

Entalhadores sacros paulistas da Colônia: suas características e influências mineiras, fluminenses e portuguesas

Sacred woodcarvers from São Paulo in colonial Brazil: its features and influences from Minas Gerais, Rio de Janeiro and Portugal

Mateus Rosada

Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

mateusrosada@arq.ufmg.br

Resumo

O texto apresenta um dos desdobramentos da tese de doutorado "Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação" [nota 1], que analisou 120 igrejas de ornamentação maneirista, barroca, rococó e neoclássica em 57 municípios do estado de São Paulo. Procura formar um panorama das artes da talha de São Paulo até o final de período colonial (1822). Para isso, trata sobre os principais entalhadores que trabalhavam na região e busca evidenciar inter-relações entre os artistas que fizeram os altares dos templos remanescentes no Estado. Percebe-se que o número de entalhadores e/ou grupos de mestres de torêutica que circularam em São Paulo no período não foi grande, mas é possível encontrar várias semelhanças de traço em vários retábulos de São Paulo, em diferentes municípios, evidenciando que houve uma grande circulação de ideias e profissionais. O texto também analisa influências recebidas pelos artistas que trabalharam em Portugal, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. São apresentadas algumas características que diferenciam a talha paulista da de estados vizinhos, demonstrando alguns elementos que lhe conferem singularidade.

Palavras-chave

Arquitetura religiosa; Barroco; Rococó; Brasil; São Paulo (Estado).

Abstract

This text presents one of the developments of the Doctoral Thesis "Colonial and Imperial Churches of State of São Paulo: Architecture and Ornamentation", which analyzed 120 churches of Mannerist, Baroque, Rococo and Neoclassical ornamentation in 57 cities in the Brazilian state of São Paulo. It tries to form a panorama of the woodcarving in São Paulo until the end of the colonial period (1822). To that end, it approaches the main woodcarvers who worked in this circumscription and demonstrates interrelationships among the artists who made the altars of the remaining temples in the State. Notes that the number of woodcarvers and/or groups of carver masters that circulated in São Paulo during the period is not big, but it is possible to find various similarities of trace in several São Paulo retables, in different cities, showing that there was a circulation of ideas and professionals. The document also analyzes that the artists received influences of Portugal, Rio de Janeiro and Minas Gerais. It presents characteristics that differentiate São Paulo woodcarver from other Brazilian states, showing some elements that grants you singularity.

Key Words

Religious architecture; Baroque; Rococo; Brazil; São Paulo (State).

Introdução

Tratar de qualquer assunto sobre o Estado de São Paulo com um recorte temporal grande como fizemos na nossa pesquisa (1500-1889) é uma tarefa ao mesmo tempo árdua e prazerosa. Árdua porque tratamos de documentos antigos, e quanto mais distantes estão dos tempos atuais, mais escassos são os registros encontrados. Prazerosa, pois permite encontrar informações esquecidas e cruzar dados que nos levam a perceber novas nuances desse objeto ainda pouco estudado: a arquitetura e a ornamentação religiosas do Estado.

São Paulo tem uma história bastante extensa para os padrões brasileiros: é um dos estados da federação primeiramente ocupados, onde se concentram alguns dos municípios mais antigos do Brasil. Por isso, ainda que poucos exemplares dos primeiros tempos tenham remanescido até a atualidade, restam testemunhos de arquitetura e talha de grande raridade e do maior valor para o contexto nacional. Tanto a arquitetura religiosa como a ornamentação das igrejas paulistas passaram por todos os padrões estilísticos em voga no Reino de Portugal desde que os lusos aportaram nas Américas: iniciando-se no século XVI e chegando até fins do século XIX, há em terras paulistas exemplares maneiristas, barrocos (de duas fases: barroco português e estilo joanino), rococós e neoclássicos¹.

São Paulo possui também a particularidade de se configurar como uma região que foi uma espécie de nó que ligava a colônia portuguesa com a hispânica na América². A própria cidade de São Paulo, que se tornaria a sede da capitania no início do século XVIII, nasceu numa área onde se cruzavam vários caminhos ancestrais, abertos pelos indígenas bem antes dos descobrimentos. Esses caminhos se embrenhavam mata adentro por trilhas que levavam a terras da outra colônia e que não (re)conheciam a imaginária Linha de Tordesilhas. Assim como os nativos, os paulistas passaram para o lado espanhol e os castelhanos, especialmente do Cone Sul, chegaram a São Paulo para realizar trocas comerciais. Além disso, a atividade bandeirista, desenvolvida especialmente no século XVII, levou os paulistas a atingirem territórios que hoje correspondem aos estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Amazonas. Por ser uma terra de passagem, onde muitos dos “moradores” pouco tempo ficavam nela, e pelo contato com tropeiros e

1. TIRAPELI Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Edunesp, Imprensa Oficial, 2003.

2. AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1981.

comerciantes de fora, São Paulo acabou absorvendo muitas influências externas, e elementos do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de Portugal são perceptíveis nas obras de entalhe que nos chegaram à atualidade.

No entanto, como os registros são poucos e lacunares, a dificuldade da nossa pesquisa em identificar autorias e origens dos personagens foi grande. Uma parte dos dados que vamos apresentar mais adiante se baseou em documentação primária, mas muito do que se pôde concluir partiu da observação visual, de traço dos artistas, comparando-se as obras de talha de cerca de 340 retábulos, detalhe a detalhe, para estabelecer relações entre as obras paulistas e as de outras regiões do Brasil. A tese procurou organizar os dados de todos os artistas e artífices com trabalhos registrados/mencionados em pelo menos uma das igrejas pesquisadas no período que antecede a República (1889), catalogando 75 profissionais, número que certamente era muito maior, mas que se tornou diminuto pela já mencionada falta/destruição dos registros. Dentre todos os artífices, trinta eram entalhadores. Na tabela abaixo elencamos todos eles, em ordem alfabética de nome, com informação sobre os anos nos quais há registros de suas atividades e as cidades onde estão seus trabalhos registrados e/ou atribuídos:

ENTALHADORES ATIVOS EM SÃO PAULO (1700-1889)		
Artífice	Período de atividade	Cidade(s)
Antonio Dias Leite	Déc. 1850 e 1860	Campinas
Antônio Joaquim Leme	1836	Bananal
Antônio Ludovico	1755-1761	São Paulo
Aurelio Civatti	1858-1892	Limeira, São Carlos
Bartholomeu Teixeira Guimarães	1786-1806	Itu
Bernardino de Sena Reis e Almeida	ca.1858-1866	Campinas, Itu
Estêvão Proto-Martir	1853-1866	Campinas, Itu
Felipe	1784	São Paulo
Floriano José	1823-1825	São Paulo
Francisco Ribeiro Dias	1805	Itu
Guilherme Francisco Vieira	1829	São Paulo
Gurdiano (ou Guardiano) José das Chagas	1792-1809	Guaratinguetá
João Batista Camargo	1871	Queluz
João da Cruz	1802-1808	Mogi das Cruzes

João Francisco Vieira	1792-1793	São Paulo
João Ribeiro Barbosa	1836	Bananal
Joaquim Xavier dos Santos	1776-1778	São Paulo
José Fernandes de Oliveira	1788-1793	São Paulo
José Joaquim de Proença	1820-1852	São Paulo
José Pereira Mutas	1776-1787	São Paulo
José Romão	1880	Guaratinguetá
Laudíssimo Adolfo Melo	Déc. 1850 e 1860	Campinas
Luís Rodrigues Lisboa	1735-1761	São Paulo
Manoel José Antunes	1800-1801	São Paulo
Manuel Luís	1794-1799	São Paulo
Miguel Archanjo B. da Assumpção Dutra	1830-1875	Itu, Piracicaba
Miguel Francisco Paes Soares	1781-1784	Itu, Piracicaba
Rafaello de Rosa	1870-1915	Campinas
Vicente Ferreira	1742	São Paulo
Victoriano dos Anjos Figueiroa	ca.1820-1871.	Salvador, Valença, Campinas

A análise formal levou-nos a organizar as obras de talha em grupos, de maneira a não atribuir diretamente a determinado autor obras sem qualquer documentação que lhe corroborasse a autoria, mas indicando que haviam características muito semelhantes a obras registradas e que mais retábulos poderiam ser daquele mesmo entalhador ou de discípulos, ou mesmo que tenham sido mandados fazer iguais. Ao final, tínhamos 24 grupos de entalhadores que atuaram em duas igrejas ou mais. Aqui, neste texto, a exiguidade do espaço nos permitirá abordar apenas cinco desses grupos.

Um padrão olisiponense: Luís Rodrigues Lisboa

Apesar de São Paulo possuir (ainda que raros) exemplares de talha a partir do século XVI (as quatro colunas do retábulo-mor da Matriz de São Vicente, na cidade homônima, são algo posteriores a 1559³), não há

3. COSTA, Lúcio. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". *ARS (São Paulo)*, volume 8, nº 16, p. 157. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009. Acesso em 12 abr. 2018.

nenhum nome de entalhador registrado nos períodos do maneirismo e do barroco português no Estado. A primeira menção de uma possível autoria dá-se apenas na década de 1730, período no qual o único entalhador com oficina registrada na cidade de São Paulo era o português e irmão terceiro franciscano Luís Rodrigues Lisboa que, conforme infere o frei Adalberto Ortmann⁴, seria o autor do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da Igreja da Ordem Terceira Franciscana da cidade. O mestre Rodrigues Lisboa (Portugal, s.d. – São Paulo, 1761) era provavelmente olisiponense, como seu sobrenome deixa transparecer. Era artista de padronagem joanina, segunda fase do barroco de Portugal, marcado por uma certa italianização, com a presença de grande quantidade de figuras humanas e, em alguns elementos, a um afrancesamento da talha, no aparecimento de painéis planos de entrelaçamentos de formas do estilo regência daquele país. Sua talha é por demais semelhante à de outro português, Francisco Xavier de Brito (Lisboa, s. d. – Vila Rica, 1751), com obras documentalmente comprovadas na Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro (1726-1743) e na Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto (1748-1750)⁵. Este último, por sua vez, parece que possuía algum grau de parentesco com Manoel de Brito, responsável por obras de entalhe na Igreja de São Miguel da Alfama, em Lisboa (1723-1727)⁶, e pelo retábulo-mor da mesma igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio. Ainda que, feita uma análise mais detalhada, se perceba que os dois entalhadores Brito tenham um traço mais refinado que Rodrigues Lisboa, a semelhança dos elementos de talha pode indicar que todos tenham tido as mesmas influências comuns no além-mar, talvez tenham sido inclusive discípulos do mesmo mestre na metrópole. Essa associação é interessante porque liga a talha feita em São Paulo nas décadas de 1730 a 1760 a um padrão do barroco joanino localizadamente lisboeta, que tem suas especificidades em relação a outras regiões de Portugal.

Apesar de existir apenas um retábulo de autoria atribuída a Luís Rodrigues Lisboa – o de Nossa Senhora da Conceição dos Terceiros Franciscanos de São Paulo – a mesma estruturação de altar e os mesmos elementos, nos menores detalhes, aparecem em outras igrejas. Existe, assim, a possibilidade de Luís Rodrigues Lisboa ter feito mais

4. 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, p. 66.

5. OLIVEIRA PEDROSA, Aziz José de. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. 2016. Tese de doutorado. Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, pp. 210-211.

6. FERREIRA, Sílvia. *A talha: esplendores de um passado ainda presente*. Lisboa: Nova Terra, 2008, pp. 81-84.

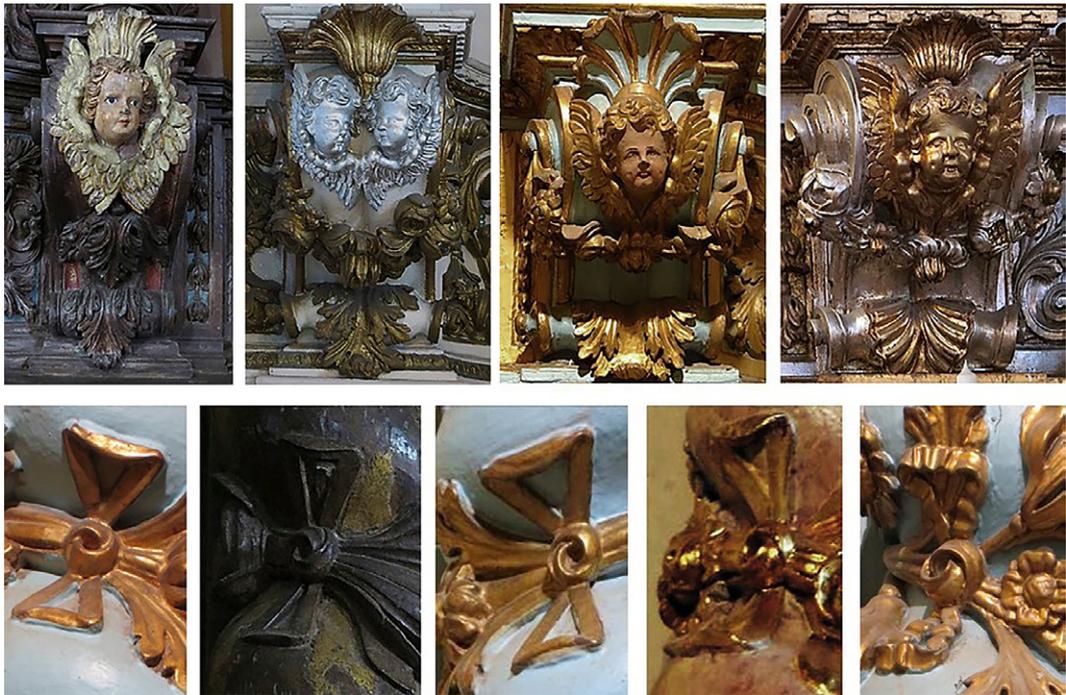
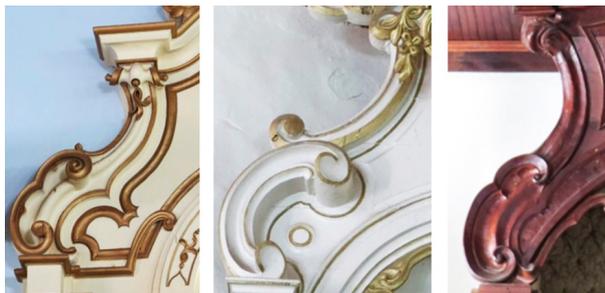


Fig.01: Mísulas (acima) e detalhes das flores e fitas que correm nos sulcos das espiras das colunas (abaixo) dos altares do grupo de Luís Rodrigues Lisboa. Fotos: Mateus Rosada, 2014-2015.

retábulos ou ter tido discípulos que deram continuidade a seu traço, conformando um pequeno grupo de entalhadores. Obras que repetem elementos do retábulo da Conceição se encontram, pelo menos, na Igreja de Nossa Senhora do Brasil, na capital (o templo, de 1942, possui retábulo-mor de c.1750, oriundo da antiga catedral de Mogi das Cruzes); na Capela do Santíssimo de Bom Jesus dos Perdões (remontagem do altar com peças de vários retábulos da antiga Sé paulistana, demolida); no Mosteiro de São Bento de Santos; e nas remontagens de retábulo do mosteiro beneditino de Jundiá e do altar de São Miguel da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da capital (ambos compostos com peças oriundas do antigo mosteiro beneditino de São Paulo).

Nos exemplares completos, a estrutura se dá com intercolúnios oblíquos, coroamento em arquivoltas concêntricas e arrematado em tarja. As mísulas são ornadas com festões de flores e levam querubins à frente, com penachos atrás de suas cabeças (Fig. 1). As colunas são salomônicas e os motivos vegetais correm nos sulcos das espirais. A talha de flores, volutas e acantos é bastante elaborada. São representados vários tipos de flores e folhas de um desenho rico, recortado, com ranhuras e nervuras, dispostas em ramagens de três caules amarrados com laços de fita (Fig. 1). Os planos entre os elementos arquitetôni-

cos são quase totalmente preenchidos com enrolamentos de folhas de acanto e volutas, formas conchóides e cornucópias. Todos esses conjuntos são bastante movimentados, com dobramentos e curvas concorrentes.



Os mineiros torna-viagem: o Grupo de Areias

Na virada do século XVIII para o XIX, em cidades paulistas do Vale do Paraíba, ao longo do caminho velho da Estrada Real, surgiram obras de talha com características notadamente mineiras. Isso ocorreu em Areias, São José do



Barreiro e Jacareí, e esse padrão, de um rococó bastante limpo e dinâmico, segue a maior parte dos elementos encontrados em retábulos na continuação do mesmo caminho já em terras mineiras, nas igrejas de Baependi, Barbacena, Ibitipoca, Prados e São Thomé das Letras. Sem identificação de nenhum autor nos templos paulistas, optou-se por nomear esse conjunto de Grupo de Areias, cidade onde se encontram os retábulos mais exuberantes do padrão. Em seus retábulos, o coroamento se dá em frontão ladeado de volutas (Fig. 2) e arco pleno encimando o camarim. No corpo, quartelões substituem as colunas. Estes não possuem capitéis e são formados sempre por duas mísulas de enrolamentos muito dinâmicos (Fig. 2): a superior, ocupando um terço da altura do quartelão, e a inferior, dois terços, sendo ornada, no encontro com a mísula de cima, com um pendente de vocabulário rocaille bastante esgarçado.

Fig.02: Detalhe do coroamento (acima) e da parte superior dos quartelões (abaixo) dos retábulos do Grupo de Areias. Fotos: Mateus Rosada, 2014-2015.

É interessante perceber que este será o único grupo com características de talha mineira que se encontra em São Paulo. Dada a quantidade e qualidade de obras que se realizava em Minas Gerais no século XVIII, era esperável que houvesse uma influência mineira mais forte, mas o que se constatou nas visitas é que São Paulo ligou-se, pelo menos no que concerne à talha, muito mais aos padrões do Rio de Janeiro, capital da Colônia, que aos de Minas.

Um padrão paulista, mas de origem lusa: Bartholomeu Teixeira Guimarães

Ao mesmo tempo em que prováveis artífices mineiros estavam atuantes no Vale do Paraíba, na região de influência de Itu, um dos municípios paulistas mais pujantes do século XVIII graças a um vigoroso ciclo do açúcar, foi o centro de irradiação de um padrão de talha rococó do Norte de Portugal, mas que, relido e adaptado, tornou-se um estilema único e próprio de São Paulo. Estamos falando das talhas de Bartholomeu Teixeira Guimarães (Lordelo, Guimarães, Portugal, ca.1738 – Itu, São Paulo, Brasil, 1807⁷) e José Fernandes de Oliveira, seu provável discípulo, responsáveis, juntos, por 33 retábulos em nove cidades paulistas (Aparecida, Atibaia, Cotia, Guarulhos, Itu, Mogi das Cruzes, Santos, São Paulo, e Sorocaba), além do retábulo-mor na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão⁸, cidade do Rio Grande do Sul que era destino de tropas de comércio paulistas. Tal quantidade de obras semelhantes demonstra a existência de discípulos e de oficinas com uma quantidade razoável de aprendizes e oficiais. Bartholomeu Teixeira é autor documentado do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, de 1786⁹. Já sobre José Fernandes de Oliveira, há registro de pagamentos para o artífice feitos pelas ordens terceiras franciscana¹⁰ e carmelita¹¹ da cidade de São Paulo, para a feitura do retábulo-mor da primeira (1791) e por uma reforma do retábulo da segunda (1793).

Este grupo foi crucial na formação de um padrão exclusivamente paulista: os auriculares, elementos de origem bávara¹² que muito haviam se popularizado no Norte de Portugal na segunda metade do século XVIII graças à circulação de gravuras originárias de Augsburg (Boêmia, hoje incorporada à Alemanha), aparecem de forma decisiva na obra de Teixeira Guimarães e se replicam com enorme semelhança nos retábulos de Fernandes de Oliveira. Marcam não somente o traço desses dois entalhadores, como também surgem replicados por outros artistas paulistas, com variações a partir dos modelos por eles difundi-

7. TEIXEIRA GUIMARÃES, Bartholomeu. *Testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães*. Itu, Manuscrito, 1806-07.

8. BONNET, Márcia. “Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro”. *XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, 03-05 set. 2008.

9. GUTIERREZ CERQUEIRA, Carlos. *Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial*. São Paulo, o autor, 2015, p. 03-05. Disponível em <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxyZXNnYXR-laGlzdG9yaWFIYXJ0ZXxneDo2YzVINTEwYmMyYjA4YTY0>. Acesso em 27 set. 2018.

10. ORTMANN, Adalberto. *Op. Cit.*, pp. 323-329.

11. ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963, p. 160.

12. CHESTER SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 144.



dos. A talha deste grupo baseia-se, quase que exclusivamente, numa estruturação ainda tradicional, mantendo a disposição de elementos arquitetônicos igual à do período joanino: uso de sanefas em arco joanino com lambrequins, e tarjas nos coroamentos (Fig. 3). Os intercolúnios, as arquivoltas e as espiras das colunas (quando são torças) são ornados invariavelmente com os auriculares da padronagem única deste grupo de artífices: são composições de volutas concorrentes ou sobrepostas com leques de pétalas, geralmente em seus extradorsos, com grande regularidade das ditas pétalas, formando um leque (Fig. 3). Quando não são espiraladas, as colunas se apresentam totalmente lisas, sem apliques, estrias ou marcações. Colunas rococós desse padrão são encontradas, no Brasil, apenas em São Paulo, com uma ocorrência isolada nas igrejas da região de Diamantina e Serro.

Fig.03: Tarjas (acima), capitéis (ao centro) e auriculares (abaixo) dos retábulos dos grupos de Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira. Fotos: Mateus Rosada, 2014-2015.

Um carioca no Vale do Paraíba: Gurdiano José das Chagas

São Paulo continuou recebendo contribuições externas, especialmente do Rio de Janeiro, capital da colônia desde 1673 e sede de diocese três anos depois, cuja influência civil e religiosa só aumentava no século XVIII. Juntamente com Vila Rica, era São Paulo a sede de capitania mais próxima da capital da colônia: ambas distam cerca de 400km do Rio. Os padrões estéticos da corte lisboeta, um tanto distintos do norte de Portugal, che-

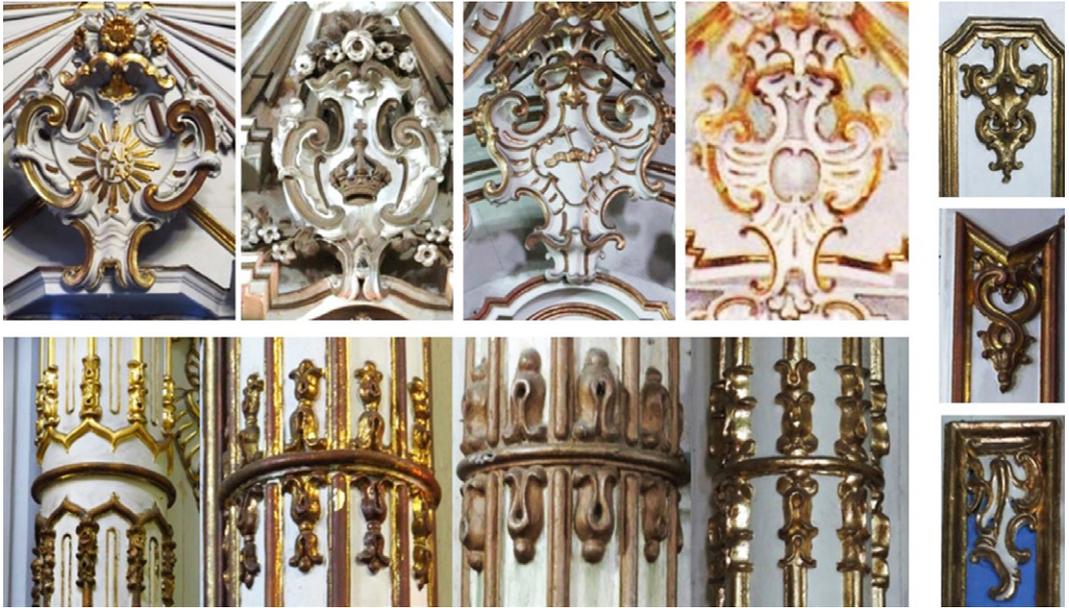


Fig.04: Tarjas de altares laterais (acima), detalhes dos ornamentos que decoram as estrias das colunas (abaixo) e apliques de painéis e intercolúnios (à direita) de retábulos do grupo de Gurdiano José das Chagas. Fotos: Mateus Rosada, 2014-2015.

gavam à colônia americana especialmente pelas principais sedes de capitania do litoral: Belém, Recife, Salvador e especialmente Rio de Janeiro, e dali se disseminavam. Percebemos que, para além da capital fluminense, essa influência ultrapassou a divisa das capitanias e chegou a São Paulo, atingindo o Vale do Paraíba paulista, região que sempre teve uma ligação mais estreita com o Rio de Janeiro devido à sua posição geográfica.

Artífices de clara influência fluminense realizaram trabalhos nas matrizes Basilica de Aparecida, Santo Antônio de Guaratinguetá, Conceição de Cunha e nas igrejas do Rosário e de Santa Rita de Paraty. Todas têm retábulos de mesmo traço, com quase todos os elementos da talha rococó que se fazia no mesmo período no Rio de Janeiro. Não existe nenhum retábulo com registro de autoria nos raros livros de receita e despesa das igrejas da região, mas eis que os Maços de População de Guaratinguetá acusam a presença de um único entalhador na cidade na virada do Século XVIII para o XIX: trata-se de Gurdiano José das Chagas (Rio de Janeiro, c.1745 – Guaratinguetá(?), 18??)¹³, artífice natural da capital da colônia, esposado em Paraty e, no censo de 1809, estabelecido em Guaratinguetá com oficina. Todo o percurso de Chagas coincide

13. São Paulo (capitania). *Maços de População: 1ª Companhia de ordenanças de Guaratinguetá*. Guaratinguetá, a Companhia de Ordenanças (Manuscrito), 1809, f. 28, fogo 103. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

com as semelhanças da talha carioca e com as cidades paulistas onde encontramos essas características.

Esse entalhe possui grande semelhança com a obra de Inácio Ferreira Pinto (1759-1828)¹⁴, um dos mais requisitados mestres do Rio de Janeiro em sua época. Há traços semelhantes nas colunas estriadas, nos capitéis, nos coroamentos, entre outros elementos. São todos retábulos cuja estrutura se dá com o camarim central arrematado em arco pleno e coroamento que se dá, nos altares-mores, em frontão curvilíneo ladeado de volutas com moldura superior e resplendor ao centro, forma que ocorre com frequência no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, mas inusual em São Paulo; e nos altares laterais, por frontão com uma tarja de linguagem *rocaille* à frente (Fig. 4). Os apliques rococós (Fig. 3) também se assemelham aos fluminenses por possuírem muitas contaminações e hibridizações de elementos do estilo regência, presente na segunda fase do barroco joanino e que se mantém justamente no rococó das regiões de Lisboa e do Rio de Janeiro.

A estruturação dos retábulos, as colunas com as estrias ornamentadas (Fig. 4) e a forma do coroamento do rococó do Rio de Janeiro levaram Myriam Oliveira a ligá-los a um padrão olisiponense: *uma tipologia muito comum na região de Lisboa, de onde foi provavelmente importado o modelo*¹⁵. As cartelas e as tarjas contam com a presença de amorfismos. Ainda assim, as estrias das conchas são perceptíveis. As bordas são tratadas com volutas que são sempre abraçadas por algum elemento que funciona como agrafe e encimadas/rodeadas por flores e folhas. Nota-se a presença da representação de folhas de palmáceas, vocabulário de influência pombalina, estilo da corte portuguesa do período. Tal elemento evidencia, mais uma vez, a ligação desse padrão com a ornamentação de Lisboa, disseminada no Brasil predominantemente via Rio de Janeiro.

Uma mescla fluminense e paulista: João da Cruz

Entre o padrão paulista disseminado por Bartholomeu Teixeira Guimarães em Itu e José Fernandes de Oliveira em São Paulo, e o fluminense de Gurdiano José das Chagas em Guaratinguetá, encon-

14. MATHIAS RABELO, Nancy Regina. *A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. 2001. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

15. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA, Myriam. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 188.



Fig.05: Coroamentos de retábulos com frontões (acima), e com tarjas (ao centro); rocalhas em forma de lambda (abaixo) e as típicas ornamentações com flores de lis (À direita) dos altares do grupo de João da Cruz. Fotos: Mateus Rosada, 2014-2015.

tramos uma espécie de meio-termo na obra do artífice João da Cruz (Rio de Janeiro, c.1765 – Taubaté (?), 18??)¹⁶, mestre também carioca, como Chagas, estabelecido em Taubaté no início do século XIX. Essa semelhança com alguns elementos de Gurdiano José das Chagas também nos leva a aventar a possibilidade de João da Cruz ter sido seu discípulo e depois montado sua própria oficina em Taubaté, cidade próxima a Guaratinguetá.

A autoria do retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes é documentalmente comprovada como sendo de João da Cruz¹⁷, conforme o livro de Receita e Despesa da Ordem. O grupo de João da Cruz é o segundo com maior número de altares confeccionados no Estado de São Paulo: são 23 retábulos em doze igrejas de sete cidades: Caçapava, Guararema, Mogi das Cruzes, São Paulo, Suzano, Taubaté e Tremembé. As linhas gerais do grupo (que possivelmente teve mais de um entalhador além de João da Cruz, dada a quantidade de obras) tornaram-se uma espécie de estilo regional na faixa entre São Paulo, Mogi e Taubaté. Há uma linha evolutiva, que se percebe mais claramente pelo tratamento do coroamento e pela evolução dos capitéis das colunas, com uma tendência sempre para a simplificação. Os

16. São Paulo (capitania). *Maços de População: 1ª Companhia de ordenanças de Taubaté*. Taubaté, a O Companhia de Ordenanças (Manuscrito), 1807, f. 61, fogo 248. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

17. Ordem Terceira do Carmo. *Livro de Receita e Despesa*. Mogi das Cruzes, a Ordem (Manuscrito), 1768-1818, f. 188. Arquivo Central da Província Carmelitana de Santo Elias, Belo Horizonte.

coroamentos dos exemplares mais antigos assemelham-se ao padrão fluminense, mas com uma variação regional e única: a arquivolta externa do coroamento se projeta mais à frente e há um aprofundamento da arquivolta interna, que se afasta do plano frontal do retábulo; o frontão se destaca das arquivoltas e se inclina, projetando-se para a frente (Fig. 5), como ocorre com as tarjas. Ao longo dos anos, em obras mais recentes, esse frontão passa a ser substituído por uma tarja central (Fig. 5), mais à moda paulista, mas aqui com formato bastante esgarçado. As colunas são lisas com apliques de talha em forma de anéis, que podem ser marcados, em ambas as divisões dos terços do fuste e nas divisões com a base e o capitel, por molduras de elementos fitomorfos, festões de flores, guirlandas com elementos *rocaille* e flores, pendentes florais que descem do capitel, e até mesmo estrias que percorrem apenas parte da extensão do fuste. Acima da linha das colunas há invariavelmente rocalhas em formato da letra grega lambda (Fig. 5). As flores de lis são uma espécie de assinatura dos membros do grupo de João da Cruz: aparecem nos capitéis, nos pendentes das colunas e dos painéis, ornamentando as mísulas e arrematando as tarjas (Fig. 5).

Outros entalhadores, outras influências

No último quartel do século XVIII e primeiro do XIX ainda teríamos outros tantos entalhadores atuantes em terras paulistas. A maioria dos registros se dão na capital, com nomes como Antônio Ludovico, José Pereira Mutas, Manoel José Antunes, Floriano José e Guilherme Francisco Vieira. E, além de Guaratinguetá e Taubaté, outros centros mais pujantes, como Mogi das Cruzes, Sorocaba, Itu e Campinas, tiveram oficinas de entalhadores que atendiam a toda uma área de influência, como mostram os registros ituanos que marcam a atuação de Francisco Ribeiro Dias e Miguel Francisco Paes Soares, por exemplo. Em todos esses casos, infelizmente, ainda não foi possível mapear a origem dos artistas e nem mesmo as influências que teriam recebido.

As dificuldades em localizar dados e filiações artísticas diminuem quando se vai avançando pelo século XIX, pois os registros são mais constantes, a menção de autoria das obras se torna mais corriqueira e a proximidade temporal dos documentos com a atualidade (já estamos falando de papéis com menos de duzentos anos) garantem que uma porção maior deles tenha conseguido ser preservada. Assim, quando tratamos de artistas de padrão estilístico imperial (nomenclatura por

nós cunhada¹⁸ para esse estilo transicional/híbrido que vicejou entre 1820 e 1890, de características entre o rococó e o neoclássico puro), temos maiores informações sobre os autores, como o ituíano Miguel Dutra, os baianos Victoriano dos Anjos Figueiroa e Estêvão Proto-Martir, o carioca Bernardino de Sena Reis e Almeida e os italianos Raffaello de Rosa e Aurelio Civatti.

No século XIX muita coisa mudaria em São Paulo. O estado, que não tinha passado até então por nenhum ciclo econômico vistoso, conhece a riqueza trazida pelo café. Se por um lado as cidades paulistas estão crescendo, construindo mais igrejas ou reformando as antigas, sua posição econômica fortalecida permite a contratação de artistas de melhor gabarito e de lugares mais distantes. Não por acaso surgem os nomes de artífices oriundos da Bahia e de outros imigrados da Itália, casos quase impossíveis de ocorrer no período colonial.

Conclusões

Como se pôde ver neste texto, se comparamos os retábulos paulistas entre si e com os de mesmo período de outros estados brasileiros vizinhos, como Minas Gerais e Rio de Janeiro, e mesmo com Portugal, muitas semelhanças se apresentam. Isso demonstra que, mais do que utilizar elementos recorrentes ou padrões típicos do momento ou movimento artístico, ou mesmo de reprodução de elementos de gravuras, os artistas que atuaram em São Paulo carregaram consigo influências das terras de onde vieram. Essa semelhança entre altares de igrejas diferentes vai além da estrutura, dos elementos gerais dos retábulos: há detalhes muito característicos que denunciam um estilema, um traço autoral. A insistente ocorrência de alguns elementos de entalhe repetidos quase como carimbos em várias localidades mostra que tivemos poucos grupos de entalhadores atuantes no Estado de São Paulo, que as oficinas se concentraram nos centros urbanos mais importantes e disseminaram padrões em suas regiões e que também chegaram a mesclar influências de origens distintas, criando elementos e ornamentos novos, regionais e únicos, que fazem da talha paulista, ainda que fruto de influências externas, original, rica e variada. Ainda, especialmente no período rococó, com o incremento das atividades

18. ROSADA, Mateus. *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação*. 2016. Tese de doutorado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, pp. 176-186.

urbanas nas vilas paulistas ocorrido em fins do século XVIII, a atuação desses artífices e suas oficinas em um grande número de igrejas, em localidades diferentes e por longos períodos de tempo, demonstra que se fixou uma rede de mestres e aprendizes nos principais centros urbanos de São Paulo¹⁹. Estudar, por fim, essas características da talha paulista é trazer à luz elementos que demonstram o espírito de uma época, que contribuíram para a formação de uma identidade paulista, espelham muito das características próprias do Estado e nos fazem compreendê-lo mais ampla e profundamente.

19. VIVEIROS DE ARAÚJO, Maria Lucília. *Mestre-pintor José Patrício da Silva manso e a pintura paulistana do setecentos*. 1997. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.