Germain Bazin levanta a hipótese de que o grande artífice Francisco Xavier de Brito tenha dado o risco para o retábulo-mor da igreja. (Cf. BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 344-345.)

que estes elementos foram possivelmente concebidos para receber pinturas (como os quatro painéis com pinturas dos doutores da igreja, atribuídos a Athaide, na parede do arco cruzeiro).[450] Decora também a nave um conjunto de sanefas nas tribunas, dois belos púlpitos e seis retábulos. Quatro destes retábulos (os mais próximos da entrada) são relativamente uniformes em proporção e estilo, o que sugere faturas em datas aproximadas e a atuação de uma mesma oficina.[451] A documentação informa que um deles foi construído provavelmente entre 1738 e 1741,[452] período em que a talha joanina da capitania, ainda em sua primeira fase, exibia grande acúmulo decorativo. Algo posteriores são os dois enormes retábulos do falso transepto, próximos à parede do arco cruzeiro. Estas obras provavelmente já estavam prontas em 1747;[453] sua concepção aproxima-as da maturidade do estilo joanino em Minas Gerais. A talha da capela-mor, realizada entre 1746 e 1755, avança ainda mais neste sentido. Além da alta qualidade de seu retábulo, esta capela-mor traz nas ilhargas motivos pertencentes aos estilos Luís XIV e regência, em prenúncio da chegada do rococó a Minas.[454]

Congonhas – Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição

A freguesia de N. Sr.ª da Conceição das Congonhas, subordinada ao bispado do Rio de Janeiro, foi instituída em 1734;[455] em 1749 recebeu, por transferência, a condição de colativa detida até então por Ribeirão do Carmo (por sua vez elevada a sede de bispado em 1745).[456]

Poucos registros foram encontrados a respeito da construção e decoração da igreja paroquial de Congonhas. A edificação possui traços da arquitetura religiosa erguida em Minas a partir de meados do século XVIII (uso da alvenaria, supressão dos corredores laterais da nave), o que levou autores como Germain Bazin a calcular uma data por volta de 1750 para o início das obras.[457] Bazin levanta também a hipótese da atuação de Antônio Francisco Lisboa no projeto do frontispício, que segue

[450] ALVES. *Igreja Matriz de N. Srª. da Conceição de Catas Altas*, p. 225.
[451] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 235-237.
[452] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 339.
[453] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 343.
[454] OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus,* p. 249-250.
[455] BARBOSA. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*, p. 94.
[456] TRINDADE. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*, p. 97.
[457] BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 197.

as formas de seu congênere no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, na mesma localidade.[458] Ambos possuem a movimentação característica de outros frontispícios mineiros da segunda metade do Setecentos. Já a participação do Aleijadinho na bela ornamentação da portada é praticamente consensual.[459]

Fig. 216 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Congonhas

Em visita à paróquia (1825), Dom Frei José da Santíssima Trindade registrou a falta de pinturas nos forros da nave e da capela-mor, e achou "muito pequenos" os dois retábulos do cruzeiro.[460] Com efeito, no interior desta igreja sentimos imediatamente o contraste entre as grandes dimensões do ambiente e o caráter sumário da ornamentação, o que sugere possíveis dificuldades financeiras no

[458] BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 236.
[459] BAZIN. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 236; DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil*, v. 1, p. 201-202; OLIVEIRA. O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus, p. 237.
[460] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 295.

decorrer das obras. Os mencionados retábulos do cruzeiro provavelmente foram reaproveitados de algum conjunto mais antigo, pois têm feições próprias à talha da primeira metade do século. A extensa nave é destituída de púlpitos e possui apenas dois retábulos. Destes, um é joanino, de talha enxuta, talvez do terceiro quartel do século XVIII. Sua estrutura repete-se no retábulo em frente, que é praticamente destituído de ornamentação e tem linhas clássicas.

A escassa documentação sobre a capela-mor registra que Manoel Francisco Lisboa solicitou em 1766 o pagamento por algum tipo de serviço nas tribunas e no retábulo-mor. Quanto a este último, foi arrematado em 1764 por Manoel Francisco da Luz, que recebeu pagamentos até 1771. A coincidência entre os nomes de Manoel Francisco *Lisboa* e Manoel Francisco *da Luz*, porém, sugere a hipótese de que talvez se trate de uma única pessoa; especula-se também sobre a provável participação de Francisco Vieira Servas no retábulo-mor e na decoração do arco cruzeiro.[461]

Itabirito – Igreja Matriz de N. Sr.ª da Boa Viagem

A freguesia de N. Sr.ª da Boa Viagem de Itabira do Campo – atual Itabirito – foi instituída em 1745 e elevada à condição de colativa em 1752. Registros de batismo e sepultamento datados de 1721 fazem supor a existência de uma antiga capela, erguida possivelmente entre 1710 e 1720 e depois adaptada para as funções de igreja matriz.[462] Sucessivos ciclos de obras estão indicados no edifício atual, que possui fachada com estrutura em pedra, coruchéus, frontão curvo e relógio. Nas ilhargas da capela-mor abriram-se arcadas que dão acesso aos cômodos laterais; cada uma das ilhargas possui atualmente uma pintura circular de tema sacro, sobre fundo branco; pode-se ver, por uma janela de prospecção aberta na parte branca da parede da epístola, que antes havia no local uma pintura em imitação de azulejo. No século XX trocou-se a madeira do piso da nave por cerâmica e instalou-se um segundo altar-mor em mármore à frente do primeiro, mas estas interferências foram corrigidas por restaurações posteriores.[463]

---

[461] A respeito destes assuntos, cf. a discussão feita no Capítulo IV, na seção relativa à igreja matriz de Congonhas.
[462] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 367.
[463] FIORILLO, Pe. Miguel Ângelo. *Fundamentos históricos da paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem*, p. 26.

Fig. 217 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Boa Viagem, Itabirito

O conjunto ornamental do interior da igreja é composto por diferentes estilos. Cinco retábulos decoram os ambientes da nave e da capela-mor. O retábulo-mor, o arco cruzeiro e os dois retábulos que o ladeiam são belos exemplares do nacional-português, prováveis remanescentes da capela primitiva. Estas peças exibem junções incoerentes em certos pontos, em consequência das reformas sofridas pela igreja ao longo de sua história. O forro da capela-mor preservou os caixotões típicos do estilo nacional-português, mas as pinturas de temas da Ave Maria enquadradas pelas molduras são de período posterior. Já os dois retábulos da nave, os púlpitos, o coro e a segunda tarja do arco cruzeiro (acima da tarja mais antiga) são de época posterior.

A capela anexa ao lado direito do corpo da igreja é uma obra do século XIX.[464] Devotada ao Santíssimo Sacramento, ela guarda outro retábulo nacional-português, que exibe igualmente indícios de ser uma remontagem de elementos da igreja

[464] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais,* p. 340.

primitiva. Este pode ser o sexto retábulo visto por D. Frei José da Santíssima Trindade por ocasião de sua visita à paróquia, em 1822.[465] Outro anexo do lado esquerdo da construção, construído no século XX, possui três retábulos posteriores muito simples, de linhas clássicas.[466]

Uma pintura de tonalidades luminosas preenche a parede entre o arco e o forro, contrastando com o dourado da talha barroca abaixo dela. Quanto ao forro da nave, é decorado por uma pintura de muro-parapeito onde despontam os evangelistas e os doutores; ao centro, sobre o fundo branco e dentro de uma moldura geometrizada, surge uma visão celestial da Virgem entre nuvens e anjos. Outro muro parapeito mais simples, com a visão celestial da Eucaristia (também enquadrada por moldura geométrica), decora o forro da capela do Santíssimo. Todo este conjunto pictórico, incluindo os temas do forro da nave e das ilhargas da capela-mor, é estilisticamente unitário e certamente posterior ao rococó.

Ouro Preto – Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar

A capela dedicada a N. Sr.ª do Pilar erguida entre 1700 e 1703 no arraial do Ouro Preto tornou-se matriz em 1710. Esta condição seria compartilhada com a igreja paroquial do arraial vizinho de Antônio Dias a partir de 1711, quando as duas localidades fundiram-se por ocasião da instituição de Vila Rica (em cerimônia realizada na matriz do Pilar). Em 1724, a paróquia foi elevada a colativa. Com o crescimento da vila, a igreja viu-se insuficiente para comportar os fiéis; passando ainda por problemas estruturais, o edifício foi reconstruído a partir de 1730 por iniciativa das irmandades do Santíssimo Sacramento e de N. Sr.ª do Pilar. Três anos depois, em meio a festejos memoráveis, ocorreu o retorno do Santíssimo Sacramento, que no intervalo estivera depositado na capela de N. Sr.ª do Rosário do Caquende. Outros grandes eventos locais, como as posses de governadores e as celebrações ligadas à realeza (nascimentos, casamentos, exéquias), sediaram-se na igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar de Ouro Preto.

[465] TRINDADE. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade,* p. 146.
[466] FIORILLO. *Fundamentos históricos da paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem*, p. 26.

Fig. 218 – Igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, Ouro Preto

O interior da nave conforma um polígono de apainelados de madeira criado pelo mestre carpinteiro português Antônio Francisco Pombal, que foge à forma quadrangular do exterior do edifício. A ornamentação em talha e escultura é considerada uma espécie de apogeu do estilo barroco em Ouro Preto. A concepção dos retábulos, púlpitos, forro e apainelados laterais da nave é da década de trinta do século XVIII,[467] período em que a talha da capitania incorporava as características do barroco joanino. Em 1741 decidiu-se pela ampliação da capela-mor; sua obra de talha foi contratada em 1746 e estendeu-se até 1754, ano em que se realizaram adaptações no retábulo-mor (o qual receberia douramento vinte anos depois).[468] Todo este

[467] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 79-80.
[468] OLIVEIRA; CAMPOS. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, v. 2, p. 42.

conjunto, que enche a atmosfera do interior da igreja de brilhos dourados, deve-se igualmente a mestres portugueses como Manoel de Brito, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha.

A ornamentação interior inclui um rico ciclo de pinturas no forro da nave, e no forro e ilhargas da capela-mor. Ainda que estes trabalhos tenham sido criados já no período rococó, e que o estilo joanino da talha da nave, mais antigo, contraste com a talha mais moderna da capela-mor, o conjunto ornamental do interior da igreja é de surpreendente integração visual.

No século XIX a construção passou por novas intervenções para a recuperação de danos estruturais e remodelação do frontispício, o qual ganhou feições baseadas em frontispícios de outras igrejas da cidade (São Francisco de Assis e Carmo).[469] Depois das mudanças, a parte central da fachada, inicialmente plana e de aspecto conservador, avançou ligeiramente em direção à rua, passando a refletir parcialmente a forma do polígono interno.

Sabará – Igreja Matriz de N. Sr.ª da Conceição

Por falta de documentação, pouco se sabe ao certo sobre datas, construtores e artífices dos primeiros anos da igreja paroquial de Sabará, localidade que recebeu o título de colativa em 1724.[470] Presume-se que uma primitiva capela era usada como matriz já em 1701, quando o arraial foi erigido em freguesia pelo bispo do Rio de Janeiro; o edifício atual teria sido inaugurado em 1710, mas não sabemos até que ponto estaria decorado à época.[471]

Augusto de Lima Júnior traz uma informação diferente (sem indicação de fonte):

> A igreja de N. Sr.ª da Conceição da Barra do Sabará foi construída pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, criada em agosto de 1711, filiada à de Santa Maria Supra Minervam, de Roma. Essas irmandades tinham a missão de dirigir, administrar no temporal e manter a lâmpada do S. S. e seu culto em Laus Perenne. Teve aprovado o compromisso em 1712 e logo iniciou a construção da atual igreja.[472]

[469] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil...*, p. 57.
[470] TRINDADE. *Instituição de igrejas no bispado de Mariana,* p. 260.
[471] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 94.
[472] LIMA JR., Augusto de. *O anjo do Paraguay*, p. 67.

O historiador também afirma que o retábulo-mor foi terminado em 1743, sendo seus criadores os portugueses João Domingos Veiga e Francisco Nunes de Avelar, e fiscal da obra o mestre-entalhador Antônio Coelho.[473]

A edificação possui o partido sóbrio das primeiras matrizes mineiras, com fachada simples de duas torres; o frontão, entretanto, possui uma movimentação curvilínea que faz pensar ter sido ele modificado em época posterior, para seguir as linhas do frontão da igreja do Carmo da mesma vila, que é da segunda metade do século XVIII.

Fig. 219 – Igreja matriz de N. Sr.ª da Conceição, Sabará

[473] LIMA JR. *O anjo do Paraguay*, s/ anotação de página. Ressalte-se que o *Dicionário de Artistas e Artífices* de Judith Martins não menciona estas informações.

Por dentro, a igreja diferencia-se pelas galerias laterais separadas da nave por arcadas, o que é raro na capitania. Este interior constitui um dos mais ricos exemplos do barroco nacional-português de Minas. Partindo dos retábulos, a talha expande-se para recobrir os apainelados das paredes da capela-mor e da nave, onde várias pinturas estão enquadradas. Segundo Germain Bazin, o estilo de alguns detalhes – figuras antropomorfas, arabescos, púlpitos, pés-direitos – remete ao espírito maneirista do século XVII, possibilitando que se date este conjunto ornamental como o mais antigo conservado em Minas.[474] A análise estilística indica que o retábulo-mor e outros seis retábulos da nave podem recuar aos primórdios do século XVIII (*c*. 1710); outros dois retábulos da nave são posteriores. Um destes tem documentação conhecida: é o de N. Sr.ª do Amparo, contratado em 1768.[475] Na nave, a simplicidade da talha sobre as arcadas e dos símbolos litúrgicos pintados nos caixotões do forro parece indicar que o trabalho não chegou a ser completado nestes setores.[476]

A coerência estilística é maior na capela-mor, onde um complexo ciclo de pinturas de temas ligados à Virgem, nas ilhargas e nos caixotões do forro trifacetado, exemplifica a prática de se conjugar tais soluções pictóricas à talha de estilo nacional-português.

São João del-Rei – Igreja Matriz de N. Sr.ª do Pilar

São João del-Rei já era sede paroquial quando tornou-se vila, em 1713. Em 1724 recebeu o título de paróquia colativa; na ocasião, erguia-se ali uma nova igreja matriz, cuja concessão fora dada em 1721 pelo bispo do Rio de Janeiro.[477] A antiga matriz, ameaçada de ruína, ficava em local incompatível com o desenvolvimento da vila; para a nova igreja reservou-se um local mais plano, próximo aos prédios da Câmara e da Cadeia.[478]

[474] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 339.
[475] BOHRER. *A Talha do estilo nacional português em Minas Gerais,* p. 309
[476] BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 2, p. 94.
[477] BARBOSA. *Dicionário histórico geográfico de Minas Gerais*, p. 318.
[478] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes,* v. 1, p. 30.

Fig. 220 – Igreja matriz de N. Sr.ª do Pilar, São João del-Rei

Administrada pela irmandade do Santíssimo Sacramento, a obra da nova paróquia correu rápido, ao que parece; em 1732, a confraria enviava à Corte um pedido de ajuda financeira, justificando-se através da enumeração dos grandes gastos realizados até então – como as encomendas, em Lisboa, de folhas de ouro para o retábulo-mor e de duas pinturas para as ilhargas da capela-mor.[479] A maior parte dos registros documentais sobre a edificação se perdeu, mas presume-se que por volta

[479] AHU – Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 28, Doc: 58. Requerimento do provedor e mais irmãos da Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora do Pilar, da Vila de São João Del Rei...; AHU – Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 34, Doc: 67. Consulta do Conselho Ultramarino sobre o requerimento do provedor e mais irmãos da Mesa do Santíssimo Sacramento...

de 1750 a igreja estivesse pronta, construída de acordo com o partido das matrizes da primeira metade daquele século, e decorada com uma talha cujas feições variavam entre o barroco nacional-português e o joanino.[480] Posteriormente, novos e importantes ciclos de obras modificaram a igreja. Ainda na década de cinquenta do século XVIII, sob a provável direção de José Coelho de Noronha, ocorreu a remodelação de toda a talha da capela-mor; surgiu então um dos mais notáveis conjuntos joaninos de Minas Gerais. Quanto aos retábulos da nave, alguns já prontos em 1730, mostram hoje características dos estilos nacional-português, joanino e rococó, indicando terem passado por modernizações.[481]

Sabe-se também que na passagem para o século XIX, a decoração da nave foi atualizada de acordo com o gosto coevo: além das modificações feitas nos retábulos, o forro ganhou uma pintura rococó. Finalmente, em meados do século XIX, aumentou-se o comprimento da nave, e a fachada principal foi reconstruída com traços neoclássicos; as cinco novas portas de entrada, com as respectivas janelas acima, são uma solução diferente da prática usada na arquitetura colonial de Minas Gerais.[482]

Tiradentes – Igreja Matriz de Santo Antônio

O povoado chamado Arraial Velho tornou-se freguesia logo após seu surgimento, no início do século XVIII. Em 1718 a localidade tornou-se a vila de São José do Rio das Mortes – embora tivesse Santo Antônio por padroeiro. Em 1724 recebeu o título de paróquia colativa; no final do século seguinte (1889) teve seu nome mudado para Tiradentes.[483]

A primitiva matriz foi iniciada em 1710; algum tempo depois, estando a igreja em ruína, iniciou-se a construção da atual. A documentação disponível é precária, mas sabe-se que a obra encontrava-se bastante adiantada em 1732; não obstante, certos elementos da fachada (frontão, torres, portada e detalhes ornamentais), o adro e a escadaria atuais foram feitos apenas no primeiro quartel do século XIX. Disto

[480] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes,* v. 2, p. 11-12
[481] PEDROSA. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais,* p. 543-544.
[482] OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes,* v. 2, p. 12-13.
[483] BARBOSA. *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*, p. 350.

resulta que a matriz de Santo Antônio de Tiradentes conjuga uma ornamentação interna majoritariamente barroca com um frontispício em estilo rococó.[484]

Fig. 221 – Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes

O interior da igreja impressiona por sua talha dourada, com fortes traços da arte do norte de Portugal. Com efeito, da região de Braga vieram Pedro Monteiro de Sousa, que trabalhou no coro e em dois retábulos da nave, e João Ferreira Sampaio. Este último foi o responsável pelas talhas da capela-mor e de alguns elementos da nave e do coro.

[484] O frontão e as torres (acima da cimalha) foram projetados por Aleijadinho. (Cf. SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*, p. 47-53.)

Criada no segundo quartel do século XVIII, a capela-mor da igreja surpreende por sua originalidade, com vigorosas formas entalhadas que parecem ter sido geradas por uma imaginação delirante.[485] A pintura do forro traz motivos de *ferronierie,*[486] e nas ilhargas estão duas grandes pinturas ovais.

A nave possui seis retábulos, de faturas entre 1730 e 1740, onde se vê a profusão de detalhes que caracteriza o período de transição entre o nacional-português e o joanino na capitania; estes retábulos passaram por remodelações parciais ao longo do século XVIII, daí alguns deles contarem com características em estilo rococó.[487] O forro, feito provavelmente entre 1740 e 1750, é trifacetado e decorado por caixotões, os quais emolduram pinturas de tarjas com temas da Bíblia e das litanias marianas.[488] Chamam ainda a atenção, no ambiente da nave, a grande pintura na parede da epístola (originalmente usada como pano de boca na tribuna do retábulo-mor), as molduras entalhadas das janelas, a balaustrada e as águias-lampadários.

A bela obra do coro, terminada por volta de 1740, recebeu no último quartel do século XVIII um órgão em primoroso estilo rococó. Outros exemplares de talha e pintura neste estilo se encontram na sacristia e nos consistórios das irmandades do Santíssimo e do Senhor dos Passos.

O rico conjunto ornamental da igreja, apesar de composto em diferentes épocas, transmite forte impressão de unidade visual.

---

[485] SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*, p. 81-83.
[486] Estes motivos consistem em ornamentos lineares que simulam grades de ferro. (OLIVEIRA; SANTOS FILHO. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes,* v. 2, p. 95, nota 21.)
[487] Cf. SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*, p. 103-120.
[488] SANTOS FILHO. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*, p. 98-99.

Anexo 2 – Análise da terminologia

No dicionário de Bluteau, as definições de *brazão*, *escudo* e *tarja* confundem-se: "BRAZÃO [...] o escudo com as armas"; "ESCUDO [...] a peça em que estão as armas da família nos pórticos das casas".[489] Dos três termos, talvez *tarja* fosse o mais frequente no Setecentos: a Memória das exéquias de D. João V em Vila Rica (1751) grafa-o mais de três dezenas de vezes, bem mais que *escudo* ou *troféu de armas*, também mencionados no texto.[490] Notamos, porém, que o parágrafo das *Constituições Primeiras* que regulamenta o uso destas peças nas igrejas da América portuguesa não fala em *tarja*, mas em *escudo de armas*.[491]

Segundo o dicionário de Francisco de Assis Rodrigues, *tarja* deriva do francês *targe*.[492] Este último, que chegou a ser usado nas Minas setecentistas,[493] vem do séc. XIV, quando designava o brasão identitário: "O escudo triangular, símbolo do senhor corajoso e guerreiro, dá lugar à tarja [*cède la place à la targe*], atributo dos grandes príncipes capazes de manter uma corte."[494] *Targe*, por sua vez, vem de *targa*, palavra usada por certos povos medievais de origem nórdica para referirem-se a seus escudos.[495]

A língua inglesa também faz uso da palavra *targe*: "o estilo das tarjas armoriais [*armorial targes*] na fachada da Casa da Vedoria na vizinha Viana."[496] A peça mencionada no trecho acima é mostrada na fig. 222 – vê-se que se trata do mesmo objeto que viemos chamando de *tarja* até o momento. Na figura 223 é mostrado o escudo [*targe*] do príncipe inglês Charles Edward Stuart.

---

[489] Cf. verbetes BRAZÃO e ESCUDO, *in*: BLUTEAU. *Vocabulario portuguez & latino...* A definição de Bluteau para TARJA pode ser lida no início da Introdução.

[490] Cf. BREVE DESCRIÇÃO OU FÚNEBRE NARRAÇÃO DO SUNTUOSO FUNERAL [...]. *Apud* TEDIM. José Manuel. *Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto.*

[491] Cf. citação das *Constituições Primeiras* no início do Capítulo IV.

[492] Cf. verbete TARJA. In: RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*.

[493] Cf. trecho das condições para a tarja da igreja matriz de Catas Altas, na seção relativa a esta igreja no capítulo IV.

[494] *L'écu triangulaire, symbole du seigneur combattant et brave, cède la place à la targe, apanage des grands princes capables d'entretenir une cour*. (SALAÜN, Gildas. *Relations iconographiques entre monnaies et sceaux au Moyen Âge: le cas de la Bretagne*. Trad. nossa. Grifo nosso.)

[495] Cf. https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/targe (Acesso: 25/12/2018)

[496] "[…] *the style of the armorial* targes *on the face of the Casa da Vedoria at nearby Viana*." (SMITH. *The art of Portugal...*, p. 87. Trad. nossa. Grifo nosso.)

(Esquerda) Fig. 222 – Tarja na fachada da Casa da Vedoria (1691), Viana do Castelo, Portugal.
Fonte: http://manueljosecunha.blogspot.com/2017/07/casa-da-vedoria-10-viana-do-castelo.html
(Acesso: 24/12/2018)
(Direita) Fig. 223 – Tarja de Charles Edward Stuart (séc. XVIII)
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Edward_Stuart%27s_targe.JPG
(Acesso: 24/12/2018)

Dissemos que os *brasões de armas* desenvolveram-se a partir do séc. XII, quando certos símbolos inscritos inicialmente nos escudos de guerreiros europeus adquiriram caráter hereditário, passando a identificar famílias, clãs, reinos, e depois ordens religiosas e outras instituições. (Os proprietários destes brasões foram chamados *armoriados* ou *armigerados*.) Tal gênero ornamental é mencionado por Tomás Antônio Gonzaga, quando este fala sobre a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto: “Debaixo da cornija, ou projetura/ Estão as armas deste reino abertas/ No liso centro de vistosa tarja”.[497] Como no caso das tarjas *armoriais* da casa da Vedoria, depreende-se que a obra em questão possui emblemas passados de geração em geração. Em algumas igrejas de Minas, como vimos, é possível encontrar exemplares dos brasões do reino de Portugal e das ordens terceiras franciscanas e carmelitas.

Portanto, as tarjas, os brasões e os escudos ornamentais têm em comum, entre si, o fato de derivarem sua origens de um mesmo objeto, o escudo de guerra (característica que compartilham com as *imagines clipeatae*). Daí que talvez seja natural que alguns autores façam uso indistinto dos termos *tarja*, *brasão* e *escudo*. É

[497] GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*, p. 85. Grifo nosso.

bem possível que estejamos incorrendo em pleonasmo quando falamos no *escudo* de uma *tarja*.

Por definição, a *cartela* – espécie de tarja cujo escudo é destituído de iconografia – caracteriza-se por sua destinação literária ou simplesmente ornamental:

> CARTELA, diminut. de carta, do esp. *cartela*, it. *cartella*, (arquit.) ornamento de que se servem os arquitetos, em forma de folha de papel, colocada a meio de um friso ou pedestal, para nela gravarem alguma inscrição; ou mesmo para servir de ornato.[498]

O verbete acima foi publicado em 1875, ou seja, mais ou menos oito décadas depois da versão do dicionário de Bluteau utilizado aqui, que não traz o verbete CARTELA. Isso nos leva à suspeita de que o termo ainda não fazia parte da língua portuguesa no século XVIII. Verificamos que a referida Memória das exéquias de D. João V fala de inscrições grafadas em *tarjas*, não em *cartelas*:

> Seguiam-se logo por baixo dois meninos também de mármore que de um e outro lado sustentavam uma grande tarja na qual se lia em letras grandes a seguinte inscrição: *Joanni Quinto/ Devotorum (?) Regi Fidelissimo/ Europeo, Africano, Asiático, Américo/ Magnifico, Pio, Felici In numeris que nominibus de identissimo* (?)/ etc.[499]

Existindo ou não o termo *cartela* no Setecentos, o objeto propriamente dito foi usado com frequência no período rococó, em talha ou pintura. A importância deste elemento ornamental é realçada em um trecho de John Bury, no qual o autor cogita sobre uma possível classificação estilística dos profetas de Congonhas:

> O tratamento dispensado aos pergaminhos com inscrições que os profetas seguram é ainda mais revelador quanto ao estilo. Esses maciços rolos são os acessórios mais importantes para o estudo estilístico. Se houvesse forte influência rococó, eles seriam os primeiros a denotar essa linguagem, pois representam uma oportunidade ideal para o tratamento tipo cartouche [cartela], gracioso e elaborado, talvez o mais importante e difundido de todos os motivos ornamentais do rococó. Na realidade, porém, os pergaminhos foram tratados de maneira firmemente contida, quase com severidade.[500]

As cartelas em Minas alcançaram alto grau de sofisticação:

---

[498] Verbete CARTELA. In: RODRIGUES. *Diccionario technico e historico...*
[499] BREVE DESCRIÇÃO OU FÚNEBRE NARRAÇÃO... *Apud* TEDIM. *Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto*, p. 245.
[500] BURY. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*, p. 58-59.

> O espaço retangular, entre as duas pilastras centrais, é decorado com magníficas *cartelas*; as que ficam abaixo das pinturas, no nível do pedestal, agregam lateralmente graciosos anjos esvoaçantes com ricos festões e superiormente três querubins.[501]

As cartelas referidas acima estão nas ilhargas da capela-mor da igreja matriz de São João del-Rei; são ricamente ornamentadas, mas possuem apenas um volume abaulado nos centros de seus escudos (fig. 224). Outras cartelas trazem dísticos, como a que decora o frontal de um dos altares da nave da igreja matriz de Caeté (fig. 225). Em seu escudo se lê: "*Conceptio gaudium anunciavit universo Mundo*", abreviação da frase "*Conceptio tua, Dei Genitrix Virgo, gaudium anunciavit universo mundo*",[502] retirada de uma antífona mariana.

(Esquerda) Fig. 224 – José Coelho de Noronha. Cartela, igreja matriz de São João del-Rei
(Direita) Fig. 225 – Cartela, igreja matriz de Caeté

Quanto ao ornato chamado de *medalhão*, assemelha-se a um escudo isolado e preenchido com emblemas em relevo ou pintura. Costuma ser caracterizado por seu formato circular: "MEDALHÃO: [ARQUIT.] Motivo de decoração, em baixo relevo, *de forma ovalada ou circular*, colocado em cartelas, em frontões, em painéis, etc."[503] Alguns medalhões, entretanto, trazem uma complexa ornamentação que expande suas formas; é o caso do relevo da Virgem na fachada de São Francisco de Assis de Ouro Preto, que é acompanhado por vários elementos externos: querubins, flores e uma fita esvoaçante (fig. 226).[504]

---

[501] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil*, v. 1, p. 132. Grifo nosso.
[502] "Tua concepção, ó Virgem Mãe de Deus, trouxe alegria a todo o mundo."
[503] Verbete MEDALHÃO. In: REAL. *Dicionário de Belas-Artes…* Grifo nosso.
[504] Dois autores, pelo menos, tratam esta obra por medalhão: Carlos Del Negro e Myriam Ribeiro. (Cf. DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil*…, p. 85; OLIVEIRA, *O rococó religioso no Brasil*…, p. 232.)

Fig. 226 – Aleijadinho. Medalhão da portada, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.

A indistinção entre os termos *tarja*, *escudo* e *brasão* atinge também *cartela* e *medalhão*. Certos textos, p. ex., fazem menção a cartelas com imagens figurativas. Um deles é o verbete reproduzido no parágrafo anterior; outro é o trecho a seguir, em que o Prof. Marcos Hill fala sobre a tarja do arco cruzeiro da capela da ordem terceira franciscana do Rio de Janeiro:

> O frontispício do arco é monumentalmente decorado por dois pares de anjos e uma magnífica *cartela*, típica da era joanina. Encimada por uma coroa, ela contém as insígnias do reino português e da Ordem franciscana.[505]

Todos estes exemplos confirmam nossa impressão de que escudos, medalhões, tarjas, cartelas e brasões são gêneros similares, ou pelo menos são assim considerados pelos autores. Quando Carlos Del Negro (autor que utiliza um variado repertório de termos ornamentais e arquitetônicos) descreve a portada da igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei (fig. 227), os termos *escudo, armas* e *medalhão* se confundem:

> Mãos feridas, pés trespassados, coração vulnerado e cruz envolvidos em chamas, motivo complicado, figura num dos *escudos*; no outro, as *armas* de Portugal com as cinco quinas, cercadas por sete torres. Superfícies luminosas com linhas e pontos escuros. As asas dos *medalhões*, repetição das de Ouro Preto, com nervuras e entalhes de fios de penas, algumas retorcidas, parecem samambaias.[506]

[505] HILL. *Francisco Xavier de Brito...*, p. 49. Grifo nosso.
[506] DEL NEGRO. *Escultura ornamental barroca do Brasil*…, p. 159. Grifo nosso.

Fig. 227 – Aleijadinho. Detalhe da portada, igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei

Anexo 3 – Referências fotográficas para os desenhos[507]

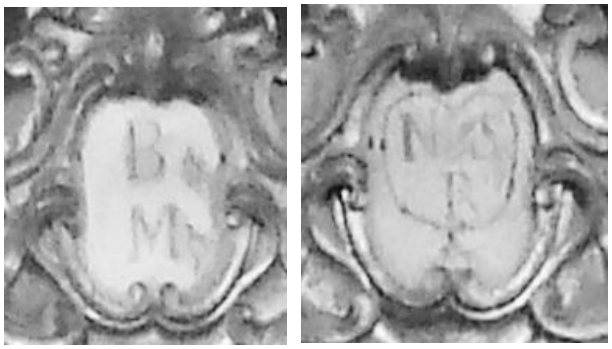
Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Itaverava

Portada, arco cruzeiro e retábulo-mor, igreja matriz de Congonhas

[507] As fotografias deste anexo foram tiradas pelo autor da pesquisa (a não ser quando houver indicação em contrário). As referências para os desenhos da tarja e do arco cruzeiro da matriz de São João del-Rei, e do arco cruzeiro da matriz de Barão de Cocais, encontram-se no corpo da pesquisa.

Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Congonhas

Nave e capela-mor, matriz de Bandeirantes

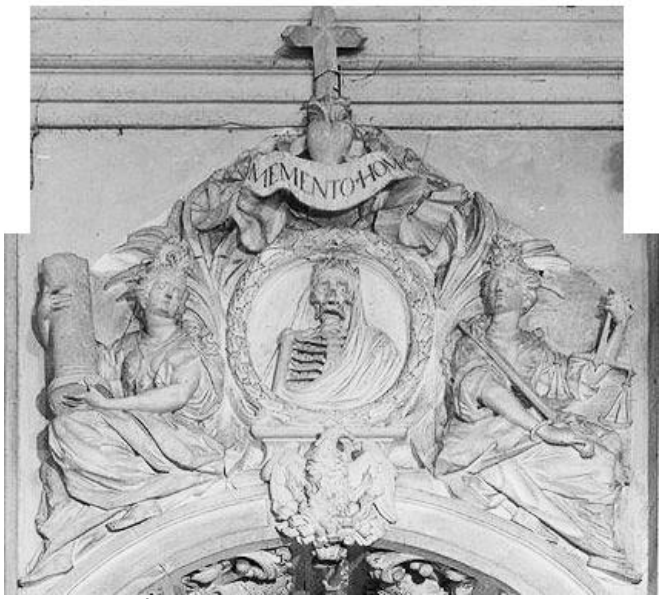


Escudos das tarjas dos retábulos da nave, matriz de Bandeirantes

Estela de Deniuenkhonsu, Egito. Fonte: https://www.ancient.eu/image/6627/ (Acesso: 09/05/2018)

Topo do arco triunfal de Trajano, Benevento. Fonte: https://www.romeartlover.it/Benevento.html (Acesso: 03/05/2018)

Mosaico, igreja de São Vital, Ravena. Fonte: ARGAN. *História da arte italiana*, v. 1, p. 269.



(Esquerda) Frontal de altar, mosteiro de Arouca, Portugal
Fonte: https://www.alamy.com/stock-photo-igreja-do-mosteiro-de-arouca-portugal-69016337.html
(Acesso: 12/06/2018)
(Direita) Coroamento do monumento do bispo de Miranda do Douro, Ílhavo, Portugal. Fonte:
http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;16;pt
(Acesso: 19/06/2018)

(Esquerda) Retábulo-mor, Igreja matriz do Pilar de Ouro Preto (Foto: Vitor Godoy)
(Direita) Motivo ornamental, matriz de Caeté (Foto: Juninho Motta)

(Esquerda) Tarja de arcada da nave, igreja matriz de Sabará
(Direita) Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Sabará

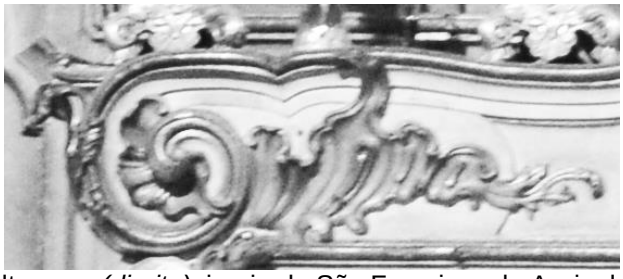
(Esquerda) Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Itabirito
(Direita) Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Cachoeira do Campo

(Esquerda) Motivo ornamental, igreja matriz de Ouro Branco
(Direita) Motivo ornamental, matriz de Santa Bárbara (Foto: Juninho Motta)

(Esquerda) Querubins, matriz do Pilar de Ouro Preto (Foto: Juninho Motta)
(Direita) Anjo do coroamento de um retábulo da nave, matriz de Catas Altas

(Esquerda) Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de barão de Cocais
(Direita) Anjo da portada, igreja do Carmo de Ouro Preto

(Esquerda) Escudo da portada, igreja do Carmo de Ouro Preto
(Direita) Arco do nicho da portada, igreja do Bom Jesus e São Miguel, Ouro Preto



Detalhes da fachada *(esquerda)* e do frontal do altar-mor *(direita)*, igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto

(Esquerda) Coroa da portada, igreja do Carmo de Sabará
(direita) Tarja do arco cruzeiro, igreja matriz de Santa Bárbara

Arco cruzeiro, igreja do Carmo de Ouro Preto