

Rocalhas Paulistas: a difusão do vocabulário Rococó na talha das igrejas de São Paulo

Mateus Rosada

Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, MG,
Brasil
mateusrosada@ufmg.br

Resumo

Este texto se propõe a abordar a forma como o vocabulário formal do Rococó se difundiu e se adaptou no ambiente da decoração religiosa no Estado de São Paulo entre o último quartel do século XVIII e primeiro do século XIX. Estilo nascido na corte do Rei Luís XV da França, o Rococó atingiu grande aceitação na decoração civil, mas seu uso religioso encontrou resistência em vários países, de modo que o estilo foi adotado em templos de poucas nações, sendo expressivo apenas nos atuais Alemanha, Áustria, Portugal e Brasil. Em São Paulo, especialmente, tornou-se o estilo dominante nas igrejas do período, sendo o principal padrão ornamental religioso do período colonial que encontramos hoje no Estado.

Palavras-Chaves: Rococó. São Paulo (Estado). Igreja. Arquitetura Religiosa.

The Rockeries of São Paulo: spread of Rococo vocabulary in the carving of churches in São Paulo State, Brazil

Abstract

This text deals the way in which the rococo formal vocabulary spread and adapted in the religious decoration environment in the State of São Paulo between the last quarter of the 18th century and the first quarter of the 19th century. Style born in the court of King Louis XV of France, rococo had great acceptance in civil decoration, but its religious use found resistance in several countries, so that the style was adopted in temples in few nations, being in present-day expressive only in Germany, Austria, Portugal and Brazil. Particularly in São Paulo, it became the dominant style in the churches in this historical setting, being the main religious ornamental pattern of the colonial period that we find today in the State.

Keywords: Rococo. São Paulo (State). Catholic Church. Religious Architecture.

Rocallas paulistas: la difusión del vocabulário Rococó en la talla de las iglesias del Estado de São Paulo, Brasil

Resumen

Este artículo aborda la forma en que el vocabulario formal Rococó se difundió y se adaptó en el ámbito de la decoración religiosa en el estado brasileño de São Paulo entre el último cuarto del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX. Estilo nascido en la corte del rey Luis XV de Francia, el Rococó logró una gran aceptación en la decoración civil, pero su uso religioso encontró resistencia en varios países, por lo que el estilo fue adoptado en templos de algunas pocas naciones, siendo expresivo solo en la actual Alemania, Austria, en Portugal y Brasil. En São Paulo, especialmente, se convirtió en el estilo dominante en las iglesias de la época, y es el principal patrón ornamental religioso del período colonial que encontramos hoy en el Estado.

Palabras clave: Rococó. São Paulo (estado). Iglesia. Arquitectura religiosa.

O Barroco e o Rococó

No Brasil, o entendimento do Rococó como estilo autônomo e independente do Barroco é relativamente recente e, pelo fato de boa parte de nossa historiografia das artes tê-lo classificado como uma última fase do Barroco, predecessora do Neoclassicismo, levaremos um tempo para que o conceito e essa divisão se assentem na comunidade acadêmica e, ainda mais, na população, que replica os conceitos. Houve teóricos que consideraram o Rococó como uma última manifestação do movimento (SMITH, 1962, p.129), um tardo-Barroco, denominando-o, por vezes, como Barroco-Rococó (SANTOS, 1951). No entanto, a literatura mais recente tende a entendê-lo de outra forma, como um movimento renovador, ainda que contaminado pela grande carga decorativa já assimilada pelos costumes dos séculos XVII e XVIII, mas não uma progressão do anterior (OLIVEIRA, 2003, p.17-21).

Se observarmos de forma detalhada, será possível entender que ambos os movimentos, o Barroco e o Rococó, já possuem diferenças de concepção em suas próprias origens. O primeiro iniciou-se na Itália em fins do século XVI, como um estilo eminentemente retórico e engajado, especialmente nos países católicos, resultado da Contrarreforma, com forte intuito de educação do povo, conversão e convencimento dos fiéis católicos, que se daria pela efusão dos elementos e pelas composições dramáticas e gloriosas dos santos e mártires. Já o segundo nasceu na primeira metade do século XVIII, na França, como um

movimento estritamente civil, embrionado na corte do Rei Luís XV, e com um caráter muito mais celebrativo, leve e hedonista, procurando um distanciamento de toda a carga dramática e emocional barroca. O padrão *rocaille*, por seu caráter despreocupado e sem maiores engajamentos religiosos e filosóficos, não possui, de início, qualquer comprometimento com a religião. Em suas próprias origens, os movimentos são antagônicos, uma vez que um possui um forte viés de doutrinação e de negação dos prazeres terrenos (o prazer está apenas no céu, na vida eterna), enquanto o outro não se propõe a discursos de convencimento e, ainda, celebra as possibilidades e as alegrias da vida neste mundo.

Difusão do estilo

Por ser exuberante e ter uma estética menos carregada e “opressiva” do que o padrão vigente até então, o Rococó ganha o gosto da aristocracia com certa velocidade e tão logo as outras classes sociais o adotam, ainda que de forma mais comedida. Nas décadas de 1720 e 1730, já tinha extrapolado os limites da França e aparecia em decorações na Suábia, Francônia, Bavária e Boêmia (atuais sul da Alemanha e República Tcheca). Contribuiu demasiadamente para a sua divulgação a grande produção de gravuras que floresceu nesse período, e cujo maior centro era a cidade de Augsburgo:

Desde fins do século XVII, Augsburgo assumira posição de liderança no mercado internacional de estampa, principalmente no setor das gravuras ornamentais, vendidas em folhas soltas ou em séries destinadas a servir

de modelo aos estucadores, pintores, ourives, marceneiros e outros profissionais das chamadas ‘artes decorativas’. A influência das gravuras de Augsburg foi decisiva, tanto na divulgação na Alemanha do Regência e do rococó franceses, quanto da elaboração e divulgação européia do *rokoko* germânico, subsidiário do *rocaille* francês, mas com características próprias. (RIBEIRO, 2003, p. 91-92).

Dessa maneira, o estilo, embora nascido na França, mudou seu centro de irradiação e passou a ser divulgado mormente pelos teutos: “Foi a França quem iniciou o processo. Mas foi, pelo menos na arquitectura, a Alemanha que produziu o maior número de realizações, alargando também o estilo – que no país de origem se limitou às moradias senhoriais – à arquitetura monumental, civil e religiosa” (CONTI, 1987, p.04). A disseminação das estampas augsburguenses (Fig.01) permitiu que os modelos de rocalhas chegassem a nações mais distantes do centro europeu, e até mesmo, fora do continente, como foram os casos, respectivamente, de Portugal e de sua colônia mais rica àquela época: o Brasil. Em meados do século, o país ibérico tomava contato com a estética Rococó, graças à profusão de imagens do estilo *rocaille* que chegavam ao principais centros lusos. As estampas de Augsburg eram, de fato:

[...] portadoras de repertório temático e formal internacionalizado que tocou toda a Europa e as colônias americanas dos países Ibéricos. Em grande parte de origem francesa, encontraram em Jeremias Wolff um dos principais editores dessas formas, que seduziam pela plasticidade e que vinham afinal ao encontro do gosto de

encomendadores e artistas do Noroeste [português]. Os conventos da região, como o de Tibães, conservavam nas suas bibliotecas colecções dessas edições que, juntamente com os Registos dos Santos, vendidos em festas e romarias, constituirão factores de divulgação das formas rocaille (PEREIRA, 1992, p.137-8).

Figura 1 – Gravura com Rocalhas de Franz Xaver Habermann, meados do século XVIII.



Fonte: Acervo do Rijksmuseum, domínio público.
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1944-626>

As estampas foram um instrumento importantíssimo de disseminação de padrões e estilos, pois eram leves e de dimensões que poderiam ser transportadas em pastas ou enroladas em canudos. Eram, também, produtos que tinham valores relativamente acessíveis, dada a sua materialidade – papel e tinta –

e a produção em larga escala dos motivos estampados. Elas causariam, ainda, modificações na forma como os artistas desempenhavam seus próprios processos de pintura ou de entalhe/escultura, uma vez que eles passaram a prescindir, em parte das vezes, da contratação de modelos reais.

O Rococó Religioso, na Europa e em Portugal

Um fator interessante a se destacar é que o Rococó nasceu num ambiente estritamente aristocrata e civil: a corte de Versalhes. Sua aplicação, de início, se deu apenas em ambientes palacianos e seria de se esperar que o estilo não vingasse na decoração de interiores religiosos, já que o seu elemento básico é a rocalha, que é o resultado do esgarçamento da forma de uma concha tridacna, com fusão de mais alguns elementos, resultando, muitas vezes em uma composição que, após um processo compositivo que cria vários amorfismos, se torna abstrata. Ora, um elemento abstrato não é interessante de ser colocado dentro de um templo, uma vez que todo o programa visual de uma igreja necessita de um discurso engajado em sua fé, que inspire a conversão e a educação constante do fiel. No entanto, uma rocalha, abstrata por sua própria concepção, não transmite diretamente nenhuma mensagem, sendo puramente decorativa e vazia de discurso. Acontece que estamos no século XVIII, Século das Luzes, e a forma de ver e sentir o mundo e, especialmente, os prazeres terrenos, se modifica bastante. Há uma valorização do homem e do hedonismo que atravessa a

centúria, fazendo da busca da felicidade e do prazer uma obsessão constante na vida do homem setecentista (PEREIRA, 1992, p.52). Aos poucos, essa postura mais aberta e menos rígida caminhou num *crescendo* de consenso entre a população europeia e associou-se à corrente filosófica que pregava que não havia mal em se ter prazeres respeitosos à fé cristã e que o fiel virtuoso poderia gozar de alegria e prazer ainda no plano terrestre. Dessa forma, o ato lançar mão de uma decoração que apenas proporciona prazer por sua própria beleza abstrata, caso da composição *rocaille*, ainda que desprovida de discursos cristãos em seus elementos, passa a ser aceito pela filosofia católica de então e, mais que isso, desejado pela exuberância visual do novo estilo.

Por esse caminho, o Rococó é assimilado também em sua vertente religiosa. Essa assimilação dentro das igrejas não ocorreu de maneira uniforme em todos os países católicos de então: nações como a França e a Espanha (e, por conseguinte, suas colônias americanas) foram regiões cujo clero manteve-se mais reticente ao uso das rocalhas na decoração de seus templos. De forma oposta, o Rococó religioso é adotado à larga especialmente no sul da atual Alemanha (regiões da Francônia, Suábia e Bavária), na República Tcheca (Boêmia), em Portugal e suas colônias (BONAZZI DA COSTA, 2014, p.87), destacadamente o Brasil. Viria a ser o estilo dominante na segunda metade do século XVIII em Portugal:

A fase final da talha setecentista coincidiu com o florescimento do estilo rococó. Durante o meio século decorrido entre 1750 e 1800, os entalhadores portugueses, como todos os artistas nacionais, sentiram o

encanto prolongado dessa [que então se entendia como] nova versão prolongada do barroco, do estilo suave e requintado que deu a toda sorte de arte religiosa um sabor palaciano. [...] No reinado de D. Maria I, o gosto concretizou-se, prolongando o domínio do rococó em Portugal mais tempo do que em outros países. (SMITH, 1962, p.129)

Os primeiros sinais do estilo em Portugal se deram antes em outras artes decorativas, como na azulejaria, no mobiliário e na produção de estampas. Na talha religiosa, os dois primeiros exemplos, concomitantes, parecem ser as obras de entalhe das igrejas das Mercês e de Nossa Senhora Mãe dos Homens em Lisboa, realizadas no ano de 1745 (SMITH, 1962, p.130). O novo padrão seria empregado com frequência e desenvoltura cada vez maiores a partir de então, dominando o cenário da talha religiosa já a partir da década de 1750 em boa parte do território do Reino.

A talha religiosa de Portugal foi de tal forma modificada no final do setecentos que, quando se aborda o Barroco português, inevitavelmente se trata também (ou apenas) do Rococó:

A arte portuguesa setecentista diferiu essencialmente da espanhola por ser Rococó e usar ornamentação assimétrica; na segunda metade do século, com exceção da arte bracarense, sua tendência era para a elegância, e ela não diferia muito da arte da Suábia e da Francônia (BAZIN, 2010, p.214).

Enquanto a sede da Coroa adotou, na reconstrução da capital que se seguiu ao fatídico terremoto de 1755, um padrão de tardo-barroco posteriormente chamado de pombalino (alçado

praticamente à condição de estilo oficial do Reino), o Norte, região com outras relações comerciais influências distintas, com maior contato com comerciantes ingleses e alemães e, além de tudo, alimentando uma rivalidade com a capital, resistiria ao estilo da corte e se manteria alinhado à estética rocaille, criando novas variantes de sabores locais.

A aventura barroca da arquitetura portuense detinha-se assim, para além de inevitáveis anacronismos, cedendo lugar a uma nova estética [pombalina] de uma sociedade em transformação. [...] Mas a vitalidade do Barroco [rococó, no caso] continuava actuante no Norte. Trata-se do prolongamento de um estilo, numa situação tardo-barroca que aceita o vocabulário rocaille em oposição à racionalidade pombalina, erigida então em discurso oficial (PEREIRA, 1992, p.137-8).

No norte português, o Rococó seria substituído apenas na virada para o século XIX pelo neoclassicismo, por uma influência de via inglesa, neopaladiana, (dado o forte comércio portuense com a Grã-Bretanha), sem ter apresentado exemplares significativos de arquitetura pombalina, ao passo que o pombalino da corte evoluiria para um neoclássico com mais elementos franceses.

Que se ressalte a presença tímida de algumas edificações de linguagem pombalina no Brasil: todas, sem exceção, em cidades costeiras, e concentradas nos maiores portos, com ligação direta com Lisboa. São casos assim As igrejas do Carmo (portada) e da Santa Cruz dos Militares, no Rio de Janeiro; do Pilar (portada) e da Conceição da Praia, em Salvador; e de São Francisco, no Recife. Em menor número, houve casos de influência indireta, por via de

uma dessas grandes cidades, a exemplo do Santuário do Bom Jesus, em Iguape, no Estado de São Paulo, cujos profissionais que a executaram vieram do Rio de Janeiro (essa igreja sofreu uma reforma classicizante no século XIX e perdeu as características pombalinas).

O Estilo *Rocaille* no Brasil

O Brasil ainda era um território sob o domínio de Portugal, distante dos grandes centros que ditavam os padrões estéticos da época e separado da Europa por uma grande barreira natural: o Oceano Atlântico. Toda e qualquer influência aqui chegava por via da metrópole e, dessa forma, levava alguns anos a mais para que novidades se estabelecessem em terras brasileiras. Não era fato incomum que, quando uma moda atingia seu auge na colônia, apresentava-se em franca decadência no Reino. Essa dinâmica não foi muito diferente na adoção do Rococó. O estilo, em sua vertente religiosa, é inaugurado na talha da Igreja de Santa Rita (Fig.02), no Rio de Janeiro, em 1753 (NARA JR., 2016), ou seja, apenas oito anos após as primeiras obras do gênero na metrópole. Na década seguinte, tinha substituído definitivamente o Barroco e era o padrão ornamental dominante no território da colônia. É interessante destacar a sua longevidade em terras americanas: o Rococó vigorou no Brasil por oitenta anos, manifestando-se de 1760 até 1840 (CAMPOS, 2006), a despeito da introdução oficial do neoclassicismo pela corte no Rio de Janeiro em 1816. O estilo foi

reinventado e ganhou sabores regionais nas terras brasileiras e sua aceitação foi tamanha que custou ao gosto local abandoná-lo para aderir ao estilo que o substituiria.

Figura 2 – Interior da Igreja de Santa Rita, Rio de Janeiro.



Foto: Mateus Rosada, 2014.

Vale lembrar que o século XVIII marca a descoberta de enormes quantidades de ouro no Brasil e a colônia atingiu desenvolvimento e incremento populacional inéditos. A população do Brasil decuplica na centúria: passa de 300 mil habitantes em 1700, para 3,25 milhões em 1800 (IBGE, 2000). Tamanha expansão resultou na construção de mais de um milhar de novas igrejas nas tantas vilas que se estabeleceram, assim como para a reformas de atualização

estilística nas preexistentes. Esse processo ocorreu em parte sob a estética barroca, nos dois primeiros terços do século, e a renovação continuou com o rococó, no terço final do período. Grande parte dos templos brasileiros nascidos barrocos sofreram alguma reforma estilística de sabor Rococó até o alvorecer do século XIX. Portanto, não é exagero afirmar que a parcela mais expressiva dos exemplares que turisticamente chamamos hoje de “Barroco brasileiro” ou “Barroco mineiro” é, na verdade, Rococó. O poderio econômico dado aos maiores centros mineradores e portuários possibilitou o incremento recursos materiais e humanos que lograram a realização de obras religiosas de grande vulto e indiscutível qualidade artística, rivalizando com a metrópole, por vezes, a ponto de importantes estudiosos da arte, como Germain Bazin, afirmarem que “os melhores exemplos [do Rococó de padrão português] estão no Brasil” (2010, p.214).

De qualquer forma, a influência da metrópole sobre sua colônia é visível e se evidencia nas características regionais da talha em Portugal. Muitas vezes, é possível identificar a região de origem de determinado entalhador português atuante no Brasil a partir da presença de alguns estilemas característicos de sua região de origem. Na segunda metade do século XVIII, os principais centros de onde partiram artífices que se estabeleceram na colônia foram Lisboa, Porto e Braga. Enquanto a talha da capital do Reino se caracterizava por um Rococó mais castiço, afrancesado, com muitos resquícios ainda do Barroco Joanino que o antecedeu, as obras de madeira do Norte Português já possuíam uma estruturação diferenciada ao

período anterior e com maior usos de elementos tipicamente germânicos bastante abstratos, como os auriculares, já presentes na cultura visual germânica através “estilo auricular” do século XVII (*obrmuschtelsti*), que foi englobado pela padronagem abstrata do *rokoko* e com ele se fundiu. Os auriculares serão marcantes e encontráveis em um sem-número de obras em Minas Gerais e, especialmente, em São Paulo.

O Rococó chega a São Paulo

Estima-se que seja década de 1760, alguns anos depois da capital da colônia e praticamente ao mesmo tempo que os principais centros urbanos brasileiros da época, que surgem as primeiras manifestações do Rococó na Capitania de São Paulo.

Aqui cabe uma explicação, pois não é possível até o momento, com a documentação que se tem contato, fixar o ano no qual se realiza a primeira obra. Imaginava-se que o primeiro retábulo Rococó de São Paulo seria o da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, na capital, entalhado por Antônio Ludovico em 1759 (ANDRADE, 1963, p.155). No entanto, em documentação à qual apenas recentemente tivemos acesso (2019), há a informação que o retábulo mencionado foi desmanchado e vendido pela Ordem Terceira em 1799 (VOTCSP, 1742-1820, f.108-109) e que o atual seria de 1800-1801. Com pouquíssimas informações sobre as datas de faturas de outras obras de talha nas mais de 120 igrejas coloniais

paulistas, fica difícil precisar o ano em que os entalhadores começaram a utilizar o vocabulário *rocaille* na região, mas, pela linha evolutiva dos retábulos, é possível fixar com boa segurança a década de 1760 como inicial para o estilo em São Paulo.

Essa segunda metade do século XVIII coincidiu com uma fase de importante crescimento econômico para a região, com a expansão do comércio tropeiro e um segundo e mais vistoso ciclo sucrocultor (ARAÚJO, 2006, p.26). O incremento econômico permitiu que muitas reformas, ampliações e reconstruções de igrejas fossem levadas a cabo, tanto na capital como no litoral e em outros centros da então Capitania. É possível se afirmar que a arquitetura religiosa encontrada hoje no Estado de São Paulo, conheceu uma segunda fase na segunda metade do século XVIII, quando se construíram igrejas maiores e de ornamentação mais sofisticada. Todas as cidades paulistas mais ricas desse período, como a capital, Itu, Santos, Sorocaba, Mogi das Cruzes, Guaratinguetá e Taubaté reformaram suas igrejas, demoliram e reconstruíram templos antigos ou mesmo erigiram novos espaços de culto.

Ao período de desenvolvimento econômico soma-se um fator religioso importante: em 1745, São Paulo torna-se sede de bispado, com território eclesiástico desmembrado do Rio de Janeiro. Esse ato significa duas coisas: a primeira, corrobora a boa fase da economia paulista no período, pois a Igreja Católica se certificava que a nova diocese só seria instalada em cidade que tivesse capacidade de sustentar financeiramente sua estrutura; a segunda, a influência nas artes: a separação da circunscrição eclesiástica vai

significar também uma maior autonomia artística em relação ao bispado do Rio de Janeiro, que até antes desse ato era a referência para as artes religiosas dos paulistas. A instalação do bispado seria um dos fatores determinantes para que as igrejas da capital fossem seguidamente reformadas: dezessete das dezoito igrejas do núcleo-sede da capital foram reformadas ou reconstruídas entre 1740 e 1800 (SILVA-NIGRA, 1958, p.821-837).

Os fatores econômico e eclesiástico foram importantes para que o Rococó fosse adotado em quase todas as igrejas do período, substituindo a ornamentação que existia até então. É na segunda metade do século XVIII que a Capitania tem meios para dar um salto na produção artística e, por ser um período um pouco mais próximo da atualidade, fase da qual restou um pouco mais de documentação preservada, que possibilita identificar alguns autores.

Nesse momento, ainda, ao mesmo tempo em que a Capitania de São Paulo atinge certa autonomia artística em relação a outras dioceses (os domínios da circunscrição eclesiástica abrangiam toda a capitania), também se conecta mais estreitamente com outras regiões graças ao avanço do comércio, recebendo artistas imigrantes de outras partes da colônia (especialmente Rio de Janeiro e Minas Gerais) e até mesmo do Reino (com destaque para o Porto e Lisboa). Esses profissionais vão se fixar e abrir oficinas não só na capital, mas também nos outros núcleos urbanos mais proeminentes: há registros de oficinas de artífices com obras Rococós pelo menos em Santos, Taubaté, Guaratinguetá, Itu e na

própria São Paulo. É certo que outras cidades tiveram oficinas de entalhadores nessa época, e uma pesquisa mais aprofundada nos arquivos municipais evidenciaria isso.

Artífices da Talha Rococó Paulista

O entalhador mais influente desse período é provavelmente **Bartholomeu Teixeira Guimarães** (Lugar do Passal, próximo a Guimarães, Portugal, c.1738- Itu, 1806) (GUIMARÃES, 1806-07), estabelecido com oficina em Itu a partir de 1786. Documentalmente comprovada é sua autoria no retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Candelária (fig.03), matriz daquela cidade (CERQUEIRA, 2015, p.03-05). A obra mais antiga provavelmente de seu grupo¹ é o retábulo-mor da igreja do Convento do Carmo de Santos, o principal porto paulista. Em poucos anos, obras de talha com as mesmas características foram realizadas em São Paulo, Cotia, Sorocaba e Itu, onde se estabeleceu definitivamente, além de um curioso caso de retábulo levado para Viamão-RS (ROSADA, 2016, p.292-302). Os elementos que o caracterizam são os auriculares em C ou S, elementos de origem bávara, que marcaram não só a obra do grupo ao qual pertencia, como foram também utilizados por outros artistas paulistas de 1760

¹ À época da redação da Tese de Doutorado optamos por classificar as obras de entalhe por grupos de características comuns. Os grupos receberam o nome do entalhador que possuía alguma obra com registro de autoria no rol dentro da classificação. Essa divisão foi realizada para demonstrar características comuns e atentar para a possibilidade de as obras sem autoria terem sido realizadas pelo entalhador referido ou por discípulos dele, pois não é possível precisá-la.

a 1830, durante setenta anos. É interessante que se note que esses elementos são muito comuns no Norte de Portugal, especialmente nas regiões de influência de Braga, Porto e Vila Real, e que, não por acaso, Bartholomeu Teixeira Guimarães nasceu no Arcebispado de Braga.

Figura 3 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu.



Foto: Mateus Rosada, 2019.

Com muitas semelhanças com as obras de Guimarães, com uso de auriculares muito semelhantes, que chegam a confundir o observador, estão os altares realizados por **José Fernandes de Oliveira** e seu grupo, responsável pela talha de quinze igrejas no

Estado de São Paulo, em doze cidades na faixa que vai de Sorocaba a Aparecida, passando por São Paulo e incluindo também Santos. É documentada sua autoria no retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira da Penitência (Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco) (Fig.04) de São Paulo, realizado em 1791 (ORTMANN, 1951, p.323-29). É provável que Fernandes de Oliveira tenha trabalhado com Bartholomeu Teixeira Guimarães, dada a enorme semelhança dos elementos, identificáveis apenas pelo fato de Oliveira optar por auriculares menos protuberantes e mais abertos, esparramados do que os de seu provável mestre. O tema dos auriculares com aquelas características muito próximas surge ainda nos trabalhos de dois artífices atuantes na década de 1820 na mesma igreja da Penitência de São Paulo: **Floriano José** e **Guilherme Francisco Vieira** (ORTMANN, 1951, P.335), ainda que de forma mais simplificada e com uma menor qualidade de acabamento. São obras mais recentes, o que pode indicar terem sido discípulos nesse mesmo grupo em que atuou Fernandes de Oliveira. Essa sequência de nomes – Bartholomeu Teixeira Guimarães (ativo em 1786), José Fernandes de Oliveira (ativo em 1791-1793), Floriano José (ativo em 1826) e Guilherme Francisco Vieira (ativo em 1828) – apresenta uma linha de evolução tanto da composição geral dos altares como dos elementos auriculares a eles aplicados, e corrobora que uma sequência de ensinamentos e influências ocorreu na talha paulista.

Figura 4 – Retábulo-mor da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, São Paulo.



Foto: Mateus Rosada, 2017.

Documentos comprovam também o avanço do Rococó adentrando o século XIX em São Paulo. Outro agrupamento importante será o de obras semelhantes ao retábulo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, realizado em 1800, provavelmente por **Manoel José Antunes** (São Paulo, c.1762 – s.l., 18??), único entalhador estabelecido na cidade naqueles anos (SÃO PAULO, 1807, p.85, fogo 453). Esse conjunto possui como algumas de suas características a talha com rocalhas maciças e protuberantes, com grande projeção para fora dos planos em que são aplicadas, encontros de volutas com curvas concorrentes,

acróteras com agrafes, que se agarram às cornijas abaixo de si e lambrequins com pingentes com enrolamentos assimétricos. Há exemplares em São Paulo, Itu e Santos.

Já com obras na virada do século XVIII e XIX está o grupo de **João da Cruz** (Rio de Janeiro, c.1865 – s.l., 18??), artífice natural do Rio e com oficina estabelecida em Taubaté no ano de 1807 (SÃO PAULO, 1807, p.61, fogo 248). Também neste caso, há apenas um registro confirmando ser dele uma obra: os livros de receita e despesa da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes acusam pagamento em 1815 pelo retábulo-mor (Fig.05) (ORDEM TERCEIRA, 1768-1818, f.88). As obras desse artífice se caracterizam, em especial, pelas mísulas com enrolamentos bastante protuberantes para os lados, colunas lisas ou com frisos que não percorrem todo o fuste, festões de flores, rocalhas em forma de “λ” (lâmbida) sobre arranques de frontões nas laterais, frontão central com resplendor e ladeado por volutas, e por pendentés com flores de lis (ROSADA, 2016, p.310-318). Os retábulos desse padrão decoram igrejas desde a cidade de São Paulo até Taubaté e Tremembé, no Vale do Paraíba, concentrando-se os trabalhos em Mogi das Cruzes e Guararema.

Figura 5 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes.



Foto: Mateus Rosada, 2014.

Figura 6 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá.



Foto: Mateus Rosada, 2017.

As igrejas da Capitania de São Paulo continuaram recebendo alguma influência da ornamentação Rococó do Rio de Janeiro na região do Vale do Paraíba, caminho que ligava São Paulo à Capital da Colônia e área de transição entre as capitanias, com presença de pessoas naturais de ambas. Os Maços de População de 1792 a 1808 de Guaratinguetá acusam a presença de um único entalhador vivendo na cidade: **Guardiano José das Chagas** (Rio de Janeiro, c.1744 – Guaratinguetá [?], 18??), natural do Rio de Janeiro, tendo vivido uma parte de sua vida em Parati, e depois estabelecendo-se Guaratinguetá (SÃO PAULO, 1792, fogo 23; SÃO PAULO, 1809, f.28, fogo 103). Não parece ser acaso que as obras de talha da virada entre o século XVIII e XIX das regiões de Parati e Guaratinguetá

(Aparecida e Cunha incluídas), cidades onde viveu Guardiano, se assemelhem enormemente com os retábulos e arcos-cruzeiros Rococós do Rio de Janeiro (local onde ele nasceu), especialmente os executados por um dos mais requisitados entalhadores da capital da colônia na segunda metade do século XVIII: Ignacio Ferreira Pinto. (RABELO, 2001). Os altares que se atribuem ao grupo de Chagas (Fig.06) se destacam pelas colunas com frisos salientes arrematados no primeiro terço e nas partes superior e inferior do fuste por elementos fitomorfos, e com capitéis com as folhas de acanto estilizadas; contam também com a presença de auriculares nas cartelas e tarjas. Os arcos-cruzeiros são únicos no Estado de São Paulo, pois possuem exuberante ornamentação rocaillé com aletas laterais acima de suas molduras, estas ornadas com cartelas nas faces externas e no intradorso.

À Guisa de Conclusão: um Rococó Paulista

A talha religiosa Rococó em São Paulo apresenta, ao fim do século XVIII, traços característicos regionais e é perceptível que determinados grupos de entalhadores influenciaram outros que se seguiram, sendo possível afirmar que se cria, nesse momento, uma espécie de escola paulista de artífices com padrões locais (ARAÚJO, 1997). A maior parte das obras do Rococó Paulista passa a ter variações locais e únicas, e são perceptíveis quatro padrões dominantes, que indicam “escolas” e grupos cujos entalhadores deram continuidade a padrões de seus mestres:

- Dois grandes padrões dominantes num raio de 100km no entorno da capital São Paulo. O primeiro, com centro em Itu, tributário da obra de Bartholomeu Teixeira Guimarães, com obras também dos grupos de José Fernandes de Oliveira, Floriano José e Guilherme Francisco Vieira, que demonstram uma sequência de padronagem que vigora por pelo menos sessenta anos. E o segundo, sediado na capital, de uma linguagem mais compacta e volumosa, atrelado, provavelmente, ao entalhador Manoel José Antunes.
- Um padrão, ainda que não se diferencie substancialmente do realizado no Rio de Janeiro, que decorou as igrejas na área de influência de Guaratinguetá, com obras de Guardiano José das Chagas e seus possíveis discípulos, abrangendo realizações no Caminho Velho da Estrada Real, chegando até a cidade fluminense de Paraty.
- Um quarto padrão na faixa ao longo do caminho que ligava o Rio a São Paulo, de artífices seguidores da decoração criada pelo carioca João da Cruz, com as obras gravitando entre Mogi das Cruzes e Taubaté e cidades próximas, e características no entremeio dos padrões estritamente paulistas da capital e do estilo fluminense de Guardiano José das Chagas, que atuava na cidade vizinha à da oficina de João da Cruz.

Esses são nomes de entalhadores cujos grupos ou círculos mais próximos produziram objetos de talha nas igrejas paulistas durante a vigência do Rococó. Outros mais existiram, anônimos, cujos nomes nunca foram recuperados, com obras em menor número, muitas vezes de ocorrência única, em apenas um templo, como é o caso de boa parte das irmandades pobres do Rosário dos Pretos, existentes em quase toda vila colonial. Toda comunidade religiosa, por singela que fosse, procurou dar à Casa de Deus a melhor dignidade possível, e ela se deu, no período de 1760 a 1840, com a

ornamentação *rocaille*. E assim, o Rococó, estilo nascido na França, que chegou à Baviera, foi ali editado, transformado, copiado e impresso, chegou a Portugal e cruzou o oceano, atingindo as franjas mais longínquas do domínio português na América. O Rococó conquistou o gosto da população, substituiu ornamentações anteriores e depois ainda resistiu a novas modas estéticas que chegavam ao Brasil, perdurando por muito mais tempo do que em outros lugares do globo.

Atualmente, das 120 igrejas construídas até o advento da República e que ainda remanescem no solo de São Paulo, 81 delas, pouco mais de dois terços, possui decoração rococó (ROSADA, 2016, p.163-172), no todo ou ao menos em parte, o que demonstra a importância e a representatividade desse estilo para a arte religiosa paulista. Compreender melhor essa arte é valorizar elementos que são constitutivos da formação e da cultura do Estado, e demonstrar como é imperiosa a sua preservação.

Referências

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

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O Mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. São Paulo, 1997.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Os caminhos da riqueza dos paulistas na primeira metade do Oitocentos**. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. **A Talha no Estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no Barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no Rococó**. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial**. São Paulo: o autor, 2015. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxyZXNnYXRlaGlzdG9yaWFIYXJ0ZXxneDo2YzVlNTEwYmMyYjA4YTY0>. Acesso em 27 set. 2018.

CONTI, Flavio. **Como reconhecer a Arte Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

GUIMARÃES, Bartholomeu Teixeira. **Testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães**. Itu: Manuscrito, 1806-07. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro, 2000. p. 221. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-brasileira.html>. Acesso em 19 set. 2020.

NARA JR., João Carlos. **Arqueologia da persuasão: O simbolismo rococó da Matriz de Santa Rita.** Curitiba: Appris, 2016

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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.

PEREIRA, José Fernandes. **Arquitetura Barroca em Portugal.** 2 ed. Maia: Gráfica Maiadouro, 1992.

RABELO, Nancy Regina Mathias. **A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

ROSADA, Mateus. **Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: Arquitetura e Ornamentação.** Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-30062016-112001/pt-br.php>. Acessado em 19 set. 2020.

SANTOS, Paulo Ferreira dos. **A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto.** Rio de Janeiro: Kosmos Erich Eichner, 1951.

SÃO PAULO (capitania). **Maços de População: 1ª Companhia de ordenanças de Taubaté.** Taubaté: a Companhia de Ordenanças (Manuscrito): 1807a. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (capitania). **Maços de População: 1ª Companhia de ordenanças de São Paulo.** São Paulo: a Companhia de Ordenanças (Manuscrito): 1807b. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (capitania). **Maços de População: 1ª Companhia de ordenanças de Guaratinguetá.** Guaratinguetá: a Companhia de

Ordenanças (Manuscrito): 1792. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (capitania). **Maços de População**: 1ª Companhia de ordenanças de Guaratinguetá. Guaratinguetá: a Companhia de Ordenanças (Manuscrito): 1809. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. *Sobre as Artes Plásticas na Antiga Capitania de São Vicente. Ensaios paulistas*. São Paulo: Anhambi, 1958. p.821-837.

SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

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

VOTCMC, Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes. **Livro de Receita e Despesa**. Mogi das Cruzes: a Ordem (Manuscrito), 1768-1818. Arquivo Central da Província Carmelitana de Santo Elías, Belo Horizonte.

VOTCSP, Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. **Atas e Termos**. São Paulo, 1742-1820. Manuscrito. Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva da Arquidiocese de São Paulo. Anotação cedida por Carlos Gutierrez Cerqueira.