

O cinzel de além-mar: Entalhadores portugueses no Brasil setecentista

The Chisel from Overseas: Portuguese Carvers in Seventeenth-Century Brazil

Mateus Rosada

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

mateusrosada@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-2099-5290>

Resumo

Este texto aborda a transferência de ideias e princípios compositivos de Portugal para o Brasil através das obras realizadas por três entalhadores ativos no Estado de São Paulo durante o século XVIII: Luiz Rodrigues Lisboa (Portugal, s.d. – São Paulo, Brasil, 1761), Bartholomeu Teixeira Guimarães (Felgueiras, Portugal, ca.1738 – Itu, Brasil, 1806) e José Fernandes de Oliveira (ativo em São Paulo na década de 1790). O primeiro, atuante na cidade de São Paulo e redondezas, foi o introdutor local do joanino, segunda fase do barroco luso-brasileiro. O segundo já é artista de padronagem rococó e se estabelece em Itu, sendo que o último é provavelmente seu discípulo. A partir da análise de documentos e imagens, pretende-se demonstrar o quão portuguesa é a talha paulista e o quão originais foram as variações locais do padrão trazido da metrópole por esses artífices.

Palavras-chaves: barroco, rococó, talha, Portugal, Brasil, São Paulo (Estado).

Abstract

This text discusses the transfer of ideas and compositional principles from Portugal to Brazil by three engravers active in the Brazilian state of São Paulo during the eighteenth-century: Luiz Rodrigues Lisboa (Portugal, s.d. - São Paulo, Brazil, 1761), Bartholomeu Teixeira Guimarães (Felgueiras, Portugal, ca.1738 - Itu, Brazil, 1806), and José Fernandes de Oliveira (active in São Paulo in the 1790s). Lisboa, working in the city of São Paulo and surrounding areas, introduced the "joanino", the second phase of the Portuguese-Brazilian baroque, to the area. Guimarães was already a rococo artist who established himself in Itu, and Oliveira was probably his disciple. Based on our analysis of documents and images, we intend to demonstrate the Portuguese origins of São Paulo woodcarving and the originality of the local variations brought from the metropolis by these craftsmen.

Keywords: baroque, rococo, woodcarving, Portugal, Brazil, São Paulo (State).

* O texto aborda parte das investigações da tese de doutoramento do autor, intitulada *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação*, realizada no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Campus de São Carlos.

O Brasil- Colônia: terra de portugueses, escravos e mulatos

A sociedade da colônia portuguesa nas Américas baseou-se, desde o princípio, num sistema econômico escravocrata, com duas classes muito díspares: a de senhores (proprietários de terras) e a de escravos. A pressão dos religiosos da colônia portuguesa, notadamente os jesuítas, impediu que os índios nativos fossem escravizados, de modo que a mão-de-obra, necessariamente escrava no sistema luso-brasileiro, era formada quase que exclusivamente por pessoas de origem africana.

Havia, no entanto, uma faixa muito pequena da população que fazia parte de uma terceira classe, de contingente bastante reduzido: a dos homens livres que não eram proprietários de terras. Dentro de uma sociedade escravocrata, na qual brancos eram senhores e negros, escravos, os mulatos, corriqueiramente filhos de uniões inter-raciais ou mesmo de casos extraconjugais de senhores com suas escravas, se localizavam em um limbo, uma zona indefinida, no corpo social de então. Não poderiam ser escravos por serem filhos de homens livres, mas não herdariam propriedades, por serem muitas vezes bastardos. Restava a eles a classe intermediária: se tornavam, na maior parte das vezes, profissionais liberais¹. Era uma forma de emprego que lhes possibilitava até uma vida com conforto, dependendo do trabalho que realizassem e de sua qualidade.

Eram, em grande parte, mestiços os vendedores ambulantes, mascates, pedreiros, canteiros, taapeiros, carpinteiros, ferreiros, costureiros, sapateiros, músicos, pintores e entalhadores. Desta feita resultou uma sociedade na qual quase todos os artistas eram mulatos, pois ainda havia uma visão social de que o trabalho braçal era degradante. “O exercício das artes no Brasil-Colônia era, antes de mais nada, um assunto de homens livres (...) Usar de ofício não era certamente apanágio de nobreza, mas podia até dar lucro”².

Filhos da aristocracia, caso demonstrassem alguma inclinação para as artes, dedicar-se-iam à pintura ou à música, apenas atividades artísticas que não exigissem esforço físico, nada de artes mecânicas. Como não havia na metrópole o mesmo preconceito para com as atividades liberais, grande número dos reinóis que chegaram à colônia eram artífices. O perfil dos profissionais liberais era, de fato, predominante-

1. Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Unesp, 1997.

2. Trindade, Jaelson Britan. “Arte colonial: corporação e escravidão”, Araújo, Emanuel (org.). *Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988, págs. 119-120.

mente mestiço, mas centros mais pujantes, como as capitais, cidades auríferas, portuárias e entrepostos comerciais, acabaram por desenvolver serviços mais variados e a atrair mais trabalhadores livres e, assim a contarem com uma quantidade mais expressiva de portugueses. No Rio de Janeiro, por exemplo, capital do Brasil à época e principal porta de entrada para a colônia, 38,5% dos entalhadores da cidade no século XVIII eram naturais de Portugal³, porcentagem que não chega a ser a maioria, mas que representa um contingente expressivo. É certo que o fato de ser a principal cidade do Brasil fez do Rio também a mais portuguesa de todas, dada a sua relação muito mais direta com a metrópole que outras cidades brasileiras, no entanto, é possível inferir que os centros mais desenvolvidos também tenham tido porcentagens significativas de artistas reinóis, ainda que em uma escala menos acentuada.

Essa dicotomia que se encarnava na presença simultânea de profissionais liberais mulatos e portugueses nas vilas permitiu um desenvolvimento peculiar e muito próprio das artes liberais no Brasil colonial. Se os nativos da colônia, de seu lado, subvertiam os padrões e cânones e criavam novas expressões inusitadas e locais da arte, os portugueses, por sua vez, acabaram por ser os responsáveis por inovar de outra forma, atualizando os estilos e trazendo as modas em voga no Reino.

São Paulo, até meados do século XVIII, era uma terra muito pouco povoada e de economia pouco dinâmica, mas com o desenvolvimento urbano da região aurífera de Minas Gerais, tornou-se uma região de produção de cana-de-açúcar e de comércio com relativa expressão. É certo, no entanto, que a pujança econômica paulista esteve, até fins do período colonial, bastante aquém do que se via em terras como Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Maranhão, fato que leva a imaginar uma produção artística também inferior à que se produzia nas outras capitanias.

A despeito dessa visão, pesquisadores recentes têm se concentrado em demonstrar que a arte colonial de São Paulo possui grande valor e características próprias e, muitas vezes, únicas⁴. Isso não significa que

A Capitania de São Paulo: terra deslocada dos grandes centros

3. Bonnet, Márcia. *Entre o Artíficio e a Arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 2009.

4. Tirapeli, Percival. *Igrejas Paulistas. Barroco e Rococó*. São Paulo, Imprensa Oficial, Edusp, 2003; Pereira, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

obras de maior pompa não fossem realizadas em momentos melhores. Nos principais centros paulistas dos períodos Colonial e Imperial, como Santos, Itu, Campinas, Sorocaba, Guaratinguetá e na própria capital se encontram obras de feitura muito refinada. É justamente nesses centros que se encontram obras de artistas mais escolados e onde se concentraram os ofícios realizados por artistas naturais do Reino.

Devido à quantidade relativamente pequena de igrejas construídas numa capitania ainda de ocupação muito dispersa e pouco populosa como São Paulo, é também pequena a quantidade de artífices que ali trabalharam, se comparada a outras terras mais populosas. Soma-se a isso o fato de a documentação e os registros antigos da região terem sido muito mal acondicionados e muito material tenha se perdido, criando grandes lacunas nas informações sobre os personagens que viveram nos séculos passados, problema que se agrava à medida que aumenta a antiguidade da documentação. Dessa maneira, obtivemos informação sobre apenas três entalhadores portugueses nas 120 igrejas paulistas dos períodos barroco e rococó que resistiram até os dias de hoje. São eles: Luís Rodrigues Lisboa, Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira.

O (provável) olisiponense Luís Rodrigues Lisboa

É português o primeiro entalhador do qual há registro de nome no Estado de São Paulo, o provavelmente olisiponense Luís Rodrigues Lisboa (Portugal, s.d. – São Paulo, Brasil, 1761). Os poucos registros sobre ele dão conta de sua origem no Reino, e o costume dos imigrantes (especialmente os ibéricos) de acrescentar o nome da cidade natal aos seus sobrenomes nos faz acreditar que se tratava de artista natural da capital do Reino. Ainda que se saiba pouco sobre ele, Rodrigues Lisboa foi figura importante para o desenvolvimento das artes em São Paulo, por ter sido um dos introdutores (talvez o introdutor) do barroco joanino na capitania. Esse estilo tem por característica principal a europeização/internacionalização do barroco português a partir de influências francesas e especialmente italianas, que chegaram através do intercâmbio de artistas fomentado pelo monarca D. João V (Lisboa, Portugal, 1689 - 1750).

A talha de Luís Rodrigues Lisboa se liga diretamente a uma linha de transmissão de conhecimentos e influências iniciada pelo escultor e entalhador provençal Claude Laprade (L'Isle-sur-la-Sorgue, atual França, 1682 - Lisboa, Portugal, 1738). Laprade emigrou para Portugal em 1697, estabelecendo-se como escultor de mármore em Lisboa, mas

passando a executar também encomendas de talha em madeira ao longo dos anos, influenciando definitivamente todo um círculo de entalhadores sacros da capital portuguesa e de outras cidades ao norte.

A assimilação das duas heranças culturais, a provençal e a portuguesa, foram determinantes para a feição estética impressa no seu trabalho. É inegável que o vocabulário barroco provençal italianizado contribuiu em muito para a evolução dos modelos retabulares, principalmente da escola de talha de Lisboa.⁵

Quando Laprade passa a trabalhar também com o entalhe, técnica na qual os portugueses já possuíam grande domínio, influenciou sobremaneira os artistas de seu tempo. Nas décadas de 1710 e 1720, a talha lisboeta passa a apresentar características bem distintas do que vinha sendo realizado até então, com um visível refinamento das formas humanas e uma representação muito mais delicada e elaborada de ornatos como folhas de acanto, anjos, panejamentos e colunas, além de uma movimentação curvilínea e ondulatória das plantas dos retábulos inexistente até então. Muitas dessas características, especialmente o “povoamento” dos altares com muitas figuras humanas (putti, atlantes, cariátides, anjos, querubins, a Santíssima Trindade...) é influência do escultor provençal.

Dentro desse movimento de renovação estava o entalhador Manoel de Brito, que, responsável pela maior parte da talha da igreja



Fig. 1. Manoel de Brito, *Retábulo-mor* da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, 1726. Rio de Janeiro (Brasil). Fot.: Mateus Rosada, 2015.

5. Ferreira, Sílvia M.C.N.A.S. “Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, série 2, n.º 3, jan-jun, 2015, pág. 174.

de São Miguel da Alfama⁶, emigrou para o Brasil em 1726 e realizou a primeira obra no estilo João V na colônia portuguesa: o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro (Fig. 1). Brito mudou-se na década de 1730 para Vila Rica⁷ e lá também disseminou o novo padrão ornamental.

Luís Rodrigues Lisboa, da mesma forma que Manoel de Brito, foi introdutor do barroco joanino em sua região, assim que chegou a São Paulo. E aí reside a nossa curiosidade, quando constatamos que, além da semelhança estilística, a talha de Rodrigues Lisboa também guarda muitas semelhanças de traço com os trabalhos executados por Brito. Na sua obra, em que pese a simplificação de alguns elementos e a maior limpeza das superfícies ornadas, a disposição de anjos nas mísulas, suas feições, o uso de penachos, a forma minuciosamente recortada das folhas e flores que adornam as colunas salomônicas, o padrão e as proporções dos acantos e volutas dos capitéis compósitos, o desenho dos lambrequins e de grande parte dos ornamentos das cartelas guardam inquietantes semelhanças com a talha elaborada por Manoel de Brito na Ordem Terceira do Rio de Janeiro. Brito, como Rodrigues Lisboa, era português da capital e a origem comum de ambos pode indicar que tenham tido influências comuns no além-mar. Teriam tido os mesmos mestres? Ou, ainda, seria Rodrigues Lisboa um discípulo de Manoel de Brito? Essas perguntas, pela pouca documentação que temos, dificilmente serão respondidas...

Existe apenas um retábulo cujas informações permitem atribuir a talha com certa precisão ao cinzel de Luís Rodrigues Lisboa. Trata-se do altar de Nossa Senhora da Conceição da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Fig. 2) (ou igreja das Chagas do Seráfico) de São Paulo, conclusão à qual chega Adalberto Ortmann após averiguar alguns fatores:

Não existe no arquivo da Ordem o respectivo livro de despesas que nos pudesse revelar seu nome. Mas todas as probabilidades se condensam em Luís Rodrigues Lisboa (...) ele, em 1737, era o único entalhador existente em São Paulo, coincidindo este ano de 1737 com o dos trabalhos de entalhe na Ordem Terceira (...) Luís Rodrigues Lisboa filiou-se à Ordem Terceira de

Pág. seguinte Fig. 2. Luís Rodrigues Lisboa (atrib.), *Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, 1736-1740*. Igreja das Chagas do Seráfico, São Paulo (Brasil). Fot.: Mateus Rosada, 2014.

6. Ferreira, Silvia M.C.N.A.S. *A Talha: esplendores de um passado ainda presente (Sécs. XVI-XIX)*. Lisboa, Nova Terra, 2008, págs. 81-84.

7. Pedrosa, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016, pág. 454.

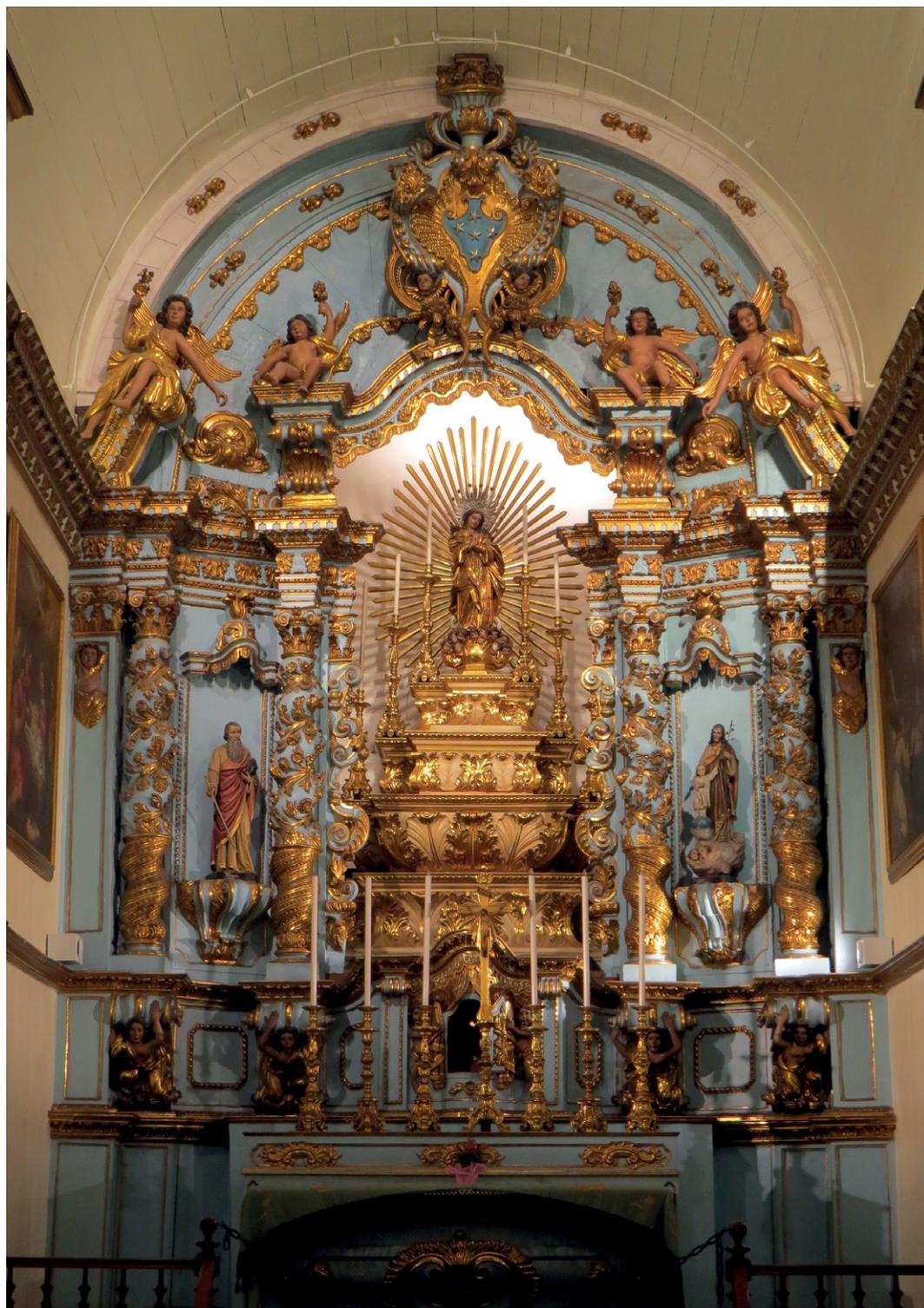




Fig. 3. Bartholomeu Teixeira Guimarães, *Retábulo-mor* da igreja matriz de Nossa Senhora da Candelária, 1786-1788. Itu (Brasil). Fot.: Mateus Rosada, 2016.

Rodrigues Lisboa, doze retábulos (ou partes) em sete igrejas: na Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (igreja das Chagas do Pai Seráfico - São Paulo), na Santo Antônio (São Paulo), no mosteiro de São Bentode Jundiá, na Bom Jesus dos Perdões (na cidade homônima), na Nossa Senhora do Brasil (São Paulo), no mosteiro de São Bento de Santos e na Matriz de Santana (Itanhaém).

As obras de Luís Rodrigues Lisboa e de seus seguidores vão ser marcadas pelos principais elementos do barroco joanino, com um repertório formal muito grande, complexo e variado, que exigia dos entalhadores grande capacidade de reprodução de elementos da natureza. Vão ser também obras mais limpas, com menor área coberta pela talha e com elementos mais contidos e menos profusos que nos retábulos

São Francisco e nela fez sua profissão em 1º de janeiro de 1745 [...] vindo a falecer em 1761.⁸

Na falta de documentação, restam-nos, pois, evidências da atuação de Rodrigues Lisboa na cidade e de sua filiação aos terceiros franciscanos, o que demonstra forte ligação dele com a igreja em questão e torna muito provável a sua autoria.

Sendo o único mestre com oficina estabelecida na cidade de São Paulo, o entalhador certamente formou oficiais e teve aprendizes: obras grandes como um retábulo exigiam equipes trabalhando. Em algum tempo, o grupo do qual fazia parte realizou obras em pelo menos quatro localidades: São Paulo, Mogi das Cruzes, Santos e Itanhaém. Assim, encontramos atualmente, do círculo de influência de Luís

8. Ortmann, Adalberto. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951.

encontrados na capital do Reino ou mesmo nos altares joaninos do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

As mísulas serão ornadas com festões de flores e levarão que-rubins bochechudos, com feições infantis e asas de musculatura movi-mentada. A presença de atlantes se nota exclusivamente no retábulo da Conceição da igreja franciscana de São Paulo, certamente um tratamento mais nobre para este que, à época de sua confecção, era um retábulo-mor⁹. Figuras humanas de corpo inteiro, tão caras aos seguidores de Laprade, aparecem no coroamento dos retábulos do São Bento de Santos, de Nossa Senhora do Brasil e da Ordem Terceira Franciscana. As colu-nas são torças, e os motivos vegetais correm nos sulcos das espiras. São representados vários tipos de flores, com um traço primoroso, em ramagens de três caules amarrados e laços de fita; as folhas são de um desenho rico, recortado, com ranhuras e nervuras. Os capitéis são compósitos, com folhas de acanto bem desenhadas. Os painéis dos in-tercolúnios possuem desenhos assimétricos elaborados —o retábulo da Conceição teve os painéis removidos—, com enrolamentos de folhas de acanto, volutas e conchas, com dobramentos, torções e curvas concor-rentes. Da mesma forma que os painéis, os entablamentos e as sanefas apresentam muitos motivos ornamentais, com dentículos, motivos fito-morfos, óvulos e frisos bulbosos decorados com acantos.

Outro entalhador português atuante na Capitania de São Paulo que teve influência crucial no desenvolvimento das artes foi Bartholomeu Teixeira Guimarães. O artista rococó foi crucial na formação de um padrão ex-clusivamente paulista.

O vimezanense Bartholomeu Teixeira Guimarães

Felizmente, Teixeira Guimarães é um dos entalhadores dos quais mais possuímos informações a respeito. Documentação que confirma sua autoria no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Candelária de Itu (Fig. 3) foi encontrada em 2014 por Carlos Gutierrez Cerqueira¹⁰. Seu nome consta de uma doação no inventário de dona Maria

9. Quando da ampliação do templo em 1787, a orientação da nave foi alterada em 90° e o retábulo passou a fazer parte do transepto, deslocando-se o conjunto do Cristo Seráfico para o novo retábulo-mor, entalhado por José Fernandes de Oliveira (Fig. 6), dedicando-se o antigo para a Conceição.

10. Cerqueira, Carlos Gutierrez. *Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial*. São Paulo, o autor, 2015, págs. 3-5. Disponível em (Acessado em 27/09/2015):

<https://docs.google.com/viewer?&v&pid=sites&csid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbmxyZXNnYXRlaGlzdG9yaWFlYXJ0ZXxneDo2IzVlNTEwYmMyYjA4YTY0>

Francisca Vieira¹¹: “Metade do custo do retabolo da Matris ao imtalhador Bartholomeu Teyxeyra que a Inventariada deu de esmola em sua vida a quantia de seis sentos mil reis - 600\$000”¹².

Pelos Maços de População de Itu, Cerqueira identificou o segundo sobrenome, Guimarães, de Bartholomeu Teixeira¹³, e por ali se pôde calcular o ano de seu nascimento: como tinha 45 anos em 1783, nasceu em 1738. Também por ali sabe-se que era solteiro e possuía três escravos.

Sua filiação e naturalidade constam em seu testamento. A peça documental, que se conserva no Arquivo Público do Estado de São Paulo, tem o seguinte teor na folha 8:

Em nome da S.ma Trindade, Padre, Filho, e Espírito Santo, três Pessoas distintas, e hum só Deos Verdadeiro.

Eu Bartholomeu Teixr.a Guimarans, filho de Antonio Teixr.a Guimarans, e Maria Monteiro, natural da Freg.a de S. Vicente de Souza, lugar de Lordello, Arcebispado de Braga, e morador nesta V.a de Itu, faço este meu testamento na forma seguinte.¹⁴

A partir do cruzamento dessa documentação, sabemos que Bartholomeu era português, da freguesia de São Vicente de Souza, em Lordelo, uma divisão territorial, à época¹⁵, do concelho de Guimarães, Portugal. Torna-se ainda mais interessante, ao saber de sua origem no Minho, constatar no *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal* que havia uma família de entalhadores de sobrenome Teixeira Guimarães atuante no Porto, em Guimarães e nas cidades vizinhas, com registros dos

11. O primeiro testamento de Maria Francisca Vieira, de 1788, encontra-se no Arquivo Público do Estado de São Paulo; menciona os mesmos valores, mas não cita o nome do entalhador Bartolomeu Teixeira. Seu nome consta num inventário da mesma senhora feito posteriormente, em 1796, este arquivado no Museu Republicano de Itu, e onde consta o nome do entalhador da matriz de Itu.

12. Cerqueira, Carlos Gutierrez. *Entalhador do retábulo da Matriz...*, op. cit., pág. 5.

13. *Ibíd.*, pág. 4.

14. Guimarães, Bartholomeu Teixeira. *Testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães*. Itu, Manuscrito, 1806-1807, pág. 8.

15. A igreja de São Vicente de Sousa (grafia atual), onde Bartholomeu foi batizado, localiza-se num pequeno povoado chamado de Lugar do Passal a 23km de Guimarães. Hoje, depois de várias alterações administrativas, deixou de ser sede de uma freguesia: foi anexada à paróquia vizinha, criando a União das Freguesias de Torrados e Sousa. É uma divisão administrativa do concelho (município) de Felgueiras. No século XVIII pertencia a Guimarães, pois Felgueiras, ao tornar-se comarca, em 1855, teve anexadas mais 12 freguesias à sua administração. As freguesias de Felgueiras fazem parte, na divisão eclesiástica portuguesa, à Arquidiocese do Porto, enquanto que as de Guimarães, à Arquidiocese de Braga, como é mencionado no testamento.

nomes de Domingos, João, Joaquim, José e Lourenço Teixeira Guimarães, ativos de 1735 a 1779¹⁶.

O fato é que o português, chegando ao Brasil, acabou por adaptar alguns elementos comuns ao rococó português e minhoto para a composição a qual os paulistas estavam acostumados e acabou por ser parâmetro para outros artífices que se seguiram. Falecido em 1806, há obras com elementos por ele trazidos executadas até 1830, o que denota claramente que formou discípulos. Os elementos trazidos por ele foram uma novidade na Capitania de São Paulo: era a primeira vez que se utilizavam auriculares, elementos de origem bávara¹⁷, resultados de composições de volutas concorrentes ou sobrepostas com leques de pétalas geralmente em seus extradorsos. As obras mais antigas que possuem suas características são os retábulos do Senhor Morto e do Santíssimo, ambos no transepto da antiga igreja do convento do Carmo de São Paulo, hoje remontados na nova basílica do Carmo de São Paulo. Em poucos anos, obras de talha com as mesmas características foram realizadas em outros centros importantes da capitania, como Santos, Sorocaba e Itu, espalhando-se depois por outras localidades na década de 1780. É interessante que se note que esses elementos são muito comuns no Norte de Portugal, especialmente nas regiões de Braga, Porto e Vila Real. Os próprios entalhadores de sobrenome Teixeira Guimarães também se utilizavam desse elemento.

Obras com características próximas às de Bartholomeu Teixeira Guimarães são encontradas em dezenove altares de dez igrejas paulistas: na basílica de Nossa Senhora do Carmo (São Paulo), na igreja de São Gonçalo Garcia (São Paulo); na Matriz Basílica de Nossa Senhora Aparecida (na cidade homônima), na igreja conventual de Nossa Senhora do Carmo (Santos), na Santo Antônio Galvão (Mosteiro da Luz de São Paulo), Nossa Senhora da Candelária (Itu), Bom Jesus (Itu), Nossa Senhora Aparecida (bairro da Aparecidinha, Sorocaba), Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Santa Clara (Sorocaba) e na igreja de Nossa Senhora do Monte Serrate (Cotia). E encontramos um retábulo-mor idêntico às peças paulistas do grupo na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Viamão, no Estado do Rio Grande do Sul, cidade que era destino de tropas paulistas. A percepção dessa semelhança não é inédita e já havia sido observada por Márcia Bonnet¹⁸; é bastante possível

16. Ferreira-Alves, Natália Marinho (org.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto, CEPESE, 2008, págs. 163-164.

17. Smith, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962, pág. 144.

18. Bonnet, Márcia. "Em direção ao sul: os caminhos e a arte colonial no extremo sul



Fig. 4. Auriculares de José Teixeira Guimarães na Casa do Despacho da Ordem Terceira de São Francisco, 1749. Porto (Portugal). Fot.: Mateus Rosada, 2015.



Fig. 5. Auriculares de Bartholomeu Teixeira Guimarães na igreja matriz de Nossa Senhora da Candelária, 1786-1788. Itu (Brasil). Fot.: Mateus Rosada, 2016.

que um entalhador paulista deste grupo tenha realizado tal trabalho no sul do Brasil.

Os retábulos do Grupo Bartholomeu Teixeira Guimarães possuem ornamentação rococó, baseada quase exclusivamente nos auriculares, executados aqui com maior limpeza de formas do que os portugueses da imagem anterior (Fig. 4), que mantêm maior similitude com elementos conchóides. Os auriculares de Bartholomeu, por sua vez, prescindem das estrias, tornam as caneluras lisas, de forma que elas passam a se assemelhar a leques de pétalas (Fig. 5).

Apesar de a ornamentação ser uma novidade, os conjuntos retabulares mantêm uma estrutura mais tradicional, ainda organizada como no período anterior, joanino. Isso é perceptível no coroamento, com o uso insistente de sanefas em arco joanino e lambrequins, num momento em que os camarins do período já eram encerrados em arco pleno. Os

da América Portuguesa”, *XXIV Simpósio Nacional De História*. São Leopoldo, ANPUH, 2007. Disponível em (Acesso em 27/06/2015): https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210413_edeea86e8c3714eac31d74f2b20fc8c0.pdf

artistas seguidores de Bartholomeu Teixeira ainda se utilizam de tarjas nos coroamentos e colunas torças, nos exemplares mais antigos, e lisas nos mais recentes, sem nenhum ornamento. A quase exclusividade de auriculares inibe a presença de outros elementos decorativos, especialmente os figurativos, como cariátides, anjos e flores, sendo a decoração abstrata em sua quase totalidade.

As mísulas apresentam, inicialmente, apliques de auriculares. Em um segundo momento, desaparecem os auriculares laterais e, por fim, os apliques frontais passam a ser acantos estilizados. As colunas seguem a mesma lógica de limpeza das formas: as mais antigas são torças com flores e folhagens estilizadas, logo substituídas por auriculares, passando a serem retas e sem ornamentos nos retábulos mais recentes. Os capitéis são compósitos e seus acantos levemente estilizados, aproximando-se das formas dos auriculares e tendo uma ligação em “U” na base de todas as folhas.

Os coroamentos dos retábulos se desenvolvem em arquivoltas decoradas com auriculares e com tarjas no centro. Recebem arranques de frontão sobre as linhas das colunas externas e volutas ou ânforas sobre as colunas internas. A composição se arremata com uma tarja de desenho bastante movimentado, carregado e com grande profusão de elementos de linguagem *Ohrmuschel Stijl*¹⁹.

José Fernandes de Oliveira apresenta-se como uma continuidade estilística de Bartholomeu Teixeira, pela grande similaridade nos elementos decorativos e na estrutura geral dos retábulos que executou. Oliveira é registrado nos livros de contas das duas ordens terceiras da capital paulista, realizando, para a igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Chagas do Seráfico) o retábulo-mor (Fig. 6), dois retábulos colaterais, arco-cruzeiro, ornamentos sobre o arco-cruzeiro e transepto, arcos da nave e tribunas²⁰; e para a igreja da Ordem Terceira do Carmo, o forro da capela-mor e o trono do retábulo²¹.

Sobre as origens de Fernandes de Oliveira, o uso intensivo de auriculares, como ocorre a Bartholomeu Teixeira Guimarães, pode

O terceiro português: José Fernandes de Oliveira

19. Estilo auricular, do termo original em alemão.

20. Ortmann, Adalberto. *História da antiga capela...*, op. cit., págs. 323-329.

21. Andrade, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Martins, 1963, pág. 160.

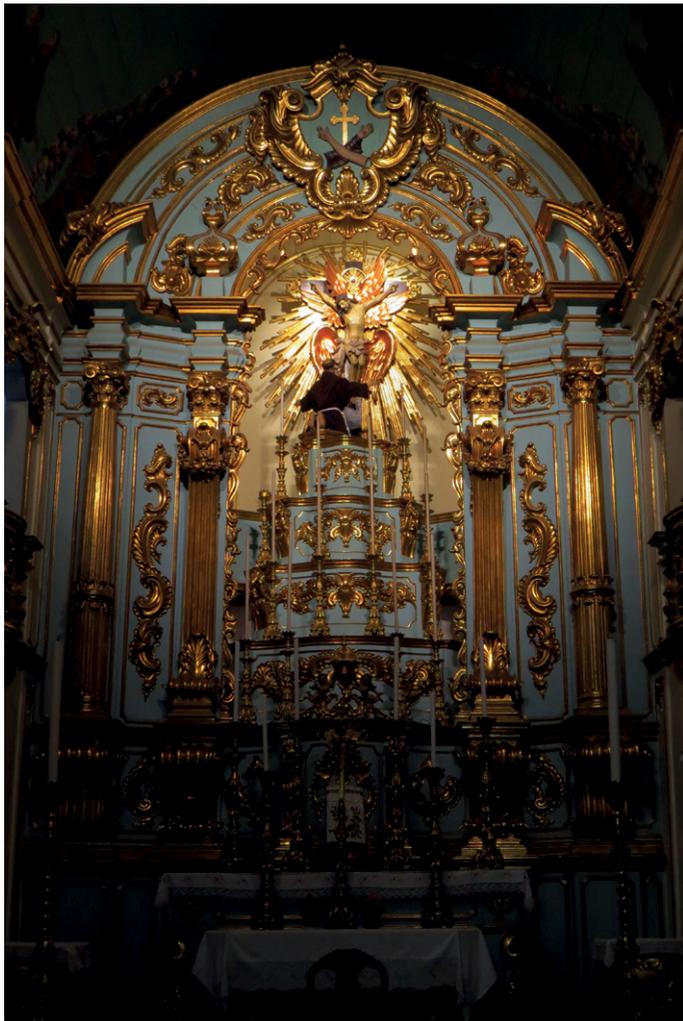


Fig. 6. José Fernandes de Oliveira, *Retábulo-mor* da igreja das Chagas do Seráfico, da Ordem Terceira de São Francisco, 1791. São Paulo (Brasil). Fot.: Mateus Rosada, 2014.

Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção (Mosteiro de São Bento de São Paulo), na igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Ordem Terceira da Penitência, São Paulo), na São João Batista (Atibaia), e nas catedrais de Guarulhos e Mogi das Cruzes. Nesta última, o retábulo-mor foi demolido juntamente com a igreja, mas fotos o registraram e demonstram ser do mesmo padrão.

Uma primeira característica da talha de José Fernandes de Oliveira que nos salta aos olhos é a grande semelhança de seus auriculares com os de Bartholomeu Teixeira Guimarães, o que nos leva a

indicar que seria também português, mas não podemos afirmá-lo com total segurança. No entanto, encontramos um dado que nos causa ainda mais curiosidade: o *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*²² indica a presença em 1758 de um entalhador de nome José Fernandes de Oliveira na freguesia de Campanhã, no Porto. Assim como pode tratar-se dele, pode tratar-se de outro entalhador homônimo. Se fosse jovem e tivesse cerca de 20 anos na época desse registro, já teria mais de 50 ao realizar as obras de talha em São Paulo.

Além das duas obras registradas sob seu nome, encontramos talha com as mesmas características de traço de José Fernandes de Oliveira em pelo menos mais quatro igrejas, totalizando ao menos onze retábulos em seis templos: na igreja Conventual de Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes), na

22. Ferreira-Alves, Natália Marinho (org.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto, CEPES, 2008, pág. 243.

formular a hipótese de que teria sido seu discípulo. Não imaginamos o contrário por ser a talha de Teixeira Guimarães mais rebuscada e carregada, quando já observamos que a tendência, no decorrer do período rococó paulista, é pela simplificação e limpeza das formas, apontando para os ideais mais austeros do neoclassicismo que se seguiria.

Da mesma forma que Teixeira Guimarães, Oliveira Fernandes mantém uma estrutura joanina, especialmente no coroamento, composto de arquivoltas, com tarja central sobre sanefa em arco joanino, arranques de frontão nas laterais e acróteras em forma de voluta no centro. As colunas serão estriadas apenas no retábulo-mor da igreja das Chagas do Seráfico, na capital, e lisas em todos os retábulos das demais igrejas, ocorrendo, por vezes, o uso de colunas misuladas, todas com capitéis compósitos ornados de acantos ligeiramente estilizados, ligados em "U" nas bases de todas as folhas. Os coroamentos dos retábulos se dão por arquivoltas com tarja central. As tarjas de Fernandes de Oliveira são mais planas, menos carregadas e mais abertas que as de Bartholomeu Teixeira, sendo esse elemento o que nos auxilia a distinguir a obra de um entalhador da de outro.

A historiografia brasileira, em décadas passadas, períodos de afirmação nacional, procurou alçar ao status de heróis nacionais várias figuras que nos são realmente muito importantes. Tentou-se plasmar uma ideia de como foi o país em formação e isso se deu com a exaltação do elemento mestiço, numa forma de, por um lado, valorizar a característica multicultural e miscigenada do Brasil, e por outro, de estabelecer uma posição de distanciamento da antiga metrópole. Ao mesmo tempo em que se exaltaram mestres mulatos, como Aleijadinho (cuja qualidade artística, que se diga, está fora de qualquer questionamento) deixou-se de valorizar e pesquisar o legado de artistas ligados diretamente a Portugal. A valorização de alguns nomes acabou por eclipsar artífices tão bons quanto estes, legando aos mestres portugueses que atuaram no Brasil, muitas vezes, o esquecimento.

De poucos decênios para cá, felizmente, tem se colocado mais luz para nomes e artistas que haviam se tornado periféricos nos estudos de nossa história e se tem voltado a reconhecer que o Brasil é muito mais português do que a historiografia clássica poderia admitir. Este texto trabalha dentro deste propósito, de trazer à tona o valor que os entalhadores portugueses tiveram para, no caso, as artes religiosas na

O legado dos entalhadores portugueses de São Paulo

Capitania de São Paulo, não com um intuito de valorar os portugueses em detrimento dos mestiços, mas de contribuir para a compreensão de um quadro que é muito mais complexo e completo do que nos tem sido transmitido.

Luís Rodrigues Lisboa, Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira são, para o Estado de São Paulo, os três nomes mais importantes da talha religiosa dos períodos barroco e rococó paulistas, pois foram os introdutores e de novos estilos e influenciaram muitos artistas posteriores.