UFMG

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS:
retábulos, entalhadores e oficinas.

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Aziz José de Oliveira Pedrosa

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS: retábulos, entalhadores e oficinas.

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2016

Aziz José de Oliveira Pedrosa

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS: retábulos, entalhadores e oficinas.

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Orientador: André Guilherme Dorneles Dangelo

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2016

FICHA CATALOGRÁFICA

P372p Pedrosa, Aziz José de Oliveira.
A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais [manuscrito] : retábulos, entalhadores e oficinas / Aziz José de Oliveira Pedrosa - 2016.
593 f. : il.

Orientador: André Guilherme Dorneles Dangelo

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arte colonial - Minas Gerais - Século XVIII - Teses. 2. Retábulos - Teses. 3. Talha em madeira - Teses. 4. Entalhadores – Teses. I. Dangelo, André Guilherme Dorneles. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

736.4

Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 17 de agosto de 2016 pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo (Orientador - EA-UFMG) _____

Profa. Dra. Celina Borges Lemos (EA-UFMG) _____

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ) _____

Prof. Dr. Ivo Porto de Menezes (IAB-Depto. de Minas Gerais) _____

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill (EBA-UFMG) _____

Prof. Dr. Magno Moraes Mello (FAFICH-UFMG) _____

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Registro minha gratidão ao Professor André Dangelo pela disponibilidade, paciência e ensinamentos que me ajudaram a escolher o melhor caminho a ser trilhado durante esses seis anos em que pude contar com sua orientação.

Além disso, a concretização desta pesquisa não seria possível sem o apoio do NPGAU, de sua coordenação e de todos aqueles que trabalham nesse importante núcleo de pós-graduação. Assim, agradeço à Maria Paula Borges Berlando pelas inúmeras demandas por mim solicitadas e sempre atendidas, pelo trabalho ético e competente. Da mesma forma, registro meu reconhecimento à Renata, ex-secretária do NPGAU.

Deixo, aqui, meu muito obrigado aos funcionários da biblioteca da Escola de Arquitetura, pelo atendimento, paciência e boa vontade.

Registro meu reconhecimento aos professores da Escola de Arquitetura, sobretudo Celina Borges Lemos, Fernanda Borges de Moraes, Flávio Casalarde e ao Ivo Porto de Menezes (ex-professor) pelos ensinamentos, oportunidades criadas e pela boa convivência.

Especialmente, gostaria de registrar minha gratidão à Vanessa Brasileiro, Myriam de Oliveira e Marcos Hill pelas ponderações no exame de qualificação que contribuíram para enriquecer este trabalho. Além disso, à professora Myriam Oliveira minha gratidão pela inspiração, pelas ideias trocadas e disponibilidade em se deslocar para participar da banca de qualificação e da defesa desta tese. Ao Marcos Hill agradeço, especialmente, pelas orientações, conversas e por atender às minhas inúmeras dúvidas, tudo isso fruto de sua generosidade.

Minha sincera gratidão aos pesquisadores portugueses Eduardo Pires de Oliveira, Silvia Ferreira e Francisco Lameira pelo envio de textos e troca de conhecimentos que contribuíram para a produção deste texto.

Agradeço à minha família, em especial à minha Mãe e ao meu Pai pelo amor incondicional, alicerce deste trabalho, pelo apoio, dedicação, paciência e incentivo. Aos meus queridos irmãos Letizzia e João Paulo, por tudo.

Aos tios, tias e amigos por compreenderem minha ausência em momento de grande entrega.

À Vilaine pelas viagens, visitas técnicas, apoio e companheirismo.

Registro, também, meu agradecimento aos párocos, voluntários e responsáveis pelas igrejas citadas neste texto, sobretudo pela permissão para realizar as fotografias que ilustram esta tese.

Agradeço aos funcionários dos arquivos pesquisados: Centro de Informação do IPHAN de Belo Horizonte, Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, Arquivo Eclesiástico da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Arquivo da Casa Setecentista de Mariana, Arquivo do Escritório Técnico II do IPHAN de São João del-Rei, Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, ao Carlos José da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, aos funcionários do Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, especialmente à Delma e à Luciana.

Por fim, deixou meu agradecimento a todos que, direta ou indiretamente, contribuiriam para a concretização deste trabalho: nos arquivos, nas igrejas, nas viagens por Minas e Portugal, em tudo!

“Um aspecto comum a todas as manifestações do barroco nas Minas do século XVIII, seja na área da criação artística ou na órbita mais ampla do estilo de vida, é a preocupação visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos.” (ÁVILA, 1994, p.185).

RESUMO

Esta tese tem como objetivo o estudo da talha colonial luso-mineira do período conhecido como estilo joanino, assim rotulado pelo pesquisador Robert Smith em seu livro *A talha em Portugal* (1962). Observa-se, em Minas Gerais, a ocorrência da talha do estilo joanino entre os anos de 1730-1760, sendo esse o recorte temporal utilizado para a produção do trabalho que por ora se apresenta. Assim, esta tese foi subsidiada em pesquisa documental, bibliográfica, análise formal e estilística das obras de talha do estilo joanino, existentes em Minas Gerais. Essa metodologia possibilitou analisar as manifestações do estilo em Portugal e sua subsequente aclimatação no Brasil, para em seguida analisar seu estabelecimento na então Capitania de Minas Gerais, a partir da intervenção de diversos agentes impulsionadores. Nesse sentido, foram analisados os retábulos existentes em igrejas das cidades de Caeté, Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei, Tiradentes, Ouro Branco, Santa Bárbara dentre outras localidades cujos templos setecentistas abrigam retábulos do estilo joanino. Estudou-se, também, os entalhadores de maior destaque, as oficinas ativas entre os anos de 1730-1760, bem como a influência de tratados de arquitetura e gravuras de ornamentação na talha do período. De modo que os levantamentos empreendidos pudessem construir o panorama da talha do estilo joanino, em Minas Gerais.

Palavras-chave: Estilo joanino. Talha. Retábulos. Entalhadores. Minas Gerais.

ABSTRACT

The aim of this thesis is the study of luso-brazilian carving in the period called Joanine style according to the researcher Robert Smith in his book *The carving in Portugal* (1962). This study considered the woodcrafts produced in Minas Gerais between 1730-1760. This thesis is subsidized in documentary and bibliographic researches, formal and stylistic analysis of carving in the Joanine period of baroque in Minas Gerais. The methodolody made possible to analyse the Joanine style expressions in Portugal and its subsequent adaptation in Brazil, and then its settlement in Minas Gerais. This study analyses the altarpieces of some 18th century church in the cities Caeté, Ouro Preto, Mariana, São João-del Rei, Tiradentes, Ouro Branco, Santa Bárbara among others locations. It was also studied about the most important craftsman and ateliers in the period from 1730 to 1760, the influence of the books on architecture and ornament illustrations on woodcrafts in the mentionated period. As a result it was possible to make an overview of the Joanine period of Baroque carving in Minas Gerais.

Keywords: Joanine style. Gilt statue. Retables. Craftsman. Minas Gerais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Arco dos Franceses 56
Figura 2 - Arco dos Alfaiates 57
Figura 3 - Arco dos Confeiteiros.....58
Figura 4 - Arco dos Carpinteiros.....58
Figura 5 - Retábulo de São José – Igreja Santa Catarina - Lisboa 60
Figura 6 - Igreja do Menino Deus - Lisboa 66
Figura 7 - Igreja do Menino Deus – Lisboa 69
Figura 8 - Coche de D. Maria Ana de Áustria, Museu Nacional dos Coches - Lisboa 74
Figura 9 - Coche da Coroa, Museu Nacional dos Coches - Lisboa.....75
Figura 10 - Coche dos Oceanos, Museu Nacional dos Coches - Lisboa 76
Figura 11 - Retábulo de Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Roque - Lisboa79
Figura 12 - Retábulo São Paulo, Igreja de Santa Catarina - Lisboa.....82
Figura 13 - Retábulo Colateral, Igreja de Nossa Senhora da Pena - Lisboa.....83
Figura 14 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Pena – Lisboa.....84
Figura 15 - Detalhe retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Pena – Lisboa.....86
Figura 16 - Retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa.....88
Figura 17 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa.....89
Figura 18 - Predela do retábulo-mor da Igreja de Santa Catarina – Lisboa 91
Figura 19 – Retábulo da Ordem Terceira de São Francisco, Convento de São Francisco - Évora 93
Figura 20 - Retábulo-mor da Sé do Porto 95
Figura 21 - Retábulo e Nossa Senhora da Rosa, Igreja Convento de São Francisco - Porto.....96
Figura 22 - Retábulo-mor, Igreja da Misericórdia - Braga 98
Figura 23 - Retábulo de Nossa Senhora do Socorro, Igreja Convento de São Francisco - Porto 104
Figura 24 - Retábulo-mor, Igreja da Misericórdia – Braga.....106
Figura 25 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja da Misericórdia – Braga.....106
Figura 26 - Órgão da Sé de Braga 107
Figura 27 - Detalhe retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa.....109
Figura 28 - Retábulo-mor da capela da Ordem Terceira de São Francisco, Convento de São Francisco – Évora 110
Figura 29 - Retábulo do Senhor Jesus Cristo Crucificado, Igreja São Miguel – Lisboa 112
Figura 30 - Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Igreja São Miguel - Lisboa.112
Figura 31 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa.....113
Figura 32 - Retábulo-mor do Museu de Arte Sacra do Pará - Belém.....121
Figura 33 - Retábulo-mor, Igreja Madre de Deus - Recife.....123
Figura 34 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares - Recife 124
Figura 35 - Retábulo de São Luís de Toulouse, Igreja do Convento de São Francisco - Salvador 126
Figura 36 - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo - Cachoeira....128
Figura 37 - Retábulo-mor, Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência - Rio de Janeiro 131

Figura 38 - Retábulos laterais, Igreja Ordem Terceira São Francisco da Penitência - Rio de Janeiro 132
Figura 39 – Artífices autores de riscos de talha, em Minas Gerais no século XVIII 175
Figura 40 - Retábulo de Nossa Senhora da Doutrina, Igreja de São Roque – Lisboa 179
Figura 41 - Retábulo-mor, Capela de Santo Antônio – Pompéu 180
Figura 42 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora do Ó - Sabará 181
Figura 43 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo.....182
Figura 44 - Retábulo de São Miguel, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo 183
Figura 45 - Retábulo de São Francisco de Paula, Matriz de Caeté.....185
Figura 46 – Detalhe coroamento retábulo de Matriz de Caeté 186
Figura 47 - Retábulo-mor, Igreja de São Francisco – Mariana.....188
Figura 48 - Retábulo do Bom Jesus do Descendimento da Cruz, Matriz de Tiradentes 192
Figura 49 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....193
Figura 50 - Detalhe retábulo-mor, Capela de Santana - Mariana.....195
Figura 51 – Retábulo Nossa Senhora do Terço, Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....197
Figura 52 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto.....200
Figura 53 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei .201
Figura 54 - Púlpito, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas..202
Figura 55 - Retábulo-mor, Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição - Macaúbas.....228
Figura 56 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté 228
Figura 57- Coroamento do retábulo-mor, Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição - Macaúbas.....230
Figura 58 - Coroamento do retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté 230
Figura 59 - Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Igreja Matriz de Santo Amaro – Brumal.....238
Figura 60 - Retábulo de São José, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 238
Figura 61 - Retábulo, Capela de Santana - Cocais.....238
Figura 62 - Retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa.....242
Figura 63 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto..242
Figura 64 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa.....243
Figura 65 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté 243
Figura 66 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Clara - Porto.....245
Figura 67 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto.....246
Figura 68 - Retábulo-mor, Igreja do Bom Jesus do Matosinhos - Porto.....247
Figura 69 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja da Misericórdia - Braga.....248
Figura 70 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Santo Antônio - Tiradentes 248
Figura 71 - Retábulo-mor, Igreja de Santo Idelfonso - Porto.....250
Figura 72 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 253

Figura 73 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 253
Figura 74 - Frontispício do Livro da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738. 259
Figura 75 - Coluna espiralada de ordem compósita, figura 52 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima. 265
Figura 76 - Capitel compósito em perspectiva, figura 25 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima. 265
Figura 77 - Altar do Beato Luigi, da igreja de Santo Inácio do Colégio Romano, figura 62 do tratado de Andrea Pozzo, Pars secunda. 267
Figura 78 - Figura 33 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima. 274
Figura 79 - Coroamento retábulo de Nossa Senhora da Conceição – Sé de Mariana 274
Figura 80 - Figura 35 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima. 275
Figura 81 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima. 276
Figura 82 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 277
Figura 83 - Tratado de Andrea Pozzo, Pars secunda. 278
Figura 84 - Figura 15 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 279
Figura 85 - Figura 81 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 279
Figura 86 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 280
Figura 87 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 282
Figura 88 - Santíssima Trindade, Museu da Inconfidência – Ouro Preto 282
Figura 89 - Coroamento retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 283
Figura 90 - Figura 64 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 284
Figura 91 - Figura 64 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 285
Figura 92 - Sacrário retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 285
Figura 93 – Detalhe da Figura 71 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 286
Figura 94 - Figura 80 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 287
Figura 95 - Figura 106 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 288
Figura 96 - Figura 107 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda. 288
Figura 97 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L' Archittettura Civile, p. 186. 289
Figura 98 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L' Archittettura Civile, p. 186. 290
Figura 99 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L' Archittettura Civile, p. 190. 291
Figura 100 - Figura 6, PASSARINI, Fillippo. 292
Figura 101 - Figura 10, PASSARINI, Fillippo. 293
Figura 102 – Detalhe capela-mor da Matriz de Catas Altas 294
Figura 103 – Representação esquemática dos registros do retábulo 297
Figura 104 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de São João Batista – Barão de Cocais 304
Figura 105 - Detalhe retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de São João Batista – Barão de Cocais 305
Figura 106 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal 307
Figura 107 - Camarim do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal 309
Figura 108 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal 311
Figura 109 - Retábulo de Santana, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal 311
Figura 110 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté 316

Figura 111 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté 318
Figura 112 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté 320
Figura 113 - Detalhe entablamento retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté 320
Figura 114 - Retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas 323
Figura 115 – Atlante retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas 324
Figura 116 – Detalhe retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas 324
Figura 117 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas ..326
Figura 118 - Detalhe, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas 327
Figura 119 – Atlante, retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas 327
Figura 120 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 330
Figura 121 - Coroamento retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 332
Figura 122 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 333
Figura 123 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 334
Figura 124 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 338
Figura 125 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 338
Figura 126 - Retábulo de São Gonçalo, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 340
Figura 127 - Retábulo da Senhora do Rosário, Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 343
Figura 128 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 347
Figura 129 - Detalhe do Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 349
Figura 130 - Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 351
Figura 131 - Retábulo de Santana, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 352
Figura 132 - Detalhe do retábulo de Santana, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 353
Figura 133 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas 354
Figura 134 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja da Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas.....357
Figura 135 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas.....359
Figura 136 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas.....359
Figura 137 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas.....359

Figura 138 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas.....359
Figura 139 - Interior da Capela de Santana – Cocais 361
Figura 140 - Retábulo capela de Santana – Cocais.....363
Figura 141 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário **–** Itabirito 367
Figura 142 - Detalhe do retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Itabirito 369
Figura 143 - Retábulo-mor, Igreja do Bom Jesus do Matosinhos – Porto.....370
Figura 144 - Retábulo-mor, Capela do Mosteiro das Macaúbas – Santa Luzia 373
Figura 145 - Retábulo-mor, Capela de Santana – Mariana.....375
Figura 146 - Interior Sé de Mariana.....378
Figura 147 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição - Sé de Mariana.....380
Figura 148 - Retábulo de São José - Sé de Mariana 381
Figura 149 - Registro da predela do retábulo de Nossa Senhora da Conceição - Sé de Mariana 382
Figura 150 - Retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana.....385
Figura 151 - Coroamento do retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana 387
Figura 152 - Detalhe do retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana.....388
Figura 153 - Retábulo de Santo Antônio - Sé de Mariana.....390
Figura 154 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário - Sé de Mariana 392
Figura 155 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....399
Figura 156 - Camarim do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....400
Figura 157 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....401
Figura 158 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco 403
Figura 159 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco 403
Figura 160 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco 404
Figura 161 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....405
Figura 162 - Retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....408
Figura 163 - Sacrário do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco.....409
Figura 164 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Ouro Preto...410
Figura 165 - Coroamento do retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Ouro Preto.....412
Figura 166 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....418
Figura 167 - Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto 420
Figura 168 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....422
Figura 169 - Retábulo de São Sebastião, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....425
Figura 170 - Retábulo de São Gonçalo Garcia, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....427

Figura 171 - Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto 428
Figura 172 - Retábulo de São José dos Bem Casados, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto 430
Figura 173 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....431
Figura 174 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto.....433
Figura 175 - Interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 435
Figura 176 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto443
Figura 177 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....444
Figura 178 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto446
Figura 179 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto...447
Figura 180 - Arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 448
Figura 181 - Tarja do arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....450
Figura 182 - Atlante do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....451
Figura 183 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....452
Figura 184 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....455
Figura 185 - Coroamento do retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 456
Figura 186 - Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....458
Figura 187 - Detalhe do retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 459
Figura 188 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....461
Figura 189 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....463
Figura 190 - Retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....464
Figura 191 - Sacrário do retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 465
Figura 192 – Retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....467
Figura 193 – Atlante, retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....469
Figura 194 – Atlante, retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto 469
Figura 195 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....470
Figura 196 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472
Figura 197 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472

Figura 198 - Retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472
Figura 199 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472
Figura 200 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472
Figura 201 - Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....472
Figura 202 - Interior da Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto 473
Figura 203 - Retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....479
Figura 204 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....480
Figura 205 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....482
Figura 206 - Retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....483
Figura 207 - Capela-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....484
Figura 208 - Capela-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....485
Figura 209 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....488
Figura 210 – Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei 488
Figura 211 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei 488
Figura 212 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto.....488
Figura 213 - Retábulo Santa Rita, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto 489
Figura 214 - Retábulo Nossa Senhora do Carmo, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto 489
Figura 215 - Retábulo Santa Rita, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto 490
Figura 216 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana 492
Figura 217 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana 493
Figura 218 - Atlante do retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana 494
Figura 219 - Atlante do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Sé de Mariana....494
Figura 220 – Detalhe do retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 504
Figura 221 - Retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 505
Figura 222 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 507
Figura 223- Santíssima Trindade, Museu da Inconfidência – Ouro Preto 509
Figura 224 - Retábulo de Nossa Senhora do Carmo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 510
Figura 225 - Hermes do retábulo de Nossa Senhora do Carmo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara.....510
Figura 226 - Retábulo de São José, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 511
Figura 227 - Retábulo de São Francisco, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara 513
Figura 228 - Retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu 516
Figura 229 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu 517
Figura 230 - Retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu 519

Figura 231 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Itabirito 519
Figura 232 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 525
Figura 233 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 527
Figura 234 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 529
Figura 235 – Figura antropomórfica da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 531
Figura 236 - Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 532
Figura 237 - Arco-Cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 533
Figura 238 - Tarja do arco-Cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 534
Figura 239 - Hermes retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa.....536
Figura 240 - Hermes capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 536
Figura 241 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 537
Figura 242 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 539
Figura 243 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 540
Figura 244 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 540
Figura 245 - Detalhe arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto.....542
Figura 246 - Detalhe do arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei.....542
Figura 247 - Retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei.....544
Figura 248 - Detalhe retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 545
Figura 249 - Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei 546
Figura 250 - Interior da Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes.....548
Figura 251 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 552
Figura 252 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 554
Figura 253 - Capela-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 555
Figura 254 - Trono do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes..559
Figura 255 - Interior da Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes.....561
Figura 256 - Retábulo de Nossa Senhora da Piedade, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 562
Figura 257 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 565
Figura 258 - Retábulo de São Miguel Arcanjo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 567
Figura 259 - Retábulo do Bom Jesus do Descendimento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 569

Figura 260 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes 570

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACSM	-	Arquivo da Casa Setecentista de Mariana
AEAM	-	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
AEDSJDR	-	Arquivo Eclesiástico Diocese de São João del-Rei
AEMNSCAD	-	Arquivo Eclesiástico da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias
APM	-	Arquivo Público Mineiro
APNSP	-	Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar
CECO	-	Centro de Estudos do Ciclo do Ouro

SUMÁRIO

PARTE I 28

1 Introdução 30
2 O Barroco 40
3 O Barroco, a arte da talha e o estilo joanino em Portugal 51
3.1 O Barroco em Portugal e suas manifestações iniciais 51
3.2 O estilo joanino em Portugal 61
3.3 A talha do estilo joanino no universo artístico setecentista português 71
3.4 A influência regional na produção da talha do estilo joanino em Portugal: Porto, Braga e Lisboa. 99
3.4.1 Porto 101
3.4.2 Braga 106
3.4.3 Lisboa 108
4 A talha joanina no Brasil 116
4.1 Panorama da talha joanina no Brasil 116
4.1.1 Retábulos do atual Museu de Arte Sacra do Pará, Belém 120
4.1.2 Retábulos-mores das igrejas de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e da Madre de Deus, Recife 122
4.1.3 Retábulos do transepto da igreja do Convento de São Francisco, Salvador 125
4.1.4 Retábulo-mor da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia 127
4.1.5 Retábulos da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro 129

PARTE II 134

5 A Capitania de Minas: o universo artístico e cultural 136
5.1 Minas Gerais no século XVIII 136
5.2 A Igreja, as irmandades e o mecenato da obra de arte 140
5.3 O ofício de entalhador e a organização do trabalho artístico na Capitania de Minas Gerais 146
6 A talha 157

6.1 Retábulos e altares: considerações sobre o tema.....157
6.2 A talha: materiais e técnicas.....160
6.3 O risco e a produção da talha do estilo joanino.....168
7 Tipologias da talha colonial luso-mineira 178
7.1 O Estilo Nacional Português.....178
7.2 O Rococó 184
8 A talha joanina em Minas Gerais 190
8.1 O estilo joanino na talha setecentista, em Minas Gerais.....190
8.2 Entalhadores 203
8.2.1 Antônio Henriques Cardoso 203
8.2.2 Antônio Pereira Machado.....204
8.2.3 Felipe Vieira 205
8.2.4 Francisco Branco de Barros Barrigua 206
8.2.5 Francisco de Faria Xavier.....208
8.2.6 Francisco Xavier de Brito 209
8.2.7 Jerônimo Felix Teixeira 212
8.2.8 José Coelho de Noronha.....214
8.2.9 Manuel de Brito 216
8.2.10 Pedro Monteiro de Sousa.....217
8.3 As oficinas e a produção da talha do estilo joanino, em Minas Gerais 218
8.3.1 A Oficina do entalhador José Coelho de Noronha 222
8.3.2 O retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e suas oficinas.....231
8.3.3 Oficinas envolvidas na produção do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia 232
8.3.4 Oficinas de talha na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas 234
8.3.5 Oficinas de talha na igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes 237
8.3.6 Uma provável oficina de talha e suas obras em Barão de Cocais, Santa Bárbara, Brumal e Cocais 238
8.4 Prováveis influências estéticas regionais portuguesas na talha do estilo joanino, em Minas Gerais 239
8.4.1 A repercussão de elementos formais e estéticos lisboetas na talha joanina, em Minas Gerais 240

8.4.2 Influências da talha joanina do Norte português, em Minas Gerais 244
8.5 A circulação da cultura e da arte no universo artístico setecentista e sua influência na produção da talha joanina colonial luso-mineira 254
8.5.1 Objetos de arte, as produções efêmeras e as possíveis influências no contexto artístico da Capitania de Minas 254
8.6 Modelos, tratados, gravuras e a influência exercida na talha do estilo joanino, em Minas Gerais 258
8.6.1 Andrea Pozzo, uma possível influência para a obra de José Coelho de Noronha 264
8.6.2 Outras referências para a produção da talha joanina colonial luso-mineira ...272
8.6.2.1 Andrea Pozzo 272
8.6.2.2 Outras considerações sobre o tema 288

PARTE III 295

9 Retábulos joaninos em Minas Gerais: registros históricos, análise formal e estilística 297
Barão de Cocais 302
9.1 Igreja Matriz de São João Batista 302
9.1.1 Retábulo de Santo Antônio.....302
Brumal 306
9.2 Igreja Matriz de Santo Amaro 306
9.2.1 Retábulo-mor.....306
9.2.2 Retábulos do arco-cruzeiro 310
Caeté 312
9.3 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso 312
9.3.1 Retábulo-mor.....312
Catas Altas 322
9.4 Capela de Santa Quitéria 322
9.4.1Retábulo-mor.....322
9.5 Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas 325
9.5.1 Retábulo-mor.....325
9.6 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição 328

9.6.1 A capela-mor e seu retábulo 328
9.6.2 Retábulo-mor: análise formal 329
9.6.3 Capela-mor: análise formal 332
9.6.4 Retábulo de São Gonçalo 339
9.6.5 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário 343
9.6.6 Retábulo de São Miguel 345
9.6.7 Demais Retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição 350
9.6.8 Retábulo de Santana Mestra.....351
9.6.9 Retábulo de Santo Antônio.....354
9.6.10 Retábulo de Nossa Senhora da Conceição.....356
Cocais 360
9.7 Capela de Santana 360
9.7.1 Retábulo-mor.....360
9.7.2 Retábulos do arco-cruzeiro 362
Itabirito 365
9.8 Capela de Nossa Senhora do Rosário - Itabirito 365
9.8.1 Retábulo-mor.....365
Macaúbas – Santa Luzia 371
9.9 Capela de Nossa Senhora da Conceição 371
9.9.1 Retábulo-mor.....371
Mariana.....375
9.10 Capela de Santana 375
9.10.1 Retábulo-mor.....375
9.11 Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé de Mariana.....377
9.11.1 Retábulo de Nossa Senhora da Conceição e São José.....378
9.11.2 Retábulo de São Miguel e Almas 383
9.11.3 Retábulo de Santo Antônio.....389
9.11.4 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário 391
Monsenhor Horta.....394
9.12 Igreja Matriz de São Caetano.....394
Ouro Branco 396
9.13 Igreja Matriz de Santo Antônio 396
9.13.1 Retábulo-mor.....398

9.13.2 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário 405
9.13.3 Retábulo de São Miguel e Almas 407
Ouro Preto.....410
9.14 Capela de Nossa Senhora do Rosário.....410
9.14.1 Retábulo-mor.....410
9.15 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição 414
9.15.1 A capela-mor e seu retábulo 414
9.15.2 Retábulo-mor: análise formal 417
9.15.3 Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte 420
9.15.4 Retábulo de Nossa Senhora do Terço 422
9.15.5 Retábulo de São Sebastião.....425
9.15.6 Retábulo de São Gonçalo Garcia.....426
9.15.7 Retábulo do Sagrado Coração de Jesus.....428
9.15.8 Retábulo de São José dos Bem Casados 430
9.15.9 Retábulo de São Miguel 431
9.15.10 Retábulo de Santo Antônio.....432
9.15.11 Comentário Final 434
9.16 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar 435
9.16.1 A capela-mor e seu retábulo 436
9.16.2 Retábulo-mor: análise formal 443
9.16.3 Capela-mor: análise formal 446
9.16.4 Retábulos laterais da Matriz do Pilar de Ouro Preto 453
9.16.5 Retábulo de Santo Antônio.....454
9.16.6 Retábulo de Nossa Senhora das Dores 457
9.16.7 Retábulo de São Miguel e Almas 460
9.16.8 Retábulo do Bom Jesus dos Passos.....464
9.16.9 Retábulo de Santana Mestra.....467
9.16.10 Retábulo de Nossa Senhora do Terço 470
9.17 Igreja de Santa Efigênia.....473
9.17.1 A capela-mor e seu retábulo 473
9.17. 2 Retábulo-mor: análise formal 478
9.17. 3 Capela-mor: análise formal 484
9.17.4 Retábulo de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita 489

Passagem de Mariana 491
9.18 Igreja de Nossa Senhora da Glória 491
9.18.1 Retábulo-mor 491
Santa Bárbara 495
9.19 Igreja Matriz de Santo Antônio 495
9.19.1 A capela-mor e seu retábulo 496
9.19.2 O antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara 503
9.19.3 Uma provável composição formal para a capela-mor e seu retábulo 506
9.19.4 Retábulos de São Francisco e São José 511
São Bartolomeu 515
9.20 Igreja Matriz de São Bartolomeu 515
9.20.1 Retábulo-mor 515
São João del-Rei 520
9.21 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar 520
9.21.1 A capela-mor e seu retábulo 520
9.21.2 Retábulo-mor: análise formal 526
9.21.3 Capela-mor: análise formal 530
9.21.4 Demais retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar 543
9.21.5 O retábulo de São Miguel e Almas 544
9.21.6 Retábulo de Nossa Senhora da Assunção 546
Tiradentes 548
9.22 Igreja Matriz de Santo Antônio 548
9.22.1 A capela-mor e seu retábulo 549
9.22. 2 Retábulo-mor: análise formal 551
9.22. 3 Capela-mor: análise formal 555
9.22.4 O retábulo de Nossa Senhora da Piedade 561
9.22.5 Retábulo de Nossa Senhora do Terço 564
9.22.6 Demais retábulos da Matriz de Santo Antônio 566
10 Conclusão 573
REFERÊNCIAS 579

PARTE I

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS:
retábulos, entalhadores e oficinas.

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Introdução

capítulo 1

1 Introdução

Surgiram, a partir das décadas iniciais do século XX, pesquisas que tiveram como objetivo compreender o fértil ciclo de produção artística ocorrido em Minas Gerais, durante o século XVIII. Momento esse no qual grandes esforços foram dispendidos na busca por se preencher os vazios que coexistiam no tangente à história da arte setecentista, que contava com importante legado artístico ainda por ser conhecido e examinado. Era necessário registrar e analisar todo o patrimônio existente, sobretudo no tangente à produção artística e arquitetônica religiosa que são elementos de fulcral importância do período. Destacando-se, nesse contexto, a talha em madeira, presente nos interiores dos templos religiosos de Minas.

A talha foi elemento transformador dos espaços internos das igrejas em Minas, revestindo-os com formas que permitiram uma nova leitura dos interiores das igrejas que, juntamente com a pintura, trouxeram para o mundo real representações alegóricas que objetivavam, por intermédio de imagens, envolver o fiel no desconhecido universo do sagrado. Para tanto, demandou a produção da talha dourada grande contingente de artífices que para a Capitania de Minas migraram no correr do século XVIII, deixando nessas terras as marcas de seu labor. No entanto, há muito por se conhecer a respeito desse processo, as obras e os artistas envolvidos nesse ciclo.

É de conhecimento que pesquisas emendadas no correr do século XX, trouxeram a conhecimento importante documentação primária existente nos arquivos paroquiais das igrejas setecentistas de Minas, possibilitando, desse modo, o despontar de informações sobre a talha, os nomes dos principais entalhadores ativos à época, as datas em que foram produzidas algumas dessas obras e os acontecimentos que assinalaram esse processo. Tais pesquisas tiveram impulso a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN),[1] influenciado pelos modernistas que, conforme Dangelo (2006, p.42), tiveram como meta a solidificação de uma identidade cultural brasileira, sobretudo a partir do patrimônio artístico e

[1] O SPHAN foi criado no dia 13 de janeiro do ano de 1937 e tinha como objetivo a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Na década de 1970 a Diretoria de Patrimônio Histórico e

arquitetônico de Minas, que era entendido como marco da cultura e da arte brasileira. Nesse sentido, deve-se a essas empreitadas o despertar de um importante ciclo de pesquisas sobre a arte colonial luso-mineira. Todavia, observa-se que esse núcleo de intelectuais ignorava a contribuição dos agentes externos, frutos da circularidade cultural na referida Capitania e essenciais precursores para a produção da arte local.

Antes das iniciativas do SPHAN poucos foram os estudos produzidos sobre o tema, pois era marcante o desinteresse pelo acervo artístico existente. Parte dessa isenção gerou a destruição de fontes primárias que não puderam ser analisadas pelos pesquisadores, deixando lacunas que dificilmente serão preenchidas, principalmente no tangente às datas, autorias e processo de produção dos retábulos.

De todo modo, significativo número de registros documentais foram salvos da destruição e possibilitam o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. Dessas fontes, cita-se o manuscrito produzido por Joaquim José da Silva, Segundo Vereador da Câmara de Mariana, no ano de 1790.[2] Texto esse exaustivamente trabalhado pela historiografia da arte colonial luso-mineira, por ser um raro relato, redigido no correr do século XVIII, que trouxe informações acerca dos artífices que se destacaram no contexto artístico coevo e a importância de suas oficinas na fábrica da talha. Sobressaindo-se no dito relato a personalidade de Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Vieira.

Depois de publicado o texto do Segundo Vereador de Mariana, outras pesquisas surgiram no correr do século XX, destacando-se a atuação de Lucio Costa, Sylvio de Vasconcellos, Salomão de Vasconcellos, Furtado de Menezes e, mais tarde, Affonso Ávila, Ivo Porto de Menezes, Judith Martins e Lygia Martins Costa que trouxeram ao debate contribuições fundamentais referentes à cultura, à arte e à arquitetura colonial em Minas Gerais. Elencando os estilos que influenciaram a produção local, os artistas de maior destaque e, quando possível, descrições sobre a vida desses

---

Artístico Nacional foi transformada, pelo decreto número 66.967/1970, em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

[2] Ver: BAZIN, 1983, v.2, p. 381-382.

homens. Sendo essas algumas das bases fundamentais para o estudo da talha em Minas, com destaque para a publicação de Judith Martins em seu *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais (1974)*, trabalho no qual a autora arrola preciosas informações sobre o assunto, subsidiadas em documentação primária. Inexistindo, na atualidade, estudo que tenha elencado volume de dados de tamanha expressão.

Além desses nomes, deve-se creditar, também, a contribuição de autores estrangeiros para o estudo da arte e da arquitetura setecentistas em Minas Gerais, apresentada por intermédio dos trabalhos de Robert Smith (1962), John Bury (1991) e Germain Bazin (1983). Cujas pesquisas são, ainda, referências obrigatórias sobre o tema. Cabe mencionar a respeitada publicação de Germain Bazin *A arquitetura religiosa barroca no Brasil (1983)*, trabalho no qual o pesquisador faz um amplo estudo da talha luso-brasileira, categorizando os estilos identificados e demonstrando, quando possível, sua provável correlação com a talha barroca portuguesa. Todavia, é importante ressaltar que a grande recorrência aos estudos dos autores acima citados demonstra o atual estado de estagnação que se encontram as pesquisas sobre a talha em Minas, ainda incapazes de debater as questões que Smith, Bury e Bazin levantaram em suas investigações e que, em muitos casos, permanecem sem respostas.

A partir da década de 1990, em busca de se produzir novos conhecimentos sobre o tema, um pequeno grupo de estudiosos se dedicaram a pesquisar a arte setecentista em Minas, destacando-se os nomes de Myriam de Oliveira e Marcos Hill que estabeleceram novas discussões sobre as questões estéticas, formais e estilísticas que se sucederam na talha. Contudo, no despontar do século XXI foram reduzidas tais investigações, prevalecendo as publicações de alguns autores citados. Esse quadro permaneceu inalterado desde o início dos anos 2000, aproximando à estagnação que, apenas nos últimos cinco anos, tem passado por modificações devido às recentes contribuições surgidas a partir de pesquisas de Alex Bohrer e Aziz Pedrosa, cujos trabalhos promovem novos debates à luz de pesquisas referenciadas em documentação histórica e na análise da talha, possibilitando o despontar de um novo ciclo de produção.

Diante de tudo isso, esta tese tem como objetivo o estudo da talha do estilo joanino presente nas principais igrejas erguidas em Minas, que tiveram seus retábulos produzidos entre os anos de 1730 e 1760. Para tanto, mergulhou-se no universo artístico e cultural no qual foi gerida a obra de talha nas Minas dos setecentos, diante da necessidade de se ornar os templos religiosos para que ficassem com a devida decência para celebrar a fé da sociedade colonial. Em um momento de efetivo crescimento populacional e urbano motivado pela atividade mineradora do início do século XVIII, no novo território.

Desse modo, procurou-se compreender a talha do estilo joanino a partir do estudo de seus principais exemplares, da atuação dos artífices e das oficinas responsáveis pelo seu processo de aclimatação em Minas. Esses estudos foram subsidiados em documentação primária, na análise formal e estilística dos retábulos joaninos. Os dados levantados possibilitaram conhecer o transcorrer do estilo na Capitania de Minas e as transformações ocorridas ao longo dos cerca de trinta anos, em que foi a principal referência para os artistas realizarem seus trabalhos.

A respeito do levantamento documental é importante salientar que a estagnação de pesquisas em arquivos, condicionava as investigações sobre a arte em Minas à posição de “não existência de registros documentais sobre o tema”. Situação essa, em alguns casos, controversa, diante dos estudos empreendidos para esta pesquisa que trouxeram novas informações, tornando-se um importante contributo para o estudo da arte da talha mineira.

Assim, as diversas contribuições advindas desta pesquisa possibilitaram trazer a conhecimento informações sobre a vida e obra dos principais artistas atuantes em Minas, as oficinas em atividade no período e o papel que tiveram no contexto artístico em debate. Direções essas de fundamental relevância, uma vez que pouco se conhecia a respeito desses núcleos de trabalho e de sua importância para a arte da talha joanina, em Minas Gerais. Do mesmo modo, são frutos desses estudos a sistematização de registros referentes às relações formais e estéticas presentes em alguns retábulos do período, compreendidas a partir da atuação dessas oficinas.

Diante dos objetivos interpostos, foi analisada a talha do estilo joanino, em Minas, a partir das referências extraídas da arte portuguesa, em prol de se compreender quais foram essas influências e como ocorreu esse processo de aclimatação. Esse estudo possibilitou elencar algumas características que pontuaram a talha, a partir do uso de preferências ornamentais e estéticas que assinalaram a produção artística de algumas regiões do então Reino português, citando-se a existência de tais eventos na região Norte de Portugal e em Lisboa. Aspectos esses observados por Robert Smith (1962) e que neste texto foram revistos para que se pudesse compreender como esses acontecimentos se fizeram presentes na talha em Minas Gerais, e quais foram os possíveis agentes que contribuíram para tal. Diante dessas questões, ressalta-se a importância do estudo sistemático da talha joanina no universo português, o momento social, cultural, econômico, político e religioso que contribuiu para todo esse processo, as obras fundamentais do período, os artistas que se destacaram e que, de alguma forma, exerceram influência na talha joanina luso-brasileira.

Considerou-se, também, essencial revisar as questões políticas, econômicas, sociais, culturais e religiosas que fomentaram a produção do Barroco no universo artístico europeu e sua subsequente assimilação em Portugal. Visto que todo esse processo foi somatório para a produção da talha do estilo joanino, momento esse em que o Barroco romano foi a grande referência para as inúmeras obras arquitetônicas e artísticas que à época despontavam em Portugal, contribuindo para caracterizar o momento artístico rotulado de estilo joanino, conforme demonstrou Robert Smith (1962).

Realizadas essas discussões, analisou-se a ocorrência do estilo joanino na então Colônia brasileira, demonstrando-se sua aclimatação e os principais exemplares existentes. Contudo, destaque foi concedido ao estudo da talha da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Esse templo abriga destacáveis exemplares do período que, por sua vez, foi elemento de incontestável importância para a arte da talha em Minas, por ter sido fruto do labor dos entalhadores Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito que,

depois de finalizarem a obra da Penitência, apareceram na Capitania de Minas em prol de serviços a serem executados. Acredita-se que a obra desses artistas, no Rio de Janeiro, foi fonte de influência para a talha joanina colonial luso-mineira.

É de se mencionar, também, outros conteúdos investigados nesta tese e incorporados no texto que por ora se apresenta. Desse modo, foram examinadas as prováveis fontes impressas que serviram como repertório para os artistas atuantes à época, produzirem suas obras. Outras temáticas abordadas se referem às técnicas e aos materiais empregados para a confecção da talha. Tal estudo foi realizado a partir de referências textuais sobre o assunto e de documentação primária, que possibilitaram o registro de informações sobre o tema, ainda pouco explorado.

Nesse sentido, para a consolidação dos objetivos propostos, fundamentou-se esta pesquisa em estudo bibliográfico e documental, visando satisfazer as questões definidas e compreendê-las a luz das próprias premissas históricas que as possibilitaram, objetos esses imprescindíveis para que se pudesse, posteriormente, penetrar nas especificidades estilísticas e formais da obra de arte. A pesquisa bibliográfica contou com estudo de publicações acerca da história da arte setecentista no Brasil, em Minas Gerais e em Portugal.

Destaca-se que o estudo documental possibilitou mergulhar no universo social e cultural no qual foi produzida a obra de arte, do mesmo modo que contribuiu para a identificação da época de fatura das obras, as minúcias envolvidas nesse processo, as curiosidades desses procedimentos, os problemas e manobras ocorridos no decorrer da produção dos serviços e, sobretudo, os nomes dos artistas envolvidos nesses trabalhos.

Assim, foram examinados: contratados de arrematação de obras, processos de louvação, registros de pagamentos por serviços realizados, processos cíveis, livros de tombos e demais objetos burocráticos que norteavam a execução dos serviços de arte na Capitania de Minas. Outras fontes primárias consultadas: testamentos e inventários de artistas, atestados de óbitos e demais documentos nos quais se pode conferir a idade desses homens, origem, estado civil e os bens que eram de sua

posse como livros, ferramentas de trabalho, imóveis, escravos dentre outros pertences que colaboram para se reconstituir parte da vida desses artífices.

A pesquisa documental foi realizada nos arquivos paroquiais das igrejas bem como no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Belo Horizonte), Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, Arquivo do Escritório Técnico II do IPHAN (São João del-Rei), Arquivo da Casa Setecentista de Mariana, Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, Arquivo da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto), Arquivo Central do IPHAN (Rio de Janeiro) e no Centro de Estudos do Ciclo do Ouro (Ouro Preto).

A etapa de estudos acima descrita exigiu a delimitação das peças de talha que seriam examinadas. Assim, priorizou-se o estudo de retábulos-mores, laterais e colaterais, a talha das ilhargas das capelas-mores e as tarjas dos arco-cuzeiros,[3] uma vez que são esses os elementos que apresentam maior volume de documentação primária, passível de informar quais foram os artitas envolvidos na produção dessas peças e as datas de fatura, ainda que muitos retábulos estudados permaneçam sem documentação conhecida.

---

[3] É oportuno esclarecer algumas questões que envolvem o uso do termo “tarja” e “cartela” neste trabalho, uma vez que são denominações utilizadas pelos historiadores da arte de modo divergente. Assim, nesta pesquisa, optou-se por utilizar a designação constante no *Diccionário Technico e Historico de pintura, esculptura, architectura e gravura* publicado por Francisco de Assis Rodrigues (1876) e do *Glossário de Arquitetura e Ornamentação* publicado por Ávila *et al.* (1996, p. 135-177). Nesse sentido será utilizado o termo “cartela” quando não constar escudos, apenas ornatos, e tarja quando tiver inscrições, símbolos ou escudos.
Cartela: “Superfície lisa, geralmente à imitação de um pergaminho e colocada no meio de um friso ou um pedestal, para se gravar uma inscrição ou para ornato.” (Ávila *et al.* 1996, p. 135).
Cartela: “(...) ornamento de que se servem os architectos, em forma de folha de papel, collacada a meio de um friso ou pedestal, para n’ella gravarem alguma inscripção; ou mesmo para servir de simples ornato.” (RODRIGUES, 1876, p. 100)
Tarja: “Peça de pintura, escultura ou talha, quase sempre com ornatos em forma de ramos, flores, festões, etc., cercando um claro onde se vê um escudo, símbolo, ou alguma inscrição.” (Ávila *et al.* 1996, p. 177).
Tarja: “(...) modernamente entende-se por uma peça de ornamento em desenho, pintura ou esculptura entalhada, que cerca um espaço claro, em que representa um estudo de armas, uma inscripção, etc, ou mesmo se toma a figura ou espaço de um escudo atravessado, para sobre ele formar a tarja, que às vezes se desenha ou aparece ao baixo as estampas, e de outras composições allegoricas.” (RODRIGUES, 1876, p. 354)

Paralelo à pesquisa documental foi realizado levantamento fotográfico do acervo de talha disperso em diversos templos religiosos de Minas Gerais, que possuem exemplares do estilo joanino, bem como de algumas igrejas portuguesas. Assim, o documentário fotográfico servirá como instrumento visual de apoio aos textos analíticos.

Em seguida, foi realizado estudo formal e estilístico dos retábulos que ilustram este texto, em prol de se conhecer os elementos estéticos e formais que compuseram a talha joanina colonial luso-mineira. Esse estudo foi referenciado em metodologia utilizada por Marcos Hill (1998)[4] para a publicação "*A talha barroca em Évora: séculos XVII-XVIII*". Todavia, ressalta-se que as dificuldades de acesso a alguns templos religiosos[5] impossibilitou realizar a análise *in loco*, desse modo foi necessário recorrer ao uso de fotografias para efetuar as investigações propostas.

A análise formal e estilística seguiu a seguinte metodologia: estudo da documentação primária, análise das formas, dos elementos estruturais e ornamentais, seguido de comentários. A discussão da documentação histórica elencou as datas de produção e os artistas envolvidos nesse processo. A análise formal foi estruturada a partir do estudo das seções dos retábulos, sobretudo de seus registros, destacando-se os principais elementos composicionais e ornamentais. Na sequência, foi feita análise estilística e emendados comentários a respeito dos retábulos, as relações que mantêm com seus congêneres, as prováveis influências que podem ter sofrido da talha luso-brasileira do período, a atuação das oficinas nesse processo e a permanência de referências nessas obras obtidas a partir do uso de fontes impressas como tratados de arquitetura e ornamentação.

A partir da metodologia citada objetiva-se fazer o diálogo com a historiografia pertinente ao tema do projeto; compreender a formação da cultura artística no século XVIII em Portugal e suas influências no Brasil; analisar o trânsito cultural e a produção artística religiosa em Minas no século XVIII, principalmente nas cidades onde a arte da talha do estilo joanino se fez presente.

---

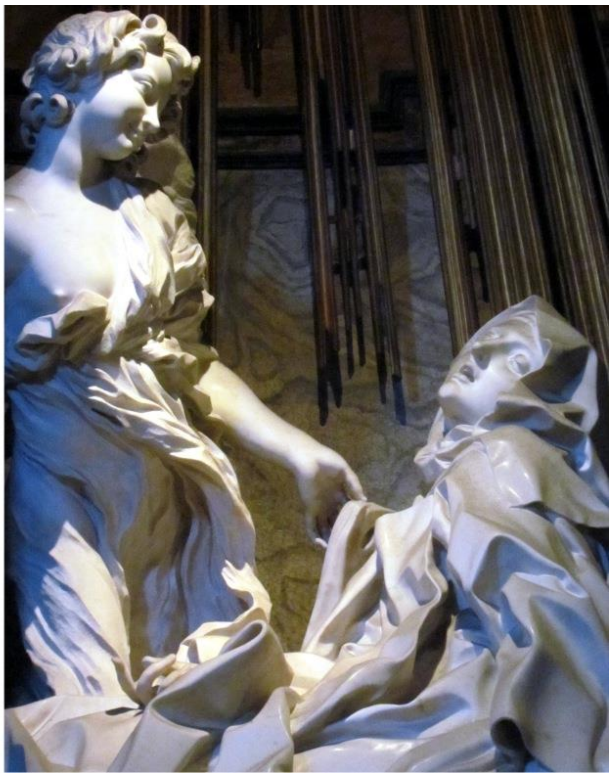
[4] Ver: HILL, Marcos. *A talha barroca em Évora*: séculos XVII-XVIII. Évora: Universidade Évora (Centro História da Arte), 1998.

[5] Algumas igrejas não estão abertas para visitação. Outras estão fechadas para restauro.

Por fim, destaca-se que este texto foi organizado em três partes. A primeira contempla discussões a respeito do Barroco e da arte da talha joanina no universo setecentista luso-brasileiro, incluindo-se reflexões sobre o contexto cultural, social e religioso na Europa, principalmente no então Reino português. A segunda parte abrange análise do universo cultural e artístico nas Minas dos setecentos, a influência da Igreja na produção da arte local e algumas questões que delimitaram a atuação dos profissionais entalhadores à época. Elencaram-se, também, questões relacionadas aos materiais, técnicas e procedimentos utilizados para confeccionar a talha. Ocupou-se, a terceira e última seção, de discussões sobre as tipologias estéticas da talha colonial luso-mineira, produzida sob a vigência do estilo nacional português e do Rococó, seguidos tais estudos dos resultados obtidos a partir das investigações relacionadas à talha joanina em Minas, da análise das obras e as influências recebidas da produção artística do período.

O Barroco

capítulo 2



2 O Barroco

Foi o Barroco fenômeno artístico que rompeu fronteiras e se irradiou pela Europa e por algumas regiões da Ásia e da recém-descoberta América, que passavam por intenso processo de colonização e receberam influências artísticas e culturais oriundas das Metrópoles europeias. Essa fundamental característica do Barroco foi fruto das condições sociais, culturais, religiosas, econômicas e políticas que o possibilitou, provocando consequências no contexto artístico coevo.

Reflexões sobre esses aspectos contribuem para que se possa compreender a assimilação da cultura internacional do Barroco na Colônia brasileira e sua posterior aclimatação na Capitania de Minas. Um processo marcado pela assimilação da cultura artística europeia trazida para Colônia diante da influência da Metrópole portuguesa. Inúmeros são os pesquisadores que se dedicaram a compreender essas questões diante de investigações históricas e da análise crítica dos fatores que possibilitaram o desenvolvimento da arte barroca na Europa. Assim, alguns teóricos foram selecionados para embasar as discussões deste capítulo. Porém, é possível encontrar nas reflexões desses autores abordagens questionáveis diante de pesquisas que vieram a conhecimento e trouxeram novas possibilidades de entendimento do tema e de todas as suas implicações, principalmente sobre o contexto que possibilitou a ocorrência da arte no período.

Assim, no século XVIII emergiram estudos que tinham como proposta discutir e definir o termo Barroco, sobressaindo-se, principalmente, textos propagados pelas enciclopédias que surgiram e trouxeram a conhecimento classificações pejorativas para explicitar o que seria o Barroco, diante do contexto intelectual iluminista. Desses textos, cita-se o *Dicionario dele belle arti del designo*,[6] de Francesco Milizia, datado de 1797, em que o autor determina alguns significados para a palavra Barroco tais como: extravagante, excessivo e bizarro. Classificação essa que persistiu por quase todo o século XIX, em pensamentos que ainda se fundamentavam no racionalismo setecentista europeu e que repercutiram até o início do século XX em obras como a do filósofo italiano Benetto Croce (1993).

[6] Ver: HAUSER, Arnold. *O conceito de Barroco*. 1 ed. Lisboa: Editora: Vega, 1997.

Croce publicou, na década de 1920, estudos nos quais considerou o Barroco como fruto de um momento de crise econômica e política, gerador de uma arte de “mau gosto”.

O entendimento do Barroco pelo viés da crítica do século XVIII e XIX pode ser justificado pela predominância do pensamento estético clássico ainda corrente e que repudiava a arquitetura barroca, uma vez que para esses pesquisadores nela coexistia a manipulação de formas arquitetônicas clássicas de influência grega e romana, realizadas por métodos que desconsideravam as normas que, tradicionalmente, regiam seu emprego. Além disso, a postura de Croce (1993) ao atribuir ao Barroco o conceito de “mau gosto” contradizia com estudos que surgiram no final do século XIX e propuseram novos conceitos a respeito do tema e de sua repercussão nas artes, destacando-se, nesse período, os textos de Heinrich Wolfflin que, em 1888, partiu em busca de se conhecer as origens do Barroco nas artes.

Essas pesquisas possibilitaram a Wolfflin apontar a origem italiana da estética barroca, (WOLFFLIN, 2012, p. 26), resultante da dissolução e transformação de conceitos artísticos propagados pela renascença, cujas manifestações iniciais podem ser observadas por volta de 1630, até sua fase final assinalada pelo surgimento do Rococó. Acreditava Wolfflin que, por esses caminhos, prosperou o Barroco nas artes, sem bases teóricas e sem modelos, o que possibilitou o desenvolvimento de uma arte sem regras nem esquemas composicionais, mas que recorria a artifícios que conjugavam o peso das massas ornamentais (para encontrar a representação do colossal e da unidade absoluta) e a infinidade dos espaços (WOLLFLIN, 2012, p. 51). Para Wollflin, o efeito de unidade, assegurado pelo jogo dos elementos composicionais, impedia que os ornamentos alcançassem existência individual no espaço onde se encontravam, contribuindo para que eles se espalhassem dissolvendo o espaço tectônico e possibilitando o movimento característico do Barroco. Ao fazer essas considerações o autor citado demonstra proximidades entre as características do estilo com os sinônimos determinados por Rafael Bluteau e por Garcia de Orta,[7] em que pesa ao Barroco a característica de

[7] Algumas observações podem ser feitas sobre o surgimento dessa terminologia, cujo primeiro registro foi feito por Garcia de Orta em 1563, quando o autor cita “huns barrocos mal afeiçoados e não redondos” (PEREIRA, 1989, p. 69). Citação essa que fundamentaria, em 1712, os significados da

irregularidade. Entretanto, apesar de alguns importantes apontamentos feitos por Wolfflin, não se pode validar, na atualidade, sua teoria de ser o Rococó o momento final do Barroco, visto ser de consenso, pela atual historiografia da arte, que são estilos diferentes, frutos de um contexto social e cultural divergente e com uso de conceitos estéticos que apontam outros direcionamentos artísticos.

Outras teorias possibilitaram a compreensão do Barroco como fenômeno cultural, o que potencializou fundamentais direcionamentos para seu entendimento no campo das artes. Para tanto, o filósofo italiano Benedetto Croce (1993) lançou algumas propostas de análise do tema, passando o Barroco a ser estudado como resultante de um contexto cultural e não apenas como um estilo artístico. Para Croce o Barroco foi a reação a um conflitante momento pelo qual passavam diversos setores europeus, mas que fora utilizado, entre outros motivos, como objeto de persuasão para defender a Igreja Católica, abalada por movimentos reformistas. As assertivas de Croce, que problematizam o Barroco como fruto da cultura da época, abriram precedentes para autores como o filósofo Eugenio D'ors (1968) alimentar ideias que também delimitam o Barroco como momento cultural que abrangia as artes, a política, as ciências, a religião e que alimentava o espírito humano.

Foi, de toda forma, José Antônio Maravall quem aprofundou, substancialmente, o conceito do Barroco como fenômeno cultural, momento esse em que o autor deixou de tratar o tema apenas como estilo artístico e passou a pensá-lo a partir das questões culturais que o determinaram e que repercutiram em todos os setores da sociedade, principalmente, no religioso (MARAVALL, 2007, p. 41). Assim, a cultura do Barroco seria definida por Maravall como uma resposta à crise social que assolava a Europa em fins do século XVI e que geraria, no século seguinte, um englobamento das massas dispersas, despertando-as e manipulando as opiniões e

---

palavra por meio da definição de Rafael Bluteau que a denominou de "pérola irregular" (PEREIRA, 1989, p. 69). Todavia, ressaltou San't Anna (2000, p.85) que a palavra "barroco" ocorre, primeiramente, em uma cidade da Índia, chamada Broakti, onde os portugueses chegaram em 1510 para estabelecer o comércio de pérolas. Essas pérolas apresentavam características físicas diferentes que as tornavam irregulares e com reentrâncias. O nome Broakti era pronunciado, inicialmente pelos portugueses, como "Barroquia" e, após certo tempo, como "barroca", o que implicou rotular todas as pérolas irregulares de "pérolas barrocas", em analogia à cidade indiana onde eram encontradas. Esses fatos podem ter embasado a denominação feita por Bluteau. Contudo, certo é que todas essas referências assinalaram o surgimento do termo que, mais tarde, seria utilizado

sentimentos conforme o desejo expedido por uma Igreja em crise (MARAVALL, 1997, p. 69).

A respeito do contexto social que propiciou o desenvolvimento do Barroco, Maravall recorreu a fundamentos que também foram estabelecidos, anteriormente, por Werner Weisbach (1948), argumentando sobre o modo como a Igreja Católica utilizou a arte para reintegrar a sociedade dispersa pela Reforma Protestante. Entretanto, Maravall (1997) desenvolveu reflexões em prol de se compreender essas questões e suas implicações sociais, políticas e econômicas no período. O que não foi feito por Werner Weisbach, quando analisou as apropriações artísticas feitas pela Igreja Católica para propagar suas ideias, coordenar as pessoas e atingir seus objetivos de controle por meio da religião, lançando mão da arte para estimular e impressionar o fiel, elevando-o ao mundo dos céus, ainda em plano terrestre. Considerando o Barroco apenas diante da produção artística religiosa, não avançando as temáticas conceituais que permitem compreender o fenômeno do ponto de vista cultural e social. Além disso, é importante refletir o Barroco por prismas diferentes daqueles que o considera como ferramenta contrarreformista, visto que a Contrarreforma ocorreu na Europa quando se encontrava a arte sob a influência de tendências maneiristas, conforme indicam as análises de Hocke (1974) e Janson (2001).

Como é de conhecimento, os movimentos protestantes europeus (1517-1564) foram motivados pela insatisfação contra os abusos da Igreja Católica, que instaurou um forte clima de corrupção e abusos, em prol de se aumentar a arrecadação para abastecer seus cofres. Além dos problemas relacionados à fé, a Reforma Protestante foi um momento no qual foram afloradas insatisfações referentes à situação política, econômica e social europeia, que somados aos problemas religiosos, provocariam por longo tempo mudanças, possibilitando, entre outros fatores, o desenvolvimento de uma cultura internacional cujo Barroco foi um dos seus maiores expoentes, principalmente por meio das manifestações artísticas.

---

para designar o momento em que a arte se valeu de repertórios artísticos diversos para consolidar sua gramática estética.

Esse ambiente de instabilidade religiosa e social embasou reflexões que tentariam, posteriormente, despertar nas pessoas a espiritualidade colocada em xeque pelos movimentos reformistas. A Igreja pressentia a emergente necessidade de se recuperar a fé abalada e trazer para seu controle, novamente, as massas de fiéis debandadas. Nesse ambiente, cita Hauser (2003, p. 385) que faziam parte dos objetivos da Igreja romper com tudo que fosse terreno e físico, em prol de se aguçar o clamor e a redenção por meio da representação de um mundo imaterial. Para tanto, foi necessário debater a problemática e a crise político-religiosa diante da qual se via a Igreja, o que motivou a formação do Concílio de Trento entre os anos de 1545-1563, momento esse considerado como uma das maiores atuações da Igreja Católica na busca por formular diretrizes com intuito de se reafirmar os dogmas religiosos colocados em questionamento e abandono pela a Reforma Protestante.

Tais diretrizes provocaram substanciais mudanças no universo social, cultural e, principalmente, religioso da época. Das disposições expedidas pelo Concílio, ressaltam-se, principalmente, as recomendações referentes à concepção da arte e da arquitetura, considerando o poder simbólico e persuasivo que esses segmentos detinham sobre as pessoas, capazes de despertar nos fiéis sentimentos e preceitos religiosos fragmentados pela Reforma. Isso ocorreu, também, por ser a Igreja a grande patrocinadora das artes, o que lhe possibilitou coordenar e divulgar a conduta na qual deveria se referenciar o artista para a produção de suas obras. Desse modo, algumas ideias propagadas pelo Concílio defendiam a necessidade de se promover representações artísticas simples, capazes de serem compreendidas facilmente e que tivessem como objetivo principal estabelecer reações de emoção, ao invés de suscitar reações racionais, conforme explicitou Hauser (1976, p. 63).

Essas delimitações formuladas pelo Concílio tridentino encontraram, sobretudo, na arte barroca seiscentista um importante veículo para propagação e divulgação de seus preceitos. Pois, soube o Barroco utilizar as imagens como elemento de comunicação direta com o fiel, criando uma forte cultura imagética suscetível de comandar pessoas, persuadi-las, direcionar seu comportamento e propagar as ideias de uma Igreja que reestruturava alguns de seus pilares essenciais.

Contudo, o estudo do Barroco exige que seja especificado o espaço temporal no qual ocorreram suas principais manifestações, pois, como é de conhecimento, ele assimilou e representou os ideais contrarreformistas que tiveram como agente impulsor o Concílio de Trento. Apesar de ser de conhecimento que as disposições tridentinas ocorreram em um momento diverso, quando vigorava, no universo artístico europeu, a arte maneirista.

Assim, conforme Hocke (1974, p. 21), o Maneirismo tem suas manifestações iniciais na Itália entre o fim do Renascimento e o início do que ele denomina de Barroco tardio, entre os anos de 1520 e 1650, promovendo novos direcionamentos para a arte que se desvinculava dos critérios artísticos clássicos, celebrados pelo Renascimento. Outros autores, como Janson (2001), limitam a ocorrência do Maneirismo entre os anos de 1525 e 1600, quando começava a despontar a estética barroca nas artes.

Entretanto, é de conhecimento que, entre os anos de 1545-1563, o Concílio de Trento discutiu as bases da religião católica em prol da crise que atravessava a Igreja, momento esse no qual era corrente a arte maneirista, considerando-se para esse marco cronológico as teorias de Hocke (1974) e Janson (2001). Isso coloca em debate a afirmação de ser o Barroco a arte da contrarreforma, como o fez Weisbach (1948) em sua publicação *El barroco: arte de la contrarreform*a. Desse modo, é possível pensar o Barroco como momento artístico e cultural que serviu às prerrogativas contrarreformistas e fez delas o alicerce de seus princípios, que por sua vez atuaram como resposta às necessidades e anseios de uma Igreja Católica fragmentada e de um absolutismo emergente, cujas reformas necessitavam de um programa imagético de cunho propagandístico e persuasivo, capaz de controlar e reaproximar aqueles cuja fé se encontrava diante de dúvidas. A respeito dessas possibilidades projetadas pelo Barroco, Maravall cita que "... o específico do Barroco surge da necessidade da manipulação de opiniões e sentimentos de um amplo público." (MARAVALL, 2007, p.167).

Citou Germain Bazin (1993, p. 9) que foi na Itália, no início do século XVII, que surgem as mais fecundas sementes do Barroco. Quando por meio das artes

plásticas, da arquitetura, da música e de todo tecido urbano, o Barroco se apresentou e se estabeleceu, demonstrando o surgir de uma movimentação capaz de abarcar todo o contexto social e cultural coevo. Com essa perspectiva, a partir da Itália, a arte barroca foi irradiada para Alemanha, Espanha, Portugal e outras regiões do continente europeu e de suas respectivas colônias, aclimatando-se conforme as condições locais existentes, o que impossibilita traçar panoramas fixos da estética da arte do período como um conjunto fechado de características. Sobre esses aspectos, cita Oliveira (2014, p. 13) que um dos marcos da definição do Barroco para arquitetura religiosa seria realizado em Roma, durante o pontificado do Papa Urbano VIII (1623-1644), cujos arquitetos Francesco Borromini e Gian Lorenzo Bernini foram um dos maiores responsáveis por sua elaboração. Ressalta a autora supracitada que uma das características da arquitetura desse período era:

> (...) formas grandiosas das construções, com ornamentação abundante e desenho variado das plantas e fachadas, com emprego de paredes curvilíneas. Nas decorações internas das igrejas italianas a regra é a opulência, com revestimento integral das superfícies e uso de materiais nobres e preciosos, como os mármores policromos e o bronze dourado. (OLIVEIRA, 2014, p. 15-16).

As informações descritas por Oliveira sintetizam o momento no qual ocorreram as principais manifestações do Barroco romano, que exerceram grande influência no contexto artístico internacional, com variações que demonstram os aspectos de adaptação regional da arte, que teve como principal eixo irradiador a cidade de Roma.

Desse modo, lembra Christian Norberg-Schulz (1972) que o repertório Barroco, quer seja na arquitetura, quer seja nas artes plásticas, recorria ao uso da imagem. A imagem era capaz de persuadir o fiel, reafirmar os dogmas católicos e se transformar em veículo de promoção da fé. Por isso se ocupou o Concílio de Trento em validar o uso de imagens como eficaz meio de comunicação, uma vez que as cabeças pensantes de Trento acreditavam que:

> "(...) necessitavam de representações artísticas relativamente simples, despretensiosas e facilmente compreensíveis, que apelassem em primeiro lugar para as emoções e os sentimentos, em lugar do intelecto e da perícia." (HAUSER, 1976, p. 63).

Sobre esse aspecto, demonstrou Argan (2004, p. 266) que são frutos do Barroco o não querer representar o verdadeiro, mas as aparências da verdade para fins persuasivos, de modo que despertassem no espectador os mais esquecidos sentimentos de fé. Característica essa que seria entendida por Baeta como uma tentativa de barrar a realidade e trilhar "... o caminho da ficção, o uso de formas irracionais, exuberantes, pela maravilha e ilusão." (BAETA, 2012, p. 133). Essa superação em busca de um mundo imaginário assinalou uma das principais necessidades da sociedade barroca, de ascender a um encontro com o universo místico, indescritível pela razão. Todavia, a imagem aguçava o olhar, mas era necessário despertar outros sentidos para elevar a alma ao sublime do mundo dos céus. Assim, para o olfato era utilizado o incenso, para o ouvido a música sacra, para o paladar a comunhão. Artifícios esses que contribuíam para compor a retórica persuasiva que estimulava a massificação proposta pela cultura barroca.

Apesar do Barroco se entregar a mimese de elementos composicionais clássicos, ele não intencionou eliminar excessos, mas sim se associou ao que podia soar como supérfluo e inútil em uma composição clássica, fazendo desses princípios a busca pela unidade da composição, do jogo entre as massas e da interlocução das formas, referência essa do qual se valeu o Maneirismo que o antecedeu. Essas formas, como citado por Wolfflin (2012, p. 70), mantém a ideia de conjunto, transbordando-se pelos espaços e criando massas por meio do ornamento, expandindo-se em todas as direções.

Sobre o tema, Vitor Tapíe demonstrou que o Barroco se prendeu ao Renascimento, visto ser o homem barroco herdeiro de uma cultura renascentista (TAPIÉ, 1972, v. 1, p.51). Uma assertiva que também foi apontada por Baeta (2012, p.208), quando o pesquisador apontou que o artista barroco fez empréstimos de tudo que lhe convinha de outras épocas, de modo que essas apropriações passassem a pertencer ao seu tempo, em um ecletismo barroco. Por essas observações, entende-se que a cultura artística barroca utilizou meios plásticos para alcançar seus objetivos propagandísticos (MARAVALL, 2007, p.389), com uso de formas e expressões que se convertiam em eficazes veículos de comunicação entre a obra e o espectador. Tudo isso lhe possibilitou transformar o quadrado em elipse, eliminar a

linha reta, marcadamente renascentista, e buscar a curva (SAN' ANNA, 2000, p. 31). Formas curvas essas que, nas observações de Vitor Tapié (1972, p. 93), encontravam-se por todas as partes da paisagem romana.

Todos esses desmembramentos formais fazem parte da constituição inicial do Barroco, visto que de "dobras" foi constituído seu repertório artístico, como determinado por Deleuze (2012), ao demonstrar que o Barroco buscou seu repertório em lugares diversos e momentos históricos distantes, para recombiná-los e, a partir disso, desdobrar-se em outras possibilidades. Uma vez que ele não representa o novo, mas fez desdobramentos a partir da apropriação de um repertório existente, como por exemplo, do classicismo.

> Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas. Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. (DELEUZE, 2012, p.13).

Desdobrou-se o Barroco e se espalhou por outras regiões, adaptando-se às condições e limitações locais que se divergiam do ambiente europeu. A esse respeito, escreveu Hauser que o Barroco assumiu variadas "ramificações" que se expandiram por diversas culturas, convertendo-se em inúmeras formas, de modo que se torna impossível reduzi-lo a "um denominador comum" (HAUSER, 1997, p. 27). Certamente, foi por meio da versatilidade em se desdobrar e adaptar que as referências artísticas barrocas europeias chegaram à Colônia brasileira. Tudo isso motivado pela emergente necessidade de se organizar o novo território e instalar a crescente população que surgia.

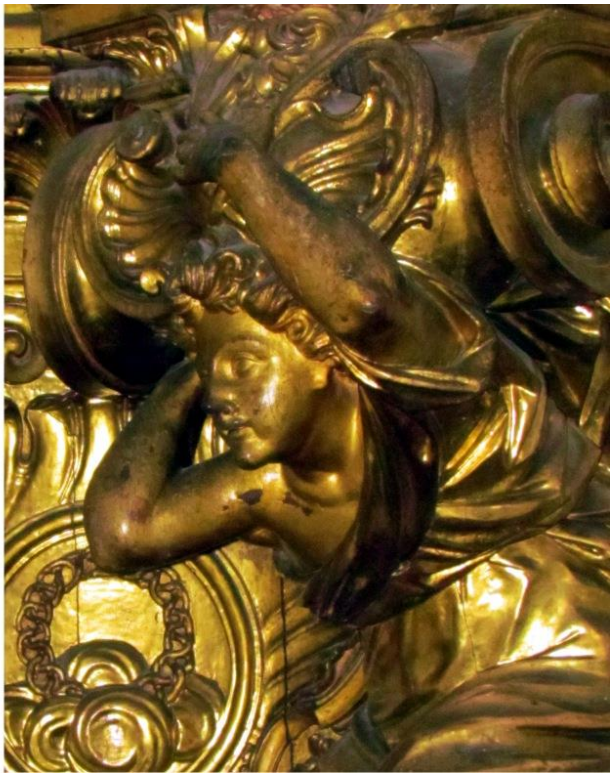
Desse modo, o Barroco luso-brasileiro se revela, principalmente, na arte religiosa, visto que inúmeros templos foram erigidos e receberam ornamentação: talha e pintura para que pudessem abrigar o culto religioso. Uma vez que documentos coevos relatam a necessidade de se paramentar e ornar as igrejas para que pudessem receber as celebrações religiosas, impulsionando, desse modo, a promoção e divulgação das recomendações tridentinas no universo artístico colonial brasileiro.

Na Capitania de Minas as influências culturais e artísticas de cunho barroco foram assimiladas a partir das cinco primeiras décadas do século XVIII, momento esse marcado pelo domínio metropolitano cuja ocupação foi motivada pela exploração aurífera. Essa fundamental característica da ocupação do território da Capitania de Minas implicou à região passar por intenso processo de assimilação da cultura e da arte barroca, cujas referências principais vieram do Reino português. Presentes tais características na religião, nas festas, eventos, rituais e em todas as manifestações culturais que surgiam.

Por tudo isso, a arte, a religião, a cultura e todos os seus componentes barrocos, em Minas Gerais, devem ser compreendidos como resultantes de processos políticos e econômicos que possibilitam o desenvolvimento de uma intensa modificação social. Cuja arte aconteceu por intermédio das mãos de artistas portugueses que replicavam em Minas a técnica e a estética que lhes era familiar, visto que na Capitania não existia tradição artística que subsidiasse o prolongamento de uma arte desvinculada dos modelos europeus.

O Barroco, a arte da talha e o estilo joanino em Portugal

capítulo 3



3 O Barroco, a arte da talha e o estilo joanino em Portugal

3.1 O Barroco em Portugal e suas manifestações iniciais

Apontam os pesquisadores que o Barroco em Portugal se manifestou desde o século XVII, quando despontaram algumas representações do estilo que já eram realidade em outras regiões da Europa, como Espanha e Itália. Contudo, é difícil precisar as primeiras ocorrências culturais e sociais que possibilitaram o despontar da arte barroca no universo português, impossibilitando, também, apontar uma data, obra artística ou de arquitetura como marco pioneiro dessa assimilação. Sobretudo, pelo fato de diversos eventos políticos, econômicos e sociais terem sido contributos para o desenvolvimento da cultura e da arte no período. Momento esse marcado pela intensa atividade política de Portugal diante dos processos de colonização empreendidos, e também por ter permanecido sob o domínio espanhol entre os anos de 1580 e 1640.

Nesse sentido, acredita-se que diversos eventos de fundo político e social contribuíram para impulsionar mudanças culturais e, consequentemente, o panorama artístico português, abrindo espaço para a aclimatação do Barroco no Reino. Todavia, diante da impossibilidade de se tratar todos esses momentos no texto que por ora se apresenta, foram selecionados dois importantes marcos que ilustram parte do cenário sócio-político português à época: o período da Restauração, iniciado em 1640, quando Portugal se desvinculou do domínio espanhol; e as cerimônias realizadas em prol das comemorações do casamento de Dom Pedro II com a Rainha Dona Sofia de Neuburg, em 1687, quando as ruas de Lisboa receberam aparatos efêmeros para passagem do cortejo real. Em hipótese, foram esses alguns dos marcantes eventos que possibilitaram o despontar, na arte portuguesa, das sementes da estética artística barroca que seriam amplamente divulgadas no Reino, principalmente nas produções da talha em madeira. Justificam-se tais ocorrências por se saber que, durante os anos nos quais a Espanha exerceu domínio sob Portugal (1580-1640), não houve no Reino português produções artísticas de grande destaque, como ocorrido, por exemplo, na Itália, onde Gian

Lorenzo Bernini e Francesco Borromini produziam obras que se tornariam, posteriormente, referências para a arte e arquitetura portuguesa.

Nesse período a talha, que foi uma das mais importantes manifestações artísticas portuguesas, ainda não apresentava as características estéticas e formais que vivenciou no último quartel do século XVII. Conforme Lameira e Serrão (2003), nesse período, entre os anos de 1619 e 1668, a talha portuguesa começava a assimilar as tendências estéticas do Barroco, quando surgiram retábulos denominados pelos autores de Protobarrocos.[8] Fase essa responsável por estabelecer as condições necessárias para a elaboração do ciclo posterior da talha lusitana: o estilo nacional português.

Segundo Lameira e Serrão (2003, p. 15-16), os retábulos desse ciclo utilizavam a madeira, ocorrendo algumas intervenções de pedrarias e mármores, influenciadas pela arte italiana coeva. Dos elementos composicionais que surgiram no período, pode-se citar a tribuna, o camarim, o trono piramidal, a planta dinamizada e os ornatos escultóricos que faziam parte da estrutura de alguns retábulos, cujos exemplares mais conhecidos são: o retábulo da Sagrada Família na igreja de São Roque, em Lisboa; o retábulo de São Pedro dos Clérigos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa; o retábulo de Santo Antônio, na igreja do colégio de Jesus de Coimbra, o retábulo do Senhor crucificado na igreja da Sé do Funchal e o retábulo da capela-mor da capela do antigo Paço Real da Vila de Salvaterra de Magos (LAMEIRA; SERRÃO, 2003, p.34). As observações dos autores supracitados e os marcos cronológicos por eles estipulados para esse período, de 1619 a 1668, são demonstrativos da produção da talha em Portugal durante os anos em que ficou o Reino sob o domínio espanhol e também passados 28 anos depois de ocorrido o processo de Restauração. Um ciclo de, aproximadamente, 50 anos no qual a arte da talha não obteve a projeção alcançada em épocas posteriores.

[8] Francisco Lameira define o termo protobarroco e, posteriormente, ele e Vitor Serrão desenvolveram o conceito no texto: “O retábulo protobarroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c.1666) e os seus autores”. Ver: LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo protobarroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores. In: Atas do II Congresso Internacional do Barroco. Porto: Universidade do Porto, 2003, p. 215-226.

Essas mudanças tiveram seus momentos iniciais após a Restauração de 1640, quando Dom João IV foi coroado Rei de Portugal. Momento esse que, segundo Rubens Barbosa Filho (2000, p. 345), a monarquia portuguesa recorreu ao imaginário barroco para sua legitimação, uma vez que era necessário reerguer as estruturas de um Reino que retomava sua autonomia política. Ainda conforme Filho (2000), essa fase foi marcada pela manutenção de uma estrutura que visava conservar o poder do Reino e de sua monarquia, em decisivo momento de reconstrução e reorganização da estrutura política, econômica e social que, consequentemente, exerceriam influências no panorama artístico português da época. Mudanças essas não possíveis em um ambiente desintegrado politicamente.

Outros fatores também foram contributos essenciais para a divulgação e assimilação das tendências artísticas do Barroco em Portugal, muitas dessas servindo como fontes de referência para a destacada produção da talha dourada. Desses momentos, quando as novidades artísticas foram demonstradas à sociedade portuguesa, citam-se as comemorações do casamento de Dom Pedro II com a Rainha Dona Sofia de Neuburg, em 30 de agosto de 1687, quando o uso da arte efêmera possibilitou a divulgação e assimilação do repertório ornamental do Barroco, materializados nos diversos elementos cênicos que se espalharam pelas principais ruas de Lisboa.

A respeito das influências que esse evento pode ter exercido nas artes ornamentais no Reino português, lembra Dangelo[9] (2006, p. 198) que as publicações referentes

[9] "É verdade, no entanto, que esse processo foi lento e defasado entre as várias categorias artísticas. Do ponto de vista da arquitetura religiosa, a busca por uma nova cultura arquitetônica que implementasse o Barroco em Portugal atingiu primeiro as artes ornamentais, como a azulejaria e a talha, através da introdução de um estilo "nacional", ainda no final do século XVII. As lições artísticas do Barroco italiano de Bernini e Borromini estavam sendo assimiladas e de alguma maneira incorporadas ao vocabulário formal da arte e da arquitetura portuguesa dos anos pós-Restauração, principalmente através da arquitetura efêmera, erguida nas ruas e praças públicas sob a forma de vigorosos arcos-triunfais para comemorar os grandes momentos históricos do país: vitórias militares, tratados de paz e eventos comemorativos de renovação da dinastia. Em Portugal, um dos eventos desta natureza mais bem documentados é o casamento de D. Pedro II com a Rainha D. Sofia de Neuburg, em 1687, cujos álbuns publicados são verdadeiros catálogos das lições estéticas do vocabulário tardo-barroco italiano." DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentista*. Tese de Doutorado em História - FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 198.

ao mencionado casamento, constituíram-se em lições estéticas do vocabulário artístico do Barroco italiano do período. Sobre esses aspectos, acrescentaria Gomes (2000) que os aparatos efêmeros, realizados para as comemorações do casamento supracitado,[10] possibilitaram a "(...) reinvenção do espaço urbano através da construção de arcos triunfais, pontes, palanques e máquinas pirotécnicas (...)" (GOMES, 2000, p. 51). Constituindo-se, assim, em espetáculo visual fundamental para um ambiente artístico que começava a assimilar a influência da cultura internacional do Barroco. Além disso, cita Gomes (2000, p. 72) que essas construções efêmeras foram utilizadas para demonstração do poder absolutista do Rei e consolidação da importância dos grupos sociais dominantes, visto a mensagem que traziam exercer grande fascínio sobre as pessoas. O mesmo autor (GOMES, 2000, p. 56) ainda esclareceu que era de ciência dos organizadores do evento o impacto que esses aparatos exerceriam sobre a sociedade da época, principalmente devido às novidades ornamentais e estéticas constantes em suas estruturas. Pensamento esse também compartilhado por Ferreira (2009) que apontou as entradas régias e demais eventos sociais que ocorriam no Reino, como importantes ocasiões para afirmação do poder do Rei.

> Momento por excelência profícuo à consagração do poder, o tempo da festa na época barroca apresentava-se como uma oportunidade - regra geral bem orquestrada e aproveitada - para tanto a Igreja como o poder temporal reforçarem posições, confirmarem teses e trazerem crentes, que se desejavam fervorosos, para militar na sua causa. (FERREIRA, 2009, p. 37).

Seriam esses momentos profícuos espaços para que entalhadores e arquitetos mantivessem contato com as mais recentes formas, ornamentos e produções estéticas vigentes no universo das artes, servindo-lhes como fontes de atualização do repertório. Principalmente por se saber que os aparatos efêmeros eram obras inspiradas nas recentes produções artísticas vigentes em outras regiões da Europa. Um papel similar ao que exerciam as gravuras, tratados de arquitetura e outras fontes impressas que foram essenciais para circulação do repertório artístico.

[10] Essas construções podem ser estudadas graças aos 30 desenhos dos projetos que compõem o álbum "*Copia dos Reaes Aparatos e obras que se ficerãm em Lixboa na Occasiãm da Entrada e dos Desposorios de suas Maiestades"* e que se encontram arquivados na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Esses projetos de arte efêmera eram desenvolvidos por artífices que se encontravam familiarizados com a arte em voga e que viam, nesses aparatos, a possibilidade de materializar referências plásticas contemporâneas em produções executadas em curto espaço de tempo, concomitante ao fervor do contexto artístico no qual eram referenciados os projetos emendados. Em contraposição ao tempo de execução de uma obra de arquitetura e de talha convencionais, que poderia acarretar aos projetos ajustes e modificações de seus aspectos estéticos previstos inicialmente, em função da adequação dos riscos ao contexto no qual eram executados os serviços. Assim, finalizadas essas obras, poderiam elas não corresponder às referências formais e estéticas nas quais foram subsidiados seus projetos, situação essa que não ocorria com os ornamentos de arte efêmera devido ao tempo gasto na execução de sua fatura.

Certamente, à época dessas comemorações, corriam no Reino português influências artísticas e arquitetônicas de outras regiões da Europa, por intermédio da tratadística e da circulação de artífices estrangeiros em Portugal. Contudo, os projetos executados para as comemorações do Casamento de Dom Pedro II com a Rainha Dona Sofia de Neuburg, podem ter sido importante contributo para acelerar esse processo e divulgar as mais recentes novidades em voga no contexto artístico, uma vez que o caráter popular do citado evento possibilitou à sociedade presente entrar em contato com a arte ali exposta. Nesses projetos coexistiram elementos de cunho arquitetônico que foram, posteriormente, de amplo uso na talha portuguesa.
Sobre o tema cita Silvia Ferreira a importância dos eventos de demonstração da fé e do poder régio que tiveram influências na produção da talha em Portugal.

> As múltiplas informações visuais que estes eventos deixavam transparecer, aliando as várias artes, constituíram-se certamente também elas como influências a ser consideradas na produção da nossa obra de talha da capital. (FERREIRA, 2009, p. 39).

Os projetos para os ornatos cênicos que adornaram as ruas de Lisboa foram realizados pelo padre jesuíta alemão Johann König (1639-1691). Esses aparatos eram como os retábulos, onde a linguagem ornamental, oriunda do universo arquitetônico, não atendia ao aspecto de funcionalidade, atuando apenas como construções plásticas de caráter visual, cujos projetos eram reagrupamentos de

elementos ornamentais que compuseram diversos momentos da história da arquitetura e das artes.

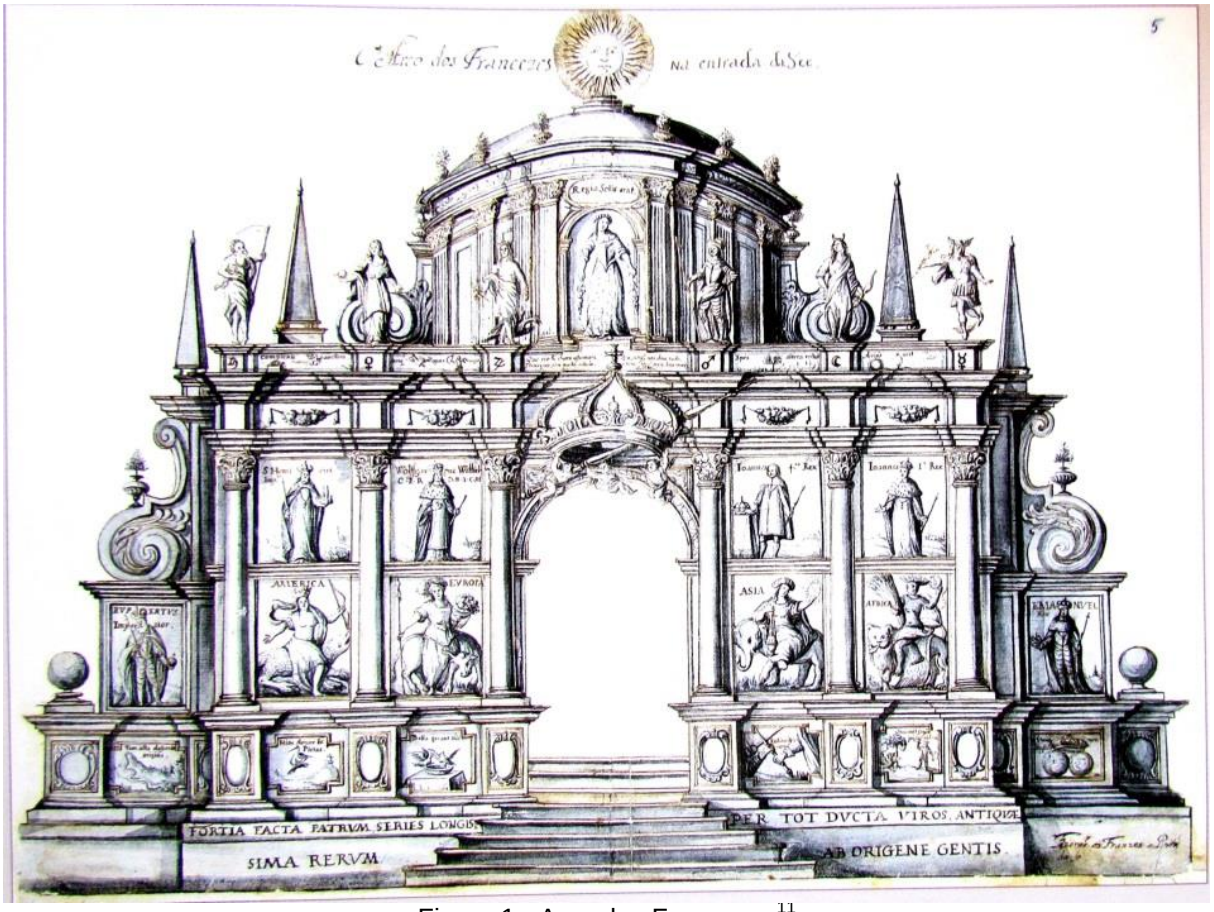


Figura 1 - Arco dos Franceses[11]

Desses projetos, cita-se o Arco dos Franceses (FIGURA 1), cuja estrutura se assemelha a uma peça retabular, destacando-se ornamentos como volutas, figuras antropomórficas e dossel em forma de coroa. Desperta a atenção, no Arco dos Italianos, a coluna torsa e o coroamento com presença de figuras antropomórficas aladas, que foram amplamente utilizadas nos retábulos portugueses do estilo joanino. Essas colunas também foram utilizadas para compor o Arco dos Moedeiros, que ainda contou com volutas, elementos curvos, frontões interrompidos, figuras antropomórficas e cartelas laterais na base. Ressalta-se que esse arco tinha composição semelhante à de um retábulo. Configurações similares a essas foram projetadas para o Arco dos Alfaiates (FIGURA 2), que também fez uso de colunas torsas, volutas e figuras antropomórficas aladas no coroamento.

Figura 2 - Arco dos Alfaiates[12]

Para o projeto do Arco dos Confeiteiros foram utilizados motivos curvos e volutas em sua porção superior (FIGURA 3). Elementos similares aos constantes nessa peça estiveram presentes, no século XVIII, em alguns retábulos portugueses, citando-se o

[11] Fonte: PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 75.

de Nossa Senhora da Boa Morte, na igreja da Madre de Deus, em Lisboa. Essas mesmas volutas se assemelham às que foram talhadas para o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto.

Figura 3 - Arco dos Confeiteiros[13]

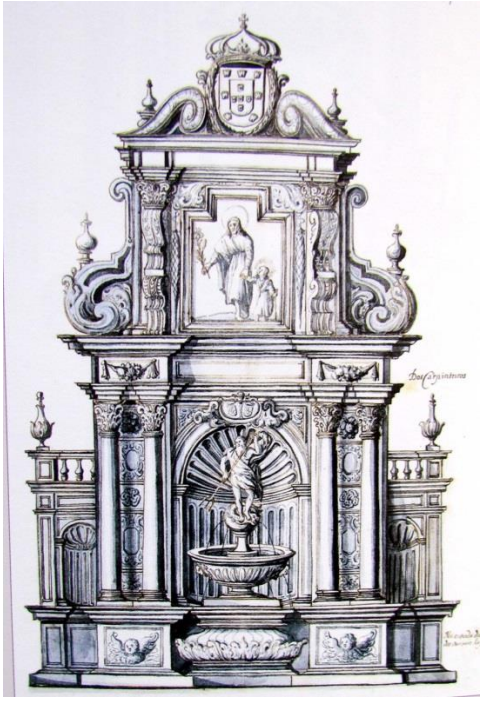


Figura 4 - Arco dos Carpinteiros[14]

No arco dos Carpinteiros (FIGURA 4) foram empregados, na porção superior da estrutura, quartelões e movimentadas volutas. Ressalta-se que a composição plástica desses arcos não atendia às questões funcionais, eram objetos meramente decorativos que contribuíram para reforçar e expressar a magnificência do poder real que nessas festas se exaltava. A maioria dos ornamentos e construções plásticas dessas alegorias era inspirada na arte italiana do período, nos tratados de arquitetura e nas gravuras de ornamentação circulantes em meio ao universo erudito artístico e arquitetônico.

Certamente foram esses alguns dos momentos que possibilitaram aos artífices da época o contato com as novidades do vocabulário artístico e ornamental que poderia

---

[12] Fonte: PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 78.

[13] Fonte: PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 77.

ser empregado nas obras de talha, permeando, assim, o universo criativo daqueles que se dedicavam às artes no Reino. Apesar de se saber que não foram essas as únicas referências para os projetos dos retábulos portugueses, visto coexistirem diversos meios que serviram como fonte de repertório para os artistas em atuação.

No entanto, após os eventos citados como possíveis contributos para a introdução dos referenciais artísticos do Barroco em Portugal, conheceria o Reino o despontar de uma estética que marcaria, definitivamente, a sua história da arte. Esse ciclo posterior surgiu, principalmente, devido à solidificação das condições sociais, políticas e econômicas de um Reino fortalecido e que expandia sua atuação econômica nas terras ultramar, principalmente, na Colônia brasileira que forneceu fundamental subsídio financeiro para a produção artística portuguesa de fins do século XVII e início do XVIII.

Esse ciclo de produção artística encontrou na talha dourada uma das maiores expressões do Barroco português, absorvida de Norte a Sul do Reino. Sobre o tema salientou o pesquisador Robert Smith que, após 1675, a talha em Portugal passou a ter caráter próprio, denominado por ele de nacional, fruto de um longo período de transições que possibilitou o desvincular de referências espanholas (SMITH, p. 69, 1962). Essa fase foi rotulada por Smith de estilo nacional português, nomenclatura essa utilizada para designar o momento no qual ocorreram em Portugal, criativas soluções para o desenvolvimento de correntes artísticas referenciadas no universo barroco circundante na Europa. Conforme Smith, os retábulos do período do estilo nacional português surgem por volta do ano de 1675 até, aproximadamente, 1710-1715, quando entraria a talha portuguesa em uma segunda fase que o mesmo autor denominaria de estilo joanino.

Nesse período, conforme Smith (1962, p. 69), receberam os retábulos portugueses movimentação de suas estruturas com o uso de colunas torsas cobertas por cachos de uvas e outros ornamentos, finalizadas no remate por arcos concêntricos. Outra característica desses retábulos foi o uso de folhas de acanto e a composição de uma estrutura ornamental, sobressaindo-se aos aspectos arquitetônicos que foram

[14] Fonte: PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa. Fundação

recursos amplamente utilizados na subsequente fase da talha portuguesa, rotulada por Smith de estilo joanino. Ressaltou Smith (1962, p.72) que nesse período os retábulos portugueses receberam a tribuna, o trono e os quartelões como elementos que marcaram a arte retabular lusitana do período, assinalando, desse modo, um estilo característico do Barroco em Portugal.

Figura 5 - Retábulo de São José – Igreja Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Calouste Gulbenkian, 2000, p. 80.

Diversos são os retábulos que marcam esse período da talha do estilo nacional em Portugal, citando-se o retábulo de São José da igreja lisboeta de Santa Catarina (FIGURA 5), o retábulo-mor da igreja Matriz de Monção (1671), o retábulo-mor da igreja lisboeta de São Cristóvão (1676), os retábulos da irmandade dos Passos de Cristo, no Mosteiro de São Jerônimo em Lisboa e o retábulo de Sant'Ana de 1711-1712, no Camarim da Sé de Lisboa, como citado por Serrão (2003, p. 105). Listando-se apenas alguns exemplares representativos do estilo nacional português.

Na sequência das transformações ocorridas no contexto artístico português, tem-se uma nova abordagem para a concepção da obra de talha que surgiu no início do século XVIII: o estilo joanino. Momento esse no qual a talha sofreu assimilações do Barroco internacional, cuja grande referência foi o Barroco italiano dos seiscentos.

3.2 O estilo joanino em Portugal

A arte e a arquitetura portuguesa conheceram, nos anos iniciais do século XVIII, novas abordagens estéticas possíveis, tão somente, pelas condições políticas, sociais, econômicas e culturais pelas quais passava o Reino. Isso ocorreu, sobretudo, durante a vigência do reinado de Dom João V (1706-1750), período esse assinalado pela superação das dificuldades impostas durante os anos de Restauração que acentuaram o isolamento cultural de Portugal, conforme citado por Pimentel (1989, p.242). Além disso, o favorável panorama econômico à época citada foi subsídio fundamental para fomentar o desenvolvimento português e, consequentemente, contribuir para o apogeu artístico do Reino. Visto ter sido esse o momento no qual Portugal tem seus cofres abastecidos pelas riquezas oriundas da exploração das recém-descobertas minas de ouro e diamante, na Colônia brasileira.

Diante desse cenário, o reinado de Dom João V foi assinalado por empreitadas que tiveram como objetivo promover a solidificação do prestígio internacional de Portugal, pelo gosto e opulência de um monarca culto, a atuação de uma corte refinada e, também, pelo desenvolvimento cultural e artístico influenciado pelo Barroco internacional. Sobre esses aspectos, cita Dangelo (2006, p. 114) que Dom João V lançou mão de estratégias que tinham como objetivo aproximar Portugal dos

grandes centros culturais europeus: França e Itália, importando dessas regiões referências artísticas e culturais fundamentais para o processo de atualização do Barroco no Reino, que serviriam para elevar o prestígio de um reinado marcado pela prosperidade artística e pelo espetáculo necessário para reafirmação do poder de uma monarquia absolutista. Sobre o tema escreveu Borges (1986, p.7) que foi o Barroco, em Portugal, a arte capaz de projetar um reinado do luxo e da exuberância de uma região em próspero crescimento, cuja propaganda e grandiosidade da imagem do Rei se voltaram para impressionar as grandes massas, características essas que possibilitaram a Dom João V ser reconhecido como *O Magnânimo*.

Nesse período, "(...) Roma será para Dom João V a matriz a partir da qual a imagem de Portugal se reinventará e se consolidará como seguidora fiel dos cânones artísticos e espirituais (...)" (FERREIRA, 2002, p. 13). Refletindo sobre o governo de Dom João V o símbolo de Roma como cidade do poder papal devido ao fervor religioso do monarca. Ideais esses que foram potencializados por ter sido a Capela Real de Lisboa, no ano de 1716, elevada à categoria de Basílica Metropolitana, promoção essa conferida pelo Papa Clemente XI (PIMENTEL, p. 78, 2012). À época seria esse o maior título concedido pela Igreja Católica a uma arquidiocese, elevando a importância do Arcebispo de Lisboa e engrandecendo o prestígio de Dom João V perante a Igreja Católica na Europa. Tudo isso, segundo Ferreira, favoreceu a "(...) mimetização de todo conteúdo artístico, espiritual e litúrgico (...)" (FERREIRA, 2002, p. 13) de Roma, por meio da importação de modelos romanos colocados como padrões a serem seguidos. Construindo, assim, toda estética artística do período, que foi também difundida para a Colônia brasileira.

Esses fatos contribuíram para que Portugal, na primeira metade do século XVIII, se transformasse em palco da importação do gosto estético artístico italiano, quando artistas, mercadorias, livros, estampas, tratados e objetos de arte favoreceram a circulação da cultura italiana no Reino, sobretudo em grandes centros como Lisboa, fomentando, desse modo, o meio artístico e cultural local (FERREIRA, 2002, p. 14). Sabe-se, também, que artistas estrangeiros como o arquiteto alemão Johann Friedrich Ludwig, o escultor francês Claude Laprade e tantos outros que estiveram a serviço das obras reais empreendidas por Dom João V, potencializaram o

desenvolvimento de um panorama artístico que possibilitou aos artistas portugueses conhecerem a forma e a estética do Barroco europeu. Segundo Oliveira (2003, p. 72), outro fator determinante para Portugal durante esse processo de importação do gosto estético italiano foi a iniciativa de Dom João V de criar, em Roma, a “Academia Portuguesa das Artes”, para que artistas pensionistas mantidos pelo Estado português tivessem a oportunidade de obter formação na Itália, destino fundamental de estudos para aqueles que pretendiam estudar a arte e a arquitetura no período, conforme destacado pela autora supracitada.

Lembra Pimentel que foi nesse período que a arte portuguesa perdeu “(...) as características predominantemente ibéricas que haviam marcado a criação artística nacional seiscentista.” (PIMENTEL, 1989, p. 242). Aspectos esses que caracterizam a arte portuguesa, diferenciando-a do corrente contexto artístico europeu. Possibilitado, desse modo, pesquisadores como Robert Smith (1962), rotular esse período de estilo nacional. Contudo, foi em meio a essas influências estrangeiras que as formas e a estética do estilo nacional português cederam espaço para as novidades das formas artísticas do Barroco internacional que, em Portugal, na arquitetura e, sobretudo na talha dourada, tiveram suas mais fecundas produções.

Esse período vivenciado pelas artes em Portugal, principalmente no que se refere às manifestações ocorridas na produção da talha, objeto de estudo desta tese, seria entendido por Reinaldo dos Santos (1950, p.51) como um segundo ciclo da talha portuguesa, de um Barroco italianizante promovido pelo reinado de Dom João V (1706-1750) e que abarcaria exemplares de retábulos capazes de apontar as projeções de um estilo. Sobre a produção artística do período de vigência do reinado de Dom João V, observou o pesquisador Robert Smith (1962) que a arte da talha passou por modificações que alteraram a estética por ele denominada de estilo nacional, assumindo uma nova feição que o autor denominou de estilo joanino.

Referente a esses aspectos viriam as observações do historiador da arte Germain Bazin, que procurou identificar a morfologia da talha portuguesa em suas diversas fases, agrupadas pelo pesquisador conforme as características que as aproximam diante de um contexto social, cultural e das influências de tendências artísticas

correntes que, de algum modo, poderiam ter exercido influência sobre a talha. Assim, no ano de 1953, Germain Bazin, publicou o artigo *Morphologie du retable portugais,* que passou por alguns acréscimos e foi relacionado no conhecido livro *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, cuja publicação na França ocorreu no ano de 1956-58 e no Brasil em 1983. Nesses textos o autor sistematizou algumas tipologias retabulares e as subdividiu em outras tantas categorias. De toda forma, como o fez Robert Smith, Bazin também procedeu ao estudo dos retábulos produzidos no correr do reinado de Dom João V, nomeando-os em categorias que se aproximam da denominação conferida por Smith, conhecida como estilo joanino. Para Bazin (1983) seriam esses retábulos: tipo Dom João V, com baldaquino, segundo quartel do século XVIII; e tipo baldaquino, com concheados, por volta de 1750-1775. (BAZIN, 1983, vol. 1, p. 256).

Contudo, mesmo diante da imensurável contribuição de Bazin ao estudo do retábulo luso-brasileiro, a categorização por ele proposta é pouco utilizada visto que as segmentações estabelecidas, a respeito da ocorrência dos estilos que se seguiram na talha, são ramificadas em designações que concentram poucos exemplares e que tentam, de certo modo, limitar as variações estéticas existentes a denominadores comuns,[15] dificultando o estudo dos retábulos desse período. Desse modo, a classificação de Robert Smith sobre o estilo joanino é a mais corrente nos estudos daqueles que se dedicam a pesquisar a talha portuguesa produzida entre, aproximadamente, os anos de 1715 até por volta de 1750.

Ressalva-se, ainda, que tais designações foram contestadas por Lameira e Serrão (2005) que consideraram impróprio "(...) fazer corresponder uma conjuntura artística a um reinado, na medida em que essa realidade não é aplicável nem aos monarcas anteriores nem aos posteriores (...)". (LAMEIRA; SERRÃO, 2005 p. 288). Assim, propuseram os autores mencionados designar os retábulos produzidos entre os anos de 1713-1746 de Barroco Final, principalmente porque consideraram esse

[15] Como exemplo, cita-se a abordagem de Bazin sobre o "românico parietal", e "românico com moldura de arquivolta", derivações de um mesmo estilo que abrangem poucos exemplares, apesar de demonstrado pelo autor as mudanças de um para o outro. Isso dificulta o estudo da talha, pois essas variações estéticas ocorrem em todos os estilos e são frutos de um mesmo contexto que as aproximam.

período como marco do momento final das “normas barrocas” [16] utilizadas para a produção da talha, que antecederam as fases por eles rotuladas de Tardobarroco e Rococó (LAMEIRA; SERRÃO, 2003).

Assim, diante das possibilidades de terminologias passíveis de serem utilizadas, adotar-se-á, nesta tese, o termo estilo joanino cunhado por Robert Smith (1962) para designar a arte luso-brasileira ocorrida na primeira metade do século XVIII. Justifica-se a escolha dessa terminologia por ser ela a mais difundida e empregada pelos pesquisadores brasileiros e portugueses que se dedicam ao assunto, tornando-a, pela popularidade do uso, familiar a todos. Ressalta-se, todavia, que ao se falar de estilo joanino não se pretende limitar, exclusivamente, ao reinado de Dom João V toda influência da arte do período, entretanto não se pode ignorar a fundamental contribuição que tiveram as iniciativas do monarca para o desenvolvimento da cultura e da arte portuguesa que se abriu às formas e estética do Barroco internacional, potencializando um novo ciclo artístico no Reino e em sua Colônia brasileira.

***

O reinado de dom João V foi marcado por iniciativas adotadas pelo monarca para que o Reino português se abrisse às tendências estéticas e artísticas coevas influenciadas, principalmente, pelo Barroco internacional. Grandes construções arquitetônicas surgiram e assinalaram a personalidade do período, cuja estética valeu-se de formas e de vocabulário ornamental suscetível de materializar a magnificência de um reinado absolutista, de uma corte marcada pelo luxo e patrocinadora das principais empreitadas de arte e arquitetura realizadas em Portugal, até meados do século XVIII.

Para tanto, Dom João V recorreu ao uso de estratégias e mecanismos que possibilitassem a aproximação de Portugal com os principais eixos culturais da época: França e Itália, implicando, algumas dessas ações, na contratação de artífices de outras regiões da Europa para trabalhar em solo português, o que

[16] LAMEIRA; SERRÃO, 2005 p. 288

contribuiu para transplantar ao Reino o repertório artístico coevo, fundamental para o processo de atualização do Barroco em Portugal. Sobre o tema lembrou Nelson Correia Borges (1986, p.9) que foram poucas as obras arquitetônicas portuguesas, do período joanino, que não estiveram relacionadas a nomes italianos ou italianizados, o que demonstra a primordial contribuição da mão-de-obra estrangeira e da consequente transplantação do conhecimento técnico e artístico, para o Reino português.

Na arquitetura, a construção de igrejas e palácios demonstra uma das principais características do estilo joanino na busca por se representar a devoção religiosa e o poder do monarca, criando, assim, a imagem absolutista do Reino português. Das grandes iniciativas do período a edificação da igreja do Menino Deus (1711-1737) e do Palácio Convento de Mafra (1717-1730) podem ser apontadas como importantes obras que marcam o reinado de Dom João V e denotam as preferências estéticas e as referências que passaram a ser utilizadas pelos artistas e arquitetos influenciados pelo estilo joanino. É de conhecimento que outros edifícios também tiveram significativa contribuição para a arquitetura e a arte portuguesa, nas primeiras décadas do século XVIII. Contudo, as obras acima citadas foram responsáveis por erguer algumas das bases para o desenvolvimento do estilo joanino.

Figura 6 - Igreja do Menino Deus - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Nesse sentido, o Palácio-Convento de Mafra e a igreja do Menino Deus (FIGURA 6) serão, para este texto, fundamentais referências para que se possam compreender fragmentos do momento inicial da aclimatação do Barroco internacional em Portugal e, consequentemente, do desenvolvimento do estilo joanino. Assim, justifica-se o estudo da igreja do Menino Deus por ter sido essa uma obra produzida por artífices portugueses, o que permite demonstrar a interpretação local diante das novidades artísticas que surgiam e a influência nacional na elaboração da gramática estilística joanina, visto ser de conhecimento que o espaço interno desse templo religioso foi repetido em outras obras arquitetônicas que se sucederam em Portugal, conforme citado por Borges (1986, p.11). Todavia, a autoria da obra do Palácio-Convento de Mafra é devida a artífices estrangeiros que atuaram na época joanina, como veículos divulgadores do Barroco internacional no Reino português, fazendo de Mafra uma obra vinculada aos modismos correntes no universo europeu e que influenciou toda uma geração de arquitetos e artistas ativos à época, em Portugal. Semeando conceitos que converteriam o Barroco nacional português em uma experiência estética com características da arte internacional.

Conforme Borges (1986), a obra da igreja do Menino Deus surgiu durante o reinado de Dom João V e foi pelo monarca patrocinada. A autoria do seu projeto é atribuída ao arquiteto régio João Antunes, com intervenções de Manuel da Costa Negreiros e Custódio Vieira, realizadas após a morte de Antunes. A arquitetura dessa igreja, apesar de ainda vinculada à tradição dos conceitos vigentes na produção arquitetônica portuguesa, demonstra algumas influências assimiladas do Barroco italiano. Sua planta é quadrangular com chanfros que lhe concedem a forma de um octógono irregular, aspecto que aponta assimilações do Barroco italiano e da influência da tratadística nos projetos de João Antunes, conforme citado por Serrão (p. 167, 2003). Chamam a atenção as capelas existentes nos flancos da edificação, cujas aberturas se voltam para a nave e para a capela-mor (FIGURA 7). Ainda predominam, no interior da igreja do Menino Deus, os acabamentos marmorizados e as linhas verticais com certa sobriedade que, segundo Vitor Serão (2003, p. 167), asseguram a permanência de elementos nacionais na arquitetura, sendo essa uma característica dos construtores portugueses que ainda permaneciam vinculados aos

métodos construtivos tradicionais. A respeito do tema lembrou Serão que seria essa uma tentativa de “(...) conciliação entre o gosto português e a estética italianizante.” (SERRÃO, 2003, p. 167). Destacam-se, na fachada da igreja do Menino Deus, alguns elementos que foram, posteriormente, de grande uso na talha e na arquitetura joanina: elementos curvos e volutas.

A obra da igreja do Menino Deus pode ser compreendida como uma solução local na tentativa de materializar as influências estéticas do Barroco internacional, mas que ainda passaria por processos de decodificação dessas referências e de suas possibilidades de uso em uma região sem tradição no setor da construção religiosa, se comparado ao que ocorria na Itália. Sobre o tema, cita Dangelo (2006, p.113) que o dito templo foi uma busca portuguesa pela renovação da arquitetura, relacionada às tendências correntes na Europa.

Após a edificação da igreja do Menino Deus, foi o Barroco italiano fonte essencial de referência para as obras de Mafra. Momento esse no qual a intervenção de mão-de-obra estrangeira, para a elaboração e execução do projeto do edifício, potencializou a entrada, em Portugal, do repertório arquitetônico e ornamental vigente na Itália, promovendo transformações que marcaram, profundamente, o cenário artístico português. O monumental Palácio-Convento de Mafra concentra em um mesmo projeto a basílica, o palácio e o convento, constituindo-se em uma das experiências arquitetônicas mais importantes da época joanina, cujos conceitos projetuais norteadores foram para Dom João V, uma experiência comparável ao que foi para a monarquia francesa o Palácio de Versalhes.

O ourives e arquiteto alemão Johann Friedrich Ludwig foi o responsável pelo projeto de Mafra, uma escolha motivada, provavelmente, por ser inerente ao desejo de Dom João V levar ao Reino português visões artísticas que estivessem em sintonia com as tendências coevas correntes em outras regiões da Europa, visto que Ludwig, antes de se mudar para Portugal, esteve na Itália e lá, certamente, conheceu as novidades da arquitetura barroca romana. Nesse sentido, as referências italianas eram subsídios essenciais para elaboração do projeto de Mafra, tornando-se modelos, até mesmo, para as soluções decorativas realizadas, visto que outros

artistas italianos foram contratados para efetuar trabalhos de escultura e pintura, destacando-se, entre esses, o nome do escultor Vincenzo Foggini e dos pintores Agostino Masucci e Corrado Giaquinto, como indicado por Serrão (2003, p.186).

Figura 7 - Igreja do Menino Deus – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Em hipótese, a escolha de artífices estrangeiros para laborar no plano de Mafra pode ser entendida, também, como demonstrativo da ausência de mão-de-obra local que servisse como veículo suscetível de materializar toda a magnificência que fundamentou o governo de Dom João V. Desse modo, Mafra foi para o Barroco joanino um importante centro de irradiação do repertório artístico, estético e formal corrente, além das fronteiras do Reino português. Convertendo-se em fundamental fonte de referência para os artistas portugueses diante das mudanças no panorama artístico local, iniciadas a partir das obras da igreja do Menino Deus e que se concretizaram no estilo joanino, abrindo, assim, as portas de Portugal para receber as influências do Barroco internacional.

O conjunto arquitetônico de Mafra se impõe pela monumentalidade, destacando-se os dois torreões laterais cobertos por cúpulas com formas de bulbos. Encontra-se, na região central da fachada, a basílica cujas referências ornamentais podem ser encontradas na arquitetura barroca romana. Isso é notável em suas verticalizadas torres, onde prevalecem ornatos em formas côncavas e convexas que, segundo Borges (1986, p. 15), assemelham-se às torres projetadas por Borromini para a igreja de Sant'Agnese, em Roma. No interior da basílica, destacam-se as capelas que se abrem para o interior do templo, solução espacial utilizada em outras igrejas europeias barrocas. Sobre o tema escreveu Borges (1986, p.18) que não apenas as referências italianas foram fonte de influência para o projeto de Mafra, pois algumas soluções utilizadas lembram as construções austríacas e alemãs do período. Ainda no interior do dito templo, têm-se os retábulos que receberam acabamentos em mármore, como ocorrido na igreja do Menino Deus, em Lisboa. A opção pelo mármore aproxima o projeto de Mafra e do Menino Deus à produção romana do período e elimina do projeto o uso da talha em madeira, que prevalecia nas igrejas portuguesas que receberam ornamentação no século XVIII.

A importância da imponente edificação de Mafra para o Reino português vai além de suas formas arquitetônicas, pois o canteiro de obras que se formou para execução dos serviços proporcionou a Portugal capacitar mão-de-obra suscetível de propagar, em solo português, os ensinamentos advindos da experiência construtiva vivenciada. Assim, Mafra foi uma das grandes contribuições de Dom João V para a arte e arquitetura portuguesa, responsável por propagar formas e uma estética cujos reflexos foram de Norte a Sul absorvidos. Sobre o tema, Nelson Borges (1986, p.20) cita que ornamentos como frontões ondulantes, vergas arqueadas, baldaquinos curvos e outras formas dinâmicas, que podem ter sido referenciadas nos trabalhos de Borromini, foram largamente utilizados como modelos para os arquitetos atuantes em Portugal até finais do século XVIII.

Por meio do breve estudo dessas duas obras arquitetônicas, o Palácio-Convento de Mafra e a igreja do Menino Deus, pôde-se perceber o papel desempenhado pelas contribuições nacionais e estrangeiras para formulação do estilo que marcou o

reinado de Dom João V. Além disso, demonstraram-se algumas dificuldades enfrentadas pelos artífices portugueses para interpretar as referências artísticas e arquitetônicas em voga à época, que não seria possível, tão somente, sem a colaboração da mão-de-obra estrangeira.

3.3 A talha do estilo joanino no universo artístico setecentista português

Como descrito, o reinado de Dom João V marcou o contexto artístico e arquitetônico português provocando mudanças que seriam sentidas em todo Reino e, até mesmo, em sua Colônia brasileira. Assim, a talha do período passou por alterações estéticas e formais iniciando um novo ciclo da produção artística, cujas primeiras manifestações podem ser encontradas a partir do estilo nacional português, que foi o repertório do qual se valeram os entalhadores atuantes nas décadas finais dos seiscentos até os primeiros anos dos setecentos.

Em Portugal a talha tem fundamental representatividade no contexto das artes e foi, certamente, um dos maiores expoentes do Barroco local. Assim, ressaltou Reinaldo dos Santos (1950, p. 60) que em Portugal a talha não foi um reflexo do desenvolvimento arquitetônico, como ocorrido em outras regiões da Europa. Isso pode ser compreendido, entre outros fatores, pela ausência de tradição portuguesa no setor construtivo, sobretudo de formação arquitetônica que subsidiasse a produção artística local. Sobre esses aspectos, ressaltou o autor supracitado (SANTOS, 1959) que as novidades estéticas aportavam em Portugal, primeiramente, nos retábulos e somente depois eram assimiladas pela arquitetura. Em hipótese, pode-se compreender tal ocorrência por ser a talha produzida em menor intervalo de tempo e com custos reduzidos, se comparada à influência que exerciam os prazos e custos que envolviam a produção arquitetônica. Além disso, a predileção pelo uso da madeira, em oposição ao uso dos tradicionais mármores que vigoravam na arte italiana do período, favoreceu a popularidade da talha, pois a madeira era matéria-prima de menor custo e de fácil acesso em Portugal.

Desse modo, a talha dourada assegurou ao Reino português conhecer e disseminar as influências barrocas, transformando as áreas internas das construções religiosas

portuguesas em espaços ilusórios e dinâmicos, contrastando com as rígidas estruturas arquitetônicas onde a austeridade externa não condizia com a exuberância da talha em madeira que, em formas variadas, espalhavam-se pelas paredes e tetos das igrejas. Para tanto, como mencionado anteriormente, é importante destacar que contou Portugal com um favorecedor cenário econômico, cuja renda oriunda da exploração das jazidas de ouro e diamante no Brasil foi suporte essencial para patrocinar as obras empreendidas no período joanino.

Sobre esse cenário, destacou o pesquisador Robert Smith (1962) que entre os anos de 1710-1715 a talha portuguesa passou por fase de ruptura da estética do estilo nacional e começou a abrigar uma estética arquitetônica em oposição aos aspectos ornamentais que predominavam na talha anterior. Para Smith o epicentro dessa nova fase da talha no Reino português foi a cidade de Lisboa (SMITH, p. 121) e de lá foi disseminada de Norte a Sul do território. Nesse momento de mudanças no panorama artístico, Portugal se abriu às tendências artísticas internacionais. Isso ocorreu, entre outros fatores que serão oportunamente apontados neste texto, pela entrada de artistas e arquitetos estrangeiros em Portugal nas primeiras décadas do século XVIII, tornando-se esse um dos pontos decisivos para o processo de assimilação do Barroco internacional no Reino. Pois, artistas e arquitetos franceses, alemães e italianos se dirigiram para Portugal, possibilitando a circulação de formas e da estética ornamental vigente, propiciando mudanças no panorama artístico que se abriu para uma experiência estética de influência internacional. Sobre o tema escreveu Ayres de Carvalho que foi a igreja do Menino Deus a primeira criação portuguesa na qual apareceram as influências artísticas italianas (CARVALHO, 1993, p. 34).

Desse modo, entende-se que a arte e a arquitetura romana serviram como modelo para o monarca Dom João V e contribuíram para promoção de seus ambiciosos empreendimentos, que visavam colocar o Reino português em situação de igualdade aos grandes centros culturais europeus do período. Sobre o assunto escreveu Angela Delaforce (1993) que, apesar de Dom João V nunca ter ido a Roma, foi a cidade italiana “(...) o ideal artístico e modelo cultural (...)” (DELAFORCE, 1993, p.61) no qual se referenciava o monarca. Pois, de Roma ele

possuía gravuras das principais obras, maquetes e modelos de igrejas, de prédios e palácios, servindo esse material para saciar a curiosidade do monarca e como referência para as obras que seriam empreendidas no Reino. Delaforce (1993, p. 62) ainda demonstrou que um registro de 1740 comprova que foi feito, a pedido de Dom João V, uma maquete em madeira do Baldaquino instalado por Bernini na basílica de São Pedro, no Vaticano.

Além das influências italianas que assinalam a talha joanina portuguesa, sofreram também os artistas do Reino ascendência das tendências artísticas francesas em voga no período, diante das condições existentes que possibilitaram o contato português com as produções artísticas existentes além de suas fronteiras. Sobre o tema escreveu Myriam de Oliveira (2003, p. 141) que as tendências do estilo Regência, que vigoravam em Paris nas décadas inicias de 1720, chegaram a Portugal durante o reinado de Dom João V, por meio de gravuras ornamentais francesas e da circulação de artistas franceses no Reino. Segundo Mozart (2014, p. 86), esses artistas passaram a ser contratados a partir da década de 1720, para realizar obras em Portugal, contribuindo, desse modo, para que o Reino português mantivesse contato com a estética e formas do Regência.

Conforme Moura (1986, p.49), as influências das tendências artísticas francesas podem ser observadas em ornamentos que compuseram o vocabulário da talha joanina, como florões e conchas assimétricas que surgiram entre as décadas de 1720 - 1730. Além desses elementos, lembra Lameira e Serrão (2005) que palmetas, cabeças com plumas, faixas de arabescos, festões, cortinados e ornatos sinuosos também estiveram presentes na talha portuguesa do período, principalmente nas obras lisboetas, fundamental centro propulsor das tendências artísticas difundidas para outras regiões do Reino.

Para Borges (1986, p.62) a talha dos coches foi também uma importante fonte de referência para a arte da talha portuguesa. Uma vez que alguns desses veículos foram produzidos em outras regiões da Europa e depois levados ao Reino, trazendo em seus ornatos as novidades estilísticas e formais correntes além das fronteiras do território português. Dessas viaturas, lembrou Borges (1986, p.62) a importância do

Coche da Rainha Dona Maria Ana de Áustria, produzido em Viena (1708)[17] e decorado com elementos vegetalistas e figuras antropomórficas de grande uso no Barroco (FIGURA 8). Segundo o autor mencionado (BORGES, 1986, p.62), o coche que veio da França, o Coche da Coroa, foi uma encomenda de Dom João V para as cerimônias de seu casamento, cujos elementos nele empregados eram inspirados nos ornamentos que vigoraram durante o estilo Luís XIV, sobressaindo-se o uso de figuras antropomórficas, grinaldas e festões de flores (FIGURA 9).[18] Outro veículo que serviu como mostruário e influência para a talha dourada do período, conforme Borges (1986, p.62), foi o coche oferecido pelo Papa Clemente XI ao monarca no ano de 1715. Nesse carro coexistem elementos formais embasados no vocabulário ornamental do Barroco italiano.

Figura 8 - Coche de D. Maria Ana de Áustria, Museu Nacional dos Coches - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

[17] *Guia Nacional Museu dos Coches*. Coordenação de Silvana Bessone. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2015. p. 17.
[18] Ver: BORGES, 1986, p. 62.

Figura 9 - Coche da Coroa, Museu Nacional dos Coches - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Além dessas viaturas, podem-se citar, como prováveis influências para a talha joanina portuguesa, os coches da Embaixada do Marquês de Fontes que foram enviados ao Papa Clemente XI por Dom João V, no ano de 1716. Essas peças foram executadas em Roma.[19] No Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, encontram-se três desses carros: o Coche dos Oceanos (FIGURA 10), do Embaixador, e da Coroação de Lisboa.

[19] Ver: *Guia Nacional Museu dos Coches*. Coordenação de Silvana Bessone. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2015. p. 21.

Figura 10 - Coche dos Oceanos, Museu Nacional dos Coches - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

O Reino português contou com diversificados outros meios que possibilitaram a circulação cultural e artística no território, além da grande migração de artistas estrangeiros, já mencionada. Sobre o tema é de conhecimento que, durante as primeiras décadas do século XVIII, o comércio de Portugal com outras regiões da Europa provocou a circulação de mercadorias, obras de arte e variados objetos que propiciaram ao Reino conhecer as mais recentes novidades existentes no universo artístico internacional. Lembrou Smith (1962, p. 96) que, nesse período, foram intensas as importações portuguesas de esculturas romanas, objetos de ourivesaria eclesiástica como custódias, candelabros, crucifixos e outras peças sacras. Além dessas fontes de referência da arte internacional, circulou em Portugal grande volume de gravuras, desenhos, tratados de arquitetura e outros meios gráficos que

serviram como fonte de referência para os artistas e arquitetos locais. O conhecimento da circulação dessas publicações e o consequente estudo da influência que exerceram na produção da talha foi possível, principalmente, por intermédio das pesquisas de Marie-Thérèse Mandroux-França (1983), que analisou a atividade de editoras italianas e francesas na produção de gravuras enviadas ao então Reino português.

Desses veículos de divulgação das artes e da arquitetura responsáveis pela promoção da circularidade artística e cultural na qual viveu Portugal, sobretudo no século XVIII, merece destaque a tratadística estrangeira, principalmente a italiana que contou com ampla divulgação no território luso por intermédio das obras de Leon Battista Alberti, Vicenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e Giacomo Vignola, dentre outros. Ressalte-se a obra do ornamentista Filippo Passarini, *Nuove Inventioni*, publicada em Roma em 1698,[20] pois essa publicação trouxe a público vasto repertório ornamental que foi consultado por artistas e arquitetos portugueses.

Outro tratado de relevância no contexto do Barroco[21] português foi a obra do irmão jesuíta italiano, Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva pictorum et architectorum,*[22] organizado em dois tomos nos quais o segundo apresenta elementos empregados nos retábulos do estilo joanino. Uma característica marcante do tratado do Pozzo, utilizada na arte retabular portuguesa, foi o caráter arquitetural da estrutura retabular, com a introdução de fragmentos de frontões interrompidos, dentre outros elementos de cunho arquitetônico. Lembra Ferreira (2002, p. 80) que os desenhos e as obras de Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi e Giovanni Paolo Schor podem, também, ser consideradas influências da arte seiscentista romana na talha portuguesa. Registra-se que a produção de tratados por portugueses, salvo a tratadística militar, não foi de grande expressão no que concerne à novidade teórica e inovadora que esses livros traziam.

---

[20] Sobre os tratados e as fontes de divulgação da arte e da arquitetura em Portugal nos séculos XVII e XVIII ver: FERREIRA, Sílvia Maria cabrita Nogueira Amaral da. *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*. Os Artistas e as Obras. Orientador: Vítor Serrão. 2009. 3v. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras – Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 476 – 488.
[21] Sobre o Estilo Joanino em Portugal ver: SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962, p. 95 – 122.
[22] POZZO, Andréa. *Perspective Pictorium et Architectorum*.v.2, Roma: 1717.

Ainda no rol dos meios impressos que colaboraram para constituição do repertório artístico português, ressaltou Smith (1962, p. 96) a importância que teve o tratado *Architettura Civile* do cenógrafo Ferdinando Galli Bibiena (Parma, 1711), onde constam ilustrações de molduras, portadas e outros elementos de cunho arquitetônico que foram empregados nos retábulos do estilo joanino.

Desse modo, a influência internacional e o conhecimento da tratadística possibilitaram ao Reino português a produção de um ciclo de erudição artística e arquitetônica de proporções, até então, desconhecidas. Atuando tais referências para a produção dos artistas locais, promovendo mudanças nos rumos da arte em Portugal que, na talha joanina, também foram assimiladas.

Além dessas questões, é de conhecimento que foi a talha em Portugal importante meio de propagação das diretrizes emuladas pelo Concílio de Trento (1545-1563). Quando a Igreja Católica recorreu ao uso de veículos propagandísticos que fossem capazes de promover a reafirmação da fé abalada pela Reforma Protestante. Para tal empreitada, foi a talha, a pintura e a arquitetura meios utilizados para auxiliar a reafirmação dos dogmas católicos.

A respeito do assunto, escreveu a pesquisadora Silvia Ferreira (2008d, p. 26) que as influências de Trento foram percebidas na talha portuguesa como, por exemplo, no uso do trono que recebeu a função de abrigar o Santíssimo Sacramento, facilitando sua exposição e adoração pelos fieis, reafirmando a presença de Cristo na Eucaristia.[23] Além disso, a autora supracitada (FERREIRA, 2008d) ressalta que as formulações de Trento influenciaram a configuração dos retábulos, uma vez que foi defendido pelo Concílio o culto aos Santos e a defesa a Nossa Senhora, o que provocou abertura de espaços nos retábulos para instalar imagens devocionais.

[23] Segundo Robert Smith, “A tribuna costumava ser coberta por panos pintados ou por cortinas, quando não havia exposição.” (SMITH, 1962, p. 71). Em Minas Gerais, Ivo Porto de Menezes identificou a existência de painel pintado para fechamento do camarim da capela-mor da Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), que hoje se encontra no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, em Mariana.

Destacou Mozart (2014, p. 29) que as diretrizes tridentinas explicitavam a necessidade de se instruir o fiel a respeito das questões relativas à fé. Assim, essas instruções condicionaram o retábulo a receber símbolos que tinham como finalidade a catequese.

***

Figura 11 - Retábulo de Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Roque - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Apontam os pesquisadores que características do estilo joanino apareceram na talha portuguesa, pela primeira vez, no retábulo da capela de Nossa Senhora da Piedade (c.1707-1711), da igreja de São Roque, em Lisboa (FIGURA 11). Citou Borges

(1986, p.48) que uma das principais novidades desse retábulo, se comparado aos exemplares do estilo nacional português que o antecedeu, foi o rompimento do movimento iniciado nas colunas espiraladas que não mais era transmitido aos arcos do coroamento. Lembrando-se que esses arcos desapareceram da composição dos retábulos joaninos.

Assim, inicia-se um novo ciclo da talha portuguesa. Conforme Robert Smith (1962, p. 95) essa fase é composta por sanefas, cortinas, panos e elementos arquitetônicos que foram empregados nos retábulos e podem ser frutos da erudição que dominava os projetos de arte e arquitetura no período, das influências estrangeiras e do conhecimento da tratadística, como já citado. Destacou Smith (1962) que do Barroco seiscentista romano vieram outros elementos como "(...) conchas, feixes de plumas, palmas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores, especialmente rosas, margaridas e girassóis, frisos verticais de folhelhos e botões de plantas." (SMITH, 1962, p. 95).

Ao se estudar as influências da arte italiana na talha portuguesa produzida em tempos do reinado de Dom João V, Lameira (2003, p. 16) demonstrou que faz parte dessas influências a dinamização do ático dos retábulos, a movimentação das plantas (geralmente em desenho côncavo), o uso de ornamentos com concheados e formas auriculares, a utilização de colunas berninianas, uso de dosséis, festões e frontões interrompidos.

Outra característica do retábulo joanino pode ser notada na configuração da tribuna que se abriu à monumentalidade para acolher o trono em degraus que, por sua vez, recebeu grande destaque na composição. Isso ocorreu, segundo Fausto Sanches (1991, p.32), porque o trono passou a abrigar a função de expor o Santíssimo Sacramento. Sobre o tema lembrou o autor citado que a forma escalonada do trono é devida a interpretação portuguesa de documentos pontifícios pós-tridentinos que expediram normas para exposição do Santíssimo (SANCHES, 1991, p. 35).

Destacam-se, nos retábulos joaninos, as colunas espiraladas que se diferenciam das colunas que compuseram os retábulos do estilo nacional português. Nessa fase

da talha portuguesa, que também foi vista na Colônia brasileira, as colunas passam a ser do tipo quase-salomônicas, conforme designado por Marcos Hill[24] ao empreender estudo sobre a trajetória histórica desse elemento ornamental de grande uso nas produções dos retábulos do Barroco luso-brasileiro. Fundamentalmente, as colunas quase-salomônicas apresentam o terço inferior estriado e fustes ornados com grinaldas de flores e folhas, em lugar dos cachos de uvas e folhas de videira que compuseram as colunas pseudo-salomônicas.

No entablamento dos retábulos joaninos sobressaem-se as referências arquitetônicas, cujo tratado de Andrea Pozzo foi uma das grandes influências para o uso desses elementos. O coroamento passou a ser um dos pontos de maior destaque da composição, diante da dinamização das formas assegurada pelo uso de conchas, dosséis, frontões interrompidos onde se assentam figuras antropomórficas aladas, dentre outros elementos. Ressalta-se que as figuras antropomórficas e cabecinhas de anjos de diferentes dimensões invadem o coroamento dos retábulos joaninos.

Assim, apontadas algumas características dos retábulos joaninos, pode-se afirmar que muitos são os exemplares existentes em Portugal, visto se espalharem de Norte a Sul do território português as tendências do estilo. Contudo, diante da impossibilidade de se tratarem de todos os retábulos do período nesta tese, optou-se por selecionar aqueles de maior destaque, seja pela data de execução de sua fatura que sinaliza o desenrolar da estética joanina, pela importância dos autores e executores no contexto setecentista português, seja pela influência que exerceram em outros retábulos do período, atuando como prováveis fontes de referência, até mesmo, para a talha colonial luso-mineira do estilo joanino.

[24] Marcos Hill analisou a origem e uso das colunas salomônicas na arte e na arquitetura. Conforme o autor, para definir uma coluna salomônica é necessário que ela tenha fustes com marcações pontuais de anéis ou coroas de folhas de acanto. Representação essa que, conforme Hill, não ocorre na talha luso-brasileira. Assim, o autor propõe a denominação de colunas “pseudo-salomônicas” para as colunas do estilo nacional português e de “quase-salomônicas” para as do estilo joanino. Desse modo, será adotada nesta tese a denominação proposta por Marcos Hill. Ver: HILL, Marcos. “A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, n.º 17, p. 231–240, 1993-1996.

Figura 12 - Retábulo São Paulo, Igreja de Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Nesse sentido, o momento de transição do estilo nacional português para o joanino foi assinalado pelas influências romanas incorporadas no vocabulário estético e formal da talha. A exemplificar essas apropriações, cita-se o retábulo de São Paulo, da igreja lisboeta de Santa Catarina (FIGURA 12). Nessa peça, conforme destacou

Silvia Ferreira (2008d, p.42), surgiram no coroamento esculturas de anjos adultos que também foram instaladas nos retábulos colaterais da igreja lisboeta de Nossa Senhora da Pena, passando a integrar a gramática ornamental joanina. Sobre os retábulos do arco-cruzeiro da igreja de Nossa Senhora da Pena (FIGURA 13), escreveu Ferreira (2008d, p. 45) que sua talha ainda conserva algumas formas e estruturas vinculadas ao estilo nacional português, mas com a inserção de ornamentos e modificações em suas dimensões estruturais que apontam a busca pela monumentalidade.

Figura 13 - Retábulo Colateral, Igreja de Nossa Senhora da Pena - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Figura 14 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Pena – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Destaca-se, ainda na igreja de Nossa Senhora da Pena, seu retábulo-mor que é apontado por pesquisadores como marco da talha joanina, em Portugal (FIGURA 14). A dita peça foi executada entre os anos de 1714-1721 e contou com intervenções do escultor francês Claude de Laprade, dos entalhadores portugueses Estevão da Silva, Domingos da Costa Silva e Miguel Francisco da Silva. Conforme Ferreira (2008d, p.72), nesse retábulo foi instalada estruturas e formas diferentes do que usualmente ocorria na talha portuguesa, com destaque para o coroamento onde foram suprimidos os arcos que, até o momento, predominavam na talha nacional. Além disso, surgem no retábulo grandes figuras antropomórficas que, no coroamento, acentuam a composição cênica e, na predela,[25] aparecem como atlantes envolvidos em mísulas, simulando suportes das colunas torsas. Sobressaem-se, na região central da predela, pares de figuras antropomórficas femininas[26] que ladeiam o sacrário composto por saliências curvas e contracurvas (FIGURA 15). O camarim é realçado por seu trono escalonado em seis degraus, com profusão de ornamentos. A movimentação do corpo do retábulo é devida a sua planta côncava, assegurada pelo uso de colunas torsas dispostas aos pares, ornadas com cachos de uvas, aves e meninos, e correspondem às preferências que marcaram o estilo nacional português. A porção superior dessas colunas é finalizada com uso de fragmentos de frontões curvos, onde foram instalados anjos adultos que, juntamente com o restante da composição, formam o coroamento e demonstram a nova estética que por ora se estabelecia na arte da talha portuguesa.

Aponta Nelson Correia Borges (1986, p. 48) que após surgir elementos da talha joanina no retábulo-mor da igreja da Pena, seriam notadas repercussões da influência italiana no retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Sant´t Iago, em Lisboa. Algumas características do estilo joanino despontam nesse retábulo,

[25] *Predela*, do italiano "*predella*". A pesquisadora Silvia Ferreira denomina de *predela* a região do retábulo onde se encontra o sacrário, que separa o registro da base do corpo do retábulo. Ver: (FERREIRA, 2009, p. 450). Designação essa também utilizada por Robert Smith (1962). Por sua vez. Francisco Lameira e Artur Goulart denominam essa região de *banco*. Ver: GOULART, Artur.; LAMEIRA, Francisco. *Retábulos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Universidade de Évora. Departamento de Artes e Humanidades. Promontoria Monográfica História da Arte 9, 2015.

[26] Conforme o *"Dicionário de estilos arquitetônicos*" de Wilfried Koch, essas figuras femininas podem ser identificadas como cariátides, observadas a representação de vestes longas. Uma vez que o referido autor descreve como cariátide ou Kore: "(...) equivalente feminino do Atlante, com vestes longas. Por causa do comportamento traiçoeiro da aldeia de Karyai nas guerras persas, todas as mulheres que ali viviam foram tratadas como escravas. Por isso o nome cariátide = escrava. Idade Clássica e períodos sucessivos ao Renascimento." (KOCH, 2008, p. 142).

citando-se sua planta de configuração côncava; a abertura de nichos no corpo retabular para instalação de imagens devocionais; o coroamento onde foram instalados fragmentos de frontões curvos, sobre os quais estão sentadas figuras antropomórficas aladas de grandes dimensões. Destacam, também, a profusão de figuras antropomórficas (pequenos meninos) espalhadas por toda composição.

Figura 15 - Detalhe retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Pena – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Outro exemplar importante do período é o retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Maria, em Loures, distrito de Lisboa. A obra desse retábulo foi iniciada por volta do ano de 1716 e contou com a intervenção do entalhador Bento Fonseca Azevedo, conforme pesquisas de Silvia Ferreira (2008c). Esse retábulo-mor apresenta as novidades do Barroco seiscentista romano que eram assimiladas em Portugal à

época de sua execução, com destaque para os atlantes envolvidos em mísulas da predela e o sacrário em forma esférica (ou de globo), ladeado por figuras antropomórficas. Nichos ladeiam o sacrário e no corpo retabular destacam-se pares de colunas torsas. Segundo Ferreira (2008c), essas colunas são reaproveitamentos de um antigo retábulo. No coroamento despontam elementos que caracterizariam o estilo joanino: uso de figuras antropomórficas aladas, motivos ornamentais em formas de curvas e contracurvas.

Na igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Encarnação, em Lisboa, o retábulo-mor é um importante representante das tendências do estilo joanino. Conforme Ferreira (2008, p. 76), sua execução foi entregue ao entalhador Miguel Francisco da Silva no ano de 1719. Na predela estão atlantes envolvidos por mísulas e dispostos aos pares, simulando o suporte das colunas torsas. Na região central foi instalado imponente sacrário em forma de pequena arquitetura (tema esse visto em outros retábulos joaninos portugueses) ladeado por nichos onde se encontram imagens devocionais. Ao centro do camarim está o trono escalonado em cinco degraus. No coroamento o dinamismo da cena é assegurado por esculturas de anjos adultos que estão sentados sobre elementos de cunho arquitetônico. Concheados, elementos curvos e vegetalistas também estão presentes na referida composição.

Das grandes joias do estilo joanino em Lisboa, pode-se apontar o retábulo-mor da igreja de São Miguel, no bairro lisboeta de Alfama. Conforme Silvia Ferreira (2008d, p.81), esse retábulo foi realizado entre os anos de 1723 - 1727 e sua produção é devida a Manuel de Brito e Santos Pacheco de Lima. Certamente foi essa peça fundamental referência para a talha luso-brasileira, exercendo influência, sobretudo, em algumas obras retabulares da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que Manuel de Brito, o entalhador que laborou na talha do retábulo-mor da igreja de São Miguel, foi o mesmo a executar serviços na igreja de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro).

Figura 16 - Retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Dos elementos de maior destaque na composição do retábulo-mor de São Miguel (FIGURA 16), pode-se indicar, inicialmente, a região da predela e o sacrário com forte apelo arquitetônico, formado externamente por colunas torsas e internamente por composição com figuras antropomórficas a meio-corpo. Na porção superior do sacrário destaca o pequeno dossel com cortinado e, lateralmente, foram instaladas esculturas de atlantes envolvidas em mísulas, que simulam uma possível sustentação das colunas torsas, ornadas com elementos vegetalistas e figuras antropomórficas, na parte inferior. Entre essas colunas foram instalados nichos que receberam dosséis e cortinados. No corpo retabular o camarim recebeu o trono escalonado em cinco degraus. Fazem parte do coroamento fragmentos curvos de frontão, onde estão sentados anjos adultos. Centraliza o coroamento a figura do Deus Pai encimada por dossel. Elementos arquitetônicos, ornatos vegetalistas e figuras antropomórficas também participam da cenografia desse registro. A

movimentação do retábulo pode ser atribuída, entre outros fatores, à forma côncava de sua planta que é mantida até o entablamento.

Figura 17 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

É interessante notar que nos retábulos-mores portugueses das igrejas de Nossa Senhora da Pena, do mosteiro de Nossa Senhora da Encarnação e de São Miguel despontaram características que marcaram a estética do estilo joanino. Todavia, recorria-se, ainda, ao uso de colunas torsas, populares nos retábulos do estilo nacional português. Essas colunas desapareceriam em seguida, como no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina.

Assim, o retábulo-mor da igreja de Santa Catarina (FIGURA 17), em Lisboa, conhecida também como igreja dos Paulistas e que mereceu destaque nos estudos e publicações da pesquisadora Silvia Ferreira (2008b), assinala o estilo joanino na obra retabular em Portugal. A talha desse retábulo é datada de 1727 e sua autoria é devida ao renomado entalhador Santos Pacheco de Lima. Provavelmente, essa obra exerceu influência nas oficinas dos entalhadores ativos no período, incluindo-se alguns que para a Capitania de Minas vieram no século XVIII.

De grande dimensão e notável verticalidade, a composição e estrutura desse retábulo-mor transparece a influência italiana que contribuiu para elaboração de seu conteúdo estético e ornamental. O sacrário simula uma pequena arquitetura e foi ladeado por duplas colunas de tipologia salomônica. Entre essas colunas foram aplicadas formas curvilíneas em “C”, com formação auricular. Dossel com lambrequins seguido de cortinados encimam a porta do sacrário. Nas laterais do sacrário estão dois nichos com dossel e os cortinados foram abertos para instalar imagens devocionais (FIGURA 18). Ainda nesse registro, sobressaem-se os atlantes envolvidos em mísulas que simulam o suporte das colunas que compõem o corpo retabular. Essas colunas foram dispostas aos pares, em planos diferentes, assegurando dinamismo à composição. Elas apresentam o terço inferior marcado por estrias compostas por pequenos botões de flores e, ao contrário dos retábulos portugueses acima analisados, somente os fustes dessas colunas receberam ornatos vegetalistas. Ainda como pés-direitos desse registro, ladeando a boca da tribuna, estão pilastras decoradas com flores, trios de cabeças de querubins e

meios-corpos,[27] em sua porção superior. O entablamento demonstra referências extraídas do universo da arquitetura, cuja influência pode ser encontrada no tratado de Andrea Pozzo. No corpo retabular o camarim se abriu para instalar o monumental trono escalonado, sobressaindo-se suas formas curvas. No coroamento quatro figuras antropomórficas aladas compõem a cena, duas delas ladeando a tarja central e as outras duas sentadas sobre fragmentos de frontões que, por sua vez, foram finalizados com enrolamentos.

Figura 18 - Predela do retábulo-mor da Igreja de Santa Catarina – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

[27] Conforme Wilfried Koch, a Hermes "(...) embora este nome indique mais propriamente um tipo de escultura antiga (cabeça de Hermes sobre um fundo retangular), a partir do Renascimento assim se designa também o busto semelhante ao Atlante aplicado em pilares e lesenas." (KOCH, 2008, p. 142). O autor ilustra como exemplo de Hermes um meio-corpo feminino que se encontra nos jardins do palácio de Herrenhausen e outro meio-corpo masculino que se encontra sobre uma pilastra no Palácio Zwinger, em Dresden (1697-1716). (KOCH, 2008, p. 141).
Sobre essas figuras antropomórficas Robert Smith (1962), ao descrever o retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina, os denominou de " (...) meios-corpos da tradição lapradiana (...)". (SMITH, 1962, p. 102). Smith ainda escreveu que esses meio-corpos foram muito empregados na Alemanha, cujo exemplo apontado pelo auto é o Palácio Zwinger em Dresden (1697-1716), onde esculturas de Hermes estão em destaque nas pilastras da fachada da edificação. Especificação que converge com a de Wilfried Koch (2008).

Além desses exemplares, que utilizaram referências do estilo joanino lisboeta, pode-se apontar outros retábulos que alcançaram grande expressão em outras regiões do território português como em Évora, Porto e em Braga.

Encontram-se, em Évora, alguns representantes da talha joanina, com destaque para o retábulo-mor da capela da Ordem Terceira de São Francisco, do Convento de São Francisco, executado pelo entalhador lisboeta Manuel Nunes da Silva, entre os anos de 1727-1728, conforme cita Alfredo Gallas (2012, p. 190). Lembrou Marcos Hill (1998, p. 78) as semelhanças desse retábulo com o mor da igreja lisboeta de Santa Catarina, o que vem a confirmar as características da influência italiana que em ambos foram utilizadas. Na predela do retábulo-mor da capela de São Francisco, conforme ressaltou Marcos Hill (1998, p. 58), foram instalados "*putti*"[28] atlantes que fazem a complementação das mísulas, uma abordagem recorrente em outras peças do período joanino. A região central da predela recebeu sacrário encimado por frontões curvos interrompidos. A porta do sacrário apresenta dossel com lambrequins, ladeada por pequenas colunas de tipologia salomônica e nichos. O registro do corpo é marcado por pares de colunas de tipologia salomônica com folhagens ornando seus fustes, semelhantes aos mesmos elementos empregados no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Lisboa. O intercolúnio recebeu nichos com dosséis que abrigam imagens devocionais. No camarim, ao centro, o monumental trono escalonado em quatro degraus, cujos três últimos estão ladeados por figuras antropomórficas aladas, formando, assim, uma bela representação cênica (FIGURA 19). Por fim, o coroamento recebeu fragmentos curvos de frontões onde estão sentados anjos adultos, uma característica recorrente nos retábulos joaninos. Centraliza a composição do coroamento cartela com a figura do Deus Pai, ladeada por anjos adultos e finalizada, em sua porção superior, por dossel.

[28] Conforme Koch (2008, p. 143) *Putti* são representações escultóricas de crianças nuas com ou sem asas que se propagam desde o início do Renascimento, mas especialmente no Barroco, nos altares, pinturas, órgãos, etc. Assim, neste trabalho, serão utilizados os substantivos "*putti*" ou "*menino*" em referência às esculturas de crianças sem asas.

Figura 19 – Retábulo da Ordem Terceira de São Francisco, Convento de São Francisco - Évora

Fonte: Foto do Autor

Na região Norte de Portugal diversos retábulos foram influenciados pelo estilo joanino. No entanto, são observadas algumas diferenças entre as formas e a estética da talha do Norte e da região de Lisboa, e que serão analisadas neste texto.

Na cidade do Porto, entre os exemplares que representam o estilo, sobressai-se o retábulo-mor da Sé do Porto, cuja fatura foi realizada entre os anos de 1727-1729 pelo entalhador Luís Pereira da Costa, debaixo da coordenação do entalhador Miguel Francisco da Silva, a partir do risco de Santos Pacheco de Lima, conforme informações divulgadas pela pesquisadora Natália Ferreira-Alves (2003, p. 742). Encontram-se, na predela, dois atlantes, um de cada lado, acompanhados de trabalhadas mísulas (FIGURA 20). Esses elementos simulam a sustentação de uma coluna de tipologia salomônica central que foi instalada à frente de outras quatro colunas similares e de idêntica escultura, que se encontram recuadas junto ao restante da composição retabular, visto coexistirem, ao todo, cinco colunas de cada lado do retábulo em estudo. Interessante notar que o sacrário não foi instalado na porção principal da predela e, no caso em análise, encontra-se no corpo retabular, envolvido por pequena construção arquitetônica. No camarim não há abertura em profundidade que, comumente, recebia o trono escalonado, elemento esse que também não foi instalado na composição. Nota-se, no coroamento, o avanço de parte do camarim em forma de arco pleno, a presença de anjos adultos sentados sobre fragmentos de arcos e, ao centro, o relevo da Santíssima Trindade ladeado por outras figuras antropomórficas que dominam a composição. Lembrou Robert Smith (1962, p.107) que o coroamento desse retábulo apresenta remate em arco de triunfo, com sua parte final em forma de dossel e rematada por lambrequins (SMITH, 1962, p. 196).

Inclui-se, entre os exemplares do estilo joanino, a talha da capela-mor da igreja de Santa Clara (Porto). Sua fatura é datada de 1730 e é de autoria de Miguel Francisco da Silva. Dos elementos vigorantes no estilo joanino, presentes nesse retábulo, destacam-se na predela as mísulas que envolvem figuras antropomórficas e o sacrário composto por colunas e cúpula, simulando pequena arquitetura. No corpo retabular as colunas de tipologia salomônica apresentam, em seus fustes, flores, meninos e fênix. O intercolúnio apresenta nichos com acabamento superior em dossel e cortinados. O camarim recebeu o monumental trono com sobrepujado trabalho de talha. O entablamento, assim como a composição retabular, recebeu aplicações de diversos elementos ornamentais que, conforme Borges (1986, p. 50), lembram elementos de ourivesaria. No remate anjos adultos estão sentados sobre

fragmentos de frontões interrompidos e têm a função de segurar o panejamento do dossel que recebeu, em sua porção superior, festões de flores, conchas estilizadas e figuras antropomórficas aladas. Importante ressaltar que esse retábulo exige um minucioso trabalho de análise, tamanha a complexidade da talha que o recobre.

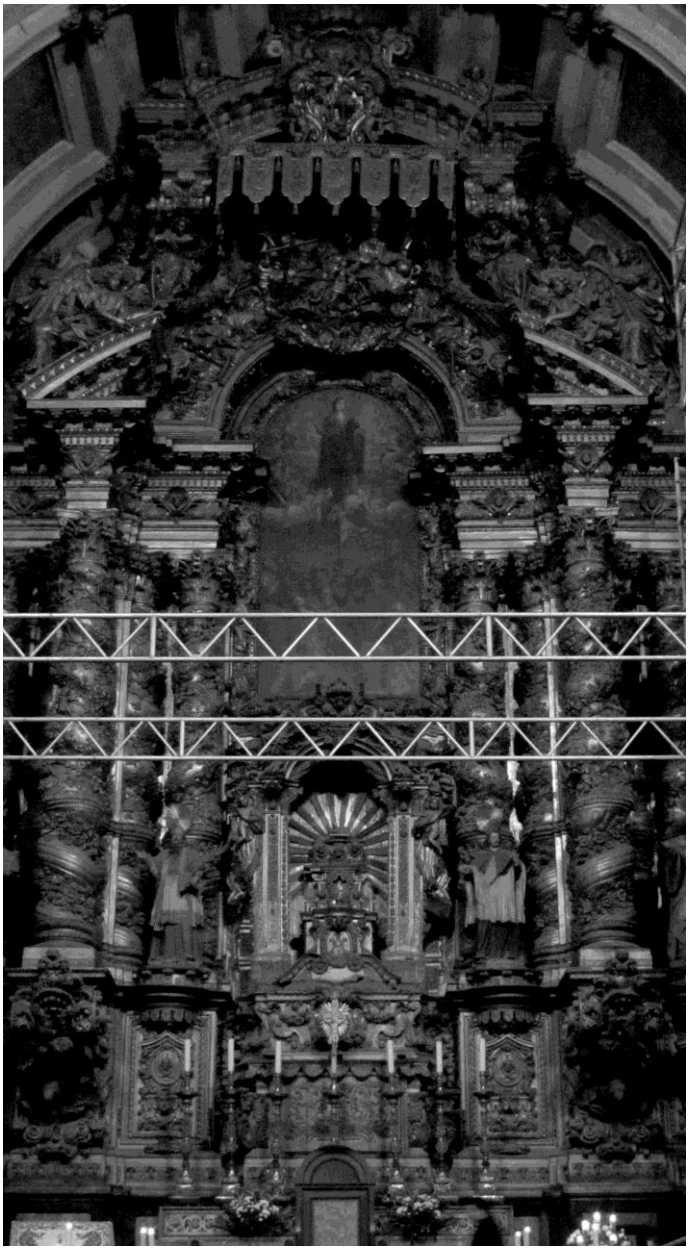


Figura 20 - Retábulo-mor da Sé do Porto

Fonte: Foto do Autor

Ainda no Porto, outros retábulos demonstram relações com o vocabulário ornamental e estilístico joanino. Sobre o tema, arrolou Natalia Ferreira-Alves (1993) dois retábulos da igreja do Convento de São Francisco, o retábulo de Nossa

Senhora do Socorro (1740) e o de Nossa Senhora da Rosa (1743) (FIGURA 21), ambos de autoria devida a Manuel da Costa Andrade, segundo risco de Francisco de Couto Azevedo. Conforme a autora supracitada (FERREIRA-ALVES, 1993), Manuel da Costa Andrade foi um dos mais importantes artistas em atividade no Porto a efetuar talha relacionada ao estilo joanino. Nos retábulos produzidos pelo citado artista, para a igreja do Convento de São Francisco, destaca-se o uso de pares de colunas de tipologia das salomônicas, nichos recobertos por dossel, meninos atlantes envolvidos por mísulas e coroamento com dossel e cortinados. Além disso, pode-se notar a profusão de ornatos que recobrem toda a composição.

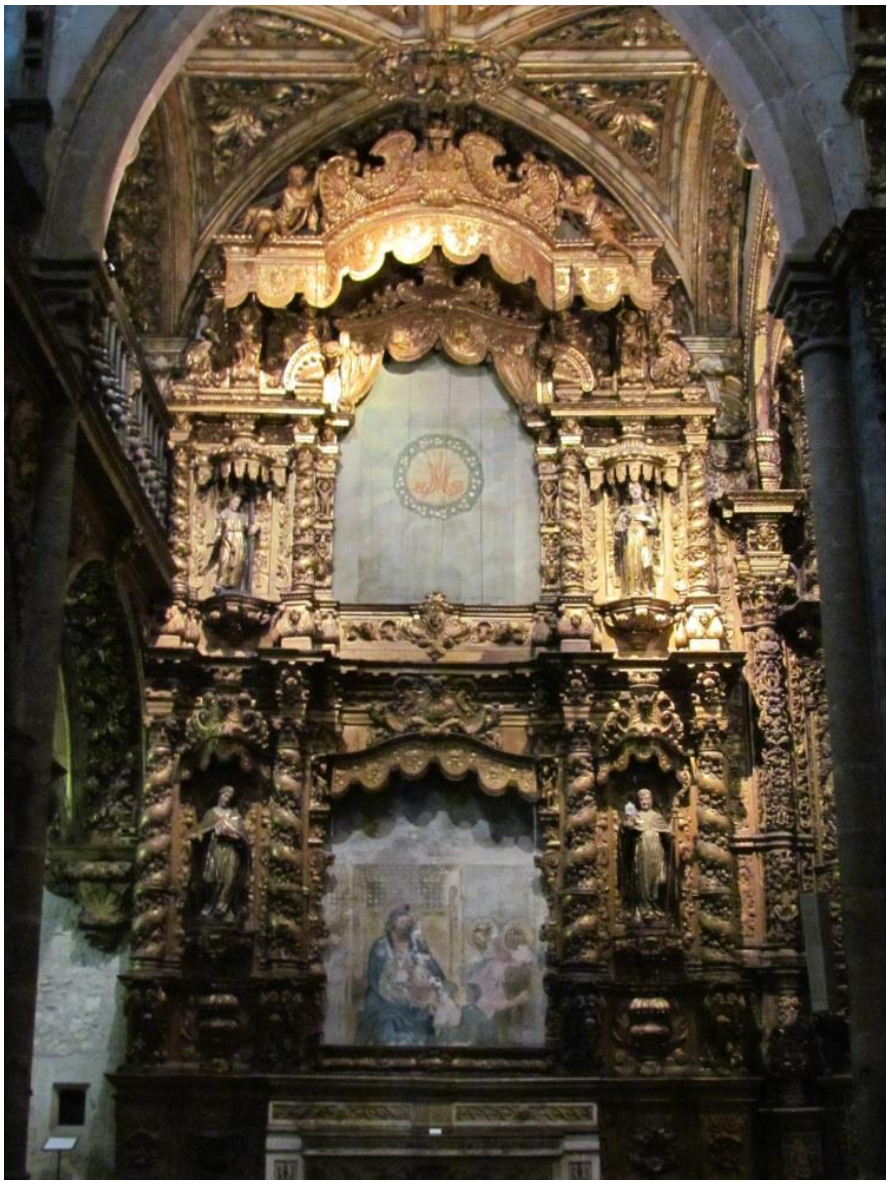


Figura 21 - Retábulo e Nossa Senhora da Rosa, Igreja Convento de São Francisco - Porto

Fonte: Foto do Autor

Em Braga, tem-se a importante obra de talha, vinculada ao estilo joanino, do entalhador Marceliano de Araújo, cuja atuação foi estudada por Robert Smith[29] e depois por Eduardo Pires de Oliveira.[30] Conforme os pesquisadores citados, Marceliano de Araújo executou os três retábulos da capela-mor da igreja da Misericórdia em Braga (FIGURA 22), entre os anos de 1736-1739.[31] Nessa obra, faz-se presente o vocabulário ornamental do estilo joanino, apesar de sua configuração estrutural se diferenciar dos exemplares mais conhecidos no espaço artístico português. Assim, o retábulo da Misericórdia é composto por três seções. Não coexistem nesse retábulo colunas de tipologia das salomônicas, camarim com abertura em profundidade, trono escalonado. Dos elementos joaninos mais comuns existem, nas seções laterais, pequenas aberturas para instalação de imagens devocionais. Nas predelas das seções laterais do dito retábulo foram instalados meninos atlantes envolvidos em mísulas. Os remates de todas as seções receberam dossel com lambrequins. Além dessas características, destacam-se na referida peça o uso de motivos fitomórficos, enrolamentos, conchas, elementos curvilíneos, mísulas, elementos de cunho arquitetônico e figuras antropomórficas em profusão, distribuídas por toda composição retabular.

Na Sé Catedral de Santa Marina, em Viseu, merece atenção o notável retábulo-mor riscado por Santos Pacheco de Lima e entalhado por Francisco Machado, a partir do ano de 1729, conforme cita Alfredo Gallas (2012, p.166). A base do retábulo foi ornada com talha, contudo não foram instaladas mísulas envolvendo atlantes que fariam a função de suporte para as colunas que se encontram no corpo retabular, tratamento esse diferente se comparado ao projeto de Santos Pacheco para a igreja lisboeta de Santa Catarina. O corpo retabular recebeu colunas de tipologia salomônica, cujo terço inferior foi ornando com miúdos botões de flores, semelhante ao realizado no retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina. As outras partes dessas colunas foram ornadas com grande quantidade de flores. O camarim foi ladeado, externamente, por pilastras ornadas com figuras antropomórficas a meio-corpo, que simulam suporte para o entablamento, uma correlação direta com a talha

[29] SMITH, Robert, C. Marceliano de Araújo escultor bracarense. Porto: Nelita Ed., 1970.
[30] OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Revisitar Marceliano de Araújo*. Misericórdia de Braga, 2, dez. 2006 p. 115-140.

da igreja de Santa Catarina onde esses elementos também estão presentes. No coroamento, anjos adultos sentados sobre fragmentos de frontões curvos seguram os festões de flores que pendem da cartela central do retábulo. Na parte superior do coroamento foi instalado dossel com lambrequins que tocam o teto da capela-mor, sinalizando a busca pela verticalidade, presente em outros trabalhos de autoria de Santos Pacheco de Lima.

Figura 22 - Retábulo-mor, Igreja da Misericórdia - Braga

Fonte: Foto do Autor

[31] SMITH, Robert, C. Marceliano de Araújo escultor bracarense. Porto: Nelita Ed., 1970

Ainda na região do Norte português podem ser apontados outros retábulos que preservam características do estilo joanino, principalmente os retábulos colaterais e laterais de algumas igrejas que não foram mencionados neste texto. Todavia, foram selecionados para ilustrar esta seção os exemplares mais notáveis no contexto da talha do período, que podem subsidiar discussões sobre um panorama geral da talha joanina portuguesa e sua posterior influência na talha em Minas Gerais.

3.4 A influência regional na produção da talha do estilo joanino em Portugal: Porto, Braga e Lisboa.

Estudos sobre a arte joanina portuguesa sinalizam características formais, estéticas e composicionais que diferenciam, em determinados aspectos, a talha existente em alguns templos religiosos localizados na região Norte de Portugal, da talha do estilo joanino que se encontra em importantes igrejas lisboetas. Temática essa que se fez presente nas pesquisas de Robert Smith (1962), Nelson Correia Borges (1986), Natália Marinho Ferreira-Alves (2001) e Myriam de Oliveira (2006), citando-se apenas alguns autores que promoveram discussões a respeito do assunto. Nesse sentido, buscou-se compreender as características que possibilitam apontar essas possíveis distinções da talha portuguesa, tomando-se como referência a região onde ela se encontra. Para tanto, na impossibilidade de se estudar todos os exemplares existentes em Portugal, que contribuiriam para encorpar a discussão que por ora se faz, optou-se por realizar o debate a partir da talha joanina presente nas cidades do Porto, Braga e Lisboa, demonstrando, quando possível, algumas igrejas localizadas ao redor desses importantes epicentros artísticos no século XVIII, que podem ter sofrido ascendência da talha realizada nessas localidades.

Ressalta-se, contudo, que se trata de tema pouco explorado, principalmente se consideradas as prováveis contribuições que podem advir a partir de um estudo que contribua para se conhecer, em profundidade, os aspectos culturais, artísticos, religiosos e sociais que podem ter exercido influência na produção da talha joanina portuguesa, implicando-lhe apresentar algumas diferenças que variam conforme a região onde se encontram. A ausência de pesquisas específicas e a complexidade

do tema dificultam a atividade de investigação, do pesquisador que não tem como orientação principal o estudo sistemático da talha barroca em Portugal. Limitando-o a atuar no plano das hipóteses e tratar as características mais evidentes das prováveis diferenças regionais que coexistem na talha portuguesa.

Assim, destaca-se que as discussões que encabeçam esta seção do texto não têm como pretensão especificar conceitos e delimitações que possibilitem criar parâmetros que busquem apontar características da talha do Norte de Portugal, tomando-se o Porto como referência, ou de Lisboa. Da mesma forma que não se configura como objetivo determinar a existência de possíveis escolas de talha, que contenham aspectos estéticos e formais de cunho regional. Pois, como alertado por Ferreira-Alves (2001), para que se possa comprovar a permanência de uma escola de talha é preciso mapear os artífices que, reunidos em oficinas, recorreram ao uso de programas estéticos, formais e estilísticos como elementos norteadores de suas obras permitindo, desse modo, agrupá-los a partir da enumeração de características e analogias entre os trabalhos realizados por esses grupos, e que exerceram influência no contexto artístico no qual se inserem.

Diante de todas essas condicionantes, não se pretende gessar listas de características que poderiam, em exemplo, sinalizar ter sido um retábulo influenciado pela “escola” de talha do Norte ou de Lisboa, ou que tenha sido fruto de mentes artísticas que tiveram formação em uma região ou outra. Pois, tal busca aplicaria rótulos esquemáticos que eliminariam, entre outros fatores, a fundamental importância da circularidade cultural e artística para a arte portuguesa no período joanino.

Assim, pretende-se nessa abordagem suscitar reflexões a respeito de algumas variações e preferências ornamentais, formais e estéticas ocorridas na talha do Norte português e de Lisboa, para em seguida verificar a provável repercussão desses elementos na talha joanina colonial luso-mineira. Visto que os retábulos erguidos em Minas, sob a influência do estilo joanino, foram frutos das intervenções de entalhadores oriundos de regiões como Braga, Porto e Lisboa de onde veio significante contingente de artistas.

Nesse sentido, as hipóteses levantadas por pesquisadores trazem reflexões sobre o tema em debate. Assim, Nelson Correia Borges acredita que predominava na região do Porto uma “(...) visão plástica, decorativa e cenográfica, de feição mais nacional.” (BORGES, 1986, p. 9). Talvez essa denominação dada por Borges de “visão mais nacional” esteja vinculada a algumas possíveis restrições no uso da linguagem do Barroco romano que foi, em Lisboa, amplamente utilizado. Mantendo-se o Porto um maior vínculo com o aprendizado advindo do período em que a talha do estilo nacional português era a estética dominante. Apesar de se saber que a influência do Barroco romano foi assimilada de Norte a Sul do território português.

Assim, em linhas gerais, pode-se considerar que assinala a talha joanina do Porto, e de outras igrejas que se encontram em sua provável zona de influência, a preferência pela aplicação de esculturas por toda estrutura, compondo uma massa escultórica de ricos detalhes. Em contraposição à talha joanina lisboeta, que revela composição arquitetônica influenciada pelas novidades advindas do Barroco internacional, dos canteiros de obra de Mafra e pela ascendência das predileções de uma corte refinada.

Diante desses pressupostos, far-se-á estudo da talha joanina do Norte português, a partir de alguns exemplares localizados no Porto, Braga e outras localidades, cujos retábulos sinalizam aspectos capazes de distinguir as preferências dessa região. Por sua vez, serão analisadas algumas peças do estilo joanino existentes em Lisboa, incluindo-se um retábulo da cidade de Évora que demonstra proximidades com a talha joanina lisboeta.

3.4.1 Porto

Alguns exemplares de talha joanina do Norte preservam características que não são vistas em retábulos de outras regiões do território português. Sobre essas distinções, escreveu Robert Smith que a talha do Norte português, no período joanino, apresentou “(...) composições de decoração transbordante (...)” (SMITH, 1962, p. 8). Destacou também, o referido pesquisador, a importância de Lisboa

como centro da Corte e de onde irradiavam modelos para todo o território do Reino português. Contudo, conforme Smith, a talha do Norte seria imbuída de elementos regionais:

> Fundando-se nos moldes joaninos da corte, os escultores do Porto utilizaram certos elementos regionais, que, além de uma forma portuense da coluna salomônica, são: 1º as magnificas sanefas e enquadramentos de janelas; 2º os púlpitos escultóricos; 3º os arcos cruzeiros elaborados; 4º as pilastras interrompidas por mísulas e imagens, conhecidas como "quarteirões", e 5º os retábulos de vários andares. (SMITH, 1962, p. 106).

Os aspectos para os quais Smith (1962) chama a atenção, como característicos da talha portuense, são os quartelões e as colunas por ele denominadas de salomônicas. Observam-se, no desenho dessas colunas, algumas diferenças, se comparadas à mesma tipologia existente nos retábulos lisboetas do período em estudo. Sobressaindo-se, nos exemplares encontrados no Porto, a não acentuação das concavidades dos fustes do terço inferior e o uso de flores e folhas nessa região. Citando-se, como exemplo, os retábulos-mores da Sé e da igreja de Santa Clara. Característica essa não encontrada nos exemplares lisboetas, como no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina e nos retábulos laterais de Nossa Senhora da Soledade e do Senhor Jesus Crucificado, ambos localizados na igreja de São Miguel. Em hipótese, o uso de elementos decorativos nos fustes das colunas está relacionado à tendência pelo ornamental, verificada na talha joanina portuense.

Os quartelões, presentes nos retábulos joaninos da região do Porto, não foram elementos comuns na talha lisboeta do período. Podem ser encontrados, por exemplo, nos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus da Cruz, em Barcelos e nos retábulos laterais da igreja de Santa Clara, no Porto. Onde essas pilastras foram compostas por ornamentos como mísulas, dosséis, motivos fitomórficos e antropomórficos.

Ainda sobre as características da talha joanina do Norte de Portugal, demonstrou a pesquisadora Myriam Oliveira (2006, p. 97) que foi recorrente na talha da região, o uso "(...) horizontal dos dosséis com amplas sanefas em lambrequins (...)" (OLIVEIRA, 2006, p. 97). Elementos esses que podem ser vistos, por exemplo, na

talha do arco-cruzeiro da igreja de Santa Clara e em alguns retábulos da nave da igreja de São Francisco de Assis, ambas na cidade do Porto.

Além disso, outros elementos ornamentais recorrentes na talha joanina do Norte de Portugal são os cortinados que pendem do dossel, segurados por anjos que se encontram nas laterais da composição do coroamento. Representação essa de grande efeito cênico. Como exemplo, cita-se o retábulo joanino Ecce Homo da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca e o retábulo-mor da igreja de Santa Clara, no Porto. Ressalta-se, todavia, que na talha lisboeta do período ocorrem, com pouca frequência, o uso de tais elementos. Dessas raras exceções lisboetas, aponta-se o sacrário e nichos da predela do retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Lisboa. Outro exemplo que se pode mencionar é o coroamento do retábulo da capela da Ordem Terceira de São Francisco, no Convento de São Francisco, em Évora.

Esses apontamentos, referentes à talha da região Norte de Portugal, são demonstrativos de que o estilo joanino, apesar de se manifestar inicialmente na arte e na cultura setecentista lisboeta, foi amplamente utilizado no Reino. Contudo, recorreu-se ao uso de aspectos influenciados pela produção local da região onde se estabelecia.

Outra linha característica da talha do Norte é a "(...) erudição e elegância." (FERREIRA-ALVES, 2001, p. 91) das formas talhadas pelo arquiteto e entalhador Miguel Francisco da Silva, frutos do aprendizado adquirido nos tempos de atuação em Lisboa, juntamente com Claude Laprade na execução da talha do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena. Certamente, a experiência adquirida na oficina de talha lisboeta foi importante referência para os trabalhos do artífice, que grande prestígio obteve à época em que esteve ativo. Miguel Francisco da Silva foi o autor dos riscos da capela-mor da igreja de Santa Clara, no Porto e do retábulo-mor de São Francisco da Foz, segundo comprovam os estudos de Ferreira-Alves (2001, p. 89). Contudo, é importante notar que, mesmo diante da influência da talha lisboeta, no retábulo-mor da igreja de Santa Clara, Miguel Francisco da Silva empregou

elementos correntes na talha do Porto que não foram comuns nos retábulos joaninos de Lisboa, como o dossel com cortinado no registro do coroamento.

Figura 23 - Retábulo de Nossa Senhora do Socorro, Igreja Convento de São Francisco - Porto

Fonte: Foto do Autor

É curioso observar que a autora supracitada chama a atenção para a manutenção de características conservadoras nos riscos para retábulos produzidos por Francisco Couto e Azevedo, o que, em hipótese, pode vincular a obra do artífice ao que Borges (1986) rotulou de “uma visão mais nacional”. Sobre o tema, Ferreira-Alves (2001, p. 91) demonstrou que constavam nos riscos de retábulos realizados por Couto e Azevedo estruturas em andares presentes em retábulos portuenses desde o século XVII, que foram vistas em vários momentos, inclusive no século XVIII, em retábulos como o da Árvore de Jessé datado de 1718, localizado na igreja do Convento de São Francisco, no Porto.[32] Dos projetos de retábulos riscados por Francisco Couto e Azevedo, onde coexistem essas estruturas, cita-se o de Nossa Senhora do Socorro (1740) e de Nossa Senhora da Rosa (1743), executados por Manuel da Costa Andrade e localizados na igreja portuense do Convento de São Francisco (FIGURA 23).

Além dessas características apontadas, observa-se na talha joanina, de algumas igrejas da região do Norte de Portugal, a impregnação de elementos decorativos que denotam influência da ourivesaria. Esses aspectos são notados em peças de delicado entalhe, construídas por elementos aglomerados em composições tais como o teto da capela-mor da igreja de Santa Clara (Porto), o terço inferior das colunas do retábulo-mor da Sé Catedral de Viseu, cobertas por miúdos botões de flores, e o forro da capela-mor da igreja do Convento de Jesus, em Aveiros.

Essa ascendência pode ser fruto da circulação de objetos de ourivesaria em Portugal durante o reinado de Dom João V, quando foram adquiridas peças sacras para guarnecer os templos religiosos. Segundo Robert Smith (1962), algumas dessas peças, adquiridas em Roma, eram compostas por figuras antropomórficas, elementos oriundos do universo arquitetônico, ornatos decorativos diversos como motivos vegetalistas de flores, rosas, folhagens, tulipas. Sendo o desenho de tulipas uma preferência ornamental da ourivesaria desde meados dos setecentos, conforme lembra Constança Pedro (1989). Na talha, essas referências forneciam “(...) exemplares de todo o repertório de medalhões com frontões, lambrequins, atlantes

[32] Ver: FERREIRA-ALVES, 2003, p. 613.

com peanhas e mísulas, cabeças de anjos saindo de volutas, usado na talha portuguesa (...)”. (SMITH, 1962, p. 96).

3.4.2 Braga

Em Braga, ainda no Norte de Portugal, coexistem exemplos de talha joanina que ilustram algumas das preferências estéticas e ornamentais que compuseram a talha do período na região. Características essas que apontam o uso de preferências estéticas e composicionais não registradas na talha do estilo joanino, em Lisboa.

Figura 24 - Retábulo-mor, Igreja da Misericórdia – Braga

Fonte: Foto do Autor

Figura 25 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja da Misericórdia – Braga

Fonte: Foto do Autor

Como exemplo, cita-se o retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia (FIGURAS 24 - 25), executado por Marceliano de Araújo entre os anos de 1736 –

1739[33] e a talha para a caixa do Órgão da Sé de Braga (FIGURA 26), que também se trata de uma intervenção do entalhador Marceliano de Araújo, cuja fatura ocorreu a partir do ano de 1737 (GALLAS, 2012, p. 64).

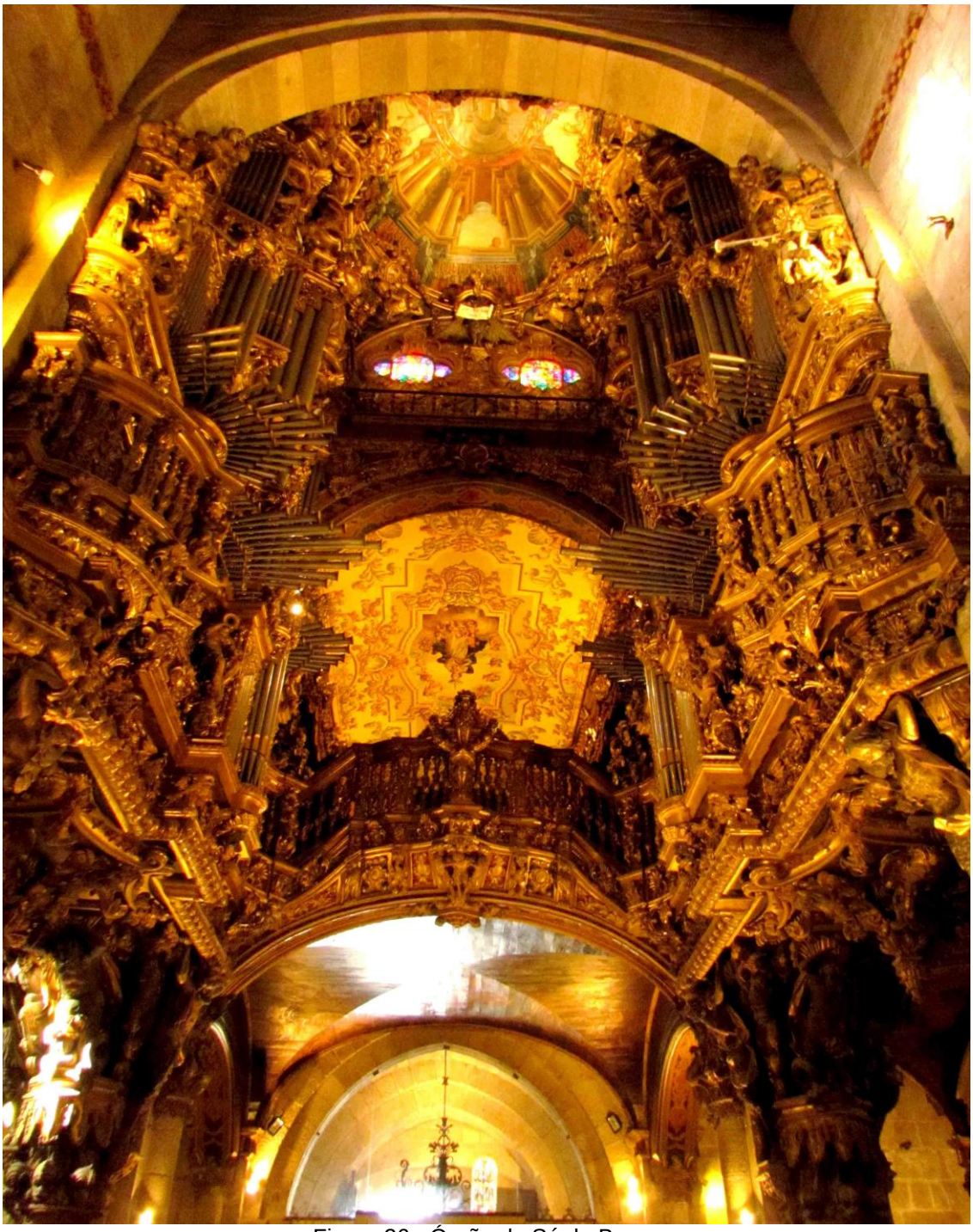


Figura 26 - Órgão da Sé de Braga

Fonte: Foto do Autor

[33] SMITH, Robert, C. Marceliano de Araújo escultor bracarense. Porto: Nelita Ed., 1970

Nessas obras, observa-se a repercussão de características que também se fizeram presentes na talha do Porto, como a preferência pelos aspectos ornamentais, sobressaindo-se à marcação de caráter arquitetônico, mais comum nos retábulos joaninos encontrados em Lisboa. Uma junção de motivos antropomórficos, fitomórficos, zoomórficos e arquitetônicos que recobrem toda a composição. Provavelmente, Borges se referia a esses aspectos quando escreveu que na região do Porto, predominava uma "(...) visão plástica, decorativa e cenográfica (...)" (BORGES, 1986, p.9).

Ressalta-se que esse esquema composicional foi, também, utilizado por Marceliano de Araújo na talha do coro alto da igreja portuense de São Bento da Vitória, executado entre os anos de 1716-1719, segundo informações arroladas por Smith (1970). Nessa obra, o emaranhado de ornamentos cria um denso plano composicional.

3.4.3 Lisboa

A talha joanina lisboeta, como mencionado, tem como exemplares fundamentais o retábulo-mor da capela do Convento de Nossa Senhora da Encarnação (1719), o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena (1714-1721), o retábulo-mor e alguns laterais da igreja de São Miguel, e o retábulo-mor da igreja de Santa Catarina. Ambos com estruturas que demonstram afinidades com as propostas artísticas e arquitetônicas que chegaram à Lisboa diante da influência do Barroco internacional, sobretudo das referências romanas que assinalaram a arte em voga durante o reinado de Dom João V.

Nesse sentido, o vocabulário estético da talha joanina lisboeta sofreu influências oriundas de experiências construtivas decorrentes da edificação da igreja do Menino Deus (1711-1737), em Lisboa e do Palácio Convento de Mafra (1717). Obras essas que possibilitaram ao Reino materializar os conhecimentos adquiridos da produção barroca romana. Essa fase da arte joanina provocou alterações na configuração dos retábulos, cujo exemplo mais conhecido é o mor da igreja de Santa Catarina. As influências advindas do universo da arquitetura são explicitadas pela

monumentalidade e verticalidade dos retábulos que acentuam a marcação arquitetônica que essas peças adquirem, cujas referências podem ter sido obtidas da tratadística, sobretudo das publicações do irmão Andrea Pozzo.

Figura 27 - Detalhe retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Assim, observa-se no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina o destaque que os elementos de cunho arquitetônico receberam na composição, citando-se o

entablamento e fragmentos de frontões curvos no coroamento, entalhados sem profusão de ornamentos, em oposição ao ocorrido em alguns retábulos do Norte de Portugal onde essas regiões não foram poupadas do vigor ornamental. Ainda sobre o tema, ressalta-se que as colunas de tipologia salomônica surgem monumentais, com destaque para o terço inferior com fustes de concavidade acentuada.

Figura 28 - Retábulo-mor da capela da Ordem Terceira de São Francisco, Convento de São Francisco – Évora

Fonte: Foto do Autor

Não é observado, nos retábulos lisboetas do período, o recorrente uso de quartelões que chamaram a atenção de Robert Smith (1962) na talha portuense. Tampouco se tem profusão de ornamentos escultóricos de miúdo entalhe pela estrutura do retábulo, como ocorrido em alguns exemplares existentes na região Norte.

Outro exemplo, passível de ilustrar algumas diferenças existentes na configuração ornamental e estética da talha joanina lisboeta, é o retábulo-mor da capela da Ordem Terceira de São Francisco, localizado no Convento de São Francisco, em Évora (FIGURA 28). Lembrou Marcos Hill que essa peça se vincula ao retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina (HILL, 1998, p. 78). Suas características o diferenciam, em alguns aspectos, dos retábulos joaninos do Norte. Em hipótese, os aspectos da talha lisboeta presentes no citado retábulo de Évora, podem encontrar sua origem na provável formação do entalhador lisboeta Manuel Nunes da Silva que o executou. Pois, conforme Goulart e Lameira (2015, p. 50), o referido entalhador era lisboeta e fixou oficina em Évora. Destacam-se, nessas peças em estudo, aspectos de verticalidade, com estrutura marcadamente arquitetônica. As colunas de sustentação são torsas com fustes côncavos, sem aplicação de flores.

É de se notar que, nos retábulos joaninos do Norte português, executados em datas próximas às que foram edificados os citados retábulos-mores de Évora e da igreja lisboeta de Santa Catarina, foram comuns o uso de colunas torsas. O que não se verifica nos retábulos lisboetas do período, relembrando o retábulo-mor de Santa Catarina, os retábulos laterais da igreja de São Miguel (FIGURAS 29 – 30), e o retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da igreja do Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Esse último, conforme Silvia Ferreira (2008d, p. 89), abrange elementos do estilo joanino como colunas torsas e fragmentos de frontões curvos, porém com a assimilação de elementos do estilo Regência.

Figura 29 - Retábulo do Senhor Jesus Cristo Crucificado, Igreja São Miguel – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Figura 30 - Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Igreja São Miguel - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Por fim, o debate a respeito das prováveis características existentes nos retábulos joaninos do Norte, não percebidas nos exemplares lisboetas do período, podem ser observados por intermédio do estudo de peças que foram riscadas por uma mesma mente, mas cuja execução, em regiões distintas, assinala a inserção de elementos de cunho regional. Isso esclarece as hipóteses debatidas nesta tese, que buscam compreender um pouco sobre esses aspectos.

Assim, a profusão de ornamentos como característica recorrente na talha dos retábulos joaninos do Norte de Portugal, sobretudo no Porto, pode ser verificada por intermédio de análises comparativas entre duas peças que tiveram autoria do entalhador Santos Pacheco de Lima. Sobre o tema, sabe-se que Santos Pacheco executou a talha do retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina, no ano de 1727. Foi esse mesmo entalhador o autor do risco do retábulo-mor da Sé Catedral de Santa Maria, em Viseu, executado pelo entalhador Francisco Machado entre os anos de 1729-1731 (GALLAS, 2012, p. 166). O confronto e a análise comparativa entre esses dois retábulos revelam repetição de elementos que assinalam as preferências do artista que os projetou, como o uso da coluna de tipologia salomônica e os meio-corpos que ladeiam o camarim em ambas as peças (FIGURA 31). Contudo, observa-se que o risco do retábulo de Viseu sofreu intervenções ocasionadas pelas preferências estéticas e ornamentais estabelecidas na região onde se encontra. Essa hipótese é levantada a partir da observação da profusão de elementos, de miúdo entalhe, que se espalham pela composição do retábulo-mor de Viseu, principalmente em suas colunas e no entablamento, demonstrando uma provável influência da talha do Norte português, assinalando a obra em discussão.

Figura 31 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Desse modo, foram demonstradas algumas características recorrentes na talha do Norte de Portugal, tomando-se como referência principal a talha joanina da cidade do Porto e os retábulos de destaque no contexto, existentes em Lisboa. Promovendo o debate, quando oportuno, sobre a talha de regiões do entorno desses dois centros principais. Todavia, é importante ressaltar que não se configura como pretensão desta pesquisa elencar regras de leituras que possam constituir um glossário do vocabulário estético e ornamental do Norte de Portugal ou de Lisboa. Assim, as reflexões elencadas nesta seção tiveram como fundamento discutir questões referentes ao tema, já abordadas por outros pesquisadores que se dedicaram a compreender o fenômeno.

A talha joanina no Brasil

capítulo 4

4 A talha joanina no Brasil

4.1 Panorama da talha joanina no Brasil

A partir da década de 1720, a arte religiosa luso-brasileira passou a refletir as influências da produção artística e arquitetônica portuguesa, ocorridas durante o reinado de Dom João V (1706-1750). Contexto esse favorecido pelo deslocamento de grande contingente de artistas e artífices do Reino para o novo território, possibilitando, desse modo, a aclimatação na Colônia das tendências artísticas em voga no universo português.

Sobre o tema é de conhecimento que foi por intermédio da talha que a arte do estilo joanino deixou, no Brasil, importante legado artístico. Pois, em contraposição à arquitetura, a escultura em madeira era concebida em prazos reduzidos e com uso de recursos financeiros mais modestos, se comparado aos custos envolvidos na construção arquitetônica. Sendo esse um dos fatores favorecedores do desenvolvimento da técnica e do estilo na Colônia.

Contudo, algumas dificuldades são encontradas ao se estudar as repercussões do estilo joanino na talha setecentista luso-brasileira. Primeiro porque muitos exemplares não mais existem. Ausência essa ocasionada, em grande parte, por reformas e substituições das peças existentes por modelos relacionados ao Rococó e ao Neoclássico, casos esses ocorridos, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro e em Salvador.

O outro problema que assinala o estudo da talha luso-brasileira é a ausência de documentação histórica, salvo raras exceções em que esses documentos resistiram ao tempo e à destruição. O silêncio da documentação impede que sejam conhecidas as datas de fatura das peças, os artistas responsáveis por sua execução e algumas outras minúcias do contexto artístico no qual foi concebida a obra de arte.

Assim, são poucos os exemplares cujos documentos esclarecedores de seu processo de produção sobreviveram ao tempo. Dessas exceções, pode-se citar a

talha da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Importante conjunto do estilo joanino no Brasil e que, possivelmente, foi referência para a subsequente produção da talha em Minas Gerais. Conforme Bazin (1983), o retábulo-mor dessa igreja foi executado a partir do ano de 1726, fruto da intervenção do entalhador Manuel de Brito que, antes de se mudar para o Brasil, trabalhou na execução de um importante exemplar lisboeta, o retábulo-mor da igreja de São Miguel.

Nesse sentido, o estabelecimento de Manuel de Brito na Colônia e a subsequente execução do retábulo-mor da igreja da Penitência, a partir da década de 1720, podem ser tomados como pontos fundamentais da introdução do estilo joanino na Colônia brasileira.[34] Além disso, a data de execução da referida talha, concomitante às produções artísticas do estilo joanino no Reino português, é indicativo dos intervalos temporais que determinavam a aclimatação das tendências artísticas correntes em Portugal, na Colônia.

O retábulo-mor da Penitência representa as referências do estilo joanino correntes em Portugal, que provocaram alterações na estrutura e nas formas empregadas na composição dos retábulos do período. Uma das principais modificações observadas nos exemplares luso-brasileiros dessa fase inicial do estilo joanino, em relação aos seus antecessores do estilo nacional português, aconteceu no coroamento, onde as arquivoltas concêntricas foram substituídas por dosséis com lambrequins, cortinados e figuras antropomórficas.

Além disso, verifica-se no corpo do retábulo o uso de colunas torsas similares às que foram utilizadas nos retábulos do estilo nacional português, porém com a substituição de folhas de videira e cachos de uvas por flores, semelhantes aos exemplares portugueses existentes no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena (1714-1721) e no retábulo-mor da igreja de São Miguel (1723-1727), ambas em Lisboa.

[34] Não se tem conhecimento da existência de retábulos de talha joanina anteriores ao ano de 1726. Desse modo, o retábulo-mor da Penitência foi, neste texto, apontado como um dos primeiros exemplares, datado, do estilo na Colônia brasileira.

Após esse momento, outras produções do estilo joanino foram empreendidas na Colônia e podem ser vistas nos retábulos da nave da igreja da Penitência, no Rio de Janeiro. Esses retábulos, conforme pesquisas de Marcos Hill (1990, v. 2, p. 117), foram realizados pelo entalhador Francisco Xavier de Brito, a partir do ano de 1736. Predominam na composição dessas peças o uso de colunas torsas, quartelões, motivos fitomórficos, buquês de flores, palmetas e elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”.

Ainda no Rio de Janeiro, o estilo joanino se fez presente na talha do retábulo-mor da Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição dos Terceiros. Sobressaindo-se, em sua composição, o uso de quartelões como elementos de sustentação, em substituição às colunas de tipologia salomônica.

Outros exemplares de retábulos joaninos, que possibilitam compreender a abrangência do estilo na Colônia, são encontrados no Norte e no Nordeste do Brasil. No Estado da Bahia são representantes do período: o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, executado entre os anos de 1730-1740; o retábulo de Santo Inácio de Loyola da Catedral Basílica de Salvador, sem data; e os retábulos localizados no transepto da igreja do Convento de São Francisco, em Salvador, que tiveram sua fatura realizada entre os anos de 1738-1743, conforme pesquisas de Maria Helena Ochi Flexor (2010).

No Estado do Pernambuco é possível listar os retábulos-mores da igreja da Madre de Deus e da igreja de Nossa Senhora dos Militares, ambas no Recife. Na região Norte, citam-se retábulos encontrados na cidade de Belém, no atual Museu de Arte Sacra do Pará.

Na então Capitania de Minas Gerais, conforme acusa a documentação coeva, surgiram as primeiras manifestações do estilo joanino a partir da década de 1730, quando se têm registros da execução do retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes e das atividades do entalhador Manuel de Brito na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Em período próximo ao que marcou a fatura desses retábulos, provavelmente, ocorreram tantos outros, mas a

documentação ainda não foi capaz de esclarecer as datas e os autores dessas obras. Certo é que o estilo joanino foi utilizado, para a produção da talha colonial luso-mineira, até por volta da década de 1760, quando foi concluída a fatura do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté.

Em síntese, observa-se que após a fatura do retábulo-mor da igreja da Penitência (Rio de Janeiro), os retábulos luso-brasileiros, influenciados pelo estilo joanino, apresentam mísulas e figuras antropomórficas na predela. O corpo dessas peças recebeu colunas de tipologia salomônica com elementos vegetalistas e flores aplicadas nos fustes, semelhantes às colunas do retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina. Em alguns desses exemplares, no corpo retabular, foram instalados nichos entre as colunas, porém em outros os nichos foram substituídos por quartelões. No camarim o trono escalonado se apresenta monumental. No coroamento surgem figuras antropomórficas sentadas sobre volutas ou fragmentos de frontões curvos, como no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora dos Militares, no Recife. Além disso, outras figuras antropomórficas foram utilizadas, citando-se a escultura da Santíssima Trindade que foi representação recorrente nos retábulos do período. Elementos como buquês de flores, palmetas, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S” e enrolamentos se espalham pela composição dos retábulos luso-brasileiros do período.

Desse modo, o estilo joanino no Brasil despontou na década de 1720, a partir do retábulo-mor da igreja da Penitência, no Rio de Janeiro. O período de vigência do estilo na talha colonial luso-brasileira se prolongou até meados dos setecentos, abrangendo um ciclo de, aproximadamente, trinta anos. Quando então surgiram as primeiras manifestações do Rococó, cujos estudos da pesquisadora Myriam Oliveira (2003, p.183) apontam que um dos primeiros exemplares do estilo foi o retábulo-mor da igreja de Santa Rita, no Rio de Janeiro, datado de 1753.

Na talha colonial luso-mineira o período de vigência do estilo joanino se estenderia um pouco mais, apesar de ser de conhecimento que entre os anos de 1745-1760 já se fazia presente na talha setecentista, em Minas, influências dos estilos

ornamentais franceses Luís XIV e Regência, aspectos esses demonstrados por Myriam Oliveira (2003, p. 249).

***

Discutidos alguns importantes momentos da assimilação do estilo joanino no contexto colonial, tem por objetivo esta seção fazer breve panorama da talha joanina luso-brasileira, de modo que se possa compreender a repercussão dessas tendências na Colônia, durante a primeira metade do século XVIII. Todavia, ressalta-se que não se trata de levantamento completo de todos os exemplares de retábulos joaninos existentes no Brasil. Assim, foram selecionadas algumas peças que ilustram as discussões que por ora são feitas. Esclarece-se, do mesmo modo, que as análises realizadas tiveram como objetivo central arrolar os elementos formais e estéticos de maior destaque no período, em prol de se situar, posteriormente, a talha colonial luso-mineira no contexto do estilo joanino em solo brasileiro.

4.1.1 Retábulos do atual Museu de Arte Sacra do Pará, Belém

Inicia-se a discussão a partir de alguns exemplares presentes na igreja do Colégio Jesuíta de Santo Alexandre, localizado na cidade de Belém, no Estado do Pará. Essa igreja era conhecida como igreja de São Francisco Xavier e hoje abriga o Museu de Arte Sacra do Pará. Encontram-se, em seu interior, além do imponente retábulo-mor, três retábulos de madeira (lado da Epístola) e três retábulos de argamassa (lado do Evangelho). Conforme Renata Martins (2009), os retábulos de madeira são frutos do trabalho de artífices que se estabeleceram no Pará durante o século XVIII, juntamente com a colaboração de mão-de-obra indígena e negra que somaram esforços para realizar a escultura da talha.

Em ambos os retábulos do lado da Epístola coexistem o uso de mísulas com acantos na predela. No corpo foram instaladas colunas torsas ornadas com pássaros, cachos de uvas e folhas de videira, dispostas aos pares e intercaladas por nichos. O uso dessas colunas, convivendo com elementos típicos do estilo joanino, levou a pesquisadora Myriam de Oliveira (2005) a cogitar possibilidades de serem

alguns elementos desses retábulos aproveitamentos de peças anteriores, executadas durante o momento em que o estilo nacional português foi referência para a talha na Colônia brasileira. Contudo, a ausência de documentação sobre o tema impossibilita chegar a conclusões finais.

Algumas das características mais determinantes do estilo joanino aparecem no coroamento dos retábulos em análise, onde se encontram enrolamentos, destacados ornatos em forma de “C”, dossel com lambrequins e aplicação de elementos sinuosos. Observa-se que um dos retábulos possui coroa, elemento esse oriundo do universo da joalheria e os demais apresentam escultura de concha. Ressalta-se a ausência de figuras antropomórficas, representações essas comuns nos exemplares do período.

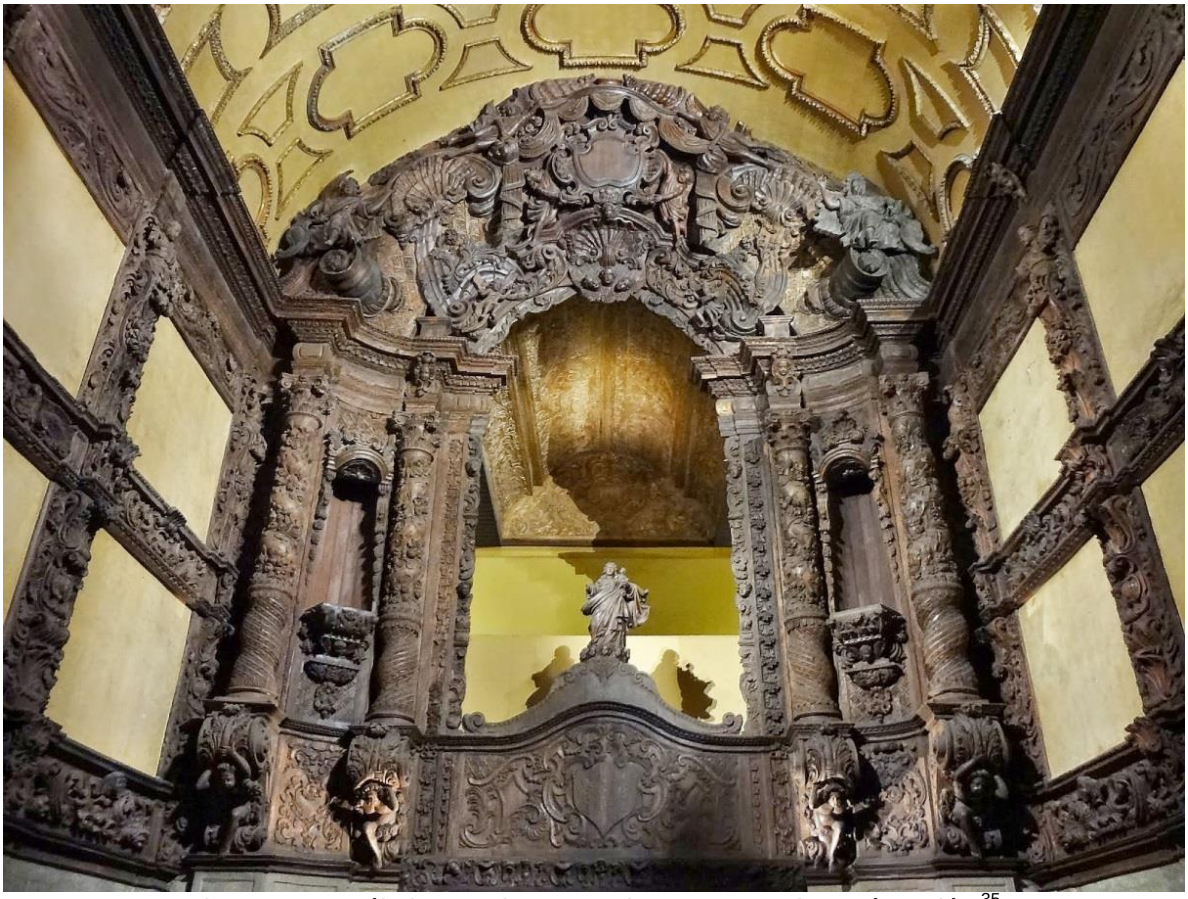


Figura 32 - Retábulo-mor do Museu de Arte Sacra do Pará - Belém[35]

Fonte: André Rezende Azevedo

[35] Fonte: Site Viagem Lenta. Disponível em: http://www.viagemlenta.com/2015/02/uma-viagem-de-barco-na-amazonia-de-manaus-a-alter-do-chao-e-belem.html. Acesso em: 15 de Junho de 2016.

A respeito do retábulo-mor é lamentável que não se tenha documentação sobre seu processo de produção (FIGURA 32), que possa esclarecer o nome do artista que o executou bem como a época na qual foi realizada sua fatura. No entanto, pela análise de seus elementos composicionais, poder-se-ia, em hipótese, situar sua execução entre os anos de 1740-1750. Esse retábulo-mor apresenta planta côncava. Destacam-se, na predela, mísulas com acantos que envolvem atlantes. No corpo retabular os pés-direitos são compostos por pares de colunas de tipologia salomônica e nichos no intercolúnio. O coroamento recebeu elementos curvos em forma de "C", conchas, cabeças de anjos e, nas laterais, anjos adultos sentados sobre volutas finalizadas com enrolamentos. Na região central do coroamento a tarja e o dossel. Do dossel pedem cortinados afastados por anjos, que lembram solução comum existente na talha joanina do Norte de Portugal, como pode ser visto no retábulo-mor da igreja de Santa Clara, no Porto. Observa-se que a talha desse exemplar em estudo se encontra incompleta, principalmente na região do camarim, onde estão ausentes o trono e elementos que, comumente, eram produzidos para esse setor.

4.1.2 Retábulos-mores das igrejas de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e da Madre de Deus, Recife

Para ilustrar a talha joanina no Pernambuco foram selecionados alguns exemplares existentes na igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e da Madre de Deus, ambas localizadas na cidade do Recife.

O escasso espólio documental dessas igrejas, caso esse que se alastra por tantas outras igrejas setecentistas existentes no Brasil, dificulta conhecer a real data de sua fatura, bem como os nomes dos artistas envolvidos no processo de sua execução. Assim, sobre a igreja da Madre de Deus pouco se sabe, coexistindo imensas lacunas no tangente aos dados históricos referentes ao seu retábulo-mor, cujas características permitiram a Germain Bazin inferir ser esse um exemplar do estilo joanino.[36]

[36] "A capela-mor é inteiramente revestida de uma mistura de talha pintada e dourada em estilo D, João V, grosseiramente executada e de parentesco bem próximo com os da capela-mor da Conceição dos Militares." (BAZIN, 1983, V.2, p. 136)

Figura 33 - Retábulo-mor, Igreja Madre de Deus - Recife[37]

Fonte: Foto de Percival Tirapeli

[37] Fonte: TIRAPELI, PERCIVAL. Site Acervo Digital da UNESP. Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66468. Acesso em: 15 de Junho de 2016.

O retábulo-mor da Madre de Deus tem planta côncava, cujo movimento se prolonga até o entablamento (FIGURA 33). A predela é composta de mísulas envolvendo pares de atlantes que simulam o suporte das colunas de tipologia salomônica. Sobre o sacrário um nicho ladeado por pequenas colunas torsas. Ladeiam essa peça figuras antropomórficas e nichos em forma de pequenas construções arquitetônicas, onde foram alocadas imagens devocionais. Esses nichos são ladeados por colunas em miniaturas e encimados por dossel com lambrequins, com remate superior feito por palmetas. No corpo retabular estão pares de colunas de tipologia das salomônicas e, no intercolúnio, nichos foram instalados para abrigar imagens devocionais. Esses nichos receberam dossel com lambrequins. No coroamento profusão de figuras antropomórficas são mais uma evidência do estilo joanino. Essas esculturas também são vistas, em grande quantidade, na região da predela. Destacam-se, no coroamento, dois anjos adultos sentados sobre fragmentos de frontão curvo.

Figura 34 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares - Recife[38]

[38] Fonte: Site Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/01/20/igreja-de-nossa-senhora-da-conceicao-dos-militares-recife/. Acesso em: 15 de Junho de 2016.
Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

A talha da igreja de Nossa Senhora dos Militares é outro exemplar cuja ausência de documentação impede que se conheça a data de sua fatura (FIGURA 34). Todavia, Germain Bazin (1983) aponta ser essa obra representante do estilo joanino, possivelmente realizada por volta de 1740.

No retábulo-mor, a predela é composta por pares de atlantes envolvidos em mísulas, simulando a sustentação das colunas de tipologia salomônica. Essas colunas receberam flores em seus fustes. Interessante notar que nos intercolúnios não existem nichos, apenas pilastras ornadas. No camarim, o belo trono é escalonado e seus degraus apresentam desenho em formato poligonal. Inserido no tramo central do corpo do retábulo o nicho em forma de pequena arquitetura que, por suas características, parece se tratar de peça realizada em data posterior à fatura do restante do retábulo-mor.

O movimento côncavo da planta retabular se estende até o coroamento, onde anjos adultos estão sentados sobre volutas. Nas laterais dessas volutas estão figuras antropomórficas a meio-corpo. Centraliza o coroamento a escultura da Santíssima Trindade envolvida, na parte superior, por dossel curvo com lambrequins, sustentado por pilastras misuladas. Por fim, chama-se a atenção para a composição do retábulo-mor e sua integração com os retábulos e a decoração que reveste as paredes do arco-cruzeiro, onde predomina o caráter de unidade.

4.1.3 Retábulos do transepto da igreja do Convento de São Francisco, Salvador

No prosseguimento do estudo da talha joanina luso-brasileira, cita-se a Bahia com alguns importantes exemplares que sobreviveram às reformas estéticas que condicionaram a muitos retábulos, sobretudo na cidade de Salvador, sofrerem modificações ditadas pela assimilação do Rococó e do Neoclássico. Isso ocorreria, conforme Luiz Alberto Ribeiro Freire, para “(...) deixar os templos mais condizentes com os novos conceitos.” (FREIRE, 2006, p.20). Destaca-se que esse processo de atualização condicionou a perda de peças fundamentais, que possibilitariam conhecer um pouco mais sobre a talha joanina na Bahia. Assim, foram escolhidos

para ilustrar essa seção os retábulos do transepto da igreja do Convento de São Francisco (Salvador) e o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Cachoeira.

Figura 35 - Retábulo de São Luís de Toulouse, Igreja do Convento de São Francisco - Salvador[39]

Fonte: Tarcísio Gangussu Guimarães

[39] Fonte: Site Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/04/22/igreja-do-convento-de-sao-francisco-salvador-ba/. Acesso em: 15 de Junho de 2016.
Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

A igreja do Convento de São Francisco abriga ornamentos de madeira que recobrem suas paredes internas construindo, assim, espaço cenográfico que desperta a atenção dos estudiosos, cujos exemplares apontam momentos estilísticos diversos da talha colonial luso-brasileira. Contudo, cabe frisar a importância dos retábulos situados no remate do transepto: o de Nossa Senhora da Glória e de São Luís de Toulouse (FIGURA 35).

Conforme Maria Helena Ochi Flexor (2010, v. 2, p. 48), esses retábulos foram executados entre os anos de 1738 e 1743. Sobressaem-se na composição dessas peças as figuras antropomórficas que fazem papel de atlante. Outros elementos de destaque são os pares de colunas de tipologia das salomônicas, com fustes recobertos por elementos vegetalistas e flores. Duas dessas colunas foram projetadas à frente, assegurando a movimentação côncava da planta retabular que se prolonga até o entablamento. Na região do corpo foi instalado o trono encimado por destacado dossel contracurvado e finalizado por lambrequins. No coroamento estão figuras antropomórficas aladas que seguram coroa e profusão de elementos escultóricos aplicados. Destaca-se nessa região o óculo envolvido pela talha, que o delimita e o coloca como parte integrante do retábulo.

Esses retábulos apresentam similar configuração formal onde as referências do estilo joanino se fizeram presentes. Todavia, se comparados os exemplares do estilo joanino existentes na cidade do Rio de Janeiro e no Estado de Minas Gerais, a essas duas peças, observam-se diferenças formais e estéticas que podem ser oriundas das referências constantes no repertório artístico do executor do risco dos retábulos de Salvador. A exemplificar esses elementos que tanto chamam a atenção, citam-se as figuras antropomórficas de atlantes e as colunas.

4.1.4 Retábulo-mor da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia

A capela da Ordem Terceira do Carmo faz parte do Convento do Carmo de Cachoeira, na Bahia. Nessa capela encontra-se importante talha joanina (FIGURA 36), cujo retábulo-mor foi executado entre os anos 1730-1740, conforme Flexor (2007). A predela possui pares de mísulas envolvendo meninos atlantes, no centro o

sacrário. Na região do corpo as colunas de tipologia salomônica foram dispostas aos pares e em planos diferentes para dinamizar a planta côncava, que foi prolongada até o entablamento. Essas colunas foram ornadas com aves, flores e folhagem de acanto, suprimindo-se os cachos de uvas e as folhas de videira comuns nas colunas torsas do estilo nacional português. Entre essas colunas foram instalados nichos para abrigar imagens devocionais. O camarim recebeu nicho e, acima desse elemento, pequeno trono para sustentar a imagem do Cristo crucificado. Provavelmente, esse nicho é resultado de intervenção realizada em época posterior. No coroamento estão figuras antropomórficas sentadas sobre mísulas, simulando suporte para a cúpula arrematada por lambrequins, sobre a qual estão sentadas outras duas figuras antropomórficas. Essa cúpula envolve a pomba raiada que centraliza a cena. Esse retábulo, cuja data estimada de sua talha se situa entre os anos de 1730-1740, apresenta elementos do estilo joanino, perceptíveis na dinamização de sua planta côncava, nos nichos entre as colunas, no uso das figuras antropomórficas e na cúpula com lambrequins do coroamento.

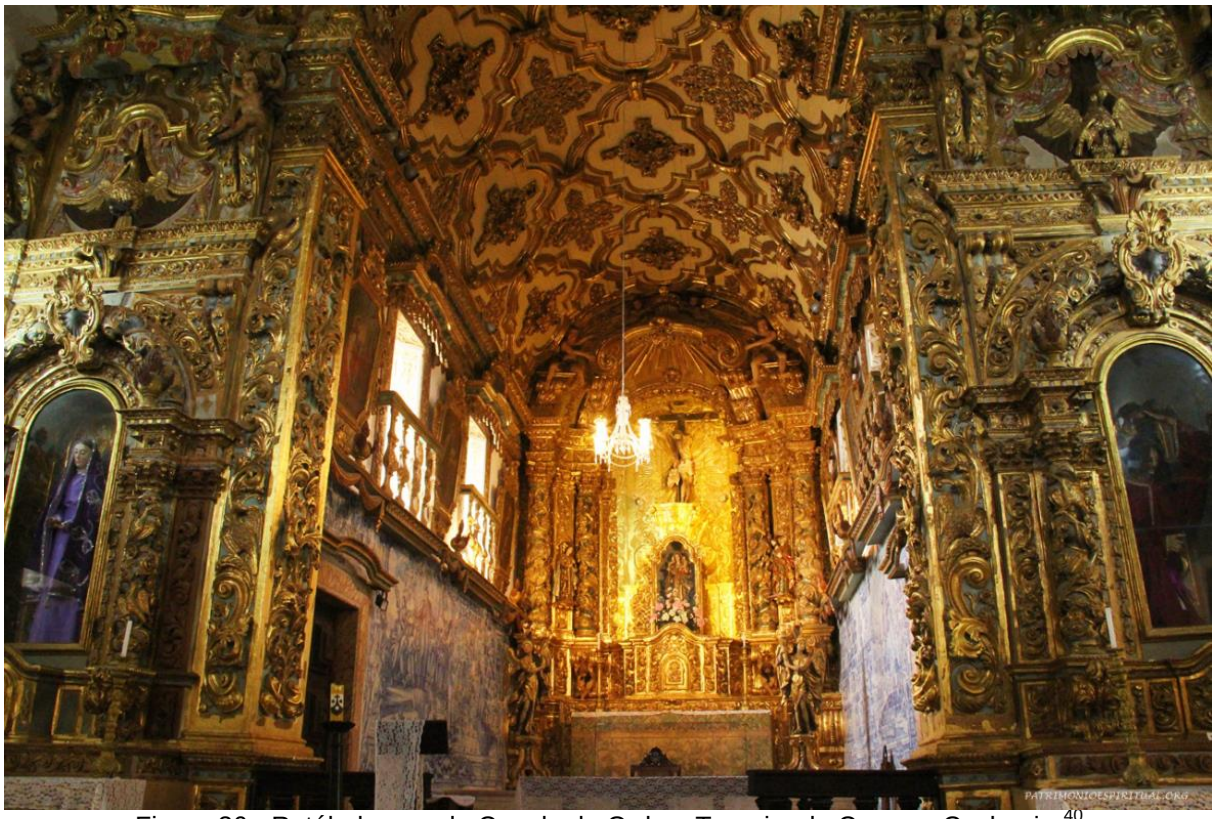


Figura 36 - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo - Cachoeira[40]

[40] Fonte: Site Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/08/22/igreja-da-ordem-terceira-do-carmo-cachoeira-ba. Acesso em: 15 de Junho de 2016.
Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

4.1.5 Retábulos da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro

A igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, na cidade do Rio de Janeiro, conserva em seu interior destacável conjunto de talha joanina que não passou por processos de atualização, configurando-se em uma das maiores obras do estilo na Colônia brasileira. Além disso, essa talha foi fruto do labor dos entalhadores portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, que também estiveram em atividade na Capitania de Minas, onde deixaram alguns trabalhos. Justificando-se, desse modo, a escolha dos retábulos da referida igreja para compor o panorama da talha joanina luso-brasileira.

É de conhecimento que a talha da igreja da Penitência foi objeto de estudo de alguns pesquisadores, citando-se, assim, os trabalhos de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1958), Germain Bazin (1983), Mário Barata (1975), Marcos Hill (1990) e Sandra Alvim (1997).

Assim, informou Bazin (v. 2, 1983, p. 160) que Manuel de Brito foi contratado, no ano 1726, para executar a talha do retábulo-mor da referida igreja. No mesmo templo Brito assinou, no ano de 1732, contrato para fazer púlpito e, em 1739, firmou outro documento para preencher com talha os interstícios dos retábulos laterais da igreja.

No ano de 1735, Francisco Xavier de Brito assinou contrato para realizar talha para o revestimento do arco-cruzeiro e para o frontispício da capela-mor (HILL, 1990, v.2, p. 16). Contudo, segundo documentação levantada por Marcos Hill (1990, v.2, p. 92) a maior empreitada do artista, no referido templo, foi executar os seis retábulos da nave, contratados a partir do ano de 1736.

Ainda no complexo arquitetônico da igreja da Penitência é notável o retábulo-mor e a talha parietal da Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição dos Terceiros. Sobre esse retábulo não se tem documentação referente ao seu processo de

produção, todavia, German Bazin (1983, v. 2, p. 161) e Mário Barata (1975, p.52) apontam que essa obra foi realizada nos anos finais da década de 1730. Os autores supracitados ainda atribuem a Francisco Xavier de Brito a execução do retábulo-mor e a Manuel de Brito a talha parietal esquerda, da dita capela.

Observam-se, na composição da predela do retábulo-mor da igreja da Penitência (FIGURA 37), meninos atlantes envolvidos em mísulas separadas por lambris. Nesses lambris destacam-se elementos curvilíneos em forma de “C” e palmetas. No centro dessa região degraus abrigam a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Ladeiam esses degraus pilastras com buquês de flores. Na região do corpo estão pares de colunas torsas ornadas com flores, aves e meninos. Duas dessas colunas estão projetadas à frente, dinamizando a planta do retábulo. No intercolúnio predominam palmetas, conchas, formas curvilíneas em “C”, elementos fitomórficos e figuras antropomórficas de meninos. O camarim recebeu o trono escalonado em cinco degraus. O entablamento é composto por arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com folhas de acantos e cornija denticulada. No coroamento o dossel é composto por lambrequins e cortinados. Atua o dossel como suporte para a alegoria do Deus Pai, ladeado por figuras antropomórficas de meninos. Nas laterais do dossel anjos adultos estão sentados sobre pedestais com mísulas. Contíguos às colunas torsas externas estão meninos sentados sobre pedestais com mísulas. Interessante notar a profusão de ornamentos que se espalham por toda a composição retabular. As paredes do camarim receberam pintura.

O preenchimento dos espaços vazios por ornamentação foi uma característica da arte religiosa coeva. Na igreja de São Francisco, conforme Sandra Alvim (1997, p.144), foi esse um desejo expresso pela irmandade da Ordem Terceira de São Francisco quando, no ano de 1739, foi contratado serviço para recobrir todas as paredes da igreja que se encontravam sem talha, trabalho esse realizado por Manuel de Brito.

No lado esquerdo da nave da igreja da Penitência, a partir da porta de entrada, estão os retábulos de São Ivo, São Roque (o intermediário) e de Santa Isabel,

Rainha de Portugal. Do lado da Epístola encontram-se os retábulos de Santa Rosa de Viterbo, de São Gonçalo do Amarante e de São Vicente Ferrer.

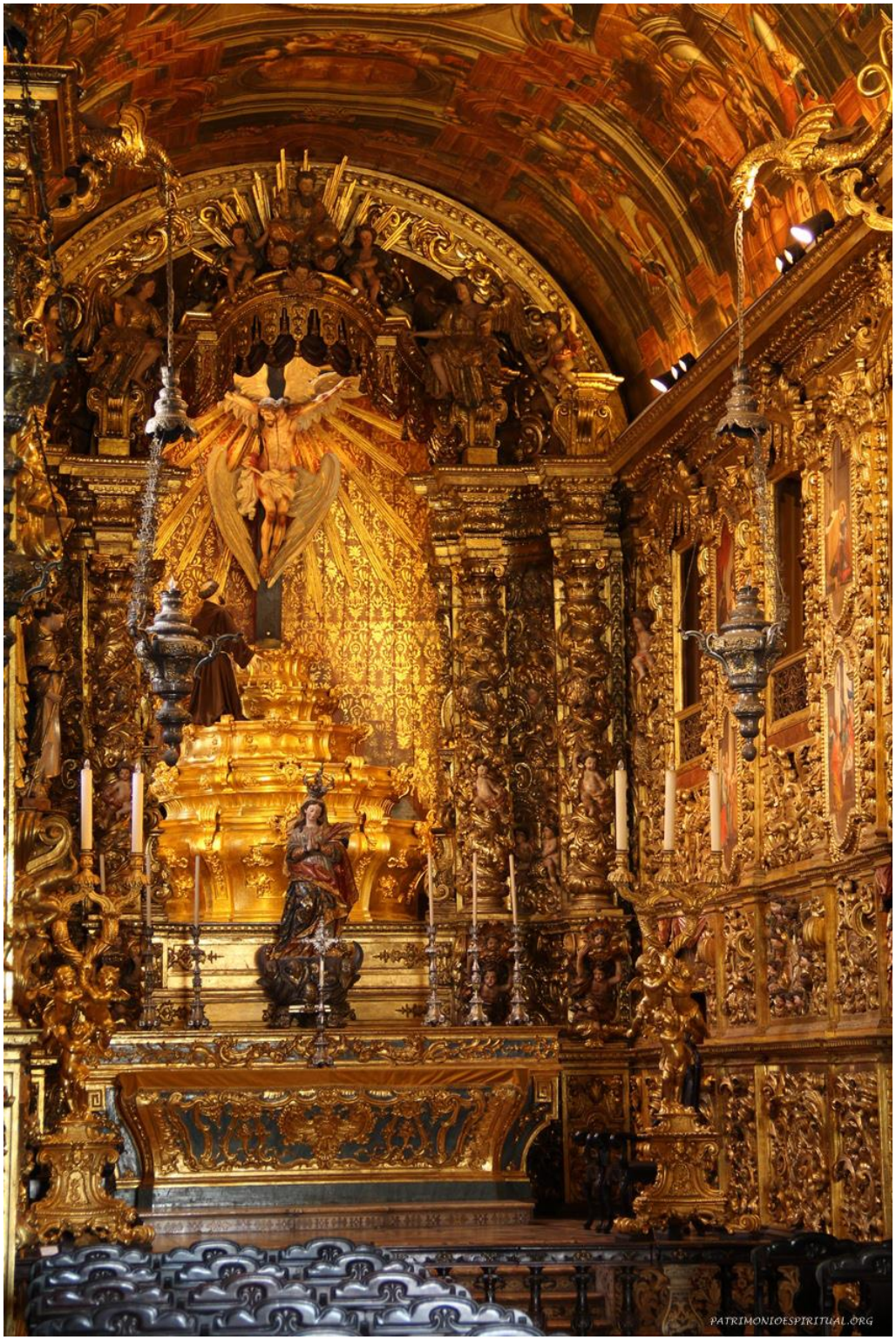


Figura 37 - Retábulo-mor, Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência - Rio de Janeiro[41]

[41] Fonte: Site Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/07/25/igreja-da-ordem-3a-de-sao-francisco-da-penitencia-rio-de-janeiro-rj/ Acesso em: 15 de Junho de 2016. Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

Na região da base de ambos os retábulos foram instalados, lateralmente, pares de mísulas com cabecinhas de anjos (FIGURA 38). O corpo apresenta quartelões e colunas torsas ornadas com motivos fitomórficos preenchendo seus fustes, diferindo-se dos elementos que ornam as colunas do retábulo-mor da igreja em estudo. Os quartelões receberam flores e mísulas, onde estão sentados meninos. Destaca-se que quartelões também foram utilizados em outras obras de Francisco Xavier de Brito, como no retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Ainda no corpo retabular lambris separam as colunas dos quartelões. Esses lambris receberam talha de elementos curvos em formas de “C” e “S”, cabecinhas de anjos, palmetas. O coroamento apresenta fragmentos de frontões curvos sobre os quais estão sentados anjos adultos. No centro do coroamento foi instalado dossel com lambrequins ladeado por anjos adultos sentados sobre base. Sobre o dossel uma cartela ornamental com cabecinhas de anjos.

Figura 38 - Retábulos laterais, Igreja Ordem Terceira São Francisco da Penitência - Rio de Janeiro[42]

[42] Fonte: Site Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/07/25/igreja-da-ordem-3a-de-sao-francisco-da-penitencia-rio-de-janeiro-rj/ Acesso em: 15 de Junho de 2016. Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

Na talha parietal que recobre os interstícios, executada por Manuel de Brito a partir de 1739 (BAZIN, 1983, v. 2, p. 161), destacam-se os medalhões com bustos, cabeças de anjos, elementos vegetalistas, ornatos curvilíneos em forma de “C” e palmeta. De todo modo, a riqueza da talha da igreja de São Francisco demanda análises mais detalhadas em prol de se demonstrar a complexidade dos elementos e formas que ali foram utilizados, as prováveis origens de onde derivam tais usos, bem como a ocorrência desses elementos nas obras dos entalhadores responsáveis pela execução dessa obra.

Por fim, merece atenção o retábulo-mor da Capela Primitiva de Nossa Senhora Conceição da Ordem dos Terceiros, atribuído a Francisco Xavier de Brito. A predela apresenta pares de mísulas com cabecinhas de anjos e sacrário encimado por dossel com lambrequins, ladeado por quartelões com mísulas e meninos. O corpo do retábulo recebeu, como pés-direitos, pares de quartelões ornamentados com mísulas, buquês de flores, cabecinhas de anjos. Em cada quartelão, sobre as mísulas, esculturas dos Evangelistas. Entre esses quartelões estão lambris com ornatos sinuosos, cabeças de anjos, meninos e medalhões ovalados envolvendo relevos de bustos. No camarim o trono escalonado. No coroamento os fragmentos de frontões curvos conferem continuidade aos quartelões. Sobre esses elementos estão sentadas figuras antropomórficas. Nas laterais do coroamento volutas sobre as quais estão sentadas figuras antropomórficas. No centro do coroamento foi instalado dossel com lambrequins e, sobre esse elemento, a escultura da caridade e três figuras antropomórficas de meninos. É de se notar, também, a talha das paredes internas do camarim.

Aziz José de Oliveira Pedrosa

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS: retábulos, entalhadores e oficinas.

PARTE 2

A Capitania de Minas: o universo artístico e cultural

capítulo 5

5 A Capitania de Minas: o universo artístico e cultural

5.1 Minas Gerais no século XVIII

Os reflexos da cultura barroca incidentes em Minas Gerais, no decorrer do século XVIII, podem ser compreendidos como frutos de processos econômicos existentes, responsáveis pela produção de uma profunda modificação social. A plena expansão da atividade mineradora e a circulação de renda e pessoas na região do ouro foram substratos elementares para promoção da cultura local que entraria em crise, nos anos finais dos setecentos, quando houve baixa na coleta do ouro e, em consequência, uma queda econômica que repercutiu em diversos setores. Entretanto, é na produção arquitetônica religiosa que se tem uma das mais notáveis demonstrações dos áureos tempos do crescimento financeiro na Capitania de Minas, em que os templos religiosos revelam a magnificência do grande apogeu econômico.

Cita Fernanda Borges de Moraes (2007) que a descoberta de ouro na Capitania de Minas Gerais provocou transformações que perpassaram por suas estruturas político-administrativa, econômica, social e territorial, quando ocorre um intenso processo de urbanização. Nesse contexto, nos anos finais do século XVII e início do XVIII, na região de Minas, ocorre a fundação de vilas, palco da emergente urbanidade que aflorava nos arredores das recém-descobertas minas de ouro e destino de milhares de pessoas que, ávidas por riquezas, migraram para essa região. Gente de diversas partes do Brasil, bem como de Portugal, em grande número, compuseram essa nova e complexa sociedade que por ora se constituía, cuja diversidade de vivências subsidiou a produção de uma cultura distinta, que não só imprimiu novos rumos ao contexto cultural da época, como também deixou de legado heranças de lavor primoroso de um tempo em que as igrejas revelaram o melhor da produção artística do período.

De 1711 a 1718, oito vilas foram fundadas em Minas Gerais, entre elas a Vila Nova da Rainha (Caeté), Ribeirão do Carmo (Mariana), Vila Rica (Ouro Preto), São João del-Rei e São José del-Rei (Tiradentes). Com isso, fez-se necessário o

desenvolvimento de uma malha urbana capaz de abranger e sustentar a nova vida que se estabelecia e, em consequência, todo um esforço foi empreendido para que as vilas tivessem aspecto mais urbanizado e superassem a rústica aparência de um mundo construído no sertão (SILVEIRA, 1997, p.59).

Desse modo, a arquitetura teve grande destaque em nome de uma organização política e econômica, em que prédios públicos eram erguidos para instalar a complexa estrutura de controle e fiscalização necessária para gerenciar o novo território; templos religiosos eram erigidos para abrigar a fé de uma população cujas incertezas relativas à vida e à morte eram constantes, diante de um mundo onde tudo estava por fazer, a lei por instalar e a ordem por se estabelecer. Toda essa gênese, conforme Silveira "(...) contribuiu para a vivência de um ritmo de prosperidade, identificado com a criação de uma estrutura social inédita" (SILVEIRA, 1997, p.109).

Entre as vilas recém-criadas, destaca-se Ribeirão do Carmo, Vila Rica e São João del-Rei, lugares onde a arte, a cultura e os modismos tiveram terreno fértil para se desenvolverem e serem irradiados para o restante da Capitania de Minas. Essas vilas eram os principais centros receptores das novidades e produtos oriundos de Portugal e de outras Capitanias do Brasil, principalmente, do Rio de Janeiro. Convertendo-se, assim, em espaço fecundo para as experimentações estéticas, intensa vida cultural e artística das mais variadas formas. De acordo com a historiografia dedicada à história das Minas nos setecentos,[43] existiam alguns caminhos que faziam o sistema viário entre as Capitanias citadas e Minas Gerais e que, consequentemente, funcionavam como prováveis escoadouros das referências artísticas e culturais vindas de algumas regiões da Colônia brasileira, bem como da Metrópole. Contribuindo, assim, para a produção da arte colonial luso-mineira.

Certamente, o contato entre pessoas foi também contributo essencial para a irradiação cultural em um universo cosmopolita, formado por negros, brancos, índios, aventureiros, pessoas do poder público, - homens que vieram assegurar a

[43] Maria Efigênia Lage de Resende publicou no artigo: Itinerários e interditos na territorialização das Geraes, transcrições de códices que descrevem os caminhos que conduziam às Minas Gerais. Ver: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. Volume 1. p. 25-53.

ordem na desordem - cidadãos de um novo mundo a ser construído e já com seu destino traçado por Portugal: o de fornecer vultosas riquezas à Coroa, resultantes da exploração do ouro. Segundo Silveira (1997, p. 1997) foi essa uma sociedade urbana diversificada e marcada pela mobilidade social e pelo desejo de distinção e afirmação. Conforme comprova a vasta documentação coeva, era comum uma pessoa sem distinção social, vinda de Portugal, obter riqueza e títulos de nobreza nas Gerais.

Em meio a esse ambiente de uma sociedade em processo de formação, foram fatores comuns as modificações provocadas pelas diversidades culturais e sociais dos homens que a constituíram. Muitas dessas transformações deixaram marcas no tempo que podem, até hoje, ser percebidas. Não são apenas os costumes, a religiosidade e a diversidade de etnias que constituem o atual Estado de Minas Gerais, mas principalmente os testemunhos materializados por meio da arte e da arquitetura setecentista, assunto de interesse, por serem produtos da grande circularidade cultural em que artistas, artífices e arquitetos portugueses foram importantes agentes produtivos de um dos períodos em que a arte em Minas alcançou interessante estágio de desenvolvimento.

Essa circularidade cultural assistida nas Gerais, conforme Dangelo ocorreu por ser a Capitania de Minas um lugar de grande "(...) trânsito cultural e contaminado por influências de outras capitanias brasileiras, da Europa, e até mesmo da Ásia e da África" (DANGELO, 2206, p.56). O mesmo autor ainda destaca que em Minas Gerais:

> (...) indivíduos dos mais diferentes grupos, etnias e distinção social, a maioria portugueses imigrados, que obrigados pelo destino, construíram juntos um modelo sócio cultural novo, que possibilitou as condições artísticas necessárias para efetivação de uma experiência estético-arquitetônica inovadora dentro do mundo português. (DANGELO, 2006, p. 56)

Toda essa diversidade cultural, na qual foi engendrada a sociedade mineira no século XVIII, fornece subsídios para que se compreenda a arte e a arquitetura em Minas como frutos de uma produção vinculada às referências estéticas portuguesas. Diante da grande leva de profissionais das artes e dos ofícios que, vindos do Reino,

deixaram na Capitania vestígios de uma escola luso-brasileira, em que o repertório artístico vigente na Metrópole foi aclimatado. A parcela social composta por artistas e arquitetos, atraídos para a região das Minas pelas oportunidades de trabalho, é fator que aos poucos tem sido investigado por meio da análise de extensa documentação primária existente, relativa às obras de cunho religioso efetuadas nos diversos templos edificados no território colonial mineiro setecentista.

Dos registros sobre os artífices atuantes em Minas Gerais no século XVIII, merece destaque o extrato da crônica do Segundo Vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva.[44] Trata-se de documento exaustivamente trabalhado pela historiografia da arte e importante elemento para a produção deste texto, capaz de demonstrar que, na Capitania de Minas, muitos artífices, responsáveis pela construção arquitetônica e ornamentação interna dos templos religiosos, eram portugueses. Por meio de averiguação da origem dos profissionais que foram citados pelo Vereador de Mariana, há a predominância de procedência das regiões de Braga, Lisboa e Porto.[45] Considere-se esse um dos fatores somatórios para formação de um faustoso processo de circularidade cultural que ocorreu na Capitania. No rol dos artífices arrolados pelo Segundo Vereador de Mariana, têm-se nomes da grandeza de: Francisco Xavier de Brito, Francisco Vieira Servas e José Coelho de Noronha, pequena amostra do caudaloso número de artífices portugueses que em Minas atuaram e que tiveram, no novo mundo, imprescindível colaboração para o desenvolvimento da arte colonial luso-mineira, de notória qualidade técnica e estética vinculada à produção artística vigente no Reino português.

---

[44] Esse documento foi elaborado pelo Segundo Vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, em cumprimento à ordem régia de vinte de julho de 1782 que determinava às Câmaras municipais que fossem registrados "a memória relativa aos novos estabelecimentos, fatos e casos mais notáveis e dignos de história que tiveram sucedido desde a fundação dessa Capitania". Ver artigo: LANARI, Cássio. O Padre Jesuíta Manuel Moreira de Figueiredo, Cônego da Sé de Mariana, possível autor intelectual da Memória Escrita em 1790 pelo Capitão Joaquim José da Silva, Segundo Vereador da Câmara de Mariana. Revista do Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: n. V, p.9-22, 1978.

[45] Sobre o tema a pesquisadora Myriam Oliveira arrolou a origem de alguns entalhadores atuantes em Minas Gerais, no século XVIII. Ver: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista". In: *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*. Belo Horizonte, 2006, n.º 3, p. 141-151.

Provas contundentes de que os modelos artísticos vigentes na Europa foram introduzidos em Minas Gerais pelas mãos de artistas oriundos da Metrópole, agentes responsáveis pela promoção da circularidade cultural na Capitania, estão em dois trechos do texto do Vereador de Mariana: estabeleceu o autor que a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto) foi concebida sob o traço de Manuel Francisco Lisboa "(...) debaixo dos preceitos de Vignola (...)" (BRETAS, 1951, p. 30). Outro importante artífice mencionado no texto é o alemão Johann Friedrich Ludwig, quando o Vereador de Mariana registrou que detalhes dos retábulos da Catedral de Mariana "(...) respiram o gosto de Frederico (...)" (BRETAS, 1951, p. 310). Esses trechos do documento demonstram que os artífices que em Minas estiveram trouxeram, para os templos religiosos das vilas da Capitania, conceitos artísticos e arquitetônicos vigentes no outro continente, retirando Minas da situação de isolamento artístico e cultural e colocando-a como espaço aonde as novidades e modismos correntes na Europa, de certo modo, chegavam e tinham grande aceite e divulgação. Tudo isso reforça a posição da Capitania de Minas como espaço privilegiado, onde a arte e a arquitetura religiosa puderam se estabelecer.

5.2 A Igreja, as irmandades e o mecenato da obra de arte

Para se compreender a arte setecentista em Minas Gerais, é fundamental mensurar a participação da Igreja nesse ambiente, devido, principalmente, ao papel preponderante e decisivo que teve nas direções que foram seguidas pela arte. Mas, antes disso, deve-se ter em mente a atuação da Igreja em algumas regiões do continente europeu, como grande mecenas das artes e divulgadora das orientações nas quais os artistas deveriam se referenciar para confeccionar suas obras. Grande parte dessas diretrizes foram formuladas pelo Concílio de Trento (1545-1563), com intuito de se reafirmarem os dogmas da Igreja colocados em questionamento e abandono pela Reforma Protestante. Das disposições expedidas pelo Concílio, ressaltam-se, principalmente, as recomendações referentes à concepção da arte e da arquitetura religiosas, considerando o poder simbólico e persuasivo que esses segmentos detinham sobre as pessoas, capazes de despertar nos fiéis sentimentos e preceitos religiosos em crise.

Na Europa, as diretrizes tridentinas foram impostas no momento em que foi necessário atrair as massas, manipular sua fé e assim persuadi-las conforme os objetivos da soberana Igreja Católica. De acordo com Baeta:

> A Igreja contrarreformista, bem como os governos absolutistas, precisava de um mecanismo de divulgação e de exposição da imensa força a que se propunha uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos, declarando a legitimidade histórica e a relevância presente em suas estruturas totalitárias. (BAETA, 2010, p. 93)

Segundo Blunt (2001, p. 144), essas estruturas deveriam ser capazes de reintegrar a fé abalada pela Reforma e reforçar os dogmas católicos, na tentativa de voltar à dominação eclesiástica mantida pela Igreja durante a Idade Média. Para tanto, foi a arte um dos principais veículos de divulgação dessas disposições, utilizando-se a arquitetura e a decoração interna das igrejas como vias de comunicação e reeducação do fiel nos preceitos propagados pela Igreja. Uma vez que a arte encantava e persuadia por meio de uma mensagem iconográfica de fácil assimilação, indo ao encontro das principais exigências dos decretos de Trento, que firmavam que os temas religiosos deveriam ser representados com exatidão, de forma clara para que não deixassem dúvidas da mensagem que se queria transmitir (BLUNT, 2001, p.150).[46]

Nesse sentido, a origem da arte barroca religiosa luso-brasileira e seus reflexos produzidos também podem ser compreendidos à luz das linhas reguladoras definidas pelo Concílio de Trento, sobretudo diante do controle exercido pela Igreja Católica na Colônia. Sobre o tema, sabe-se que a religião, na Colônia brasileira, foi grande aliada das ações de controle e domínio do território por parte da Coroa portuguesa. Cujo poder sobre a religião foi reforçado pelo regime do Padroado, quando, conforme Luiz Carlos Villalta (2007, p. 25), a Coroa recebeu poderes que lhe possibilitava intervir nos assuntos eclesiásticos, efetuar pagamentos ao clero, administrar as receitas das igrejas e até mesmo dispor sobre a edificação dos

[46] É importante ressaltar que as disposições tridentinas, cujas referências foram utilizadas para a produção da arquitetura e da arte barroca, foram expedidas quando o universo artístico e arquitetônico se via influenciado pelo Maneirismo, que, segundo Hocke (1974, p. 21), ocorreu por volta dos anos de 1520 e 1650.

templos. Reduzindo, segundo o autor supracitado (VILLALTA, 2007), a autonomia do clero e da Igreja que se encontravam sob o controle do Estado.

As interferências da Coroa nos assuntos relacionados à religião, na Capitania de Minas durante o século XVIII, podem ser observadas em diversos aspectos, como, por exemplo, na criação do Bispado de Mariana, no ano de 1745. Uma vez que esse ato não foi apenas uma forma de instituir a presença da Igreja na região mineradora para lidar com as questões religiosas, mas conforme Boschi (1986, p.89) foi essa uma forma encontrada para consolidar o poderio Real e seu controle da região, demarcando a intervenção do poder absolutista da Coroa nas demandas religiosas. Sobre o tema escreveu Ávila que:

> As normas emanadas de Trento compunham e procurariam impor uma estratégia de extrema habilidade política, apoiando-se em programas objetivos de reafirmação de seus dogmas e de sua ação, nos quais as artes, com a magia de novos magnificentes espaços de volumes tectônicos e imagens de alegoria da sacralidade, desempenhariam função decisiva. (ÁVILA, 2005, p.25)

Diante desse cenário, Affonso Ávila (2005, p.26) destacou que na Capitania de Minas as ordens regulares, como a Companhia de Jesus, foram proibidas de professarem, como medida preventiva da Coroa de assegurar o resguardo econômico de uma riqueza projetada pela mineração e que poderia ficar exposta ao risco de contrabando e estratégias externas de apropriação ilícita, por parte das ordens religiosas regulares. Diante da interposição de tais limitações, a religiosidade em Minas ficou sob o controle dos leigos (BOSCHI, 2007) que foram também os responsáveis pela promoção da arte religiosa no território colonial luso-mineiro.

Os leigos implementaram, na Capitania de Minas, uma religião calcada “em traços tridentinos e reformistas” (BOSCHI, 1986, p. 178), sendo essas associações as responsáveis pelo provimento da vida religiosa no novo território. Lembrou Boschi (1986, p. 178) que as características tridentinas que definiram a atuação das irmandades leigas podem ser observadas desde suas práticas de culto aos santos e, até mesmo, nos eventos promovidos em nome da fé, nos quais ocorriam pomposas festas e procissões. Tudo isso favorecido, entre outros motivos, pelo fato dessas irmandades possuírem as principais fortunas da Capitania o que as colocou em

posição de destaque como os maiores mecenas das artes nas Minas setecentistas (BOSCHI, 1986, p. 110).

Assim, as irmandades leigas, além de cuidar da vida religiosa, foram também as promotoras do mercado artístico e cultural nas Minas dos setecentos. Segundo Caio Boschi (2007, p.64) eram essas associações que, na maior parte dos casos, arcavam com os custos da produção artística e arquitetônica religiosa, que à época contou com esporádicas contribuições oriundas dos cofres da Coroa.

Esses aspectos podem ser observados por intermédio da leitura dos documentos históricos referentes ao processo de edificação da arte e da arquitetura religiosa setecentista, em Minas Gerais. Esses registros demonstram a efetiva participação das irmandades e das camadas mais ricas da sociedade coeva, atuando no patrocínio das obras que eram realizadas, sobretudo no tangente à produção da talha, interesse central desta tese. Assim, raramente a Coroa enviava recursos para subsidiar a construção religiosa do período.

Desse modo, apurou-se que os retábulos-mores das igrejas matrizes eram produzidos com recursos oriundos dos cofres da irmandade do Santíssimo Sacramento e da irmandade do santo padroeiro do templo, uma vez que essas duas associações dividiam o espaço e prestígio das capelas-mores. Como exemplo, cita-se a obra de talha da capela-mor das igrejas Matrizes de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora da Conceição, ambas em Ouro Preto. Caberia, também, à irmandade do Santíssimo a compra dos objetos litúrgicos e paramentos para o templo. Ainda para a produção dos retábulo-mores poderiam contribuir as demais irmandades alocadas no templo, caso esse ocorrido na igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco.

Nas demais igrejas e capelas, que não contavam com a presença da irmandade do Santíssimo Sacramento, a produção do retábulo-mor era custeada pela irmandade do santo padroeiro e poderia, também, contar com a colaboração das demais irmandades presentes no templo. Caso esse ocorrido na igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, cuja obra da capela-mor foi custeada pela irmandade de Nossa

Senhora do Rosário. Os demais retábulos existentes nos templos eram produzidos com recursos advindos dos cofres das irmandades alocadas nesses retábulos.

Além dos recursos oriundos das irmandades, para a produção da talha, constatou-se, também, a gente rica da sociedade mineira setecentista dispendendo recursos financeiros para a produção dos retábulos. Caso esse ocorrido no processo de produção da talha da capela-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes), que contou com a doação de recursos, por parte dos fiéis, para sua edificação.[47] Outros casos dizem respeito à partilha dos bens dos irmãos das associações religiosas que destinavam, em seus testamentos, quantias em dinheiro para as irmandades às quais pertenciam, muitas vezes até mesmo direcionavam os valores que deveriam ser aplicados em obras de arquitetura e ornamentação das igrejas.

Todavia, apesar da Coroa deixar a produção arquitetônica e artística religiosa nas mãos das irmandades, ela restringia a autonomia dessas associações. Segundo Boschi (2007, p. 73), essas limitações podem ser percebidas diante da obrigatoriedade de se ter licença para construção, ampliação e reforma dos templos, que não poderiam ocorrer sem o consentimento Real. Prerrogativas essas asseguradas ao Estado por intermédio do Padroado régio que, certamente, também influenciou as questões artísticas coevas.

Nesse contexto, a arte religiosa na Capitania de Minas serviu como instrumento de catequese, pois ensinava e encantava, materializando algumas das principais exigências dos decretos de Trento, que firmava que os temas religiosos deveriam ser representados com exatidão, de forma clara para que não deixassem dúvidas da mensagem que se queria transmitir (BLUNT, 2001, p. 150). Destinavam essas produções cenográficas, com incisivo caráter educativo, a uma “(...) uma sociedade caracterizada pelos pressupostos contra reformistas, com suas inquietações místico-existenciais.” (ARAÚJO, 2003, p. 47).

[47] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 44v.

No tangente às recomendações do Concílio de Trento, referentes à produção arquitetônica e artística, conhece-se a obra de São Carlo Borromeo (1538-1584) *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, publicada após 1572, sob alicerces tridentinos. Conforme Anthony Blunt (2001, p. 168), São Carlo Borromeo foi o único escritor que publicou textos analisando as decisões do Concílio de Trento e sua aplicação na arquitetura.

Assim, escreveu Borromeo a respeito das observações que deveriam ser seguidas para a construção dos templos religiosos, sua estrutura e ornamentação. Alguns trechos desses escritos expõem que a igreja deveria ser majestosa e impressionante de modo a provocar impacto no observador.[48] Suas instruções recomendavam que o templo fosse erguido em local elevado para que pudesse se destacar na paisagem, e que a igreja fosse construída como uma ilha, separada das demais edificações próximas.[49] Observa-se, nas igrejas setecentistas da cidade de Ouro Preto, a localização geográfica que ocupam em partes elevadas do tecido urbano e distantes de outras construções, uma provável aplicação da obra de Borromeo.

Para o interior dos templos, diante das expedições tridentinas, São Carlo Borromeo recomendava que o altar-mor "(...) deve ser erguido sobre degraus e situar-se num coro amplo para que o padre possa oficiar com dignidade. (...). Os transeptos podem ser convertidos em capelas com outros altares-mores para missas particulares." (BLUNT, 2001, p. 169). Notam-se, em alguns templos religiosos de Minas do período em estudo, reflexos dessas recomendações no uso de degraus diante do retábulo-mor e nas capelas que, nas igrejas setecentistas de Minas, estão localizadas nos corredores laterais.[50]

Referenciando-se nas recomendações conciliares, São Carlo Borromeo instruiu que os sacrários deveriam ficar sobre o altar-mor, podendo ter formato octogonal, hexagonal ou redondo com a imagem do Cristo ressuscitado (ROQUE, 2004, p.

---

[48] Ver: BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos.* México: Universidad Nacional Autônoma de México, 1985.
[49] Ver: BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. p. 5.
[50] Os transeptos são elementos pouco empregados nas igrejas de Minas construídas durante o século XVIII. Exemplo: Sé de Mariana onde existem transeptos instalados no sentido arquitetônico de seu uso e emprego.

198). De fato, características similares são observadas nas formas dos sacrários das igrejas coloniais luso-mineiras, a maioria de formato poligonal com alguns exemplares esféricos, como o sacrário do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei.

Assim, as discussões emendas reforçam o pensamento de que, na então Capitania de Minas, se fizeram presentes os reflexos das diretrizes trindentinas que subsidiaram a produção da arte e da arquitetura local.

5.3 O ofício de entalhador e a organização do trabalho artístico na Capitania de Minas Gerais

Um contingente de profissionais de variados setores das artes e dos ofícios constituiu a sociedade que se formou em Minas, no século XVIII. Muitos desses profissionais, como pedreiros, carpinteiros, pintores e entalhadores, dentre outros, de distintas ocupações, se dedicavam a guarnecer, principalmente de talha dourada e pintura, os inúmeros templos religiosos que se erguiam. Assim, grandes oficinas de talha se instalavam no interior das igrejas, compondo uma complexa estrutura organizacional de apoio ao trabalho e ao fazer artístico, constituída em prol do cumprimento dos contratos de trabalho celebrados entre os oficiais e os responsáveis pela encomenda das obras.

A organização dessas oficinas, em favor da produção da arte, é fator essencial para se compreender questões pertinentes ao mundo do trabalho artístico no universo mineiro setecentista. O aprendizado do ofício de entalhador, por exemplo, provavelmente ocorria dentro da própria oficina, unindo trabalho e aprendizado, teoria e prática. O contrato de trabalho era outro elemento imprescindível para execução dos serviços de talha, ponto de partida para o início de uma obra retabular e formação das oficinas. Nesses contratos, firmavam-se as condições e riscos da obra que se pretendia fazer, documentos esses imbuídos de valor legal e que serviam como base de suporte à fábrica dos retábulos, bem como à gestão dos trabalhos e das oficinas.

Não é bem delimitado o campo de atuação dos entalhadores que laboraram em Minas Gerais no século XVIII. Por meio da análise de documentação, constatam-se esses profissionais trabalhando como imaginários e escultores; nesse último caso, executando talha retabular, portadas, oratórios e demais ornamentos esculpidos em madeira. Deve-se ressaltar que muitos entalhadores, que nas Minas do ouro estiveram em atividade, nem sempre atuavam apenas como entalhadores, pois a inexistência de limites rígidos entre os ofícios possibilitou que entalhadores exercessem atividades como santeiros e arquitetos (BOSCHI, 1988, p.48). Exemplo de situação similar é a do entalhador José Coelho de Noronha, que elaborou o risco[51] da Matriz de São João Batista (Barão de Cocais), demonstrando assim o trânsito entre os ofícios de entalhador e arquiteto.

No que diz respeito à aprendizagem desses profissionais na Capitania de Minas, pouco se sabe, sendo esse assunto merecedor de estudos mais concisos em prol de se conhecer a estrutura do ensino do ofício de entalhador nessa região. Essa lacuna na historiografia da arte colonial luso-mineira é devida à escassa documentação primária sobre o tema, do qual constam poucos registros. Possivelmente, o aprendiz ficava em contato direto com o mestre dentro das próprias oficinas, como citou Vasconcellos:

> (...) os grupos profissionais que atuaram na Capitania seriam, a princípio, compostos de emigrados, mas, desde logo, se ampliaram com a formação de oficiais do lugar, habilitados através do aprendizado direto nas oficinas, mais voltadas para as artes ou nas construções, com mais interesse técnico. A longa duração das obras, o cuidado com que muitas delas, eram realizadas, e a simultaneidade em que tantas se fizeram, explicam o grande número de artesãos nelas formados, responsáveis pelos valiosos monumentos edificados na Capitania no decorrer do século XVIII (Vasconcellos, citado por BOSCHI, 1988, p.27-28).

Da reduzida documentação referente ao modo como ocorria o aprendizado do ofício de entalhador em Minas Gerais, tem-se registrado que o escravo Silvério Dias aprendeu com Francisco Vieira Servas, mestre entalhador, durante sete anos, o ofício de entalhador: “Natural de Mariana, aprendeu durante sete anos, à custa de sua senhora, D. Ana Pulquéria de Queiroz, com o ‘fulano Servas’, o ofício de

[51] AEAM - Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São João Batista do Morro Grande, 1735 – 1815, fl. 103.

entalhador." [52] Esse registro fornece importantes informações acerca do aprendizado na arte da talha: primeiramente ressalta-se a condição de um escravo ter sua formação custeada por sua senhora, o que não se pode afirmar ter sido prática corriqueira, mas que demonstra pessoas comuns investindo na formação de seus cativos. Atente-se também para o tempo do aprendizado registrado: sete anos, o que pode ser considerado, na ausência de outros dados sobre o assunto, o tempo médio que durava a formação de um entalhador.

As informações que relatam os modos pelos quais ocorria o aprendizado em Portugal, conforme pesquisas de Meneses (2003), revelam que o aprendiz tinha seus estudos iniciados por volta dos treze até os vinte anos de idade, dependendo do caso e do ofício a ser aprendido. Ficava ele sob a responsabilidade de um mestre em um tempo que variava de dois a seis anos, para que pudesse ser concluído o aprendizado, sendo que o mestre não poderia ter mais de dois aprendizes simultaneamente, salvo, algumas exceções (MENESES, 2003, p.83-170). Em Salvador, conforme Flexor (2004, p. 44), o aprendizado de um ofício ocorria de forma direta entre o mestre e o aprendiz por meio da convivência, observação e da imitação de seu mestre, podendo durar de dois a doze anos, de forma que o mestre não poderia ter mais de dois aprendizes para garantir a eficiência da aprendizagem.

Assim, o aprendizado, em ambas as regiões citadas, era embasado no contato direto entre o mestre e seu discípulo. No decorrer desse tempo, o aprendiz passava por todos os procedimentos correlacionados ao ofício no qual se especializava e, no tocante ao ofício de entalhador, deveria ele aprender a reconhecer os tipos de madeira e as técnicas de manuseio, adequadas, das ferramentas utilizadas para esculpir a madeira.[53] Assim, embora Minas Gerais no século XVIII possa ter apresentado um modelo distinto dos empreendidos em outras regiões da Colônia, distanciando-se até mesmo dos padrões sob os quais era regida a sociedade portuguesa no que concerne à produção do trabalho, deve-se salientar que,

[52] Ação do libelo cível e crime: Autora D. Ana Puquéria de Siqueira, Réu, Revd.º D. Francisco Pereira de Santa Apolônia, "Autos de cobrança", maço nº 14, arquivo da Cúria de Mariana) *apud* MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, vol. 1, p. 246.

[53] ALVES, Célio Macedo. A Imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais. Org. Maria Efigênia Lage e Luiz Carlos de Vilatta. IN: *História de Minas Gerais*: As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, Companhia do Tempo, 2007, vol. 2, p. 427-450, p. 431.

possivelmente, as questões da aprendizagem não se distanciaram dos modelos vigentes em Salvador e Portugal.

Quando concluído o aprendizado, os entalhadores que atuaram em Minas Gerais constituíam uma classe de homens livres e sem ponto fixo para se estabelecer. Isso foi possível devido à desvinculação do controle do Estado no tangente às questões éticas e disciplinares, particularidade esta da classe de entalhadores em atividade nas Minas dos setecentos. A situação permitia-lhes negociar os preços e prazos dos trabalhos que tinham interesse em realizar, como demonstra a vasta documentação primária existente.

Outra questão que também diferenciava essa classe de trabalhadores foi a grande mobilidade espacial de que desfrutavam. Conforme Boschi (1986, p. 88), a vasta geografia de atuação era condicionada às oportunidades que surgiam, sendo esse um dos traços mais marcantes dos profissionais que se dedicavam à arte da talha. Essas peculiaridades contribuíram para que as oficinas de talha não se condensassem em um pequeno núcleo, pois as distâncias nas Minas eram muitas e as oportunidades de trabalho também o eram, fazendo com que os entalhadores fossem ao encontro das obras que ocorriam, simultaneamente, em diversas partes do território. Algumas oficinas de talha formavam-se nos interiores das igrejas e se desfaziam depois de finalizados os serviços. Logo, além do caráter de ambulante, algumas oficinas eram marcadas pela efemeridade.

Nesses núcleos de trabalho, simultaneamente, trabalhavam profissionais de variados ofícios. Além do mestre responsável pela oficina e, geralmente, pela gestão da obra, carpinteiros, carapinas, ensambladores, entalhadores e tantos outros profissionais davam suporte à obra que se realizava. Esse modo de produção da obra de arte e de organização do trabalho nas oficinas de talha, no século XVIII, pode ser constatado por meio da ação cível[54] envolvendo a irmandade de São Miguel e Almas (Sé de Mariana) e o arrematante do retábulo.

[54] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício. Este documento será utilizado na busca de se compreender o funcionamento, a composição e outras questões que alicerçavam uma oficina de talha nas Minas Gerais do século XVIII. Esta importante fonte, levantada por Ivo Porto de Menezes, ainda não teve na historiografia da arte o devido estudo ao qual faz jus. Ver: PEDROSA,

Conforme as informações constantes na mencionada ação cível, referentes à formação de uma oficina de talha, verificam-se as testemunhas arroladas envolvidas na confecção do retábulo de São Miguel e Almas. Descreve o documento que eram sete oficiais envolvidos na produção da referida obra: Amaro dos Santos, mestre entalhador; José Coelho de Noronha, mestre entalhador; Manoel Gomes, mestre pedreiro; Manoel João, entalhador; Simão Franco Monteiro, carapina; Luiz Mendes, carpinteiro e Antônio Pereira, cujo ofício não aparece citado. Logo, em um mesmo retábulo, atuavam vários profissionais, entre eles três entalhadores, um pedreiro, um carapina e um carpinteiro, não considerando os oficiais pintores encarregados pelo douramento da talha. Nesse caso, os entalhadores eram os responsáveis pelo trabalho de escultura do retábulo; o carapina pelo trabalho mais grosseiro da madeira, como desbaste, corte e plaina; o carpinteiro por estruturar a madeira para a confecção da talha; e o pedreiro que, segundo o documento, recebeu "a diressão e risco para faser o arco".[55]

As informações referentes aos profissionais que trabalharam na fatura do referido retábulo, contidas no códice em análise, exemplificam o quão organizado podia ser uma oficina de talha em relação à distribuição do trabalho, embora não houvesse mão-de-obra especializada para efetuar cada etapa dos serviços. As diversas áreas de atuação dos profissionais que compuseram essa oficina e o fato de todos estarem envolvidos, simultaneamente, na execução de uma única peça, permite considerar que as partes estruturais constituintes de um retábulo e seus respectivos processos de produção poderiam ser realizados concomitantemente. Por outro lado, para a fábrica do retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, a documentação aponta que muitos serviços foram contratados e realizados por etapas. Desse modo, essas explanações demonstram alguns modos como se dava a organização do trabalho em equipe em prol de se alcançar as metas engendradas por esse tipo de fazer artístico.

---

[55] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 29v.

A organização do labor em uma oficina de talha pode ser considerada como resultado da orientação de um líder que detinha vasto conhecimento do trabalho que se realizava, conduzindo a obra e os profissionais nela envolvidos da melhor forma, na busca por se alcançarem as especificações e demandas do contratante. Nesse sentido, considerem-se duas citações do códice em estudo: a primeira, ocasião em que José Coelho de Noronha é rotulado "perito no ofício de entalhador" [56] e a segunda, quando este mesmo artífice - conforme relatou o entalhador e testemunha no processo cível, Amaro dos Santos - recebeu o aval do arrematante do retábulo de São Miguel e Almas da Sé de Mariana, Félix Ferreira Jardim, para fazer o que entendesse na dita obra de modo que ela ficasse na "melhor forma",[57] o que de fato ocorreu quando José Coelho de Noronha sugeriu soluções para que o retábulo ficasse com "mais galantaria e perfeição".[58]

O aval de Ferreira Jardim para que Noronha fizesse o que bem entendesse na obra e as soluções que, de acordo com o documento, foram efetuadas, provocando alterações no risco do retábulo, ratifica o destaque desse artífice na oficina em questão, fornecendo suporte para cogitar hipóteses de ser ele o entalhador mais experiente na referida oficina e, portanto, o líder para a coordenação dos trabalhos e nas tomadas de decisão em relação às direções que a obra deveria seguir.

A possível posição de Coelho de Noronha como líder na referida oficina pode ser um dos indícios de que esses agrupamentos dispunham de um "guia", responsável pela gestão técnica da obra empreendida. A condição de liderança[59] poderia estar vinculada ao largo conhecimento sobre talha, ornamentação e arquitetura, pré-requisitos imprescindíveis àquele que estaria à frente dos trabalhos de uma oficina. São ainda essas as bases de formação para garantir perícia técnica e diferenciar os

---

[56] *Ibidem*, fl. 33v.
[57] *Ibidem*, fl. 34v.
[58] *Ibidem*, fl. 33v.
[59] A possível presença de um supervisor dos trabalhos de escultura foi tratada por Wittkower (2001), ao citar o modo como era feito o planejamento dos trabalhos de escultura em Atenas, demonstrando, assim, o papel dominante de um líder nos trabalhos. Por intermédio da leitura de documentação foi, também, possível identificar a presença, nas oficinas de talha, de uma "mente dominante".
"(...) temos que admitir a existência de um cuidadoso planejamento a cargo de uma mente dominante, cuja função seria de dirigir a execução coordenada, da qual se encarregava um grande número de trabalhadores. Podemos supor que grande parte tenha sido realizada através de instruções verbais e de uma supervisão direta e constante" (WITTKOWER, 2001, p. 24).

oficiais do mesmo ramo de atuação, o que lhes certificava fama, prestígio e posição de destaque em meio a seus pares.

Além desses profissionais atuantes nas oficinas de talha, não se pode ignorar a presença de escravos na composição desses núcleos de trabalho, uma prática comum nas Minas dos setecentos. Eles eram utilizados como instrumento de produção, destinados a realizar os trabalhos pesados e iniciais para edificação das obras: o corte da madeira, a armação dos andaimes e até mesmo a preparação dos materiais de trabalho (ARAÚJO, 2010, p. 101). Dessa forma, não se deve descartar a possibilidade de alguns escravos se tornarem oficiais entalhadores, com nível artístico refinado, mesmo que suas atividades tenham ficado à sombra dos trabalhos de seu mestre. Caso conhecido, com o registro de um escravo laborando como entalhador, é o do negro Silvério Dias, que aprendeu com Francisco Vieira Servas o ofício de entalhador, obtendo a alforria com dinheiro adquirido durante o trabalho nas obras dos retábulos da igreja da freguesia de Queluz:

> Carta de liberdade do Revdm.º Chantre Dr. Francisco Pereira de Santa Apolônia, "com a condiçam de fazer o ditto Liberto em honra de Deos de Seos Santos a talha perciza nos Altares do Senhor dos Passos e da Senhora da Sulidade na Matriz de Queluz e na Capella de São Gonçallo e São Vicente da mesma freguezia para o que lhe será dada a madeira e fazer Sustento neceçarios.[60]

O mesmo Francisco Viera Servas, em seu testamento, declarou que José Angola, seu escravo, foi um oficial entalhador e, diante disso, fosse dada a ele quantia em dinheiro e alguns instrumentos de trabalho do dito ofício: "Declaro que deicho o meu escravo Joze Angola, official de Entalhador, forro e omeu testamenteiro lhe dará corenta mil reis, e hum Sortimento de ferros do officio escolhido aelleiçam do dito escravo (...)".[61] Tais informações fornecem subsídios importantes a respeito da atuação de um escravo como entalhador, possivelmente uma prática comum no século XVIII, ainda que sem muitos registros documentais que possibilitem

[60] Ação do libelo cível e crime: Autora D. Ana Puquéria de Siqueira, Réu, Revd.º D. Francisco Pereira de Santa Apolônia, "Autos de cobrança", maço nº 14, arquivo da Cúria de Mariana) *apud*, MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, v. 1, p 246.

[61] *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência,* Ouro Preto, n. IV,1955- 1957, p.43 (Do livro de óbitos da freguesia de São Miguel de Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, que servia em 1811, fls. 308v e segs.)

conhecer, em profundidade, a formação profissional e a efetiva participação dos negros nas oficinas de talha, ficando tal assunto à espera de pesquisas que possam trazer novos conhecimentos a respeito.

Em meio a todas as questões diretamente relacionadas ao fazer artístico, é fundamental pontuar os modos pelos quais era regido o trabalho, visto que as oficinas de talha foram possíveis diante da necessidade das irmandades erguerem seus retábulos no interior das igrejas. Esse trabalho iniciava-se a partir de um contrato de arrematação da obra, celebrado entre o arrematante, encarregado pela execução dos serviços, e o contratante que, na maioria dos casos, era membro das irmandades responsáveis pelos templos religiosos.

A análise da documentação,[62] que descreve o procedimento de arrematação de obras religiosas de talha, pintura e alvenaria, demonstra que o responsável pelo serviço o arrematava, na maioria das vezes, por adjudicação, procedimento este em que se aceitava a proposta mais vantajosa. Assim, seria concedido o direito de efetuar a obra àquele que se comprometesse a fazer os trabalhos especificados pelo menor preço. Em alguns documentos, como o da arrematação do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté),[63] fala-se em pregão. Esse expediente de arrematação servia para explicitar qual era o trabalho a ser feito e as cláusulas que regiam a sua arrematação.

Depois de arrematada a obra, seguia-se a assinatura do contrato. Geralmente, um contrato de serviço de talha continha a data, o local e as pessoas presentes no momento da arrematação; as especificações dos materiais a serem utilizados, os detalhes construtivos, o local a ser realizado, o tipo de trabalho a ser feito, valores do serviço e formas de pagamento. Os direitos e deveres dos arrematantes e dos contratantes também eram listados, o que assegurava, a ambas as partes, acionar a justiça em caso de falha no cumprimento contratual, para requerer multas e penas.

[62] A exemplificar, tem-se a arrematação da obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté). APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fls. 91 - 127, 20/04/1756.

[63] Em trecho do mencionado documento: “(...) lhe foi mandado metesse em pregão a ditta obra, o que logo pelo dito Porteiro foi satisfeito, apregoando em voz alta e intelligível para as pessoas que ali estavam (seguem-se palavras do estilo) e entre vários lanços que houve o menor foi (...)”.APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fls. 91 - 127, 20/04/1756.

Finalizava-se o contrato com assinaturas dos responsáveis pelo serviço, bem como dos contratantes. Em alguns contratos foi comum a presença de um fiador que arcaria com as consequências de prejuízos advindos em caso de descumprimento dos trabalhos. Os fiadores eram a garantia do contratante de que, em caso de prejuízo, ele seria ressarcido. O compromisso firmado por meio de um acordo, com todas suas cláusulas, pode ser visto no contrato de trabalho abaixo transcrito, firmado entre Félix Ferreira Jardim e a irmandade de São Miguel e Almas da Sé de Mariana.

> Digo eu Felix Ferreira Jardim que eu tenho juízo e combinado com a meza da Irmandade de inficionado de São Miguel das Almas estabelecida neça cidade a fazer lhe a obra da [talha] capela do mesmo santo pelo preço e quantia de mil e cem oitavas de ouro com a declarasão de se me dar trezentas oitavas de ouro tenho que principiar ao sentar obra dando eu fiador a esta quantia a satisfação da mesma meza e o resto depois de finda e acabada e terminada e porta na sua z'ultima perfeisão tudo na forma dos riscos e [condisoins] com que a justo a [dita] obra as [condisoins] [são] por mim asignados e da mesma [forma] dos riscos, os coais são também asignados pelo juiz da irmandade e serei obrigado a seguir os [perceijos] dos ditos riscos sem me apartar deles e condisoins esta obra darei finda e acabada,[ao] dia vinte de setembro de mil setecentos e coarenta e nove com condisão porém que não a dando finda e acabada a [tempo] do dito dia perderei quatrocentas oitavas de ouro e [em pena] de faltar ao dito o juízo e a Irmandade na forma das condisoins a poder mandar fazer pelo resto do ouro que me estiverem devendo contanto que fiquem [ressalvas] as quatrocentas oitavas de [perdimento] para a Irmandade e outro [asim] serei obrigado a conduzir [a tempo] a senam as ditas [talhas] porque obrigo minha [pesoa] e banir [havido] e por haver a lhe completar com a dita obrigação e por verdade pedi e [rogeis] e termo [*ilegível*] que este por mim fizece como [termo] se asignação e me asigno como meu signal que costumo. Cidade de Marianna primeiro de setembro de 1748. Como [atesto] que este fiz.[64]
> Felix Ferreira Jardim[65]

Ainda no que concerne à arrematação de trabalhos de talha, deve-se destacar, novamente, que nem sempre o arrematante do serviço era quem o executava, como ocorrido no caso do retábulo de São Miguel e Almas (Sé de Mariana), em cuja execução Félix Ferreira Jardim, arrematante da obra, não trabalhou. A leitura do documento indica que Ferreira Jardim obteve o direito de execução da obra e transferiu a responsabilidade de sua fatura a uma oficina de talha que, possivelmente, teve a gestão de José Coelho de Noronha. Ainda de acordo com as

[64] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 3.
[65] Nota: Os documentos arrolados nesta tese foram transcritos de acordo com as Normas Técnicas para Transcrição e Edição de Documentos Manuscritos. Ver: BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de Paleografia e de Diplomática*. Santa Maria: Editora UFSM, 2008. Manteve-se o uso de maiúsculas. A pontuação e acentuação foram transcritas conforme os originais

informações contidas no códice,[66] Félix Ferreira Jardim apareceu como arrematador de diversos serviços dispersos pela Capitania de Minas, alguns que, inclusive, ocorriam simultaneamente. Citando-se como exemplo o caso do retábulo de Santo Antônio (Sé de Mariana) que, conforme registros documentais,[67] foi arrematado por Ferreira Jardim e teve sua execução em concomitância à fatura do retábulo das Almas. Além de outra obra que o mesmo arrematante empreendeu diante das melhorias que deveriam ser realizadas para a posse do Bispo Dom Frei Manuel da Cruz. Assim, tem-se uma mesma pessoa gerenciando três serviços simultaneamente.

Uma possível interpretação para o caso em estudo aponta que Félix Ferreira Jardim atuava como uma espécie de empresário, arrematando as obras e contratando, em modo de terceirização, os oficiais que realizariam os trabalhos. Nesse sentido, é inteligível a situação em que o arrematante nem sempre era o executor, como também a possibilidade de tantos outros empresários, como se supõe ter sido Ferreira Jardim, angariarem diversos serviços deixando sua execução por conta de outros oficiais.

A mencionada ação cível ratifica, também, a importância das cláusulas contratuais que, uma vez não cumpridas, eram levadas à Justiça da Capitania para proferir o veredicto sobre as reivindicações, demonstrando a força legal dos contratos e suas cláusulas bem definidas, que visavam a resguardar tanto o contratante quanto o contratado.

[66] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 30v.
[67] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 32.

A talha

capítulo 6

6 A talha

6.1 Retábulos e altares: considerações sobre o tema

Observa-se que, reiteradas vezes, a palavra “retábulo” é utilizada como sinônimo para o termo “altar”, ignorando-se as distinções existentes entre o significado de um e outro, bem como as funções que desempenham no espaço religioso. Nesse sentido, considera-se oportuno discutir alguns pontos relevantes que norteiam o uso dessas terminologias.

Assim, escreveu Francisco de Assis Rodrigues que o retábulo “(...) é a obra architectonica feita de mármore, madeira ou estuques, com que são decoradas as paredes fronteiras onde se encostam os altares (...)” (RODRIGUES, 1875, p. 327). Ilídio (1989, p. 405) também descreveu um significado próximo e demonstrou que o retábulo é a tábua instalada na parte posterior do altar, que poderia, ainda, desempenhar outros papéis, como por exemplo, envolver o altar.

Sobre o altar Maria Isabel Rocha Roque faz a seguinte definição:

> “Mesa sagrada sobre a qual o sacerdote de diversas religiões sacrifica, oferece e consagra à divindade. No Cristianismo, é a construção, fixa ou móvel, sobre a qual se celebra a liturgia sacrificial da Missa. Consiste num plano horizontal, mensa ou mesa de altar colocada sobre um suporte de formas variadas.” (ROQUE, 2004, p.277)

Além disso, Francisco de Assis Rodrigues (1875, p.32) demonstrou que o altar dos cristãos apresenta a forma de mesa, porque foi em uma ceia que Jesus Cristo instituiu o sacrifício ao qual é destinado. Além disso, o referido autor registrou que a forma mais comum do altar é a de um sarcófago “(...) porque os primeiros christãos, juntos nas catacumbas, offereciam o santo sacrifício da missa sobre os túmulos dos martyres. D’ahi veio o uso de colocar debaixo do altar as relíquias dos santos.” (RODRUGUES, 1875, p. 32).

Desse modo, a história do altar, bem como a do retábulo no âmbito de seu uso para rituais religiosos, está atrelada à história da Igreja, cuja forma e estética sofreram influências dos estilos arquitetônicos e ornamentais que marcaram a história da

civilização humana. No espaço arquitetônico das igrejas, o retábulo é considerado o ponto para onde converge a atenção dos fieis no decorrer das celebrações. Segundo Maria Isabel Rocha Roque (2004, p. 22), o altar é o local do sacrifício da missa e um intermediário entre o universo humano e espiritual, espaço consagrado de comunicação entre esses diferentes níveis.

Consideradas algumas das funções ritualísticas correlacionadas ao uso do altar nas celebrações religiosas, nota-se, também, que ele passou por transformações diversas, sobretudo diante dos abalos sofridos pela Igreja Católica em função dos movimentos reformistas ocorridos no século XVI e que exigiram da Igreja a busca por novos meios que visassem recompor o quadro de instabilidade religiosa instaurado. Nesse momento, o altar foi reformulado e recebeu o tabernáculo, configurando-se em estrutura arquitetônica de templete, conforme demostrou a pesquisadora Maria Isabel Roque (2004, p. 53).

Além disso, a autora supracitada (ROQUE, 2004) expõe que a introdução do tabernáculo e de degraus para exposição do Santíssimo Sacramento, foram importantes modificações que acarretaram alterações na composição do retábulo. A mesma autora assinala que os retábulos apareceram com maior frequência nas igrejas em fins do século XI, situavam-se atrás da mesa do altar e eram compostos por painéis verticais de pintura ou escultura (ROQUE, 2004, p.41). A temática predominante era a representação de trechos da vida de Cristo, da Virgem e dos Santos Padroeiros do templo onde se encontravam essas peças.

No que se refere ao uso de esculturas para a produção dos retábulos, citam-se as mudanças ditadas pelo contexto artístico que influenciaram sua forma e estética. Outras alterações são referentes ao uso dos materiais de que eram realizados, pois comumente eram executados em pedra e, posteriormente, passam a ser produzidos também em madeira. Material esse celebrado no meio artístico luso-brasileiro, devido à facilidade de uso e a farta oferta da matéria-prima.

Entretanto, a modificação mais importante na configuração do retábulo ocorreu com a Igreja Reformada, quando ele deixou de ser uma peça acessória e passou a

assumir a fundamental função de acomodar o tabernáculo e o trono eucarístico. Assim, os retábulos seriam importantes veículos propagadores de mensagens e conceitos religiosos aos fiéis, principalmente durante o período de influência do Barroco.

No tangente às produções artísticas barrocas luso-brasileiras, o retábulo permaneceu com as funções estabelecidas pela Igreja Reformada. Em Portugal, a partir do século XVI, ele incorporou a função de abrigar pinturas, conforme demonstrou Salteiro (1989, p. 405). Foi também nesse período que os retábulos portugueses assimilaram formas extraídas do universo da arquitetura, cujos tratados arquitetônicos foram a grande referência. Momento esse que Ilídio Salteiro (1989, p. 406) identifica os retábulos como "arquitetura templo", em referência às formas e estruturas arquitetônicas que neles eram representadas. Segundo Salteiro (1989, p. 406), foram introduzidos elementos escultóricos, reduzindo-se o espaço destinado a abrigar pinturas para receber nichos, frontões e ornamentos diversos. Nesse sentido, o entalhador passou a desempenhar papel fundamental para concepção dos retábulos, cada vez mais esculturais e que se convertiam em pontos principais para onde convergia a atenção daqueles que adentravam o espaço sagrado do templo religioso.

É de se notar, da mesma forma, que após esse período o retábulo português sofreu modificações que coincidem com a assimilação da estética do Barroco internacional a partir do século XVII. Assim, a talha[68] se tornou a roupagem que recobria retábulos, púlpitos, altares, órgãos, paredes e tetos das igrejas, transformando os espaços conforme a criatividade dos entalhadores, envolvendo e criando a cenografia do espaço religioso pós-tridentino. Tudo isso em busca de se construir ambientes arquitetônicos capazes de, por intermédio de suas formas e imagens fantasiosas, envolver, instruir e persuadir os fiéis, sobretudo os menos letrados. Assim a talha se torna uma das grandes forças artísticas do Barroco luso-brasileiro durante a vigência do estilo nacional português, do joanino e do Rococó.

[68] Conforme Miriam Prado Teixeira, a talha é "(...) corte ou incisão na madeira. Escultura de madeira em qualquer das modalidades de revelo (...)" (TEIXEIRA, 1995, p. 81).

6.2 A talha: materiais e técnicas

As técnicas de entalhe em madeira chegaram à Capitania de Minas por intermédio dos inúmeros artífices que para essa região vieram, em virtude das boas ofertas de trabalho existentes, principalmente no campo da produção religiosa, como já discutido. Contudo, o uso da talha para ornamentação dos espaços internos das igrejas já era realidade no Reino português, onde a madeira foi o material elementar para confecção desses ornamentos.

O uso da madeira para a produção de esculturas na Península Ibérica, conforme Reinaldo dos Santos (1950, p.18), foi fruto de influência de artistas flamengos que detinham tradição e conhecimento no uso do material e de suas possibilidades de aplicabilidade para confecção de esculturas. Essa influência foi levada à Península durante os séculos XV e XVI, quando esses artistas migraram para Espanha e executaram diversos retábulos talhados em madeira. Posteriormente, durante o reinado de Dom Manuel (1495-1521), alguns desses artistas se dirigiram para Portugal (SANTOS, 1950, p. 18), favorecendo a divulgação do uso de tais técnicas e materiais no Reino. Dos pioneiros retábulos portugueses esculpidos em madeira, cita-se o retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra de 1508, cuja talha é devida aos entalhadores flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres (SALTEIRO, 1989, p. 405).

Além da madeira, é de conhecimento que outros materiais foram, também, utilizados em Portugal para a confecção de retábulos, como por exemplo, o barro e o mármore. O barro foi material para as esculturas que compõem o retábulo da Morte de São Bernardo, na Capela do Mosteiro de Alcobaça. Por sua vez, o mármore foi utilizado em algumas peças retabulares portuguesas, citando-se o retábulo da capela da Quinta de Calhariz, em Sesimbra. No entanto, o material não obteve a popularidade alcançada pela madeira. Sobre o tema lembra Lameira (2001. p 16) que a raridade da pedra elevava seus custos, além de não possuírem, os profissionais portugueses, experiência com essa matéria-prima, o que favoreceu, em Portugal, a produção de retábulos em madeira.

Na Colônia brasileira também foi raro o uso de outros materiais para confecção dos retábulos. Das poucas exceções existentes, citam-se alguns retábulos marmóreos da sacristia da Catedral Basílica de Salvador. Assim, predominou o uso da madeira, matéria-prima abundante nas matas e familiar entre os artífices que na Colônia atuaram. No Brasil, e principalmente em Minas Gerais, a madeira amplamente utilizada para a produção de retábulos foi o cedro, visto ser facilmente encontrada, além de apresentar propriedades que asseguravam sua popularidade, pois é leve e uniforme, fácil de esculpir, colar, lixar, apresenta boa secagem ao ar livre e tem resistência moderada ao ataque de pragas e insetos.

De toda forma, é de conhecimento que outras madeiras também foram utilizadas em Minas Gerais, principalmente para conferir acabamentos às áreas internas dos templos religiosos. Sobre o tema, cita-se como testemunho coevo documento da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Itabirito, em que são listadas algumas espécies de madeiras que foram empregadas para realizar o assoalho e grades da capela da referida irmandade. Conforme o documento,[69] a grade da capela deveria ser feita de jacarandá e o assoalho de canela ou angelim. Além disso, salientou-se a exigência de estarem essas madeiras livres de pragas. De fato, foi o jacarandá largamente utilizado para realizar as balaústras de igrejas e grades de coro, pois é uma madeira de boa resistência mecânica. Ressalta-se que outros materiais não foram utilizados para confecção de retábulos em Minas, como por exemplo: o barro e o mármore. É de conhecimento que o barro foi aplicado na produção de um restrito número de imagens devocionais (COELHO, *et al*., 2014, p.61). E a pedra sabão, largamente encontrada na região da cidade de Ouro Preto, foi material do qual se valeram alguns artistas, como o Aleijadinho, para criar esculturas e ornamentos de portadas das igrejas.

Assim, artífices[70] de especificidades variadas se dedicavam ao trabalho da madeira na Capitania de Minas, principalmente para confecção de talha, cuja complexidade dos serviços demandava a formação de núcleos de trabalho para executar os

[69] ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, L-23. Itabirito: 1745 – 1820. fl. 23.
[70] Conforme Ávila artífice, artesão, oficial ou artista eram os oficiais que exerciam, mediante habilitação, determinado ofício manual. (ÁVILA, *et. al*., 1996, p. 24).

serviços. A identificação[71] dos artífices que laboraram na confecção do retábulo de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana, permitiu que se conhecesse como eram compostas essas oficinas. Para a produção do citado retábulo foi contratado o entalhador José Coelho de Noronha, designado em documentação coeva como mestre da oficina, os entalhadores Amaro dos Santos, Manoel João e Antônio Pereira, o mestre pedreiro Manoel Gomes, o carpinteiro Luiz Mendes e o carapina Simão Franco Monteiro. Essa formação permite conhecer o arranjo dos profissionais necessários à execução de um retábulo, sendo que, cada um, provavelmente, dedicava-se a realizar uma parte dos trabalhos a serem executados. Além desses profissionais, outros artífices, certamente, colaboram para a finalização dos serviços de talha, assim devem-se mencionar os ensambladores,[72] pintores e douradores, visto serem esses últimos os responsáveis pelo acabamento final das peças.

A distribuição dos trabalhos nesses núcleos se dava conforme a especialidade de cada artífice, assim o carapina era o responsável pelos serviços mais grosseiros de desbaste e corte da madeira, conforme citado por Meneses (2013, p. 300). Os carpinteiros, profissionais comuns nas Minas setecentistas, faziam a estruturação da madeira, antes de se prosseguir à execução da escultura. Acredita-se, ainda, que poderiam os carpinteiros colaborar na montagem final da talha. Apesar de ser esse um procedimento que deveria ser realizado pelos ensambladores que, de acordo com Ávila (1996, p. 39), eram os responsáveis por unir ou encaixar as peças dos retábulos, uma vez que as partes que os constituíam eram confeccionadas separadamente, em forma de blocos, e somente depois eram unidas. Entretanto, são poucos os documentos que fazem menção aos oficiais ensambladores na Capitania de Minas, durante a primeira metade do século XVIII. O que faz levantar hipóteses de que carpinteiros e entalhadores também faziam os serviços de junção dos blocos de talha, não demandando para esses serviços a exclusividade do trabalho de um ensamblador.

Após essas etapas, seguia-se à escultura das peças, trabalho esse realizado por entalhadores. Esses profissionais eram os que se destinavam aos trabalhos mais

[71] Ver: Pedrosa (2012. p. 162)
[72] Estes profissionais eram responsáveis por unir ou encaixar peças de madeira ou outro material qualquer. (ÁVILA, et. al., 1996, p. 39).

refinados, pois conferiam forma, volume e expressividade à madeira, o que lhes exigia formação no campo das artes. Os serviços de talha, geralmente, eram coordenados pelo mestre, e era ele quem fazia os trabalhos que exigiam maior perícia técnica: entalhar mãos e rostos (TEIXIDO I CAM, *et al*. , c.1997, p. 62). Sabe-se, também, que não era definido o limite de atuação dos profissionais entalhadores nas Minas setecentistas Assim, esses profissionais confeccionavam a talha, produziam esculturas devocionais e elaboravam riscos para retábulos. Eles poderiam, ainda, intervir em projetos de arquitetura, como o fez o entalhador José Coelho de Noronha, ao elaborar o risco para a igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais.

Os retábulos desses oficiais eram orientados pelos riscos (ou projeto) elaborados previamente ao início das obras de talha. Iniciavam-se os trabalhos com a escolha da madeira,[73] que deveria estar seca, sem rachaduras e nódulos. Como explicitado por Lima (2014), as madeiras eram cortadas, preferencialmente, na lua minguante, pois nessa fase ocorre a baixa circulação de seiva, assim os veios estão quase fechados e a lignina, que nas outras fases da lua é abundante, praticamente não circula no tecido vegetal.[74] A alta presença de lignina na madeira provoca sua dilatação e retração, ocasionando rachaduras quando seca e, desse modo, inviabilizando seu uso para escultura da talha.[75]

---

[73] Entrevista concedida por Roberto Lima, artista plástico, especializado em escultura em madeira. LIMA, Roberto. *A talha*. Mariana, 2014. Entrevista concedida a Aziz José de Oliveira Pedrosa. As dificuldades em se localizar documentação sobre o tema, registrados no correr do século XVIII, fez com que se recorresse a entrevistas a entalhadores contemporâneos e às publicações sobre o tema que consideraram o assunto diante da produção europeia.

[74] Sobre o corte da madeira é interessante citar referência documental que aponta contratação de serviços para realizar corte de madeira para a produção de retábulos na Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Cita o documento: "Ao carpinteiro Nuno por 4 dias que andou no mato com o entalhador. A Antônio Ferreira Neves de conduzir seis [*ilegível*]. Ao dito de conduzir a madeira que se tiver para talha das capoeiras de [*ilegível*]. A Sebastiam Marques de cor. da madeira para talha que conduzio." Essa referência ainda demonstra a participação de entalhadores nesse processo, certamente para escolher as melhores peças. Ver: ARQUIVO ECLESIÁSTICO DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio de São José del-Rei. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio* (1736-1711), fl. 38.

[75] Sobre o corte da madeira na Colônia brasileira, as pesquisas de André João Antonil demonstram que: "Cortam-se os paus no mato com machados no decurso de todo o ano, aguardando as conjunções da lua, a saber: três dias antes da lua nova, ou três dias depois dela cheia; e tiram-se do mato diversamente, porque nas várzeas, uns os vão rolando sobre estivas, outros os arrastam a poder de escravos, que puxam; e nos outeiros, de alto a baixo se descem com socairo, e para cima dos mesmos outeiros, também se arrastam, puxando. Isso se entende aonde não há lugar de usar dos bois, por ser paragem ou muito a pique, ou muito funda, e aberta em covões." (ANTONIL, p. 93, 1955).

Após o corte a madeira era transformada em partes. Muitas peças de talha eram esculpidas em um só bloco, mas os grandes ornamentos poderiam demandar a junção de várias peças. Quando as esculturas a serem realizadas demandavam blocos maiores que os existentes, fazia-se a junção das partes por colagem ou união por outro elemento, para assegurar o travamento das peças. Caso fossem esculpidas em blocos separados, como comumente se fazia na escultura devocional, poderia ser feita a montagem e união das partes do conjunto por meio de técnicas de ensamblagem.

Preparada a matéria-prima, seguia-se à escultura. A técnica de escultura em madeira é realizada por meio de subtração de matéria do bloco, em que são eliminadas as partes excessivas, conferindo lugar à forma. Conforme Teixido I Cam (*et al*., c.1997, p. 106) são três os processos de subtração: desbaste, que elimina o excesso da madeira, definindo-se a distribuição e proporção dos volumes; a modelagem, que confere à escultura os contornos principais até obter sua forma geral; e o acabamento, momento esse no qual são feitos os detalhes e pormenores faltantes, o alisamento e a polidura da madeira.

Na execução desses trabalhos várias ferramentas eram utilizadas, mas raros são os relatos do uso desses objetos em Minas Gerais, durante o século XVIII. Porém, alguns inventários de artistas listam a existência de materiais por eles utilizados na escultura da talha. Dos casos mais conhecidos, cita-se o entalhador José Coelho de Noronha que deixou inventariado "um estojo com vários ferros do ofício de escultor".[76] Esta referência valida o trabalho de entalhador a José Coelho de Noronha, revelando o uso de ferramentas próprias do ofício. Lamentavelmente, não foram descritos esses instrumentos. Outro caso em que é mencionado o uso de ferramentas de trabalho por parte dos profissionais que se dedicavam à arte da talha, é do entalhador Francisco Vieira Servas, cujo inventário também menciona a posse de ferramentas utilizadas para o trabalho da escultura em madeira.[77]

[76] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 20v.
[77] Anuário do Museu da Inconfidência IV, 1955- 1957, p.43 (Do livro de óbitos da freguesia de São Miguel de Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, que servia em 1811, fls. 308v e segs.)

Nesse sentido, para se conhecer um pouco mais sobre as ferramentas circulantes entre os homens que se dedicavam ao trabalho da madeira na Capitania de Minas, recorreu-se às informações contidas no inventário do carpinteiro Manuel Francisco de Araújo.[78] Algumas das ferramentas sob a posse de Francisco de Araújo eram de uso comum a entalhadores e carpinteiros, apesar de conhecidas as distinções que assinalavam os referidos ofícios. Assim, informa o inventário do citado carpinteiro a existência de compassos, formões, goivas, peças para corte, martelo, limas, machados, serras, roda para tornear dentre outras (MENEZES, 1978, p. 106).

Algumas dessas ferramentas foram utilizadas pelos entalhadores: o formão, a goiva, o cinzel e a grosa. Destacou Teixido I Cam (*et al*., c.1997, p. 107) que para realizar o desbaste dos blocos eram utilizadas goivas de pá reta e de meia-cana, de boca larga e fio curto, são similares ao formão, porém indicadas para trabalhos em superfícies curvas. Para a modelação recorria-se ao uso de goivas de pá reta, porém mais estreitas, de boca menos curva e de fio médio. As marcas deixadas pela goiva eram eliminadas com a grosa. Por sua vez, os acabamentos para tornar lisa a aresta deixada pela grosa eram realizados com facas, que retiravam fiapos e pequenas ondulações. Após esses procedimentos, as lixas eram utilizadas para eliminar os fiapos pequenos. O cinzel de dente servia para alisar as superfícies côncavas, convexas e recantos de regiões de difícil acesso (TEIXIDO I CAM, *et al*., c.1997, p. 107). Considera-se, ainda, no processo de confecção de retábulos, o uso do formão reto para desbastar planos e retirar quinas, além de servir para os desbastes iniciais dos blocos de madeira. O macete servia para golpear o formão, pois facilitava o aprofundamento da ferramenta na madeira. Ressalta-se que essas ferramentas apresentam diversificadas variações formais, destinadas a inúmeras funções, cortes e possibilidades escultóricas de detalhes diversos.

Finalizados os blocos das esculturas, seguia-se à ensamblagem, cuja técnica já foi descrita anteriormente e que consistia em unir as partes[79] das esculturas e demais

[78] Testamento localizado por Ivo Porto de Menezes. Ver: MENEZES, Ivo Porto de. Manoel Francisco de Araújo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.18, p. 83-113, 1978ª.

[79] A junção de blocos foi desprezada por muito tempo pelos escultores por se pensar que tal atitude desvalorizava as peças escultóricas, destituindo-as de sua beleza. Essa técnica foi empregada, pioneiramente, por Giovanni Bologna (século XVIII), quando o escultor utilizou vários blocos de pedra para efetuar uma única escultura. Ressalta-se que esse modo de unir blocos diferentes foi muito utilizado por Gian Lorenzo Bernini. (WITTKOWER, 2001, p.163*)*

ornamentos que formariam o conjunto final dos retábulos. Conforme Bonazzi (1999, p. 228) a ensamblagem poderia facilitar a colagem das peças ou uni-las por travamento. Entre os tipos mais comuns de travamento descritos por Bonazzi estão a calha e a espiga, com o dente em um bloco e o encaixe em outro. Tipos mais simples de ensamblagem são indicados para peças unidas por esforços mais suaves, podendo ser utilizada a meia madeira, o macho e a fêmea, a lingueta (BONAZZI, 1999, p. 228).

Montadas as peças, seguia-se ao douramento que poderia ser realizado logo em seguida, ou levar alguns anos para ser concretizado. Para o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, foi arrematada por José Coelho de Noronha a fatura da talha e o douramento do retábulo.[80] Não era, necessariamente, um procedimento padrão contratar, simultaneamente, os dois serviços. Em alguns casos o douramento era efetuado anos após ter sido concluída a fatura da talha, o que implicava aos retábulos receber douramento com características estéticas e estilísticas que, em alguns casos, não dialogavam com as preferências correntes nas datas em que foram esculpidos seus ornamentos. Em outras situações, como nas ilhargas da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, o douramento nem se quer chegou a ser realizado. Contudo, é farta a documentação histórica referente aos serviços de douramento de retábulos, durante a primeira metade do século XVIII, em Minas Gerais. Esses documentos, na ausência de informações sobre a fatura da talha, indicam datas próximas da finalização dos serviços de escultura das peças.

A fase final de acabamento da talha, conforme Smith (1962, p. 13-14), iniciava-se com o preparo das superfícies, que eram revestidas de cola animal e uma carga, para preencher as fendas e irregularidades da madeira. Caso houvesse lacuna maior, deveria ser coberta com lonas e até mesmo com grampos de metal para forçar seu fechamento. Após a preparação, passava-se uma ou mais camadas de bolo armênio, uma mistura de cola e argila. Explícita Coelho e Quitea (2014, p.78) que o bolo armênio era utilizado para deixar a superfície lisa e facilitar o processo de brunidura (para deixar a folha de ouro lisa e brilhante).

[80] ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Belo Horizonte. Códice 1075, Delegacia Fiscal 127, 20/04/1756. fl. 91.

Outros materiais foram utilizados para conferir acabamentos nos retábulos em Minas. A respeito do assunto tem-se documento levantado por Ivo Porto de Menezes (1965), onde foi descrito o procedimento de douramento de um retábulo na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. A importância desse documento, já citado por outros autores, é devida a raridade de informações e registros coevos que apontem os procedimentos referentes ao tratamento da talha antes de ser dourada. Informa o documento[81] que o retábulo, antes de receber douramento, já se encontrava com demãos de gesso e de mate, limpo, sem ceras e por isso poderia ser passada outra mão de gesso com mate e cola de pelica. Em seguida, foi realizado o lixamento de todo o retábulo para que pudesse ser dourado com perfeição. Após o lixamento, receberia a estrutura retabular cinco demãos de bolo armênio sobre a cola de pelica. Concluídas essas etapas, aplicava-se folha de ouro na peça de talha que deveria, posteriormente, ser brunida.

As folhas de ouro eram aplicadas por douradores ou até mesmo por pintores. Coelho e Quitea (2014, p.78) explicam que a fixação do douramento poderia ser feita por procedimento aquoso, quando a folha de ouro era aplicada sobre o bolo armênio, para ser brunido. Ou, fixado com um tipo de verniz oleoso chamado de mordente, que não era brunido, ficando com menos brilho ou até mesmo fosco.

Além do douramento, algumas peças existentes nos retábulos recebiam acabamento de policromia. No caso dos retábulos joaninos essa técnica foi aplicada, por exemplo, nas diversas figuras antropomórficas que faziam parte da composição. A policromia era, conforme Coelho e Quitea (2014, p.75), dividida em duas partes: a carnação, para pintar a anatomia das esculturas e o estofamento, para reproduzir, nas vestes das figuras, os tecidos.[82] As autoras supracitadas informam que a carnação era realizada com tinta a óleo ou têmpera oleosa e que o acabamento final, após o douramento e policromia, podia ser feito com uso de vernizes,

[81] Ver: MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaíde.* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG. 1965.

[82] Diversos processos de policromia coexistiram no universo artístico da talha e da escultura devocional, em Minas Gerais no Século XVIII. Contudo, foge ao escopo deste trabalho discutir cada um desses processos. Para maiores informações ver: COELHO, Beatriz.; QUITEA, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

compostos por resinas e solventes, aplicados para proteger a pintura e o douramento, além de promoverem melhor saturação das cores da talha (COELHO, *et al*., 2014, p.91).

Desse modo, foram descritas algumas observações fundamentais acerca da técnica de talha, dos materiais mais celebrados para sua produção e dos acabamentos utilizados. Ainda que não tenha sido possível aprofundar tais estudos a partir de análises laboratoriais dos retábulos que ilustram esta tese devido às dificuldades técnicas que envolvem uma pesquisa dessa natureza.

6.3 O risco e a produção da talha do estilo joanino

Não houve, no universo artístico luso-brasileiro, contrato firmado para execução de retábulos que não fizesse menção ao risco ou projeto da obra que se pretendia executar. São inúmeros os testemunhos documentais que elucidam esse importante elemento norteador da obra de talha. A exemplificar, cita-se trecho do contrato de arrematação do retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, firmado no ano 1744, cujo arrematante foi o entalhador Francisco de Faria Xavier:

> "(...) sendo asi se achou também o mestre Francisco Faria X.er que por ser o seu lanso o mais útil p.a a irmandade por mais acomodado, lhe foi remetada a dita obra a vista do risco que se lhe apresenta com as condições espressadas no papel que o Rematante assinou com seus fiadores (...)"[83]

Como demonstrado no trecho acima transcrito, os riscos eram representações gráficas que serviam como ponto de partida para os contratantes das obras de talha e arquitetura que, posteriormente, orientavam a execução dos trabalhos.

Na Capitania de Minas os riscos de retábulos eram realizados, mais comumente, por profissionais envolvidos no mundo das artes e da arquitetura, como arquitetos, entalhadores, carpinteiros e até mesmo por pintores. Esses profissionais eram contratados, pelos mecenas das obras de arte, para expressar, em formato gráfico, a configuração formal e estética do retábulo que se pretendia erguer.

[83] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12, 1741-1805, fl. 21v.

Constavam nesses riscos a vista frontal e a planta baixa do retábulo. A vista frontal podia representar apenas um dos lados, partindo-se do princípio da simetria dessas peças. Nesses desenhos eram esboçados os registros, tramos e todos os pormenores ornamentais. Logo abaixo do risco da projeção frontal, era representada a planta baixa contendo informações das dimensões dos retábulos, como profundidade, localização de seus elementos de sustentação, formato da planta (reta, côncava), dentre outros aspectos necessários para execução dos serviços. Tudo deveria ser representado com exatidão, de modo que o contratante ficasse convencido da composição formal e beleza da peça que pretendia executar.

Possivelmente, as irmandades religiosas atuantes na Capitania de Minas, as grandes contratantes dessas obras, lançavam mão de um ou mais riscos para escolher aquele que lhes fosse mais conveniente, para em seguida por em praça a arrematação da obra. Contudo, causa estranhamento o fato desses projetos, sempre citados nos registros históricos, não constarem na documentação referente aos processos de arrematação dos serviços de talha, tampouco serem encontrados no espólio documental dos arquivos. O que condiciona à historiografia da arte, na tentativa de se compreender como eram esses projetos, a se referenciar em alguns poucos exemplares de riscos que foram salvos da destruição. A inexistência desses desenhos pode ser entendia pelo fato de que os riscos ficavam sob a posse dos entalhadores que executavam a obra de talha, sendo descartados após a conclusão dos serviços e finalizado o processo de louvação.

Desses riscos remanescentes do período em estudo, conhece-se projeto para o retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Glaura, depositado no arquivo lisboeta da Torre do Tombo.[84] Esse projeto, não executado, ilustra o desenho integral do retábulo que se pretendia realizar, seguido de sua planta baixa com os detalhes de localização dos elementos estruturais e ornamentais do conjunto.

Outro exemplo de que se tem conhecimento é o risco para o retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, datado de 1778 e de autoria desconhecida.

[84] Esse projeto ilustrou pesquisas de vários autores que abordaram o tema, entre eles Alex Bohrer (BOHRER, 2015, p. 161).

Esse projeto, não executado, encontra-se no Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa) e foi divulgado por Adriano Reis Ramos em publicação sobre o entalhador Francisco Vieira Servas (RAMOS, 2002, p. 107).

Desperta a atenção o fato desses dois riscos se encontrarem registrados em Portugal. Indicando, assim, a provável concepção de projetos no Reino português e o posterior envio para serem executados na Capitania de Minas. Nesse sentido, pensa-se que o envio de projetos para a Colônia brasileira foi um provável fator que contribuiu para a transferência e a divulgação da arte setecentista portuguesa, no universo artístico colonial luso-brasileiro.

Restam, ainda, dúvidas e questionamentos a respeito dos riscos citados, diante do fato de não terem sido executados. Sobre o tema, muitas hipóteses podem ser levantadas, entre elas o não interesse dos mecenas, no caso as irmandades religiosas, pelos projetos, demandando a produção de outros riscos para substituir os que não foram aprovados. Ou, até mesmo, o não envio dos projetos elaborados para a Colônia.

***

Além de subsidiar a execução dos retábulos, os riscos eram instrumentos imprescindíveis no processo de louvação das obras. Quando uma equipe composta por profissionais de notoriedade no ambiente artístico como arquitetos, entalhadores e carpinteiros eram nomeados para realizar a vistoria do serviço executado e sua vinculação ao projeto inicial, uma vez que se tratava de cláusula contratual a obrigatoriedade de se executar o retábulo em conformidade com seus riscos e apontamentos. A respeito desses procedimentos apurados por intermédio da documentação, cita-se a louvação do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto.

Apontam os documentos que, no ano de 1751, em função de doença pela qual passava o entalhador Francisco Xavier de Brito, foi solicitada louvação da obra de talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto,

visto que foram inseridos acréscimos e modificações no risco. Assim, foi necessário verificar a conformidade dos trabalhos realizados. Para tanto foram nomeados louvados, pela irmandade do Santíssimo Sacramento, o carpinteiro Manuel Francisco Lisboa para avaliar a obra de carpintaria e o entalhador Antônio Pereira Machado, para inspecionar a obra de talha. Por parte de Francisco Xavier de Brito foi nomeado louvado o carpinteiro Ventura Alves Carneiro, para avaliar a obra de carpintaria e José de Oliveira para o que se referia aos trabalhos de talha. Realizados os procedimentos de confronto entre riscos e a obra executada, foi deferida a aprovação dos serviços.

> Termo de louvação e convenção que fazem os officiaes da Irmandade do Santíssimo Sacramento com os da Irmandade de N. Senhora do Pilar desta Matriz de Ouro Preto.
>
> Aos dezenove dias do mes de dezembro de mil setecentos e sicoenta e hum annos nesta casa do consistorio desta Matriz de Nossa S.ra do Pillar do Ouro Preto estando em Meza os Provedores e mais officiaes uniformemente foi dito que atendendo de forca Francisco Xavier de Brito em [ilegível] perigo de vida por causa de molestia de doença grande que padece, e pelo mesmo Brito como rematante que padece, e pelo mesmo Brito como rematante de obra de takha do retablo da capella mor desta Igreja Matriz, elle e seu sócio Antonio Henirques Cardoso terem feito varios acréscimos na dita obra além do risco p. que elle foi rematado e precisa avaliartais acréscimos que se [ilegível]. Provedor e mais officiaes de sua Irm. que uniformemente se louvarão no que se respeita a obra de carpintaria Ventura Alves Carneiro e no que toca a escultura Jozé de Oliveira Coelho e sendo também [ilegível] Coelho e por [ilegível] presensa a [ilegível] se acha com justo impedimento neste consistorio assinam prezente termo fazendo sua nomeacao de Louvador asentarao [ilegível] officiaes de [ilegível] Irmandade em que eu escrivao da Irmandade do Santissimo lhe fosse tomado termo de nomeaçao e consentimento da dita avaliação a casa do mesmo rematante (...)”[85]

Desperta a atenção as intervenções realizadas no risco que norteou a arrematação do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto. Demonstrando, desse modo, que a experiência profissional do artífice e as preferências estéticas e escultóricas que orientavam seu trabalho poderiam suscitar alterações de projeto. No caso em estudo, o entalhador Francisco Xavier de Brito e seu sócio Antônio Henriques Cardoso solicitaram à irmandade do Santíssimo Sacramento autorização para alterar o risco inicial do retábulo, de modo que ele ficasse com mais elegância e perfeição: “(...) se achamos ser conveniente fazer se remate nichos e sacrário na

[85] ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 65 v.

forma que se acha no dito risco que se faz o dito Francisco Xavier de Brito por ficar com maiz alegancia e perfeição p a dita obra (...)".[86] A irmandade do Santíssimo julgou a solicitação e deferiu o pedido autorizando as alterações sugeridas a partir do novo risco realizado por Brito. Esse exemplo ilustra a ocorrência de modificações nos projetos dos retábulos, contudo a obrigatoriedade de se seguir o risco que fundamentou a arrematação dos trabalhos gerou a formalização dos pedidos para evitar que penas fossem aplicadas, em função do descumprimento das cláusulas contratuais.

Apesar da exigência contratual de se seguirem os riscos e apontamentos, eram comuns obras de talha que passavam por modificações durante seu processo de execução. Sobre esta discussão, torna-se significativo o conteúdo da ação cível, impetrada pela irmandade de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana, contra o arrematante da obra do retábulo de sua devoção, Felix Ferreira Jardim (PEDROSA, 2013, p. 607). A referida ação foi interposta por ter o réu descumprido os prazos e acordos contratuais e, em consequência, pela própria natureza das cláusulas contratuais, multas deveriam ser-lhe aplicadas. Diante das acusações, o réu se defendeu alegando que o atraso na entrega da obra foi devido às modificações nos riscos do retábulo que foram necessárias para promover melhorias e inovações.[87] Tais melhorias teriam sido propostas por novo risco feito pelo entalhador José Coelho de Noronha.[88] Neste caso, o embargante se julgava não obrigado a cumprir os prazos determinados pelo contrato, pois os acréscimos causaram prejuízos de tempo e dinheiro e não foram frutos de novo contrato.

Assim, observa-se que as modificações eram comuns e muitas obras finais se afastavam das configurações delimitadas no risco inicial. Essas alterações ou acréscimos, como cita Bazin (1983, v.1, p. 46), ocorriam pelo fato do autor do risco nem sempre ser o arrematante dos serviços, o que implicava intervenções do mestre, líder da oficina, nas plantas e projetos, objetivando promover aperfeiçoamentos para adequar a obra à sua execução e também ao gosto estilístico e artístico em voga.

---

[86] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.
[87] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl.18v.
[88] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 18v.

***

Ao se estudar a questão do risco no contexto da talha colonial luso-mineira, observa-se que são raros os documentos que registram o nome do artífice responsável pela elaboração dos projetos para retábulos. A respeito do tema, conhece-se a atuação do entalhador Francisco Branco de Barros Barrigua como autor do risco do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto,[89] e dos riscos para retábulos na igreja de Santa Efigênia, também em Ouro Preto. Cujos pagamentos referentes a esses trabalhos foram efetuados entre os anos de 1747-1748.

Além de atuar na elaboração de projetos, Barriga também executava obras de talha. Informação essa obtida por intermédio de documentação que demonstra o citado artífice executando os retábulos, por ele riscados, na igreja de Santa Efigênia[90] e o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Prados (DARIO, 1985) quando, no ano de 1728, ele recebeu pagamentos pelo serviço efetuado. Soma-se a atuação de Francisco Branco de Barros Barrigua documento que o denomina arquiteto (BAZIN, 1983, v. 2p. 58). Registro esse referente à obra do retábulo de São Miguel e Almas, da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas), quando o dito entalhador foi chamado para averiguar os problemas encontrados na execução do retábulo.

As citações referentes a Francisco Branco de Barros Barrigua contribuem para traçar o provável perfil dos profissionais envolvidos na produção dos riscos de retábulos: homens que detinham conhecimento no campo da arquitetura e da arte da talha, conheciam relações de proporção, simetria, estética, técnicas de representação e todo o repertório sobre ornamentação. Desse modo, eram capazes de reproduzir elementos arquitetônicos, figuras antropomórficas e todas as formas que compunham uma peça retabular. Tudo isso embasado no conhecimento da tratadística de arquitetura e nas diversas fontes impressas que, certamente, estavam sobre a posse desses artífices, como o conhecido caso do entalhador José Coelho

[89] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 48.
[90] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132.

de Noronha, proprietário de uma pequena biblioteca onde constavam livros de arquitetura e ornamentação.

No entanto, parece que os projetos não eram a parte mais valorizada dos trabalhos de talha, e por eles recebiam seus autores pequenas quantias. Esse foi o caso de Francisco Branco de Barros Barrigua que recebeu 40 oitavas de ouro pelo risco dos retábulos da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto (MARTINS, 1974, v.1, p. 100). Remuneração essa que levou Germain Bazin a escrever: "A função de caráter intelectual de Francisco Branco de Barros Barrigua foi aliás confirmada pela medíocre remuneração recebida." (BAZIN, 1983, v. 2, p. 86). Essa citação demonstra que a elaboração do projeto não se tratava de serviço de grande valor no contexto que se estuda. O que contribuiu para que sobressaísse, na documentação, a menção aos executores de obras como artistas de destaque que recebiam as maiores quantias pelos trabalhos realizados.

Francisco Xavier de Brito é outro nome relacionado ao desenvolvimento de projetos para retábulos. Foi ele o responsável por alterar o risco do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e por fazer, no ano de 1750, desenho para a talha do arco-cruzeiro da mesma igreja.[91]Essa informação é importante elemento para o estudo da obra de talha de Xavier de Brito que atuou na elaboração e execução de projetos.

Além de Xavier de Brito e Barrigua, citam-se, também, os entalhadores José Coelho de Noronha, Jerônimo Felix Teixeira e Francisco Antônio Lisboa atuando na elaboração de projetos para retábulos. Desse modo, acredita-se que José Coelho de Noronha foi responsável pelos riscos dos retábulo-mores das igrejas Matrizes de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei e de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, além de ter intervindo no risco do retábulo de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana. Os documentos referentes aos dois primeiros retábulos não foram capazes de comprovar tais atribuições. Todavia, a documentação informa que Noronha recebeu pagamentos por risco de arquitetura feito para a igreja Matriz

[91] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 6 v.

de São João Batista, em Barão de Cocais. [92]O que credita a ele a autoria de projetos arquitetônicos no contexto da arte e da arquitetura religiosa nas Minas setecentistas.

Além disso, também atuava José Coelho de Noronha na execução dos serviços, como o fez Francisco Branco de Barros Barrigua, Francisco Xavier de Brito, Jerônimo Felix Teixeira e Francisco Antônio Lisboa. O envolvimento desses entalhadores na elaboração e execução de projetos de talha pode ser uma das possíveis justificativas para o silêncio da documentação no tangente aos autores desses riscos.

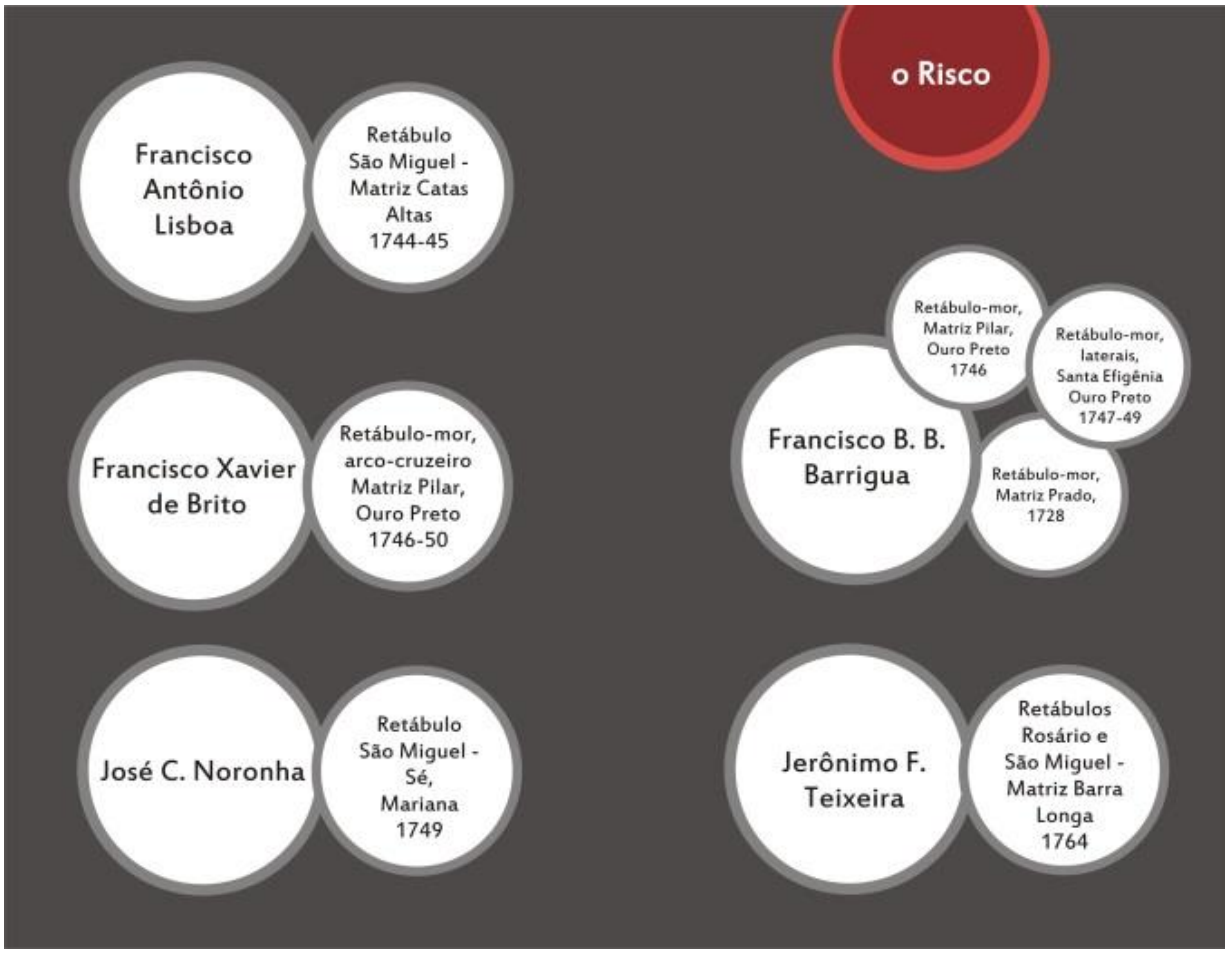


Figura 39 – Artífices autores de riscos de talha, em Minas Gerais no século XVIII

Fonte: Imagem do Autor

Jerônimo Felix Teixeira, no ano de 1764, recebeu pagamento por risco do retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja Matriz de São José da Barra[93]

[92] AEAM - Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São João Batista do Morro Grande, 1735 – 1815, fl. 103.

(possivelmente, seria essa a Matriz de São José da Barra Longa). Nesse mesmo templo laborou Felix Teixeira como entalhador na obra do retábulo de São José. Já Francisco Antônio Lisboa foi o responsável pelo risco e execução da fatura do retábulo de São Miguel e Almas, da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Trabalho esse que lhe rendeu pagamentos no ano de 1744-1745 (BAZIN, 1983, v. 2, p.55).

Por fim, dos autores de riscos de retábulos do estilo joanino que se tem conhecimento, cita-se Antônio de Souza Calheiros, mencionado pelo Segundo Vereador de Mariana[94] como autor intelectual do projeto para o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto. Como demonstrado, por Dangelo (2006, p. 342-349) esteve Calheiros envolvido em diversos projetos de obras arquitetônicos em Minas e em Portugal. Contudo, não se tem, ainda, indícios de seu envolvimento na produção de retábulos, apesar dos registros mencionados.

Desse modo, demonstraram-se as questões mais importantes que nortearam a produção dos riscos de retábulos na Capitania de Minas, a partir dos poucos testemunhos documentais remanescentes do período. Cujos principais artífices envolvidos na produção de projetos de talha estão sintetizados na imagem abaixo (FIGURA 39). Desses casos, é importante ressaltar a constatação de entalhadores atuando na produção de riscos e na confecção dos retábulos, possivelmente uma situação corriqueira no universo da talha setecentista luso-mineira.

---

[93] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO DO IPHAN – Rio de Janeiro. Personalidade Jerônimo Felix Teixeira, pasta 394.03.

[94] BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “Traços bibliográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa”. *Antônio Francisco Lisboa:* O Aleijadinho*.* Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.* Rio de Janeiro, nº. 15, 1951.

Tipologias da talha colonial luso-mineira

capítulo 7

7 Tipologias da talha colonial luso-mineira

7.1 O Estilo Nacional Português

Em seu importante estudo sobre a talha barroca em Portugal, Robert Smith (1962) analisou as transformações que, após 1675, marcaram o retábulo português, quando ocorreram mudanças no repertório artístico, distanciando-o das referências espanholas e, assim, concedendo à talha aspectos nacionais (SMITH, 1962, p.69). Nesse sentido, lembrou Carlos Moura que esse momento foi acentuado "(...) pela nacionalização da talha como resultado do sentimento anticastelhano que preside à arte pós-restauracionista." (MOURA, 1986, p. 14). Diante disso, Robert Smith (1962) denominou esse estágio da produção artística de estilo nacional português.

Conforme Smith (1962), o retábulo do estilo nacional português foi assinalado pelo uso de colunas pseudo-salomônicas, quartelões, implementação do trono escalonado e o remate com arquivoltas concêntricas. Foi nesse período que surgiram as mísulas no registro da predela que receberam, posteriormente, figuras antropomórficas que desempenhariam o papel de atlantes (SMITH, 1962, p. 73).

Os elementos ornamentais característicos da talha do período são: cachos de uva, folhagem de videira, aves e figuras antropomórficas de meninos, sobretudo nas colunas torsas. Outro ornamento de destaque nos retábulos do estilo nacional foi o abrangente uso de folhas de acanto, também utilizadas em composições com figuras antropomórficas de meninos e aves. Segundo Smith (1962, p. 71), o uso da folha de acanto aproximou a arte barroca, em Portugal, com as correntes artísticas coevas italianas e com a arte decorativa alemã do início do século XVII. São exemplos de retábulos do estilo nacional português: o retábulo de Nossa Senhora da Doutrina, da igreja lisboeta de São Roque (FIGURA 40); alguns retábulos da igreja lisboeta de Santa Catarina; o retábulo-mor da igreja de Santa Maria da Graça, em Setúbal e o retábulo-mor da igreja do Convento dos Cardais.

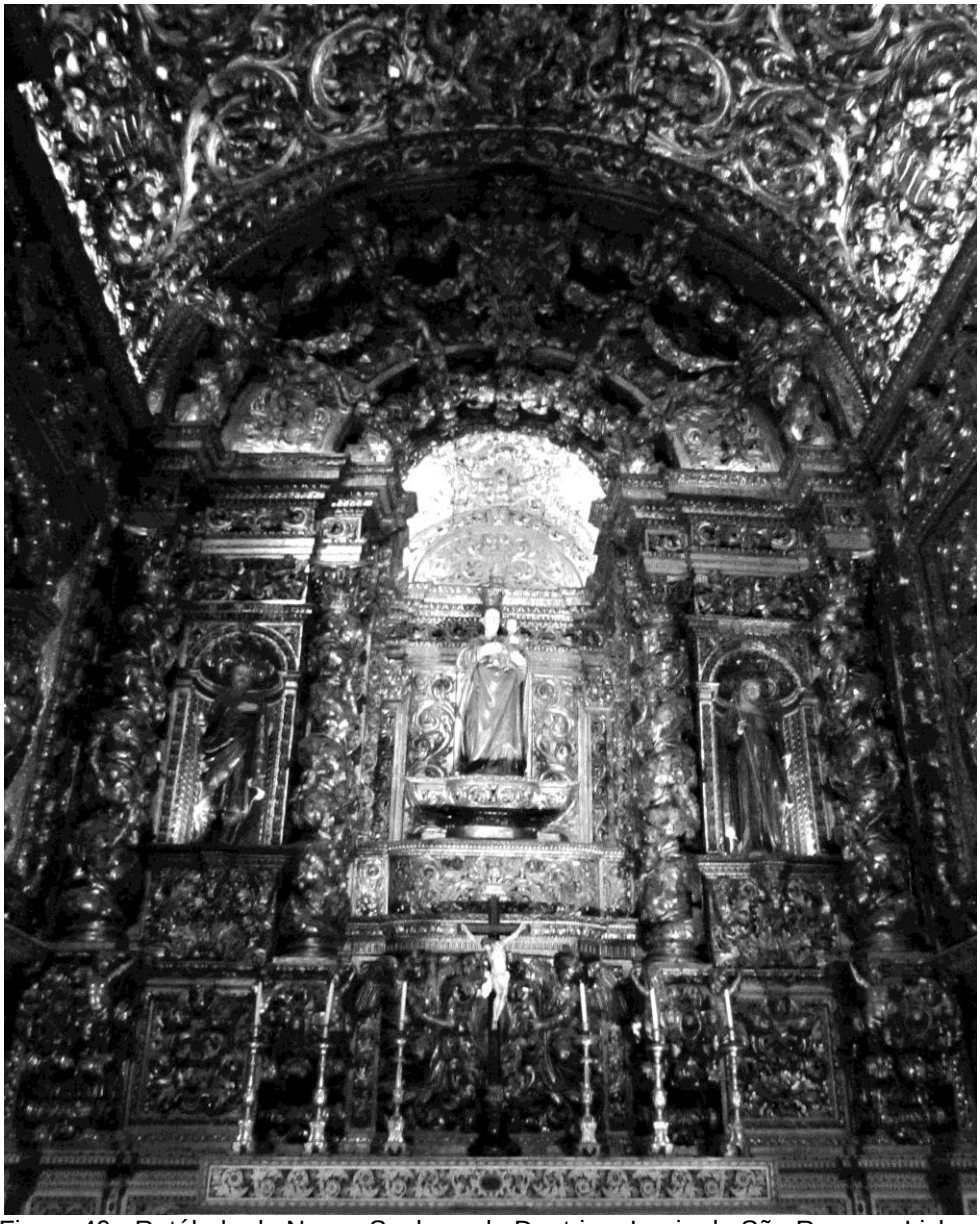


Figura 40 - Retábulo de Nossa Senhora da Doutrina, Igreja de São Roque – Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Nesse sentido, muitos são os templos portugueses que foram ornados com talha dourada, referenciada no vocabulário ornamental do estilo nacional.[95] Isso ocorreu quando a talha extravasou a estrutura dos retábulos e invadiu as superfícies das paredes das capelas das igrejas, constituindo o que hoje se conhece como igrejas forradas de ouro (SMITH, 1962, p. 89).

***

[95] Vitor Serrão*, História da arte em Portugal*: o Barroco, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 99.

Exemplares de retábulos do estilo nacional português, localizados nas igrejas setecentistas de Minas Gerais, foram estudados por Germain Bazin (1983) e Lucio Costa (1961). Recentemente a talha do período recebeu destaque nas pesquisas de Alex Bohrer (2015), que realizou levantamento completo dos retábulos do estilo encontrados nas igrejas e capelas de Minas.

Figura 41 - Retábulo-mor, Capela de Santo Antônio – Pompéu

Fonte: Foto do Autor

Todavia, alguns problemas dificultam o estudo desse acervo em Minas, pois a ausência de documentação, referente ao processo de produção dessas peças, impede que sejam averiguadas as prováveis datas de fatura dos exemplares existentes, bem como os artistas que estiveram à frente desses trabalhos. De todo

modo, acredita-se que os retábulos do estilo nacional português, em Minas Gerais, datam das primeiras décadas do século XVIII, uma vez que, na década de 1730, surgiram manifestações do estilo joanino na talha colonial luso-mineira, cujos exemplares iniciais encontram-se na igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

Figura 42 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora do Ó - Sabará

Fonte: Foto do Autor

São muitos os retábulos do estilo nacional português em Minas, citando-se o retábulo-mor da capela de Santo Antônio (Pompéu-Sabará) (FIGURA 41), o retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Ó (Sabará) (FIGURA 42), alguns retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará), os retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré (Cachoeira do Campo) (FIGURA 43), os retábulos do arco-cruzeiro da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Caeté), alguns

retábulos da igreja Matriz de São Bartolomeu (São Bartolomeu), entre tantos outros que poderiam ser incluídos nessa lista.

Figura 43 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo

Fonte: Foto do Autor

A análise de alguns exemplares do período em debate aponta que, na base desses retábulos, predominou o uso de mísulas com acantos e mascarões, como se pode observar no retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Ó (Sabará), no retábulo-mor da capela de Santo Antônio (Pompéu – Sabará) e em alguns retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, também em Sabará. Em outros exemplares as mísulas da predela apresentam figuras antropomórficas de meninos, citando-se os retábulos de Nossa Senhora do Rosário e São Miguel, ambos localizados na igreja Matriz de Cachoeira do Campo. Nos retábulos de Santa Efigênia e São

Benedito, da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Caeté), essas mísulas receberam acantos, mascarões e aves.

Caracteriza o do corpo desses retábulos o uso de colunas torsas com cachos de uvas, folhas de videira e aves. Os camarins apresentam teto em abóbada de berço e aplicação de ornamentos pelas paredes, notadamente acantos, enrolamentos e elementos fitomórficos. O trono desses retábulos é escalonado com registros em forma poligonal e de ânfora.

Figura 44 - Retábulo de São Miguel, Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Cachoeira do Campo

Fonte: Foto do Autor

No coroamento arquivoltas concêntricas ornadas com cachos de uvas, folhas de videira e aves. Nessas arquivoltas aparecem aduelas ornadas com elementos fitomórficos, como ocorre no retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Ó (Sabará). Em outros casos, essas aduelas receberam figuras antropomórficas de meninos, como nos retábulos de Nossa Senhora do Rosário e de São Miguel da igreja Matriz de Cachoeira do Campo (FIGURA 44).

Nos retábulos do estilo nacional português sobressai a preferência pela composição de caráter ornamental, destacando-se o uso de: folhas de acanto, cachos de uvas, conchas, aves, elementos curvilíneos e figuras antropomórficas de cariátides, mascarões e meninos.

7.2 O Rococó

Conforme Myriam de Oliveira (2003, p. 28), o Rococó[96] despontou por volta de 1730 com os trabalhos de artistas ornamentistas como Juste – Aurèle Meissonnier (1695-1750), Nicolas Pineau (1684-1754) e Jacques de Lajoue (1686-1761). Em suas matrizes iniciais, o Rococó surgiu na França como um estilo relacionado às artes ornamentais e se estendeu de 1730 a 1770, aproximadamente. Momento esse no qual o estilo foi difundido pela Europa e atingiu grande emprego em algumas regiões da Europa Central como: Francônia, Boêmia e Baviera.

Em meio a essa divulgação das novas tendências estéticas, o estilo penetrou em Portugal e, assim, foi irradiado para a Colônia Brasileira. Sua abrangência e divulgação em território português ocorreram, sobretudo, por meio das obras dos entalhadores André Soares[97] e Frei José de Santo Antônio Vilaça[98] e pode ter

[96] De acordo com Borges, o termo “rococó” origina-se da palavra francesa *rocaille* e surgiu na França, depois da morte de Luís XIV**,** apresentando seu principal momento no reinado de Luís XV. Tem-se no Rococó um vocabulário ornamental ainda vinculado à estética barroca, com repertório de extrema elegância e feminilidade, em que, principalmente conchas, trepadeiras e folhas de acanto passam a compor os espaços ornados. (BORGES, 1986, p. 51).

[97] André Soares (1720-1769) foi, além de arquiteto, desenhador e projetista de retábulos. É dele a autoria do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, na igreja de São Domingos de Viana do Castelo (1760-1762), uma das maiores obras de talha do estilo Rococó em Portugal. (SERRÃO, 2003, p. 274). Sobre o artista merece destaque as pesquisas de Eduardo Pires de Oliveira. Ver: OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Braga de André Soares*. Portugal: Editora Centro Atlântico LDA, 2014.

sofrido influência, inicialmente, da decoração do coche cerimonial (1729-1730) de Dom João V (OLIVEIRA, 2003, p. 142).

Figura 45 - Retábulo de São Francisco de Paula, Matriz de Caeté

Fonte: Foto do Autor

[98] Frei José de Santo Antônio Ferreira Vilaça (1731-1809), frade beneditino, deixou também importantes trabalhos na talha rococó portuguesa. (SERRÃO, 2003, p. 275).

Lembrou Serrão (2003, p. 266) que, na talha portuguesa, as tendências francesas do Rococó começaram a ser introduzidas por volta de 1730 e tiveram melhor aceite na ornamentação do que nas estruturas arquitetônicas, com uso de composições assimétricas e efeitos decorativos em detrimento dos arquitetônicos, como citado por Myriam Oliveira (2003, p.43). Apropriando-se, desse modo, do uso de elementos naturalistas vegetalistas, flores e folhas de delicada forma e graciosidade, ondulação das superfícies, remates sinuosos, folhas estilizadas, curvas e contracurvas, volutas, ornatos complicados e formas opulentas que invadiram a talha retabular (FERREIRA-ALVES, 1989, p. 467).

Figura 46 – Detalhe coroamento retábulo da Matriz de Caeté

Fonte: Foto do Autor

As pesquisas de Oliveira (2003, p. 92) ainda apontam que, certamente, a circulação de pessoas, objetos, catálogos de ornamentação e, principalmente, de gravuras foram meios de divulgação do Rococó. Como observou Borges, (1986, p. 92) a talha

portuguesa do período sofreu grande ascendência das estampas e gravuras dos franceses Rochefort, Debrie e Le Bouteux e de Ausburgo das gravuras de Jeremias Wolf, Martinho Engelbrecht entre outros.

Em Minas Gerais a talha rococó foi objeto de estudo de Germain Bazin (1983), mas foi por intermédio das pesquisas de Myriam Oliveira (2003) que o tema foi amplamente investigado. Assim, demonstrou Oliveira (2003) que a influência dos estilos ornamentais franceses Luís XIV e Regência se fizeram presentes na talha colonial luso-mineira do estilo joanino, citando-se a referida autora os retábulos-mores das igrejas Matrizes de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) e de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas), peças onde despontavam temas como rosáceas, guilhoches, palmetas Luís XIV, conchas ondulantes, dentre outros elementos.

Sobre o tema, sabe-se que o retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté e o mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto), erguidos entre os anos de 1758-1764, foram os últimos exemplares a fazer uso de elementos característicos do estilo joanino, em Minas Gerais. Notadamente, no camarim do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté surgiram rocalhas, o que acontece, também, nas paredes laterais da capela-mor da dita igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Acredita-se que, na igreja Matriz de Caeté surgiram modelos iniciais do Rococó, encontrados nos oito retábulos da nave (FIGURAS 45 - 46). Outros exemplares do estilo são o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (São João del-Rei), obra do entalhador Manoel Rodrigues Coelho de 1768-1773 (MARTINS, 1974, v. 1 p. 187); o retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Mariana) (FIGURA 47), obra do entalhador Luiz Pinheiro realizada entre os anos de 1776-1778 (MARTINS, 1974, v. 2 p. 131); e o retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), cujo risco[99] foi elaborado por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Ressalta-se que alguns entalhadores se destacaram na produção da talha Rococó, em Minas Gerais, como o Aleijadinho, Manoel Rodrigues Coelho, Luiz Pinheiro e Francisco Vieira Servas.

[99] Ver: MENEZES, Ivo Porto. *Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Editora com Arte, 2014, p.134.

Figura 47 - Retábulo-mor, Igreja de São Francisco – Mariana

Fonte: Foto do Autor

A talha joanina em Minas: retábulos

capítulo 8

8 A talha joanina em Minas Gerais

8.1 O estilo joanino na talha setecentista, em Minas Gerais

A produção da talha colonial luso-mineira do estilo joanino foi resultado da assimilação de formas e elementos estéticos vigentes no Reino português, que tiveram como marco principal o período correspondente ao reinado de Dom João V, cuja influência pode ser observada na Colônia brasileira a partir da década de 1720. As pesquisas que encabeçam este texto apontam a ocorrência do estilo joanino, na talha em Minas Gerais, desde a década de 1730 até os anos finais de 1750, abrangendo um ciclo de cerca de 30 anos.[100]

Algumas dificuldades surgem quando se tem como pretensão estabelecer um provável marco cronológico referente à assimilação do estilo joanino na talha. Pois, foi ele sucessor do estilo nacional português e antecessor do Rococó. O que implicou à talha joanina apresentar, no momento de suas representações transicionais, a manutenção de elementos e formas de um ou outro estilo. Essas questões possibilitaram a alguns pesquisadores, que se dedicaram a estudar a talha do período, estabelecer tipologias que pudessem enquadrar esses momentos de transição. Assim o fez Germain Bazin (1983), como demonstrado neste texto, que se referiu aos retábulos do estilo joanino como: "(...) Tipo Dom João V, com baldaquino, segundo quartel do século XVIII. Tipo baldaquino com concheados - por volta de 1750-1775," (BAZIN, 1983, v. 2, p. 259).

Contudo, diante das dificuldades de se compreender a talha retabular em Minas por meio das tipologias determinadas por Bazin (1983), optou-se por utilizar a especificação determinada por Robert Smith (1962), que denomina o período em estudo de "estilo joanino". Terminologia essa que, segundo Smith (1962), abarca as mudanças ocorridas na arte em Portugal relacionadas ao reinado de Dom João V.

Enquanto as primeiras manifestações do estilo joanino na talha em Portugal são observadas por volta de 1714-1715, na Capitania de Minas ocorreram apenas a

[100] Nota: as referências documentais para a produção deste capítulo foram devidamente citadas na seção de análise documental, formal e estilística dos retábulos em estudo.

partir da década de 1730, por intermédio do labor de entalhadores que se mostravam familiarizados com a estética artística corrente no Reino português e que se fez presente em algumas capitanias da Colônia brasileira.

Os primeiros retábulos joaninos que surgiram na então Capitania de Minas apresentam mudanças na concepção estética, na estrutura e nos ornamentos utilizados, em relação aos exemplares do estilo nacional português. Elementos esses frutos da divulgação e assimilação da arte joanina, da circulação de fontes impressas e objetos que trouxeram as referências fundamentais para a arte do período. Soma-se a isso a chegada, em Minas, de artífices que se mostravam atualizados com o repertório artístico coevo e que exerceram papel fundamental nesse processo.

Diante de tudo isso, procurou-se compreender os momentos iniciais do estilo joanino na talha colonial luso-mineira demonstrando as características que assinalaram a estrutura e os ornamentos dos exemplares pioneiros, passando pela análise das peças subsequentes, até o momento quando despontaram, na talha em Minas, as tendências artísticas do Rococó. Ressalta-se que não se pretende limitar a denominadores comuns grupos de retábulos em prol de se enquadrá-los em uma ou outra possível fase. Esse estudo tem como intuito compreender as características que determinaram o estilo joanino em Minas, no período de sua vigência.

Nesse sentido, selecionaram-se alguns retábulos capazes de ilustrar a abrangência do estilo joanino na talha setecentista, em Minas Gerais. Ressaltando-se que, nesse processo, duas dificuldades persistiram: a primeira é a ausência de documentação que impossibilitou a datação de alguns exemplares. A segunda está relacionada às modificações pelas quais passaram alguns retábulos, possivelmente, em momentos posteriores à data em que foram produzidos.

As intervenções observadas nos primeiros retábulos joaninos, em Minas Gerais, são as mesmas ocorridas nos demais exemplares luso-brasileiros. Desse modo, no coroamento foram eliminadas as arquivoltas concêntricas e um novo elemento foi instalado: o dossel. No corpo dos retábulos do período uma das modificações

realizadas foi a instalação de nichos para abrigar imagens devocionais. Esses exemplares iniciais têm como característica fundamental o uso de ornamentação preenchendo todos os espaços existentes, constituindo-se, desse modo, em uma talha de caráter ornamental.

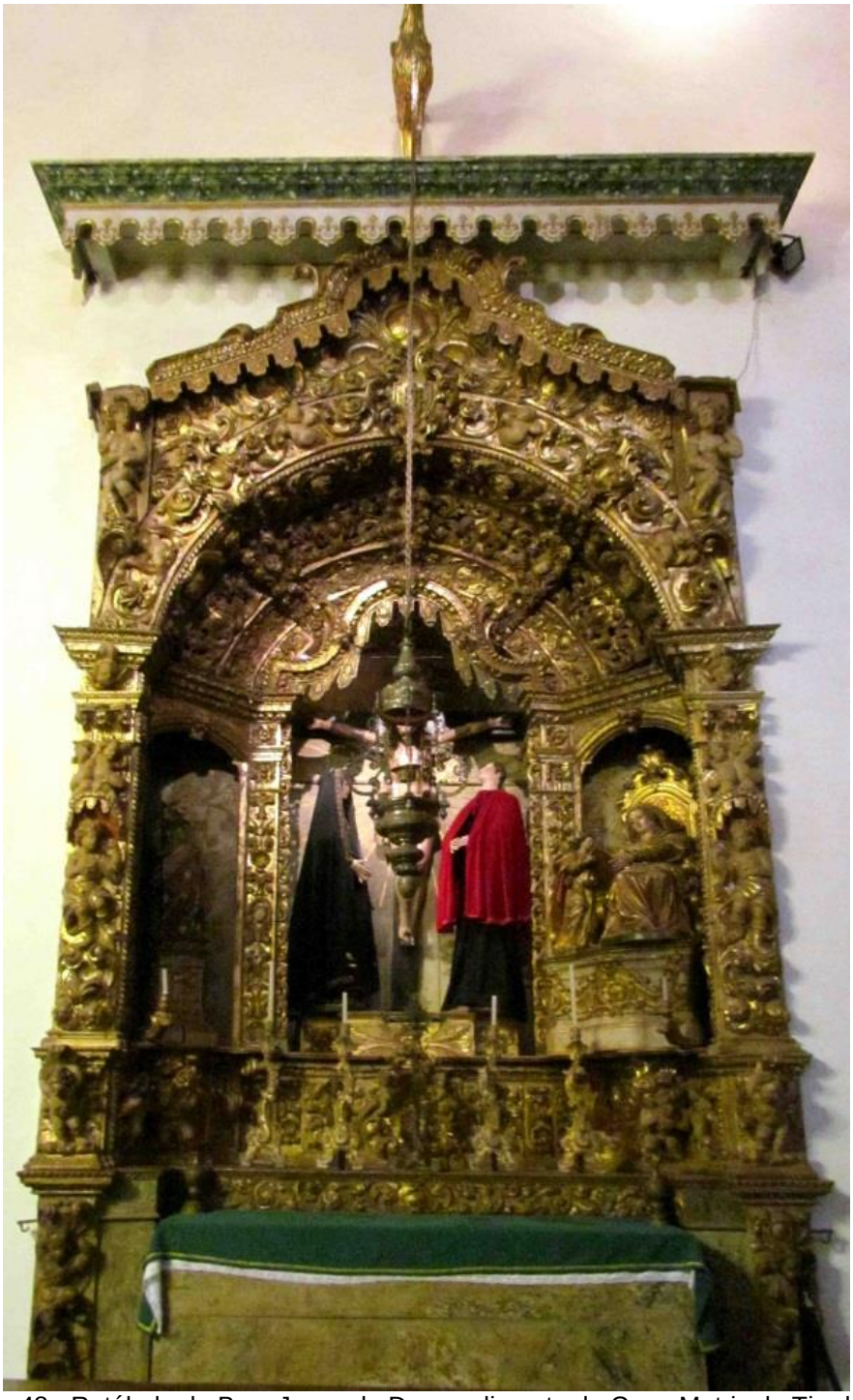


Figura 48 - Retábulo do Bom Jesus do Descendimento da Cruz, Matriz de Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Alguns dos primeiros exemplares desse momento inicial do estilo joanino, em Minas, são os retábulos do Bom Jesus do Descendimento da Cruz (1730-1743)[101] e do Bom Jesus dos Passos (1737), ambos localizados na igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, cuja talha é de autoria de Pedro Monteiro de Souza (FIGURA 48). Sobressaem-se, nessas peças, os aspectos ornamentais e as figuras antropomórficas que se encontram por toda composição. No coroamento os arcos concêntricos e a presença de aduelas lembram alguns elementos do estilo nacional português, no entanto a linguagem é outra: eliminaram-se as arquivoltas concêntricas e foi instalado o dossel.

Figura 49 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

[101] Ressalta-se que o retábulo do Bom Jesus do Descendimento passou por alterações posteriores, momento esse em que foram instalados os nichos laterais.

Do mesmo período é o retábulo de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (FIGURA 49), executado entre os anos de 1731-1734 pelo entalhador João Alves da Costa. Nesse exemplar coexistem pares de colunas torsas com aves, flores e meninos, sendo eliminados os cachos de uvas e folhas de videira. Nota-se que as colunas torsas, características do estilo nacional português, permaneceram na talha joanina por algum tempo. No entanto, observa-se que na maior parte dessas colunas, produzidas sob a influência do estilo joanino, não perpetuou o uso de cachos de uva e folhas de videira, motivos esses típicos do estilo nacional português. Além disso, no intercolúnio desses novos retábulos surgiram nichos para abrigar imagens devocionais. No coroamento, o dossel e grande número de figuras antropomórficas caracterizam esse momento da arte da talha.

Observa-se, na talha joanina colonial luso-mineira da década de 1730, a introdução do uso de quartelões no corpo do retábulo. Cujo primeiro exemplar datado a fazer uso desses elementos foi o de São Miguel e Almas, da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto). Essa peça foi produzida a partir do ano de 1733 e contou com serviços de Manuel de Brito. Nesse retábulo são observadas outras características do estilo joanino, como a concentração de figuras antropomórficas na região da predela e do coroamento; uso de mísulas, enrolamentos, elementos fitomórficos. No coroamento o dossel se tornou importante elemento da talha do período. Estrutura similar foi utilizada em outros exemplares também localizados na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Citando-se o retábulo do Bom Jesus dos Passos, faturado entre os anos de 1734-1736 por intermédio da intervenção de Manuel de Brito e Pedro Gomes.

As características dos retábulos acima citados permaneceram em voga por algum tempo na talha joanina. Contudo, com modificações no uso dos elementos de sustentação, citando-se os quartelões e as colunas torsas. O dossel foi mantido e destaque recebeu a ornamentação de motivos fitomórficos, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, mísulas, volutas e uso de figuras antropomórficas pela composição, como pode ser visto nos retábulos da nave da igreja Matriz de Nossa

Senhora da Conceição, em Ouro Preto: retábulo do Sagrado Coração, de Santo Antônio, de São Miguel e de São Sebastião. O coroamento desses exemplares é composto por fragmentos arquitetônicos, sobre os quais estão sentadas figuras antropomórficas.

Figura 50 - Detalhe retábulo-mor, Capela de Santana - Mariana

Fonte: Foto do Autor

Em meio a esses exemplares coexistiu modelo que fez uso de configuração diferente da que foi comumente empregada nos retábulos do período. São esses os retábulos-mores da capela de Santana, em Mariana (FIGURA 50); da capela de

Santa Quitéria, em Catas Altas; e da igreja de Santo Antônio, em Brumal. A respeito dessas peças, sabe-se, apenas, que a fatura do retábulo-mor da igreja de Santo Amaro (Brumal) já tinha sido concluída por volta do ano de 1738. Assim, a semelhança da estrutura e dos ornamentos desses três retábulos indica a possibilidade de terem sido executados em datas próximas, talvez entre os anos de 1730 e 1740, aproximadamente.

Os retábulos acima mencionados são assinalados pela preferência do uso da horizontalidade da estrutura retabular, em oposição às tradicionais marcações verticais. Desse modo, ocupam toda a extensão da parede onde se encontram. Provavelmente, a horizontalidade a esses retábulos aplicada condicionou a delimitação de seus tramos por intermédio do uso de colunas torsas. Entre essas colunas foram instalados nichos. O coroamento de ambas as peças segue a um similar desenho, destacando-se a eliminação dos arcos plenos. Assim, o desenho do coroamento é chanfrado com uso de dossel no tramo central e de pilastras misuladas nos tramos externos. As figuras antropomórficas concentram-se na predela e no coroamento. Destaque para o uso de figuras antropomórficas, aves, conchas, enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, palmetas.

Algumas semelhanças existentes entre esses retábulos, referentes ao uso de elementos estruturais e ornamentais, podem ser indicativos de terem sido um, referência para o outro, ou, até mesmo, fruto da intervenção de uma mesma oficina. Com destaque para o trono, onde essas semelhanças são acentuadas. Sobre essas peças lembrou Alex Bohrer (2015) que, no retábulo-mor da capela de Santana (Mariana), subsistem elementos que rementem ao estilo nacional português.

Na sequência do uso das referências estéticas e formais do estilo joanino, para a produção da talha em Minas Gerais, cita-se o retábulo de São Gonçalo localizado na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Essa peça foi executada entre os anos de 1739-1744, cujo risco e fatura são devidos ao entalhador Francisco Antônio Lisboa. Nesse exemplar coexiste o uso de pares de quartelões como elementos de sustentação, intercalados por lambril com ornamentos. Destaca-se o coroamento com dossel e os ornatos de enrolamentos,

conchas, figuras antropomórficas, elementos fitomórficos, plumas, volutas, fragmentos arquitetônicos. Modelo similar a esse ocorreu na talha joanina colonial luso-mineira desde os retábulos da igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto. Lembra-se que o uso de quartelões perdurou na talha joanina em Minas, ora conjugado com uso de colunas de tipologia salomônica, ora aos pares. Na predela permaneceram os atlantes envolvidos em mísulas. No coroamento destaca o dossel e os fragmentos de frontões curvos, sobre os quais estão sentados anjos adultos.

Figura 51 – Retábulo Nossa Senhora do Terço, Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Auto

Configurações semelhantes foram utilizadas para a produção dos retábulos colaterais da igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco, realizados cerca de 1740-1745; e nos retábulos de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, datados de c.1746-1748.

Em meio a esses retábulos surgiu, na igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes), uma nova configuração estética e formal da talha. Trata-se do retábulo-mor produzido entre os anos de 1736-1741, por João Ferreira Sampaio e sua oficina. Esse exemplar apresenta diferente estruturação daquela comumente presente no universo artístico português, com a acentuação de algumas características arquitetônicas, marcadas pelo uso de pares de colunas no corpo retabular. O coroamento também foi destaque nesse momento da talha joanina, com destaque para o caráter cênico dessa região assegurado por intermédio do dossel, das figuras antropomórficas e de volutas. Na base, destacam-se as possantes figuras de atlantes, como ocorrido em alguns exemplares portugueses, citando-se o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena e de Santa Catariana, ambas em Lisboa.

Desse modo, a capela-mor da igreja Matriz de Tiradentes assinalou um novo ciclo da talha joanina, em Minas Gerais. Entretanto, após essa obra algumas diferenças ocorreram na ornamentação de outras capelas-mores e seus retábulos. No corpo retabular as colunas de tipologia salomônica surgiram como elementos de sustentação, com destaque para o uso de motivos fitomórficos apenas em seus fustes. Nesses exemplares ainda foram empregados quartelões. O trono se tornou monumental e o perfil de seus degraus revelam formas geométricas. No entablamento dessas peças foi realçado o caráter arquitetônico do conjunto por intermédio do uso de arquitrave, friso de perfil curvilíneo e cornija denticulada. No coroamento permaneceram os fragmentos de frontões curvos e figuras antropomórficas de vulto, com destaque para as representações da alegoria da Santíssima Trindade. São comuns nesse momento o uso de mísulas, volutas conchas, palmetas, plumas, buquês e festões de flores, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, cartelas ornamentais e enrolamentos. As figuras antropomórficas estão concentradas na predela e no coroamento. Celebraram os exemplares dessa fase influências advindas das publicações de Andrea Pozzo e do ornamentista Filippo Passarini.

Dessa fase é o antigo retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), cuja fatura ocorreu entre os anos de 1744-1745 e foi uma empreitada fruto

do labor dos entalhadores Francisco de Faria Xavier e José Coelho de Noronha, contando com trabalhos atribuídos a Francisco Xavier de Brito. Dessa peça existem, ainda, alguns fragmentos que possibilitam conhecer parte do que foi, um dia, sua configuração formal e estética.

Ainda dessa fase são alguns retábulos da igreja Matriz de Catas Altas: o retábulo de São Miguel e Almas, executado entre os anos de 1744-1748 por Francisco Antônio Lisboa e o retábulo-mor de Nossa Senhora da Conceição, cuja execução ocorreu entre os anos de 1746-1755.

Outro exemplar fundamental desse ciclo da talha joanina, em Minas, é o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Cuja talha foi realizada por Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso, a partir do ano de 1746. Posteriormente, no ano de 1754, esse retábulo passou por ajustes realizados por José Coelho de Noronha e sua oficina.

Insere-se, nesse contexto, o retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Efigênia, em Ouro Preto, executado entre os anos de 1747-1760. Todavia, essa peça recebeu configuração formal e estética pouco comum se comparada aos exemplares do período. Notados tais aspectos, por exemplo, na ausência do uso de colunas de tipologia das salomônicas.

A partir das obras citadas, o estilo joanino em Minas sofreu algumas alterações referentes ao uso de determinados elementos. Nesse período, foram mantidas as influências oriundas do Barroco internacional, que foi importante referência para a talha joanina, contudo são percebidas algumas manifestações dos estilos ornamentais franceses do Regência e Luís XIV, como demonstrado por Myriam Oliveira (2003).

Na sequência dos exemplares do estilo joanino em Minas Gerais, tem-se o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Erguido por volta de 1754,[102] cuja talha foi executada por José Coelho de Noronha e sua oficina.

[102] Ver: PEDROSA, 2012.

Esse retábulo apresenta a eliminação do dossel e dos quartelões. Esses últimos foram utilizados como elementos de sustentação por cerca de vinte anos na talha joanina colonial luso-mineira. Em substituição aos quartelões, foram utilizados, no corpo, pares de colunas de tipologia salomônica. O trono é escalonado e monumental, como verificado nos retábulos que o antecedeu. Na predela as mísulas surgiram sem atlantes, sendo esses elementos substituídos por cabecinhas de anjos e festões de flores. O entablamento seguiu o modelo vigente nos retábulos anteriores. No coroamento são mantidos os fragmentos de frontões curvos, esculturas antropomórficas de vulto e a alegoria da Santíssima Trindade. Os espaços em branco do retábulo são mais evidentes, anunciando a chegada do Rococó. Ornamentos de destaque na peça em estudo: motivos fitomórficos, buquês e festões de flores, palmetas e elementos curvilíneos em forma de "C" e "S".

Figura 52 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Posterior à execução do retábulo-mor da igreja Matriz de São João del-Rei, a partir do ano de 1758, teve início a fatura do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté, que também foi uma obra executada por José Coelho de Noronha e sua oficina. Esse exemplar, que ainda fez uso de motivos do estilo joanino, assinalou a transição para o Rococó, principalmente por meio do uso de elementos assimétricos como as rocalhas presentes na talha do camarim. Foi mantido o uso de duplas colunas de tipologia salomônica, figuras antropomórficas concentradas na região do sacrário e do coroamento. A estruturação é marcadamente arquitetônica, similar ao exemplar da Matriz do Pilar de São João del-Rei. Eliminou-se o uso do dossel e de atlantes na predela.

Figura 53 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

O retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto é o último exemplar do estilo joanino, em Minas Gerais. Foi executado entre os anos de 1755-1764, aproximadamente. Nesse retábulo algumas características do estilo joanino se fizeram presentes por meio do uso de colunas de tipologia salomônica e do dossel com lambrequins. Não há pares de colunas e os quartelões foram eliminados desse projeto. Pilastras de perfil retilíneo, com último terço composto por listras verticais, foram instaladas nas laterais do retábulo e são indicativos da presença do Rococó. Lembrou Myriam Oliveira (2003, p. 251) que elementos do Rococó coexistem nos painéis laterais da parede da capela-mor da igreja em estudo. Apesar de não confirmada por registros documentais a autoria desses elementos, a autora supracitada acredita se tratarem de intervenções efetuadas por Jerônimo Felix Teixeira (OLIVEIRA, 2003, p. 251).

Fez-se, desse modo, breve panorama do estilo joanino na talha retabular setecentista, em Minas Gerais. Destacando-se seus principais exemplares, principalmente aqueles que apresentam registros documentais que permitem conhecer as datas, mesmo que aproximadas, de suas faturas.

Figura 54 - Púlpito, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

8.2 Entalhadores

Esta seção arrola dados referentes à vida e obra dos principais entalhadores que estiveram a serviço da produção da talha, na Capitania de Minas Gerais, entre os anos de 1730 – 1760. São conhecidos muitos desses artífices, alguns granjearam estudos referentes a sua atuação diante da fama e prestígio que alcançaram no contexto artístico colonial luso-mineiro. Em contrapartida, dezenas desses homens, que contribuíram para edificação da arte do período, permanecem às sombras das pesquisas.

Isso ocorre, entre outros fatores, pelas dificuldades de acesso à informação em alguns arquivos que abrigam parte, relevante, da documentação sobre o tema. Assim, diante das buscas empreendidas para a produção deste texto, foi possível obter algumas informações a respeito de importantes entalhadores. Outros dados arrolados foram extraídos em publicações de autores que se dedicaram ao assunto, citando-se o importante trabalho de Judith Martins (1974).

Ressalta-se que não se trata de levantamento completo a respeito da vida e obra dos nomes arrolados, tampouco de todos os artistas que ilustram esta tese, visto se tratar de trabalho que demandaria tempo adicional de pesquisa e uma grande equipe para somar esforços diante de tarefa de tamanha complexidade.

8.2.1 Antônio Henriques Cardoso

A vida e obra de Antônio Henriques Cardoso é, ainda, uma lacuna difícil de ser preenchida, principalmente porque não foram localizados outros trabalhos por ele executados, na Capitania de Minas. As poucas informações obtidas acusam que, no ano de 1731, ele atuava como Juiz de Ofício no Porto (FERREIRA – ALVES, 1989, v. 2, p. 728), sendo essa a provável região de onde veio o artífice.

Na Capitania de Minas seu nome foi arrolado no *Censo Geral dos Ofícios* realizado na Comarca de Vila Rica, por volta de 1746-1747. Nesse momento foi registrada sua atuação como entalhador e o local onde residia, Ouro Preto (MARTINS, 1974, v. 1,

p. 149). Certamente se estabeleceu em Ouro Preto em função das obras que arrematou em sociedade com Francisco Xavier de Brito, na igreja Matriz do Pilar (1746).[103] Desse período são alguns registros relacionados aos serviços executados, inclusive a obra do zimbório da citada igreja Matriz, que Cardoso e Xavier de Brito arrematarram, também, em sociedade.[104]

Os laços de trabalho estabelecidos entre Cardoso e Brito são cercados de dúvidas, mas a leitura da documentação, referente ao processo de produção da obra do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar, indica que Brito foi a figura central desse arranjo organizacional. Pois, durante o tempo em que estiveram em atividade na Matriz do Pilar, Francisco Xavier de Brito foi quem sugeriu novo risco para o retábulo-mor e fez projeto para o arco-cruzeiro. Não aparecendo o nome de Antônio Henriques Cardoso envolvido nas questões referentes à produção de riscos de talha.

Além disso, seria importante conhecer a atuação de Antônio Henriques Cardoso no Porto, a época em que veio para a Colônia brasileira e onde realizou seus primeiros trabalhos. Pois, essas informações podem esclarecer se ambos os entalhadores, Brito e Cardoso, mantiveram relações de sociedade para realizar outros serviços na Colônia, como por exemplo, os retábulos da igreja da Penitência do Rio de Janeiro, onde Brito executou alguns trabalhos. Ou se a sociedade entre eles surgiu apenas para efetuar as obras da Matriz do Pilar de Ouro Preto.

8.2.2 Antônio Pereira Machado

Informa o inventário[105] de Antônio Pereira Machado que ele era solteiro, natural de São João de Caldas, termo da Vila de Guimarães, Arcebispado de Braga. Era filho de Antônio Pereira e de Vera dos Santos. Não deixou filhos e declarou, como única herdeira, sua irmã. Era membro da irmandade do Santíssimo Sacramento e da

[103] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 61v.
[104] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 34.
[105] 18 de novembro do ano de 1760, Eu Antonio Pereira Machado (...) estando com molestia (...)" "Declaro que sou natural e Batizado na freguezia de São João de Caldas termo da vila de Guimaraes, arcebispado de Braga. Filho legitimo de Antônio Pereira e de Vera [*ilegível*] dos Santos. Sou solteiro livre e [*ilegível*] [*ilegível*] não tenho herdeiros bastados e asendentes (...)". AEAM. Inventário Antônio Pereira Machado, 174, Ano de 1760, fl. 1.

irmandade de Nossa Senhora do Carmo, ambas em Mariana. Dos bens deixados, cita-se uma casa, cinco escravos, roupas e objetos de uso pessoal. Seu inventário foi registrado no dia 18 de novembro do ano de 1760, pois se encontrava doente: "(...) estando com moléstia (...)".[106]

Conforme Martins (1974, v. 2, p. 9), no ano de 1753, o nome de Antônio Pereira Machado foi arrolado no Livro de Devassas. Nesse documento consta registro indicando que, a essa época, residia o dito entalhador em Passagem.

É pouco conhecida sua atuação na Capitania de Minas. Assim, conhecem-se seus trabalhos na produção do retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, onde desbastou e administrou a obra no ano de 1747-1748. [107] No ano de 1751, Antônio Pereira Machado participou do processo de louvação da talha realizada por Francisco Xavier de Brito, no retábulo-mor da igreja do Pilar, em Ouro Preto. [108]

Apesar de não ter sido, ainda, localizados registros sobre outros trabalhos efetuados por Antônio Pereira Machado, acredita-se que ele executou outras obras de talha, em Minas Gerais. Além disso, é importante investigar sua vida e obra em Portugal, diante do conhecimento de sua região de origem.

8.2.3 Felipe Vieira

Felipe Vieira, Jerônimo Felix Teixeira, José Coelho de Noronha e Francisco Xavier de Brito ilustraram o já mencionado texto do Segundo Vereador de Mariana, indicativo esse da importância desses artistas no contexto da talha setecentista, em Minas Gerais. Todavia, pouco se conhece sobre a atuação de Felipe Vieira. Apesar dos arquivos históricos de Minas conservarem desconhecida documentação referente à sua vida e obra.

Conforme Martins (1974, v. 2, p. 311), Felipe Vieira era natural do Conselho de Guimarães, Arcebispado de Braga. Seus primeiros trabalhos na Capitania de Minas

[106] AEAM. Inventário Antônio Pereira Machado, 174, Ano de 1760, fl. 1.
[107] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 57.
[108] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 65v.

foram registrados no ano de 1747-1748, quando recebeu pagamentos pela limpeza da obra do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto.[109]Nessa igreja Felipe Vieira executou outros serviços, pois no ano de 1754 recebeu pagamento pelo forro da capela-mor.[110] E, no ano de 1765, arrematou com Jerônimo Felix Teixeira a talha do retábulo-mor da referida igreja.[111]

No ano de 1763-1764, Felipe Vieira recebeu pagamentos pela obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto.[112] E, no ano de 1767, recebeu pela fatura de castiçais para igreja de Santa Efigênia.[113]

Muito tem a informar as relações de trabalho estabelecidas entre Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira, que efetuaram trabalhos em duas grandes obras de talha do período: o retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia e o mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Obras essas que atestam, como discutido, a repercussão de características da talha do Norte de Portugal, na Capitania de Minas.

Ainda cita Martins (1974, v. 2, p. 311) que, no ano de 1764, Felipe Vieira residia em São Brás de Suaçuí. Certamente, nesse momento, estava o dito entalhador em atividade, apesar de ainda não se ter comprovação de sua atuação. Assim, levanta-se a hipótese de, no período mencionado, Felipe Vieira ter se envolvido nas obras de talha da igreja Matriz de São Brás do Suaçuí. Contudo são apenas hipóteses que precisam ser averiguadas.

8.2.4 Francisco Branco de Barros Barrigua

Apontam os documentos a atuação de Francisco Branco de Barros Barrigua, na Capitania de Minas, por volta do ano de 1728-1729, quando realizou as obras do

[109] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 57.
[110] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 62v.
[111] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.
[112] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 175.
[113] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 91.

retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Prados (DARIO, 1985, p. 127). Essa informação aponta que, na década de 1720, provavelmente, Barrigua trouxe para a Capitania de Minas as primeiras referências da talha do estilo joanino. Todavia, não é crível que o trabalho por ele realizado seja o que atualmente se encontra no referido templo, vinculado ao estilo Rococó.

No ano de 1742-1743, Barrigua morava em Antônio Dias de Vila Rica.[114] Quando foi acusado de concubinato com Paula da Costa, negra forra, também moradora de Antônio Dias (MARTINS, 1974, v. 1, p. 99).

Por volta do ano de 1745-1746, Francisco Branco de Barros Barrigua participou da perícia do retábulo de São Miguel e Almas, da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas (MARTINS, 1974, v. 1, p. 100). E, no ano de 1746, tem-se registro indicando que Barrigua fez o risco para o retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto.[115]

No ano de 1747 – 1748, Barrigua recebeu pagamento por administrar e atuar na obra de alguns retábulos na igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto (MARTINS, 1974, v. 1, p. 100). Como discutido neste texto, acredita-se que sejam esses trabalhos os retábulos de Santa Rita e de Nossa Senhora do Carmo. Do mesmo modo, Barrigua recebeu pagamento, no ano de 1749, por um risco de retábulo para a mesma igreja de Santa Efigênia.[116] Provavelmente, foi o projeto para o retábulo-mor.

Acredita-se que Francisco Branco de Barros Barrigua se envolveu em outras obras de talha na Capitania de Minas. Nesse sentido, apontou esta tese a possibilidade de ser o retábulo de Nossa Senhora do Terço, da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto), uma obra cujo risco, ou até mesmo a fatura da talha, contou com a intervenção do citado entalhador.

---

[114] AEAM – Livro de Devassas, fl. 113v. (Pesquisa de Maria do Carmo Neme Queiroz).
[115] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 34.
[116] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 42v.

8.2.5 Francisco de Faria Xavier

Francisco de Faria Xavier é natural da cidade de Lisboa, filho de José Faria e Theresa Maia. Foi casado com Maria Assunção, também natural da cidade de Lisboa, com quem teve quatro filhos. Motivado por doença que lhe deixou acamado, Faria Xavier registrou seu inventário no dia 4 de dezembro do ano de 1759. Momento esse no qual foram listados os bens materiais que eram de sua posse na Capitania de Minas. Assim, lista o documento a posse de uma casa no Arraial de Catas Altas; créditos a receber por pagamentos a ele não efetuados; dívidas a pagar em lojas, boticas, açougues e cirurgiões; escravos e alguns outros bens de uso cotidiano, de menor valor monetário. Outros pormenores de sua vida atestam que ele foi membro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do Arraial de Catas Altas.[117]

Após registrar testamento, faleceu Francisco de Faria Xavier no dia 12 de dezembro do ano de 1759, conforme atestado de óbito.[118] Foi enterrado na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Não se tem registro sobre o ano de nascimento de Faria Xavier, mas, provavelmente, esses dados possam ser levantados em arquivos portugueses, visto ser de conhecimento sua origem.

Poucas foram as informações encontradas a respeito da atuação de Francisco de Faria Xavier, citando-se no ano de 1744 a arrematação da talha da capela-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.[119] No ano de 1755 realizou obras na capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas (MARTINS, 1974, v. 2, p. 328). E, no ano de 1757-1758, recebeu pagamentos por serviços efetuados no retábulo de São Gonçalo, da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas (MARTINS, 1974, v. 2, p. 328).

Além disso, é de conhecimento que Francisco Viera Servas atuou nos serviços arrematados por Francisco de Faria Xavier, na talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Catas Altas. É interessante observar que, para um serviço não muito grande, que

[117] ACSM, IPHAN. Cartório 1º ofício. Testamento de Francisco Faria Xavier, 1759, fls.33v, 37.
[118] AEAM. Livro de Óbitos. Prateleira H-01 Catas Altas, 1749-1760, fl. 157v.
[119] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 21v.

foi realizado em um prazo de seis meses, Faria Xavier lançou mão de subcontratações. Essa informação, somada ao fato de Francisco de Faria Xavier arrematar obra de talha em Santa Bárbara e depois José Coelho de Noronha receber pagamentos pelos serviços, levanta hipóteses de ter sido Faria Xavier uma espécie de empresário, que arrematava obras e depois subcontratava artistas para efetuar sua execução. Um provável indicativo de que ele não tinha uma oficina fixa de artistas que o auxiliava, ou ser homem ligado mais aos negócios do que à fatura da talha.

Por outro lado, essas constatações dificultam estudos que tenham como objetivo compreender a obra de Francisco de Faria Xavier por meio de uma análise formal. Primeiramente, porque até o momento só se tem conhecimento de seu envolvimento em três obras de talha. Segundo, porque nesses trabalhos, comprovadamente, atuaram outros artistas, imbuindo essas obras de características diversas que poderiam, em um estudo incorreto, ocultar a efetiva participação de todos os seus executores. Nesse sentido, sabe-se que parte da talha da capela-mor, da igreja Matriz de Catas Altas, foi executada por Manoel Gonçalves Valente. Além disso, foi um período relativamente curto o que Faria Xavier esteve envolvido com a obra por ele arrematada, principalmente se for considerada a colaboração de Vieira Servas, o que dificulta um trabalho por buscas de características escultóricas do artista. Para que se possa analisar a obra de talha de Faria Xavier é necessário que se encontre outro trabalho, documentado, que seja de sua autoria, o que até o momento não ocorreu.

8.2.6 Francisco Xavier de Brito

A vida e obra do entalhador Francisco Xavier de Brito ainda é cercada de dúvidas, apesar de sua fundamental importância no contexto da talha colonial luso-brasileira. Não se sabe, ao certo, sua origem, mas alguns pesquisadores, como Myriam Oliveira (2006, p. 141) e Silvia Ferreira[120] acreditam ser ele natural de Lisboa.

[120] Ver FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. Manuel de Brito: Mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1720-1739), uma obra entre dois continentes. In: 2º COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS, 2008A, Lisboa. *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa Imaginário e Viagem.* Lisboa, 2008.

Os primeiros trabalhos de Francisco Xavier de Brito, na Colônia brasileira, ocorreram a partir do ano de 1734, quando ele arrematou o arco e frontispício da capela-mor da igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro (HILL, 1990, v. 2, p. 110). No ano de 1735 Brito arrematou, na citada igreja, a talha da cimalha da capela-mor (HILL, 1990, v. 2, p. 115). Seus trabalhos na Penitência se estenderam por um bom tempo, pois no ano de 1736 ele assinou contrato para executar a talha dos retábulos da nave da dita igreja (HILL, 1990, v. 2, p. 117).

Algumas dúvidas cercam a atuação de Brito na igreja da Penitência. Assim, questionam-se quais foram os possíveis motivos que levaram Francisco Xavier de Brito a arrematar as obras na citada igreja e se existiram laços de parentesco entre ele o entalhador Manuel de Brito que realizou, a partir do ano de 1726, a obra de talha do retábulo-mor. Todavia, ainda não foi possível comprovar tais relações.

Além disso, os trabalhos de Xavier de Brito na Penitência do Rio demonstram um importante processo de aclimatação do entalhador na Capitania, provavelmente, recém-chegado do Reino. Conforme Dangelo (2006, p. 172), antes de realizar a dura viagem até à Capitania de Minas, as pessoas vindas do Reino necessitavam de tempo para se recuperarem da longa viagem até à Colônia. Essa aclimatação ocorria, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro que era porto sede do Governo Geral, atuando como o maior entreposto costeiro para àqueles que se dirigiram à região de Minas (DANGELO, 2006, p. 172).

Após esses trabalhos Francisco Xavier de Brito se mudou para a Capitania de Minas, por volta da década de 1740, quando, no ano de 1741, foi registrada sua entrada na irmandade das Almas, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (MARTINS, 1974, v. 1, p. 129). No ano de 1742 Xavier de Brito fez pequeno serviço de escultura de dedos para a imagem de São Miguel, da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto (MARTINS, 1974, v. 1, p. 129).

As pesquisas realizadas para esta tese puderam comprovar a entrada de Francisco Xavier de Brito, no ano 1743, como irmão da irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar de Ouro Preto. Efetuou, o citado Brito, pagamentos nos anos de

1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751. Registrou-se seu falecimento no ano de 1751.[121]

No ano de 1746, Francisco Xavier de Brito e seu sócio Antônio Henriques Cardoso arremataram as obras do zimbório da igreja Matriz do Pilar (Ouro Preto).[122] Foi nesse período que eles também assinaram contrato para execução da talha do retábulo-mor da referida igreja Matriz. Sobre esses trabalhos, sabe-se que, no ano de 1747, os entalhadores citados solicitaram permissão para alterar o risco do retábulo-mor.[123]

Entre os anos de 1747-1748, Brito recebeu pagamentos por esculturas para o retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia.[124]

No ano de 1750, recebeu Brito valores referentes ao risco do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto.[125] E seu último trabalho conhecido foi realizado no ano de 1751, quando atuou na ornamentação para as Exéquias fúnebres de Dom João V que ocorreram na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto.[126] No dia 24 de dezembro do ano de 1751[127] foi registrado falecimento de Francisco Xavier de Brito.

Apesar das obras listadas, muitas peças de escultura são atribuídas a Francisco Xavier de Brito, principalmente imagens sacras. Contudo, a ausência de documentação exige que sejam empreendidos rigorosos estudos dessas peças, em busca de respostas para uma mais segura atribuição. Além disso, é necessário conhecer parte da vida e obra do entalhador no Reino português, se por lá deixou

---

[121] APNSP. Livro de Conta Corrente da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, 1739-1852. vol. 58, fl. 82v.
[122] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, fl. 53.
[123] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.
[124] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 57v.
[125] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 6 v.
[126] Ver: TEDIM, Manuel José. Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1993-1996, n.º 17, p. 241 - 257.
[127] APNSP. Livro Irmandade de São Miguel e Almas, fl. 154v.

obras e qual foi, de fato, os laços existentes entre ele e Manuel de Brito, se foram parentes, ou apenas parceiros de trabalho.

8.2.7 Jerônimo Felix Teixeira

Pouco se sabe a respeito do entalhador Jerônimo Felix Teixeira. Entretanto, sua vida e obra podem ser reescritas a partir de pesquisas que tenham como orientação o estudo de documentação, visto ser possível encontrar novos dados a seu respeito nos arquivos de Minas. Além disso, é ainda importante analisar sua obra diante das relações profissionais estabelecidas com Felipe Vieira, pois arremataram, esses dois entalhadores, alguns importantes trabalhos de talha na Capitania de Minas.

As primeiras informações documentadas sobre Jerônimo Felix Teixeira, datam do ano de 1753, quando seu nome foi arrolado no Livro de Devassas com a indicação de seu ofício de entalhador (MARTINS, 1974, v. 2, p. 283).

No ano de 1754-1755 Felix Teixeira recebeu pagamentos pela obra que fez para a capela de Nossa Senhora do Rosário, em Itabirito (MARTINS, 1974, v. 2, p. 284). Acredita-se, como demonstrado nesta tese, que ele possa ter efetuado outros trabalhos no citado retábulo-mor.

Depois, no ano de 1756, registrou-se seu envolvimento na fatura do retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia.[128] Serviço esse arrematado juntamente com Felipe Vieira. Ainda nessa igreja ele recebeu quantias por fazer castiçais, no ano de 1767.[129]

Atestou o Segundo Vereador de Mariana (BAZIN, 1983, v. 1, p. 383) que Jerônimo Felix Teixeira atuou, com Felipe Vieira, na obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, por volta dos anos de1760-1764.

---

[128] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.
[129] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.

Além disso, foram encontrados, no Arquivo do Escritório do Iphan (Rio Janeiro), importantes dados acerca da vida e obra de Jerônimo Felix Teixeira,[130] transcritos por Manuel José de Paiva no dia 21 de dezembro do ano de 1951. Não foram, até o momento, localizados os originais desses documentos. No entanto, acredita-se que se encontram nos arquivos de Ouro Preto. Ressalta-se a urgência de localização desses registros, pois a transcrição citada encontra-se incompleta.

Conforme o documento em debate, Jerônimo Felix Teixeira ajustou a produção de riscos e execução dos retábulos de São Miguel e Almas e de Nossa Senhora do Rosário, além da escultura de uma imagem de São Miguel para a igreja de São José da Barra (possivelmente, igreja Matriz de São José da Barra Longa).

> Dizemos nós abaixo assinados que é verdade que ajustamos com Jerônimo Felix Teixeira official entalhador para este nos fazer a obra do altar das Almas da Matriz de São Joseph da Barra na mesma forma e risco da talha que o dito fez na mesma Matriz para Nossa Senhora do Rosário, fazendo o dito a Imagem de São Miguel a proporção q pedir o dito altar (...). São José da Barra, 13 de agosto de 1764 [?][131]

É interessante observar que o entalhador em estudo atuou não apenas na concepção das obras de talha, mas também na produção dos riscos. Além de realizar trabalhos de imaginária, sendo esse um importante indício de que possam existir, nas igrejas setecentistas de Minas, outras esculturas realizadas por ele.

Segundo Martins (1974, v. 2, p. 284), no ano de 1765, Jerônimo Felix Teixeira realizou a talha dos retábulos colaterais do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas. A respeito desse trabalho, Myriam Oliveira (2003, p. 251) ressaltou que são exemplares de interesse para o estudo da talha Rococó em Minas e das dificuldades dos artistas em lidar com os novos temas, à época.

Certamente, Jerônimo Felix Teixeira faleceu no ano de 1767, pois é desse ano o documento que registrou seus bens sendo vendidos,[132] citando-o como “defunto”.

---

[130] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO DO IPHAN – Rio de Janeiro. Personalidade Jerônimo Felix Teixeira, pasta 394.03.
[131] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO DO IPHAN – Rio de Janeiro. Personalidade Jerônimo Felix Teixeira, pasta 394.03, fl. 8.
[132] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO DO IPHAN – Rio de Janeiro. Personalidade Jerônimo Felix Teixeira, pasta 394.03.

Não foi mencionado, no referido texto, o ano exato de sua morte e pormenores de sua vida. Eram bens de posse de Felix Teixeira: utensílios domésticos, roupas, roupas de cama, móveis, cavalos e cinco escravos.

8.2.8 José Coelho de Noronha

O entalhador José Coelho de Noronha é um dos poucos artífices atuantes em Minas Gerais, cuja vida e obra são conhecidas.

Segundo as pesquisas de Pedrosa (2012), José Coelho de Noronha, mestre entalhador,[133]nasceu em Lisboa no ano de 1704[134] e foi batizado na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, da mesma cidade portuguesa. Era filho de Theodoro Coelho de Noronha e Isabel Farinha, já falecidos na data de seu óbito.[135]Consta, em seu inventário, que fora casado com Josepha Maria Anna Joaquina, com quem não teve filhos[136] e morou, nos últimos anos de sua vida, na Fazenda da Boa Vista, arredores da Vila de São José, atual Tiradentes, onde faleceu de morte violenta, no dia 12 de setembro do ano de 1765.[137] Foi sepultado na igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes), envolto no hábito religioso dos carmelitas, por ser membro da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

---

[133] "(...) chegandose para o dito lansador Jose Coelho de Noronha mestre entalhador (...)". APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fl.104.

[134] "José Coelho de Noronha morador em Vila Rica que vive da sua ocupação de entalhador de idade que dispõe ter de quarenta e cinco anos pouco mais ou menos (...)" ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 31.

[135] "Aos dezessete de Setembro de 1765, faleceu com todos os sacramentos José Coelho de Noronha. Foi encomendado, acompanhado e sepultado dentro desta Matriz com dobres de sino." AEDSJDR (ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO DE SÃO JOSÉ DEL-REI). Livro de Óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 80, estante 02, caixa 31. 1757-1782, fl. 248.

[136] Chamou-nos a atenção o fato de José Coelho de Noronha e sua esposa Josepha Maria Anna Joaquina não terem tido filhos, pois conforme Figueiredo (1995, p. 119), raros eram os casais, no século XVIII, com relação estável, que não tivessem filhos.

[137] Consta no Inventário de José Coelho de Noronha que ele faleceu no dia doze de setembro do ano de 1765. ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 5. Em contrapartida, no livro de óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São José del-Rei, consta o dia dezessete de setembro do ano de 1765 como a data de sua morte. AEDSJDR (ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO DE SÃO JOSÉ DEL-REI). Livro de Óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 80, estante 02, caixa 31. 1757-1782, fl. 248.

Dos pormenores de sua vida religiosa, destaca-se a participação como irmão na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica[138] e de São João del-Rei, além de sua entrada na irmandade do Santíssimo Sacramento de São João del-Rei,[139] em abril do ano de 1755.

Os primeiros trabalhos de Noronha na Capitania de Minas datam do ano de 1745, quando arrematou a obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.[140] No ano de 1747 ele recebeu pagamentos pela talha do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, da Sé de Mariana.[141] Ainda na Sé se envolveu, juntamente com sua oficina, na produção dos retábulos de São Miguel e Santo Antônio.[142] Em 1749 ajustou um oratório para o altar da capela do Palácio do Bispo, em Mariana.[143]

No ano de 1751 Noronha alugou casa em Ouro Preto.[144] Em 1752 recebeu por acréscimo do resplendor e figura do trono da igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto.[145] Nesse mesmo ano entrou como irmão na irmandade de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.[146] Outros serviços foram por ele realizados na Matriz do Pilar de Ouro Preto, citando-se, no ano de 1753, sua participação na louvação da talha da

---

[138] Entrada de José Coelho de Noronha como irmão na Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica em 21/07/1752. Informações cedidas, gentilmente, pela Professora Historiadora Maria Agripina Neves. CECO. Assentos e Profissões de Irmãos da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. Microfilme 193, vol. 2354, fl. 169v.

[139] AEDSJDR. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790, fl. 115, "793 – Aos três dias do mês de Abril de mil setecentos e cinquenta e cinco anos se assentou por Irmão desta Irmandade do Santíssimo Sacramento José Coelho de Noronha e se obrigou às Leis do compromisso se assinou e pagou a sua entrada."

[140] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 22. .

[141] AEAM – Livro de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1747-1832, fl. 5v.

[142] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício.

[143] TRINDADE, Cônego Raimundo Otávio da. *Um pleito tristemente célebre nas Minas do Século XVIII*: contribuição para a história eclesiástica de Minas. São Paulo: Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais" Ltda., 1957.p. 10.

[144] APNSP, códice 3. Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, fl. 20.

[145] APNSP. Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 23v.

[146] CECO. Assentos e Profissões de Irmãos da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. Microfilme 193, vol. 2354, fl. 169v.

capela-mor[147] e, no ano de 1754, diversos consertos efetuados no retábulo-mor da referida igreja Matriz. [148]

No ano de 1755, em São João del-Rei, Noronha entrou como irmão na irmandade do Santíssimo Sacramento.[149] Certamente, se encontrava em São João del-Rei em prol dos serviços arrematados para a talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

No ano de 1758 Noronha se encontrava em Caeté para efetuar as obras do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso.[150] E, no ano de 1762, recebeu pagamentos pelo risco da igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais.[151]

8.2.9 Manuel de Brito

Manuel de Brito deixou obras tanto em Portugal, quanto no Brasil. Ao analisar pormenores de sua atuação em Portugal, a pesquisadora Silvia Ferreira (2008a, p.23) demonstrou que o dito entalhador arrematou, no ano de 1723, a talha do retábulo-mor da igreja lisboeta de São Miguel. E, no ano de 1724, a talha da capela-mor da igreja lisboeta do Convento de São Domingos.

No ano de 1726, Manuel de Brito se encontrava na Colônia Brasileira e arrematou a obra do retábulo-mor da igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro. Conforme Bazin (1983, v. 2, p. 160), nessa mesma igreja o entalhador executou o púlpito no ano de 1732 e, em 1739, assinou contrato para produzir a talha parietal, entre os retábulos laterais.

---

[147] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 81-81v.
[148] APNSP. Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 44.
[149] AEDSJDR. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790, fl. 115.
[150] APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal. Códice1075, fl.127, 127v, 128, 128v, 129, 129v, 130.
[151] AEAM, Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São João Batista do Morro Grande, 1735 – 1815, fl. 103.

Pelo que foi possível apurar, Manuel de Brito também laborou em Minas Gerais. Assim foi constatado pela pesquisadora Silvia Ferreira (2008a, p. 13), subsidiando-se nos estudos de Adalgisa Campos (2004) que levantou dados referentes a atuação de Manuel de Brito na talha do retábulo de São Miguel e Almas, no ano de 1733, e no retábulo do Senhor dos Passos entre 1734-1736,[152] ambas as peças localizadas na igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto.

Acredita-se que Manuel de Brito laborou na fatura de outros retábulos da Matriz do Pilar de Ouro Preto. Entretanto, não foi localizada documentação. Observa-se que o período no qual Brito esteve na Capitania de Minas foi, justamente, o intervalo em que ele não esteve ativo no Rio, entre os anos de 1732 e 1739.

8.2.10 Pedro Monteiro de Sousa

São poucos os entalhadores ativos em Minas Gerais, durante o século XVIII, que tiveram estudadas parte de sua vida e obra em Portugal. Desses nomes, cita-se Pedro Monteiro de Sousa. Conforme dados extraídos por Martins (1974, v. 2, p. 276), ele nasceu por volta de 1696 na freguesia de São Vitor, Braga. Foi casado e, na década de 1730, já residia em Tiradentes.

Em Portugal, Pedro Monteiro de Sousa realizou obras de talha em algumas igrejas de Braga, entre os anos de 1716 – 1728, aproximadamente. A vida e obra desse entalhador faz parte dos estudos de Eduardo Pires de Oliveira que ainda serão publicados. Contudo, o referido autor, gentilmente, informou que, entre os trabalhos arrematados por Pedro Monteiro, destaca-se o retábulo de Nossa Senhora do Rosário para Santa Sé de Braga (1721) e o retábulo para igreja dos Jesuítas (1726), também em Braga.

Depois dessas obras, apareceu Pedro Monteiro em Tiradentes, na década de 1730 (MARTINS, 1974, v. 2, p. 276). Onde realizou diversos serviços na igreja Matriz de Santo Antônio. Pode-se citar, como obra do referido entalhador, o retábulo do Bom

[152] APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1716-1734, fl. 71.

Jesus do Descendimento, executado entre os anos de 1730-1734 (FILHO, 2010, p. 107). No ano de 1737,[153] ele recebeu pagamentos pela talha do retábulo do Senhor dos Passos da igreja Matriz de Tiradentes. No entanto, outros valores foram destinados a ele até por volta do ano de 1743, quando desaparece seu nome da documentação.

8.3 As oficinas e a produção da talha do estilo joanino, em Minas Gerais

São corriqueiros os estudos referentes à vida e obra de alguns entalhadores ativos em Minas Gerais, no século XVIII, sobretudo daqueles que obtiveram prestígio à época em que estiveram em pleno labor. Sobre esses artistas, costumeiramente, recaem a autoria das principais obras de talha executadas no contexto artístico de que se trata este texto. Desses nomes, conhecesse-se Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha e Antônio Francisco Lisboa. Poder-se-ia, ainda, citar alguns outros nomes, o que se tornaria injusto diante do grande número de artífices que contribuíram para efetivação da arte colonial luso-mineira e que permanecem anônimos.

A obra desses e de outros profissionais do ofício da talha, caso que também se estende à pintura, torna-se objeto de estudo, geralmente, a partir do momento que se constata, por meio de documentação primária, seus nomes arrolados em registros que formalizaram a contratação dos trabalhos artísticos: contratos de arrematação, ordens de pagamentos, dentre outros meios legais coevos dos quais se valiam os contratados e contratantes de tais serviços. Nesses casos, comumente, toma-se como autor da obra o nome do entalhador citado, ignorando-se os arranjos realizados e concretizados por meio de oficinas, onde profissionais de diversos ofícios somavam esforços para efetivação dos trabalhos.

É sabido que os entalhadores não atuavam isolados na fábrica dos retábulos, visto se tratarem de obras complexas que demandavam certo número de profissionais para auxiliar as diversas tarefas existentes. Exigindo, assim, o envolvimento de

[153] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade Senhor dos Passos. Livro de Receita e Despesas –Livro 07, Estante 03, Caixa 04, 1729-1815, fl. 4.

carapinas, carpinteiros e ensambladores. Além disso, as esculturas dos retábulos apontam se tratarem de peças esculpidas por diferentes entalhadores, visíveis tais aspectos pela boa qualidade na execução de alguns entalhes, em contraposição a outros cuja fatura demonstra limitações técnicas por parte dos artistas que os produziram. Essa dificuldade poderia, entre outros fatores, ser fruto da presença de aprendizes nesses ambientes, que eram iniciados no universo artístico diante dos ensinamentos de um mestre.

Sobre essas dúvidas que cercam o tema, pode-se citar a destacada produção artística do Aleijadinho, a quem se atribui uma grande quantidade de obras que exigiriam do artista tempo de vida superior ao que gozou para realizar todos os trabalhos, caso os executasse sozinho. Nesse cenário, ficam ocultados os demais profissionais que, provavelmente, estiveram em atividade em sua oficina. Essas relações de trabalho podem ter propiciado aos oficiais que laboravam com o Aleijadinho, assimilar e repetir seus marcantes traços escultóricos. Contribuindo para que seja atribuída a ele, a autoria de algumas obras, mas que podem ter sido realizadas por outros artistas que compuseram sua oficina e que propagaram algumas das características e peculiaridades escultóricas do mestre.[154]

Mesmo diante de tais evidências, como acima citado, não são conhecidas as oficinas que estiveram a serviço da arte da talha na Capitania de Minas. Sabe-se da existência de alguns artistas que mantiveram vínculos profissionais com outros entalhadores, mas não se sabe, ao certo, quais foram as relações entre eles estabelecidas. Tudo isso se mostra contraditório, pois a documentação permite mapear algumas dessas oficinas em atividade nas Minas do ouro.

Entende-se que foram essas oficinas importantes núcleos de trabalho, responsáveis não somente pela produção da talha, mas também pela propagação de elementos

[154] Deve-se pesquisar sobre esses homens que laboraram com o Aleijadinho, o que seria grande contributo para se escrever mais um capítulo da vida e obra do mestre. Pois, é sabido que com ele laboraram alguns oficiais, como consta em documentos analisados por Zoroastro Passos Viana. Além disso, tal pesquisa possibilitaria estudar obras cuja autoria é atribuída ao Aleijadinho, mas que podem ter sido realizadas por outros oficiais. Todavia, foge à proposta dessa pequena contribuição aprofundar no fascínio que causa a obra do mestre Aleijadinho. Ver: PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940. p. 137.

estéticos e formais que possibilitam, hoje, conhecer sua atuação e mapear outros serviços que realizaram, nem sempre documentados.

Outro aspecto que desperta a atenção para a atuação dessas oficinas, é o conhecimento de que alguns homens que nelas estiveram em atividade, depois de concluídos os serviços para ao quais foram contratados, empreendiam obras em outras igrejas, levando uma extensa bagagem de repertório estilístico e formal adquiridos nesses centros de trabalho. Assim, propagavam formas e elementos aprendidos por meio da observação e da cópia dos trabalhos dos mestres com os quais mantiveram contato. A exemplificar, cita-se o caso do entalhador Manoel de Azevedo Peixoto que laborou com José Coelho de Noronha na produção do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté. Pois, posteriormente, Azevedo Peixoto arrematou a obra do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição, no Mosteiro das Macaúbas, onde reproduziu alguns elementos e formas existentes no retábulo-mor de Caeté.

Diante de tudo isso, novos subsídios para o estudo da arte colonial luso-mineira vieram a público e trouxeram dados históricos sobre a oficina de talha que contou com o comando do entalhador José Coelho de Noronha. Essa oficina foi composta por diversos profissionais das artes e dos ofícios e esteve a serviço da produção da talha em Minas Gerais, durante algumas décadas do século XVIII, atuando em diversos templos religiosos da Capitania. Nesse sentido, esta seção tem como orientação discutir a organização e atuação dessa oficina nas igrejas mineiras, apresentar os artistas que a compuseram e demonstrar algumas influências que tiveram na construção dos códigos ornamentais estilísticos em voga no universo artístico mineiro setecentista.

Nesse sentido, diante das exposições acima encabeçadas, pretende-se elencar a atuação de algumas oficinas de talha na Capitania de Minas, entre as décadas de 1730 – 1760, cujos trabalhos foram responsáveis pela produção da talha do estilo joanino. Esse estudo foi possível por intermédio de levantamento documental que permitiu esclarecer dúvidas a respeito dos oficiais envolvidos na confecção de alguns retábulos do estilo joanino, em Minas Gerais.

***

Não é recente o conhecimento de que os retábulos, no universo artístico luso-brasileiro, eram erguidos a partir da união de artífices de ofícios diversos, agrupados em oficinas. Contudo, são raros os estudos sobre o tema que possibilitam conhecer detalhes sobre a organização e composição desses centros de produção da talha. Isso ocorre, entre outros fatores, pelas dificuldades de se mapear tais núcleos de trabalho, uma vez que a documentação deixa grandes lacunas a respeito do assunto.

Todavia, os estudos para a produção desta tese conseguiram elencar informações sobre o tema. Entre elas, a existência de variações na organização dessas oficinas. Acredita-se que outros modos de organização do trabalho coexistiram no contexto da arte setecentista em Minas, no entanto, citam-se apenas os casos suscetíveis de comprovação documental.

Desse modo, apurou-se que algumas oficinas eram compostas por membros fixos que acompanhavam o mestre em todas as obras por ele arrematadas, caso esse do arranjo profissional que esteve sob a supervisão do entalhador José Coelho de Noronha. Em outros casos, constata-se a inexistência de vínculos que determinassem a constituição de uma oficina fixa. Sobre o tema, pensa-se que os oficiais se uniam para executar uma determinada obra e, depois de finalizados os serviços, se separavam. Acredita-se que nesses casos não se tratavam de membros fixos dessas oficinas, mas de artífices que eram contratados para executar partes dos serviços e que não estavam submetidos a um arranjo organizacional convencional. Como exemplo, cita-se a oficina que produziu o retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto.

Outro arranjo mapeado é aquele em que oficiais entalhadores, carapinas, carpinteiros, com ou sem laços corporativos, encontravam-se em um mesmo templo para realizar diversos retábulos. No interior dessas igrejas esses profissionais atuavam em várias obras, constituindo-se, assim, diversos modelos de oficinas sem

se tornarem membros fixos de um ou outro núcleo. Além disso, nesses casos, os artífices podiam permanecer por longo tempo nesses templos em função das oportunidades de trabalho que surgiam. Essa forma de organização do trabalho pode ser uma das repostas para a existência, em um mesmo templo religioso, de retábulos com marcas escultóricas, similaridades estéticas e formais que acusam terem sido realizados por um mesmo agrupamento de trabalhadores, mas que a documentação nem sempre consegue esclarecer essas questões. Dessas oficinas, que podem ter sido comuns no contexto artístico em análise, cita-se o caso da igreja Matriz de Catas Altas, onde foi possível observar a atuação de um agrupamento com tais características.

Nesse sentido, serão estudadas algumas dessas oficinas que tiveram fundamental importância para a produção da talha do estilo joanino, na Capitania de Minas. Ressalta-se que é de conhecimento a existência de outros agrupamentos no contexto em estudo, mas que não serão neste texto analisados, diante das limitações interpostas pelo silêncio da documentação. No entanto, será discutida a provável atuação de uma oficina em Barão de Cocais, Santa Bárbara, Brumal e Cocais, cujo exame das obras existentes demonstra que foram realizadas por um mesmo grupo de profissionais.

8.3.1 A oficina do entalhador José Coelho de Noronha

Não se tinha, até o momento, notícias de um grupo fixo de oficiais que acompanhou José Coelho de Noronha nas obras por ele realizadas, compondo uma oficina de talha sob sua liderança. Do mesmo modo, são raros os estudos que conseguiram pontuar a existência desses arranjos organizacionais, apesar de se saber que foram comuns no universo artístico luso-brasileiro. Entretanto, as pesquisas em arquivos apontaram a presença de alguns oficiais que mantiveram parceria com Noronha na execução de serviços de talha entre os anos de 1744 e 1765.[155] Esses nomes aparecem reiteradas vezes relacionados à figura do entalhador, atuando, sempre, nas mesmas obras em que ele esteve envolvido. As relações de trabalho por eles

[155] Ver: PEDROSA, Aziz José de. José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. 2012. 313 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

mantidas ficaram explicitas por meio do estudo de documentação[156] referente aos problemas que se sucederam nas obras de alguns retábulos da Sé de Mariana, fornecendo, desse modo, as informações necessárias para subsidiar o mapeamento da referida oficina.

Nesse sentido, sabe-se que Noronha lançou mão de uma oficina composta por artífices de diversos ofícios para realizar a talha do retábulo de São Miguel e Almas, na Sé de Mariana. Compuseram o referido núcleo de trabalho os entalhadores Amaro dos Santos, Manoel João e Antônio Pereira, o mestre pedreiro Manoel Gomes, o carpinteiro Luiz Mendes e o carapina Simão Franco Monteiro. Ainda na Sé de Mariana, Coelho de Noronha foi o responsável por efetuar a talha dos retábulos colaterais de Nossa Senhora da Conceição[157] e de São José.[158] Pelo que foi possível averiguar, por intermédio de registros,[159] José Coelho de Noronha esteve, também, envolvido na execução do retábulo de Santo Antônio, na Sé de Mariana. Todos esses trabalhos foram realizados entre os anos de 1745 – 1749 e, certamente, foram frutos de uma grande empreitada possível pelo trabalho em conjunto de uma oficina.

Minúcias desse grupo de profissionais, de sua formação e até mesmo do modo como era direcionado o trabalho em prol da adequação da arte com a estética corrente, podem ser conhecidos por intermédio dos dados arrolados no documento em análise.[160] Além disso, foi possível efetuar o mapeamento dessa oficina e assim compreender quais eram os oficiais que, de fato, participavam na produção dos

---

[156] Ver: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p. 597-631, maio/agosto de 2013.

[157] AEAM – Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1747-1832, fl. 5 v.

[158] As proximidades formais e estéticas existentes entre os retábulos de São José e de Nossa Senhora da Conceição, ambos na Sé de Mariana, permitem apontar ser de José Coelho de Noronha a autoria do retábulo de São José, uma vez comprovada sua atuação no retábulo de Nossa Senhora da Conceição.

[159] Ver: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p. 597-631, maio/agosto de 2013.

[160] Ver: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p. 597-631, maio/agosto de 2013.

serviços de talha. Demonstrando, assim, que o trabalho em equipe foi fundamental para a arte da talha, reunindo-se nesses núcleos profissionais de variados ofícios.

Nos outros trabalhos arrematados por Noronha foi possível comprovar apenas a permanência de dois dos artífices que com ele laborou na Sé: Amaro dos Santos e Manoel João Pereira, desconhecendo-se o paradeiro dos demais. Isso sinaliza a possibilidade de uma oficina de talha contar com membros fixos e outros que eram contratados conforme as demandas dos trabalhos a serem realizados. Pela permanente presença de Amaro dos Santos e Manoel João Pereira trabalhando com José Coelho de Noronha e, diante do fato de ainda serem esses artistas desconhecidos da historiografia da arte luso-mineira, resolveu-se por empreender pequena pesquisa em busca de se compreender quem foram esses homens e qual papel desempenharam junto ao Noronha. Apesar das dificuldades encontradas no levantamento de dados, segue abaixo pequeno relato subsidiado em documentos, que esclarece um pouco sobre os entalhadores supracitados.

Amaro dos Santos, oficial entalhador, nasceu no ano de 1708.[161] Atuou juntamente com Noronha a partir de c.1744, na fatura do retábulo-mor[162] da Matriz de Santo Antônio, na cidade de Santa Bárbara.[163] Finalizados esses serviços, trabalhou com Noronha na talha do retábulo de São Miguel e Almas da Sé de Mariana,[164] por volta do ano de 1745-1749. Provavelmente, seus serviços na Sé se estenderam para outros retábulos nos quais Noronha também realizou a talha. Após essas datas, no ano de 1754, Amaro dos Santos assinou recibo pelos serviços de limpeza da talha[165] do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, da cidade de Ouro Preto. Sabe-se que Noronha também recebeu pagamentos por trabalhos realizados no retábulo-mor do Pilar de Ouro Preto. Mais tarde, Amaro dos Santos é citado como

[161] AEAM. *Ações cíveis*, Códice 251, Auto 6217, Cartório do 2º ofício. fl. 33 v.
[162] José Coelho de Noronha recebeu pagamentos pela obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, no ano de 1745. Ver: ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*. Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12. Santa Bárbara 1741-1805.
[163] AEAM. *Ações cíveis*, Códice 251, Auto 6217, Cartório do 2º ofício. fl. 34 v.
[164] AEAM. *Ações cíveis*, Códice 251, Auto 6217, Cartório do 2º ofício. fl. 33 v.
[165] APNSP. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, 1749-1810, vol. 218, fl. 44 v.

louvado[166] no processo impetrado por Noronha para receber pagamentos, não efetuados, referentes à obra do retábulo-mor da Matriz de Caeté. Por fim, Amaro dos Santos, em dezembro de 1763, residindo em Vila Nova da Rainha, atual Caeté, assinou como testemunha[167] de que José Coelho de Noronha, naquela data, registrou testamento em cartório.

A constante presença do entalhador Amaro dos Santos trabalhando com José Coelho de Noronha, desde suas obras em Santa Bárbara, passando por Mariana, Ouro Preto até Caeté, fornece novas possibilidades para o entendimento da oficina de talha que, provavelmente, esteve em atuação direta com Noronha. Apesar de não ter sido explicitado o nome de Amaro dos Santos na confecção da talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, certamente foi ele um dos entalhadores que nesse retábulo-mor laborou, diante das evidências existentes entre as relações de trabalho que por cerca de vinte anos mantiveram ele e o Noronha.

Outro nome constantemente citado nas obras de talha em que trabalhou Noronha é do entalhador Manoel João Pereira. Conforme os registros encontrados, Manoel João Pereira laborou, juntamente com Noronha, nos trabalhos de talha da Matriz de Santa Bárbara[168] e no retábulo de São Miguel e Almas da Sé de Mariana,[169] obras que aconteceram entre os anos de 1744-1749. Depois disso, Manoel João Pereira assinou pagamentos[170] por serviços efetuados na talha da capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, cujos documentos descrevem a situação de sociedade entre ele e Amaro dos Santos. Após esses registros, Manoel João participou como testemunha da entrega do testamento de Coelho de Noronha, no ano de 1763, em Vila Nova da Rainha, tal qual o fez Amaro dos Santos. Demonstra-se, desse modo, a atividade de Manoel João Pereira juntamente com Coelho de Noronha. Não foi localizada documentação referente à confecção da talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, na qual seja citado o nome de Manoel João

---

[166] MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, p. 73.
[167] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN. São João del-Rei, *Inventário*, 1765, Noronha, José Coelho de, Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira, Caixa: 345, fl. 11 v.
[168] ACSM. Ações cíveis, Códice 251, Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl.32.
[169] ACSM. *Ações cíveis*, Códice 251, Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl.32.
[170] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 45-45v.

Pereira, mas, certamente, ele ali laborou por ser um dos membros fixos que compuseram a oficina de Noronha. Além disso, não estaria em Caeté, juntamente com Noronha e Amaro dos Santos, se não fosse para efetuar obras.

Assim, foi possível constatar, por intermédio do estudo de documentação, Amaro dos Santos e Manoel João Pereira trabalhando, por longo período de tempo, como entalhadores nas mesmas obras em que laborou Noronha, o que permite considerar serem esses oficiais membros da oficina de talha que esteve sob a liderança do mestre lisboeta. Visto ter sido Noronha a figura central dos trabalhos que realizou, pois foi o arrematante de obras, e, certamente, o responsável por direcionar os trabalhos na posição de líder. Fato esse ocorrido na confecção de alguns retábulos da Sé de Mariana.

Importante também foi avançar os estudos acerca da oficina de talha que laborou na produção do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté. Não se tinha conhecimento da presença de outros oficiais na dita obra, salvo o nome de José Coelho de Noronha que foi o arrematante dos serviços. Todavia, a escultura de algumas peças do retábulo-mor da Matriz de Caeté demonstram traços escultóricos que apontam o envolvimento de outros artistas na fatura de sua talha, que hoje se sabe se tratarem de Amaro dos Santos, Manoel João Pereira e Manoel Antônio de Azevedo Peixoto.

O entalhador Manoel Antônio de Azevedo Peixoto foi citado como louvado no ano de 1763, juntamente com Amaro dos Santos,[171] no processo em que Noronha reclamava pagamentos, não efetuados, referentes à obra do retábulo-mor da Matriz do Bom Sucesso, em Caeté. Esse mesmo entalhador assinou documento como testemunha do registro do inventário de Noronha, na Vila Nova da Rainha, no ano de 1763. Não foram encontrados registros a respeito da atuação de Manoel de Azevedo Peixoto com Noronha, todavia é provável que ele também estivesse envolvido na confecção da talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, juntamente com os oficiais acima citados, o que lhe implicou participar dos processos judiciais impetrados por Coelho de Noronha.

[171] MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, p. 73.

Ressalta-se que Manoel de Azevedo Peixoto é peça chave para se compreender a obra de Noronha em Caeté, além de poder ser de sua autoria a talha de alguns retábulos existentes em outras igrejas de Minas. Esse entalhador, finalizados os serviços em Caeté, apareceu no ano de 1767 arrematando a talha do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Mosteiro das Macaúbas, em Santa Luzia.[172] Obra essa, erroneamente, apontada como sendo de autoria de José Coelho de Noronha, o que é improvável, uma vez que ele faleceu no ano de 1765.

Essas indicações são feitas diante das similaridades da talha do retábulo-mor do Mosteiro das Macaúbas com a talha do mor da Matriz de Caeté, pois apresentam estrutura e preferências ornamentais muito próximas, demonstrando que uma dessas peças foi a influência para a outra. Em busca de respostas para essas questões, prosseguiu-se a análise dos registros documentais existentes para que se pudessem averiguar as datas de arrematação dos serviços de talha, indicando que, naquele momento, já se encontravam finalizados os riscos e demais apontamentos nos quais os entalhadores deveriam se referenciar para produzir as obras. A documentação demonstra que a talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté foi arrematada por Noronha no ano de 1758 (FIGURA 56),[173] data esta na qual já tinha sido definido o risco do projeto que foi visto e analisado pelo entalhador, antes da assinatura do termo de arrematação, o que lhe acarretou seguir esses direcionamentos para efetuar a obra. Infelizmente não foi possível localizar o nome do responsável pelo projeto do retábulo-mor da Matriz de Caeté, o que ampliaria as

[172] Manoel Antônio de Azevedo Peixoto, morador no então arraial de Santa Bárbara, foi ao mesmo tempo o entalhador e empreiteiro que a tomou (a obra de talha do retábulo-mor da Capela do Convento das Macaúbas, Santa Luzia) a seu cargo. Pelo contracto feito a 8 de agosto de 1767, Azevedo Peixoto receberia pagamento de um conto, cento e cincoenta mil réis, em duas prestações: duzentos mil réis no meio da obra, e o restante quando lhe puzesse a ultima demão. Seis mezes no máximo gastou Azevedo Peixoto desde que metteu mãos á obra até o dia em que lhe pôs o remate, pois a dois de Fevereiro de 1768 passou recibo do ultimo pagamento, que fora pactuado para depois de concluido o serviço. Cousa mui para notada é a segurança com que procurava garantir-se o entalhador. Para a quantia de que se falou foi necessário que as Recolhidas apresentassem abonador e principal pagador. (...) Do mesmo Azevedo Peixoto, existe no Capitulo do Recolhimento um trabalho de completo relevo, que bem lhe abona o nome de hábil estatuário. É uma bela Imagem representando Santa Quitéria, obra de madeira, medindo setenta e um centímetros de altura, e com olhos de vidro. Custou a Madre Regente a somma de vinte e cinco oitavas de ouro, como o declara um recibo assignado pelo estatuário em 1765.
Ver: SOUZA, Joaquim Silvério de. *Sítios e personagens*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Geraes, 1930, p. 284-287.

[173] APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fls.104, 127.

possibilidades de estudos sobre a origem dos elementos formais e preferências estéticas que compõem a referida talha. Contudo, uma das hipóteses que se levanta é desse risco ter sido uma intervenção de José Coelho de Noronha.

Por outro lado, a obra de talha da Capela do Mosteiro das Macaúbas foi arrematada no ano de 1767, por Manoel de Azevedo Peixoto (FIGURA 55). Nesse sentido, separa a confecção do citado retábulo e o da igreja Matriz de Caeté um período de, aproximadamente, nove anos. Essa informação possibilita apontar que foi o retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté o modelo para o das Macaúbas. Além disso, para o retábulo-mor da Matriz de Caeté, recorreu-se ao uso de elementos formais e estilísticos que compuseram a talha do estilo joanino, ainda que coexistam, nessa peça, alguns ornatos que demonstram o despontar do Rococó. Em contrapartida, no citado retábulo da Capela das Macaúbas a estrutura e seus ornamentos indicam sintonia com as formas e preferências estéticas do Rococó que, à época de sua fatura, predominavam na talha setecentista, em Minas Gerais.

Figura 55 - Retábulo-mor, Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição - Macaúbas

Fonte: Adalberto Andrade

Figura 56 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté

Fonte: Foto do Autor

Provavelmente, a existência de elementos formais do Rococó no retábulo-mor da Matriz de Caeté pode ter sido fruto de intervenções do entalhador Manoel de Azevedo, visto que no referido exemplar da capela do Mosteiro das Macaúbas o entalhador trabalhou temas similares. Outras dúvidas surgem a respeito da colaboração de Manoel de Azevedo Peixoto na talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté e, talvez, seja essa a maior evidência de que ele tenha desempenhado grande papel na produção da dita obra. Isso ocorre pelas similaridades escultóricas existentes entre a alegoria do Deus Pai, presente no coroamento dos retábulos-mores da capela das Macaúbas e da igreja Matriz de Caeté. Mantém essas esculturas estritas relações de semelhança, demonstrando possibilidades de Manoel de Azevedo ter laborado na fatura dessas peças em Caeté ou, até mesmo, ter realizado por completo sua escultura. Capacitando-o para, posteriormente, reproduzir o modelo no retábulo-mor das Macaúbas. Algumas figuras antropomórficas aladas, existentes no retábulo-mor da Matriz de Caeté (cabecinhas de anjos que ladeiam o Deus Pai), apresentam a mesma escultura das cabecinhas de anjos do retábulo-mor das Macaúbas, o que permite, conhecida a intervenção de Manoel de Azevedo na talha desse último retábulo, apontar ser dele a escultura dessas peças no exemplar de Caeté (FIGURAS 57 - 58).

Assim, demonstra-se que repostas para as dúvidas existentes relacionadas à talha do retábulo-mor do Mosteiro das Macaúbas podem ser encontradas diante da presença de Manoel de Azevedo na oficina de talha de Noronha, em Caeté, o que lhe permitiu perpetuar o estilo consagrado pelo mestre. Além disso, o estudo da obra de Manoel de Azevedo Peixoto pode apontar sua provável participação na talha de alguns retábulos laterais e colaterais da Matriz de Caeté, cuja autoria ainda é desconhecida, mas que mantém afinidades escultóricas e ornamentais com o retábulo-mor e os colaterais da capela do Mosteiro das Macaúbas que, apesar da documentação não indicar o nome do artista que os executou, provavelmente, são de autoria de Manoel de Azevedo.

Figura 57- Coroamento do retábulo-mor, Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição - Macaúbas
Fonte: Adalberto Andrade

Figura 58 - Coroamento do retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté

Fonte: Foto do Autor

8.3.2 O retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e suas oficinas

A respeito da produção da talha da capela e retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, é importante destacar que foi essa obra fruto da intervenção de duas oficinas, em épocas diferentes.

A primeira empreitada para a produção da fatura da referida talha foi realizada pela oficina composta por Francisco Xavier de Brito e seu sócio, [174] Antônio Henriques Cardoso. Conforme os levantamentos realizados, esses artífices atuaram na fatura da dita talha até por volta do ano de 1751, quando ocorreu processo de louvação da referida obra.[175] Ressalta-se que, apesar dos documentos apontarem Brito e Cardoso laborando nessa obra, não foram encontrados registros que comprovem a atuação desses entalhadores, juntos, em outros serviços de talha. Tampouco se tem conhecimento do envolvimento de Antônio Henriques Cardoso em outros trabalhos na Capitania de Minas, apenas a citação de seu nome, no ano de 1746/1747 no *Censo Geral dos Ofícios* da Comarca de Vila Rica (MARTINS, 1974, vol. 1, p. 149).

É difícil, ainda, compreender a sociedade estabelecida por Brito e Cardoso. Contudo, uma hipótese que se levanta é de ter sido Xavier de Brito o mestre dessa oficina e, Antônio Henriques Cardoso, o entalhador secundário nesses trabalhos. Essa hipótese é subsidiada em documentação que demonstra Xavier de Brito promovendo alterações nos riscos do retábulo-mor[176] e, posteriormente, realizando risco para a talha do arco-cruzeiro da capela-mor da Matriz do Pilar.[177] Esse pode ser um provável demonstrativo de que foi Francisco Xavier de Brito a mente criativa, o entalhador com maior experiência e, portanto, o mestre da oficina. No entanto, diante do silêncio da documentação, essas hipóteses têm como pretensão apenas elencar possíveis argumentos para que se possa compreender esse importante núcleo de trabalho.

Após as empreitadas de Brito e Cardoso, no retábulo-mor da igreja do Pilar, foi essa peça fruto da intervenção de outra oficina. Pois, no dia 23 de junho do ano de

[174] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 61 v.
[175] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 65 v.
[176] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.
[177] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 6 v.

1754,[178] foi acordado que o retábulo-mor deveria passar por consertos para que fosse corrigido "vícios e erros de arquitetura",[179] da mesma forma que deveria ser eleito o local onde se colocaria a imagem da padroeira Nossa Senhora do Pilar. Esses serviços foram arrematados por José Coelho de Noronha que também executou o levantamento da cúpula da tribuna da capela-mor, afastamento dos bancos do trono para diante e a confecção do nicho para a imagem de Nossa Senhora do Pilar.[180]

O termo de aceitação dos consertos realizados por Noronha, no referido retábulo-mor, foi assinado no dia 8 de novembro do ano de 1754.[181]Pagamentos relacionados aos trabalhos efetuados foram feitos no ano de 1754 nas seguintes datas: 12 de junho,[182]2 de setembro,[183] 3 de novembro[184] e 4 de dezembro.[185] Como citado, para esses serviços contou Noronha com o apoio de dois oficiais que estiveram em sua oficina: Manoel João Pereira e Amaro dos Santos.

8.3.3 Oficinas envolvidas na produção do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia

A análise documental referente ao processo de produção do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, demonstra que esse trabalho teve início por volta de 1747 e se estendeu até o ano de 1764. Desse processo é interessante observar que a irmandade de Nossa Senhora do Rosário, responsável pelo financiamento das obras do retábulo-mor, não confiou serviços da referida talha a um mestre, por intermédio de processo de arrematação. Procedimento esse comum no universo

[178] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl.83-83v.
[179] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl.83-83-83v.
[180] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 85-85v.
[181] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 89v.
[182] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 44.
[183] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 44v.
[184] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 45.
[185] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 46v.

artístico setecentista da Capitania de Minas, quando os grandes mecenas cediam a um mestre, o arrematante, o direito de executar os serviços arrolados nos contratos de trabalho. Ficando sob a responsabilidade do arrematante, caso fosse de seu interesse, subcontratar a oficina que efetuaria os trabalhos.

Todavia, os registros referentes aos atos que marcaram o processo de produção do retábulo-mor em estudo, levam a crer que a irmandade do Rosário optou por contratar serviços por etapas, em épocas diferentes. O que colaborou por se ter, nesse retábulo, o trabalho de alguns entalhadores atuando isolados. Pouco informa os documentos sobre essas questões, mas tudo indica que, entre os anos 1747-1754, foram realizadas as primeiras etapas da obra, que se referiam aos procedimentos de estruturação do retábulo, cuja documentação registra serviços de aparelhamento, compra de madeiras, desbaste e acabamentos, como o lixamento das peças. Com a exceção de um pagamento feito a Francisco Xavier de Brito e Manuel Gomes da Rocha para realizar escultura para a obra.

Essa primeira fase da confecção do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia indica que não se tratavam de intervenções realizadas por uma única oficina, visto cada um dos artífices envolvidos terem recebido, pessoalmente, pagamentos por cada serviço efetuado, indicando que foram contratados separadamente. Nesse sentido, entende-se que os oficiais que somaram esforços para a produção do retábulo em análise, não se encontravam reunidos em um único núcleo de trabalho, sob a coordenação de um mestre.

Observa-se que houve uma segunda etapa de contratação de serviços para a edificação do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia. Momento esse no qual foi contratada a oficina composta pelos entalhadores Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Viera,[186] citados como “arrematantes da obra”. Certamente foi essa oficina a responsável pela execução, entre os anos de 1754-1760, dos serviços de talha que estavam por ser feitos no referido retábulo-mor.

[186] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.

Como é de conhecimento, esses dois artífices, cuja vida e obra são pouco conhecidas, tiveram grande importância no contexto da arte colonial luso-mineira e mantiveram, durante algum tempo, relações profissionais no seio da oficina que também executou o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto.[187] Não se sabe se realizaram outros trabalhos em conjunto na Capitania de Minas, visto a documentação, a partir de 1764, demonstrar que Jerônimo Felix Teixeira recebeu pagamento pelos retábulos colaterais da igreja do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas, não sendo mencionado o nome de Felipe Vieira nesses trabalhos.

Nesse sentido, entende-se que os artífices que laboraram na primeira fase da fatura do retábulo em análise, não se encontravam reunidos em uma oficina, sob a coordenação de um mestre. Certamente foram contratados conforme a demanda dos trabalhos e, até mesmo, da disponibilidade de recursos financeiros para custear os serviços. Assim, atuavam como trabalhadores autônomos, sem vínculos capazes de demonstrar a constituição de um núcleo e trabalho. Em contrapartida, a opção por contratar os serviços de uma oficina para a segunda fase dos serviços, demonstra se tratar de uma das etapas mais importantes da confecção da talha, que conferiria ao conjunto configurações estéticas e formais constantes em seu risco. Sendo, desse modo, de fundamental relevância considerar o caráter de unidade que deveriam apresentar os elementos composicionais e a escultura das peças do retábulo, a partir do labor de um grupo de artífices trabalhando em conjunto. Isso, em hipótese, pode ter excluído a possibilidade de se firmar contratos individuais, como foi realizado na primeira fase dessas obras. Todavia, essas reflexões são apenas hipóteses, uma vez que a documentação pouco informa sobre o caso em estudo.

8.3.4 Oficinas de talha na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas

[187] Atestou o Segundo Vereador de Mariana que foram os dois entalhadores os responsáveis pela talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto. Ver: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “Traços bibliográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa”. *Antônio Francisco Lisboa:* O Aleijadinho*.* Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.* Rio de Janeiro, nº. 15, 1951.

Os registros documentais referentes ao processo de decoração interna da igreja Matriz de Catas Altas trazem, ainda que não integralmente, menção a um grande número de entalhadores que, no interior do referido templo, laboraram na produção de seus retábulos. Assim, sabe-se que essas obras ocorreram entre os anos de 1738 e 1757, aproximadamente. Cuja primeira oficina atuante no templo data do ano de 1738, quando o entalhador Manuel Fernandes Pontes assumiu a responsabilidade por executar a obra para o retábulo de São Gonçalo.[188]

Sobre o assunto, a documentação remanescente demonstra que foi Manuel Fernandes Pontes a figura central na coordenação dos serviços de fatura do retábulo de São Gonçalo. Hipótese essa levantada por ter sido Pontes o responsável pela direção da obra de aparelhamento, como informa a documentação.[189] Contudo, não foi ele quem executou tal tarefa, ficando o serviço a cargo do entalhador Francisco Antônio Lisboa.[190] Esse Lisboa estava envolvido na oficina que produziu o retábulo em análise, juntamente com os entalhadores Manuel Rodrigues e João do Rego. É interessante notar que esses três entalhadores foram pagos, separadamente, pela própria irmandade de São Gonçalo. O que demonstra a contratação, individual, dos oficiais que compuseram esse agrupamento de trabalhadores.

Após essas obras, os entalhadores Francisco Antônio Lisboa e Domingos Marques compuseram a oficina que executou o retábulo de São Miguel e Almas, cujos documentos registram pagamentos referentes aos serviços realizados entre os anos de 1744-1751. Certamente, esse retábulo contou com trabalhos de outros artífices, cujos nomes não foram mencionados na documentação e que, muito provavelmente, estavam envolvidos em outras obras da própria igreja Matriz de Catas Altas.

Ainda na Matriz de Catas Altas, no ano de 1746, foi arrematada por Manuel Gonçalves Valente a obra de talha da capela-mor, ilhargas e púlpitos.[191] Um grande empreendimento que deve ter contado com expressivo número de artífices para efetuar sua produção, apesar da documentação remanescente não fazer menção a

[188] MARTINS, 1974, v. 2, p. 143.
[189] MARTINS, 1974, v. 2, p. 143.
[190] MARTINS, 1974, v. 1, p. 379.
[191] MARTINS, 1974, v. 1, p. 294.

esses oficiais. Contudo, as características escultóricas da talha em estudo apontam o labor de artífices diferentes. Aspectos esses vistos, por exemplo, na escultura das figuras antropomórficas da referida peça. A hipótese que se levanta é desse retábulo-mor ter contado com trabalhos de oficiais que estiveram em atividade em outros retábulos erguidos no interior da Matriz de Catas Altas.

Pois, foi constatado o envolvimento de diversos entalhadores na produção de alguns retábulos e elementos de talha da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Esses trabalhadores, provavelmente, nem sempre eram membros fixos de uma oficina e podiam ser contratados para atuar em uma ou outra obra, conforme as demandas que surgiam. Essas hipóteses são subsidiadas por intermédio de documentação que registra a atuação de artífices por longo tempo na Matriz de Catas Altas, recebendo pagamentos por diversas obras que por ora eram realizadas. Assim, pensa-se que no seio da dita igreja existiu um grande canteiro de obras de talha, composto por oficinas formadas a partir do agrupamento dos profissionais nesse ambiente reunidos. Acredita-se que as parecerias estabelecidas no seio desses núcleos de trabalho propiciaram momento de grande troca de ideias e informações entre os artífices.

Por fim, outra oficina atuante na Matriz de Catas Altas foi organizada no ano de 1753, quando a irmandade do Santíssimo Sacramento registrou o nome de Manuel Pontes Lopes, Felix Ferreira, Francisco Vieira Servas e Martino Gonçalvez Ferreira, como responsáveis por realizar alguns serviços de talha no dito templo, não sendo mencionados quais foram esses trabalhos.

O fato da irmandade do Santíssimo ser a contratante de tais serviços, aponta que se tratavam da execução de trabalhos que eram obras de sua responsabilidade. Assim, em hipótese, cogita-se a possibilidade de terem sido essas obras os frontões de alguns retábulos laterais da Matriz de Catas Altas. Uma vez que foram esses elementos utilizados para harmonizar o templo religioso, cuja fatura demonstra que foi um trabalho realizado por uma mesma oficina.

Ainda na Matriz de Catas Altas é importante observar a existência de outros artífices envolvidos na produção da talha e, também, na função de apoio à produção dos retábulos. Desses homens, citam-se os carpinteiros Antônio André Rates e Manuel Roiz Rates (MARTINS, 1974, v. 2, p. 155) que arremataram, entre os anos de 1745-1748, vários serviços não finalizados por Manuel Gonçalves Valente.

É interessante ressaltar que pouco se sabe sobre a vida e obra da maioria dos artífices que laboraram na produção dos retábulos da Matriz de Catas Altas.

8.3.5 Oficinas de talha na igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes

Conhece-se a atuação de algumas oficinas em atividade na igreja Matriz de Santo Antônio, entre os anos de 1730-1760, que se dedicaram à execução dos retábulos no referido templo. Desses núcleos de trabalho, cita-se o que teve como provável líder o entalhador João Ferreira Sampaio e que contou com a atuação do carapina Joaquim, que recebeu pagamentos por serviços no arco da capela-mor em 1740-1741; de José Roiz Junqueira, que recebeu pagamentos em 1740-1741 por obra na capela-mor e, depois, entre os anos 1746-1754, recebeu valores por outros serviços na referida igreja Matriz (MARTINS, 1974, v. 1, p. 345); do carpinteiro Manuel de Araújo e do ajudante de nome Antônio José Passos de Souza Dias, cujo labor na referida oficina veio a público por intermédio das pesquisas de Filho (2010, p. 96).

Esses artífices, sob a liderança de João Ferreira Sampaio, executaram a talha do conjunto da capela-mor. Segundo Filho (2010, p.96), essa oficina ainda realizou a obra da tribuna do coro da Matriz de Tiradentes. Assim, a atuação do citado grupo de artífices, laborando em obras diversas no mesmo templo, reforça as hipóteses de que, em outras igrejas de Minas, uma mesma oficina pode ter sido responsável por realizar diversos serviços, como ocorrido no caso estudado da Matriz de Catas Altas.

Todavia, mesmo sendo de conhecimento o importante papel dessa oficina na produção da talha da igreja Matriz de Santo Antônio, ainda é pouco conhecida sua formação. Além disso, são raros os dados documentais a respeito dos artífices que nessa oficina estiveram em atividade.

8.3.6 Uma provável oficina de talha e suas obras em Barão de Cocais, Santa Bárbara, Brumal e Cocais

Abre-se espaço para demonstrar o labor de um grupo de artífices que deixou obras na região de Santa Bárbara, Barão de Cocais, Brumal e Cocais.

Figura 59 - Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Igreja Matriz de Santo Amaro – Brumal

Fonte: Foto do Autor

Figura 60 - Retábulo de São José, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto Castro

Figura 61 - Retábulo, Capela de Santana - Cocais

Fonte: Foto do Autor

Essa oficina teve seus trabalhos mapeados a partir da análise dos retábulos colaterais da igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara (FIGURA 60); do atual retábulo da sacristia da igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais; dos retábulos colaterais da igreja de Santo Amaro, no distrito de Brumal (FIGURA 59); e dos retábulos colaterais da capela de Santana (FIGURA 61), no distrito de Cocais. Assim, a geografia de atuação dessa oficina demonstra trabalhos realizados em igrejas e capelas que se encontram próximas umas das outras, o que deve ter

favorecido a arrematação desses serviços por parte de um mesmo grupo de profissionais.

Foi possível identificar que se tratam, os retábulos acima citados, de obras de uma mesma oficina, pois ambos apresentam as mesmas características formais, escultóricas e estéticas. Questões essas que foram discutidas nesta tese quando se fez a análise formal das peças em debate.

Todavia, a maior dificuldade na identificação dessa oficina se deve à inexistência de documentação histórica que possa esclarecer quais foram os artífices que nela estiveram presentes, as obras que executaram e a época que fizeram esses trabalhos. Constando apenas uma indicação da existência do retábulo-mor e dos colaterais na igreja Matriz de Santo Amaro, no ano de 1738.[192] Essa data, na ausência de outros documentos sobre o tema, serve como apontamento da provável época de atuação dessa oficina e, desse modo, da execução dos demais retábulos em estudo. No entanto, ressalta-se a importância de se dedicar estudos maiores a respeito dos retábulos em debate em prol de se trazer novos conhecimentos para o estudo do tema.

8.4 Prováveis influências estéticas regionais portuguesas na talha do estilo joanino, em Minas Gerais

Alguns pesquisadores chamaram a atenção para a existência de diferenças que assinalaram a talha joanina do Norte português, em contraposição à talha do mesmo estilo existente em Lisboa. Sobre o tema, demonstrou Robert Smith (1962, p. 106) que nas obras de alguns entalhadores atuantes em Braga, Guimarães, Aveiro e Barcelos coexistiam afinidades estilísticas com a talha que por ora era realizada no Porto, onde são presentes características que o autor supracitado denomina de “elementos regionais” (SMITH, 1962, p. 106). Aspectos esses que podem ser observados no desenho das colunas de tipologia das salomônicas, no uso de

[192] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Santo Bárbara/Bruma. Igreja Matriz de Santo Amaro, Santo Amaro/Minas Gerais.

sanefas, nos retábulos em andares e no uso do quartelão, como já apontado nesta tese.

Em uma abordagem próxima, a pesquisadora Myriam Oliveira (2006) publicou texto no qual foram encabeçadas observações referentes às características que assinalaram a talha joanina colonial luso-mineira, marcada pela atuação de grupos de entalhadores oriundos da região de Lisboa e de Braga. Ao longo de sua exposição, a pesquisadora demonstrou como são percebidas essas características, a partir de preferências por determinados aspectos ornamentais e estéticos que podem ter sido frutos das influências sofridas em momentos de formação desses entalhadores, em distintas regiões do Reino português. Assim, conforme explicitado por Myriam Oliveira (2006, p. 151), marcaram essas diferenças o uso dos aspectos ornamentais por parte dos bracarenses e dos escultóricos com marcação arquitetônica por parte dos lisboetas.

Desse modo, interpõem-se nesta tese espaço para analisar alguns aspectos presentes na talha joanina em Minas Gerais, já observados por Myriam Oliveira. Para tanto, subsidiou-se este estudo nas prováveis características assimiladas pela talha colonial luso-mineira, a partir de uma possível influência da talha joanina existente no Norte de Portugal. Tomando-se como referência a origem dos entalhadores atuantes na Capitania.

Por outro lado, far-se-á alguns apontamentos sobre as prováveis influências trazidas para a talha do estilo joanino em Minas Gerais, por artistas oriundos de Lisboa, cujas peculiaridades já foram também apontadas por Myriam Oliveira (2006). Ressalta-se que não se pretende estabelecer rótulos limitadores que possam favorecer o enquadramento de uma obra de talha como fruto da influência do Norte ou de Lisboa. O intuito dessa discussão é promover reflexões sobre o tema, que possam trazer novos subsídios para o estudo da talha joanina, em Minas Gerais.

8.4.1 A repercussão de elementos formais e estéticos lisboetas na talha joanina, em Minas Gerais

Muitos artistas, oriundos de Lisboa, para Minas vieram no século XVIII. No entanto, são raros os estudos sobre a vida e obra desses homens. Conhece-se a origem lisboeta dos entalhadores Manuel de Brito,[193] Francisco Xavier de Brito,[194] José Coelho de Noronha[195] e Francisco Faria Xavier.[196] Acredita-se, também, ser lisboeta o entalhador Francisco Antônio Lisboa, cujo sobrenome pode ser indicativo de sua região de origem. Visto ter sido comum, no universo setecentista social luso-brasileiro, ser incorporado ao nome desses homens a região de onde vieram, tal como foi feito com o carpinteiro Manuel Francisco Lisboa, entre outros. Esses cinco entalhadores realizaram trabalhos de talha em Minas. Mas, sabe-se que Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito também deixaram obras no Rio de Janeiro.

Da obra de Francisco Xavier de Brito merece atenção o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (FIGURA 63). O risco desse exemplar foi alterado por Brito em virtude de problemas encontrados em sua configuração formal, como já citado neste texto. Assim, reconhecem-se nesse retábulo algumas referências que remetem às características que predominaram na talha joanina lisboeta, como o uso de figuras antropomórficas de vulto fazendo função de atlantes que, inclusive, lembram pela gestualidade corporal e cabeleira elementos similares instalados em alguns retábulos lisboetas, citando-se os retábulos-mores das igrejas de Santa Catarina e de Nossa Senhora da Pena.

Além disso, o retábulo-mor em análise apresenta marcação arquitetônica onde sobressaem elementos oriundos do universo da arquitetura, em detrimento aos aspectos ornamentais, cujas referências podem ser encontradas, por exemplo, nas figuras de Andrea Pozzo, onde são destacados os elemento de sustentação com uso de colunas de tipologia das salomônicas. Essas colunas receberam destaque, por exemplo, nos retábulos laterais da igreja lisboeta de São Miguel (FIGURA 62). É

---

[193] FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. Manuel de Brito: Mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1720-1739), uma obra entre dois continentes. In: 2º COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS, 2008, Lisboa. *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa Imaginário e Viagem.* Lisboa,2008a, p. 16.

[194] FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. Manuel de Brito: Mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1720-1739), uma obra entre dois continentes. In: 2º COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS, 2008, Lisboa. *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa Imaginário e Viagem.* Lisboa,2008a, p. 16.

[195] PEDROSA, 2012, p. 71.

[196] ACSM. Testamento de Francisco Faria Xavier. RT 59, Cartório do 1º ofício, fl. 34 v.

de se notar, também, que nos trabalhos executados por Xavier de Brito no Pilar de Ouro Preto e na igreja da Penitência do Rio de Janeiro, o dossel recebeu desenho diferente daquele visto nos retábulos executados por artistas do Norte de Portugal, nos quais seria recorrente o uso de anjos segurando cortinados.

Figura 62 - Retábulo-mor, Igreja de São Miguel - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Figura 63 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

José Coelho de Noronha é outro entalhador de destaque no período em estudo, principalmente pelo recorrente uso de referências que pontuaram a talha lisboeta dos retábulos joaninos, em Minas. Duas obras concebidas por Noronha são suscetíveis de apontar algumas dessas características: os retábulos-mores da Matriz do Pilar de São João del-Rei e da Matriz de Caeté. Nessas peças coexistem pares de colunas de tipologia salomônica, em provável substituição ao uso de quartelões, foram eliminados os dosséis do coroamento. Assim, observa-se nos trabalhos de Noronha semelhanças com a obra do entalhador Santos Pacheco de Lima, responsável pelo retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina. Provavelmente, dessa obra de Santos Pacheco vieram as referências para Noronha esculpir as

figuras de Hermes que compõem a capela-mor da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei.

O característico desenho das colunas de tipologia salomônica, comuns nos retábulos lisboetas joaninos, é visto em alguns exemplares do período, em Minas Gerais. Como exemplo, listam-se os retábulo-mores da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), da igreja Matriz de São João del-Rei, da igreja Matriz de Caeté (FIGURA 65), o retábulo de São Miguel e Almas da Matriz de Catas Altas e o antigo retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara). O desenho dessas colunas se aproxima dos exemplares lisboetas, citando-se o retábulo-mor da igreja de Santa Catarina e os laterais da igreja de São Miguel (FIGURA 64).

Figura 64 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Figura 65 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté

Fonte: Foto do Autor

Conforme verificado, as colunas faturadas pelos artistas lisboetas apresentam o último terço estriado, com fustes marcados por concavidades. As colunas dessa tipologia, em muitos retábulos do Norte de Portugal, possuem o último terço estriado, porém os fustes não apresentam concavidades acentuadas. Além disso,

muitos modelos de colunas de tipologia salomônica, dessa região, não apresentam estrias no terço inferior e, vez ou outra, aparecem aplicação de elementos fitomórficos nessa região. Cujos exemplos se encontram nos retábulo-mores da igreja de Santa Clara (Porto) e da Sé do Porto.

Diante do exposto, observa-se que a obra de talha executada por entalhadores oriundos de Lisboa foi assinalada pela submissão do ornamento a um plano arquitetônico. Os detalhes ornamentais dessas obras concentram-se no coroamento e na predela, sobretudo na região do sacrário. Nesse último caso, destacam-se elementos referenciados no universo da arquitetura como colunas, pilastras, fragmentos de frontão e mísulas que ordenam a composição e produzem uma visualidade arquitetônica.

8.4.2 Influências da talha joanina do Norte português, em Minas Gerais

A pesquisadora Myriam Oliveira identificou na talha colonial do estilo joanino, em Minas Gerais, elementos que caracterizam as preferências estéticas e formais comuns na talha do período no Norte de Portugal. Aspectos esses que podem ser considerados a partir da atuação de entalhadores oriundos dessa região, na produção de retábulos em Minas Gerais, durante a primeira metade do século XVIII.

Desses nomes, conhece-se o entalhador João Ferreira Sampaio, possivelmente do Conselho de Braga;[197] o entalhador Pedro Monteiro de Souza, natural da freguesia de São Vítor;[198] o entalhador Antônio Pereira Machado, de São João de Caldas de Guimarães,[199] região de Braga; o entalhador Manuel Fernandes Pontes, natural de Vila de Barcelos;[200] o entalhador Antônio Henriques Cardoso, natural do Porto (FERREIRA – ALVES, 1989, v. 2, p. 728); e o entalhador Felipe Vieira, natural de Guimarães.[201] Outros nomes podem ser citados quando se procura mapear os entalhadores que migraram do Norte de Portugal para a Capitania de Minas, uma

[197] FILHO, 2010, p. 96.
[198] OLIVEIRA, Eduardo Pires de. Artistas Minhotos que trabalharam em Minas Gerais (Brasil) no século XVIII. In: OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre o século XVIII em Braga, História e Arte*. Braga: APPACDM, 1993. p.208-227, p. 15.
[199] MARTINS, 1974, v. 2, p. 9.
[200] MARTINS, 1974, v. 2, p. 143.
[201] MARTINS, 1974, v. 1, p. 311.

vez conhecido o surto migratório de artífices dessa região. Muitos, inclusive, listados nas pesquisas publicadas por Eduardo Pires de Oliveira (1993), sobre artistas do Norte de Portugal ativos em Minas Gerais, no século XVIII.

Figura 66 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Clara - Porto[202]

[202] Fonte: Blog Porto Patrimônio Mundial. Disponível em: http://www.portopatrimoniomundial.com/igreja-de-santa-clara.html. Acesso em: 03 de Julho de 2016.

Assim, a ocorrência de características que indicam possíveis aspectos regionais aclimatados na Capitania de Minas são observadas no retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, onde alguns elementos e formas, que compõem a referida peça retabular, são também encontrados na talha do estilo joanino do Norte de Portugal. Desses aspectos, cita-se o dossel com cortinados segurados por anjos, comuns na talha do Porto, como por exemplo, no retábulo-mor da igreja do Convento de Santa Clara (FIGURA 66). Esse elemento se repete em obras executadas por outros artistas que migraram do Norte de Portugal para a Capitania de Minas, durante o século XVIII. A exemplificar, pode-se listar o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e o retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia (FIGURA 67), ambas em Ouro Preto e executadas por Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira.

Figura 67 - Retábulo-mor, Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O retábulo-mor da Matriz de Tiradentes abriga, ainda, outros elementos encontrados com maior frequência na talha do Norte de Portugal, como as volutas do coroamento, que não foram comuns na talha lisboeta do estilo joanino. Essas volutas são observadas no coroamento do retábulo-mor da igreja do Bom Jesus do Matosinhos, no Porto (FIGURA 68), no órgão da Sé do Porto e nos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus da Cruz (Barcelos). Na talha lisboeta do período foi corrente o uso de fragmentos de frontão curvo, nessa região do coroamento.

Figura 68 - Retábulo-mor, Igreja do Bom Jesus do Matosinhos - Porto

Fonte: Foto do Autor

Outro aspecto que desperta a atenção no retábulo-mor da igreja Matriz de Tiradentes são as figuras antropomórficas de atlantes barbudos. Essas esculturas remetem a elementos similares utilizados pelo entalhador Marceliano de Araújo, na talha do órgão da Sé de Braga e no retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia. Como apontou Myriam Oliveira (2006, p. 144), essa pode ter sido uma influência da obra de talha bracarense nos trabalhos de Sampaio. Além disso, nota-

se na obra do citado entalhador, em Tiradentes, a dinamicidade e força com que se apresentam as formas e volumes da talha, preenchendo os espaços do retábulo-mor em uma produção de grande efeito ornamental, em detrimento à recorrência de aspectos de ordem arquitetônica, celebrados pelos entalhadores lisboetas e que são encontrados, por exemplo, no retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar, em São João del-Rei.

Figura 69 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja da Misericórdia - Braga

Fonte: Foto do Autor

Figura 70 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Santo Antônio - Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Ainda na Matriz de Tiradentes, aspectos característicos da talha joanina do Norte de Portugal estão presentes nos retábulos do Bom Jesus dos Passos e do Bom Jesus do Descendimento (FIGURA 70), ambas as peças foram produzidas por intermédio do labor do entalhador Pedro Monteiro de Souza, cuja obra não omite as referências extraídas da talha executada por Marceliano de Araújo, sobretudo no retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia (FIGURA 69). Assim, Pedro Monteiro estruturou os pés-direitos desses retábulos com uso de pilastras, figuras antropomórficas e

elementos fitomórficos. Semelhante à configuração utilizada por Marceliano de Araújo no retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia. Ressalta-se que os dosséis que se encontram nas pilastras dos retábulos em estudo, da igreja Matriz de Santo Antônio, são semelhantes aos mesmos elementos presentes nas pilastras do retábulo-mor da igreja da Misericórdia, em Braga. O que indica a vinculação entre essas obras e, também, a possibilidade de Pedro Monteiro ter se referenciado nesse retábulo para compor seus trabalhos em Minas.

Além disso, a obra de talha de Pedro Monteiro de Souza, em Minas Gerais, revela outras referências oriundas da talha que por ora era realizada na região Norte de Portugal, listando-se a profusão de ornamentos pela composição, amplo uso de figuras antropomórficas, o coroamento com arco pleno em profundidade preenchido com ornamentos, que pode ter sido referenciado, também, no retábulo-mor da igreja da Misericórdia, em Braga. A atuação de Pedro Monteiro na talha joanina bracarense é importante ponto de partida para o estudo das prováveis transferências que o entalhador fez para a talha do período, em Minas Gerais.

Características presentes na talha joanina do Norte português podem, também, ser vistas em outras regiões de Minas Gerais, como em alguns retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Dessa igreja, cita-se o retábulo de São Gonçalo que contou com talha de Manoel Fernandes Pontes. Esse entalhador pode ter sido influenciado por uma possível formação nos canteiros de talha de Vila Barcelos, uma vez que os documentos apontam ser ele natural dessa região. Nesse sentido, sobressaem na obra de talha de Manoel Fernandes Pontes o uso de dossel com cortinados, os pares de quartelões como pés-direitos e fragmentos de frontões curvos finalizados em enrolamentos, similar aos ornamentos da sanefa sobre a porta da Sala das Sessões do Cabido, no Porto.

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário, localizado na igreja Matriz de Catas Altas, também aponta aspectos que rementem a uma provável influência de artistas do Norte português. Assim, cita-se a estrutura em dois andares, configuração essa recorrente na talha joanina do Porto, como demonstrou Smith (1962). Estrutura similar pode ser vista nos retábulos laterais da igreja portuense do Convento de São

Francisco. Além disso, observa-se no retábulo em estudo o uso de colunas com terço inferior reto. Elemento esse recorrente na talha do Porto e sua região de influência, onde essas colunas apresentam terço inferior reto, separado do restante da coluna por anéis. Modelos similares foram utilizados para compor o retábulo da Árvore de Jessé da igreja do Convento de São Francisco, no Porto e no retábulo-mor da igreja de Santo Idelfonso (FIGURA 71), também no Porto. Porém, nesse último exemplo apenas o terço inferior apresenta relações de semelhança, uma vez que o restante da coluna é torsa.

Figura 71 - Retábulo-mor, Igreja de Santo Idelfonso - Porto

Fonte: Foto do Autor

Os retábulos-mores da igreja de Santa Efigênia e da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ambas em Ouro Preto, também foram listados por Myriam Oliveira

(2006) como obras que se assemelham a talha joanina do Norte de Portugal. A comprovada atuação de uma mesma oficina de entalhadores na produção desses retábulos, composta por Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira, pode ser um dos indícios da repercussão desses aspectos. Ainda que não se tenha comprovada a origem de Jerônimo Felix Teixeira, acredita-se ter sido ele natural da região Norte de Portugal, como apontado por Myriam Oliveira (2006).

No retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia a profusão de ornamentos pela composição, o uso de pilastras ornadas com mísulas, figuras antropomórficas e outros ornamentos, em substituição às colunas de tipologia das salomônicas e as volutas presentes no coroamento, apontam a provável influência da talha joanina do Norte de Portugal.

Por sua vez, no retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, a dupla de entalhadores supracitada faturou colunas de tipologia salomônica como elementos de sustentação, porém o desenho destas peças com terço inferior tortuoso e não estriado, pode ser um provável apontamento da interpretação de artistas que se mostravam vinculados às referências da talha joanina do Norte de Portugal. Uma vez que os demais retábulos do período, em Minas Gerais, foram executados com uso de colunas com último terço estriado.

Encontram-se, no coroamento do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, referências que rementem à talha joanina do Norte de Portugal: as volutas e o dossel com cortinados segurados por figuras antropomórficas. É possível visualizar, nos nichos laterais, figuras antropomórficas segurando cortinado, efeito cênico esse que também pode ser um indicativo da influência regional para a produção dessa peça. Além disso, a pesquisadora Myriam Oliveira demonstrou outras referências regionais presentes no exemplar em análise:

> São típicos da talha barroca bracarense, entre outros, o desenho tortuoso do dossel com o supérfluo detalhe dos querubins, as mísulas trilobadas dos nichos laterais e o motivo dos enrolamentos de cartuchos acompanhando a volta superior do arco. E também os efeitos teatrais grandiloquentes dos cortinados levantados por anjos nos nichos laterais e no coroamento. (OLIVEIRA, 2006, p. 143).

Além dessas obras citadas, observa-se no retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário (Itabirito) a propagação de alguns aspectos recorrentes na talha do Norte português. Esse retábulo, que contou com trabalhos de Jerônimo Felix Teixeira, recebeu como pés-direitos colunas que se assemelham a alguns exemplares joaninos do Porto. Destacando-se nessas colunas o terço inferior liso, separado por anéis do restante da coluna. No coroamento do citado retábulo são também observadas algumas características da talha joanina do Norte português, como o uso do dossel com cortinado afastado por anjos e o emprego de volutas, semelhantes às utilizadas na Matriz de Nossa Conceição, em Ouro Preto. A atuação de Jerônimo Felix Teixeira em ambas as igrejas indica provável resposta para o semelhante uso desses elementos, podendo a ele recair a autoria dessas peças.

Nesse sentido, as discussões emendadas tiveram como intuito demonstrar como, em Minas Gerais, ocorreram reflexos de algumas características regionais da talha do estilo joanino, cujos aspectos foram sido observados pela pesquisadora Myriam Oliveira (2006).

Desses apontamentos, deve-se refletir que, no contexto da talha do estilo joanino em Minas Gerais, em um mesmo templo religioso, coexistiam retábulos que sinalizavam elementos característicos da talha joanina do Norte português, com seu caráter ornamental, e também da região de Lisboa, onde prevaleceu o traçado de aspecto arquitetônico. Essa característica da talha colonial joanina luso-mineira pode ser resultante da atuação de artistas oriundos de regiões diversas de Portugal que, nesses trabalhos, empregavam as referências formais e estéticas que compuseram o repertório adquirido durante a provável formação que tiveram.

Destaca-se que na talha do estilo joanino, em Minas Gerais, foi corrente o uso de quartelões no corpo dos retábulos, elementos esses comumente empregados na talha da região Norte de Portugal, como destacou Robert Smith (1962). Contudo, nos retábulos de Minas o quartelão se fez presente nas obras de artistas lisboetas, bracarenses e portuenses. São encontrados no retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto, executado por Francisco Xavier de Brito, nos retábulos do arco-cruzeiro da Sé de Mariana, faturados pelo lisboeta José Coelho de Noronha, nos retábulos

laterais da Matriz de Catas Altas e em tantas outras igrejas que abrigam exemplares de talha joanina. Desse modo, hipóteses diversas podem ser elencadas em prol de se obter possíveis justificativas para o recorrente uso desses elementos, podendo sua origem ser detectada na talha colonial luso-mineira a partir de uma obra pioneira riscada por algum artífice oriundo, ou não, da região Norte de Portugal, mas que se mostrava familiarizado com o tema.

Figura 72 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Figura 73 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Contudo, seriam essas hipóteses insuficientes para se discutir o assunto, uma vez que se torna problemático compreender a repercussão dos quartelões, na talha joanina colonial luso-mineira, apenas como frutos da aclimatação de aspectos característicos da talha do Norte português que se fizeram presentes nos retábulos do período. Desse modo, pensa-se que os quartelões foram peças que alcançaram grade popularidade na talha do estilo joanino em Minas Gerais, tornando-se um de seus elementos mais característicos.

Por fim, diante das considerações realizadas e das inúmeras questões que envolvem o exame das prováveis influências regionais presentes na talha joanina,

em Minas Gerais, recomenda-se observar os retábulos-mores das igrejas Matrizes de Caeté e São João del-Rei, tomando-se como referência alguns retábulos lisboetas do estilo joanino, tais como o retábulo-mor da igreja de Santa Catarina e alguns laterais da igreja de São Miguel. Por outro lado, sugere-se analisar o retábulo-mor da igreja Matriz de Tiradentes e o da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia, em comparação ao retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia e ao retábulo portuense da igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Esses estudos podem ilustrar as questões levantadas neste texto sobre a provável influência regional, na talha do estilo joanino, em Minas Gerais.

8.5 A circulação da cultura e da arte no universo artístico setecentista e sua influência na produção da talha joanina colonial luso-mineira

8.5.1 Objetos de arte, as produções efêmeras e as possíveis influências no contexto artístico da Capitania de Minas

A arte setecentista luso-brasileira contou com a influência de algumas fontes correntes à época, que possibilitaram a propagação do conteúdo estético e formal utilizado para a produção das obras de talha. Nesse contexto, os artífices que para a Colônia brasileira vieram trouxeram o repertório artístico e arquitetônico assimilados durante a provável formação que tiveram em Portugal, quando lhes foi possível conhecer as obras que no Reino eram erguidas e, também, entrar em contato com as fontes impressas circulantes que serviam como referência para a arte do período.

Na Capitania de Minas Gerais o contexto artístico foi influenciado por um ambiente de intensa circularidade cultural, no qual as parcerias estabelecidas e o trabalho no seio de oficinas de talha atuavam como veículos de propagação do repertório artístico do estilo joanino. Sobre o tema, conhece-se o caso, já referenciado neste texto, do entalhador Manuel de Azevedo Peixoto que laborou, sob a liderança de José Coelho de Noronha, na oficina responsável por executar a talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté, a partir do ano de 1758. Após esse trabalho, Manuel de Azevedo arrematou, no ano de 1767, a obra de talha do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição, no Mosteiro das Macaúbas. Para esse retábulo o

referido entalhador transferiu parte da configuração formal e estética que compôs o retábulo-mor da Matriz de Caeté. Exemplo esse que demonstra o repertório artístico, na Capitania de Minas, sendo propagado a partir do contato entre os artífices nas oficinas de talha.

Outro veículo de divulgação do repertório artístico nas Minas dos setecentos foi a aquisição de peças de arte, imagens sacras e objetos litúrgicos que guarneciam os templos religiosos. Compunham esses objetos formas e ornamentos representantes do repertório artístico do período que, certamente, contribuíram para fomentar a circulação dessas referências na Capitania. São inúmeros os registros documentais referentes a essas aquisições, principalmente nos livros das irmandades religiosas onde se encontram registros de compra de objetos que, geralmente, vinham do Reino português.

Assim, cita-se no ano de 1724 a irmandade do Santíssimo Sacramento, da igreja Matriz de Santo Antônio (Glaura), efetuando pagamento por castiçais de prata, um pálio de talha com sanefas[203] e outras peças de ornamentação que vieram do Rio de Janeiro. É de conhecimento que as igrejas setecentistas de Minas abrigam importante acervo composto por objetos de prata como castiçais, crucifixos, custódias e uma série de outros objetos que podem ter favorecido a circulação de referências formais e estéticas no período em estudo, atuando como referências para os artistas ativos à época.

Ainda sobre o tema, pode-se mencionar o processo de ornamentação da igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, pois a documentação arrola a compra de objetos no Rio de Janeiro. Desses, desperta a atenção um pagamento realizado no ano de 1743: “Pelo molde das cuarterllas a Manoel de Brito”.[204] Citação essa que traz a conhecimento importantes informações. A primeira se refere à produção, no Rio de Janeiro, de moldes que seriam utilizados para confecção de ornamentos para igrejas em Minas Gerais. Servindo esse documento como testemunho da circulação do repertório artístico entre algumas Capitanias da Colônia brasileira. Outra

[203] AEAM. Irmandade do Santíssimo Sacramento, Prateleira J, número 36, 1724 – 1784, fl. 4.
[204] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 52.

informação contida no trecho acima transcrito é a atuação de um artífice de nome Manuel Brito que, instalado no Rio de Janeiro no ano de 1743, enviou peças de talha para Capitania de Minas. Assim, questiona-se se foi esse o mesmo Manuel de Brito que realizou trabalhos de talha na igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e na igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro. Dúvidas essas que ainda não foram esclarecidas.

No tangente ao tema em debate, merece menção algumas manifestações sociais e culturais ocorridas na Capitania de Minas, durante o século XVIII. Esses eventos favorecem a circulação do repertório artístico por intermédio de formas e ornamentos que foram utilizados para a produção de construções efêmeras. Uma vez que é de conhecimento que a arte efêmera foi realidade no universo setecentista luso-brasileiro, possibilitando, desse modo, a produção de artifícios cênicos que tomavam as ruas dos centros urbanos, por intermédio de procissões, celebrações e eventos constantes no calendário oficial, como a aclamada festa de Corpus Christi. A respeito de eventos que podem ter potencializado a divulgação de conteúdo artístico nas Minas dos setecentos, citam-se o Triunfo Eucarístico (1733) e as Exéquias de Dom João V (1751).

O Triunfo Eucarístico foi momento de grande fruição vivenciado pela sociedade setecentista, ocorrido em Vila Rica, atual Ouro Preto, no dia 24 de maio do ano de 1733. A solenidade marcou a trasladação do Santíssimo Sacramento da capela de Nossa Senhora do Rosário para a igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Momento esse no qual as ruas de Ouro Preto foram tomadas por cortejos de grande efeito cênico, cujo trajeto foi preparado com armações de arte efêmera, arcos triunfais, figuras alegóricas e outras peças que compuseram a ornamentação para o espetáculo. “Estavão nas ruas em distancia competente cinco elevados arcos, em cujo artifício ajudou a preciosidade do ornato a arte, e competencia dos artífices(...)” (ÁVILA, 1994, p. 67). Esses elementos foram relatados pelo cronista Simão Ferreira Machado que, no ano de 1734, publicou relato sobre o Triunfo Eucarístico[205]. A respeito do tema, lembrou Afonso Ávila (1994) que a indumentária dos figurados, as montarias e outras peças presentes na espetacular solenidade eram compostas por

[205] Ver: ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. atual. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v.

adornos de ouro, diamante, prata, pedrarias, plumas e outros elementos. Referências essas que podem ter influenciado o imaginário dos artistas da época.

Ainda sobre essas cerimônias, demonstrou o pesquisador José Manuel Tedim[206] que foi proposto pelo então Senado de Vila Rica a realização, na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, das Exéquias fúnebres de Dom João V, em prol da morte do monarca no dia 31 de julho de 1750. A arte que ornamentou a igreja para acolher o referido evento foi realizada pelo renomado entalhador Francisco Xavier de Brito. As informações referentes a esse momento foram transcritas por Tedim, a partir do relato de autor anônimo registrado em documento que recebeu o título de: *"Breve descripçao ou fúnebre narração do sumptuoso funeral e triste espetáculo que em Villa Rica de Ouro Preto, cabeça de todas as das Minas, celebra o senado dela à gloriosa memoria do Sereníssimo Rey D. João o Quinto, sendo assistente a elle o Ouvidor Geral e o senado da mesma, no dia 07 de janeiro de 1751*" (TEDIM, 1993-1996, p.243).

Fizeram parte dessa celebração peças ornamentais tais como mausoléus, altares e esculturas. Assim, a área externa da igreja Matriz do Pilar recebeu tecidos e esculturas antropomórficas aladas representando a morte. No frontispício da igreja foram instaladas esculturas a meio-corpo de Dom João V e figuras antropomórficas de meninos segurando tarjas. Foi montada estrutura composta por pedestais com capitéis, cartelas e meninos que serviam de apoio para o mausoléu. Conforme o documento, essa estrutura era sustentada por esculturas antropomórficas[207] representando os quatro continentes de domínio português: Europa, Ásia, América e África. Sendo essas apenas algumas explanações do que foi o aparato cênico montado para a solenidade.[208]

[206] TEDIM, José Manuel. "Teatro da Morte e da Glória: Francisco Xavier de Brito e as Exéquias de D. João V em Ouro Preto". In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, n.º 17, p. 241–250, 1993-1996.
[207] Ver: TEDIM, José Manuel. "Teatro da Morte e da Glória: Francisco Xavier de Brito e as Exéquias de D. João V em Ouro Preto". In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, n.º 17, p. 241–250, 1993-1996.
[208] TEDIM, 1993-1996, p. p. 241–250.

Certamente toda essa produção visual foi, à época, demonstrativo do que existia de mais recente no repertório artístico, e que pode ter servido à classe artística como fonte de referência.

8.6 Modelos, tratados, gravuras e a influência exercida na talha do estilo joanino, em Minas Gerais

As fontes impressas foram importantes veículos para divulgação do repertório artístico no contexto da arte luso-brasileira, sobretudo as ilustrações presentes em livros, missais e bíblias que, certamente, serviram como referencial para inspirar àqueles que trabalhavam com a produção de obras artísticas de talha e pintura no período. Alguns desses livros sobreviveram às ações do tempo e hoje estão depositados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

Além dessas publicações, os livros das irmandades ativas em Minas no século XVIII, depositados nos arquivos históricos, são documentos que contam com a inserção de requintados trabalhos artísticos compostos por pinturas de primoroso conteúdo iconográfico, estético e formal correntes à época. Assim, pensa-se que essas imagens serviram como referência para a arte do período, contribuindo para compor o repertório artístico.

Desses exemplares, cita-se o livro de "*Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Presentação da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté*" datado de 1738 e que hoje se encontra sob a responsabilidade do Arquivo Público Mineiro.[209] No frontispício desse livro constam ilustrações de cortinados, trono escalonado com detalhes ornamentais diversos, enrolamentos, figuras antropomórficas, castiçais e elementos fitomórficos (FIGURA 74). Representações essas que demonstram parte do conteúdo gráfico utilizado para compor as imagens desses livros e que, consequentemente, podem ter influenciado o pensamento artístico à época.

[209] APM. *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Presentação da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté, 1738*. Avulsos da Capitania de Minas Gerais, 03.

Figura 74 - Frontispício do Livro da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, 1738[210]

Outros agentes também foram elementos fundamentais durante o processo de propagação da cultura erudita, artística e arquitetônica na Capitania de Minas. Entre esses, cita-se a circulação de tratados de arquitetura, livros e estampas de ornamentação que, certamente, foram fontes consultadas pelos artífices que se dedicavam às artes no período.

[210] FONTE: ALMADA, Márcia. "A escritura iluminada". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, número 2, vol. 42, 2006, p. 149-158.

Pouco se pesquisa sobre a ascendência desses meios impressos na produção da arte da talha setecentista, em Minas Gerais. São de conhecimento os estudos de Myriam de Oliveira (2003) que trouxeram a público as gravuras que podem ter exercido influência no repertório artístico do Rococó. Somam-se a esse nicho de pesquisas, as investigações de Magno Moraes Mello a respeito da repercussão e uso da tratadística na produção de pinturas em alguns templos religiosos erguidos na então Capitania de Minas Gerais. Outras pontuais pesquisas sobre o tema foram realizadas, contudo, ainda são incipientes os estudos a respeito da repercussão de tais publicações para execução da talha colonial luso-mineira.

Além disso, são raros os estudos, fundamentados em documentação histórica, que conseguiram mapear a presença desses livros no período em análise. Do mesmo modo, não se tem certeza da existência de possíveis bibliotecas que abrigavam tais impressos, em Minas no século XVIII, principalmente porque não foram localizados, ainda, tais objetos. Sobre o tema, conhecem-se apenas dois registros que demonstram a circulação dessas fontes no meio artístico colonial luso-mineiro. O primeiro se refere ao carpinteiro Manuel Francisco de Araújo, importante nome no contexto da construção arquitetônica religiosa setecentista em Minas,[211] cujo inventário arrola a existência de "um livro de Arquitetura" sob sua posse (MENEZES, 1978, p. 100). Apesar de não mencionado o título da obra, tampouco seu autor, certamente foi esse livro um tratado de arquitetura onde constavam informações que auxiliavam a prática do exercício da carpintaria e da arquitetura. André Dangelo (2006, p. 410) chama atenção para o documento citado que indica um provável comércio de livros existente em Minas Gerais, no correr do século XVIII, pois foi registrado: "(...) a José Ribeiro de Carvalhaes a conta que ele apresentar, para o que lhe entregou um livro de Arquitetura, que me custou nove mil reis (...)" (MENEZES, 1978, p. 100).

O outro registro que ilustra a existência dessas publicações em Minas Gerais, durante o século XVIII, refere-se aos livros arrolados no inventário do entalhador José Coelho de Noronha, cujos dados foram debatidos na pesquisa de Pedrosa (2012). A pequena biblioteca deixada pelo entalhador é indício determinante para se

[211] Ver: MENEZES, Ivo Porto de. Manuel Francisco de Araújo. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, n.18, p.83-113, 1978.

compreender seu envolvimento com o universo erudito. Cujo acesso se dava por intermédio dessas fontes que, possivelmente, foram referência para outros artífices atuantes no período e que mantiveram relações profissionais com Coelho de Noronha.

Desse modo, foram descritos em seu inventário a existência de dez livros: um livro com estampas, que servem de arquitetura, já velho; um livro de *Vida,* de Dom Nuno Alves Pereira; dois livros de Arquitetura, primeira e segunda parte; um livro pequeno, intitulado *Sacra Moderna*; um livro de *Vida de Dom João de Castro*; dois tomos com título *Fomento ao Céu*; um tomo com título de *História do Futuro* de Vieira Ceco Sonoro; um tomo com título de *Cabido Enganosa*.

Os livros deixados por Noronha podem ser divididos entre aqueles utilizados para o uso profissional, no campo das artes e da arquitetura, e os de religião. Conforme Villalta, ao realizar pesquisa sobre livros e bibliotecas em Minas Gerais no século XVIII "(...) os livros, eram, principalmente, usados para o exercício profissional ou como instrumento de vivência de fé" (VILLALTA, 2007, p. 303). Esse mesmo autor demonstrou que a posse de livros "concentrava nas mãos da elite econômica",[212] citação essa que ratifica, também, a destacada posição econômica e social alcançada por Noronha e explicitada em diversos trechos de seu inventário.[213]

Os livros arrolados como *Vida de Dom Nuno Alves Pereira* e *Vida de Dom João de Castro,* eram biografias de grande circulação à época, em Portugal, devido à notoriedade de seus homenageados, principalmente no universo cultural do século XVIII, por serem "instrumentos de vivência da fé" (VILLALTA, 2007, p. 310). O livro *História do Futuro* do Padre Antônio Vieira, conforme Filho (2000, p. 352-355), trata-se da história de um mundo considerado a partir de um ponto de vista barroco que, subjetivamente, procurava legitimar o Reino português que ressurgia em 1640, após a Restauração da monarquia. Os demais livros merecem estudos para uma mais segura avaliação de seu conteúdo.

[212] VILLALTA, 2007, p. 303
[213] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345.

Certamente, os livros com estampas e os outros dois livros de arquitetura foram fontes de referência para o trabalho de Coelho de Noronha, comprovando, assim, a tese defendida por inúmeros autores de que gravuras e tratados de arte e arquitetura circulavam na Colônia brasileira, servindo como fonte de repertório para os artífices ativos à época. Essas demonstrações colocam em ruína, mais uma vez, a ideia já superada de que os artistas que em Minas laboraram viviam em total isolamento, desconhecendo-se as tendências artísticas e arquitetônicas que ocorriam em outras regiões.

A respeito do tema, escreveu Pericão (1990, p. 191) que a decoração dos edifícios gerou obras destinadas ao tema que, geralmente, eram acompanhadas de estampas com os pormenores ornamentais das decorações dos interiores aos exteriores. Eram, portanto, essas publicações:

> "(...) obras profusamente ilustradas, cujas estampas levavam o seu tempo a gravar; são, na sua grande maioria gravuras de madeira ou de fino traço de buril, de cuidadoso desenho e assinadas por grandes nomes, as que ilustravam estas obras, muitas das quais são formadas por mais do que um volume: isto as tornava, além de lentas na composição tipográfica, pouco acessíveis no ponto de vista da aquisição dado seu elevado preço (...)". (PERICÃO, 1990, p. 191)

Sobre o livro de estampas de arquitetura por Noronha deixado, não se tem, até o momento, comprovação nem mesmo especulações de qual autor ou período possa ser. Não é possível apontar prováveis referências, ainda que conhecida sua provável formação profissional e as relações de afinidades de sua obra com a linguagem ornamental de certos livros dedicados à ornamentação circulantes à época em Lisboa. Isso ocorre devido à existência de inúmeras obras destinadas ao tema em circulação no século XVIII.

Entretanto, os livros de arquitetura primeira e segunda partes,[214] não mencionada no referido inventário a autoria, despertam a atenção e instigam investigações que forneçam dados a esse respeito. Contudo, a ausência de comprovações documentais possibilita que o assunto seja tratado apenas no campo hipotético, pois não obtiveram sucesso as diversas buscas empreendidas na tentativa de se

[214] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 21 - 21v.

localizar as mencionadas publicações. A ciência de tais informações possibilitaria conhecer as fontes nas quais se referenciava Noronha para execução de seus trabalhos, bem como estruturar algumas das influências, de grande erudição, que se fizeram presentes na talha executada nas igrejas setecentistas de Minas, visto José Coelho de Noronha ter sido um dos entalhadores mais influentes no século XVIII e que contribuiu, diretamente, para configuração estética da talha na Capitania. Nesse sentido, procurou-se compreender essas questões por intermédio do estudo da obra de talha, comprovadamente, realizada por Noronha, em busca de elementos que possam esclareçam quais eram esses livros.

Na tentativa de subsidiar e formular hipóteses a esse respeito, no decorrer desses estudos, tomou-se como partido norteador a talha lisboeta e a tratadística de arquitetura circulante em Portugal no período, ambas contemporâneas à formação e atuação de Noronha, visto ser conhecida a existência de diversas publicações referentes ao tema durante o período. Para tanto, compreende-se que as obras de talha do estilo joanino, principalmente as lisboetas, foram empreendidas debaixo de influências italianas e das referências extraídas dos tratados de arquitetura, sendo Andrea Pozzo um dos nomes mais celebrados no contexto em discussão.

Assim, ao se fazer levantamento sobre a tratadística de arte e arquitetura presentes na Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa, Maria da Graça Pericão (1990) comprovou a presença dos tratados do Pozzo no acervo pesquisado. Essa informação demonstra a existência dos livros do autor supracitado em Lisboa, cuja influência pode ser notada, por exemplo, na talha do retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina (1727 – 1730), obra do renomado entalhador Santos Pacheco de Lima, que certamente encontrou em Pozzo precioso repertório arquitetônico e ornamental para a produção de seus trabalhos.

Essas e outras situações possibilitam emendar discussões a respeito do provável uso que fez Coelho de Noronha dos ensinamentos de Andrea Pozzo, para a produção de seus trabalhos de talha. Nesse sentido, deve-se apoiar no exame das obras do entalhador para que se possa promover o confronto de tais probabilidades e, assim, compreender as diversas relações existentes entre sua arte e o tratado do

Pozzo. Estudo esse que permite analisar a irradiação da tratadística e da erudição na talha setecentista colonial luso-mineira, bem como conhecer um pouco mais sobre alguns dos livros por Noronha utilizados. Informações pouco comuns em acervos de artífices que em Minas laboraram em prol da arquitetura, da arte e da fé. Salienta-se que esse método é passível de ser utilizado quando a não localização dos mencionados livros e a ausência de documentação primária, deixa lacunas difíceis de serem preenchidas.

8.6.1 Andrea Pozzo, uma possível influência para a obra de José Coelho de Noronha

O irmão jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) publicou, entre os anos de 1693 e 1700, os dois volumes de seu importante tratado de perspectiva para arquitetura e pintura, onde foram expostos os recursos arquitetônicos e ornamentais utilizados pelo Barroco romano em fins do século XVII. Coexistem, no tomo II da mencionada publicação, projetos ilustrados para retábulos de igrejas em que Pozzo lançou mão da perspectiva para criar a ilusão de espaços reais. Este tratado alcançou grande abrangência em Portugal, no qual suas figuras foram amplamente utilizadas por arquitetos, pintores e entalhadores, principalmente durante as primeiras décadas do século XVIII.

Sobre esses livros diversas considerações podem ser feitas, a começar pela manipulação de elementos de arquitetura tais como frisos, cornijas e arquitraves, utilizados desde a antiguidade clássica e reeditados no tratado de Andrea Pozzo. A publicação em debate não criou novas formas, estabelecendo a novidade divulgada pelo tratadista, portanto, não nas formas ilustradas, mas no livre modo de manipulá-las, feito a seu gosto, sugerindo aos que nele se referenciavam a liberdade para rearranjar os objetos de modos variados. Proposições dessa natureza serviram ao imaginário criativo do Barroco português setecentista que, na produção da talha, alcançou grande aceite, contribuindo para elaboração de destacadas configurações formais e estéticas em que os elementos de arquitetura ficavam disponíveis ao controle da criatividade dos entalhadores, possibilitando formatações diversas.

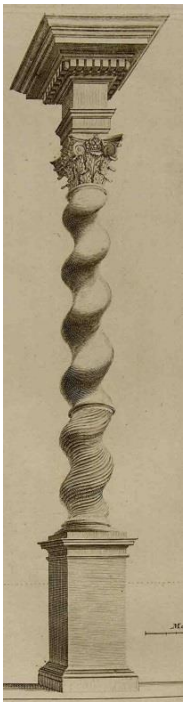


Figura 75 - Coluna espiralada de ordem compósita, figura 52 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

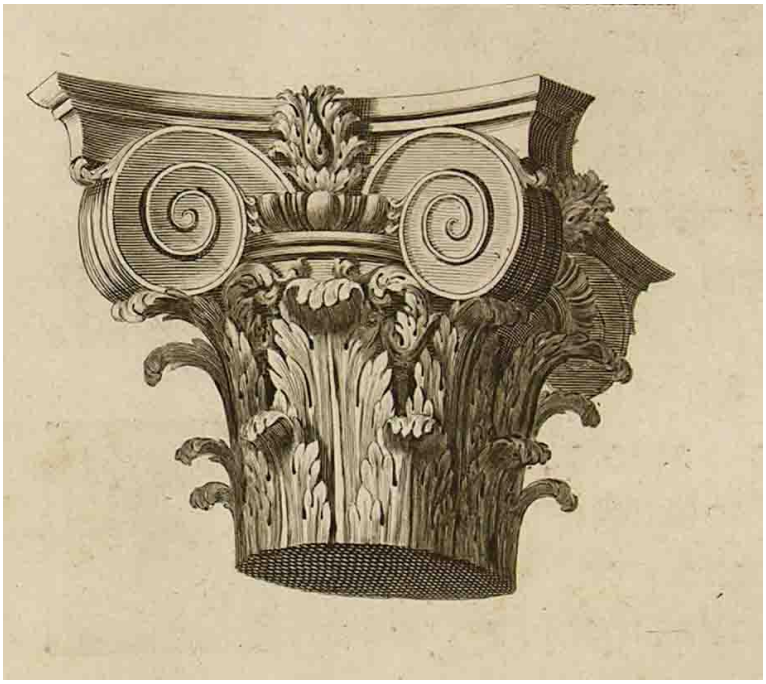


Figura 76 - Capitel compósito em perspectiva, figura 25 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Nota-se, no tratamento conferido à talha dado por Noronha, a presença de alguns elementos descritos e ilustrados nos dois volumes do Tratado do Pozzo.[215] Cita-se, a exemplificar estas semelhanças, o uso do capitel compósito (FIGURA 76),[216] o entablamento em cimalha denticulada e escalonada[217] e a coluna de tipologia salomônica, amplamente utilizada por Noronha e que estabelece relações de identidade com a figura 52[218] do livro do Pozzo (FIGURA 75). Esses e outros

[215] A descrição, no inventário de José Coelho de Noronha, de se tratarem de "dois livros de arquitetura primeira e segunda partes", junto a outros indícios já mencionados, possibilita cogitar algumas hipóteses e leva a crer ser esses livros, o tratado do Pozzo, principalmente por ter sido publicado em dois volumes: primeira e segunda parte.

[216] Figura 25. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ docetur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinente ad Architecturam. Romae MDCCLXIV. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

[217] Figura 35. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

[218] A citação das figuras nesta seção (exemplo: Figura 52) corresponde à numeração apresentada nos dois volumes do tratado de Andrea Pozzo.

Figura 52. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ docetur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad

elementos decorativos estão presentes nos retábulos-mores das igrejas Matrizes de Caeté e de São João del-Rei,[219] com certo destaque para as colunas de tipologia salomônica, instaladas nos retábulos citados e concebidas com traços próximos à figura quinquagésima segunda do tratado do Pozzo.

A coluna ilustrada por Pozzo foi elemento constante em obras de artistas e ornamentistas desde princípios do século XVI, apesar de ter sua origem em períodos anteriores, como demonstrado por Marcos Hill (1993). Entretanto, será amplamente conhecida e representada a partir do Baldaquino (1624-1633) projetado por Gian Lorenzo Bernini para a Basílica de São Pedro, em Roma. É por meio dessa monumental obra que a coluna salomônica obtém popularidade e passou a integrar o repertório ornamental do Barroco.

Posteriormente ao projeto de Bernini, Pozzo divulgou em seu tratado um modelo de coluna de tipologia salomônica de ordem compósita, com o terço inferior estriado. Exemplar similar ao proposto por Pozzo para essa coluna foi utilizado nos projetos retabulares do Barroco joanino, em Portugal, citando-se os trabalhos de talha do entalhador Santos Pacheco de Lima, para o retábulo-mor da igreja de Santa Catarina em Lisboa e os retábulos de Nossa Senhora da Soledade e do Senhor Jesus Crucificado, ambos localizados na igreja de São Miguel, no bairro lisboeta de Alfama. Provavelmente, foram esses retábulos multiplicadores na divulgação do estilo joanino no mundo luso-brasileiro. Ressalta-se, todavia, que na proposta do Pozzo (fig. 52 do tratado) inexistia aplicação de guirlandas de flores nos sulcos da coluna. Essa característica desponta na figura sexagésima segunda do tratado em análise, mas sem aplicação de flores como girassóis e rosáceas, elementos vegetalistas comuns nas colunas de tipologia salomônica dos retábulos joaninos.

Architecturam. Romae MDCCLXIV. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

[219] Nestes dois retábulos-mores, comprovadamente, atuou José Coelho de Noronha na fábrica da talha.

Figura 77 - Altar do Beato Luigi, da igreja de Santo Inácio do Colégio Romano, figura 62 do tratado de Andrea Pozzo, Pars secunda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

A figura de número 62[220] do tratado do Pozzo representa o Altar do Beato Luigi (FIGURA 77), da igreja de Santo Inácio do Colégio Romano. O referido projeto,

[220] Figura 62. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

ainda que constituído por poucos ornamentos aplicados, é composto por sobressaltadas construções de caráter arquitetônico com movimentação reentrante na base retabular, prolongada para as demais seções do retábulo. Os elementos de sustentação ilustrados (Figura 62 – Andrea Pozzo) são dispostos aos pares, terminados em sua porção superior por capitéis, seguidos por entablamento. No entablamento são observadas construções realizadas pela disposição de elementos que realçam os aspectos de perspectiva criada por intermédio da junção dessas peças. Sobre essas colunas estão fragmentos de frontões dispostos no prolongamento das colunas internas do retábulo, onde estão sentados anjos adultos em adoração à cena central do coroamento. As colunas externas receberam a presença de anjos alados. Tais elementos, descritos na figura sexagésima segunda do livro do Pozzo, foram abordagens estruturais, estéticas e estilísticas que certamente se fizeram presentes na obra retabular de Coelho de Noronha, principalmente nos retábulos-mores das igrejas Matrizes de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté e de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Deve-se ressaltar que o remate ilustrado na figura em análise é próximo aos modelos utilizados por Noronha nos retábulos-mores citados, ainda que, nesses exemplares, a organicidade da forma tenha sido marcante, em contraposição aos partidos adotados na figura do Pozzo, o que não a destitui de suas relações com o mesmo motivo da figura sexagésima segunda do tratado supracitado.

Ainda é possível notar, em outras obras efetuadas por Noronha, a possível recorrência aos elementos constantes no projeto de Andrea Pozzo para o Altar do Beato Luigi, da igreja de Santo Inácio do Colégio Romano. Cita-se, a exemplificar, o uso do frontão interrompido no coroamento do retábulo de Nossa Senhora da Conceição (Sé de Mariana), que se aproxima do mesmo elemento utilizado por Pozzo no coroamento do retábulo ilustrado na figura sexagésima segunda de seu tratado.

Outros retábulos executados por José Coelho de Noronha, na Sé de Mariana, expõem características constantes nas ilustrações de Andrea Pozzo. Sobre o tema a documentação relata modificações realizadas por Noronha no retábulo de São

Miguel e Almas, para que seus pilares ficassem mais longos.[221] Um dos efeitos determinantes para a promoção da verticalidade no referido retábulo foi obtido por meio do uso de colunas torsas, que simulam o alongamento do conjunto. A preferência pela acentuada verticalidade pode ser vista em outros trabalhos executados por Noronha, como no retábulo de Nossa Senhora da Conceição da Sé de Mariana, no retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté e no mor da igreja do Pilar de São João del-Rei. Nesse último caso, Noronha prolongou o remate da peça até o teto da capela-mor, uso este provavelmente justificado devido à reduzida verticalidade do espaço arquitetônico no qual foi inserido o retábulo-mor. Destaca-se que as colunas do citado retábulo de São Miguel e Almas são similares, em forma e volume, às colunas torsas desenhadas por Pozzo na figura de número 62 de seu tratado.[222] São muitas as relações de semelhanças entre ambas as colunas, assinaladas pelo mesmo número de espiras e a mesma gradação de volume, que se reduz a partir da base para a porção mais elevada da coluna.

Os ensinamentos do Pozzo cabiam perfeitamente ao contexto artístico do Barroco, onde os elementos de arquitetura intencionavam criar efeitos de monumentalidade, como demonstrou Argan (2004) ao analisar tais usos na arquitetura barroca italiana. Em analogia, as reflexões de Argan podem ser trazidas para o universo dos retábulos, em que o uso das colunas não mais apresentava a função de suporte, apenas eram responsáveis pelo caráter decorativo e simbólico de sustentação da fé, que por sua vez passava por intenso programa de reafirmação na busca, incisiva, por se recuperar os fiéis abalados pela Reforma Protestante.

O tratado do Pozzo foi, à época, mostruário das possibilidades de manipulação de elementos arquitetônicos que permitiram ao Barroco a construção de espacialidades imaginadas. Sobre essa tendência, Argan (2004, p. 122) ilustrou que na arquitetura barroca as colunas se integram às cornijas, entablamentos e a sucessivos planos, buscando não a representação de um espaço tectônico e sim de um espaço visual. Pensamento esse aplicável à construção dos retábulos que atuavam como

[221] ACSM. Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 34.
[222] Figura 62. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

elementos alegóricos, definidores dos espaços internos das igrejas a partir de uma produção de caráter visual, promovida pelo intermédio da manipulação de um espaço ilusório, assegurado pelo jogo da perspectiva que criava a ilusão de espaços reais por meio de pequenas construções arquitetônicas, compostas pela junção e sobreposição de elementos diversos.

A esse respeito, no Barroco italiano, vê-se que a versatilidade de arquitetos como Gian Lorenzo Bernini, que atuaram não apenas no universo da arquitetura,[223] mas também da escultura, possibilitando a integração da ornamentação à massa arquitetônica. Tal situação é sentida no contexto do Barroco luso-brasileiro, quando o trânsito entre os ofícios possibilitou ao entalhador, na sua função de ornamentista, atuar em um espaço arquitetônico já determinado, recorrendo à plasticidade da linguagem ornamental para integrar as partes internas da arquitetura. Tudo isso lançando mão de conceitos estéticos fundamentais que iam ao encontro do conceito barroco de unidade e da integração da decoração com a arquitetura, eliminando prováveis dissociações visto que a decoração não era, na maioria dos casos, planejada juntamente com o projeto arquitetônico, sendo muitas vezes realizada depois de concluída a edificação dos templos, já em contextos diferentes daqueles que engendraram a massa arquitetônica.

Assim, a talha barroca exigiu de seus executores o pleno domínio da arquitetura, obtido por meio da utilização, indispensável, de técnicas de perspectiva e de referências que possibilitaram a manipulação de formas e volumes. Argan (2004, p. 455), ao falar sobre Pietro da Cortona (1596-1669), defendeu a importante ideia de que o pintor promovia a articulação dos espaços imaginários da pintura com os espaços reais da arquitetura. Em analogia, os entalhadores executavam construções ilusórias que objetivavam promover a articulação do retábulo ao espaço arquitetônico, em que a monumentalidade e a verticalidade eram recursos recorrentes em prol da adequação dos ornamentos ao espaço interno dos templos religiosos. Fundamentos esses encontrados no Barroco seiscentista romano, principalmente nas formulações expedidas por Andrea Pozzo que recorreu às

[223] Essa dualidade entre a atuação de arquiteto e entalhador foi comum nas Minas dos setecentos, onde não existiam limites rígidos entre os ofícios e assim possibilitou que entalhadores exercessem atividades como santeiros e arquitetos (BOSCHI, 1988, p. 48).

formas de dosséis com sanefas, fragmentos de frontões curvos, volutas e colunas de tipologia salomônica para construir a plasticidade e o volume arquitetônicos a serem aplicados às estruturas das edificações e retábulos.

Atentos aos ensinamentos de Andrea Pozzo, os entalhadores portugueses utilizaram mão de conceitos similares para conferir à ornamentação, materializada pela talha dourada, seu caráter surpreendente, visto ser o ornamento para o Barroco, elemento fundamental da construção do senso de espacialidade. Tais efeitos eram aprimorados e levados a cabo pelas mãos dos entalhadores de maior erudição, principalmente aqueles que estavam diretamente envolvidos no universo da arquitetura e que conseguiram imprimir nos retábulos os conceitos fundamentais da arquitetura barroca: a disposição dos volumes, orientados pela perspectiva, para construir espaços ilusórios por meio da sobreposição de planos e volumes definidos pelo jogo de luz.

Desse modo, muitos entalhadores encontraram nos trabalhos divulgados por Pozzo, exemplos que possibilitavam compreender os modos de se manipular elementos da arquitetura clássica e adaptá-los às construções retabulares, em que a sensível redução de escala não comprometia a harmonia do conjunto nem mesmo desfavorecia os efeitos de monumentalidade. Ressalta-se que o uso de formas, perspectiva, elementos de arquitetura e escultura, peculiares às preferências de Pozzo na busca por se criar a ilusão de espaços reais, foi de larga aceitação na escola de talha lisboeta, onde certamente se formou Noronha e cuja influência se nota, também, na obra de outros entalhadores como: Santos Pacheco de Lima, Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito. As relações existentes entre a talha do Barroco português e os ensinamentos de Andrea Pozzo, bem como os reflexos incididos na talha em Minas (onde a presença de entalhadores portugueses se deu em número expressivo), são algumas das evidências que colaboram para se compreender um pouco mais sobre o pequeno acervo bibliográfico deixado por Noronha.

Nesse sentido, foram evidenciadas algumas afinidades existentes entre a obra do Pozzo e a de José Coelho de Noronha. A tentativa de se averiguar serem os livros

de arquitetura, deixados por Noronha, os tratados de Andrea Pozzo, é motivada não apenas pelas relações de estreitas afinidades entre os ensinamentos do tratadista italiano e a produção artística do entalhador lisboeta, mas também por ter sido o tratado do Pozzo, amplamente consultado no universo artístico luso-brasileiro. Por fim, espera-se que a partir das questões levantadas, pesquisas futuras possam ser empreendidas, para que se possa averiguar a extensão do tema proposto, visto, ainda, ser cercado de lacunas não preenchidas.

8.6.2 Outras referências para a produção da talha joanina colonial luso-mineira

8.6.2.1 Andrea Pozzo

Acredita-se que outras fontes impressas serviram como referência para a produção da talha colonial luso-mineira. Contudo, a não localização desses livros impõe restrições às pesquisas sobre o tema, que podem ser empreendidas por intermédio de reflexões hipotéticas. Nesse sentido, esse estudo foi realizado a partir do confronto dos elementos ornamentais em estudo, recorrentes na talha do estilo joanino, com as imagens de publicações correntes à época, que podem ter sido utilizadas como fonte de repertório artístico.

Nesse contexto, tem-se como pressuposto que a provável formação que obtiveram alguns entalhadores e autores de riscos retabulares, ainda no Reino português, possibilitou-lhes conhecer as publicações correntes à época. Soma-se a isso o contato visual com obras arquitetônicas e artísticas empreendidas na então Metrópole, que potencializava a composição do repertório desses artífices e a posterior transferência e aclimatação dessas referências na Colônia brasileira.

Acredita-se que ecoaram na arte da talha joanina, na Capitania de Minas Gerais, referências constantes nos livros de ornamentação e arquitetura mais celebrados entre os arquitetos e entalhadores portugueses responsáveis pela produção da talha do período, em Portugal. Dessas publicações, pode-se apontar o tratado de Andrea Pozzo, as séries ornamentais de Filippo Passarini, Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) e Jean Le Pautre (1618-1682). Algumas dessas publicações fazem parte do

acervo da Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa, conforme demonstrado por Maria da Graça Pericão (1990).

Nesse sentido, observa-se que nos trabalhos de alguns entalhadores estiveram presentes referências que podem ter sido extraídas dos ensinamentos do Pozzo. Como demonstrado no estudo da obra do entalhador José Coelho de Noronha. Entretanto, é difícil apontar se essas características foram absorvidas durante a formação desses artistas no Reino português, ou se esses homens tinham sob sua posse figuras do Pozzo. Hipótese essa não improvável diante da popularidade do referido tratado no universo artístico e arquitetônico luso-brasileiro.

Assim, a figura trigésima terceira[224] publicada por Pozzo representa entablamento com cornija denticulada e coroamento com fragmentos de frontão curvo, sobre os quais repousam figuras antropomórficas adultas (FIGURA 78). Configuração semelhante a essa, com alocação de figuras antropomórficas aladas, foram reproduzidas em diversos retábulos joaninos luso-brasileiros. Comuns essas representações no Reino português, chegaram à Capitania de Minas e, provavelmente, foram referenciadas na citada figura do Pozzo. Assim, composições similares são observadas no retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas) e nos retábulos de Nossa Senhora da Conceição e de São José da Sé de Mariana (FIGURA 79).

[224] Figura 33. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

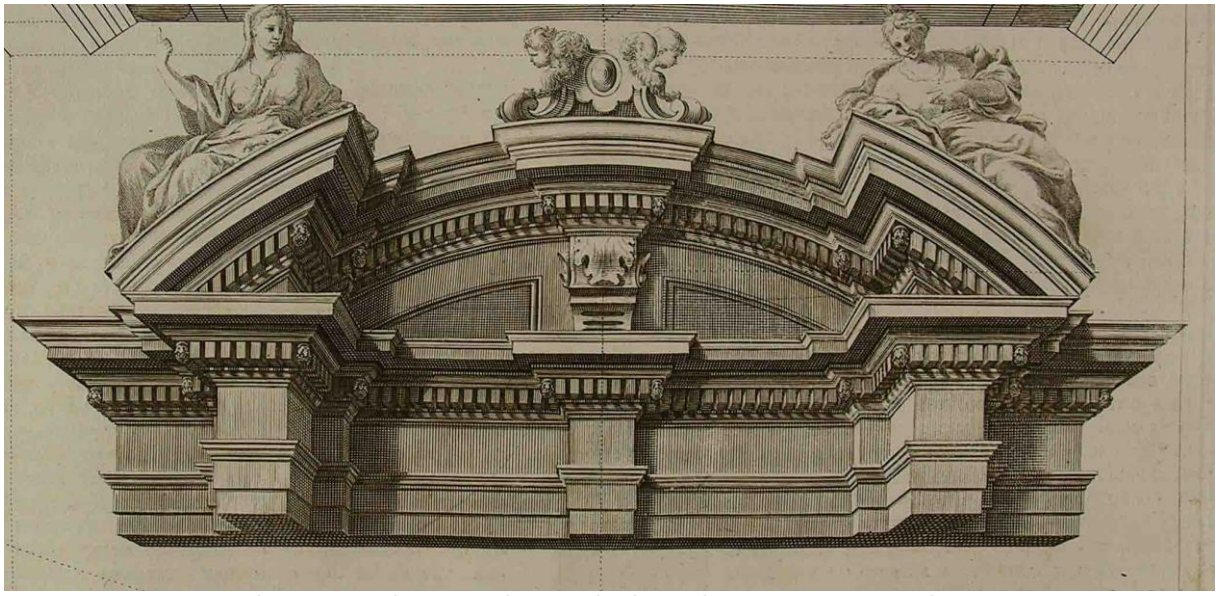


Figura 78 - Figura 33 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Figura 79 - Coroamento retábulo de Nossa Senhora da Conceição – Sé de Mariana

Fonte: Foto do autor.

Na figura trigésima quinta de seu tratado, Pozzo ilustrou representação de fogaréu (FIGURA 80).[225] Elemento esse encontrado na composição de alguns retábulos joaninos, como no do Sagrado Coração de Jesus e de Nossa Senhora das Mercês, ambos localizados na Matriz de São Caetano, em Monsenhor Horta. Ressalta-se que a imagem de fogaréu também esteve presente em outros tratados anteriores às publicações de Andrea Pozzo, como, por exemplo, na publicação de Sebastiano Serlio.[226]

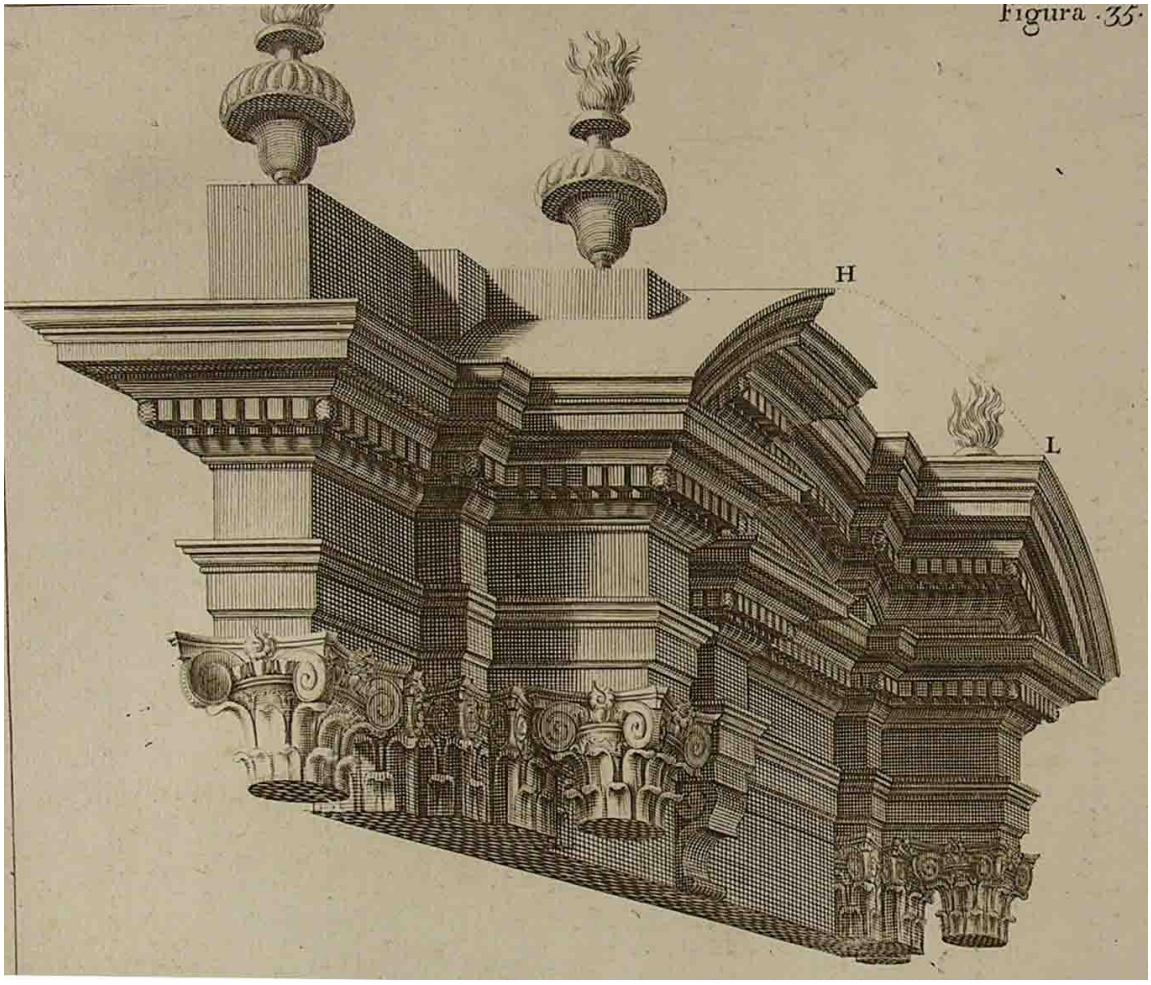


Figura 80 - Figura 35 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

[225] Figura 35. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

[226] SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese;* dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto et hora di nvovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella Città, & in villa et un indice copiosíssimo Raccolto per via di considerationi da M. Gio Domenico Scamozzi. In Venetia MDLXXXIIII (1584). Presso Francesco de Franceschi Senese.

Observa-se que na figura quinquagésima[227] Pozzo ilustrou alguns elementos amplamente utilizados em outras publicações do período, principalmente em gravuras ornamentais que, provavelmente, serviram como referência para a produção da talha, em Minas Gerais. Trata-se de cabecinhas de anjos ladeadas por elementos curvos em forma “C”, conchas e mísulas.

Figura 81 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars prima.

FONTE: POZZO *et al*., 1764.

[227] Figura 50. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

Figura 82 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Cabe frisar que na figura sexagésima (FIGURA 81),[228] Andrea Pozzo ilustrou diversos elementos que também foram utilizados na composição dos retábulos. Citando-se o frontão curvo sobre o sacrário, representação essa similar ao que se observa, por exemplo, no sacrário da igreja Matriz do Pilar, em Ouro Preto (FIGURA 82). Ainda na figura de número 60, consta uma cartela ladeada por anjos, conchas e elementos curvilíneos, que também são recorrentes nos retábulos de Minas.

[228] Figura 60. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

No segundo volume da publicação do Pozzo[229] consta imagem de coroamento com cimalha em formação de enrolamento, na região central (FIGURA 83). Semelhante ao mesmo recurso empregado no coroamento do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Que, por sua vez, também pode ser observado em outros exemplares existentes em alguns templos religiosos da então Capitania de Minas.

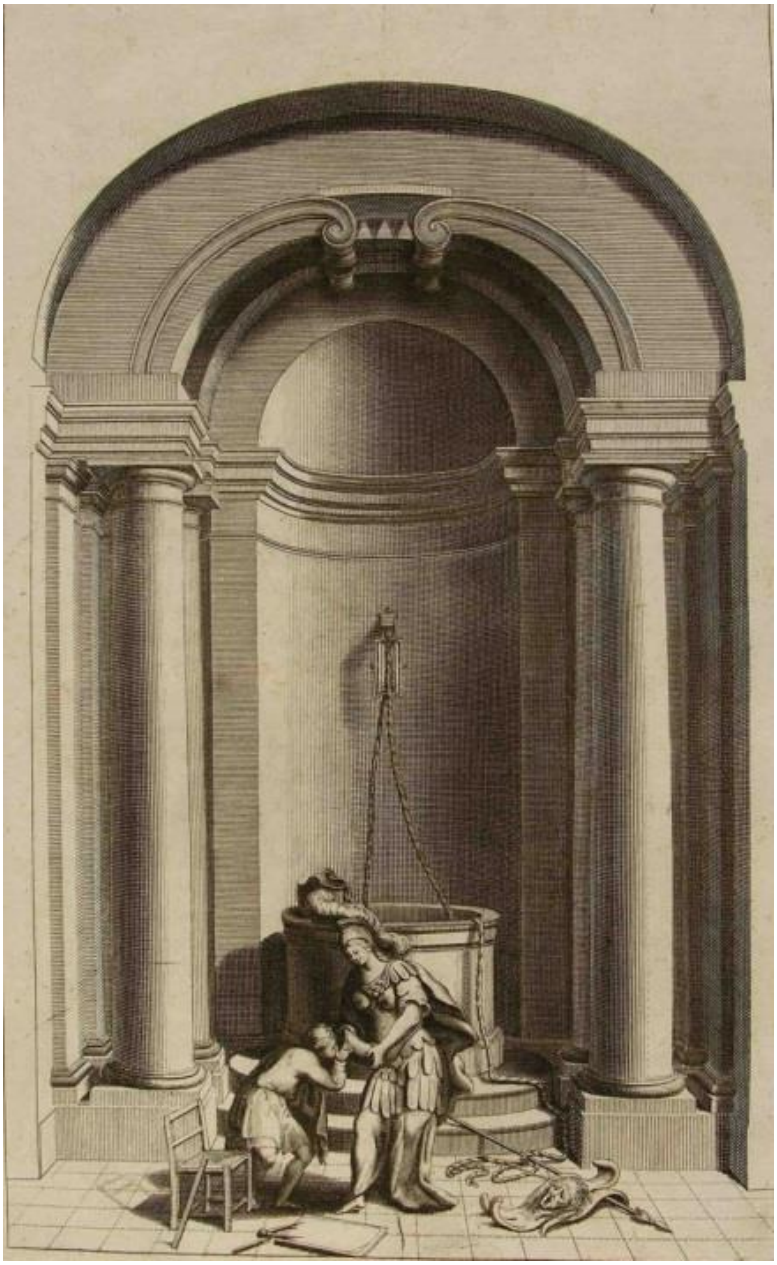


Figura 83 - Tratado de Andrea Pozzo, Pars secunda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

[229] POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

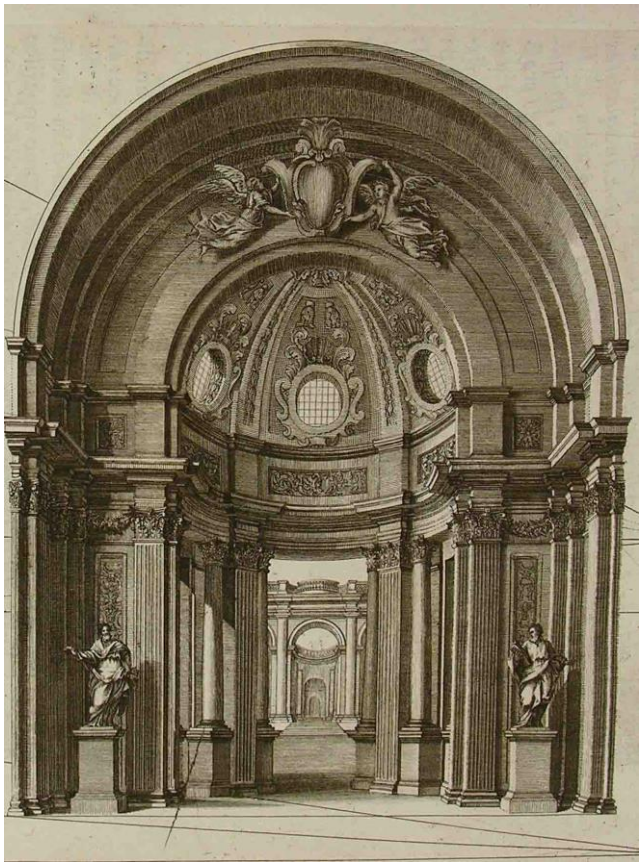


Figura 84 - Figura 15 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

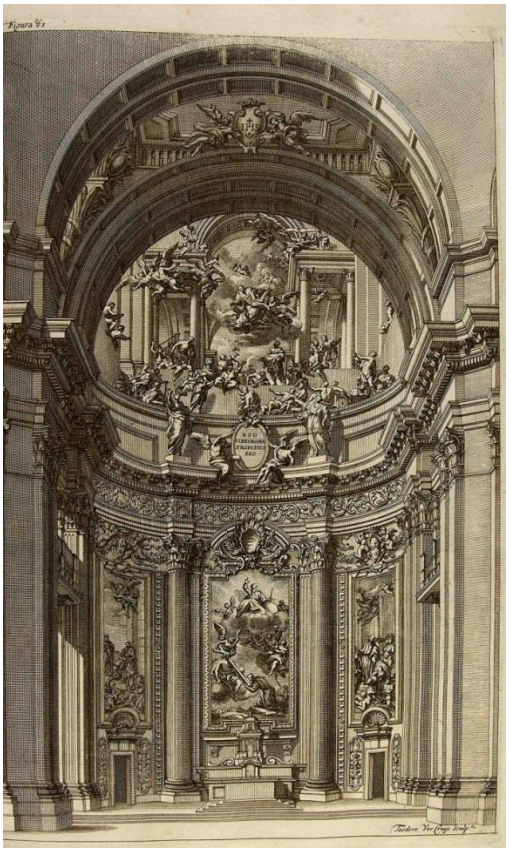


Figura 85 - Figura 81 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

As figuras décima quinta e octogésima primeira do livro em estudo[230] trazem outro elemento comum na arte da talha joanina colonial luso-mineira (FIGURAS 84 e 85), sobretudo na região do arco-cruzeiro. São as cartelas compostas por elementos curvilíneos em forma de “C”, enrolamentos, palmeta e anjos adultos esvoaçantes. São inúmeros os exemplares que denotam afinidades com esses desenhos do Pozzo. Entretanto, salienta-se que o uso dessas cartelas pode ter sido referenciado em outras gravuras circulantes no universo artístico luso-brasileiro do século XVIII, tamanha popularidade do elemento em diversas publicações. São muitos os exemplares de cartelas constantes nas igrejas de Minas, citando-se como exemplo as que se encontram no arco-cruzeiro da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), da igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto), da igreja matriz de Nossa

[230] Figura 15 - 81. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

Senhora do Pilar (São João del-Rei), da igreja Matriz de Tiradentes, da capela da Senhora do Rosário (Ouro Preto), entre outras. Destacam-se as citadas tarjas da igreja Matriz do Pilar, de Nossa Senhora da Conceição e de Santa Efigênia onde coexiste coroa na composição, aproximando-se da figura de número 81 do citado livro do Pozzo.

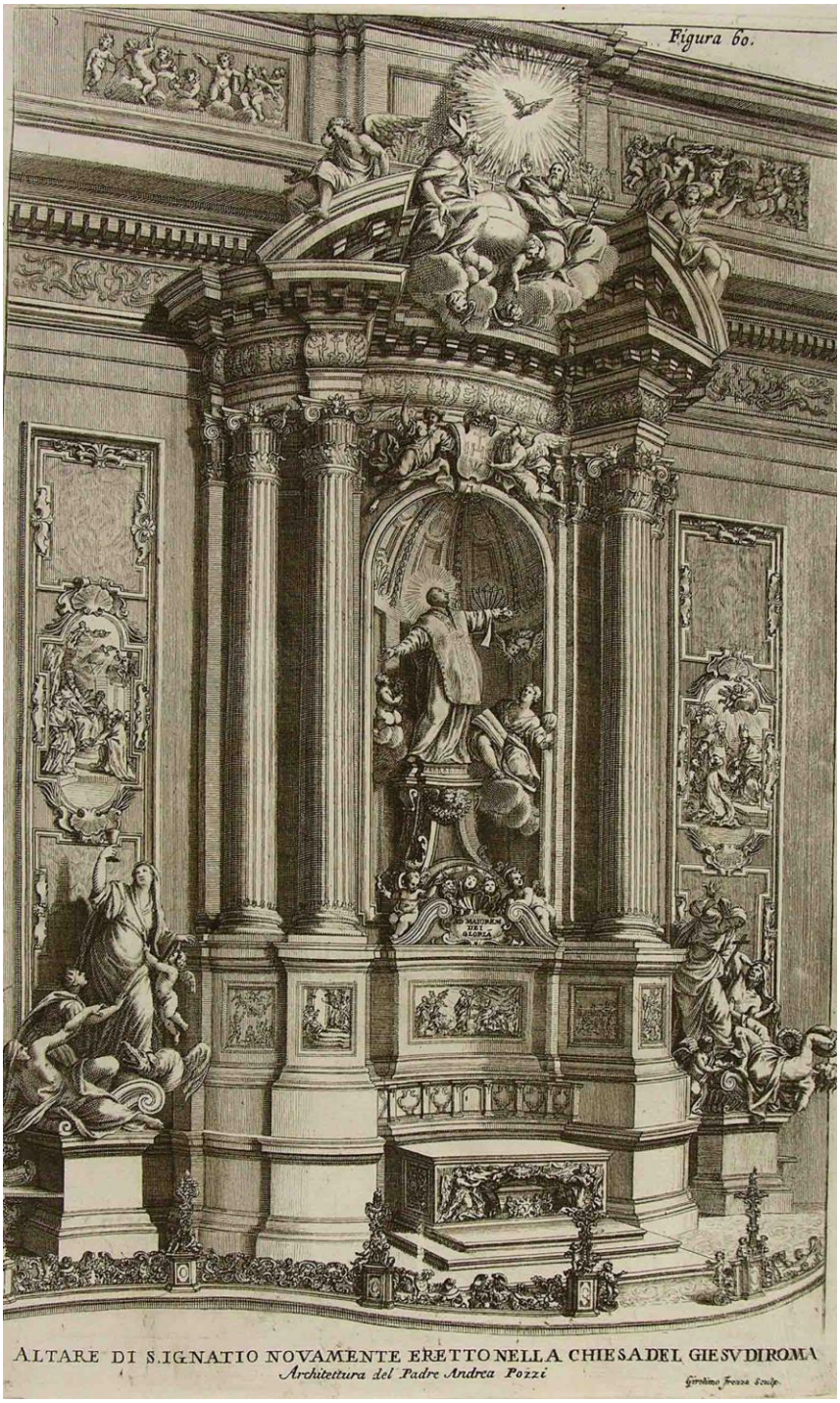


Figura 86 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Vislumbra-se, na figura sexagésima[231] do Pozzo, o risco para o altar de Santo Ignácio (FIGURA 86). Trabalho esse que grande influência exerceu na talha luso-brasileira, principalmente nos retábulos joaninos de Minas. Nessa representação gráfica surgiram grupos escultóricos compostos por cabecinhas de anjos, configuração essa também corrente nas gravuras ornamentais circulantes à época.

Contudo, é no registro do coroamento do projeto para o altar de Santo Inácio, referenciado acima, que se localiza elemento que foi, amplamente, utilizado nos retábulos joaninos luso-brasileiros. Trata-se da escultura da Santíssima Trindade com o Deus Pai, o Filho, a pomba do Espírito Santo entre raios e o globo representando o mundo recém-criado (FIGURA 87). Alegoria essa encontrada, com desenho similar, no coroamento do antigo retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Bárbara (FIGURA 88), cujos fragmentos hoje se encontram depositados no Museu da Inconfidência. São muitas as semelhanças entre a figura sexagésima do Pozzo e a peça em debate, dessas similaridades lista-se o desenho do mundo, as representações do Deus Pai e do Filho, que hoje se encontram sem o cajado e a cruz nas mãos, mas que certamente existiram à época em que foi produzida a dita peça. Conhecido o envolvimento de José Coelho de Noronha na oficina que realizou a referida peça, pode-se pensar que a referência para essa produção foi extraída dos livros de arquitetura que estavam sob sua posse. Acentuando, desse modo, a possibilidade de ser a dita publicação o tratado de Andrea Pozzo.

[231] Figura 60. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

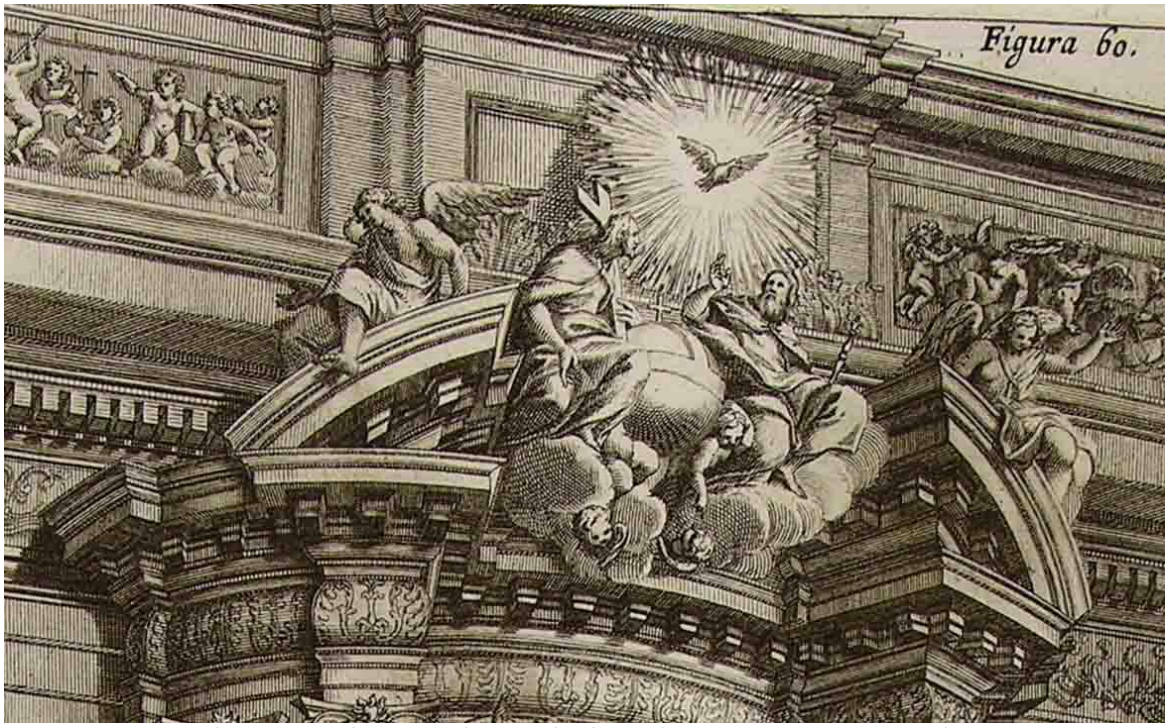


Figura 87 - Figura 60 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Figura 88 - Santíssima Trindade, Museu da Inconfidência – Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Além do retábulo-mor de Santa Bárbara, a alegoria da Santíssima Trindade integra a composição do retábulo-mor da igreja Matriz de Catas Altas e o mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto (FIGURA 89).

Figura 89 - Coroamento retábulo-mor, Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do autor.

Constam na composição do retábulo apresentado na figura de número 60 do trabalho do Pozzo, outros elementos que podem ter sido referência para a talha joanina em Minas. Nesse sentido, citam-se as molduras compostas por curvas, retas e conchas que apresentam desenho similar ao que se encontra, por exemplo, nas ilhargas da capela-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia.

Para o retábulo do Beato Luigi, da igreja de Santo Inácio do Colégio Romano,[232] Andrea Pozzo representou diversos elementos que se fizeram presentes, também, na talha colonial luso-mineira. Desses, desperta a atenção as volutas do coroamento, que se assemelham aos mesmos motivos do coroamento da capela de Nossa Senhora do Rosário (Itabirito) e do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa

[232] Figura 62. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

Senhora da Conceição (Ouro Preto). Ornatos esses de uso corrente na talha joanina do Norte português. Outros elementos ilustrados na figura em análise, que podem ter servido como referência para a talha joanina em Minas, é a tarja do coroamento com enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de “C”, festões de flores, coroa na parte superior, ladeada por anjos. Essa figura ainda apresenta moldura no tramo central do retábulo, que se assemelha às molduras que compõem as ilhargas da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto.

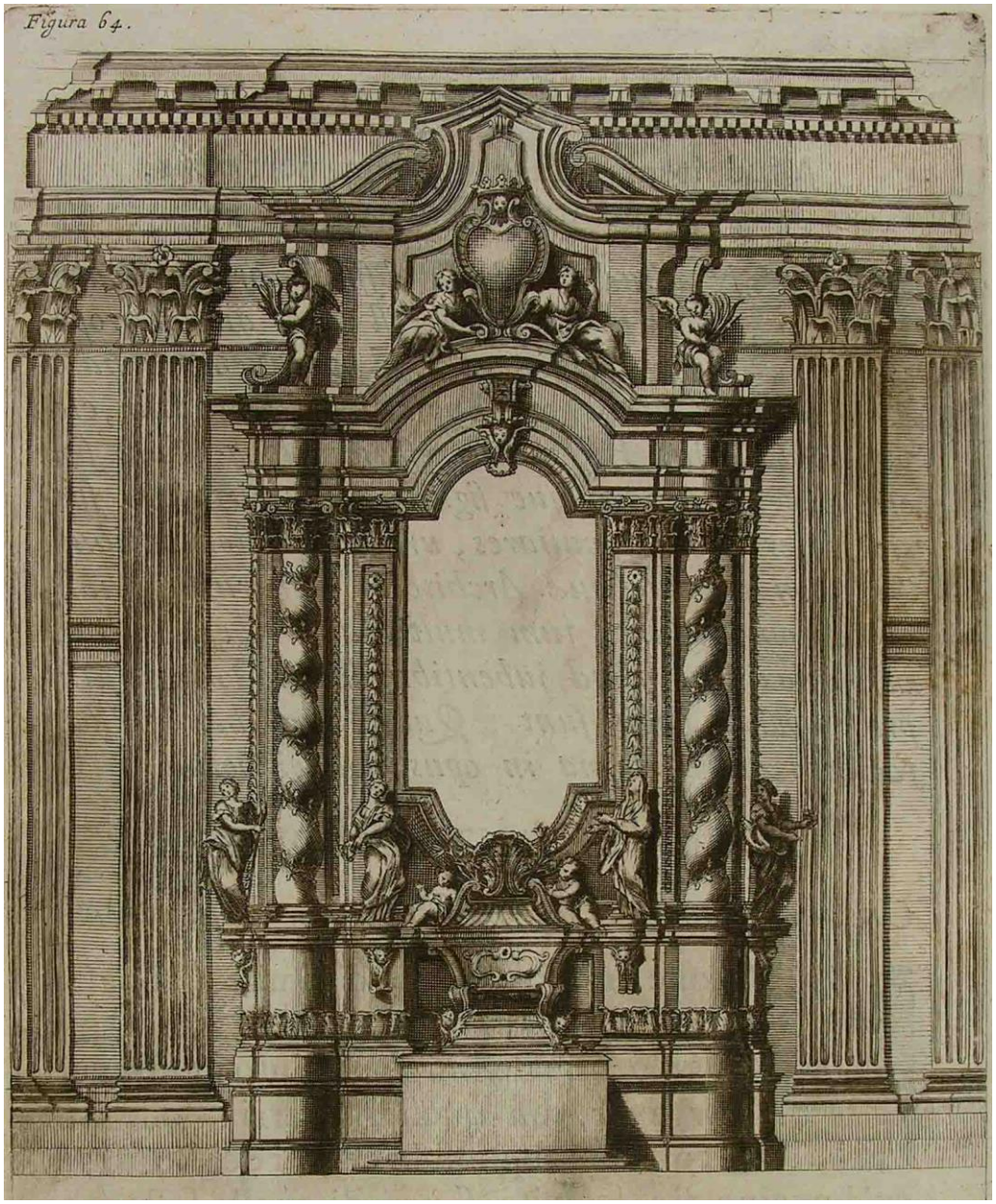


Figura 90 - Figura 64 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

No projeto da figura sexagésima quarta Pozzo[233] representou projeto para o altar do Beato Luigi (FIGURAS 90 e 91). Muitos elementos ilustrados nessa imagem estão presentes nos retábulos luso-brasileiros, contudo é interessante observar a forma de urna do sacrário. Cujo desenho é similar ao sacrário do retábulo-mor da igreja Matriz de Catas Altas (FIGURA 92). Semelhança que se estende à forma e uso de alguns ornatos que ladeiam a peça, como motivos curvilíneos, figuras antropomórficas e até mesmo a palmeta do remate. Não restando espaço para dúvidas acerca da fonte de referência utilizada pelo entalhador que concebeu o risco do retábulo-mor de Catas Altas.

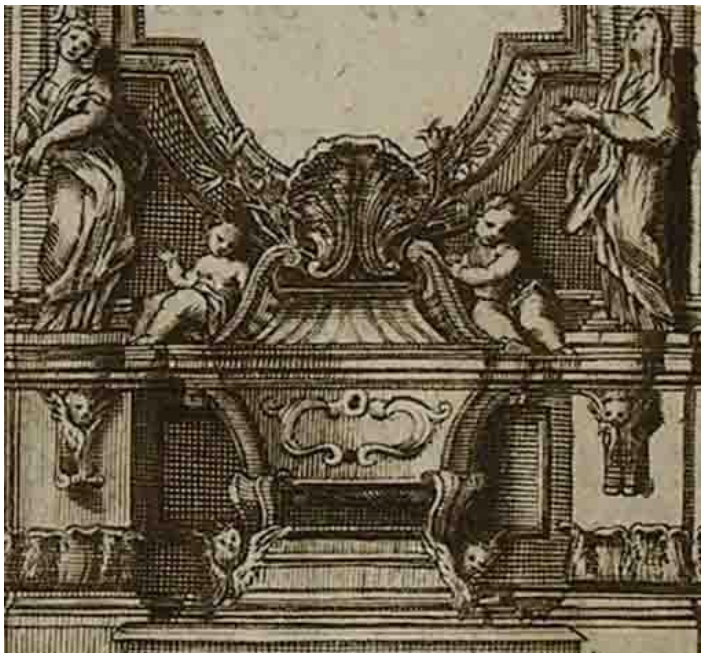


Figura 91 - Figura 64 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Figura 92 - Sacrário retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do autor.

É de se notar, também, que a figura septuagésima primeira do livro do Pozzo[234] ilustra anjos sentados sobre entablamento (FIGURA 93). Essas figuras

[233] Figura 64. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate

[234] Figura 71. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate

antropomórficas ladeiam tarja que remete a elementos similares, instalados próximo ao coro da igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

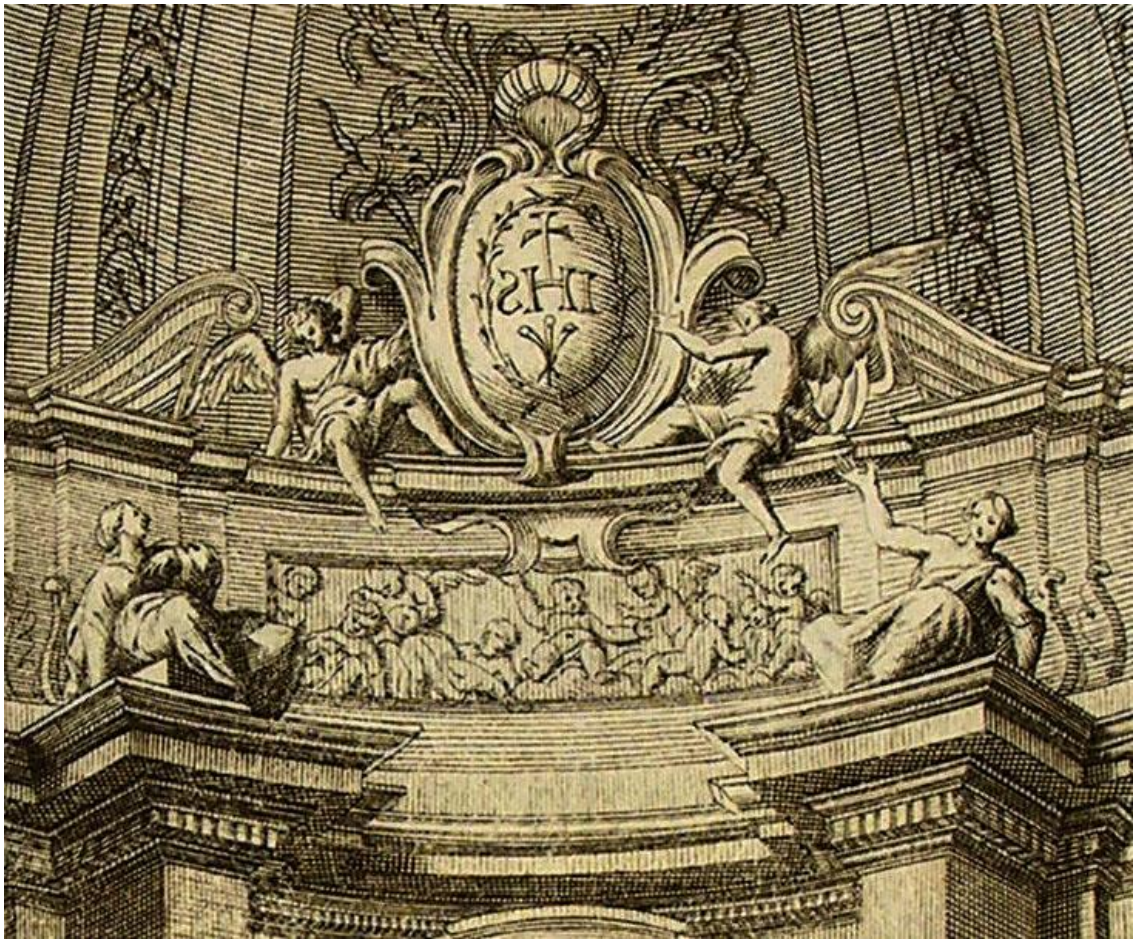


Figura 93 – Detalhe da Figura 71 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764

Por sua vez, compõem o remate da figura octogésima[235] do tratado do Pozzo conchas estriadas superpostas (FIGURA 94). Curiosamente, vê-se representação similar no retábulo do Sagrado Coração de Jesus e de Nossa Senhora das Mercês da igreja Matriz de São Caetano, em Monsenhor Horta. As semelhanças entre esses elementos apontam as prováveis fontes que serviram como modelo para o autor do risco de ambos os retábulos.

[235] Figura 80. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate

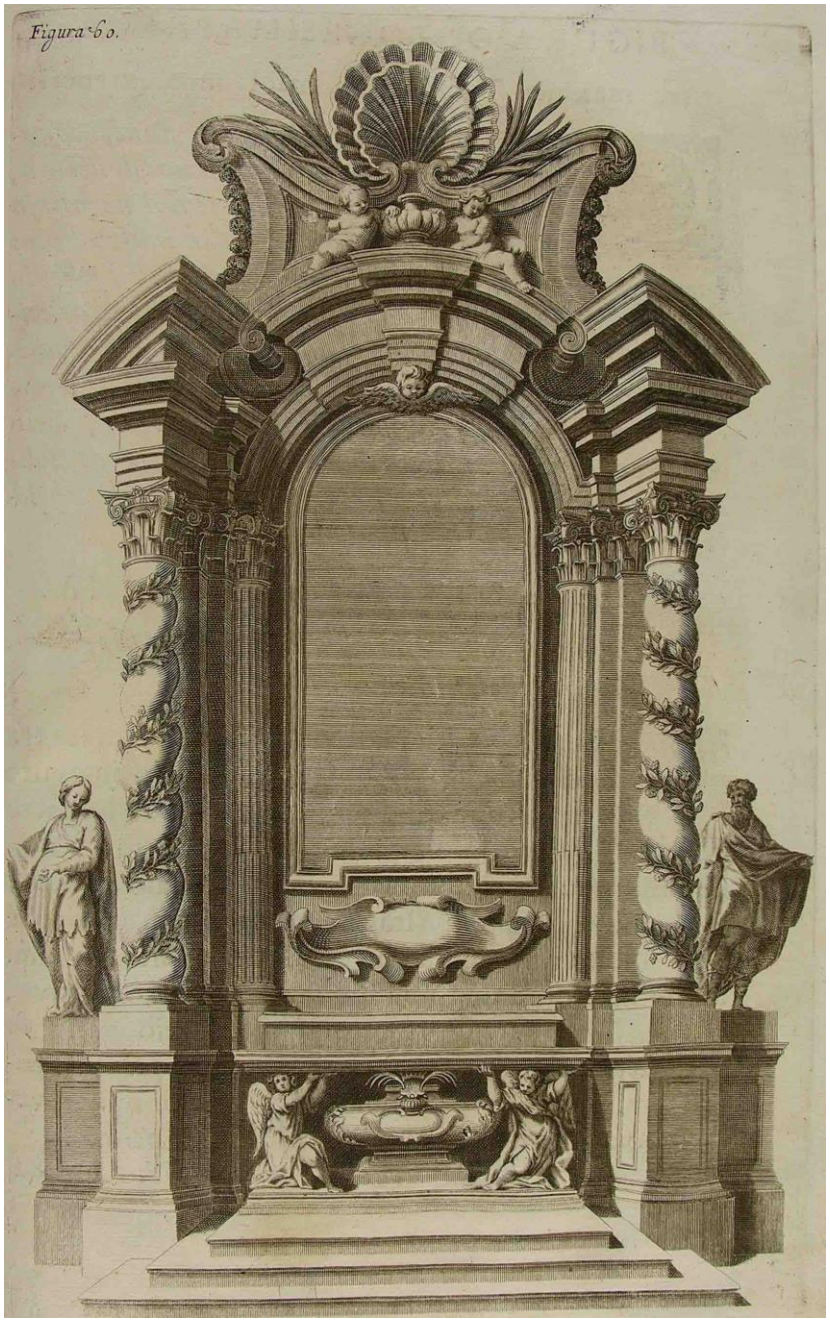


Figura 94 - Figura 80 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Outras prováveis correlações dos ensinamentos do Pozzo, constantes na talha colonial luso-mineira, podem ser observadas nas figuras centésima sexta e centésima sétima[236] do tratado do autor supracitado (FIGURAS 95 e 96). Nessas imagens coexistem moldes de mísulas com enrolamentos, palmetas, cabeças

[236] Figura 106-107. POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate

antropomórficas, flores, acantos, tal qual em muitos retábulos joaninos de igrejas setecentistas de Minas.

Assim, demonstram-se algumas referências que, provavelmente, foram extraídas da obra de Andrea Pozzo para a produção dos retábulos joaninos, em Minas Gerais.

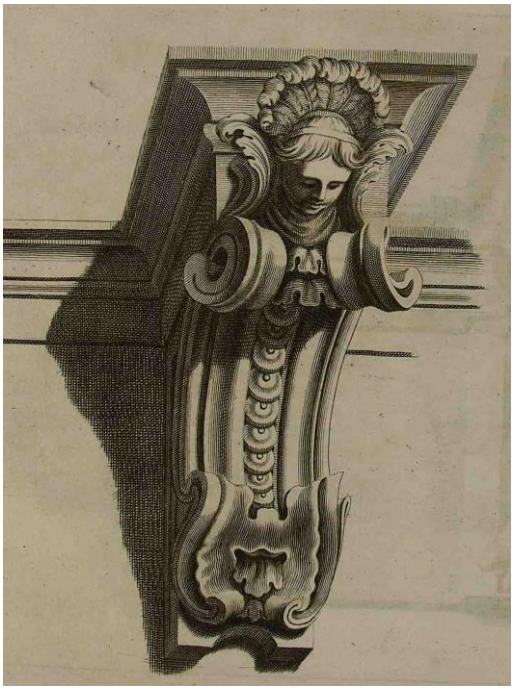


Figura 95 - Figura 106 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

Figura 96 - Figura 107 do tratado de Andrea Pozzo, Pars seconda.

Fonte: POZZO *et al*., 1764.

8.6.2.2 Outras considerações sobre o tema

Realizadas as explanações referentes às possíveis relações estabelecidas entre as imagens do tratado de Andrea Pozzo e a talha joanina em Minas Gerais, considera-se oportuno esclarecer que outras fontes impressas podem ter influenciado a produção artística local, sobretudo no tangente ao risco e fatura de retábulos. No entanto, é esse campo de pesquisa ainda pouco explorado e que necessita de estudos sistemáticos que possam averiguar tais hipóteses. Nesse sentido, a seguir serão demonstradas algumas referências que, em hipótese, serviram como fonte de repertório para a elaboração da talha colonial luso-mineira.

Desse modo, cita-se o arquiteto e cenógrafo Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), nascido em Bolonha e autor do "*L'architeutura Civile*", publicado em Parma no ano de 1711. Esse livro foi fonte de referência para os artistas, entalhadores e arquitetos atuantes no século XVIII em Portugal e, provavelmente, exerceu influência na arte colonial luso-brasileira.

Todavia, o estudo da talha em Minas a partir da influência de Ferdinando Galli Bibiena é dificultado pela ausência de comprovação da circulação de seu tratado no universo artístico da Capitania. Apesar disso, a presença da referida publicação no contexto da talha portuguesa setecentista, apontada por alguns autores que se dedicaram a estudar o tema, permite considerar a possibilidade de ter sido essa fonte conhecida pelos artistas que laboraram em Minas, ainda que isso tenha ocorrido antes desses homens se mudarem para a Colônia, no provável período de formação que tiveram em Portugal.

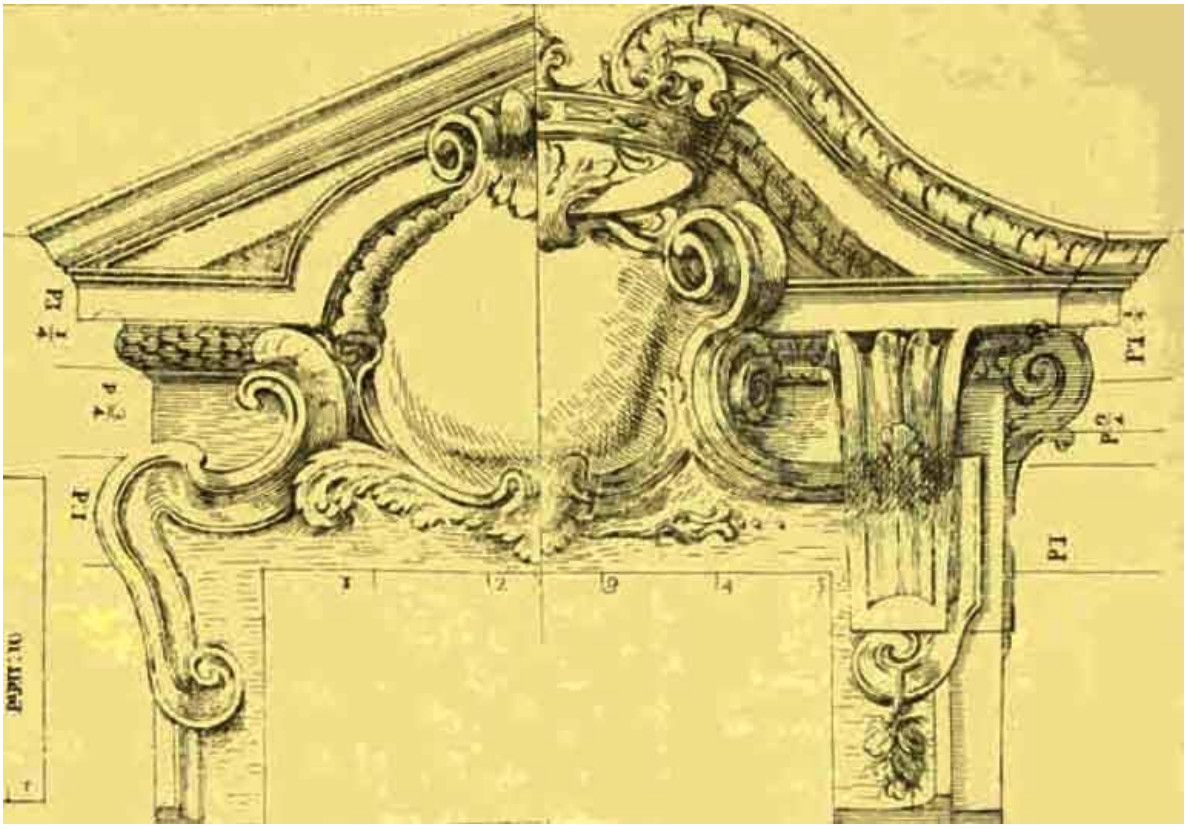


Figura 97 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L' Archittettura Civile, p. 186.

Pensa-se que da obra de Ferdinando Galli Bibiena pode ter saído a referência para a fatura de alguns elementos que compõem os retábulos do estilo joanino, em Minas

Gerais. Sobretudo a elaboração do espaço a partir de uma visão cenográfica na qual a arquitetura é tomada pela ornamentação. Conceitos esses que, de certa forma, podem ser observados na composição das capelas-mores de algumas igrejas setecentistas de Minas, principalmente aquelas cuja talha foi executada entre os anos de 1730-1760, onde as ilhargas, tetos e o retábulo compõem cenários delimitados pela escultura em madeira, promovendo a integração e unidade desses ambientes. Como exemplo, citam-se as capelas-mores da igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes), da igreja Matriz do Pilar (São João del-Rei), da igreja Matriz do Pilar (Ouro Preto), da igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto) e da igreja Matriz de Catas Altas. Nesse último caso alguns ornamentos das ilhargas da capela-mor se assemelham a elementos ilustrados por Ferdinando Galli Bibiena.

Outra referência do tratado de Ferdinando Galli Bibiena, que pode ter contribuído para a produção dos retábulos do estilo joanino, são os elementos de cunho arquitetônico e ornamental massivamente presentes nas construções retabulares. Citando-se mísulas com acantos, frisos, volutas, fragmentos de frontões, festões, guirlandas de flores, elementos curvilíneos em forma de “C” e coroas (FIGURAS 98 – 99).

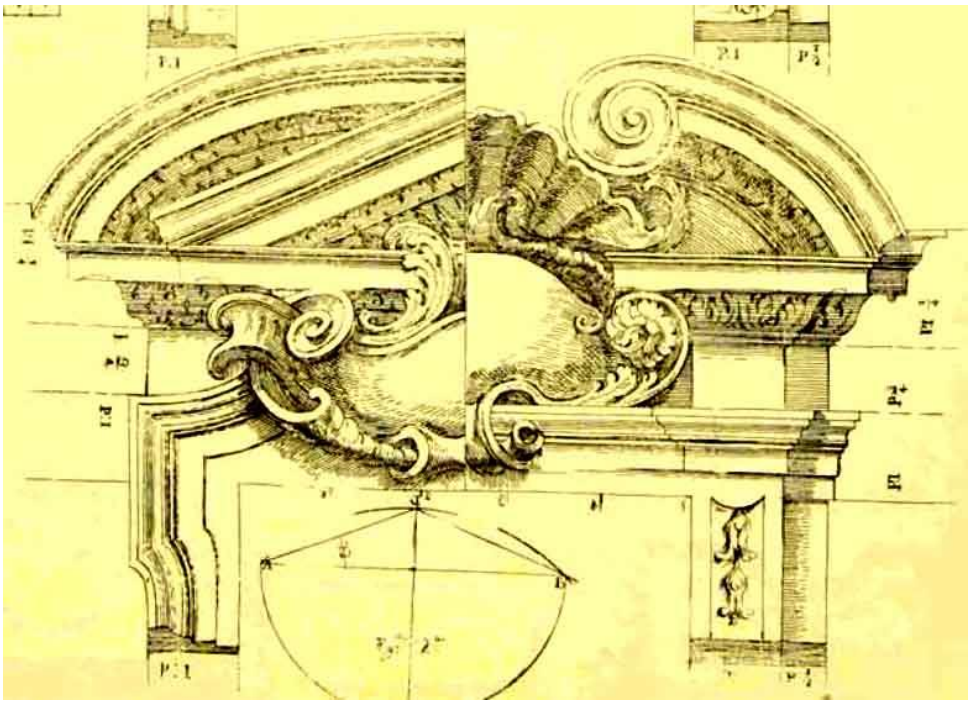


Figura 98 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L’ Archittettura Civile, p. 186.

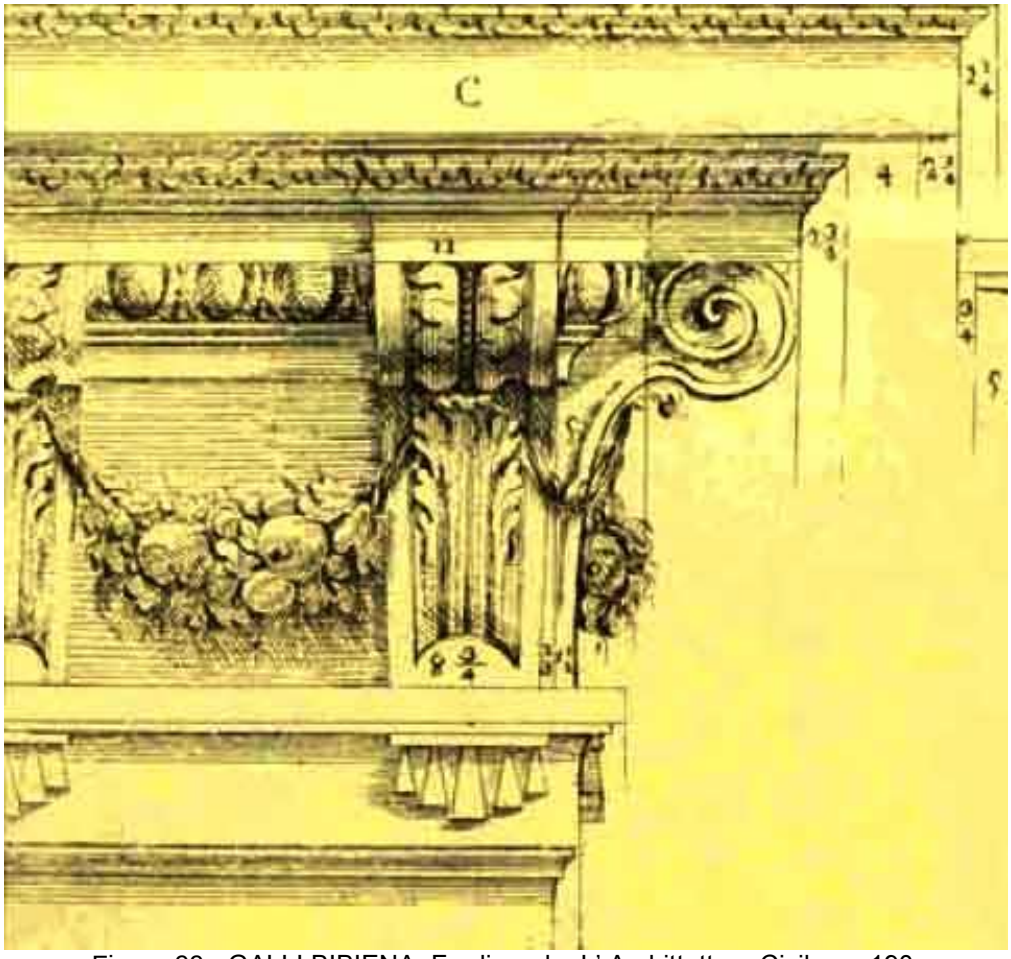


Figura 99 - GALLI BIBIENA, Ferdinando. L' Archittettura Civile, p. 190.

A obra de Fillippo Passarini (1638-1698) foi, também, celebrada no contexto artístico português. Cujas ilustrações ficaram conhecidas por intermédio de seu trabalho *"Nouve Inventione d´Ornamenti (...)",*[237]publicado em Roma no ano de 1698. Publicação essa que, provavelmente, foi referência para os projetos de retábulos edificados no período de vigência do estilo joanino luso-brasileiro. Pois, as imagens de Passarini trouxeram vasto conteúdo gráfico composto por formas e ornamentos passíveis de serem utilizados para compor a talha retabular. Destacando-se nessas imagens o uso de volutas, mísulas, enrolamentos, elementos curvilíneos, figuras antropomórficas, dosséis com cortinados segurados por figuras antropomórficas, palmetas, plumas, festões e motivos fitomórficos diversos.

[237] PASSARINI, Fillippo. *Nouve Inventione d´Ornamenti d´ Architettura e d' Intagli di Versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno.* Roma: 1698.

A semelhança de alguns elementos publicados por Passarini com motivos ornamentais presentes na talha em Minas Gerais, levam a crer que suas imagens estiveram em circulação nas oficinas atuantes à época.

A exemplificar, cita-se a figura de número seis da obra de Fillippo Passarini, com representação de dossel com lambrequins (FIGURA 100). Pendendo desse elemento cortinados afastados por figuras antropomórficas, deixando visível o sacrário. Essa representação foi comum na talha barroca luso-brasileira do estilo joanino, e pode ser vista no retábulo de Santo Antônio da igreja Matriz do Pilar e no retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ambas as igrejas localizadas em Ouro Preto.

Figura 100 - Figura 6, PASSARINI, Fillippo[238]

[238] PASSARINI, Fillippo. *Nouve Inventione d´Ornamenti d´ Architettura e d' Intagli di Versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno.* Roma: 1698.

Além disso, a figura de número dez do citado livro representa imagens de castiçais com diversidade de formas e elementos (FIGURA 101). Acredita-se que essas ilustrações foram referência para a confecção da prataria, relicários e castiçais de madeira constantes nas igrejas setecentistas de Minas. Sobre o tema, aponta-se a prataria da igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, onde relicários, castiçais e custódias[239] podem ter sido faturados a partir de referências extraídas da obra de Passarini, com destaque para o crucifixo da banqueta do altar-mor onde é evidente a referência utilizada pelo artífice que produziu a dita peça.

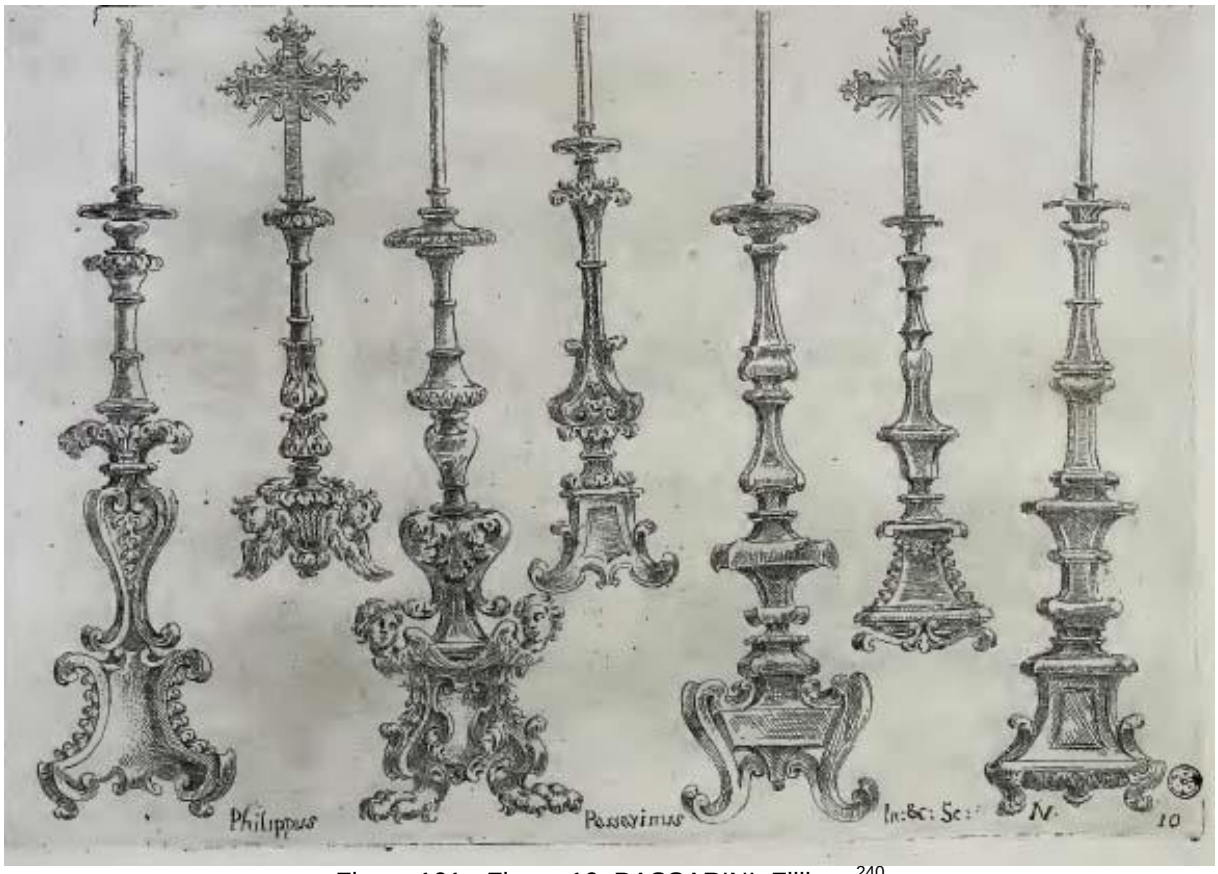


Figura 101 - Figura 10, PASSARINI, Fillippo[240]

Por fim, recorda-se que a pesquisadora Myriam Oliveira demonstrou que na França, em reação aos ornamentos do Barroco, surgiram "(...) formas mais leves e soltas (...)" (OLIVEIRA, 2003, p. 26), cujo processo de mudança teve como orientação a contribuição de gravuras de ornamentistas que circulavam à época. Dos autores

[239] Ver: SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes = The Mother Church of Santo Antônio in Tiradente*s. Brasília , DF: IPHAN, Programa Monumenta, 2010.
[240] PASSARINI, Fillippo. *Nouve Inventione d´Ornamenti d´ Architettura e d' Intagli di Versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno.* Roma: 1698.

dessas gravuras, cita-se Jean Bérain (1640-1711). Cuja obra pode ter sido referência para a produção de alguns elementos que compuseram a talha joanina, em Minas Gerais.

Assim, Oliveira (2003, p. 249) destacou que ao lado dos temas de influência italiana, ocorreram manifestações dos estilos franceses Luís XIV e do Regência. Pensa-se que as imagens de Bérain serviram como referência para a fatura de alguns elementos presentes na talha do estilo joanino. Como exemplo, demonstra-se a existência de cabeças com plumagens que compõem a talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Ouro Branco) e os mascarões que se encontram nas ilhargas da capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas (FIGURA102).

Figura 102 – Detalhe capela-mor da Matriz de Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

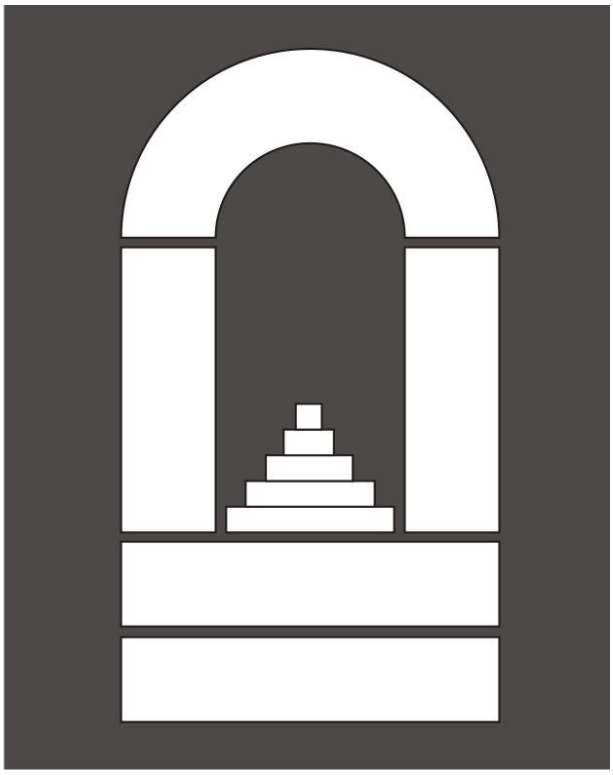
Aziz José de Oliveira Pedrosa

A PRODUÇÃO DA TALHA JOANINA NA CAPITANIA DE MINAS GERAIS: retábulos, entalhadores e oficinas.

PARTE 3

Retábulos joaninos em Minas Gerais: registros históricos, análise formal e estilística

capítulo 9



9 Retábulos joaninos em Minas Gerais: registros históricos, análise formal e estilística

Serão, nesta seção, analisados os mais importantes retábulos joaninos existentes nas igrejas de Minas Gerais, produzidos entre os anos de 1730 a 1760, aproximadamente.

Para o exame dessas peças, recorreu-se à seguinte metodologia: análise de documentação em busca de informações referentes às datas de produção, autorias, oficinas e outras minúcias que possibilitem compreender o contexto artístico e histórico. Em seguida foi realizada a análise das estruturas e elementos ornamentais que compõem os referidos retábulos, descrevendo os principais caracteres que revelam as referências do estilo joanino. Esse estudo considerou a análise dos registros do retábulo: base, predela ou banco, corpo e coroamento (FIGURA 103). Por último, foram emendados comentários sobre as prováveis fontes utilizadas para a produção dos exemplares elencados nesta pesquisa, bem como suas relações com alguns retábulos luso-brasileiros do período.

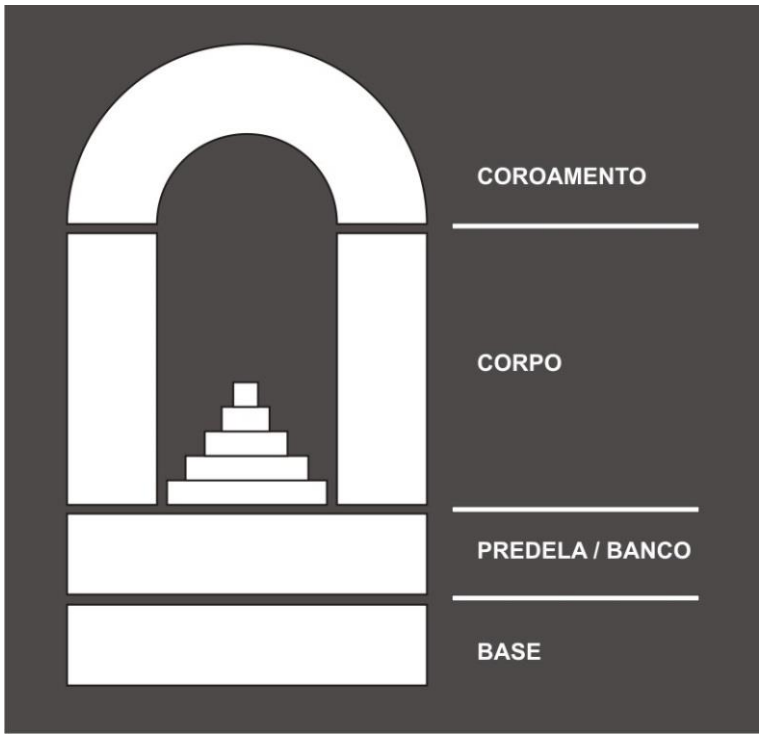


Figura 103– Representação esquemática dos registros do retábulo

Fonte: Imagem do Autor

Os retábulos analisados serão citados ao longo do texto por ordem alfabética das cidades onde se encontram. Contudo, foi elaborada uma tabela síntese (TABELA 1) com as datas de execução dessas peças, identificadas por intermédio de documentação primária. Outros exemplares, todavia, tiveram datação realizada a partir de mapeamento de peças congêneres que possibilitaram conhecer a época, aproximada, de sua fatura.

Assim, na coluna intitulada "fonte" encontram-se observações que se referem às datas subsidiadas em documento, atribuições ou citações de algum pesquisador, que serão devidamente detalhadas na seção de análise de cada obra. As lacunas sem essa marcação foram atribuições realizadas a partir do conhecimento de datas de peças similares ou executadas por uma mesma oficina. Por fim, ressalta-se que a ausência de registros históricos referentes a algumas peças, impossibilitou a identificação de suas prováveis datas de produção.

TABELA 1
Retábulos

LOCALIZAÇÃO	RETÁBULO	IGREJA / CAPELA	DATA	FONTE
BARÃO DE COCAIS	Retábulo de Santo Antônio	Igreja Matriz de São João Batista	1742 (aproximado)	Documento
BRUMAL	Retábulo-mor	Igreja Matriz de Santo Amaro	1738 (aproximado)	Documento
BRUMAL	Retábulo do Coração Sagrado de Jesus	Igreja Matriz de Santo Amaro	1738 (aproximado)	Documento
BRUMAL	Retábulo de Santo Antônio	Matriz de Santo Amaro	1738 (aproximado)	Documento
CAETÉ	Retábulo-mor	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso	1758-1763	Documento
CATAS ALTAS	Retábulo-mor	Capela de Santa Quitéria	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
CATAS ALTAS	Retábulo-mor	Capela de Nossa Senhora do Rosário	1730-1740	Atribuição do autor
CATAS ALTAS	Retábulo de São Gonçalo	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1738-1744	Documento
CATAS ALTAS	Retábulo de Nossa Senhora do Rosário	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	Anterior a 1747	Documento
CATAS ALTAS	Retábulo de São Miguel e Almas	Igreja Matriz de Nossa Senhora da	1744-1748	Documento

		Conceição		
CATAS ALTAS	Retábulo-mor e capela-mor	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1746-1755	Documento
CATAS ALTAS	Retábulo de Santana Mestra	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição		
CATAS ALTAS	Retábulo de Santo Antônio	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição		
COCAIS	Retábulos do arco-cruzeiro	Capela de Santana	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
ITABIRITO	Retábulo-mor	Capela de Nossa Senhora do Rosário	1753-1755	Documento
MACAÚBAS	Retábulo-mor	Capela de Nossa Senhora da Conceição - Mosteiro	1767	Documento
MARIANA	Retábulo-mor	Capela de Santana	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
MARIANA	Retábulo de Nossa Senhora da Conceição	Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé	1747	Documento
MARIANA	Retábulo de São José	Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé	1747 (aproximado)	Atribuição do autor
MARIANA	Retábulo de São Miguel e Almas	Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé	1749	Documento
MARIANA	Retábulo de Nossa Senhora do Rosário	Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé	Anterior a 1749	
MARIANA	Retábulo de Santo Antônio	Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé	1747 – 1749 (aproximado)	Documento
MONSENHOR HORTA	Retábulo-mor	Igreja Matriz de São Caetano		
MONSENHOR HORTA	Retábulo de Nossa Senhora da Conceição	Igreja Matriz de São Caetano		
MONSENHOR HORTA	Retábulo do Sagrado Coração de Jesus	Igreja Matriz de São Caetano		
OURO BRANCO	Retábulo-mor	Igreja Matriz de Santo Antônio	1750 (aproximado)	Atribuição Germain Bazin (1983)
OURO BRANCO	Retábulo Nossa Senhora do Rosário	Igreja Matriz de Santo Antônio	1745 (aproximado)	Documento
OURO BRANCO	Retábulo de São Miguel e Almas	Igreja Matriz de Santo Antônio	1745 (aproximado)	Documento
OURO PRETO	Retábulo-mor	Capela de Nossa Senhora do Rosário		

OURO PRETO	Retábulo-mor	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1760-1767	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de Nossa Senhora do Terço	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de São Gonçalo Garcia	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de São Miguel e Almas	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de São José dos Bem Casados	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de São Sebastião	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de Santo Antônio	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de Sagrado Coração de Jesus	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	1730-1747 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo-mor e capela-mor	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1746-174	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Santo Antônio	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1731-1743	Documento
OURO PRETO	Retábulo de São Miguel e Almas	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1733 (aproximado)	Documento
OURO PRETO	Retábulo do Bom Jesus dos Passos	Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1734-1736	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Nossa Senhora das Dores	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1733-1740 (aproximado)	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Nossa Senhora do Terço	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1731-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo de Santana	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1731-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
OURO PRETO	Retábulo-mor e capela-mor	Igreja de Santa Efigênia	1747-1761	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Nossa Senhora do Carmo	Igreja de Santa Efigênia	1746-1748 (aproximado)	Documento
OURO PRETO	Retábulo de Santa Rita	Igreja de Santa Efigênia	1746-1748 (aproximado)	Documento

PASSAGEM	Retábulo-mor	Igreja Nossa Senhora da Glória		
SANTA BÁRBARA	Retábulo-mor e capela-mor	Igreja Matriz de Santo Antônio	1744-1745	Documento
SANTA BÁRBARA	Retábulo de São Francisco	Igreja Matriz de Santo Antônio	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
SANTA BÁRBARA	Retábulo de São José	Igreja Matriz de Santo Antônio	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
SÃO BARTOLOMEU	Retábulo-mor	Igreja Matriz de São Bartolomeu	1744-1745	Atribuição do autor
SÃO JOÃO DEL-REI	Retábulo-mor e capela-mor	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1754-1758 (aproximado)	Atribuição do autor
SÃO JOÃO DEL-REI	Retábulo de São Miguel e Almas	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1730-1750	Atribuição do autor
SÃO JOÃO DEL-REI	Retábulo de Nossa Senhora da Assunção	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1730-1750	Atribuição do autor
TIRADENTES	Retábulo-mor	Igreja Matriz de Santo Antônio	1736-1741	Documento
TIRADENTES	Capela-mor	Igreja Matriz de Santo Antônio	1740-1748	Documento
TIRADENTES	Retábulo de Nossa Senhora do Terço	Igreja Matriz de Santo Antônio	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
TIRADENTES	Retábulo de Nossa Senhora da Piedade	Igreja Matriz de Santo Antônio	1730-1740 (aproximado)	Atribuição do autor
TIRADENTES	Retábulo do Bom Jesus do Descendimento	Igreja Matriz de Santo Antônio	1730-1734	Documento
TIRADENTES	Retábulo do Bom Jesus dos Passos	Igreja Matriz de Santo Antônio	1737-1743	Documento

Fonte: Aziz Pedrosa

Barão de Cocais

9.1 Igreja Matriz de São João Batista

9.1.1 Retábulo de Santo Antônio

Documentos e registros

A igreja Matriz de São João Batista, localizada na cidade de Barão de Cocais, abriga alguns exemplares de retábulos que apresentam características do estilo joanino. Assim, selecionou-se o retábulo de Santo Antônio para ilustrar esta seção (FIGURA 104).

São poucos os documentos existentes que elucidam parte do processo de produção dos retábulos da referida igreja. Esses documentos demonstram que, entre o mês de março do ano de 1742 e julho do ano de 1744, foi registrada a existência de um retábulo de talha dourada e de outros objetos sob a posse da irmandade de Santo Antônio: castiçais, cruz e a imagem do Santo Antônio. Sendo esses os únicos documentos encontrados.

Diante das citações arroladas, sabe-se que o retábulo de Santo Antônio foi obra executada por volta da década de 1740, aproximadamente.

> Aos vinte e quatro dias do mês de março de 1742 estando em esta freguesia Santa Irmandade do glorioso Santo Antônio Domingo [ilegível] figura de seu Tizoureiro que foi desta Irmandade fez entrega ao irmão tizoureiro que [ilegível] [ilgível] Domingos da Costa Lisboa dos paramentos pertencentes a Santo Antônio. (...) Seis castiçaes de prata torneados e prateados do altar. A imagem do Santo com resplendor de prata um hum outro do menino. E hum altar de talha dourado e de como o dito irmão tizoureiro recebeu a dita fábrica se obrigou a dar e fazer entrega a mesa (...).[241]
>
> Aos vinte dias do mês de junho de 1742 em esta freguesia de São João Batista do Morro Grande o juiz e mais oficiais da mesa fez entrega o irmão tesoureiro dos ornamentos de mais fabrica [ilegível] [ilegível] poder tinha glorioso Santo Antônio ao irmão tesoureiro Sebastião Lopes Maciel que são os seguintes. A imagem de Santo Antônio com seu resplendor de prata e

[241] AEAM – Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Barão de Cocais. 1739-1746. Prateleira B, fl.8.

> outro do menino, uma cruz de prata grande (...). (...) hum altar de talha dourado e de como o dito irmão tesoureiro se deu por entregue se obrigou a fazer (...).[242]
>
> Aos dez dias do mês de agosto de mil setecentos quarenta e três annos [ilegível] em meza oficiais e mais de Irmandade do glorioso Santo Antônio de São João Batista do Morro Grande fez entrega o tizoureuro q [ilegível] prezentes [ilegível] Antônio Freire Batalha todos os ornamentos e bens pertencentes ao glorioso Santo Antônio que são os seguintes: (....) o altar e retábulo de talha dourados a Imagem do Santo e do Menino com resplendor de prata e como o dito tesoureiro se deu por entregue os ditos ornamentos (...). [243]
>
> Aos dois dias do mês de julho de 1744 annos estando em Meza Juiz e mais oficiais da Irmandade do Glorioso Santo Antonio e assim fez entrega o Tezoureiro Antonio Freyre Batalha ao nosso tezoureiro Antonio [ilegível] e Mendonça de todos os ornamentos e bens pertencentes ao glorioso Santo Antonio a saber (...) o altar e retablo de talha dourados e a imagem do mesmo Santo com resplendor de prata e com Menino com (...).[244]

Análise formal

A predela é composta por pares de mísulas envolvendo meninos atlantes. No centro o sacrário ladeado por meninos e sua porta possui relevo de cruz, com ramos de flores. A ornamentação ao redor do sacrário é composta por elementos curvilíneos em forma de “C”, conchas, acantos, enrolamentos. Na parte superior estão enrolamentos, cabecinhas de anjos e conchas. Pilastras com aves, meninos, conchas, enrolamentos e acantos ladeiam a predela e o corpo retabular.

No corpo do retábulo estão pares de colunas torsas compostas por aves, flores, meninos e intercaladas por pilastras com acantos e enrolamentos. As colunas e pilastras receberam capitel compósito. O trono é escalonado. A renda da boca da tribuna é composta por acantos, elementos curvilíneos e fitomórficos.

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso curvilíneo com acantos e cornija curvilínea com lacrimal composto por acantos. O coroamento é em arco pleno envolvido por frontal retilíneo. Internamente, a concavidade do arco envolve o dossel com lambrequins. Esse dossel é ladeado por anjos adultos e encimado por

[242] AEAM – Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Barão de Cocais. 1739-1746. Prateleira B, fl. 11.
[243] AEAM – Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Barão de Cocais. 1739-1746. Prateleira B, fl. 13.
[244] AEAM – Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Barão de Cocais. 1739-1746. Prateleira B, fl. 16.

cabecinhas de anjo. Ladeando o dossel estão fragmentos de frontões finalizados em enrolamentos. O arco que delimita o coroamento tem meninos, acantos, elementos fitomórficos e aves. O frontão que completa o arco possui ornatos curvilíneos em forma de “C”, meninos e motivos fitomórficos.

Na parte superior foi instalada tarja com inscrição em latim, alusiva ao Santo que ocupa o retábulo. Essa tarja é ladeada por enrolamentos, acantos, aves nas laterais, concha central e cabeça de anjo. Finaliza o retábulo entablamento com arquitrave bipartida, frisos com acantos e cornija com acantos.

O estado de conservação do retábulo é bom.

Figura 104 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de São João Batista – Barão de Cocais

Fonte: Foto do Autor

Comentários

O desenho do retábulo e os aspectos do entalhe demonstram que se trata de peça realizada por artistas não vinculados ao universo da erudição. Talvez fossem homens pertencentes ao mundo da prática, sem formação no campo da arte da talha em madeira. Uma vez que, apesar do uso de formas e motivos característicos do estilo joanino, não fizeram boa intepretação desses elementos. Esses aspectos são observados no desenho do dossel e na escultura das figuras antropomórficas, que também expressam a dificuldade de representação do corpo humano.

A preferência pela composição ornamental prevalece diante das possibilidades de um tratamento arquitetônico do retábulo. Assinala a dita peça o uso de figuras antropomórficas, motivos zoomórficos e fitomórficos, enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de “C”.

Figura 105 - Detalhe retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de São João Batista – Barão de Cocais

Fonte: Foto do Autor

Brumal

9.2 Igreja Matriz de Santo Amaro

Documentos e registros

Não são conhecidos documentos referentes à produção da talha da igreja Matriz de Santo Amaro. Pois, não constam no espólio documental da referida igreja, que se encontra no Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, informações a respeito da ornamentação do templo em estudo, apenas um pequeno registro, no livro do inventário da então capela de Santo Amaro, datado de dois de fevereiro do ano de 1738. Esse documento indica que, à referida data, a capela do Brumal era composta por retábulo-mor e dois retábulos colaterais.[245]

Mesmo diante da ausência de documentação restam, ainda, esperanças de um dia serem localizados, nos arquivos da atual igreja do Brumal, documentos referentes às obras de ornamentação do dito templo. Contudo, não se tem certeza da existência desses documentos no sítio.

Ressalta-se que a ornamentação interna da igreja de Santo Amaro, composta por talha e pintura, representa importante momento do Barroco luso-brasileiro.

9.2.1 Retábulo-mor

Análise formal

[245] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Santo Bárbara/Bruma. Igreja Matriz de Santo Amaro, Santo Amaro/Minas Gerais.

Figura 106 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal

Fonte: Foto do Autor

O retábulo-mor da igreja de Santo Amaro apresenta planta reta (FIGURA 106). A predela é composta por mísulas ornadas com acantos que envolvem meninos atlantes nus. Entre as mísulas está o lambril com conchas, frisos, elementos curvilíneos em forma de “C” e enrolamentos. No centro dessa seção o sacrário tem porta com relevo de cálice, hóstia e raios. Ladeiam essa peça anjos sentados sobre motivos fitomórficos e enrolamentos. A parte superior do sacrário é curva e apresenta, em seu remate, elementos curvilíneos, enrolamentos, conchas e acantos.

Externamente o retábulo é composto por pilastras ornadas com acantos, enrolamentos, palmetas, flores. Pilastras com flores ladeiam a boca da tribuna e limitam os tramos externos da peça em análise.

O corpo do retábulo apresenta colunas torsas ornadas com motivos fitomórficos e flores. Essas colunas receberam capitel compósito. O intercolúnio é composto por nichos com peanhas sustentadas por volutas recobertas por acantos. Neles o

dossel côncavo com acantos, remate em plumas, lambrequins, pendente de botões de flores. As paredes dos nichos receberam relevos de acantos e palmetas.

A ornamentação da renda da boca da tribuna é composta por enrolamentos, acantos e flores.

O camarim tem teto em abóbada de berço e recebeu painéis com elementos curvilíneos em forma de “S”, palmetas, enrolamentos, conchas, acantos e flores (FIGURA 107).

O trono é escalonado em cinco degraus. O primeiro tem planta poligonal e perfil ornado com volutas, acantos. O segundo apresenta planta poligonal com laterais convexas ornadas com acantos, enrolamentos, frisos. O terceiro é composto por planta poligonal com ornatos de flores. O quarto tem planta poligonal. O último degrau é de perfil curvo com acantos nas laterais.

O entablamento é retilíneo com arquitrave bipartida, friso de perfil curvo com acantos, cornija denticulada.

O coroamento não é em formato de arco pleno. Nessa seção os tramos externos são delimitados por pilastras com mísulas e acantos. Entre essas estão figuras antropomórficas sentadas sobre enrolamentos fitomórficos. No tramo interno foram instaladas pilastras com pendentes de buquês de flores, frontão com ornamentos de palmetas, enrolamentos, flores, acantos e concha central. No remate foi instalada tarja com região central ladeada por enrolamentos, acantos e encimada por palmeta.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 107 - Camarim do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal

Fonte: Foto do Autor

Comentários

A estruturação do retábulo-mor de Santo Amaro segue similar à estrutura dos retábulos-mores das capelas de Santana (Mariana) e de Santa Quitéria (Catas Altas), com destaque para o coroamento que apresenta os tramos externos chanfrados.

Conforme registro localizado, a talha do retábulo-mor já estava finalizada no ano de 1738. Desse modo, pode-se cogitar hipótese dele ter sido produzido entre os anos

1730-1737. Sua configuração formal e estética aponta ser esse retábulo-mor um dos primeiros modelos do estilo joanino na talha colonial luso-mineira.

Talvez o coroamento chanfrado, nos tramos externos, foi solução encontrada para finalizar o retábulo no espaço arquitetônico existente, eliminando a possibilidade do uso do arco pleno. Desse modo, acredita-se que outros exemplares do período, com coroamento chanfrado, representam um possível método encontrado para resolver os problemas de limitação espacial das capelas-mores.

São elementos do estilo joanino presentes na peça em estudo: flores, buquês de flores, motivos fitomórficos, conchas, enrolamentos, curvas, contracurvas, elementos curvilíneos em forma de “C”, o dossel dos nichos, frontão e figuras antropomórficas concentradas na predela e no coroamento.

9.2.2 Retábulos do arco-cruzeiro

Análise formal

Os retábulos do arco-cruzeiro são dedicados à Santana e a Santo Antônio. Atualmente, o retábulo colateral esquerdo, dedicado a Santo Antônio, está com imagem do Sagrado Coração de Jesus (FIGURA 108).

Esses dois retábulos são similares e apresentam predela com conchas, enrolamentos e acantos, mísulas com acantos e meninos atlantes. O sacrário é ladeado por acantos, enrolamentos e pilastras com pendentes de flores.

O corpo do retábulo é composto, externamente, por pilastras com acantos, enrolamentos, flores, conchas e capitel compósito. As colunas são torsas com flores, aves, meninos e finalizadas com capitel compósito. Ladeiam a tribuna pilastras com acantos e buquês de flores. Na boca da tribuna estão enrolamentos, acantos e elementos curvilíneos. O trono é escalonado em quatro degraus de base poligonal que foram ornados com enrolamentos, elementos fitomórficos e laços de fitas. O terceiro degrau recebeu cabecinha de anjo.

Figura 108 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal

Fonte: Foto do Autor

Figura 109 - Retábulo de Santana, Igreja Matriz de Santo Amaro - Brumal

Fonte: Foto do Autor

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso de perfil curvilíneo, cornija denticulada.

O coroamento tem, ao centro, arco com motivos fitomórficos, festão de flores. Nas laterais dessa seção estão elementos curvilíneos em forma de “C”, seguidos de tarja envolta por ornatos curvilíneos em forma de “S”, enrolamentos, motivos fitomórficos e penacho. Ladeiam essa composição anjos com instrumentos musicais. Nas laterais externas do coroamento estão mísulas e, sobre essas, penacho.

O retábulo dedicado à Santana (FIGURA 109) possui mesma configuração do retábulo de Santo Antônio, contudo a escultura das figuras antropomórficas e demais ornamentos apontam ter sido essa peça executada por outro artista.

Encontram-se os retábulos em bom estado de conservação.

Comentários

Os retábulos de Santo Antônio e de Santana são compostos por elementos característicos do estilo joanino como conchas, flores, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, laços de fita, mísulas, plumagens. É de se notar o acentuado uso de motivos ornamentais na composição.

Esses retábulos são semelhantes a outros exemplares existentes na região de Brumal, citando-se alguns da igreja Matriz de Santo Antônio (em Santa Bárbara), da capela de Santana (Cocais), o retábulo da sacristia da igreja Matriz de Barão de Cocais. Como discutido neste texto, acredita-se na possibilidade de uma mesma oficina ter executado essas peças.

Caeté

9.3 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso

9.3.1 Retábulo-mor

Documentos e registros

A igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, localizada na cidade de Caeté (FIGURA 110), conserva em seu interior importante conjunto de nove retábulos executados a partir do final da década de 1750. Entre esses consta um dos primeiros trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Contudo, é de

interesse desta pesquisa o retábulo-mor que foi realizado a partir do ano de 1758, pelo entalhador José Coelho de Noronha e sua oficina.

Os documentos existentes relatam que, no dia 24 de maio do ano de 1758,[246] José Coelho de Noronha arrematou a obra do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Incluindo-se, nesses serviços, a realização de pintura e douramento. Conforme os termos contratuais firmados essa obra deveria ser executada em um prazo de três anos e, apenas ao final desse período, Coelho de Noronha receberia pagamento pelo trabalho, pois não dispunha o dito entalhador de fiador, à época da arrematação do empreendimento. Tal situação é alterada no ano de 1760[247] quando João de Souza Lisboa e Manoel Francisco Lisboa assinaram o

---

[246] APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal. Códice1075, fl.104.

[247] Termo de fiansa que fazem o Cap.m Joaõ de Souza Lix.ª e M.el Fr.co Lix.ª, por Jozé Coelho de Noronha a obra detalha da capela mor de V.a Nova da Raynha, na forma das condisoens lançadas a f. 85 do L.o do Reg.o de ordens, deq.e se procede arrematação neste L.o a p. 104.

Aos vinte cuatro dias do mês de agosto de mil setecentos e sessenta anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do ouro preto na caza dos Contos e fazenda Real em au digo Real, aparecerão presentes com suas próprias [?] do Cap. m João de Souza Lisboa, Manuel Francisco Lisboa moradores nesta dita e por eles foi dito que de livre e espontânea vontade sem constrangimento de prova algua ficarao com efeito ficao por fiadores, principaes pagadores de Jozé Coelho de Noronha do pe de juízo, arrematação da obra do retabolo da Capela mor da vila nova da Ray nha na forma do termo de rematação e condisoes lançadas nos atos declados no titulo deste termo pelo qual como dito se obri digo dito tem [?]se obrigao aque odito seu fiador [ilegível] adita obra na forma das ditas condisoes e risco, e não o fazendo assim ficarem reposaveis abonar o prejuízo que a fazenda Real do contrario receber; sendo presentes o Tezoureiro da fazenda Real [ilegível] Cp. m Feliciano Jozé da Camara [?] e por ele me foi dito que ele aprovava os ditos fiadores e de como todos assim o diferao asim digo deferao, se obrigarão acumprir o referido por suas pesoas ebens assignarão aqui Antoniode de Souza Machado escrivão da fazenda Real que o escreveis. Antonio de Souza Machado, Manoel Franc.° Lix.°, João de Souza Lix.ª, Feliciano Jose da Camara, tª Antº da Motta, Mag^{es}. Francº Antº Res^{e}.

À margem esquerda: Recebeo o primrº pagam^{to} de 2:133$333 em 28 de janrº 1760. Recebeo o 2º pagam^{to} de outra tanta q^{ta} em 7 de Maio de l763. Cª. Recebeo o ultimo pag^{to} desta obra afinal em 11 de Junho de 1765, Costa Ps^{e}. extinta. À margem direita Confrontavão os pagam^{os} a rematação de fls. 104 deste Lº." (fl 128) Copia das petisoins e despachos por donde se tomou a fiansa asima (fl 128v) Dis Jozé Coelho de Noronha para effeito de affiansar a arematasão que fes da obra da Capella Mor da Matris da Vila de Caeté na forma das condisoins e comprimento de despacho visto de vosa merse nomeia ao Capitão João de Souza Lisboa e Manoel Francisco Lisboa ambos moradores nesta Villa para o que pede a vosa merse lhe fasa nesse mandar que não tendo o thezoureiro desta Real fazenda divida nomiados o escrivão continua termo de fiança da dita arematasão na forma do estillo e que fale se lhe continueis seus pagamento na forma das condisoins e recebera nesse,, responda o tizoureiro, Teixeira, Senhor Doutor Barcellos,, aprovo o fiador nomiado o Capitão de Souza Lisboa e não tenho duvida que vosa merse lhe mande o se lhe lavre o termo de fiança vosa merse porém mandará o que lhe para ser visto Villa Rica a vinte e outo de agosto de mil setesentos e sesenta,, o tezoureiro, Feliciano Jozé da Camara, na forma da lei posta, Teixeira digo Jozé Coelho de Noronha que elle suplicante arematou nesta Procuradoria a obra de Talha da Capella Mor da Matris da Villa Nova da Rainha por presso e quantia de dezeseis mil cruzados em tres pagamentos a saber hum no prinsipio da obra outro no meio e o terseiro acabada e asentada na forma que exprimi as condisoins e como he estillo nesta Procuradoria o darse fianças a todas arematasoins ao suplicante hera (fl 129) nesta vila desconhesido a não dice e por esse motivo requereo a vosa merse dizendolhe que não tinha dívida em que vosa merse mandase lavrarse o termo de rematação com a declarasão que

termo de fiança da referida obra. Registra-se que o documento supracitado acusa que, no ano de 1760, mais da metade da obra contratada se encontrava finalizada.

> Termo de lanso da quantia de desesete mil crusados pela obra da talha e douramento da Capella Mor da matris da igreja [ilegível] que lansou Joze Coelho de Noronha para o faser como foi nesas condisoins.
> Aos des dias do mes de maio de de mil setesentos e sincoenta e oito annos nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em a casa dos contos [e moedas] a dela apareseu presente Jozé Coelho de Noronha e por este me foi dito que que fasia lanso como conhessido foi da quantia de desesete mil crusados por faser a obra do retabolo da Capella Mor da igreja matris de Nossa Senhora do [Bom Soseso] de Vila Nova da Rainha esse lanso obrigou a faser [obrigasão] nele se lhe asim a faser a dita obra e de como asim o disse e asinou Caetano Joze Viegas escrivão da Fazenda nela que o escreveis. Joze Coelho de Noronha[248]

No dia 4 do mês de dezembro de 1763, Noronha, residindo na Vila Nova da Rainha, atual Caeté, registra em cartório testamento onde foi listada a divisão de seus bens após a morte.[249]Essa informação pode ser um indício de que, possivelmente, as obras do retábulo-mor da Matriz de Caeté se alastraram por um período de tempo

---

somente acabada a obra lhe pagaria a este requerimento foi vosa merse servido dizer ao thesoureiro e escrivão que como se não seguia prejuizo a Real fasenda se lhe mandase lavrar termo de arematasão na forma a que o arematante requeria ainda que nas condisoins em que se rematou a dita obra foi rematada em tres pagamentos e como a obra se acha mais de meia feita como atesta o reverendo vigario da mesma matris e o suplicante a não pode acabar sem que lhe fasão os pagamentos na forma das condisoins com que rematou para o que o fizese o suplicante por fiador e dar cumprimento e fim a dita obra ao Capitão João de Souza Lisboa e feito o termo de fiança se lhe faça repagamentos na forma das condisoins com que rematou não obestante o termo de arematasão em que o suplicante conveio pede a vosa merse seja servido mandar que se lhe tome a fiansa depois se lhe continue os seus pagamentos, e reseber a merse, informe o escrivão responda ao tezoureiro, Teixeira, As folhas sinco e coatro do libro de rematasoins que atualmente serve e se acha o auto de rematasão da obra que trata a petisão retro a qual não deu (fl 129 v) o suplicante fiança por cuja razão se declara no dito auto que reseberá seu imposto depois da obra feita e a outra de que damos fé de terminara o que for servido Villa Rica a vinte de agosto de mil setesentos e sesenta annos, Antônio de Souza Machado, Senhor Doutor Provedor da informasão de aferição se mostra que o suplicante foi o rematante da obra da talha da Capella Mor da Villa Nova da Rainha por preso e quantia de dezeseis mil cruzados e do termo da rematasão que se pagou a obra depois de feita por na ocazião não ter o rematante fiadores como he o estillo porem das condisoins que se juntam com que o rematante rematou a obra se mostra ser hua ditas que se lhe faria os pagamentos entres a saber hum no prinssipio da obra ao segundo no meio e o 3º acabada obra digo e o terseiro acabado que fose esta o fisese fiadores abonados para em virtude dellas se lhe fazer os pagamentos na forma das suas condisoins e nisto não considedero prejuizo a Real fazenda me parece que dadas as fianças que nomeia se lhe continue os pagamentos na forma das condisoins com que rematou vosa merse porem mandara o que lhes pareser justo Villa Rica vinte e seis de agosto de mil setesentos e sessenta (fl 130) O tezoureiro Felisiano Jozé da Camera, na forma da Resposta, Teixeira E não se continha mais nas ditas petisoins o a resposta que o peitem e fielmente foi trasladadas a propias o que me reporto Villa Rica a vinte e outo de agosto de mil setecentos e sesenta annos. Eu Antonio de Souza Machado escrivão da fazenda Real que o sob escrevi concertei e assignei Antônio de Souza Machado. APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal. Códice1075, fls.127, 128.

[248] APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal. Códice1075, fl.104.

[249] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345, fl. 10v.

superior a três anos ou até mesmo, durante esse período, Noronha estivesse envolvido em outros trabalhos na região, o que justificaria o fato de, na citada data, ele ainda residir em Caeté.

No dia 28 de fevereiro do ano de 1763 Noronha reclamou pagamentos referentes à obra do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (MARTINS, 1974, v. 2, p. 73) e a sete de maio desse mesmo ano ele recebeu as quantias reclamadas que se referiam ao segundo pagamento da obra. Outra reclamação referente à quitação da última parcela do mesmo trabalho foi registrada no ano de 1765. Esse pagamento foi realizado no dia 11 de junho do ano de1765 (MARTINS, 1974, v. 2, p. 73).

Além disso, as pesquisas de Pedrosa (2012) apontam que a obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté foi realizada por oficina composta por Amaro dos Santos, Manuel João Pereira e Manoel de Azevedo Peixoto.

Figura 110 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté

Fonte: Foto do Autor

Análise formal

O retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso apresenta predela composta por pares de mísulas que, externamente, possuem acantos com guirlandas de flores e cabecinhas de anjos na parte superior e, internamente, são compostas por duas cabecinhas de anjos na parte inferior, guirlandas de flores e palmeta na porção superior. Essas mísulas estão separadas por cartelas que, por sua vez, são ladeadas por elementos curvilíneos em forma de “C” em formação auricular, motivos fitomórficos e saliência semiesférica central. Elementos similares a esses se encontram na talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Tem-se, entre as mísulas internas e o sacrário, cartela ladeada por elementos curvilíneos em forma de “C”, enrolamentos, conchas assimétricas.

O sacrário apresenta porta com molduras envolvendo relevo de cálice e hóstia sobre mesa. Ladeiam essa peça elementos curvilíneos em forma de “C”, alguns em formação auricular. Sobre o sacrário nuvens, elementos curvilíneos, duas cabecinhas de anjos e coração flamejante. Seu remate é em frontão curvo com moldura de ornatos curvilíneos e duas cabecinhas de anjos e, sobre esse suporte, cordeiro deitado sobre o livro dos sete selos. Ladeiam o sacrário dois anjos adultos apoiados sobre volutas e, logo abaixo do frontão, volutas com cabecinhas de anjos.

O corpo do retábulo apresenta pares de colunas de tipologia salomônica com capitel compósito. O intercolúnio tem nicho com peanha composta por elementos curvilíneos em forma de “S” e “C”. O dossel do nicho apresenta forma poligonal com lambrequins de onde pendem cortinados. A renda da boca da tribuna possui frisos curvos, elementos curvilíneos em forma de “S”, flores e anjos sentados.

O trono é composto por seis degraus de planta poligonal com aplicação de molduras e ornamentos. O camarim tem teto em abóbada de aresta quadripartida e suas nervuras receberam relevos de elementos fitomórficos e pinha central. As paredes do camarim receberam rocalhas, elementos curvilíneos em forma “S” e “C”, motivos fitomórficos.

O entablamento segue o modelo de planta côncava, tem arquitrave tripartida, friso curvilíneo com acantos e cornija denticulada.

No coroamento (FIGURA 111), sobre os pés-direitos internos, estão fragmentos de frontões curvos. Sobre esses elementos estão sentadas figuras antropomórficas aladas direcionadas para a cena central composta pelo Deus Pai com o globo, ladeado por cabecinhas de anjos, nuvens, meninos. Sobre a cabeça do Deus Pai um triângulo. Ainda fazem parte da composição raios, nuvens, mísulas, motivos fitomórficos. O remate é em frontão e sobre ele estão elementos fitomórficos e curvilíneos em forma de “S”. O coroamento é finalizado em arco pleno com motivos fitomórficos, flores. Sobre os pés-direitos externos estão anjos sentados em bases com mísulas.

O estado de conservação do retábulo é satisfatório.

Figura 111 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté

Fonte: Foto do Autor

Comentários

1 O retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté foi fruto da intervenção da oficina que laborou com José Coelho de Noronha, conforme mapeado por intermédio de documentação.

2 Elementos do estilo joanino presentes nesse retábulo: palmetas, elementos curvilíneos em forma de “S” e “C”, enrolamentos, colunas de tipologia salomônica (FIGURA 112), nichos com dossel, fragmentos de frontões curvos, mísulas, volutas e figuras antropomórficas concentradas na predela e no coroamento.

3 Esse retábulo representa as últimas manifestações do estilo joanino na talha colonial luso-mineira, assinalando a introdução de motivos característicos do Rococó como o uso de rocalhas e aplicação de motivos dourados sobre fundo branco. Além disso, observa-se que foi esse um dos últimos exemplares do estilo joanino, em Minas Gerais, a fazer uso de colunas de tipologia salomônica.

4 O retábulo-mor da Matriz de Caeté sintetiza diversos elementos que caracterizam as escolhas de José Coelho de Noronha. Assim, citam-se os pares de colunas e a marcação arquitetônica do retábulo, fruto de sua experiência no universo da arquitetura e dos aprendizados que, possivelmente, obteve nos canteiros de talha lisboeta. Além disso, outros aspectos correntes na obra de Noronha são os nichos com dossel poligonal, também encontrados no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei) e no retábulo de Nossa Senhora do Terço da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto).

5 Observa-se o envolvimento de outros artistas na produção do retábulo-mor da Matriz de Caeté, visíveis tais aspectos na escultura das figuras antropomórficas. Chama-se a atenção para a existência de algumas figuras antropomórficas, similares às existentes no retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté, presentes em alguns exemplares, ainda sem autoria identificada, do referido templo. Assim, podem

ter sido essas esculturas realizadas por artistas que estiveram envolvidos na obra do retábulo em análise.

6 Como demonstrado nesta pesquisa, o retábulo-mor da Matriz de Caeté foi realizado depois que Noronha concluiu a obra da capela-mor da igreja Matriz do Pilar, em São João del-Rei. Não se conhece o autor do risco de ambas as peças, mas acredita-se que o risco do retábulo-mor de Caeté pode ter sido realizado por José Coelho de Noronha.

Figura 112 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté

Fonte: Foto do Autor

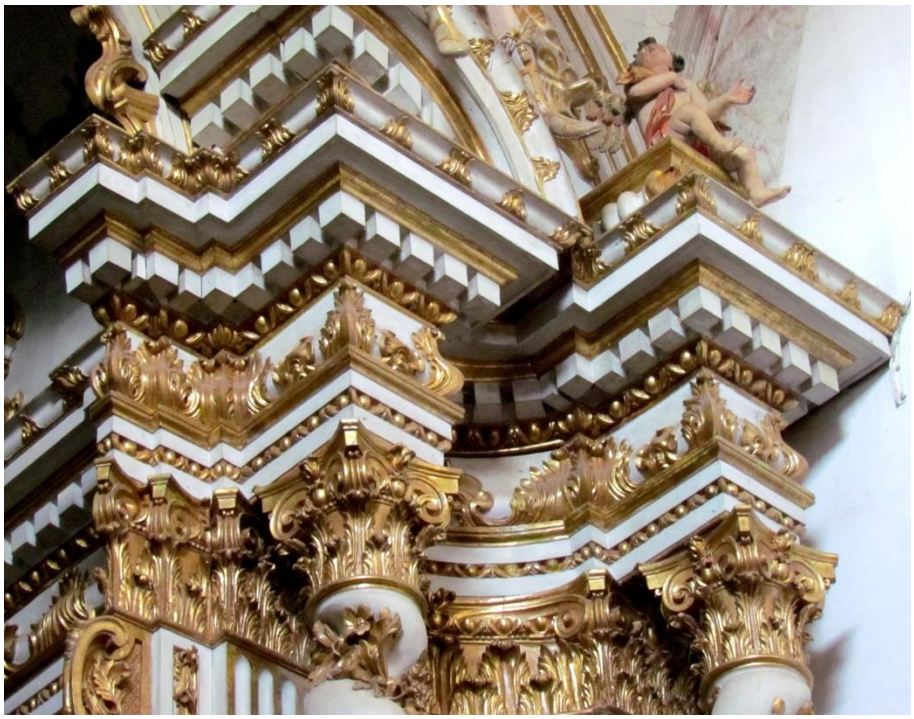


Figura 113 - Detalhe entablamento retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso - Caeté

Fonte: Foto do Autor

7 Nota-se, na composição plástica do retábulo-mor da Matriz de Caeté, a redução na aplicação de elementos ornamentais, deixando aparentes os espaços em branco. Pode-se compreender tal abordagem ornamental como sinalização de mudanças estéticas e formais que despontavam à época da fatura dessa peça retabular, coexistindo conceitos ornamentais do estilo joanino com elementos do Rococó. Tais experimentações estéticas demonstram a atualização do repertório de José Coelho

de Noronha, mesmo que manifestadas com certa discrição. Um momento de experimentações de uma nova linguagem artística.

8 Coexistem, na peça retabular em estudo, o ritmo e o dinamismo. Tais efeitos são assegurados pela reentrância da predela, da base e, principalmente, pela disposição, aos pares, das colunas que conferem à composição retabular, respeitada monumentalidade. Essas colunas, de qualidade ornamental ímpar, engrandecem a composição, conferindo-lhe dinamismo e intensificando, assim, os aspectos de verticalidade. Talvez sejam esses os mais belos pares de colunas de tipologia salomônica existentes nas igrejas mineiras setecentistas, que lembram o modelo que Santos Pacheco de Lima empregou no retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina

9 No tangente à estrutura retabular são verificados alguns problemas, não resolvidos, que comprometeram a estética e integração da peça ao local por ela ocupado. Assim, observa-se pouca interação do retábulo com a capela-mor, prejudicando a proporcionalidade, destoando o equilíbrio e desarticulando-o com o todo. Inexiste informação se foi planejada talha para o teto e para as ilhargas da capela-mor e se, por algum motivo, não foram executadas. Ou, se para o respectivo espaço, não foi destinado nenhum ornamento.[250] Certo é que algo falta na integração do retábulo e sua capela-mor, comprometendo a harmonia e interação com as demais partes do espaço que ocupa. As massas arquitetônicas não parecem solução bem resolvida pelo arquiteto que as planejou, sendo, portanto, passível de se compreender que o entalhador José Coelho de Noronha, responsável pela talha do retábulo em análise, encaixou o móvel retabular de forma a disfarçar a desproporção arquitetônica na alvenaria da capela-mor. Se foi esse o desafio de Coelho de Noronha, na Matriz de Caeté, de certa forma ele o alcança, apesar de não conseguir encobrir, integralmente, os problemas de arquitetura ali existentes.

[250] Sabe-se que existiu, no forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, pintura que provavelmente foi executada em fins do século XVIII e início do século XIX Acredita-se que essa pintura, atualmente, encontra-se encoberta por grossas camadas de tinta branca. É de grande importância estudo sobre o assunto, de modo que se possa analisar a possibilidade de restauro do referido teto e, assim, recuperar a obra encoberta.

Além desses problemas, possivelmente, a verticalidade que nesse retábulo é pontuada poderia ter sido importante condição para angariar a ele o status de elegância, apesar de se notar que o acentuado efeito vertical resultou na perda da harmonia estética do retábulo e sua integração com o espaço arquitetônico ocupado.

10 Por fim, destaca-se a inferior qualidade técnica e escultórica de alguns elementos composicionais da talha do retábulo em estudo, se comparada a outros trabalhos onde, comprovadamente, atuou Noronha. Uma breve análise dessas duas obras demonstra que certos elementos, tais como as figuras antropomórficas, certamente não foram efetuados por Noronha, ainda que algumas peculiaridades escultóricas, marcas próprias de seu estilo de esculpir, permaneçam ali aplicadas. Pode-se perceber que, na fatura desse retábulo-mor, Noronha atuou na supervisão dos trabalhos e na escultura de detalhes e acabamentos finais de algumas peças. Assim, parte dessa obra pode ter sido realizada pelas mãos de entalhadores que compuseram a oficina por ele liderada, ou, até mesmo, pelas mãos inseguras de aprendizes,[251] que na obra do retábulo-mor da Matriz de Caeté fizeram escola com José Coelho de Noronha.

Catas Altas

9.4 Capela de Santa Quitéria

9.4.1Retábulo-mor

Não foram localizados documentos referentes ao processo de produção do retábulo-mor da capela de Santa Quitéria, em Catas Altas (FIGURA 114). Todavia, acredita-se que alguns registros históricos, ainda desconhecidos, possam ser encontrados no Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana.

[251] Alguns anjos de qualidade escultórica surpreendente, em estudos aprofundados, tomando-se por base suas características escultóricas, podem ser atribuídos a outros mestres entalhadores. Citando-se os anjos que ladeiam o sacrário do retábulo-mor e os do coroamento. Em contrapartida, os anjos que compõem a parte central da banqueta, provavelmente, foram esculpidos por aprendizes ou entalhadores de menor experiência.

Análise formal

Figura 114 - Retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

A predela é composta por mísulas com folhas de acantos nas laterais que, internamente, receberam o acréscimo de meninos atlantes (FIGURAS 115, 116). Entre esses elementos o lambril com folhas de acanto, flores e palmetas. No centro dessa seção o sacrário com porta em formato de coração e relevos fitomórficos e, sobre ele, dossel curvo com lambrequins. Ladeia o sacrário conchas, elementos curvilíneos, enrolamentos, acantos, palmetas.

O corpo do retábulo é composto por colunas torsas com elementos fitomórficos, flores, acantos, aves e capitel compósito. O intercolúnio apresenta lambril com

relevos de motivos fitomórficos, flores, acantos, palmetas. A renda da boca da tribuna é composta por elementos curvilíneos, acantos.

O trono é escalonado. O primeiro degrau apresenta base poligonal com lambril de elementos fitomórficos e curvilíneos. O segundo tem base poligonal com frente côncava com acantos e elementos curvilíneos. O terceiro segue o desenho do segundo. As paredes do camarim foram ornadas com elementos curvilíneos em forma de “C”, conchas, motivos fitomórficos, acantos e palmetas.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso com cabecinhas de anjos, acantos, elementos fitomórficos. A cornija é denticulada com folhas de acanto na parte superior.

Figura 115 – Atlante retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Figura 116 – Detalhe retábulo-mor, Capela de Santa Quitéria – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

O coroamento é chanfrado. Sobre os pés-direitos internos, no coroamento, mísulas com acanto. Sobre os pés-direitos externos, mísulas com flores. Entre esses elementos está o lambril com palmetas, enrolamentos, acantos, elementos

curvilíneos em forma de “C”. O centro do coroamento apresenta dossel com lambrequins e cortinado. Meninos ladeiam o dossel.

São elementos do estilo joanino presentes na peça em estudo: nichos laterais, conchas, motivos fitomórficos, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”. Prevalecem, no retábulo, os aspectos ornamentais sobre os arquitetônicos. O estado de conservação é razoável.

9.5 Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas

9.5.1 Retábulo-mor

A capela de Nossa Senhora do Rosário é mais um templo cujo silêncio da documentação histórica impede que sejam conhecidas as datas de fatura da obra, bem como os profissionais envolvidos nesse processo. Contudo, espera-se que pesquisas futuras possam trazer a conhecimento registros que ilustrem parte da história desse templo.

Análise formal

A predela é composta por pares de mísulas com acantos envolvendo meninos atlantes (FIGURA 119). Entre essas peças o lambril com elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, enrolamentos e conchas. O centro da predela apresenta sacrário separado por pilastras com pendões de botões de flores e, nas laterais, elementos fitomórficos. Sobre o entablamento do sacrário estão figuras antropomórficas de meninos segurando cornucópias e, sua porta, recebeu moldura que envolve relevo de sol, nuvens (FIGURA 118). O dossel do sacrário recebeu lambrequins, cortinados e, sobre ele, elementos curvilíneos em forma de “S” e “C”, concha.

O corpo retabular apresenta colunas torsas com fustes ornados com motivos fitomórficos. Internamente os pés-direitos são quartelões com mísulas, cabeças de anjos, flores e conchas na parte inferior. A coluna e o quartelão são finalizados com capitel compósito. O intercolúnio tem nicho com dossel, ladeado por mísulas e

palmeta na parte superior. A peanha é composta pela união de três mísulas. Do dossel desses nichos pendem cortinados.

Figura 117 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

A boca da tribuna recebeu renda com elementos curvos, conchas, fragmentos de entablamentos e elementos fitomórficos. O trono é composto por quatro degraus em forma poligonal com laterais curvilíneas. O primeiro recebeu ornamentos

fitomórficos, mísulas e cabecinhas de anjos na região frontal. O segundo recebeu folhas de acantos e enrolamentos. O terceiro foi ornado com frisos. O último degrau tem planta de base poligonal.

O coroamento recebeu dossel central com lambrequins, de onde pende cortinado. Sobre o dossel, penacho. Sobre os pés-direitos internos, bases com mísulas e acantos servem de apoio para o entablamento, onde estão sentadas figuras antropomórficas. Sobre os pés-direitos externos, enrolamentos onde estão sentadas figuras antropomórficas que seguram palmeta.

Os arcos do coroamento receberam ornatos de motivos fitomórficos e elementos curvilíneos.

O estado de conservação do retábulo é bom, apesar da atual apresentação da policromia afetada por procedimentos de restauro de má qualidade.

Figura 118 - Detalhe, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

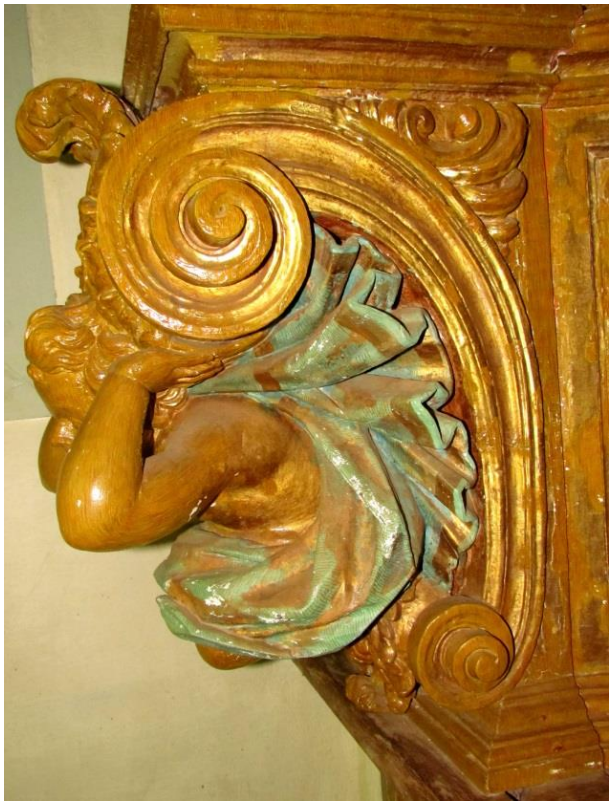


Figura 119 – Atlante, retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Comentários

O retábulo em estudo é demarcado por elementos que assinalam a talha do estilo joanino como quartelões, dossel, figuras antropomórficas concentradas no coroamento e na predela, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, mísulas, enrolamentos, motivos fitomórficos, conchas.

Observa-se a marcação arquitetônica do retábulo e a boa qualidade da escultura de seus elementos.

9.6 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

9.6.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

A igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição abriga importante conjunto de retábulos erguidos durante o século XVIII. Muitos desses possuem registros referentes às datas de sua produção, bem como os nomes dos artífices envolvidos nesse processo.

Assim, a obra de talha da capela-mor foi arrematada no dia 8 de maio do ano de 1746, pelo entalhador Manoel Gonçalves Valente (MARTINS, 1974, v. 2, p.294). O contrato firmado incluía serviços de talha para o retábulo-mor, ilhargas e púlpitos da igreja (MARTINS, 1974, v. 2, p.294). Essas obras se prolongaram até o ano de 1755, quando o entalhador Francisco de Faria Xavier foi contratado para finalizar os trabalhos não concluídos por Manoel Gonçalves Valente, que faleceu no ano de 1752 (MARTINS, 1974, v. 2, p.294). Provavelmente, em outubro do ano de 1755 já tinha sido finalizada a execução dos serviços arrematados por Faria Xavier, uma vez que nessa data é realizada a aceitação da obra, após passar por processo de louvação.

Registros documentais apontam que, entre os anos de 1760-1761, foram pagos os últimos valores devidos a Francisco de Faria Xavier, referentes à obra de talha da capela-mor.[252] Importante ressaltar que parte dessa quantia foi paga a terceiros, visto Francisco de Faria Xavier ter falecido no ano de 1759.[253] De toda forma, esses créditos a receber foram arrolados no inventário do artista e, conforme o documento, deveriam ser pagos ao entalhador Francisco Vieira Servas, a quem Francisco de Faria Xavier se dizia devedor. Dívida essa que se referia aos trabalhos realizados por Viera Servas no retábulo-mor da igreja Matriz de Catas Altas.

> Declaro que a Irmandade do Santíssimo Sacramento deste Arrayal me era devedora de quantia que [*ilegível*] das contas que com ela tive procedidos da obra de talha que havia da capela mor cuja se acha por execução no cartório da [*ilegível*] da cidade de Mariana com a qual paguei Francisco Vieira Servas por ser devedor de quatro contos mil reis e seus juros procedidos da mesma obra em que o dito trabalhou e eu lhe fiz seção e [*ilegível*] judicial pelo tabelião desta freguesia e como dita conta afim do dito execução [*ilegível*] para seu pagamento meu testamento lhe fará o que faltar mostrando o dito Servas a conta feita e ajustada pela Irmandade igual a minha parte do plena e geral quitação de paga.[254]

Acredita-se que os trabalhos arrematados por Francisco de Faria Xavier eram ajustes finais da talha, uma vez que foram finalizados em um período de sete meses. A louvação dessa obra ocorreu no ano de 1755, sendo louvados Ventura Alves Carneiro, Manoel Peixoto da Fonseca e Manuel Francisco Lisboa (BAZIN, 1983, v. 2, p.57).

9.6.2 Retábulo-mor: análise formal

A predela do retábulo-mor apresenta meninos atlantes envolvidos em mísulas (FIGURA 120). Essas são compostas por palmeta na parte superior e foram separadas por cartelas ornadas com elementos curvilíneos em forma de “C”, enrolamentos, palmetas na parte superior e flores no centro da cartela. É de se notar, nessas cartelas, saliência em formato semiesférico. As mísulas internas dessa seção apresentam três cabecinhas de anjos e palmeta na parte superior. No centro o sacrário é ladeado por mísulas com festão de flores na parte superior.

[252] ACSM, IPHAN. Testamento de Francisco Faria Xavier, Cartório 1º ofício, pasta 159, ano de 1759.
[253] AEAM. Livro de Óbitos. Prateleira H-01. Catas Altas 1749-1760.
[254] ACSM, IPHAN. Testamento de Francisco Faria Xavier, Cartório 1º ofício, 1759, fl. 159.

Figura 120 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

O sacrário apresenta formato poligonal em forma de urna com arestas curvas, caneluras na vista frontal. Ladeiam essa peça elementos curvilíneos em forma de “C” e, na parte superior, volutas. Sobre essas, meninos. Encontra-se, sobre o sacrário, palmeta, cortinado e três cabecinhas de anjos. No remate enrolamentos, elementos curvilíneos em “C” em formação auricular e palmeta. Duas figuras antropomórficas ladeiam a composição.

No corpo do retábulo estão colunas de tipologia salomônica terminadas em capitel compósito. Os pés-direitos internos são compostos por quartelões que receberam, no terço inferior, escultura dos Evangelistas: São Marcos à direita segurando livro, com leão à direita, e São João à esquerda segurando livro e com águia à sua direita. Ornam as mísulas dos quartelões pendões de flores. O capitel é compósito.

O intercolúnio recebeu, na parte inferior, nichos com peanhas compostas por mísulas, envolvendo meninos atlantes. Sobre a peanha palmeta. O lambril do intercolúnio recebeu, em sua parte superior, cabecinha de anjo e palmeta.

A renda da boca da tribuna é composta por elementos curvilíneos em forma de “S” terminados com enrolamentos e emoldurando frisos sinuosos com flores centrais. Ornam esse elemento flores, palmetas e outros motivos fitomórficos.

O trono é escalonado em cinco degraus, que foram ornados com frisos, acantos, flores e cabecinhas de anjos. O camarim apresenta teto em abóbada de berço, paredes laterais com entablamento e molduras nas paredes.

O entablamento do retábulo possui arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acantos e cornija denticulada.

No coroamento o dossel é arqueado com lambrequins e aplicação de acantos (FIGURA 121). Sobre ele figuras antropomórficas que representam a Virgem da Conceição (ao centro), o Pai Eterno (à direita) e o Cristo (à esquerda). Essas duas últimas figuras antropomórficas seguram coroa acima da cabeça da Senhora da Conceição. Sobre a coroa pomba envolvida em raios. Ao redor dessas figuras

cabecinhas de anjos e nuvens. O coroamento termina em arco pleno com buquê de flores, conchas, enrolamentos e motivos fitomórficos. Internamente, o coroamento recebeu base com mísulas por três lados sobre as quais se sentam anjos adultos. Ladeiam o coroamento, externamente, fragmentos de frontões curvos sobre os quais estão sentados dois anjos adultos.

O estado de conservação da talha é muito bom.

Figura 121 - Coroamento retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

9.6.3 Capela-mor: análise formal

O segundo registro das ilhargas da capela-mor, a partir do retábulo-mor, apresentam pilastras com pendões de buquês de flores (FIGURA 122). Entre essas um lambril com elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, enrolamentos e relevo semiesférico. Finalizam essa região mascarões com bigodes, barba e cabelos. Essa

ornamentação se repete no último tramo do segundo registro, próximo ao arco-cruzeiro.

Figura 122 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Tem-se, na sequência, lambril com elementos curvilíneos, enrolamentos, três cabecinhas de anjos, acantos e cabeças antropomórficas com cabelos, barba, bigode.

A região central desse registro apresenta pilastras com pendões de buquês de flores que ladeiam lambril com elementos curvilíneos em forma de “S”, folhas de acanto, enrolamentos e mascarão na parte superior (FIGURA 123).

Figura 123 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Sobre as portas da capela-mor foram instaladas sanefas com lambrequins ladeadas por cabeças de anjos. Sobre as sanefas cabecinhas de anjos ladeadas por curvas, contracurvas, enrolamentos e folhas de acantos.

O terceiro registro das ilhargas apresenta painéis com pendões de buquês de flores nas laterais. Na parte inferior mísulas, com concha central. Na parte superior, cartela com acanto. A região superior central apresenta cartela com acantos ladeados por elementos curvilíneos em forma de “C”. Na sequência janela encimada por sanefa com lambrequins e, sobre ela, fragmentos de frontões curvos com cabecinhas de anjos e remate de dossel com lambrequins. O entablamento apresenta arquitrave

tripartida, lacrimal com elementos geométricos esféricos, friso com perfil curvo e folhas de acanto, cornija denticulada.

O estado de conservação é muito bom.

Comentários

A capela-mor da Matriz de Catas Altas e seu retábulo apresentam elementos do estilo joanino, citando-se o uso de colunas de tipologia salomônica, quartelões, dossel, grupo escultórico da Santíssima Trindade, elementos curvilíneos em forma de “C”, mísulas, palmetas, motivos fitomórficos, antropomórficos, zoomórficos, volutas, curvas, contracurvas, acantos.

Desperta a atenção o formato do sacrário e as belas figuras antropomórficas que o ladeia. O modelo desse sacrário, incomum na talha em Minas, certamente foi referenciado no tratado de Andrea Pozzo.

Destacam-se, nesse retábulo-mor, o uso de atlantes vestidos à romana, quando as representações mais comuns nos retábulos coevos eram de esculturas de meninos atlantes.

Além disso, esculturas dos Evangelistas sentados sobre as mísulas dos quartelões também foram pouco comuns na talha do estilo joanino. Esses elementos apareceram, por exemplo, no retábulo de Nossa da Conceição da igreja Matriz de Catas Altas e na capela Primitiva dos Terceiros da igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro. Cuja autoria do entalhe, desse último exemplar, foi atribuída, por Germain Bazin (1983) e Mário Barata (1975), a Francisco Xavier de Brito. O uso dessas esculturas no retábulo-mor da Matriz de Catas Altas levou Bazin (1983, v.1, p. 344) a cogitar a possibilidade de Francisco Xavier de Brito ter fornecido o risco para o referido retábulo-mor. Principalmente porque Bazin elencou algumas semelhanças existentes entre os retábulos-mores da igreja Matriz de Catas e da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde, comprovadamente, laborou Francisco Xavier de Brito. Ainda ressaltou o dito

pesquisador a inexistência da representação dos Evangelistas em outros retábulos luso-brasileiros (BAZIN, 1983, v. 1, p. 344). Todavia, ressalta-se que, apesar de incomuns essas representações na talha luso-brasileira do período, esculturas dos quatro Evangelistas estão presentes, aos pares, nas ilhargas da capela-mor da igreja Matriz de Santa Maria, em Loures, distrito de Lisboa. No entanto, é difícil apontar se foi essa uma provável referência para as obras em estudo nesta tese.

Contudo, os documentos nada informam a respeito da provável atuação de Francisco Xavier de Brito nas obras de talha da igreja Matriz de Catas Altas, dificultando, desse modo, levantar possiblidades de seu envolvimento em alguns trabalhos no referido templo. É de se notar que, os documentos referentes ao processo de produção do retábulo de São Miguel e Almas, da Matriz de Catas Altas, apontam que o risco foi examinado por Francisco Xavier (BAZIN, 1983, v.2, p. 55). Assim, pode ser esse o entalhador Francisco de Faria Xavier que viveu em Catas Altas por longo tempo e se envolveu em algumas obras de talha da igreja Matriz em estudo, como demonstrado. Todavia, o silêncio da documentação dificulta o estabelecimento de conclusões sobre o tema.

Deve-se, ainda, fazer algumas ressalvas sobre as atribuições feitas a Francisco Xavier de Brito, como responsável pelo risco do retábulo-mor de Catas Altas, principalmente se for utilizada a metodologia citada por Bazin (1983) para tal atribuição. O referido autor atribuiu a Francisco Xavier de Brito a autoria de dois retábulos da Sé de Mariana: o de São Miguel e Almas, que ele designa de “altar do Senhor dos Passos” e o retábulo de Nossa Senhora do Rosário (BAZIN, 1983, v. 1, p. 345). Após concluir que poderiam ser de Brito essas obras, Bazin efetuou comparações entre esses dois retábulos e o mor da Matriz de Catas Altas para, em seguida, atribuir a Xavier de Brito a autoria do risco do retábulo de Catas Altas.

O retábulo de São Miguel e Almas (Sé de Mariana) foi produzido por José Coelho de Noronha e sua oficina (PEDROSA, 2012, p. 103), sendo de conhecimento que o referido entalhador promoveu diversas alterações no risco para obter melhorias estéticas, de modo que sua configuração atual, que levou Bazin a atribui-lo a Francisco Xavier de Brito, não corresponde ao provável projeto inicial realizado. Da

mesma forma, Pedrosa (2012) não descartou a possibilidade do risco dessa obra ser de autoria de outro artista, e que poderia até mesmo se tratar de um projeto de Francisco Xavier de Brito. Mas, à luz das informações mencionadas, acredita-se que seja momento de se fazer revisão dessas considerações, em busca de se trazer novos conhecimentos para o estudo da talha, em Minas Gerais.

Por fim, registra-se que o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas apresenta estruturação e ornamentos semelhantes aos dos retábulos-mores das Matrizes de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) e de Santo Antônio, em Santa Bárbara (considerando-se, para estudo desse último, a talha que restou do primeiro retábulo realizado para essa igreja). Observações a esse respeito podem ser feitas por meio da análise dos pares de colunas de tipologia salomônica, do trono escalonado e, sobretudo, do coroamento de ambos os retábulos que recebeu grupo escultórico de grande destaque. O similar uso de elementos ornamentais e a proximidade da formatação dos retábulos levantam hipóteses dessas obras terem sofrido influência de um risco inicial que, se consideradas as datas de execução, pode-se supor ter sido o retábulo-mor de Santa Bárbara obra pioneira a exercer influência sobre as demais. Além disso, a vasta geografia de atuação dos entalhadores nas Minas do século XVIII permitiu que muitos artistas, inclusive esses que ilustram o presente texto, tivessem se familiarizado com as obras de talha que viam, implicando-lhes propagar as influências assimiladas.

Desse modo, não se pode descartar as prováveis contribuições de Francisco Xavier de Brito para a talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Catas Altas. Que, caso não tenha sido por ele riscado, certamente foi influenciado por sua obra. Além disso, a composição das ilhargas da capela-mor contou com belas esculturas antropomórficas. A boa qualidade escultórica dessas figuras e de todo o entalhe aponta ter sido essa obra fruto do labor de artista de grande perícia técnica.

Salienta-se que a pesquisadora Myriam Oliveira (2003) demonstrou que, na talha do conjunto da capela-mor da Matriz de Catas Altas, surgiram motivos dos estilos franceses Regência e Luís XIV: mascarões em perfil, elementos sinuosos e curvilíneos (FIGURA 124).

Figura 124 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Figura 125 - Detalhe da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

9.6.4 Retábulo de São Gonçalo

Documentos e registros

No ano de 1738 a irmandade de São Gonçalo decidiu produzir seu retábulo e para isso contratou o entalhador Manuel Fernandes Pontes (MARTINS, 1974, v. 2, p.143). Pontes era natural da Vila de Barcelos, Norte de Portugal (MARTINS, 1974, v. 2, p.143).

Para a obra do retábulo de São Gonçalo Manuel Fernandes Pontes contou com uma oficina. Pois, demonstram os documentos que o entalhador Francisco Antônio Lisboa recebeu pagamentos, no ano de 1739 -1740, para aparelhar a obra. Nesse mesmo período, entre 1739-1740, o entalhador Manuel Rodrigues e João do Rego receberam pagamentos por trabalhos realizados no retábulo de São Gonçalo (MARTINS, 1974, v. 2, p.158). A produção da referida peça se estendeu até por volta do ano 1740-1741, quando Manuel Gonçalves Valente recebeu pagamentos por acréscimos realizados (MARTINS, 1974, v. 2, p.244). Em 1744 o entalhador ainda recebeu por um serviço de remate (MARTINS, 1974, v. 2, p.244). Assim, as informações extraídas dos documentos permitem conhecer a formação da oficina que produziu o retábulo em estudo.

Nota-se que o retábulo de São Gonçalo começou a ser erguido no ano de 1738, com últimos ajustes realizados no ano de 1744. Nesse percurso, no ano 1739, a irmandade de São Gonçalo registrou reclamação contra Manuel Fernandes Pontes pelo fato da obra se encontrar parada por cerca de nove meses e, diante de tal situação, exigiu que a irmandade apresentasse justificativas para o ocorrido (MARTINS, 1974, v. 2, p.153).

Observa-se que alguns entalhadores, que laboraram na obra em estudo, estiveram em atividade em outros retábulos da igreja Matriz de Catas Altas. Assim, registra-se que o entalhador Francisco Vieira Servas, nos ano de 1752 e 1759, recebeu pagamentos da irmandade de São Gonçalo por serviços de talha realizados

(MARTINS, 1974, v. 2, p.214). Todavia, não foram identificados quais foram esses trabalhos.

Análise formal

Figura 126 - Retábulo de São Gonçalo, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Esse retábulo apresenta predela com mísulas: as externas envolvem atlantes e as internas estão sem essas figuras antropomórficas. Entre essas peças foi instalado lambril com enrolamentos, elementos em forma de “S”, palmeta, motivos fitomórficos (FIGURA 126).

O sacrário tem planta poligonal e é ladeado por mísulas. Sobre esse elemento, o dossel curvo com lambrequins, de onde pendem cortinados. Abaixo do dossel, cabecinhas de anjos. Na porta do sacrário o cordeiro sentado sobre livro dos sete selos.

O corpo do retábulo é composto por pares de quartelões finalizados por capitel compósito. Os externos apresentam festões de flores, conchas e mísulas que servem de apoio para as esculturas de meninos. E os internos são compostos por folhas de acanto com conchas, mísulas e pendões de flores. O intercolúnio é formando por conchas, enrolamentos, elementos fitomórficos e palmeta.

A renda da boca da tribuna apresenta enrolamentos, elementos curvilíneos, conchas e motivos fitomórficos. O trono é escalonado em degraus, o primeiro de base retilínea e o segundo com perfil convexo.

O entablamento possui arquitrave bipartida, friso com perfil curvilíneo com acantos e cornija retilínea.

O coroamento é finalizado em arco pleno com volutas laterais. No centro desse registro o dossel com lambrequins é ladeado por anjos adultos e, na superior, um penacho. O arco que envolve o dossel recebeu raios, nuvens. O último arco do coroamento recebeu buquês de flores e, no centro, três cabecinhas de anjos e fragmento de entablamento.

Envolve o arco do coroamento frontão retilíneo, que também foi empregado nos demais retábulos da Matriz de Catas Altas. Tem-se, nessa estrutura, cortinado que pende do entablamento segurado por meninos apoiados sobre enrolamentos. No

centro da composição uma cartela ladeada por meninos e elementos curvilíneos em forma de “S”. Sobre o entablamento do frontão: meninos, ornamentos e ave.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Possivelmente, a oficina que produziu o retábulo de São Gonçalo foi liderada pelo entalhador Manoel Fernandes Pontes, natural de Barcelos. Assim, observam-se nesse retábulo preferências estéticas e ornamentais comuns no repertório da talha joanina de artistas do Norte de Portugal. Citando-se o uso de quartelões como elementos de sustentação, a preferência por aspectos ornamentais em contraposição à marcação arquitetônica, o uso de volutas no coroamento e o dossel com cortinado segurado por anjos.

Desperta a atenção algumas semelhanças formais e estéticas existentes entre esse retábulo e os de Santa Rita e de Nossa Senhora do Carmo, localizados na igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto). Similaridades essas presentes no desenho do dossel com cortinados afastados por anjos, uso de penacho sobre dossel, fragmentos de entablamento com três cabecinhas de anjos. Além disso, o desenho das conchas e ornatos, presentes em toda composição, assemelham-se aos mesmos elementos dos lambris do intercolúnio dos retábulos da citada igreja de Ouro Preto.

Como é de conhecimento, os citados retábulos da igreja de Santa Efigênia foram riscados por Francisco Branco de Barros Barrigua. A documentação não acusa o nome de Barrigua na execução, tampouco no desenvolvimento do risco do retábulo de Catas Altas, mas diante de tais semelhanças pode ser que ele tenha produzido o risco dessa peça, principalmente por se saber que o referido entalhador prestou serviços na igreja Matriz de Catas, como já citado.

9.6.5 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Documentos e registros

Não foram localizados documentos sobre a fatura do retábulo de Nossa Senhora do Rosário (FIGURA 127), mas é provável que no ano de 1747 sua talha se encontrava finalizada. Pois, conforme Bazin (1983, vol. II p. 56), nesse ano foram registradas ações contra a irmandade de São Miguel e Almas da igreja Matriz de Catas Altas, cujo documento faz menção ao retábulo de Nossa Senhora do Rosário.

8.2.6.3.2 Análise formal

Figura 127 - Retábulo da Senhora do Rosário, Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

A predela é composta por pares de mísulas com acantos, enrolamentos, meninos atlantes. A seção foi interrompida para receber o primeiro andar do retábulo, onde foram alocados o sacrário e o trono central. Esse apresenta registro composto por pequenas mísulas, acantos e meninos atlantes. A porta do sacrário tem molduras envolvendo relevo de trigo, cruz e parreira sobre nuvens. Figuras antropomórficas ladeiam sua porta. O remate do sacrário é curvilíneo. No segundo registro do primeiro andar estão colunas torsas com motivos fitomórficos. As laterais apresentam lambris com elementos curvilíneos, enrolamentos e palmeta. As paredes do camarim receberam relevos de nuvens, cabecinhas de anjos, teto com pomba e raios. A boca da tribuna recebeu relevos de enrolamentos.

O trono da Senhora do Rosário tem perfil côncavo com base superior retilínea. O entablamento é curvilíneo com partes côncavas e outras convexas. A arquitrave é bipartida, friso de perfil curvilíneo e cornija retilínea.

O segundo andar apresenta camarim onde se encontra a imagem do Senhor dos Passos. Emoldura a boca da tribuna renda com curvas, contracurvas e enrolamentos.

Os elementos de sustentação são compostos por pares de colunas: as externas estão recuadas na composição e possuem terço inferior liso, separado por anéis do restante da coluna. As internas estão projetadas à frente da composição retabular e apresentam, no terço inferior, moldura ovalada envolvendo relevo de palmeira e cipreste. No terço inferior de ambas as colunas estão enrolamentos, acantos, flores. O restante das colunas receberam festões de elementos fitomórficos. O entablamento apresenta arquitrave bipartida, friso de perfil côncavo e cornija retilínea.

O coroamento é em forma de arco pleno e apresenta, na região central, dossel. Sobre esse elemento estão figuras antropomórficas representando anjos do martírio: o da direita está sem o atributo e o da esquerda segura três cravos. Na região externa duas figuras antropomórficas: a da esquerda segurando a esponja, a da

direita a lança. No remate do coroamento, envolvendo o óculo, raios, nuvens, fitas e motivos fitomórficos.

O primeiro registro do intercolúnio recebeu cartela com elementos curvilíneos em forma de “C”, moldura, enrolamentos, palmeta, conchas. Na cartela, lado esquerdo do retábulo, relevo com poço e balde. A cartela do lado direito do retábulo recebeu relevo de torre com três janelas, porta.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

O elevado pé-direito do retábulo é fruto das dimensões espaciais do espaço que ele ocupa. Aponta-se, como elemento de destaque, o uso de colunas retas caneladas com terço inferior liso separado do restante da peça por anéis. Esses elementos não são comuns na talha joanina colonial luso-mineira e são encontrados em algumas igrejas do Norte de Portugal, citando-se o retábulo de Nossa Senhora da Silva, na Sé do Porto e o retábulo da árvore de Jessé da igreja do Convento de São Francisco, também no Porto.

Além dessas colunas, menciona-se, como provável influência da talha do Norte de Portugal, o uso de estrutura em dois andares que foi comum nos retábulos da igreja do Convento de São Francisco (Porto). Essas representações indicam a provável origem do autor do risco do retábulo em debate.

Dos ornatos característicos do estilo joanino, presentes nesse retábulo, citam-se elementos curvilíneos em forma de “C”, volutas, mísulas, enrolamentos, conchas e palmetas, uso de figuras antropomórficas, motivos fitomórficos,

9.6.6 Retábulo de São Miguel

Documentos e registros

O retábulo de São Miguel, diferente de muitos outros existentes em Minas, apresenta documentação que esclarece o nome do autor de seu risco. Assim, no ano de 1744-1745 o entalhador Francisco Antônio Lisboa, envolvido na obra do retábulo de São Gonçalo, recebeu pagamentos pelo risco do retábulo de São Miguel (MARTINS, 1974, v. 1, p.379). O pagamento foi efetuado após ter sido o projeto analisado por Francisco Xavier, que também concedeu deferimento para que fosse executado o trabalho. Provavelmente esse Francisco Xavier foi Francisco de Faria Xavier que, além de residir em Catas Altas à época,[255] também esteve envolvido em outros serviços de talha da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Sabe-se que Francisco Antônio Lisboa recebeu, entre os anos de 1744-1745 e 1747-1748, pagamentos por serviços prestados no retábulo de São Miguel (MARTINS, 1974, v. 1, p.379). Informação essa que ilustra pormenores do contexto artístico colonial luso-mineiro, onde são raros os registros referentes aos autores de riscos atuando, também, na execução das peças. Pesquisadores cogitaram possibilidades de, em alguns casos, o autor do risco ser o próprio executor. Ainda que não seja possível considerar que tenha sido essa uma prática aplicável a todos os exemplares.

Além de Francisco Antônio Lisboa, também atuou na obra do retábulo de São Miguel o entalhador Rodrigues Marques, que recebeu pagamentos entre os anos de 1745-1751 pelos serviços realizados (MARTINS, 1974, v. 2, p.25). Esse mesmo entalhador recebeu pagamentos para fixar a tarja do remate da obra entre os anos de 1747-1748 (MARTINS, 1974, v. 2, p.25).

No ano de 1747 a irmandade do Santíssimo Sacramento registrou reclamações alegando que a irmandade de São Miguel não seguiu determinadas regras para instalar seu retábulo. Assim, a referida peça destoava das demais existentes na igreja Matriz, sobretudo do retábulo de Nossa Senhora do Rosário que se encontrava de frente para o de São Miguel. Em prol de se obter opiniões técnicas a respeito desses problemas, a irmandade do Santíssimo Sacramento contratou Francisco Branco de Barros Barrigua para averiguar a dita obra. A irmandade de

[255] ACSM, IPHAN. Testamento de Francisco Faria Xavier, Cartório 1º ofício, 1759, fl. 159.

São Miguel escolheu Manuel Francisco Lisboa como seu representante no processo de vistoria. Depois de inspecionado o serviço por Barrigua e Lisboa, citados na documentação como arquitetos, foi decidido que o retábulo de São Miguel deveria ser finalizado, porém algumas alterações eram necessárias (BAZIN, 1983, v.2, p.58).

Análise formal

Figura 128 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

O retábulo de São Miguel e Almas apresenta base com socos retilíneos e molduras (FIGURA 128). A predela possui pares de mísulas com acantos envolvendo meninos atlantes nus. Interessante notar que o corpo dessas esculturas apresenta volume abdominal, uma provável característica do entalhador que esculpiu essas peças. Tem-se, entre as mísulas, lambril côncavo com duas cabecinhas de anjos, envolvidas por palmetas, enrolamentos, elementos curvos e fitomórficos. No centro, a região que deveria ser ocupada por sacrário, ou falso sacrário, recebeu nichos ladeados por pilastras com moldura. A parte superior dessas pilastras recebeu cabecinhas de anjos envolvidas por mísulas que têm a função de atlantes dos entablamentos. Dessas mísulas pendem cordão com botões de flores. O entablamento dos nichos apresenta laterais retilíneas e projetadas à frente, com região central arqueada de onde pendem lambrequins e cortinados. No topo estão elementos curvilíneos em forma de “C”, volutas e palmeta central. Nos entablamentos laterais, sobre pedestais, figuras antropomórficas segurando cartelas. O corpo do retábulo recebeu colunas de tipologia salomônica, fustes ornados com flores e capitel compósito. Internamente os elementos de sustentação são quartelões com mísulas, conchas, flores, meninos sobre volutas e palmetas. O intercolúnio possui rica ornamentação composta por enrolamentos, conchas, palmetas elementos curvilíneos em forma de “C”, acantos, folhas e cabecinha de anjos.

A renda da boca da tribuna é composta por ornamentos em formato de “S”, flores e enrolamentos. O camarim tem teto em abóbada de berço com pomba central envolvida em raios, nuvens e cabecinhas de anjos. O trono apresenta três degraus: o primeiro com acantos, volutas, palmeta; o segundo de perfil curvilíneo com molduras e palmeta; o terceiro de perfil reto, com molduras.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso de perfil curvo com ornatos curvos e cornija denticulada.

No coroamento, sobre os pés-direitos internos, fragmentos de frontões curvos onde estão sentadas duas figuras antropomórficas. Nas laterais foram instaladas

esculturas antropomórficas: à direita figura feminina da Caridade, representada com duas crianças. À esquerda figura feminina da Esperança segurando âncora. No centro do entablamento e, abaixo do óculo, cabecinhas de anjos. Ladeiam o óculo elementos curvilíneos em forma de “C”, enrolamentos e, sobre ele, cartela com cabecinhas de anjos e fragmento de entablamento. Os arcos concêntricos do coroamento receberam ornatos fitomórficos, elementos curvilíneos em forma de “C”, conchas, enrolamentos.

Figura 129 - Detalhe do Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Finalizam o retábulo ornatos em forma de “C” e motivos fitomórficos, seguido de entablamento. A parte superior apresenta tarja emoldurada por elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, enrolamentos, curvas, contracurvas com figura antropomórfica feminina da Fé, segurando cruz. Essa tarja é ladeada por figuras antropomórficas e, sobre ela, grande anjo adulto.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Esse retábulo, cujo risco data de 1744-1745, foi um dos primeiros exemplares de talha em Minas Gerais a receber colunas de tipologia salomônica, com apresentação do último terço estriado. Além dessas colunas, são elementos que caracterizam a presença do estilo joanino no exemplar em análise: quartelões, mísulas, volutas, fragmentos de frontões curvos, conchas, ornatos curvilíneos em forma de “S” e “C”, palmetas, enrolamentos e motivos fitomórficos.

9.6.7 Demais Retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Ainda não foram localizados registros históricos a respeito do processo de produção dos demais retábulos da Matriz de Catas Altas.

São conhecidos registros de pagamentos efetuados pela irmandade do Santíssimo Sacramento a alguns entalhadores, por obras de talha na Matriz. Todavia, não foram especificados quais eram esses serviços. Assim, por tais trabalhos receberam pagamentos, no ano de 1753, os entalhadores Manoel Pontes Lopes,[256] Felício Pereira, Francisco Vieira Servas[257] e Martino Gonçalves Ferreira.[258]

Diversas oficinas se instalaram no seio da igreja Matriz de Catas Altas em prol da produção de seus retábulos. Constata-se que elas laboraram em mais de uma obra

[256] MARTINS, 1974, v. 1, p.399.
[257] MARTINS, 1974, v. 2, p.214.
[258] MARTINS, 1974, v. 2, p.283.

e, em hipótese, podem ter sido esses núcleos de trabalho os responsáveis pela produção de todos os retábulos do referido templo. Essa questão é levantada diante da existência de semelhanças estéticas e composicionais entre alguns exemplares da nave, que podem ser compreendidas como resultados do labor de uma mesma oficina.

Figura 130 - Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

9.6.8 Retábulo de Santana Mestra

Análise formal

A predela do retábulo de Santana Mestra apresenta mísulas externas com acantos envolvendo meninos atlantes (FIGURA 131). As internas receberam conchas, acantos e cabecinhas de anjos e, entre elas, estão lambris com elementos fitomórficos, enrolamentos. Mísulas ladeiam o falso sacrário composto por cortinado e três cabecinhas de anjos.

Figura 131 - Retábulo de Santana, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

No corpo do retábulo os pés-direitos externos são quartelões com mísulas, flores, conchas e meninos. Os internos são compostos por mísulas, acantos e flores e ambos receberam capitel compósito. A renda da boca da tribuna é composta por conchas, flores, elementos curvilíneos em forma de “C”, motivos fitomórficos, peanha com mísula e cabecinhas de anjos.

O trono é composto por quatro degraus. O primeiro aparenta se tratar de adaptação recente. Os outros apresentam superfície côncava, convexa e côncava.

O entablamento é composto por arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acanto e cornija reta.

O coroamento é em arco pleno. Possui dossel de onde pendem cortinados segurados por anjos adultos e penacho no remate. Na concavidade do arco do coroamento estão relevos de nuvens, raios e, no arco superior, buquês de flores (FIGURA 132). Nas laterais do coroamento, sobre o entablamento, volutas.

O frontão que finaliza o retábulo apresenta a mesma configuração do retábulo de São Gonçalo. Provavelmente, esses elementos foram instalados para harmonizar o conjunto composto pelos retábulos da nave. No remate do arco estão fragmentos de entablamentos e três cabecinhas de anjos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 132 - Detalhe do retábulo de Santana, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Comentários

Esse retábulo apresenta elementos do estilo joanino tais como mísulas, quartelões, volutas, dossel, cortinados, ornatos com flores, conchas, acantos, nichos laterais. É de se notar que, possivelmente, o risco do retábulo de São Gonçalo influenciou a talha do retábulo de Santana Mestra, da mesma igreja.

9.6.9 Retábulo de Santo Antônio

Análise formal

Figura 133 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

A predela apresenta mísulas externas compostas por acantos, enrolamentos e meninos atlantes. As internas possuem acantos e pelicanos (FIGURA 133). Os lambris, entre essas mísulas, são compostos por enrolamentos, elementos fitomórficos. O Sacrário é ladeado por flores, mísulas e, em sua porta, relevo de cordeiro sobre livro dos sete selos envolvido por raios. Sobre o sacrário dossel com cortinado e, no remate, ornatos em forma de “S” e palmetas.

Os pés-direitos do corpo do retábulo são quartelões, cujos externos receberam relevos de folhas de acantos, flores e meninos. Os internos são compostos por concha, palmeta, cabecinhas de anjos, flores e capitel compósito. O intercolúnio recebeu lambril com acantos, conchas, flores, enrolamentos e cabeças de anjos. A renda da boca da tribuna apresenta enrolamentos, acantos e flores.

O trono é composto por dois níveis: o primeiro de planta poligonal e perfil retilíneo, o segundo com frente central convexa. Desperta a atenção a pintura do primeiro nível do trono, do camarim e das pilastras externas do retábulo.

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso com perfil curvilíneo com acantos e cornija retilínea.

O coroamento é em arco pleno. Encontra-se, nessa região, dossel com lambrequins de onde pende cortinado. Meninos ladeiam esse elemento e, sobre esse ele, penacho. Anjos adultos estão sentados sobre as volutas. Ornam o coroamento flores, palmetas, enrolamentos. Na parte superior, fragmentos de entablamento com três cabecinhas de anjos.

O frontão, que finaliza o retábulo, segue desenho dos mesmos elementos presentes nos retábulos de Santana Mestra e de São Gonçalo.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

O retábulo de Santo Antônio segue desenho similar à estrutura dos retábulos de São Gonçalo e Santana Mestra. Interessante observar que nesses exemplares não foram utilizadas colunas de tipologia salomônica ou torsas. Nesses casos sobressai o uso de quartelões como elementos de sustentação.

São elementos de destaque no retábulo: mísulas, volutas, dossel, quartelões, conchas, enrolamentos, flores, elementos fitomórficos e zoomórficos, figuras antropomórficas.

9.6.10 Retábulo de Nossa Senhora da Conceição

8.2.6.8.1 Análise formal

A predela é composta por mísulas com acantos envolvendo meninos atlantes (FIGURA 134). As internas possuem acantos e duas cabecinhas de anjos e, entre elas, lambril com enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de “C” e conchas. O sacrário é ladeado por mísulas com flores e sua porta recebeu relevo de cordeiro deitado sobre livro dos sete selos, raios, nuvens, cabecinhas de anjos. O sacrário recebeu dossel com lambrequins, cortinados, plumas e guirlandas de flores. As paredes laterais, que projetam o sacrário à frente da composição, receberam cabeças de anjos, elementos fitomórficos.

No corpo do retábulo os pares de quartelões receberam concha na parte inferior, escultura dos quatro Evangelistas sentados sobre mísulas, flores e capitel compósito. Da esquerda para direita os Evangelistas são: São Lucas, São Marcos, São João, São Mateus.

O intercolúnio recebeu lambril com conchas, enrolamentos, motivos fitomórficos, elementos curvilíneos em forma de “C”, cabecinhas de anjos.

A renda da boca da tribuna é composta por enrolamentos, palmetas, flores e conchas. O trono é escalonado em dois níveis, o primeiro de perfil retilíneo e o segundo de perfil côncavo e convexo. As paredes do camarim foram ornadas com nuvens e cabeças de anjos.

Figura 134 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja da Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

O entablamento é curvilíneo e acompanha a concavidade da planta retabular. A arquitrave é tripartida, friso de perfil curvilíneo e cornija reta.

O coroamento é em arco pleno. Do lado direito desse registro escultura do Cristo com a cruz e, do lado esquerdo, escultura do Deus Pai segurando o globo. Ao centro uma coroa com cabecinhas de anjos. O arco interno do coroamento apresenta desenho côncavo com raios e nuvens. O arco externo apresenta sequências de elementos fitomórficos. No centro do coroamento a pomba do Espírito Santo entre raios e, na porção superior, fragmentos de entablamento com três cabecinhas de anjos.

O frontão que finaliza o retábulo segue desenho dos mesmos elementos presentes nos retábulos de Santana Mestra, Santo Antônio e São Gonçalo.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Esse retábulo, cuja documentação é ainda desconhecida, apresenta esculturas dos Evangelistas, representação essa também presente no retábulo-mor da mesma igreja Matriz (FIGURAS 135, 136, 137, 138). Elementos similares, pouco comuns no universo da talha luso-brasileira, podem ser vistos no retábulo-mor da capela primitiva dos Terceiros (Rio de Janeiro) e nas ilhargas da capela-mor da igreja Matriz de Santa Maria, em Loures, distrito de Lisboa. É difícil apontar as prováveis razões que levaram o autor do risco do retábulo de Nossa Senhora da Conceição a recorrer ao uso dessas figuras antropomórficas. Contudo, acredita-se que o mencionado retábulo-mor, da capela primitiva dos Terceiros, possa ter sido a influência para o risco do retábulo da Senhora da Conceição, da igreja Matriz de Catas Altas.

Figura 135 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Figura 136 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Figura 137 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

Figura 138 - Detalhe retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas

Fonte: Foto do Autor

O coroamento recebeu esculturas representando a Santíssima Trindade. Não foi utilizado o dossel, presente nos demais retábulos da igreja Matriz.

É importante ressaltar as semelhanças existentes entre os retábulos de São Gonçalo, Nossa Senhora da Conceição e Santana, com uso de similar estrutura e elementos ornamentais. Assim, a região da predela dos exemplares citados apresenta similar desenho de mísulas e sacrário. No registro do corpo de ambos os retábulos foram utilizados quartelões como elementos de sustentação. Provavelmente, são essas semelhanças resultantes de demandas estéticas que tiveram como objetivo harmonizar o conjunto dos retábulos da nave da igreja. Observam-se, nesses quatro retábulos, a ausência de fragmentos de frontões curvos, que foram substituídos por volutas.

Os frontões que finalizam as peças em análise apresentam semelhanças. Todavia, não foi encontrado registro que possa esclarecer se foram esses elementos realizados concomitantes à fatura dos retábulos ou se foram executados posteriormente, a partir de iniciativas da irmandade do Santíssimo Sacramento que visavam harmonizar o conjunto dos retábulos da nave da igreja. Essas hipóteses são subsidiadas em documentos que mencionam pagamentos realizados, por parte da irmandade do Santíssimo, a quatro entalhadores: Manuel Pinto Lopes, Felício Pereira, Francisco Vieira Servas e Martinho Gonçalves Ferreira. Assim, pensa-se que podem ter sido esses pagamentos referentes à obra desses frontões.

Cocais

9.7 Capela de Santana

9.7.1 Retábulo-mor

A capela de Santana está localizada em Cocais, distrito da cidade mineira de Barão de Cocais. Não existem, nos arquivos consultados, documentos referentes ao processo de produção da ornamentação interna da referida capela, dificultando, desse modo, conhecer a data de fatura dos retábulos e a oficina que os executou.

Figura 139 - Interior da Capela de Santana – Cocais

Fonte: Foto do Autor

Destaca-se, na capela de Santana, seu retábulo-mor e dois retábulos do arco-cruzeiro. O mor apresenta configuração similar ao da igreja de Brumal: planta reta e coroamento chanfrado. Nesse retábulo o estilo joanino se fez presente por intermédio do uso de conchas, curvas, contracurvas, palmetas, motivos fitomórficos e figuras antropomórficas concentradas no coroamento e na predela. Nota-se, também, o uso de nichos com dossel e quartelões nos tramos laterais. Alguns elementos desse retábulo, como o trono e o sacrário, são frutos de intervenções posteriores.

O desenho do retábulo e seus elementos apontam que foi essa obra executada por oficina cujos artistas não detinham grande perícia técnica, uma vez que são observadas dificuldades para realizar a escultura das peças, principalmente das figuras antropomórficas. Possivelmente, muitos retábulos existentes na região das cidades de Barão de Cocais e Santa Bárbara foram executados por oficinas compostas por entalhadores vinculados ao universo da prática. Aspectos esses observados na fatura dos elementos escultóricos, nas dificuldades de representação do corpo humano e nas limitações de organização da composição das peças que compõem o retábulo.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação. Apesar de ausentes alguns ornamentos.

9.7.2 Retábulos do arco-cruzeiro

Os retábulos do arco-cruzeiro são similares, assim apenas o que se encontra no lado esquerdo da capela será analisado.

A predela é composta por pilastras externas com acantos e aves (FIGURA 140). Internamente, as mísulas com acantos envolvem meninos atlantes. Ladeiam o sacrário pilastras com elementos fitomórficos, meninos nus. A porta do sacrário tem moldura envolvendo relevo de folha de videira, trigo atado por fitas, palmeta, concha, frontão contracurvado com enrolamentos e palmeta com acantos no centro.

O corpo do retábulo é ladeado, externamente, por pilastras com conchas, acantos, palmetas e enrolamentos. Internamente a sustentação é assegurada por colunas torsas ornadas com flores, aves e meninos. A renda da boca da tribuna é composta por conchas, enrolamentos, acantos. Os capitéis das pilastras e das colunas são compósitos.

O trono é escalonado e recebeu relevo de conchas, enrolamentos, palmetas e acantos.

O entablamento segue desenho côncavo iniciado na predela. Ele é composto por friso de perfil curvilíneo com acantos, cornija denticulada.

O coroamento apresenta mísulas com acantos e plumagem. A cartela é ladeada por cabeças de anjos, plumagem, figuras antropomórficas sentadas sobre fragmentos de frontões curvos, terminados em enrolamentos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação. Apesar de ausentes alguns ornamentos.

Figura 140 - Retábulo capela de Santana – Cocais

Fonte: Foto do Autor

Comentários

Os retábulos colaterais da capela de Santana estão diretamente relacionados aos da igreja de Santo Amaro, em Brumal. Características essas observadas pelo uso de similar estrutura e elementos ornamentais. As figuras antropomórficas apresentam um mesmo posicionamento corporal, vestimenta, volumetria, formato do penteado dos cabelos e, certamente, foram executadas por um mesmo artífice. Em ambos os retábulos as pilastras externas da predela, as colunas torsas, o camarim e o coroamento seguem um mesmo desenho. O entalhe dessas peças acusa o labor de uma mesma oficina.

Somam-se, a esse grupo de retábulos, outras peças similares que, provavelmente, também foram executadas pela mesma oficina: o retábulo que se encontra na sacristia da igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais e os retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.

O retábulo da sacristia da igreja Matriz de Barão de Cocais é resultado de remontagem de um antigo exemplar. A dificuldade em analisar essa peça se encontra na montagem realizada que lançou mão de fragmentos de outras peças para compor a atual. Além disso, não é difícil perceber que alguns elementos foram instalados em locais incorretos. Assim, observa-se que esse retábulo possui coroamento similar aos da capela de Santana (Cocais) e da igreja de Santo Amaro (Brumal). Destacando-se o uso de fragmentos de frontões finalizados em enrolamentos, cartelas com plumagem na parte superior e mísulas que, atualmente, encontram-se na região da base e que, certamente, deveriam ser alocadas no registro do coroamento, como ocorrido nos exemplares similares. Acredita-se que esse retábulo seja oriundo da antiga capela de São João Batista que existiu desde 1713 e foi refeita a partir do ano de 1759, mediante provisões que elevaram a dita capela à condição de igreja, no ano de 1749.[259]

[259] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Barão de Cocais. Igreja Matriz de São João Batista / Minas Gerais.

É interessante notar que esses retábulos estão todos em uma mesma região e em templos religiosos próximos uns dos outros identificando, assim, a geografia de atuação da oficina responsável pela execução dessas peças. Cuja personalidade artística de um possível mestre deixou evidências que hoje permitem reconhecer seu trabalho.

Itabirito

9.8 Capela de Nossa Senhora do Rosário - Itabirito

9.8.1 Retábulo-mor

Documentos e registros

A capela de Nossa Senhora do Rosário, localizada na cidade de Itabirito (FIGURA 141), possui interessante conjunto de retábulos pouco conhecidos por aqueles que se dedicam ao estudo da arte colonial luso-mineira.

São de conhecimento registros que esclarecem importantes momentos do processo de produção da ornamentação da referida capela. Apesar disso, existem lacunas a respeito do tema que serão difíceis de serem preenchidas, diante do silêncio de parte da documentação. Assim, desconhece-se o autor do risco do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário.

Conforme documentação, por volta do ano de 1745 – 1748 foram registrados pagamentos referentes à obra de talha do retábulo-mor. Assim, a década de 1740 é uma provável data para o início desses trabalhos. Conforme demonstrou Judith Martins, o carapina Antônio Ferreira Bessa foi pago por intervenções na tribuna do dito retábulo (MARTINS, 1974, v. 1 p. 116). Além desse artífice, o carpinteiro Manuel Dias recebeu pagamentos, entre os anos de 1753-1754, referentes a serviços realizados na mesma tribuna (MARTINS, 1974, v. 1 p. 244).

No ano de 1754 -1755 o entalhador Jerônimo Felix Teixeira recebeu pagamentos por "(...) um frontal de talha que fez para altar da Snr.a." (MARTINS, 1974, v. 2, p. 284). No livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, anos de 1745-1820,[260] foi registrado, no dia 28 de outubro do ano de 1759, arrematação para douramento do retábulo-mor por parte do pintor Manoel Gonçalves de Souza. Desse modo, compreende-se que a essa data já se encontrava finalizada a fatura da talha.

> Termo que faz esta Irmandade de Nosa Senhora do Rozário dos pretos da Igr.a de N. S.a da Boa Viagem de Itabirito na sua capella separada e [*ilegível*] Matriz do ajuste que fizerao com Manoel Gonçalves de Souza p.a pintar e dourar o retabullo e capellamor da dita capella e tudo será na forma abaixo [*ilegível*]. Aos 28 dias do mez de outubro de 1750 annos estando em meza na dita capella (...).[261]

Em síntese, o entalhador Jerônimo Felix Teixeira realizou parte da talha desse retábulo-mor. Registrou-se, também, Antônio Ferreira Bessa, natural da freguesia de São João de Eires, região de Braga (MARTINS, 1974, v. 1, p. 115), recebendo por consertos realizados.

Esses documentos esclarecem que a obra do retábulo-mor foi contratada por etapas, apesar de se ter apenas citação de um entalhador nesse processo, carapinas e carpinteiros. Ainda não foi possível identificar outros artífices laborando na dita obra. Do mesmo, acredita-se que Jerônimo Felix Teixeira realizou outros serviços na peça em análise, todavia a documentação não registra informações sobre o tema.

Análise formal

O retábulo-mor em estudo apresenta planta côncava. A predela recebeu pares de meninos atlantes envolvidos em mísulas, com cartelas ladeadas por elementos curvilíneos em forma de "C" e palmeta. Entre essas peças estão cartelas com ornatos curvilíneos em forma de "C", motivos fitomórficos, palmeta. O sacrário

[260] AEAM. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Freguesia da Boa Viagem, Itabirito. Prateleira L-23, 1745-1820, fl. 29v.
[261] AEAM. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Freguesia da Boa Viagem, Itabirito. Prateleira L-23, 1745-1820, fl. 29v.

apresenta porta com relevo de cruz e elementos fitomórficos. Ladeiam essa peça cabecinhas de anjos, enrolamentos e elementos fitomórficos. Na parte superior uma sanefa arqueada com lambrequins e cortinado. Sobre o dossel o remate é composto por curvas, contracurvas, e palmetas. O sacrário ainda é ladeado por cartelas com conchas, palmetas, motivos fitomórficos e curvilíneos em forma de “C” e “S”.

Figura 141 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Itabirito

Fonte: Foto do Autor

O corpo do retábulo possui coluna torsa com flores, folhas de acanto e pássaros. As colunas internas apresentam o terço inferior reto com aplicação de flores, conchas e elementos fitomórficos. Um anel separa o terço inferior do restante da coluna. A região torsa dessa coluna apresenta motivos fitomórficos, aves, acantos. Essas colunas receberam capitel compósito. No intercolúnio foi instalado nicho com dossel, conchas e elementos fitomórficos.

A renda da boca da tribuna é composta por conchas, elementos fitomórficos, ornatos curvilíneos em forma de “C”. O trono é escalonado e tem o primeiro degrau de base poligonal com aplicação de ornatos. O segundo apresenta planta poligonal com frente curva, aplicação de conchas e elementos fitomórficos. O último degrau repete o desenho do segundo e recebeu relevos de conchas e motivos fitomórficos.

O entablamento tem arquitrave simples, frisos curvilíneos com acanto e cornija retilínea.

O coroamento não foi finalizado com arco pleno. Recebeu dossel com lambrequins e ornatos aplicados. Do dossel pende cortinado segurado por anjos adultos e, sobre ele, coroa ladeada por meninos. Sobre os pés-direitos externos, volutas.

É de se notar, também, a talha do frontal da mesa do altar com relevos de conchas, elementos fitomórficos, palmetas, ornatos curvilíneos em forma de “C” e coroa. Essa composição demonstra relações com a talha do retábulo-mor e, possivelmente, foram executadas por um mesmo artista.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

O período que assinala a fatura desse retábulo compreende momento no qual o estilo joanino, ainda era referência para a produção da talha colonial luso-mineira. Registra-se o uso de flores, conchas e mísulas.

Curioso observar que as colunas torsas receberam aves nos fustes e as colunas internas apresentam o último terço retilíneo. Colunas com desenhos similares são encontradas, por exemplo, em alguns retábulos da região Norte de Portugal, citando-se o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Bustelo (1742) faturado pelo entalhador José Fonseca Lima. O retábulo-mor da igreja portuense de Santo Idelfonso também apresenta coluna com último terço retilíneo. Esse retábulo foi riscado por Nicolau Nasoni e executado no ano de 1745. Em Minas Gerais, exemplos similares podem ser vistos no retábulo do arco-cruzeiro da capela de Nossa Senhora do Rosário (Ouro Preto) e no retábulo-mor da igreja Matriz de São Bartolomeu (São Bartolomeu). O uso desses elementos no retábulo-mor da capela do Rosário de Itabirito representa uma provável influência da talha do Norte português.

Figura 142 - Detalhe do retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Itabirito

Fonte: Foto do Autor

Possivelmente, as volutas do coroamento são resultantes do labor de Jerônimo Felix Teixeira, que trabalhou juntamente com Felipe Vieira na talha do retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia e na talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, também em Ouro Preto. Nessas igrejas, na região do coroamento, pode-se observar desenho similar de volutas. Volutas no coroamento são encontradas no retábulo-mor da igreja do Bom Jesus do Matosinhos (FIGURA 143), no Porto, e na talha do órgão da capela-mor da Sé do Porto. Alguns exemplares da talha portuguesa que fizeram uso de tais elementos.

Figura 143 - Retábulo-mor, Igreja do Bom Jesus do Matosinhos – Porto

Fonte: Foto do Autor

O dossel com cortinados, segurados por anjos, também foi utilizado com grande frequência na talha de algumas igrejas do Norte de Portugal, citando-se, como exemplo, o retábulo-mor da igreja portuense de Santa Clara e o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Bustelo. Em Minas Gerais elementos similares são vistos nos retábulos-mores das igrejas de Santa Efigênia e de Nossa Senhora da Conceição, ambas em Ouro Preto.

Desse modo, pensa-se que a talha do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário sofreu ascendência da talha joanina do Norte de Portugal. Essa hipótese pode creditar, a um artista oriundo dessa região, a autoria do risco da referida peça.

Macaúbas – Santa Luzia

9.9 Capela de Nossa Senhora da Conceição

9.9.1 Retábulo-mor

Documentos, registros, comentários

Encontra-se, a capela de Nossa Senhora da Conceição, no Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em Macaúbas - Santa Luiza (FIGURA 144). São poucas as informações referentes aos retábulos da referida capela. Contudo, acredita-se que os inacessíveis arquivos do referido Mosteiro abrigam documentação passível de contar um pouco mais sobre o processo de produção dessas peças.

As poucas informações históricas referentes à obra do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição foram trazidas a conhecimento por Joaquim Silvério de Souza (1930), conforme trecho abaixo:

> Manoel Antônio de Azevedo Peixoto, morador no então arraial de Santa Bárbara, foi ao mesmo tempo o entalhador e empreiteiro que a tomou (a obra de talha do retábulo-mor da Capela do Convento das Macaúbas, Santa Luzia) a seu cargo. Pelo contracto feito a 8 de agosto de 1767, Azevedo Peixoto receberia pagamento de um conto, cento e cincoenta mil réis, em duas prestações: duzentos mil réis no meio da obra, e o restante quando lhe

> puzesse a ultima demão. Seis mezes no máximo gastou Azevedo Peixoto desde que metteu mãos á obra até o dia em que lhe pôs o remate, pois a dois de Fevereiro de 1768 passou recibo do ultimo pagamento, que fora pactuado para depois de concluido o serviço. Cousa mui para notada é a segurança com que procurava garantir-se o entalhador. Para a quantia de que se falou foi necessário que as Recolhidas apresentassem abonador e principal pagador. (...) Do mesmo Azevedo Peixoto, existe no Capitulo do Recolhimento um trabalho de completo relevo, que bem lhe abona o nome de hábil estatuário. É uma bela Imagem representando Santa Quitéria, obra de madeira, medindo setenta e um centímetros de altura, e com olhos de vidro. Custou a Madre Regente a somma de vinte e cinco oitavas de ouro, como o declara um recibo assignado pelo estatuário em 1765.[262]

Desse modo, os serviços de fatura do retábulo-mor foram realizados a partir do ano de 1767. Trabalho esse confiado ao entalhador Manoel de Azevedo Peixoto. Esse entalhador, morador de Santa Bárbara, é ainda desconhecido da crítica de arte, mas merece destaque neste texto por ter sido um dos oficias que contribuíram para a produção do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté.

Como já discutido nesta tese,[263] pontuou-se a presença de Manoel de Azevedo Peixoto na obra do retábulo-mor de Caeté, entre outros fatores, pelas semelhanças existentes entre essa peça e o desenho do retábulo-mor da capela das Macaúbas. Sobretudo no idêntico desenho do remate do coroamento e de suas figuras antropomórficas. Semelhanças essas que induziram alguns pesquisadores a creditar a possibilidade de Noronha ter efetuado a talha ou o risco do retábulo-mor das Macaúbas. Todavia, entende-se que, após laborar em Caeté, Manoel de Azevedo Peixoto fez risco para o retábulo-mor das Macaúbas, subsidiado em referências extraídas da obra de Noronha.

É importante ressaltar que o retábulo-mor da capela das Macaúbas representa uma terceira proposta de talha referenciada em um risco inicial, realizado, inicialmente, para o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Sabe-se que o retábulo-mor da Matriz São João del-Rei foi obra realizada por José Coelho de Noronha e sua oficina, entre os anos de 1754 - 1758 (PEDROSA, 2012). Provavelmente, o risco dessa peça serviu como referência para o retábulo-

[262] SOUZA, Joaquim Silvério de. *Sítios e personagens*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Geraes, 1930, p. 284-287.
[263] Ver análise do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté).

mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté), cuja fatura teve início no ano de 1758 por intermédio do labor de José Coelho de Noronha. E, no ano de 1767, esse risco foi a referência utilizada para a produção da talha do retábulo-mor da capela das Macaúbas, porém com uso de aspectos que denotam a influência do Rococó que, à época, já se fazia presente na talha colonial luso-mineira.

Figura 144 - Retábulo-mor, Capela do Mosteiro das Macaúbas – Santa Luzia

Fonte: Adalberto Andrade

As semelhanças entre os retábulos-mores da igreja Matriz de Caeté e da capela das Macaúbas podem ser observadas na estruturação da região do corpo, com uso de pares de colunas torsas. Porém, no retábulo-mor das Macaúbas o entalhador optou por eliminar as estrias do último terço, apresentação essa diferente das colunas do retábulo-mor da Matriz de Caeté. Nota-se, também, a tentativa de Manuel de Azevedo Peixoto em reproduzir uma das características mais marcantes da obra de Noronha: o uso de nichos com dossel de formato poligonal.

No coroamento do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição as referências extraídas do retábulo-mor de Caeté são ainda maiores, destacando-se os fragmentos de frontões curvos sobre os quais estão sentados anjos adultos, a finalização do coroamento em arco pleno e, sobretudo, o remate composto por frontão envolvendo figura do Deus Pai, com triângulo sobre a cabeça, ladeado por anjos, nuvens, cabecinhas de anjos. São de mesma fatura a escultura das figuras antropomórficas de ambos os retábulos e que, certamente, foram realizadas por Manoel de Azevedo Peixoto.

Observa-se que a escultura das duas cabecinhas de anjos, que se encontram no remate do retábulo-mor das Macaúbas, são idênticas às esculturas dos mesmos elementos existentes em diversos pontos do retábulo-mor de Caeté. Conhecida a atuação de Manoel de Azevedo em Macaúbas, pode-se a ele atribuir a fatura das similares figuras antropomórficas do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso.

Por fim, ressalta-se que não são conhecidas outras obras de autoria de Manoel de Azevedo Peixoto, contudo é provável que existam trabalhos do entalhador, ainda não identificados. Sobre o tema desperta atenção os retábulos do arco-cruzeiro da capela de Nossa Senhora da Conceição (Macaúbas), de autoria ainda desconhecida, mas que podem ter sido realizados por Manoel de Azevedo Peixoto e a oficina que com ele atou. Além disso, as citadas peças da capela das Macaúbas apesentam afinidades formais e estéticas com os retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, de autoria desconhecida. As

semelhanças entre os elementos formais e traços escultóricos dos retábulos do arco-cruzeiro da Matriz de Caeté, comparados aos citados retábulos da capela das Macaúbas, permitem elencar hipóteses de Manuel de Azevedo ter colaborado na fatura das peças mencionadas da Matriz de Caeté.

Mariana

9.10 Capela de Santana

9.10.1 Retábulo-mor

A capela de Santana, localizada em Mariana, abriga em seu interior expressivo retábulo-mor que se vincula a estética do estilo joanino. Não foi localizada documentação referente ao seu processo de produção, assim são desconhecidas informações sobre o autor do risco, a oficina que o executou e a data de sua fatura.

Análise formal

Figura 145 - Retábulo-mor, Capela de Santana – Mariana

Fonte: Foto do Autor

O retábulo-mor da capela de Santana possui o primeiro e terceiro tramos em diagonal (FIGURA 145). A predela apresenta, nos tramos externos, pares de meninos atlantes segurando peças compostas por enrolamentos e motivos fitomórficos. Entre esses elementos o lambril é composto por concha central delimitada por frontão, palmetas e por meninos nus. No tramo central o sacrário apresenta planta poligonal ladeado por pares de Hermes sobre estípite, essas figuras antropomórficas fazem função de atlantes para o entablamento dessa peça. O entablamento do sacrário apresenta arquitrave bipartida, friso côncavo com acantos e cornija com marcações geométricas. A porta desse elemento apresenta cabecinha de anjos e nuvens que emolduram o relevo central do cordeio deitado sobre o livro dos setes selos, envolvido por raios e nuvens. As paredes laterais do sacrário são compostas por cartela com frisos centrais, ladeada por elementos fitomórficos, enrolamentos. Nas laterais do registro da predela meninos atlantes seguram ornatos compostos por enrolamentos e motivos fitomórficos.

No corpo do retábulo, nos tramos externos, pilastras com botões de flores. Colunas torsas com cachos de uva, folhas de parreiras e aves ladeiam nicho. Esse possui dossel com lambrequins de onde pende cortinado. As peanhas dos nichos são de época recente. No tramo central os pés-direitos são colunas torsas com aves, folhas de videira e cachos de uvas. Essas são separadas, das colunas dos tramos laterais, por pilastras com botões de flores.

O trono é resultado de intervenções posteriores, restando apenas o último degrau que conserva referências da peça original que, possivelmente, compôs o referido retábulo. As paredes do camarim apresentam relevos de elementos fitomórficos, nuvens, enrolamentos.

O entablamento possui arquitrave tripartida, friso com aplicação de cabecinhas de anjos e folhas de acanto, cornija denticulada e cornija com folhas de acantos na parte superior.

O coroamento recebeu dossel composto por curvas e relevo de sol. Ladeiam esse elemento anjos que seguram cortinado. Tem-se, sobre o dossel, penacho.

Lateralmente aves seguram, pelo bico, panejamento com flores e folhas. O coroamento foi separado do tramo central por pilastras com flores. Os tramos externos do coroamento apresentam cariátides sobre base com enrolamentos e elementos fitomórficos. Nas partes externas do coroamento estão fragmentos de frontões curvos finalizados em enrolamentos, aves, folhas de acanto, palmetas.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Esse retábulo pode ser considerado um dos modelos da fase inicial do estilo joanino na talha colonial luso-mineira e, apesar da ausência de documentos, é possível que tenha sido executado na década de 1730.

Segundo Alex Bohrer (2015, p 397), esse retábulo assinala a transição do estilo nacional português para o joanino. Sobre o tema, ressaltou o referido pesquisador a permanência de colunas torsas com aves, folhas de videira, cachos de uvas, cariátides no coroamento e, na região do sacrário, elementos característicos da talha do estilo nacional português que se fizeram presentes, também, nos retábulos da igreja Matriz de Cachoeira do Campo.

9.11 Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção - Sé de Mariana

Esta seção tem como intuito a análise de alguns retábulos da Sé de Mariana (FIGURA 146).

Figura 146 - Interior Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

9.11.1 Retábulo de Nossa Senhora da Conceição e São José

Documentos e registros

Informam os documentos que o retábulo de Nossa Senhora da Conceição foi erguido no arco-cruzeiro diante do fato da citada irmandade ter sido desalojada do retábulo-mor.[264] Assim, a irmandade de Nossa Senhora da Conceição se viu obrigada a instituir um novo espaço para exposição de sua imagem devocional.

Diante dessas circunstâncias, no ano de 1747, foi contratado o entalhador José Coelho de Noronha para executar o retábulo de Nossa Senhora da Conceição (FIGURA 147). Sobre o outro retábulo do arco-cruzeiro, dedicado a São José

[264] Ver: CAMPOS, Paulo Mendes (Coord.); MENEZES, Ivo Porto de. *Mariana: arte para o céu*. Belo Horizonte: Comissão Pró-restauração da Catedral e Órgão da Sé de Mariana, 1985, p. 74.

(FIGURA 148), não foi encontrada documentação a respeito de seu processo de produção, mas as similaridades entre as duas peças permite atribuir a José Coelho de Noronha a fatura dos serviços. Tais aspectos são observados, sobretudo, na escultura das figuras antropomórficas que acusam terem sido realizadas por um mesmo artista.

> Pelo que pagou ao entalhador José Coelho de Noronha pelas obras que com elle se ajustou do Retábulo da Senhora como consta do Recibo do dito livro das certidões a fl. 3 336/461 1/2.[265]

Sabe-se, também, que os nichos do retábulo de Nossa Senhora da Conceição foram realizados pelo entalhador Manoel Gomes da Rocha, no ano de 1765 (MARTINS, 1974, v.2, p. 172).

Análise formal

Os retábulos do arco-cruzeiro, da Sé de Mariana, apresentam predela com mísulas finalizadas, na porção superior, por cabecinhas de anjos e separadas do sacrário por pilastras com flores. Os sacrários de ambas as peças em estudo não são similares. Assim, a porta do sacrário do retábulo de Nossa Senhora da Conceição apresenta moldura que envolve inscrição Mariana. Na porta do sacrário do retábulo de São José consta relevo de lírios. Ladeiam essas peças nuvens e cabecinhas de anjos. Na parte superior elementos curvilíneos em “C” em formação auricular.

O corpo do retábulo de ambos os retábulos é composto por nichos laterais com dossel, lambrequins e peanhas. Os pés-direitos são quartelões com mísulas, cabecinhas de anjos, meninos e capitel compósito. Ladeia a boca da tribuna renda com elementos curvilíneos em forma de “C” e motivos fitomórficos. O trono é escalonado e de planta poligonal.

O entablamento apresenta arcos côncavos nas laterais, arquitrave tripartida, friso de perfil curvo com folhas de acanto e cornija denticulada com acantos no lacrimal.

[265] AEAM – Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1747-1832, fl. 5v.

Figura 147 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

O coroamento é composto por fragmentos de frontões curvos sobre os quais estão sentados anjos adultos, dossel quadrado com lambrequins, tarja com inscrição ladeada por elementos curvilíneos de “C” em formação auricular e cabecinhas de anjos na porção superior. Ainda estão presentes, nessa região, motivos fitomórficos.

Acima desses elementos foi alocado o frontão interrompido sustentado por mísulas. Arremata o coroamento sanefa com lambrequins seguida de ornamento composto por curvas e contracurvas.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 148 - Retábulo de São José - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

Comentários

Figura 149 - Registro da predela do retábulo de Nossa Senhora da Conceição - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

Desperta a atenção o espaço onde foram instalados os retábulos em estudo, que não foi planejado, previamente, para ser preenchido por talha retabular, como mencionado. Diante dessas circunstâncias, a irmandade de Nossa Senhora da Conceição recorreu à perícia técnica de José Coelho de Noronha para inserir o retábulo no espaço onde hoje ele se encontra. Tal empreendimento foi possível, entre outros fatores, devido à engenhosidade de Noronha, capaz de aliar seus conhecimentos de talha e arquitetura em busca de se conseguir o resultado desejado.

Certamente, as estreitas dimensões encontradas por Noronha para realizar esse retábulo gerou a ele, aos membros da irmandade de Nossa Senhora da Conceição e aos responsáveis pela Sé discussões acerca do melhor posicionamento da peça. Caso tivesse sido instalado de outra forma, como por exemplo, costeando a parede do arco-cruzeiro, certamente seria mais estreito e ainda sobrariam alguns vãos, comprometendo a estética do espaço. Assim, a incorporação do retábulo da Senhora da Conceição e o de São José, ao pé do arco-cruzeiro, é beneficiada pela disposição diagonal na qual se encontram, ainda que desfavorecidos pelas estreitas

dimensões de largura, determinadas pelo reduzido espaço disponível, não concebido, previamente, para receber retábulos.

A verticalidade aplicada ao retábulo de Nossa Senhora da Conceição, obtida por meio da elevação da sanefa quase em contato com o entablamento do arco-cruzeiro, também ratifica a engenhosidade de Noronha. Acredita-se que o espaço disponível para realizar o trabalho foi determinante para ele não utilizar outros elementos ornamentais na composição da peça. Conclui-se que o artista se deparou com as dificuldades de um espaço reduzido horizontalmente e estendido verticalmente.

O retábulo de São José e de Nossa Senhora da Conceição merecem destaque no contexto da arte da talha joanina em Minas Gerais, não somente por suas características estilísticas e formais, mas também pela qualidade do entalhe de seus elementos que atestam a técnica do entalhador que executou tais peças.

9.11.2 Retábulo de São Miguel e Almas

Documentos e registros

A documentação aponta que o retábulo de São Miguel e Almas foi produzido por volta do ano de 1749, resultado do labor de José Coelho de Noronha, juntamente com os entalhadores Manoel João e Amaro dos Santos, o pedreiro Manoel Gomez, um carapina de nome Simão Franco Monteiro e dois carpinteiros: Antônio Pereira e Luiz Mendes.[266] Sobressai esse retábulo, em meio a seus pares, por ser uma das poucas peças produzidas em Minas no século XVIII, cujos nomes e ofícios dos profissionais responsáveis pela execução de sua talha são detalhadamente citados, além de ter sido seu risco uma intervenção, comprovada, de José Coelho de Noronha.

Documentação primária indica pormenores da construção do retábulo em estudo, cuja arrematação dos serviços foi cedida a Félix Ferreira Jardim, que por sua vez

[266] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 26.

não trabalhou na execução de sua fatura, ficando a cargo de José Coelho de Noronha a concretização da obra e a promoção de alterações no risco do retábulo,[267] de modo que ficasse "com mais galantaria e perfeição".[268] Demais informações arroladas no documento que subsidia essas discussões, evidenciam a estrutura e formação de uma oficina de talha e demonstram as questões e dificuldades que ocorriam no decorrer da execução dos trabalhos, além de explicitar a presença da voz ativa de um mestre com autonomia para propor alterações nos projetos, de modo que se pudesse obter melhor apresentação estética consoante com as tendências estilísticas em voga.

Dessa forma, apesar dos riscos dos retábulos serem realizados previamente à ocasião da arrematação da obra, com a expressa condição de que deveriam ser seguidos, eram promovidas alterações pelo mestre entalhador responsável pela fatura da talha. Assim, mesmo que o retábulo não fosse riscado pelo entalhador que o executou, apresentaria configurações, ao ser finalizado, que se afastavam do projeto inicial, expressando características e marcas pessoais do entalhador executante.

A comprovação de intervenções feitas por Noronha no risco do retábulo de São Miguel e Almas, em busca de se obter melhorias, demonstra ser ele um profissional que não apenas efetuava a talha, mas que atuava diretamente na concepção do projeto com autonomia e conhecimento profissional capazes de avaliar, antes mesmo de finalizada a obra, as relações estéticas que deveriam ser revistas em prol de uma melhor adequação da talha ao espaço ao qual se destinava. Pode-se também, a partir desse fato, cogitar a hipótese de Noronha ter efetuado outros riscos para retábulos e, até mesmo, interferido nos projetos que executou, visto ser perceptível a perpetuação de determinados aspectos estéticos, próprios de seu estilo, nas obras em que laborou como entalhador.

[267] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 21.
[268] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 34.

Análise formal

Figura 150 - Retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

A predela do retábulo de São Miguel é composta por pares de atlantes envolvidos em mísulas (FIGURA 150). Essas possuem acantos na porção superior. Entre elas o lambril com ornatos curvilíneos em forma de “C”, ladeando cartela com elementos

em relevo ovoide. O sacrário tem laterais chanfradas, planta côncava com elementos fitomórficos e curvilíneos aplicados. Observa-se que ele é ladeado por mísulas com folhas de acanto e pendão de flores. Sua porta é convexa, ladeada por cortinados e com relevo de cordeiro deitado sobre livro dos sete selos. Essa representação foi envolvida por raios. O sacrário tem dossel com lambrequins e, no remate, dupla cabecinha de anjos.

Os pés-direitos do corpo retabular foram delimitados, externamente, por colunas torsas. Os pés-direitos internos são formados por pilastras com base de mísulas tríplices, acantos, elementos curvilíneos em forma de “S”, motivos fitomórficos. O intercolúnio possui ornatos curvilíneos em forma de “S” e “C”, conchas, cartelas com elementos ovoides ao centro, palmeta.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso com ornatos fitomórficos e cornija denticulada.

O coroamento é composto por dossel com lambrequins e cortinado (FIGURA 151). O dossel foi formado pelo entablamento do retábulo que se transformou, na região central, em enrolamentos. Sobre o dossel cabecinhas de anjos. Ainda no coroamento base com mísulas, sobre as quais estão sentados anjos adultos e, lateralmente, fragmentos de frontão curvo. O arco do coroamento recebeu elementos fitomórficos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Nota-se, no coroamento do retábulo em estudo, a ausência de efeitos de verticalidade que comprometem, assim, o alongamento da composição iniciada a partir da região do corpo do retábulo. Acredita-se que tal efeito não foi inserido no coroamento devido à ausência, na alvenaria da igreja, de um espaço vertical superior que contribuiria para que o entalhador se excedesse na composição. Provavelmente, foi essa a grande dificuldade de Noronha, visto o espaço

arquitetônico destinado ao encaixe do retábulo não ser favorecido por um pé-direito elevado. Entretanto, a ação cível que expõe as questões que se sucederam na confecção da referida obra que José Coelho de Noronha promoveu modificações no risco do retábulo de São Miguel e Almas, entre outros fatores, para que os pilares ficassem mais longos,[269] comprovando, assim, ser inerente às preferências escultóricas do entalhador a aplicação dos efeitos de verticalidade nos retábulos.

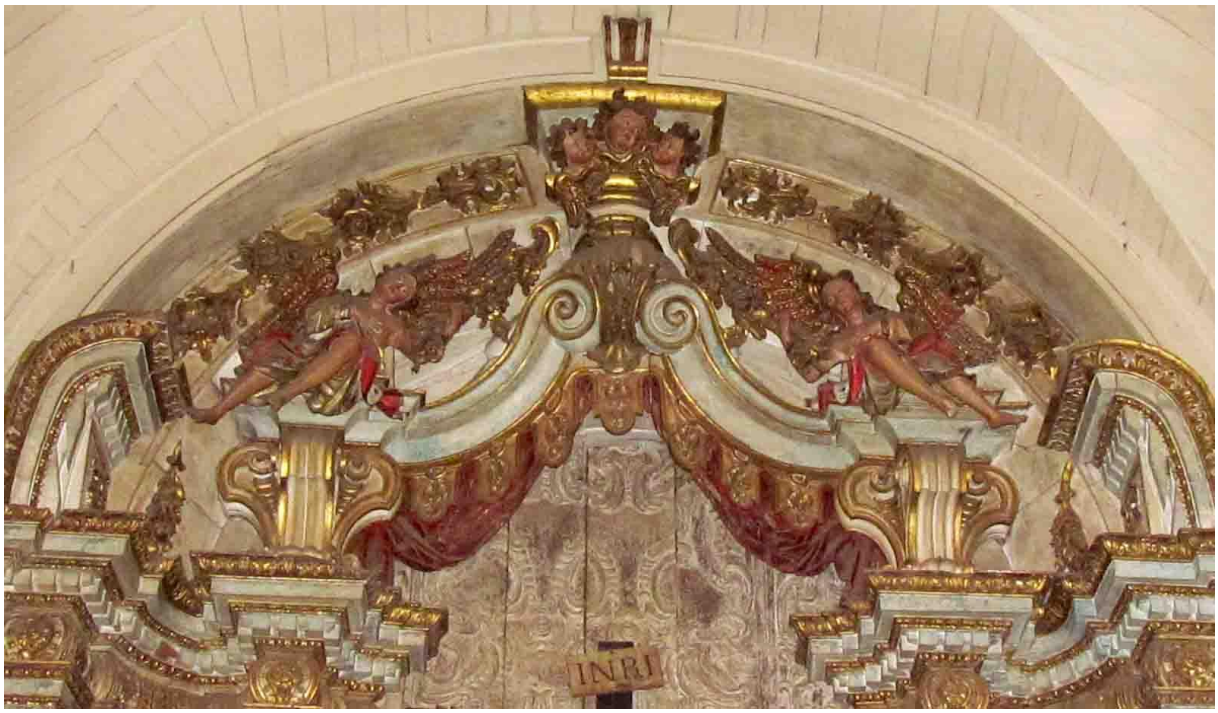


Figura 151 - Coroamento do retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

Nas laterais do coroamento, instalados acima das colunas externas da região do corpo retabular, estão fragmentos de frontões interrompidos que foram executados com traça pouco harmoniosa, em relação aos mesmos elementos empregados por Noronha em outros retábulos. Pensa-se que a deformação volumétrica desses fragmentos de frontões foi realizada para evitar que tocassem a alvenaria que delimita, lateralmente, o retábulo.

Destacam-se, na composição do retábulo de São Miguel, as belas esculturas dos atlantes. Peças de excelente qualidade escultórica.

[269] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 34.

No corpo do retábulo as pilastras compostas por mísulas atestam elementos que não se repetiram na obra de José Coelho de Noronha.

Figura 152 - Detalhe do retábulo de São Miguel e Almas - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

9.11.3 Retábulo de Santo Antônio

Documentos e registros

O retábulo de Santo Antônio, da Sé de Mariana,[270] foi executado por volta do ano de 1747 a 1749, quando se têm registros de que pouco restava para ser finalizada sua talha. A escassa documentação existente, a respeito da produção dessa obra, pouco informa sobre os oficiais que nela trabalharam. Entretanto, é mencionado o nome de José Coelho de Noronha como entalhador presente na oficina que ficou encarregada pela execução de tais trabalhos, ainda que sem demonstrações explícitas de qual foi sua real participação, pois, provavelmente, outros artífices somaram esforços para concretização dos serviços. Desse modo, apenas por intermédio da análise dos elementos escultóricos existentes no retábulo de Santo Antônio, é possível reconhecer a mão do entalhador Coelho de Noronha.

Análise formal

A predela é composta por pares de mísulas com folhas de acanto, elementos curvilíneos em forma de “S” e palmeta (FIGURA 153). O falso sacrário possui planta curva, frente convexa com relevo de sol e nuvens. Sobre ele o dossel com lambrequins, acantos e palmeta.

O corpo do retábulo apresenta colunas torsas com fustes preenchidos por flores. Internamente os pés-direitos são quartelões com mísulas, que apresentam folhas de acanto e pendões de flores. No intercolúnio palmetas, elementos curvilíneos e fitomórficos.

A boca da tribuna recebeu ornatos curvilíneos em forma de “S” e “C”. O trono apresenta três degraus: o primeiro de planta poligonal, o segundo de planta poligonal com frente curvilínea com elementos geométricos e curvilíneos, o último degrau de planta poligonal com relevos de acantos.

[270] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 29.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso com ornatos aplicados e cornija denticulada.

Figura 153 - Retábulo de Santo Antônio - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

O coroamento recebeu dossel com lambrequins, alguns anjos sentados sobre base e outros sobre fragmentos de frontões. Essa região foi finalizada com arco pleno, elementos fitomórficos e cabecinhas de anjos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

As figuras antropomórficas do coroamento se assemelham às peças de imaginária de autoria de Noronha. Ressalte-se que os festões, flores e elementos vegetalistas se apresentam, em sua maior parte, com desenho próximo aos mesmos motivos decorativos empregados por Noronha na talha do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté, podendo ser de sua autoria a escultura desses ornatos, ou até mesmo frutos do labor de oficiais, que sob sua coordenação, compuseram a oficina que realizou a referida talha.

Elementos do estilo joanino existentes no retábulo de São Miguel: mísulas, quartelões, dossel, fragmentos de frontões curvos, motivos fitomórficos, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, palmetas.

9.11.4 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Documentos e registros

Acredita-se na possibilidade de José Coelho de Noronha ter colaborado na confecção da talha do retábulo dedicado a Nossa Senhora do Rosário, da Sé de Mariana. Ainda que não tenha sido encontrada documentação referente ao processo de produção da referida peça. Tais possibilidades são fundamentadas diante da presença, no retábulo da Senhora do Rosário, de características que também foram empregadas no retábulo de São Miguel e Almas da referida Sé onde, comprovadamente, ele executou a talha.

Apesar do silêncio da documentação, certamente o retábulo da Senhora do Rosário já se encontrava finalizado no ano de 1749. Pois a ação cível impetrada, diante dos problemas que se sucederam na obra do retábulo de São Miguel e Almas, informa

que essa peça deveria exceder à talha do retábulo de Nossa Senhora do Rosário (FIGURA 154).

> Porque por conhecer os embargados no embargante diser de que a obra do dito retablo excedesse a da dita mesma do Rosario, se moverão a darlhe no ajuste, que com elle fiserão, mais dusentas outavas de ouro, porque tendo quem lhe fisesse por novecentas outavas como o embargante (...).[271]

Análise formal

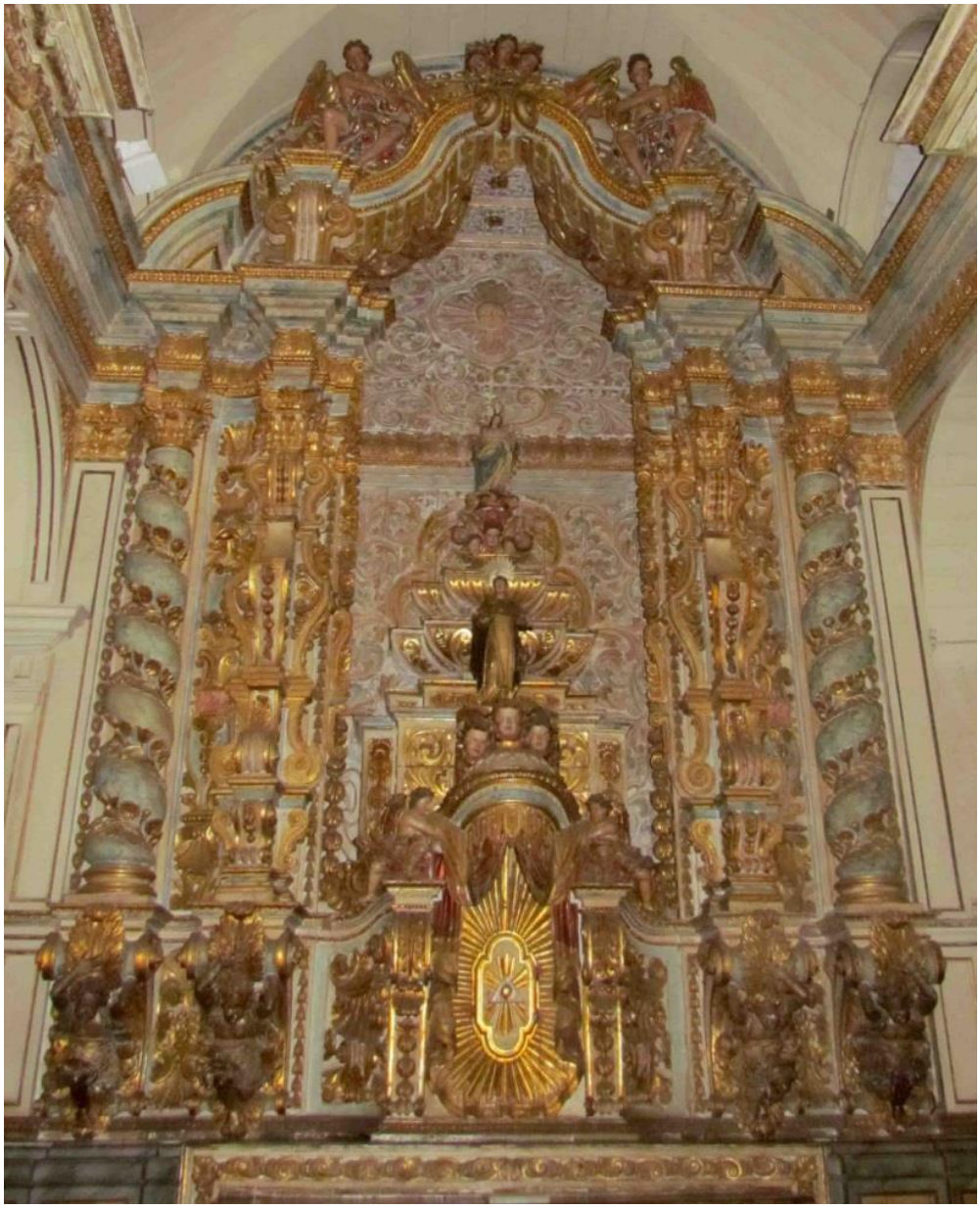


Figura 154 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário - Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

[271] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 23v.

A predela do retábulo de Nossa Senhora do Rosário é composta por mísulas com acantos e meninos atlantes. O sacrário é ladeado por mísulas, elementos fitomórficos e sua porta possui moldura central envolvendo forma geométrica de triângulo, coração e raios. Sobre essa porta dossel com lambrequins de onde pendem cortinados segurados por anjos que estão sobre o entablamento. Sobre o sacrário dossel e três cabecinhas de anjos. As laterais dessa peça são côncavas e receberam aplicação de ornatos.

O corpo do retábulo apresenta colunas de tipologia salomônica com flores nos fustes. Internamente os pés-direitos são compostos por pilastras com mísulas, ornatos curvilíneos em forma de “S”, motivos fitomórficos. O intercolúnio recebeu lambril com concha, elementos curvilíneos em forma de “S” e “C” enrolamentos. O trono é escalonado e as paredes do camarim receberam elementos fitomórficos e relevo de sol.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso com formas curvilíneas e acantos. A cornija é denticulada.

O coroamento recebeu fragmentos de frontões nas laterais e, sobre os pés-direitos internos, bases com mísulas, sobre as quais estão sentados anjos adultos. O dossel é formado pelo entablamento que se rompe na região central. Sobre o dossel estão três cabecinhas de anjos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

A estrutura dos retábulos da Senhora do Rosário e de São Miguel apresentam algumas similaridades, sugerindo que foram riscados por um mesmo profissional. Não se sabe se Noronha fez o projeto de ambas as peças, pois os registros apenas comprovam que ele efetuou modificações no risco do retábulo de São Miguel e Almas, para que ficasse com maior perfeição. De todo modo, pode-se inferir que o

retábulo de São Miguel e Almas, se não tivesse passado por alterações interpostas por Noronha, como citado anteriormente, teria aspecto estrutural idêntico ao da Senhora do Rosário.

Assim, observa-se que no retábulo de São Miguel e Almas Coelho de Noronha efetuou modificações no risco, com o aval do arrematante Félix Ferreira Jardim, para que "(...) ficasse melhor do que o de Nossa Senhora do Rosário (...)".[272] Cogita-se, a partir disso, a hipótese de ambas as peças terem sido riscadas por um mesmo artífice, diante das relações de semelhanças entre elas. Caso Noronha não tivesse efetuado modificações na estrutura da talha e na aplicação dos ornamentos, provavelmente, os dois retábulos apresentariam a mesma configuração.

Monsenhor Horta

9.12 Igreja Matriz de São Caetano

Análises e comentários

A igreja de São Caetano se encontra em Monsenhor Horta, distrito de Mariana. São praticamente inexistentes dados referentes ao processo de ornamentação interna desse templo. No Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, onde estão depositados os livros remanescentes da igreja, foi possível apurar, no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, pagamento por douramento e pintura para retábulo no ano de 1763/1764.[273]

Apesar do silêncio dos documentos, os retábulos da igreja Matriz de São Caetano são de fundamental importância para se compreender a arte da talha joanina em Minas Gerais, pois apresentam características formais e estéticas que, conforme Alex Bohrer, assinalam "(...) processo de mudança de uma morfologia e iconografia

[272] ACSM – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 32.
[273] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Monsenhor Horta. Igreja Matriz de São Caetano /Minas Gerais, Módulo 2, Volume 12.

típicas dos seiscentos para uma formalidade ao gosto joanino italianizante com dosséis, cortinados e um desenho mais arquitetônico.” (BOHRER, 2015, p. 15).

Sobre o tema ainda escreveu Bohrer (2015) que, no retábulo-mor da igreja de Monsenhor Horta, estão presentes características e elementos que remontam ao estilo nacional português e podem ser vistas, por exemplo, no coroamento onde coexistem linhas côncavas delimitadas, externamente, por seis aduelas. Provavelmente, são essas aduelas e o arco externo do coroamento reaproveitamentos de elementos de um antigo retábulo. Contudo, observa-se que os demais registros do retábulo demonstram relações com o estilo joanino.

Assim, o retábulo-mor apresenta, na região do corpo, pares de colunas torsas. O intercolúnio é composto por nichos com dossel, peanha e cortinado. No entanto, é no coroamento que os ornamentos chamam atenção diante do uso de volutas, dossel com lambrequins e profusão de ornamentos pela composição. Elementos decorativos que compõem as demais seções do retábulo: acantos, conchas, flores, aves, figuras antropomórficas, volutas, elementos fitomórficos e plumas.

Além do retábulo-mor, os retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de São Caetano também demonstram importantes elementos utilizados na talha do estilo joanino. Assim, os retábulos de Nossa Senhora da Conceição e do Coração de Jesus apresentam mesmo desenho com planta côncava, predela com mísulas envolvendo meninos atlantes. Nessa região os elementos decorativos são: palmetas, conchas e acantos. No centro da predela o sacrário apresenta pilastras laterais com ornamentos de acantos, flores e é ladeado por figuras antropomórficas que seguram o cortinado que pende do dossel, que está sobre essa peça. A porta do sacrário do retábulo de Nossa Senhora da Conceição apresenta relevo com cruz, folhas de videira e frutos. No retábulo do Coração de Jesus esse elemento tem relevo com cordeiro deitado sobre livro. O corpo retabular é composto, lateralmente, por molduras com ornatos fitomórficos, meninos e elementos curvilíneos. Duas pilastras separam essa moldura das colunas torsas. Essas pilastras receberam ornatos de conchas, acantos, elementos fitomórficos e capitel compósito. As colunas torsas

receberam motivos fitomórficos, meninos e capitel compósito. Ladeia a tribuna nichos com flores e plumagem.

O entablamento desses retábulos é composto por friso de perfil curvilíneo com elementos fitomórficos e cornija denticulada.

O coroamento apresenta fragmentos de frontões curvos finalizados em enrolamentos. Sobre esses elementos estão sentados anjos adultos. No centro do coroamento duas conchas estriadas superpostas. Acima dessa composição estão frontões curvos finalizados com enrolamentos, onde estão sentadas figuras antropomórficas. Ornamentos do coroamento: aves e motivos fitomórficos.

Os retábulos do arco-cruzeiro são exemplares do estilo joanino e apresentam ornamentos de conchas, enrolamentos, motivos fitomórficos, dossel, cortinado no sacrário, fragmentos de frontões curvos, figuras antropomórficas concentradas na predela. No corpo retabular é interessante observar os nichos laterais que ladeiam a boca da tribuna, solução essa encontrada para melhor aproveitamento do espaço do retábulo.

O coroamento é, portanto, o elemento de maior destaque e apresenta composição piramidal assegurada pela disposição de figuras antropomórficas e, principalmente, pelas grandes conchas centrais. O pesquisador Alex Bohrer (2015, p. 394) levantou possibilidades dos dois retábulos terem sido executados pelo mesmo entalhador e oficina que produziu o retábulo-mor.

Encontram-se, os referidos retábulos, em razoável estado de conservação.

Ouro Branco

9.13 Igreja Matriz de Santo Antônio

Documentos e registros

A igreja Matriz de Santo Antônio, localizada na cidade de Ouro Branco, clama por pesquisas que tenham como orientação o estudo de sua arquitetura e ornamentação. Uma vez que o referido templo preserva elementos artísticos que ilustram parte, importante, da história da arte colonial setecentista na Capitania de Minas Gerais.

A fragmentada documentação histórica existente aponta que a fatura do retábulo de São Miguel e Almas já se encontrava finalizada no ano de 1745, quando foi contratado o mestre pintor Antônio Caldas para dourar a dita obra.

> Aos quinze dias do mês de dezembro de mil setecentos r coarenta e sinco annos nesta Matriz de S. Antonio do Ouro Branco estando a Meza o Juiz e mais officiais e Irmaos da Irmandade de Sr. São Miguel e Almas concordarão [ilegível] senão farão festa algua sem q. primeyro se dourar o retablo do s.ro sto. Em q todas uniformemente convierão e logo se ajustarão com Antonio Caldas mestre pintor p.a fazer a d.a obra por preço [ilegível] de trezentos cincoenta mil [ilegível] como milhor consta da obrigação q. o d.o pagou (...).[274]

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário pode ser obra realizada entre os anos de 1740-1745, pois apresenta mesmo desenho do retábulo de São Miguel. Outros registros documentais informam que as irmandades alocadas nos retábulos do arco-cruzeiro, foram as responsáveis por angariar recursos para a produção de seus retábulos. Sobre a obra do retábulo-mor, pouco se sabe. Conhece-se apenas um registro, datado do ano de 1754, referente ao pedido de permissão para uso do legado de Antônio Fernandes de Lima, para dourar a tribuna da igreja Matriz.

> Cópia da petição e despacho que fizerao os moradores da freguesia do Ouro Branco p.a despenderem do legado q. por falecimento do Antonio Fernandes de Lima aq. Irmandade da mesma freguesia satisfeito p.a seu testamenteiro José Fernandes de Lima.
> Dizem os moradores da reg.a do Ouro Branco que querem fazer dourar a tribuna de sua Matriz e como é pobre a freg.a [ilegível] esmolas voluntarias não podem suprir a tanta despeza e como agora acontece terem a Irmand.e de S. Antonio duzentos mil reis e a confraria de Santissimo Sacramento do Rosário outros cem mil reis, suposto este como seus administradores e officiaes reconhecem a necessidade da d.a obra e taap bem afalta p.a a despeza presumem os [ilegível] q. [ilegível] nao farão divida a concorrer com o d.o legado, e p.a não acontecer despesa [ilegível] na sua conta (...) convimos todos que se trata pertencente a Irmandade de Santo Antonio

[274] ACSM. Irmandade das Almas, Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. Prateleira S-34, 1731-1786, fl. 37v.

> seja p.a douramento da tribuna do mesmo padroeiro (...). 17 de janeiro de 1754.[275]

Registra-se que não se conhece os autores dos riscos dos retábulos da igreja Matriz de Santo Antônio.

9.13.1 Retábulo-mor

Análise formal

Acredita-se que a fatura do retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio ocorreu entre os anos de 1745-1750.

Os socos internos da base foram ornados com mísulas e folhas de acanto. O soco central recebeu friso quadriculado e quadrados centrais com representação de flores. Esses frisos foram prolongados até a predela e finalizados com elementos curvilíneos em forma de "C", palmetas e enrolamentos. Os ornatos dos socos externos apresentam volumetria que simula formação de mísulas com folhas de acantos nas extremidades, que se dirigem para o centro da composição e foram finalizados com enrolamentos.

Na região da predela cabeças antropomórficas com plumas desempenham função de atlantes. Essas figuras estão envolvidas em mísulas, com enrolamentos e folhas de acanto pendendo do pescoço. Destaca-se que são esculturas incomuns na talha joanina colonial luso-mineira.

Os pés-direitos internos possuem, na base, meninos nus envolvidos em mísulas com palmetas na região da cabeça. O sacrário tem formato de globo, com relevo do sol na porta e mísulas com cabeças de anjos ladeando a composição central desse elemento. Essas peças foram instaladas a 45º. Sobre o sacrário cabecinha de anjo com enrolamentos de goldrões na borda. Finalizam essa composição enrolamentos

[275] ACSM. Irmandade das Almas, Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. Prateleira S-35, 1734-1742, fl. 14v.

volumosos que ladeiam concha central. O globo do sacrário foi apoiado sobre cabeças antropomórficas com olhos fechados.

Figura 155 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

Na região externa do corpo retabular os elementos de sustentação são pilastras compostas por enrolamentos, figuras antropomórficas de meninos, conchas e aves. Na região interna foram instaladas colunas com parte inferior formada por folhas de acanto, com movimentação em espiral. Na porção superior dessas colunas três

figuras antropomórficas de meninos nus, na sequência enrolamentos. O capitel é compósito.

No intercolúnio os nichos repetem formas e ornamentos existentes na composição do retábulo. Esses elementos, constituídos por enrolamentos e palmetas, compõem uma peanha. Nas paredes do nicho foram alocados elementos geométricos circulares, flores, raios e concha superior. O característico dossel sobre o nicho foi substituído por conchas encimadas por meninos que seguram cortinado.

Figura 156 - Camarim do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

A boca da tribuna apresenta renda sinuosa emoldurada por plumas e representações de flores. Destaca-se, no camarim, a organização e disposição de seus ornamentos em formas geométricas, o teto em abóbada de berço com seis pinturas envolvidas por rica moldura de miúdo entalhe, que remente a elementos oriundos da joalheria. A região central recebeu painéis de pintura. Na sequência o entablamento e o último registro com pintura.

O trono apresenta formato geométrico e é importante exemplar do contexto artístico em estudo. Ele foi estruturado em quatro degraus (FIGURA 156). O primeiro conjuga volumes em forma de paralelepípedos com aplicação de relevos de friso e flores. O segundo tem perfil lateral e frente convexa, com enrolamentos e cabecinhas de anjos. O terceiro repete forma e elementos do primeiro. O quarto repete desenho do segundo, porém com ornatos de palmetas que o envolve e definem seu perfil. Sobre o último degrau foi instalada base onde se encontra imagem devocional.

Figura 157 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

O coroamento possui volutas sobre os pés-direitos internos, direcionadas para o centro da tribuna e, sobre elas, estão figuras antropomórficas que seguram o

cortinado (FIGURA 157). Sobre os pés-direitos externos, uma base sobre a qual estão sentadas figuras antropomórficas.

No centro do coroamento, sobre o camarim, frontão arqueado (FIGURA 156). Esse elemento tem função de suporte para a cartela envolvida por enrolamentos e ladeada por figuras antropomórficas nuas. O arco do coroamento é arrematado por cordão torço ornado com relevo de plumagem e interrompido, nas laterais, formando enrolamentos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

1 O retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio se destaca em meio a seus pares diante das preferências formais, ornamentais e estéticas utilizadas em sua composição. Trata-se de exemplar ímpar no contexto da talha joanina colonial luso-mineira. Aspectos esses que identificam as preferências artísticas do mestre que o riscou e, provavelmente, o esculpiu. Citam-se, como elementos de destaque, os mascarões da predela com penacho sobre a cabeça, utilizados como atlantes (FIGURA 158).

2 Na predela desperta a atenção o sacrário (FIGURA 159). Sabe-se que peças similares são encontradas em outras igrejas de Minas, citando-se o retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei e o retábulo-mor da Sé de Mariana. Em Portugal, representações de sacrários em formato esférico estão presentes na igreja de São Domingos de Benfica; no retábulo-mor da igreja de São Bartolomeu, em Vila Viçosa; no retábulo-mor da antiga ermida de peregrinação de São Lourenço dos Matos, em Almancil; no retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Santiago, em Lisboa; no retábulo-mor da igreja de São Cristóvão, em Lisboa; no retábulo colateral, lado da Epístola, da igreja lisboeta de Nossa Senhora da Pena e no retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Maria, em Loures.

É difícil mencionar a provável fonte que serviu como referência para a produção dos sacrários esféricos (ou em forma de globo). Sobre o tema, Silvia Ferreira (2008c) demonstrou que o formato desses sacrários, na talha portuguesa, pode ter sido referenciado no sacrário da banqueta realizada por Johann Friedrich Ludwig, para o altar-mor da igreja lisboeta do Colégio de Santo Antão-o-Novo. Peça essa desaparecida no terremoto de 1755, que assolou o então Reino português. Conforme levantamentos realizados pela autora supracitada, abaixo do dito sacrário existiam duas cabeças de anjos com olhos fechados. Representação essa que se assemelha ao sacrário da Matriz de Ouro Branco. Além disso, Silvia Ferreira (2008c) discutiu a possibilidade desse formato de sacrário ter sido uma influência oriunda do Barroco romano seiscentista, uma vez que peça similar encontra-se na banqueta do altar-mor da igreja romana de Santa Maria *in* Transpontina.[276]

Figura 158 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

Figura 159 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

[276] Ver: FERREIRA, Silvia. O retábulo-mor da igreja matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo. In: *Revista de artes decorativas*, nº 1, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (direção), Porto: Citar, 2008.

3 No corpo do retábulo as colunas internas apresentam uso de elementos sem similares na talha luso-brasileira. Desconhecem-se os motivos que condicionaram a opção por esses elementos e demais ornatos que se encontram na talha do dito retábulo, mas certamente podem ter sido pontuados a partir de gravuras que circulavam à época (FIGURA 160). Sobre essas peças, seria importante conhecer o autor do risco e as prováveis referências que nortearam seu trabalho na igreja Matriz de Ouro Branco. No entanto, não foi possível encontrar documentos que pudessem esclarecer essas dúvidas. Assim, diante do raro uso de tais elementos e do anonimato do autor dessas peças, atribui-se essa obra ao Mestre de Ouro Branco.

Figura 160 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

4 O trono e a talha das paredes do camarim são elementos de destaque, diante das preferências composicionais e estéticas assinaladas pela geometrização da forma, simetria do conjunto e do caráter arquitetônico desses elementos, em contraposição à organicidade das formas da talha que estruturam e ornam o retábulo. Nesse

sentido, acredita-se que o trono e o camarim foram resultados de risco de autor diferente daquele que fez o retábulo-mor. Ressalta-se que o trono e o camarim são elementos dos mais destacáveis no contexto da talha do estilo joanino, em Minas Gerais.

5 A composição do coroamento também é de grande destaque, sobressaindo-se as formas e ornamentos que o compõem. O dossel foi substituído por frontão, o remate do arco superior apresenta cordão com enrolamentos que se assemelham a alguns ornamentos presentes no retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

9.13.2 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Figura 161 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

Análise formal

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário possui base simples, sem ornamentos (FIGURA 161). Nessa região foi instalada mesa do altar com talha composta por motivos fitomórficos e representação central de lua.

A predela é composta por meninos que se encontram aos pares, envolvidos em mísulas. Entre essas esculturas foi inserida cartela ladeada por ornatos curvilíneos em forma de “C”, folhas de acanto e elementos curvos. O sacrário apresenta base côncava e é ladeado por anjos adultos que seguram cortinado que pende do dossel. O dossel apresenta cúpula com gomos, lambrequins. A porta do sacrário tem relevo e, sobre ela, três cabecinhas de anjos.

O corpo do retábulo é formado por quartelões laterais. Esses são compostos por mísulas, meninos, buquês de flores e palmeta. Os pés-direitos internos são colunas torsas com fustes ornados com flores. O intercolúnio possui nicho com peanha composta por três elementos curvilíneos em forma de “S” e dossel hexagonal com lambrequins. Ladeiam o camarim pilastras com cordão de flores. A renda da boca da tribuna é composta por cabecinhas de anjos, conchas e elementos curvilíneos em forma de “C”. As colunas e pilastras receberam capitel compósito.

O entablamento possui arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acantos e cornija denticulada.

O coroamento recebeu dossel arqueado com forma côncava central e convexa lateral, uso de lambrequins e cúpula superior similar à do sacrário. Meninos e anjos adultos ladeiam o dossel. O coroamento é em arco pleno e recebeu buquês de flores. Essa seção foi inserida em composição de frontão ladeado por mísulas com palmetas e buquês de flores. Observam-se cabecinhas de anjos, elementos fitomórficos.

Na porção superior do coroamento o entablamento é composto por cornija denticulada e, sobre ele, lateralmente, figuras antropomórficas com penacho na cabeça tocam instrumentos musicais. No remate do frontão formas curvas, contracurvas, dossel com lambrequins, coroa e plumas, ladeado por meninos. No centro do frontão uma tarja ladeada por palmeta, com cabecinha de anjos superior, relevo de rosário e lua.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

9.13.3 Retábulo de São Miguel e Almas

Análise formal

Na base mesa do altar composta por relevos de motivos fitomórficos, elementos curvilíneos (FIGURA 162).

A predela apresenta meninos envolvidos em mísulas. Esses elementos foram separados por cartelas com elementos curvilíneos em forma de “C”. O sacrário é ladeado por anjos que seguram cortinado que pende do dossel, a cúpula é formada por relevos e sua porta apresenta moldura central com relevo de cruz (FIGURA 163).

O corpo retabular segue a mesma estrutura e composição ornamental do retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Essas semelhanças são observadas até no coroamento. Ressaltam-se diferenças do entalhe das figuras antropomórficas e da tarja acima do dossel, ladeada por elementos curvilíneos em forma de “S” e cabecinhas de anjos.

O frontão segue desenho do retábulo de Nossa Senhora do Rosário e é ladeado por figuras antropomórficas com instrumentos musicais. No centro desse elemento foi instalada tarja com desenhos de lírios, trigos, ramos. Sobre o frontão figuras antropomórficas seguram capacete.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 162 - Retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

Comentários

Pensa-se que os retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Ouro Branco foram produzidos entre os anos de 1740-1745. Desconhece-se o autor dos riscos dessas peças, mas sua estrutura e ornamentos apontam que uma foi referência para a outra. Contudo, as figuras antropomórficas de ambos os retábulos apresentam traços escultóricos que sinalizam a atuação de artífices diferentes.

São elementos e ornamentos do estilo joanino: figuras antropomórficas concentradas na região da predela e do coroamento, nichos no corpo retabular, uso de dossel, quartelões, mísulas, palmetas, elementos fitomórficos.

Figura 163 - Sacrário do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz de Santo Antônio – Ouro Branco

Fonte: Foto do Autor

Ouro Preto

9.14 Capela de Nossa Senhora do Rosário

9.14.1 O retábulo-mor

Figura 164 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A capela de Nossa Senhora do Rosário (Ouro Preto) é também denominada como capela do Padre Faria, em menção ao padre João de Faria Fialho que fundou o arraial conhecido com seu nome (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, v. 2, p. 9). Esse templo possui importante conjunto de retábulos.

Não obtiveram sucesso as buscas empreendidas em prol de se levantar documentação histórica que pudesse esclarecer a data de confecção desses retábulos, bem como os artistas envolvidos na sua execução. Contudo, não é descartada a possibilidade de se encontrar registro documental sobre o tema, em pesquisas futuras.

Retábulo-mor: análise formal

O retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário apresenta base com lambris nos socos laterais (FIGURA 164). Esses elementos foram projetados à frente assegurando a concavidade da planta do retábulo. Na região da base estão pares de meninos atlantes envolvidos em mísulas. Entre essas peças foram instaladas pilastras com pendões de botões de flores, que separam os lambris ornados com cartelas ladeadas por motivos fitomórficos e curvilíneos.

No centro da predela o sacrário é ladeado por lambril com enrolamentos, elementos curvilíneos e composto por colunas torsas com flores, terminadas em capitel compósito. Essas colunas estão sobre mísulas com folhas de acanto e foram separadas do sacrário por pilastras com elementos fitomórficos. A porta do sacrário apresenta relevo do cordeiro sobre nuvens, envolvido por raios. Ladeiam esse elemento figuras antropomórficas e, logo abaixo, livro dos sete selos seguido de cabecinha de anjo. Sobre a porta três cabeças de anjos e dossel com lambrequins, de onde pendem cortinados. O dossel foi instalado no encontro do entablamento e, sobre esse último elemento, meninos.

O corpo do retábulo apresenta colunas torsas. As externas foram ornadas com flores e aves, as internas com meninos e flores. Ambas receberam capitel compósito. No

intercolúnio estão nichos com peanhas compostas por mísulas e cabecinhas de anjos. O dossel é contracurvado e finalizado com palmeta joanina.

A boca da tribuna é ladeada por pilastras com botões de flores e renda composta por meninos, elementos curvilíneos e fitomórficos.

O trono é escalonado e possui seis degraus. O primeiro de base poligonal indica se tratar de intervenção recente. O segundo apresenta planta poligonal e perfil côncavo com aplicação de ornatos. O terceiro tem perfil convexo e planta poligonal, foi ornado com elementos geométricos. O quarto repete o desenho do segundo e do quinto degrau com base poligonal, porém o perfil é côncavo com folhas de acantos. O último degrau apresenta planta poligonal com perfil curvilíneo. O camarim recebeu talha com cartelas ladeadas por flores nas paredes laterais.

Figura 165 - Coroamento do retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

As paredes do fundo do camarim apresentam cartelas com quadriculado central envolvidas por flores, elementos curvilíneos em forma de “C” e palmetas. O entablamento possui arquitrave tripartida, friso com acanto e cornija denticulada. O último registro é composto por arco de dois centros ornado com cartelas ladeadas

por flores, palmetas e elementos curvilíneos. O teto do camarim é em abóboda quadripartida e as unhas foram preenchidas com elementos fitomórficos e curvilíneos.

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso de perfil curvilíneo com folhas de acanto e cornija denticulada.

O coroamento recebeu, externamente, fragmentos de frontão curvo onde estão sentadas figuras antropomórficas (FIGURA 165). Sobre essas esculturas foram instalados fragmentos de frontões. Internamente foram alocadas mísulas triplas e, sobre esses elementos, entablamento que sustenta motivos curvilíneos em forma de "C", sobre os quais estão sentadas figuras antropomórficas.

O arco da tribuna recebeu figuras antropomórficas com concha central. A região central do entablamento é composta por mísulas com acantos ladeadas por meninos. Essas mísulas ladeiam cartela com enrolamentos, ornatos curvilíneos e concha na porção superior. Sobre esse elemento cabeça de anjo, seguida de entablamento com três cabecinhas de anjos. O coroamento é finalizado em arco pleno com conchas, flores.

A tarja do arco-cruzeiro é ladeada por anjos e composta por elementos curvilíneos em forma de "C", conchas, motivos fitomórficos. No centro inscrição, raios e coroa.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

São elementos característicos do estilo joanino presentes no retábulo-mor em estudo: ornatos curvilíneos em forma de "C" e "S", palmetas, flores, pendões de flores; motivos fitomórficos, geométricos, antropomórficos e zoomórficos.

A análise do retábulo-mor aponta a possibilidade de suas colunas torsas serem reaproveitamentos de outro retábulo. Essa hipótese é levantada diante das

preferências ornamentais presentes nessas colunas tais como o uso de aves, meninos e elementos fitomórficos que destoam dos aspectos de caráter arquitetônico que assinalam a composição da predela e, principalmente, do coroamento. Pois, o entablamento e o coroamento do retábulo-mor em estudo evidenciam o uso de elementos oriundos do universo arquitetônico que, certamente, foram extraídos da tratadística. Sobressaindo-se a tendência à geometrização da forma em sobreposição à organicidade que foi utilizada, por exemplo, na produção do retábulo-mor da igreja ouro-pretana de Santa Efigênia.

É também perceptível a presença de outros oficiais na produção das figuras antropomórficas. Como exemplo, citam-se as esculturas da região do sacrário cujo entalhe difere das figuras dos atlantes. É importante ressaltar que peças similares a essas podem ser encontradas em outros retábulos do estilo joanino, presentes em algumas igrejas de Ouro Preto.

9.15 Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

9.15.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição é também conhecida como Matriz de Antônio Dias, em menção ao bandeirante Antônio Dias que viveu no então arraial, que hoje integra a cidade de Ouro Preto. Essa igreja conserva, em seu interior, conjunto de nove retábulos. Ainda que seja esse um importante templo religioso para a história da então Vila Rica, são poucos os documentos históricos sobreviventes que descrevem seu processo de ornamentação. Dificultando o estudo a respeito das datas e dos artistas que estiveram em atividade para realizar a fatura de seus retábulos.

Praticamente inexistem documentos referentes aos retábulos da nave, salvo algumas pontuais citações referentes a uma peça ou outra. Sobre o tema, Germain Bazin mencionou um pagamento feito ao entalhador José Coelho de Noronha, no

ano de 1750, pelo conserto do retábulo de Nossa Senhora do Terço (BAZIN, 1983, v. 2, p. 76). Essa breve citação informa que ele foi, provavelmente, executado em data anterior ao ano de 1750. O que pode ser verificado por intermédio da análise formal e estética de seus ornamentos e estruturas, que apontam se tratar de exemplar realizado na década de 1740, aproximadamente. Acredita-se, também, que são da década de 1730 - 1740 os demais retábulos da nave da referida Matriz, observadas suas características e comparadas a outros exemplares existentes em algumas igrejas setecentistas de Minas.

Outro documento registra um pagamento direcionado ao pintor Manoel Gonçalves de Souza, no ano de 1746, pelo serviço de douramento do retábulo de Nossa Senhora do Terço, indicando que, a essa data, já se encontrava finalizada a talha.

Sobre o retábulo-mor são conhecidas algumas informações a respeito de seu processo de produção. Assim, sabe-se que se trata de obra realizada depois de concluída a ornamentação da nave da dita igreja. Provavelmente, foi o último retábulo a ser erguido na Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

As poucas informações documentais sobre essa obra, citadas no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição (1726-1805),[277] registram que, no ano de 1755-1756, foi realizado pagamento referente à talha da capela-mor:[278] ”Pello que pagou a Joze [*ilegível*] de Abreu como Tezoureiro da Irm.de[*ilegível*] como consta do [*ilegível*] 186 p.ª o pagamento da talha da capella mor (182/8ª/42)”.[279]

Constam, no ano de1759, pagamentos por obras na capela-mor “Obra q deu a Pedro Lamas. Ir. S. Sacramento p.ª obras da capella mor recibo 33 78/8ª.” [280]

[277] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805.
[278] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 128v.
[279] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 128v.
[280] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 141.

Em 1761, no mesmo livro, há pagamento para obras de talha na capela-mor :"Pelo que se pagou a Pedro *[ilegível*] Lamas com o Tezoureiro da Irmandade do S.mo p.ª conta que a mesma deve a Irmandade p.ª conta da talha e contta do r.co, af. 33/8ª".[281] Nesse momento a irmandade de Nossa Senhora da Conceição fazia cobranças à do Santíssimo Sacramento. Essa informação indica que as duas irmandades foram as patrocinadoras da obra de talha da capela-mor. Como ocorrido em outras igrejas, a irmandade do Santíssimo Sacramento e a do santo padroeiro alocado no retábulo-mor, somavam recursos financeiros para a produção do retábulo principal dos templos.

No ano de 1760-1761, com o título de "despesas miúdas", foi registrado pagamento para aquisição de ferragem para porta do trono e dobradiças para a porta da tribuna: "Q. despendi com ferragem p.ª porta do trono 12/4. Q. despendi com dobradissa e chave pª a porta da tribuna ¾".[282]

No ano de 1763-1764, Felipe Vieira recebeu pagamentos por talha: "Ouro que se deu a Felipe V.ª mestre entalhador a conta da talha. Recebi do Pro.or da Irm. Do Sm. Sacramento 35."[283]

O último registro referente à ornamentação da capela-mor e seu retábulo datam de 1766-1767 e versam sobre a obra realizada na predela: "Pelo que se pagou de *[ilegível*] Manoel Alvares e hum carpinteiro p.ª a banqueta p.ª Sr.a ½".[284]

A historiografia da arte ainda ilustra algumas outras informações sobre essa capela-mor. Assim, Furtado de Menezes[285] descreveu um pagamento feito a Felipe Vieira, em março de 1760, por cumprimento de contrato de obra da talha da capela-mor.

---

[281] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 147.
[282] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 148.
[283] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 175.
[284] AEMNSCAD. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805, fl. 171v.
[285] SENNA, Nelson de; SANTOS, Lúcio José dos; LIMA, Mario de; SANTOS, Benedicto José dos; LIMA, Claudio de; VELLOSO, Augusto; VASCONCELLOS, Diogo Luiz de Almeida Pereira de; JACOB, Rodolpho; MENEZES, Furtado de. *Bi-centenario de Ouro Preto 1711-1911:* memória histórica. [Bello Horizonte]: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, [1911?], p. 292.

Outro dado fundamental sobre essa talha veio a conhecimento no texto do Segundo Vereador de Mariana. O citado autor relatou que Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Vieira trabalharam no retábulo principal da referida igreja. Além disso, o registro em análise aponta que o risco do retábulo foi realizado por Antônio de Souza Calheiros (BAZIN, 1983, v. 1, p. 383).

> Jeronymo Fellis e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier de Brito, excederão na execução do retábulo principal da Matriz de Antônio Diaz, da mesma Villa o confuso desenho do doutor Antonio de Souza Calheiros; Francisco Vieira Servas e Manoel Gomes, louvados da obra (...) (BAZIN, 1983, v. 1, p. 383).

Esse importante relato, escrito ainda no século XVIII, demonstra Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira atuando em um retábulo cujo risco foi realizado por Souza Calheiros. Além disso, ressaltou o Segundo Vereador de Mariana que a louvação da obra foi realizada pelos entalhadores Manoel Gomes e Francisco Vieira Servas.

Desse modo, as poucas informações históricas encontradas registram que os serviços de talha da capela-mor foram iniciados por volta do ano de 1756. Certamente, a essa época, já havia sido definido o risco da obra.

9.15.2 Retábulo-mor: análise formal

A predela do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição é dotada de elementos que se destacam na composição, citando-se o sacrário ladeado, externamente, por mísulas, onde foram instaladas figuras antropomórficas. Internamente, o sacrário é ladeado por pilastras com enrolamentos (FIGURA 166), seu perfil é curvilíneo com regiões côncavas nas laterais, porta convexa e entablamento curvilíneo. Ainda na seção da predela os pés-direitos externos são pilastras de base quadrada com frisos verticais e, sobre elas, prolongamento de pilastras ornadas com elementos fitomórficos. Internamente os pés-direitos são colunas de tipologia salomônica, com capitel compósito e fustes ornados com flores. No intercolúnio foram instalados nichos. Esses receberam peanha com mísulas, cabecinha de anjo e dossel com anjos segurando cortinado.

No camarim destaca o trono escalonado em cinco degraus, com perfil curvilíneo: uns côncavos e outros convexos.

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso com relevos e cornija denticulada. Sobre os pés-direitos internos estão volutas, onde estão sentados anjos adultos que seguram o cortinado que pende do dossel. Os lambrequins do dossel receberam cabecinhas de anjos. Sobre esse elemento está a tarja ladeada por anjos adultos, com relevo de torre central.[286]

Figura 166 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

[286] Conforme Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 889), a torre simboliza a porta do céu, a vigilância e ascensão.

Destacam-se, nas paredes da capela-mor, cartelas ladeadas por mísulas, cabeças antropomórficas, palmetas, elementos curvilíneos em forma de “S” e “C”. O entablamento extravasa do retábulo para as paredes da capela-mor.

A tarja do arco-cruzeiro tem relevo de cálice e hóstia envolvidos por raios. Ladeiam a composição elementos curvos em “C”, em formação auricular, enrolamentos, coroa, anjos adultos.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Comentários

A talha em discussão foi, juntamente com o retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté, um dos últimos exemplares do estilo joanino realizados na Capitania de Minas.

Observa-se que, para composição dessa peça retabular, não foram utilizadas mísulas com meninos atlantes e os pés-direitos foram prolongados até a região da predela. Essas colunas chamam atenção pelo desenho do terço inferior, que não é estriado, e pelo fato de não se apresentarem aos pares na composição. Como comumente ocorreu nos retábulos do período.

No coroamento as volutas substituem os fragmentos de frontões curvos, lembrando algumas soluções existentes na talha do Norte de Portugal.

A pesquisadora Myriam Oliveira (2006, p. 142) ressaltou a correspondência do retábulo em estudo com a talha da região de Braga, de onde vieram alguns artistas envolvidos na produção dessa peça. Desses elementos, destacou a pesquisadora acima referenciada o desenho do dossel tortuoso, as mísulas que compõem os nichos e os cartuchos que ficam instaladas na parte superior do arco do coroamento.

De fato, esse retábulo não possui correspondente na talha colonial luso-mineira. Salvo o retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Itabirito, onde é possível observar alguns elementos e formas que também se fizeram presentes no mencionado exemplar ouro-pretano, citando-se as volutas e o dossel do coroamento. Como é de conhecimento, o retábulo-mor do Rosário de Itabirito contou com trabalhos do entalhador Jerônimo Felix Teixeira, no ano de 1754-1755.

Por fim, destacam-se na composição em análise as formas volumosas do trono.

9.15.3 Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte

Figura 167 - Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Não foram localizados registros documentais a respeito do processo de produção dos retábulos da nave da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, como mencionado anteriormente. Além disso, as obras de restauro na Matriz, durante o período de confecção desta tese, impediram que fossem realizados estudos no sítio. Assim, diante das dificuldades encontradas, serão realizadas citações dos elementos principais que compõem a talha dos retábulos em estudo. Estas pesquisas foram subsidiadas por intermédio de fotografias do arquivo pessoal do autor deste texto.

O retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte é composto por predela com mísulas (FIGURA 167). Essas envolvem meninos atlantes. Entre elas e a estrutura que envolve a imagem da Senhora da Boa Morte foram instalados lambris côncavos com ornamentos curvilíneos e enrolamentos. Ainda são visualizados, nessa região, mascarões com barba.

No corpo retabular, externamente, estão colunas de tipologia salomônica. Internamente, pilastras de perfil triangular e estípites. Esses elementos foram ornados com concha na parte superior, de onde pende cordão de botões de flores. Sobre as estípites estão três meninos e, logo acima, capitel compósito. Entre a estípite e a coluna está nicho com dossel e peanha composta por meninos.

A boca da tribuna é ladeada por enrolamentos, conchas e elementos fitomórficos. A parede do camarim recebeu cabecinhas de anjos e nuvens.

O entablamento é curvilíneo com arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acanto e cornija denticulada.

O coroamento recebeu formato de arco pleno. Fragmentos de frontões curvos estão sobre os pés-direitos internos. Sobre as colunas externas foram alocadas figuras antropomórficas. Ainda nesse registro a alegoria do Deus Pai, o Filho e a pomba do Espírito Santo. Essa alegoria ladeia coroa.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

9.15.4 Retábulo de Nossa Senhora do Terço

Figura 168 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A predela é composta por pares de mísulas com acanto, envolvendo meninos atlantes (FIGURA 168). Entre esses elementos estão lambris com cabecinhas de anjos e palmetas. No centro da seção o sacrário é ladeado por cortinado, na parte inferior e superior por cabecinhas de anjos. Por cima desse elemento existe dossel curvo com lambrequins e concha na parte superior. Ladeiam o sacrário mísulas com botões de flores.

O corpo do retábulo é composto, externamente, por colunas torsas finalizadas com capitel compósito. Ornam essas colunas flores, meninos e aves. Internamente os pés-direitos são quartelões com mísulas, meninos, conchas e cabecinhas de anjos. No intercolúnio estão nichos com dossel poligonal e lambrequins sustentados por mísulas. A renda da boca da tribuna é formada por ornamentos de conchas, cabeças de anjos e enrolamentos.

O entablamento tem arquitrave tripartida, friso de perfil côncavo com acantos e cornija denticulada.

O coroamento apresenta formato de arco pleno. No centro um dossel com cortinado afastado por anjos adultos que seguram, na outra mão, feixe de palmetas. Por cima do dossel penacho de plumas. Sobre os pés-direitos externos estão fragmentos de frontões curvos, sobre os quais estão sentados meninos. O arco do coroamento tem concha, enrolamentos e fragmento de entablamento com três cabecinhas de anjos e concha.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Comentários

Conforme Furtado de Menezes (1911) o pintor Manoel Gonçalves de Souza foi contratado para dourar, em 1746, o referido retábulo. A essa data, certamente, já se encontrava finalizada a talha. Além disso, citou Bazin que José Coelho de Noronha

realizou conserto no referido retábulo no ano de 1750. No entanto, não mencionou o dito pesquisador qual foi, de fato, o trabalho emendado por Noronha.

Nota-se que os dosséis que compõem os nichos laterais apresentam características semelhantes aos mesmos elementos instalados por Noronha nos retábulos-mores da igreja Matriz de Caeté, da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei e da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto. Não restando, desse modo, dúvidas sobre qual foi o trabalho realizado por José Coelho de Noronha, no retábulo de Nossa Senhora do Terço.

Apesar da ausência de informações, observa-se que a peça em estudo apresenta correlações com os retábulos de Santa Rita e de Nossa Senhora do Carmo da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Essas características estão presentes na escultura das figuras antropomórficas, no desenho das colunas torsas com flores e aves, nos quartelões e, principalmente, no desenho do dossel do coroamento, que por sua vez são idênticos. Chama atenção, também, o peculiar uso de conchas com enrolamentos que podem ser vistas nos três retábulos em análise. As únicas diferenças que pontuam ambas as peças são os nichos e fragmentos de frontões curvos presentes no retábulo de Nossa Senhora do Terço, da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Como discutido, a fatura desses nichos é devida a José Coelho de Noronha. Acredita-se que os fragmentos de frontão possam, também, serem atribuídos a ele.

Sabe-se que os citados retábulos da igreja de Santa Efigênia foram riscados e faturados por Francisco Branco de Barros Barrigua. Assim, diante das similaridades formais, estéticas e composicionais existentes entre essas obras e o retábulo de Nossa Senhora do Terço, pensa-se ser provável que esse último seja fruto da intervenção de Francisco Branco de Barros Barrigua.

Por fim, destaca-se que o estilo joanino se fez presente nesse retábulo por meio do uso de mísulas com meninos atlantes, quartelões, fragmentos de frontão curvo, dossel no coroamento, palmetas, conchas, flores e meninos por toda parte.

9.15.5 Retábulo de São Sebastião

Figura 169 - Retábulo de São Sebastião, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Na predela estão mísulas com acantos envolvendo meninos atlantes. Entre elas lambril com cabecinhas de anjos, enrolamentos e palmeta.

O sacrário tem portas com cortinados, dossel com lambrequins com três cabecinhas de anjos e, no topo, concha. O sacrário é ladeado por quartelão misulado.

No corpo os pés-direitos são colunas torsas com capitel compósito, flores, aves e meninos. Internamente os quartelões são compostos por mísulas, sobre as quais estão sentados meninos. Conchas, cabecinhas de anjos e palmetas também ornam os quartelões. Entre a coluna torsa e o quartelão está um lambril com concha, palmetas, cabecinhas de anjos, enrolamentos. Ladeia a boca da tribuna renda com concha, cabecinhas de anjos, elementos curvilíneos. O trono é escalonado.

O coroamento apresenta dossel com lambrequins, ladeado por anjos adultos segurando palmeta. Sobre o dossel cabecinhas de anjos e palmeta. Sobre os pés-direitos externos, no coroamento, meninos. Essa seção é delimitada por arco pleno e, no topo, fragmentos de entablamento com três cabecinhas de anjos e concha na parte superior.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Comentários

O retábulo de São Sebastião apresenta semelhanças estéticas e formais com o de Nossa Senhora do Terço, ambos localizados na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto (FIGURA 169). Como mencionado neste texto, acredita-se na possibilidade de Francisco Branco de Barros Barrigua ter fornecido o risco e, até mesmo, atuado na fatura do retábulo da Senhora do Terço. Assim, pensa-se na possibilidade de ter sido o risco do retábulo de Nossa Senhora do Terço a referência para a talha do retábulo de São Sebastião. Ou, até mesmo, ter contado com o trabalho de uma mesma oficina, senão com intervenções de Francisco Branco de Barros Barrigua.

Por fim, chama-se atenção para as figuras antropomórficas que compõem os dois retábulos em debate e que se assemelham aos mesmos elementos existentes nos retábulos de Santa Rita e de Nossa Senhora do Carmo da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Essas esculturas acusam terem sido executadas por intermédio do labor de um mesmo artista.

9.15.6 Retábulo de São Gonçalo Garcia

Na predela estão pares de mísulas com acanto e meninos atlantes. Entres essas peças lambril com cabeças de anjos, conchas e elementos curvilíneos. O sacrário tem três cabecinhas de anjos na parte inferior, porta com relevo de pomba e raios, dossel de onde pende cortinados segurados por anjos adultos. Sobre esse dossel foi alocado penacho de plumas.

Figura 170 - Retábulo de São Gonçalo Garcia, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

No corpo do retábulo foram instaladas colunas torsas com flores, aves e meninos (FIGURA 170). Ladeando o camarim estão os quartelões com conchas, meninos, cabecinhas de anjos e mísulas. O intercolúnio é composto por lambril com conchas, cabecinhas de anjos, palmeta e elementos fitomórficos. As colunas e quartelões têm capitel compósito. Ladeando a boca da tribuna cabecinhas de anjos, enrolamentos e motivos fitomórficos. O trono é escalonado.

O entablamento é composto por friso, acantos, cornija denticulada e segue o desenho curvo da predela.

O coroamento é em arco pleno. Sua composição recebeu fragmentos de frontões curvos, sobre os quais estão sentados anjos e, na parte superior, fragmento de frontão curvo com três cabecinhas de anjos. O dossel do coroamento tem

lambrequins, de onde pendem cortinados segurados por anjos adultos. Sobre ele penacho.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

9.15.7 Retábulo do Sagrado Coração de Jesus

Figura 171 - Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A predela é composta por mísulas e folhas de acantos que envolvem meninos atlantes (FIGURA 171). Entre essas peças foi instalado lambril com cabecinhas de anjos, palmetas, elementos curvilíneos. No centro dessa seção o sacrário é ladeado por mísulas com pendões de flores, porta com três cabecinhas de anjos na parte superior e duas na porção inferior. Finaliza o sacrário dossel com lambrequins e conchas.

Externamente o corpo do retábulo é composto por colunas torsas com meninos e motivos fitomórficos. Tem-se, internamente, quartelões com mísulas, meninos, cabeças de anjos, elementos fitomórficos. Ladeando o camarim renda com ornatos curvilíneos em forma de “C”, cabecinhas de anjos, elementos fitomórficos. Entre as colunas torsas e os quartelões estão lambris com conchas, cabecinhas de anjos, palmetas, motivos fitomórficos. Os quartelões e as colunas foram finalizados com capitel compósito.

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso de perfil curvo com acanto, cornija denticulada.

O coroamento é em formato de arco pleno. Nessa região foi instalado o dossel com lambrequins, ladeado por anjos adultos que seguram palmetas. Sobre o dossel um penacho de plumas. Sobre o entablamento fragmento de frontões curvos com meninos. A porção superior do coroamento apresenta fragmentos de entablamento com três cabecinhas de anjos, arrematados por concha.

Os retábulos do Sagrado Coração e de São Gonçalo Garcia apresentam semelhanças, com exceção do desenho do sacrário e do trono. Acredita-se na possibilidade desses retábulos serem resultados de um mesmo risco e, até mesmo, executados por uma mesma oficina.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

9.15.8 Retábulo de São José dos Bem Casados

Figura 172 - Retábulo de São José dos Bem Casados, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A predela do retábulo de São José dos Bem Casados apresenta mísulas com acanto e enrolamentos que envolvem meninos atlantes (FIGURA 172). Entre essas peças está lambril com meninos. Compõe o sacrário dossel com lambrequins, cortinados e,

no topo, uma palmeta. Ladeiam a porta do sacrário composição de meninos, nuvens e cabecinhas de anjos.

O corpo do retábulo é composto, externamente, por colunas torsas com capitel compósito, elementos fitomórficos e meninos. Internamente, ladeiam o camarim quartelões com mísulas, meninos e conchas. Entre a coluna e o quartelão está o nicho com peanha em mísulas, dossel com concheados e enrolamentos. Ladeando a boca da tribuna renda com conchas, meninos, enrolamentos.

O coroamento é em formato de arco pleno, possui dossel com lambrequins ladeado por figuras antropomórficas.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

9.15.9 Retábulo de São Miguel

Figura 173 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A predela do retábulo de São Miguel recebeu mísulas com acanto (FIGURA 173), que envolvem meninos atlantes. Entre as mísulas foi instalado lambril com meninos. No centro dessa região o sacrário apresenta formato chanfrado nas laterais, côncavo na frente e é ladeado por enrolamentos com cabecinhas de anjos.

No corpo do retábulo, externamente, colunas torsas com capitel compósito, meninos e aves. Ladeiam a tribuna pilastras com meninos, aves, mísulas. Entre a coluna torsa e o quartelão foi inserida uma pilastra com meninos, elementos fitomórficos e cabecinhas de anjos. A renda da boca da tribuna é composta por nuvens, cabecinhas de anjos e enrolamentos. O camarim tem parede frontal com cabecinhas de anjos, nuvens e raios. O trono é escalonado.

O entablamento segue o desenho côncavo da planta retabular. O friso possui acantos e a cornija é denticulada.

O coroamento é em formato de arco pleno. Nele estão figuras antropomórficas e o dossel com cortinado ladeado por meninos.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

9.15.10 Retábulo de Santo Antônio

A predela do retábulo de Santo Antônio recebeu mísulas com acantos que envolvem meninos atlantes (FIGURA 174). Essas peças foram separadas por lambril com escultura de meninos. O sacrário tem quartelão ladeado, internamente e externamente, por mísulas com pendão de botões de flores e sua porta recebeu cortinado que pende do dossel. Esse último elemento foi finalizado com concha e palmeta.

Externamente o corpo do retábulo recebeu colunas torsas com meninos, aves e flores. Internamente os pés-direitos são quartelões com meninos, mísulas e aves. Entre o quartelão e as colunas existe lambril com meninos, palmetas, elementos

curvilíneos e fitomórficos. O quartelão e a coluna torsa receberam capitel compósito. Ladeando a boca da tribuna estão meninos e enrolamentos. O trono apresenta formato poligonal com perfil côncavo.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Figura 174 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Comentário: retábulo de São Miguel e Santo Antônio

Com exceção do sacrário e do trono, os retábulos de São Miguel e Santo Antônio apresentam similar estrutura e ornamentos. Essas relações são acentuadas na escultura das figuras antropomórficas, na feição facial, posicionamento corporal, gestualidade e até mesmo na localização que ocupam nos retábulos em estudo. Essas similaridades demonstram que essas peças foram executadas a partir de um mesmo risco e, também, por uma mesma oficina.

Esses retábulos, possivelmente, são os mais antigos do templo. Todavia, observa-se que foram riscados sob a influência do estilo joanino, assim fizeram uso de quartelões, coroamento com dossel e figuras antropomórficas. A ausência de nichos laterais indica que são exemplares iniciais do estilo joanino.

Ressalta-se que as colunas torsas com elementos zoomórficos e antropomórficos não foram empregadas nos retábulos joaninos posteriores, quando as colunas torsas com o último terço estriado foram amplamente utilizadas na região do corpo retabular.

9.15.11 Comentário Final

Os retábulos da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição apresentam semelhanças estruturais e dimensionais que conferem, ao conjunto, características de unidade e harmonia. Além disso, esses aspectos são assegurados pelo uso de elementos que se repetem em todos os exemplares, citando-se o dossel no coroamento, mísulas com meninos atlantes na predela, quartelões como elementos de sustentação e colunas torsas. Da mesma forma, observa-se o abrangente uso de figuras antropomórficas, conchas, palmetas, enrolamentos e ornatos curvilíneos em forma de “C”.

Fragmentos de frontões curvos aparecem em alguns retábulos, citando-se o do Sagrado Coração de Jesus, de São Gonçalo Garcia, de Nossa Senhora do Terço, de Nossa Senhora da Boa Morte e de São Sebastião. Já as colunas de tipologia

salomônica foram utilizadas apenas no retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, cujos ornamentos se diferenciam dos demais exemplares da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, indicando que essa peça foi confeccionada por último, ou passou por alterações de seus elementos composicionais em data posterior.

9.16 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar

A história da Matriz de Nossa Senhora do Pilar é sempre revisitada por aqueles que se dedicam a estudar a cultura, a religiosidade, a arte e a arquitetura setecentista da então Capitania de Minas. Estudos a respeito do referido templo foram realizados por Germain Bazin (1983), Myriam de Oliveira (1990-1992) e Rodrigo Bastos (2009), citando-se apenas alguns nomes e correndo o risco de ser injusto com tantos outros pesquisadores que se dedicaram ao tema.

Figura 175 - Interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Na igreja Matriz do Pilar atuaram importantes nomes da arquitetura e da arte colonial luso-mineira (FIGURA 175). Todo esse processo de produção pode ser conhecido por intermédio de documentação primária constante no espólio documental da Paróquia do Pilar, com algumas exceções de livros que se perderam ou que ainda permanecem sem estudos. Caso esse incomum no contexto da arte religiosa setecentista em Minas Gerais, pois alguns templos religiosos, erguidos no período, não possuem mais seus documentos históricos.

Por intermédio dessa rica documentação é possível conhecer o processo de produção de boa parte da ornamentação da referida igreja. Assim, sabe-se que a Matriz do Pilar foi reconstruída a partir dos anos iniciais da década de 1730 e, em 1733, já se encontrava em condições de receber o Santíssimo Sacramento que, nesse ano, foi trasladado da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a igreja Matriz do Pilar. Após essa data, o dito templo passou por intervenções diversas.

Assim, os registros documentais apontam importantes notas referentes à fatura de alguns retábulos da Matriz do Pilar. Em síntese, é possível que os retábulos da nave tenham sido produzidos a partir do ano de 1731, quando surgem os primeiros registros referentes à execução de serviços de talha. Processo esse que se estendeu até a década de 1750, quando foram finalizados os ajustes no retábulo-mor, cuja talha teve início no ano de 1746. Entre os artífices atuantes à época na Matriz do Pilar, figuram nomes da grandeza de Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha, entre tantos outros que tiveram fundamental contribuição para a arte da talha colonial luso-mineira.

9.16.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

A destacada talha da capela-mor é, certamente, um dos mais importantes exemplares do estilo joanino erguidos na Capitania de Minas, cuja farta documentação histórica possibilita conhecer seu processo de produção.

Assim, sabe-se que a ornamentação da capela-mor foi financiada com recursos oriundos dos cofres das irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora do Pilar. Possivelmente, os ajustes anteriores à execução desses serviços ocorreram entre os anos de 1745-1746, cujo risco foi fornecido pelo entalhador Francisco Branco de Barros Barrigua, no ano de 1746. Registro documental aponta que, no dia 15 de maio do ano de 1746, Francisco Branco de Barros Barrigua solicitou pagamento pelo projeto realizado.[287] Depois de aprovado o risco, como consta no documento acima citado, foi arrematada, no ano de 1746, a fatura da talha pelos entalhadores Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso, citados como sócios na documentação. Essa mesma dupla de artífices se envolveu na obra do zimbório que seria instalado na capela-mor da igreja Matriz do Pilar, cuja arrematação data de 1746.[288]

> Termo que de fazem os provedores e mais officiaes da Irmandade do Santíssimo Sacramento (...) do Risco de talha que rematou [*ilegível*] da capella mor Francisco Branco de Barros Barrigua pelo trabalho (...)
>
> Aos quinze dias do mês de maio do ano de mil setecentos e coarenta e seis anos de mil setecentos e coarenta seis annos estando em meza os Sr.os provedores e mais [*ilegível*] de meza do Santissimo Sacramento a q entreguei como [*ilegível*] tomarão a conta dela apareceu prezente Francisco Branco de Barros Barrigua que lhe foi requerida a dita Irmandade [*ilegível*] paragarem lhe o Risco [*ilegível*] Irmandade menza [*ilegível*] com quem dou Jorge Pinto de Azevedo do Mon.to de Freitas [*ilegível*] mandarão desenho de obra que foi aprovado pellos S.res com [*ilegível*] da cidade do Rio de Janeiro e mais [*ilegível*] [*ilegível*] do risco que foram rematados a dita obra [*ilegível*] prezente anno de 1746 a Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardozo pelo coal Risco se lhe prometeram a [*ilegível*] (...).[289]

No decorrer da execução da talha da capela-mor, Francisco Xavier de Brito submeteu à irmandade do Santíssimo Sacramento, no ano de 1747, pedido para que fossem efetuadas modificações no projeto de Francisco Branco de Barros Barrigua.[290] Essas alterações deveriam ser realizadas no remate dos nichos e do sacrário e tinham como finalidade deixar a obra com "(...) mais elegância e perfeição." [291] O deferimento por parte da irmandade do Santíssimo Sacramento foi registrado no ano de 1747. Esse documento demonstra a importância do risco como

[287] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 34.
[288] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 61 v.
[289] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 34.
[290] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.
[291] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.

elemento norteador do objeto de talha e que deveria ser seguido na execução do projeto, conforme condições firmadas no ato de arrematação dos serviços.

> Termo de arrematação que fazem a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Pilar digo de Nossa Senhora do Pilar com os rematantes da obra de talha da capelamor Francisco Xavier de Brito e seu sócio Antônio Henriques Cardozo.
>
> Aos cuatro dias do mez de junho de 1747 a mando da meza no consistorio da Igreja Matriz de Nossa S.ra do Plar a Irmandade do Santissimo Sacramento da mesma [*ilegível*] na dita e Meza lhe foi apresentada pelo mestres rematante da obra de talha da capelamor Francisco Xavier de Brito e seu sócio Antonio Henriques Cardozo hum risco feito por ele porque se acharam alguns dos que achão no risco principal por donde arrematou a dita obra como he o remate do dito retablo e nichos das ilhargas e da Sacristia (...) [292]

As informações citadas também demonstram o apuro técnico de Francisco Xavier de Brito que, diante de tais problemas, propõe soluções que promovessem adequações estéticas e formais na obra do retábulo-mor. As condições técnicas de Francisco Xavier de Brito para o desenvolvimento de projetos de talha foi também demonstrada no ano de 1750, quando ele fez risco para o arco-cruzeiro da capela-mor da igreja Matriz do Pilar.[293]Essa informação indica que o risco realizado por Barrigua não contemplou essa região da capela-mor. Pela execução desse projeto recebeu o carpinteiro Ventura Alves Carneiro pagamentos no ano de 1752.

> Recebi de José Carneiro de Miranda como he tesoureiro da Irmandade do Santissim Sacramento sessenta [*ilegível*] oitavas de ouro que elle me pagou por [*ilegível*] me deve a dita irmandade de obra do arco cruzeiro por ter recebido [*ilegível*] sua descarga. Vila Rica 30 de abril de 1752. Venturas Alves Carneiro. [294]
>
> Recebi da mão do tesoureiro José Carneiro de Miranda trezentos e trinta oitavas e quinze vinteis de ouro de [*ilegível*] oitavas [*ilegível*] a conta de que a Irmandade me deve de arco cruzeiro na forma da escritura [*ilegível*] verdade [*ilegível*] por minha. 10 de maio de 1752. Ventura Alves Carneiro. [295]
>
> Recebi do tezoureiro do Satissimo Manoel Luis dos Santos duzentas e vinte mil e noventa e oito reis a deve findo que nesta contta vai mettida assim [*ilegível*] dos pillares junto ao arco cruzeiro com mais [*ilegível*] de rematação

[292] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 57.
[293] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fls. 23, 26, 26v.
[294] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 23.
[295] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 26.

> do ditto arco e por verdade passei que por mim feito assinado. Vila Rica 26 de maio de 1752. Ventura Alves Carneiro. [296]

A hipótese que se levanta, ainda sem comprovação documental, é de Ventura Alves Carneiro ter subcontratado, para execução do referido trabalho, o entalhador José Coelho de Noronha. Essa hipótese é alicerçada em dois eventos decorridos à época: o primeiro se refere ao fato de que o desenho dos ornamentos do arco-cruzeiro do Pilar de Ouro Preto foi, por Noronha repetido, no arco-cruzeiro da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei, cuja semelhança no uso de elementos e formas torna impossível não associar um trabalho ao outro. Lado a lado, essas duas obras confundem tamanha similaridade, sobretudo porque aparentam que foram, possivelmente, executadas por um mesmo artífice. Além disso, à época que Ventura Carneiro recebeu pagamentos pela arrematação da talha do arco-cruzeiro, o entalhador José Coelho de Noronha realizava serviços no retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto. Obras essas contratadas pela irmandade do Santíssimo Sacramento, cujos registros demonstram Noronha, no dia 5 de maio do ano de 1752, recebendo pagamento pela execução de alguns serviços:

> "Recebi do Irmao Tez.° Joze [ilegível] de Miranda doze 8as e meia procedida de Hum acréscimo do Resplendor e Figura do trono da capela-mor e por haver recibido passo [?] este p.ª sua descarga. V.ª Rica, 5 de mayo de 1752. Joze Coelho de Noronha."[297]

Esse documento relata uma série de trabalhos que Noronha executou na Matriz do Pilar, inclusive o risco do trono, cuja ciência é dada pelo documento supracitado. Após essa data, no ano de 1753, José Coelho de Noronha atuou no processo de louvação da talha da referida capela-mor. Essa louvação, possivelmente, foi realizada depois de ocorridos outros procedimentos da mesma natureza, solicitados por Francisco Xavier de Brito, em dezembro de 1751.[298] Quando o dito entalhador, encontrando-se doente e com saúde debilitada, solicitou que se fizesse louvação da obra, principalmente porque estava preocupado com a aceitação dos acréscimos realizados e que não constavam no risco original. A solicitação de Xavier de Brito estava relacionada às cláusulas contratuais que determinavam que o pagamento

[296] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 26v.
[297] APNSP. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 23v.
[298] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 65 v.

pelos serviços fosse realizado depois de passar o trabalho por processo de louvação, quando seria verificada a conformidade do risco com o trabalho executado.

> Aos dezoito dias do mês de março de mil setecentos e sincoenta e três annos neste concistorio da Matris de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto nesse livro do Reverendo Vigário Pedro Luís de Sá, como procedes dessa Irmandade do Santíssimo Sacramento e mais irmãos de [Maria] e de compromisso foi proposto em mesa o requerimento feito por Domingos de Sá Rodrigues em perfeito em juiso sobre a nomiação de louvados para a obra da Capella Mor e sobre estas ou não [estiver] de se aseitar e acordarão todos que para louvados da talha a se áprovaçe los nomiados pelo dito Sá a Antônio Pereira Machado morador na Paçage da Cidade de Mariana e para o carpinteiro aprovado em que fassa e Inácio Pinto morador no [paso] desta cidade e que por parte da Irmandade propuserão pelo dito Sá aprovar para entalhador a Jozé Coelho de Noronha morador nesta Vila e a Francisco de Sá morador nas Catas Altas e para carpinteiros nomiarão a Manoel Peixoto da Fonsequa morador em Bento Rodrigues e Ventura de Oliveira [mora na Intifiasia], e asentarão todas comisoins e no dito que estes sem nomiaçoens nos auttos da notificação feita aos officiaes desta Irmandade, no que também convierão desta mesma matriz como intereçados na mesma obra sobre que he averiguação e de como assim o disserão e a procuração mandarão e se acinaçe este termo em que huns e outros asignarão, com declaração que se fes de feita a nomiação em juiso dos ditos louvados e ouvesem outros mais capases os poderão nomiar os procuradores destas irmandades nos auttos [cauvallerio][simecius]da matris desta Irmandade que se sabe escrevi e asignei. Pedro Liam de Saá, Antônio Luis dos Santtos, Ventura Alves de Oliveira, Teodorio Moreira Pinto, [?][?][?], Domingos dos Santos Souza, Antônio Rodrigues de [Pereira], [Manoel Ferreira Alvares].[299]

Ressalta-se que o projeto realizado por Barrigua apresentava problemas formais, estéticos e estruturais que foram corrigidos por Xavier de Brito e, posteriormente, por José Coelho de Noronha. Assim, o ocorrido demonstra que o entalhador que executava a talha promovia intervenções no projeto inicial, podendo, até mesmo, imprimir a esse trabalho aspectos constantes em seu repertório artístico.

Sobre o tema é conhecida a intervenção realizada por José Coelho de Noronha no retábulo-mor da igreja do Pilar, cujos trabalhos foram arrematados pelo entalhador no dia 3 de junho do ano de 1754.[300] Esses serviços podem ter sido fruto de

---

[299] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 81-81v.

[300] Tr.o q. faz a Irmand. e do Sant.mo Sacram.to q. fazem a mesa redonda com a assistência do procurador de Nossa Snr.ª do Pillar e Tizr.°.
Aos vinte e tres de junho de 1754 estando a meza no consistório desta Matriz de Nossa Snr.ª do Pillar o Provedor procurador e Tizr.° escrivão abaixo nomeado, e os maes Irmaos abaixo assinados, e propondo-se em mesa a emenda do trono do altar-mor por alguás [?] vícios ou [?] erros da arquitetura p.ª haver de emendar [ilegível] e ficar a obra com semetrias necesarias e o decoro devido a

demanda ocorrida após louvação da obra, que identificou problemas no retábulo. Assim, Noronha ficou responsável por corrigir erros existentes no trono, fazer lugar para a imagem da padroeira. Depois, no mês de novembro do mesmo ano de 1754,[301] José Coelho de Noronha assinou termo com a irmandade do Santíssimo Sacramento documentando a finalização dos serviços arrematados. Após essa data, ainda em 1754, José Coelho de Noronha assinou novo contrato com a irmandade do Santíssimo Sacramento para fazer ajustes no retábulo-mor.

> Tr. Quefas a Irmand.e do Santissimo Sacrm.to a Joze Coelho de Noronha para concertar ecompor o Trno. levantar acupula e fazer o nicho de N. Snr.ª do Pillar [ilegível duas linhas].
>
> Aos vinte e seis dias do mês de [ilegível] 1754 [ilegível] nacaza do consistório desta Matriz de Nossa Senhora do Pillar estando junto os officiaes as meza do Santissimo Sacramento a Saber Provedor Procurador, Thizr.° comigo Escrivao abaixo nomeado em virtude do Tr.° q. seacha visto emmeza neste [ilegível] afl. 83 emque nosdá orde os dittos Irmãos para a meza mandar concertar o trno. [ilegível] obra que necesita atalha da capela mor aqual com effeito ajustamos asaber a largar emq. estavao por hua quatelas com seus Rapazes debaixo o Trono [ilegível] [ilegível] todo, e pollo nafigura de seis [?], epuxallo mais fora opossivel ea Recualo atrás meyo palmo, e por banco igualdade deSorte deSorteq. Seposa andar [ilegível] por cimadelles easim maes duas cúpulas nos nichos com Suas pianhas e também um nicho [ilegível] nossa Snr.ª seguindo a figura dobanco aosacrario em sextavo ascostas furados de [ilegível] e tudo sera levadeio [?]

Semelhante Lugar comcordarão os dittos provedor e maes ofeciaes e Irmãos da Irmd.e de V. Snr.ª do Pillar Procurador e Tzr.° presentes Se achavão [ilegível] sefizece a obra necessária p.ª aemenda dos dittos erros como também o nicho ou Lugar q. se inlleger maes comodam.e p.ª acollocacão da Imagem da ditta Snr.ª como padroyeira aoajuste q. fizer com o mestre da dita obra comcorrendo ad.ªIrmd.e da Snr.ª Pillar com metade docusto dom mesmo ajuste e não podendo deprez.e comcorrer com a ditta despeza satisfará a Irmad.e do Santissimo e depois o haverá da Irmand.e da Snr.ª não execendo asatisfação tr.° dequatro annos, e declarao os dittos offeciaes Procurador e Tizr.° seobrigao aque o Juiz e escrivao da d. d.ª Irm.de por estarem ausentes haja [?] por bem este ajuste e por todos foi dito uniformem e q. davão todo seu poder os Irmãos Officiaes do Sant.mo a fazerem o dito ajuste pelo modo maes comodo que [ilegível] e prometem haver por bem firme [ilegível] tudo ajustado debaixo das obrigações de suas pessoas e bem da ditta Irm.de Prezentes e futuros, epor assim estarem comcorda mandarão fazer este tr.° q. asinarao comigo escrivao. Miguel Lopes de Araujo qie o mandey escrever e assignar. Assinaturas. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 83-83v.

[301] Tr.° que faz esta Irmand.e do Santissimo Sacramento da aceitação [?] obra que se deo [?] a Joze Coelho de Noronha do conserto da tribuna e nicho.
Aos oito dias do mês de novembro de mil settecentos e sincoenta e quatro annos estando a meza nesta casa do consistório da Matriz de Nosa Senhora o Provedor da Irmad.de do Santissimo Sacramento Joze de Souza Lisboa e o Escrivao que escreve [?] Miguel Lopes de Ar.° e o [ilegível] José Pinto de Miranda comigo Tiz.° Manoel Mor.ª Trz.° escrivao [ilegível] adiante por todos foi dito que segundo ajuste q. todos tinham feito com José Coelho de Nor.ª para adiante os bancos do trono e afastar [ilegível] couza atrás os [ilegível] e fazer nicho a Nosa Snr.ª do Pillar e todo mais declara, o L.° afl. 85 estando feita e acabada os davao por desobrigado ao d.° official José Ceolho [ilegível ± uma linha] como todos assim comcordarao mandará a fazer este Tr.° por mim Manoel Mor.ª Frr.ª Tezr.° q. escrevi e assignei: João de Souza Lx.ª,Miguel Lopes de Ar.°,Manoel Mor.ª Frr.ª, João Pinto de Mir.da.
APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 89v.

> e o barrete de sima easquatro quartelas servirás depilares tudo será em talhado nmelhor forma q. napaje se poder [ilegível] desorte que não [ilegível] a boca etrno, e que fique descobertas [ilegível] para que selhe [ilegível] [ilegível] os dois serafins q. estão emsima do sacrario etudo omais q. Joze Coelho de Nor.ª offecial deentalhador entender enolhe dissemos ao fazer deste cuja obra ajustamos com o dito Joze Coelho por preço equantias de trezentas oitavas deouro de mil eduzentos cuja quantia nasobrigacoes asatisfazer pelos bens desta Irmand.e [ilegível] a todo constar fizemos este [ilegível] que todo assinamos Miguel de Araujo Escrivao desta Irmd. E q. esta mandey fazer assinamos.
>
> João de Souza Lx.ª, Joze Coelho de Noronha, Miguel Lopes de [ilegível], Manoel Mor.ª Fer.ª, João Pinto de Mir.da.[302]

Essa obra possibilitou a José Coelho de Noronha refazer os elementos que se encontravam com problemas. Nesse processo de consertos, realizados na capela-mor da Matriz do Pilar, estiveram envolvidos mais dois entalhadores que compuseram a oficina de Noronha: Manuel João Pereira e Amaro dos Santos, que receberam pagamentos, nas mesmas datas que Noronha, referentes aos serviços de limpeza da talha. Encerrando, assim, o ciclo de ornamentação da capela-mor que perdurou por cerca de nove anos.

> Recebi do Tezoureiro da Irmandade do Santissimo Sacram.° Manoel Mor.ª Fer.ª setenta e seis oit.as de ouro de que faço recibo das contas [?] do crédito que a dita Irmandade me abona por me dever da limpeza da talha da capela-mor. V.ª Rica, 4 de agosto de 1754. Amaro dos Santos[303]
>
> Recebi do Sr. Francisco da Irmandade do Santissimo Sacramento Manoel Moreira Fr.ª vinte oitavas de ouro da conta de [ilegível] credito de mais coantia que a dita Irmandade me abonou a mim e Amaro dos Santos a coal procede da limpeza da talha da capela-mor aonde lanço também este recebo no dito credito. V.ª Rica 3 de novembro de 1754. Manoel João Pereira.[304]
>
> Recebi mais do tesoureiro asima [?] Manoel Moreira Fr.ª tres [?] oitava e coatro digo tres oitavas e coatro a saber huma oitava e coatro que pedi [?] na fundição do primeiro pagamento que esta meza me fes e o mais [ilegível] a conta de mayor [ilegível] que a dita Irmandade me abonou a Amaro dos Santos como declaro no recibo retro. V.ª Rica 4 de novembro de 1754. Manoel João Pereira[305]
>
> Recebi do Tezoureiro da Irmandade do Santissimo Sacram.to Manoel João Fr.ª quatro oit.as de ouro aconta do abono que nos fes a dita Irmandade que porcede de hum credito de limpeza da talha da capella Mor [?] lhe abonei

[302] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 85-85v.
[303] APNSP. Livro de Receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 44v.
[304] APNSP. Livro de Receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 45.
[305] APNSP. Livro de Receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl. 45-45v.

> nella que [ilegível] no credito [ilegível] no recibo asima R.° Digo no recibo retro. V.ª Rica 4 de novbr. o de 1754.Amaro dos Santos[306]

Por fim, é possível apontar duas oficinas atuando na produção da talha do retábulo-mor da Matriz do Pilar. A primeira composta por Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso, citados como sócios na documentação. A segunda oficina foi responsável pelos consertos e ajustes da talha e contou com trabalhos dos entalhadores José Coelho de Noronha, Amaro dos Santos e Manoel João Pereira, pois conforme demonstrou Pedrosa (2012), eram esses oficiais membros de uma oficina.

9.16.2 Retábulo-mor: análise formal

Figura 176 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

[306] APNSP. Livro de Receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1749-1810, vol. 218, fl.45v.

Observa-se, na predela do retábulo-mor da Matriz do Pilar, a projeção em primeiro plano dos socos laterais, responsável pelo desenho côncavo da planta retabular (FIGURA 176). Contudo, a ornamentação da talha desponta a partir da predela, onde estão pares de atlantes. Essas esculturas estão envolvidas em mísulas e são de grande realce na composição. Nesse registro, entre os atlantes, estão cartelas com relevos semiesféricos ladeados por enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, palmeta joanina. A interessante concavidade da predela se converte, na região central, em projeção que forma o sacrário.

Figura 177 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O sacrário, exemplar de destaque no contexto da arte colonial luso-mineira, recebeu ornatos curvilíneos em forma de “C”, elementos curvilíneos em “C” com formação auricular, cabecinhas de anjos, enrolamentos e motivos fitomórficos (FIGURA 177). O relevo da porta desse elemento narra a ressurreição de Cristo. A cena representa a ascensão do sepulcro, Maria Madalena observa a tumba aberta e vazia, cabeças de anjos ladeiam a cena. Sobre essa alegoria entablamento com arqueado convexo

central onde estão sentados meninos. Na região central desse elemento, duas cabecinhas de anjos.

O corpo retabular é assinalado por colunas de tipologia salomônica com o último terço estriado, projetadas no primeiro plano em função do posicionamento dos socos da base. Tem-se, como elemento de sustentação interno, quartelões com mísulas, meninos e festões de flores. As colunas e os quartelões receberam capitel compósito. No intercolúnio nicho com peanhas compostas por elementos curvilíneos, cabeça de anjo central e palmeta. O dossel desse nicho é em forma quadrangular com laterais côncavas, composto por lambrequins. A parede desses nichos apresenta cortinado e cartela com ornatos curvilíneos em forma de “C”. Entre o nicho e o quartelão, cordão com flores.

A boca da tribuna recebeu renda com elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, que fazem moldura para os frisos com flores. No centro dessa composição meninos sentados.

No camarim o trono foi recuado e apoiado sobre o banco sextavado, permitindo, desse modo, a circulação de pessoas nessa região. Certamente, foi esse um dos serviços realizados por Noronha e descritos em documentação. Nesse banco foram talhadas cartelas com elementos curvilíneos em forma de “C” e concha na parte superior. O trono é composto por cinco degraus de desenho curvilíneo, que receberam elementos em forma de “C”, conchas, palmetas e pequenas cartelas.

As paredes do fundo do camarim receberam pilastras, entablamento e aplicação de elementos ornamentais curvilíneos. O teto é em abóbada de aresta quadripartida com nervura preenchida por botões de flores. As unhas receberam moldura triangular central, também composta por elementos curvilíneos.

O entablamento tem arquitrave tripartida e friso de perfil curvilíneo com ornamentos. A movimentação do entablamento segue desenho da planta retabular.

O coroamento é em formato de arco pleno (FIGURA 178). Encontram-se, nessa região, fragmentos de frontões curvos sobre os quais estão sentadas figuras antropomórficas de anjos adultos. Na sequência dos quartelões, no coroamento, base trifacetada composta por elementos curvilíneos em forma de “C”. Sobre essas estão sentados meninos. Na região central do coroamento escultura da Santíssima Trindade: o Deus Pai, de barba longa segurando cajado, o Filho, de barba curta segurando a cruz e o Espírito Santo representado pela pomba envolvida em raios. Cabecinhas de anjos também fazem parte da composição. Finalizam o arco do coroamento: flores, conchas e elementos curvilíneos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 178 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.16.3 Capela-mor: análise formal

As ilhargas da capela-mor da Matriz do Pilar foram ornadas com talha dourada, aplicada em fundo branco (FIGURA 179). O primeiro registro recebeu pinturas que

simulam talha. A partir do segundo registro foram instaladas cartelas de formatos variados, intercaladas por pilastras. Essas cartelas possuem relevo semiesférico central e foram ladeadas por elementos curvilíneos em forma de “C”, palmetas, folhas de acanto. Algumas dessas peças receberam no remate: duas cabecinhas de anjos, três cabecinhas de anjos e palmeta. As pilastras que ladeiam a cartela do segundo e terceiro registros foram ornadas com mísulas e pendentes de buquês de flores. No terceiro registro estão três painéis intercalando as varandas das tribunas. A ornamentação predominante é composta por elementos curvilíneos em forma de “S” e “C”, conchas, anjos que ladeiam as telas e mísulas com pendentes de flores.

Figura 179 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Sobre o entablamento da capela-mor estão sentadas as virtudes teologais e cardeais.[307] Do lado da Epístola estão as virtudes cardeais: a Justiça cujo atributo é

[307] Ver: HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, c1994.

a espada, a Fortaleza com a coluna e a Temperança com o espelho.[308] Ainda foi acrescida uma quarta figura antropomórfica com trombeta, que é a personificação da Fama. Na outra parede da capela-mor, lado do Evangelho, encontra-se a virtude cardeal da Prudência com a serpente e as outras três virtudes teologais representadas pela Caridade com as crianças, a Esperança com a âncora e a Fé com o atributo da cruz.

Figura 180 - Arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

[308] Conforme Rodrigo Bastos (2009, p. 160), a Temperança pode apresentar, também, o espelho, porém menos usual essa representação.

Interessante observar a disposição dessas virtudes na capela-mor, uma vez que foi acrescentada a Fama junto às virtudes teologais. Acredita-se que a representação da Fama foi utilizada para promover a simetria do conjunto da capela-mor, ficando quatro figuras antropomórficas do lado da Epístola e quatro do lado do Evangelho. Contudo, alguns pesquisadores discutem a possibilidade de ter ocorrido um erro no uso da Fama junto às virtudes cardeais, uma vez que foi separada, sem razões óbvias, a Prudência das virtudes cardeais. Nesse sentido, a figura da Fama ficaria do outro lado da capela-mor, juntamente com as virtudes teologais.

Emolduram o arco das paredes da capela-mor festões com flores, folhas e laços de fitas.

O teto da capela-mor apresenta molduras em formatos triangulares com aplicação de ornamentos centrais. Esses elementos ladeiam região central onde foi instalada pintura.

No intradorso do arco-cruzeiro estão pilastras laterais com cordões de buquês de flores (FIGURA180). A pilastra central recebeu elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, palmetas, flores.

Sobre o arco-cruzeiro uma tarja ladeada por anjos esvoaçantes (FIGURA 181). A moldura dessa composição é composta por elementos curvilíneos em “C” em formação auricular, ornatos curvilíneos, concha e coroa. No centro a imagem da Senhora do Pilar segurando ostensório, que representa a irmandade do Santíssimo Sacramento.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Figura 181 - Tarja do arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Comentários

1 O retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto foi fruto, inicialmente, do trabalho dos entalhadores Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso, a partir do risco inicial de Francisco Branco de Barros Barrigua modificado, posteriormente, por Xavier de Brito. Em uma segunda intervenção contou o dito retábulo-mor com intervenção de José Coelho de Noronha e sua oficina, cujos traços escultóricos podem ser observados, por exemplo, nos nichos laterais do intercolúnio. Isso demonstra que, provavelmente, foi o retábulo-mor da Matriz do Pilar resultado de preferências ornamentais diferentes, assinaladas pelas orientações estéticas e formais que norteavam a obra do Barrigua, do Brito e do Noronha.

Figura 182 - Atlante do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

2 No corpo do retábulo as colunas não estão aos pares, como em alguns retábulos contemporâneos ao da Matriz do Pilar, mas conjugadas com quartelões. Pensa-se que esses últimos elementos são resultantes da intervenção de Francisco Xavier de Brito que promoveu um novo risco para a peça. Essa hipótese é levantada diante da existência desses elementos nos retábulos laterais da igreja de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), que foram executados por Xavier de Brito a partir do ano de 1736. Dos exemplares da Penitência podem ter sido extraídas outras referências para o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar como, por exemplo, o desenho do dossel.

3 No coroamento as figuras antropomórficas da Santíssima Trindade são da mesma fatura dos elementos do antigo retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, cuja autoria das peças é atribuída a Francisco Xavier de Brito.

4 A ornamentação característica do estilo joanino se fez presente pelo uso de palmetas, laços de fitas, buquês de flores, cordões de flores, festões de flores, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, conchas, uso de cartelas ornamentais e concentração de figuras antropomórficas na predela e no coroamento.

5 Além disso, Myriam Oliveira (2003, p. 249) destacou que nesse retábulo-mor surgiram elementos dos estilos franceses Luís XIV e Regência: rosáceas, conchas ondulantes com estrias e o fundo branco do retábulo que passa a fazer contraste com os ornatos dourados.

6 O risco do retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto pode ter influenciado o projeto do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei), cujas semelhanças, já citadas, podem ser observadas na talha do arco-cruzeiro, em alguns elementos dos sacrários, nos nichos laterais.

Figura 183 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.16.4 Retábulos laterais da Matriz do Pilar de Ouro Preto

Os retábulos laterais da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar foram pouco estudados. Talvez, por acreditar alguns estudiosos na inexistência de documentação sobre o processo de produção dessas peças, o que se julga contraditório diante de levantamentos realizados por alguns pesquisadores, citando-se Adalgisa Campos,[309] que trouxeram a conhecimento o nome do entalhador Manuel de Brito[310] como arrematante de dois desses retábulos: de São Miguel e Almas e o do Senhor dos Passos.

O retábulo de Santo Antônio foi executado entre os anos de 1731-1734, por intermédio do trabalho do entalhador João Alves da Costa.[311] Informa o livro da irmandade de Santo Antônio que essa peça contou com alguns serviços posteriores, como a compra de fechaduras e dobradiças, no ano de 1734.[312]Além disso, o camarim e o trono foram adquiridos no ano de 1736, quando Henrique Ribeiro foi contratado para executar esses serviços.[313] O douramento foi realizado pelo pintor José Miranda Lisboa, no ano de 1747-1748.[314] Sabe-se que o antigo retábulo dedicado a Santo Antônio, localizado na capela primitiva do Pilar, foi desmontado no ano de 1731, quando a irmandade contratou carpinteiro para realizar o referido trabalho.[315]

---

[309] Ver: CAMPOS, Adalgisa. Piedade Barroca, obras, artistas e armações efêmeras: As Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: *Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2004.

[310] Conforme os estudos da pesquisadora Silvia Ferreira (2008a), o entalhador Manuel de Brito, que efetuou serviços de talha na igreja Matriz do Pilar (Ouro Preto), é o mesmo que executou obras na igreja de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro) e na igreja lisboeta de São Miguel.

[311] Ano 1731-1732. Pelo que se deu ao entalhador a conta do retablo. João Alvez da Costa. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. 35.
Ano 133. Pelo que se pagou ao entalhador João Alvez. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. [*ilegível*].

[312] Ano 1734. Por que pagou feitio fechadura e dobradisa de porta p.a o sacrário do altar. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. [*ilegível*].

[313] Ano 1736. Por que pagou ao Sr. Henrique Ribeiro da obra de talha q fez no camarim do trono. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. 42.

[314] Ano 1747-1748. Por ouro q. se deu ao Pintor José Mir. Lisboa a conta do retablo de dourar. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. 42.

[315] Ano 1731. Por que se pagou ao carpinteiro de desmontar o retablo na Igreja Velha. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774, fl. [*ilegível*].

Não foram, ainda, localizados documentos referentes à fatura do retábulo de Nossa Senhora das Dores. Acredita-se que essa peça foi executada entre os anos de 1732-1740.

O retábulo de São Miguel e Almas, conforme Adalgisa Campos Arantes (2004, p 119), foi produzido pelo entalhador Manuel de Brito a partir do dia 10 de agosto do ano de 1733. Seu douramento foi contratado no ano de 1741.

Manuel de Brito também arrematou a obra do retábulo do Senhor Bom Jesus dos Passos,[316]pois foram registrados pagamentos em seu nome entre os anos de 1734 e 1736.[317] Esse mesmo entalhador recebeu quantias para fazer um arcaz para a irmandade dos Passos no ano de 1735-1736.[318] Possivelmente, Manuel de Brito atuou na produção de outros retábulos da nave da Matriz do Pilar.

Além disso, acredita-se que esse Manuel de Brito foi o mesmo entalhador que executou obras de talha na igreja de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), a partir do ano de 1726 (FERREIRA, 2008). Ainda que pouco conhecida sua vida e obra, Manuel de Brito laborou no Rio de Janeiro entre os anos de 1726-1732. Após esse período, o referido entalhador apareceu na Capitania de Minas onde atuou em alguns serviços a partir do ano de 1733. No ano de 1739 ele arrematou, no Rio de Janeiro, a talha parietal da igreja da Penitência (BAZIN, 1983, v. 2, p. 160).

9.16.5 Retábulo de Santo Antônio

[316] Ano 1734-1735. Pello q. pagou ao entalhador Manoel de Brito do retablo q. por escritura se obrigou fazer p.a altar dos Passos [*ilegível*] de q. recebeu do Provedor por esmola [*ilegível*] e agora do [*ilegível*] ouro. 630/1/2. Pelo q. mais se pagou ao entalhador Manuel de Brito por mais de procurador de q. recibo pagado do ajudante Pedro Gomes. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1716-1734, fl. [*ilegível*].

[317] Ano de 1734-1735 Pello que se pagou ao entalhador Manuel de Brito do retablo q por escritura se obrigou fazer p.a o altar dos Passos de q. recebe do Provedor por esmola [*ilegível*] e agora deste tesoureiro. 630/1/2. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1716-1734, fl. 71.

[318] Ano de 1735-1736. Pello que se deu a Manuel de Brito a conta do Arcaz p. a o s. [*ilegível*] q. se ajustou a 32 oitavas. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1716-1734, fl. [*ilegível*].

Figura 184 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O retábulo de Santo Antônio é um dos mais antigos da igreja Matriz do Pilar. A região da base é composta por socos laterais preenchidos com meninos nus tocando o bico de aves.

A predela possui meninos atlantes envolvidos em mísulas (FIGURA 184). Esses elementos foram intercalados por colunas com ornatos de flores e enrolamentos. No centro dessa seção o sacrário tem planta poligonal com região frontal de desenho contracurvado, ladeado por ornatos curvilíneos em forma de “C” e “S”. A porção superior desse elemento apresenta palmeta espalmada e, no centro, ostensório.

No corpo do retábulo estão pares de colunas torsas com último terço composto por meninos e motivos fitomórficos. Essa seção foi separada do restante da coluna por anéis. A mesma composição da base se estende pelo restante da coluna, terminando em capitel compósito. Os nichos receberam escultura de meninos que simulam atlantes. Sobre esses elementos um dossel com penacho e cortinado nas paredes do fundo. Nas laterais do corpo retabular foram instaladas pilastras ornadas com meninos e aves.

O camarim apresenta meninos, enrolamentos e elementos curvilíneos. No centro o trono tem degraus em forma poligonal. O último degrau é de perfil curvilíneo e apresenta duas esculturas de meio-corpos. Nas paredes do camarim foram aplicados relevos de elementos fitomórficos.

Figura 185 - Coroamento do retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O coroamento é delimitado por arco pleno seguido de frontão que o completa em formato retangular (FIGURA 185). Ainda nessa região está o dossel com cortinado, ladeado por mísulas envolvidas por meninos e encimado por cabecinhas de anjos. Aves ladeiam essas mísulas. Sobre o dossel está imagem do Cristo envolvido em

raios, nuvens, cabecinhas de anjos, ladeado por dois anjos. Encontram-se, sobre essa alegoria, enrolamentos, três cabecinhas de anjos e coroa.

Encontra-se, referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentário

Observam-se alguns elementos utilizados no retábulo de Santo Antônio que se repetem nos demais exemplares da nave da Matriz do Pilar, como o uso de figuras antropomórficas nos socos externos da base, frontões acima do coroamento e lampadário segurado por ave. Acredita-se que esses elementos foram produzidos para uniformizar e harmonizar o conjunto.

9.16.6 Retábulo de Nossa Senhora das Dores

O retábulo de Nossa Senhora das Dores, juntamente com o de Santo Antônio, é um dos mais antigos da Matriz do Pilar de Ouro Preto.

Na região da base, nos socos externos, estão figuras antropomórficas a meio-corpo, sem os membros superiores (FIGURA 186).

A predela é composta por pilastras laterais com cabecinhas de anjos, elementos fitomórficos, mísulas com folhagem de acantos e fênix com coroa. Nas mísulas internas folhagem de acantos e figuras antropomórficas nuas a meio-corpo com braços em espiral. No centro dessa seção o sacrário com dossel de onde pendem cortinados, ladeado por figuras antropomórficas aladas. Abaixo do sacrário três cabecinhas de anjos, porta com relevo do cordeiro sobre o livro dos sete selos e uma flâmula.

O corpo do retábulo apresenta pilastras laterais externas com figuras antropomórficas a meio-corpo com braço em espiral, folhas de acanto. Pilastras dispostas a 45º com enrolamentos e motivos fitomórficos, com destaque para a coroa na parte superior que não existente na outra pilastra. Colunas torsas ornadas

com fênix segurando pelo bico cordão de flores e elementos fitomórficos: flores e folhas de acanto. Coroa sobre cabeça da fênix. Sobre essas colunas, capitel compósito. Pilastras com peanhas sustentadas por pelicanos. Ladeando a tribuna colunas torsas ornadas com meninos, aves e elementos fitomórficos.

Figura 186 - Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O camarim tem formato cilíndrico com cúpula e paredes com elementos fitomórficos.

O coroamento é delimitado por arco pleno, tem dossel contracurvado com lambrequins. Ladeiam o dossel meninos, figuras antropomórficas femininas nuas a

meio-corpo envolvidas em mísulas que também ladeiam o dossel. Têm-se, acima do dossel, três cabecinhas de anjos. Completam o arco do coroamento ornamentação com motivos fitomórficos, flores. O coroamento foi prolongado em formato retangular, finalizado por ave e lampadário.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

O retábulo de Nossa Senhora das Dores possui ornamentos que apontam algumas referências do estilo nacional português, como elementos antropomórficos e zoomórficos. Contudo, as colunas torsas não receberam cachos de uvas e folhas de videira. Não foram utilizadas arquivoltas concêntricas no coroamento e nichos foram instalados no intercolúnio, sinalizando o estilo joanino.

O dossel do coroamento parece se tratar de trabalho posterior, cujo desenho se aproxima dos mesmos elementos presentes no retábulo de São Miguel e dos Passos.

Figura 187 - Detalhe do retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O sacrário, certamente, foi fruto de trabalho posterior à fatura da peça retabular. As esculturas dos anjos presentes nesse retábulo se assemelham aos atlantes que compõem o retábulo-mor da mesma igreja Matriz.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

9.16.7 Retábulo de São Miguel e Almas

Os socos laterais da base do retábulo possuem esculturas antropomórficas vestidas à romana, cuja face revela traços orientais (FIGURA 188). Concha sobre a cabeça dessas figuras.

Encontram-se, na predela, meninos atlantes envolvidos em mísulas. Entre essas peças lambril com cartela ladeada por flores, elementos curvilíneos em forma de “C”, encimado por palmeta. O centro da cartela recebeu friso quadriculado. O sacrário tem porta com relevo de pomba envolvida em raios, ladeada por anjos adultos que levantam e afastam cortinado que pende do dossel. Sobre o dossel penacho com plumas. Na base do sacrário elementos curvilíneos em forma de “C” e três cabecinhas de anjos.

No corpo do retábulo quartelões com anjos sentados sobre mísulas, pendentes com botões de flores. O capitel é compósito. Internamente os pés-direitos são pilastras com mísulas preenchidas com elementos fitomórficos. Na porção superior dessas pilastras cabecinhas de anjos e capitel compósito. Entre o quartelão e a pilastra está o nicho com peanha em mísula, dossel poligonal com lambrequins e por cima do dossel, mísulas. Ladeiam a boca da tribuna pilastras com botões de flores em cordão.

Figura 188 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acantos e cornija denticulada.

O coroamento é em arco pleno. O dossel é arqueado com lambrequins, cortinado e ladeado por anjos. Sobre os pés-direitos internos estão anjos adultos sentados sobre base. O arco recebeu aplicação de festão de flores. No topo cartela composta por elementos curvilíneos em forma de “C”, cabeças de anjos triplas, plumas, coroa. O arco do coroamento foi completado com frontão até os balaústres da tribuna. Aves segurando lampadário.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

O retábulo de São Miguel possui estrutura e ornamentos que retratam as fases iniciais do estilo joanino. Aspecto esse observado no uso de quartelões, nichos e dossel no coroamento. Assinala a composição o uso de figuras antropomórficas concentradas na predela e no coroamento. Elementos como botões de flores, rosas, plumas, elementos curvilíneos em forma de “C” e mísulas.

Observa-se, ao se comparar essa obra aos trabalhos de talha de Manuel de Brito para igreja da Penitência, no Rio de Janeiro, a semelhança entre a escultura das figuras antropomórficas da predela do retábulo de São Miguel, com mesma gestualidade: uma mão sobre a parte superior da mísula e a outra voltada para a parte posterior. Similar, também, ao modo como se apresentam os atlantes do retábulo-mor da igreja lisboeta de São Miguel, onde atuou Manuel de Brito. Outro ponto comum entre essas figuras antropomórficas são as vestimentas, o penteado dos cabelos e a volumetria dos rostos.

As mísulas que compõem os pés-direitos internos e as peanhas do retábulo de São Miguel são similares aos mesmos elementos que se encontram no coroamento e nos balcões das tribunas da nave da igreja de São Francisco da Penitência, trabalhos também efetuados por Manuel de Brito. Além disso, o dossel do retábulo

de São Miguel apresenta o mesmo desenho do dossel instalado por Manuel de Brito na igreja da Penitência (Rio de Janeiro), com uso de frontão em arco côncavo central ladeado por retas e terminado em arco convexo, com a diferença que no retábulo-mor da Penitência Manuel de Brito instalou trio de cabecinhas de anjos sobre o arco central do dossel e, em Ouro Preto, sobre o dossel.

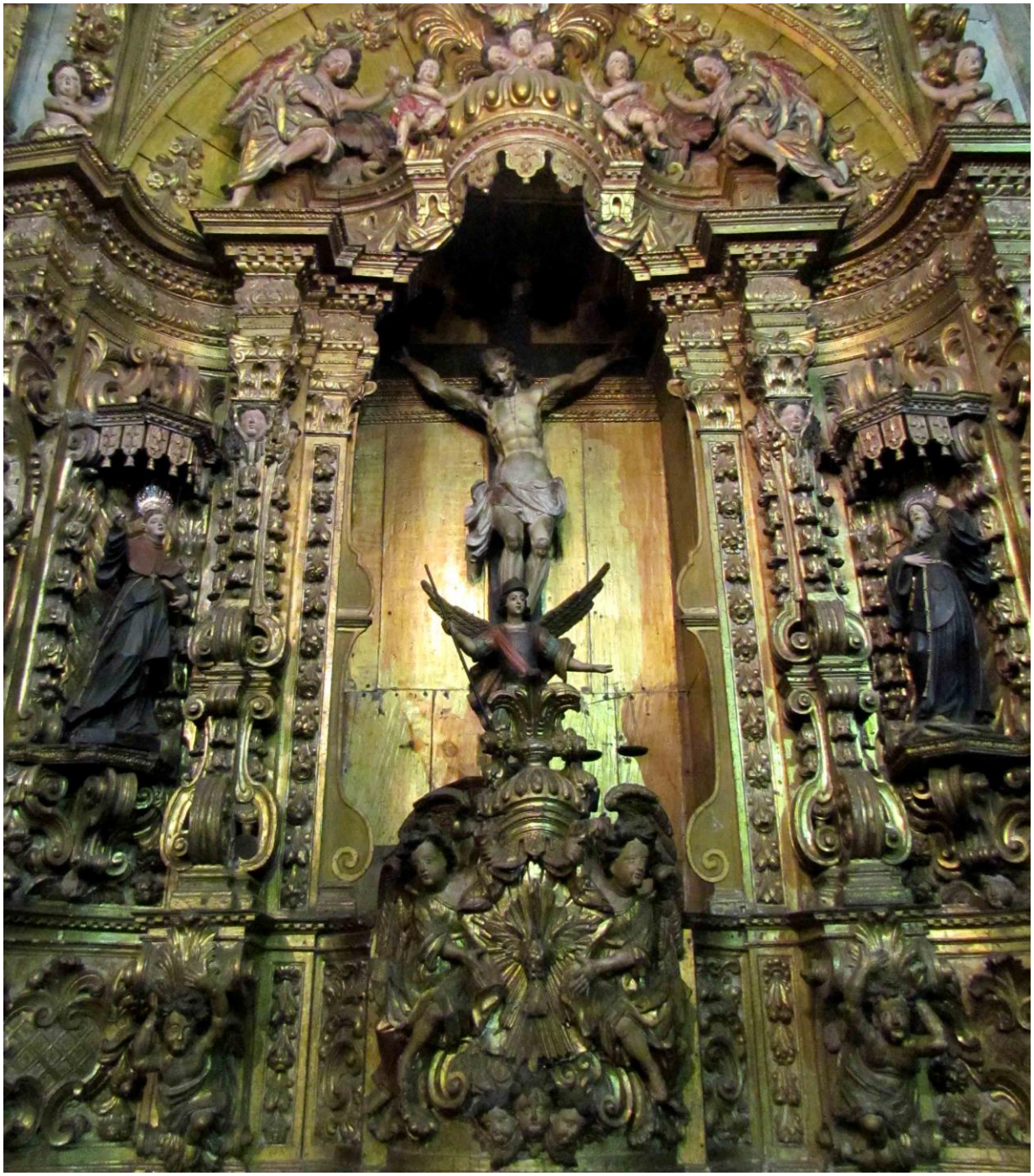


Figura 189 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.16.8 Retábulo do Bom Jesus dos Passos

Figura 190 - Retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Certamente o retábulo de São Miguel foi a referência para o do Bom Jesus dos Passos, considerando-se a data de fatura dessas peças. A um primeiro olhar essas peças parecem idênticas, todavia algumas diferenças são observadas.

Na base do retábulo dos Passos os socos laterais receberam figuras antropomórficas vestidas à romana, apoiadas sobre concha, com outras conchas sobre a cabeça. Composição essa similar às mesmas figuras do retábulo de São Miguel. Contudo, o desenho das vestimentas, a feição do rosto e as dimensões corporais são diferentes.

Figura 191 - Sacrário do retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Na região da predela a principal diferença é observada no sacrário, que apresenta esculturas antropomórficas e alguns elementos composicionais similares aos do retábulo de São Miguel, porém com outra configuração, pois esses anjos não mais afastam o cortinado pendente do dossel e carregam, em suas mãos, elementos que simbolizam o martírio de Cristo: cravos, coroa de espinhos, açoite e lança (FIGURA 191). Na parte superior do sacrário o relevo da cruz foi apoiado sobre pedras, parreira e trigo. Composição essa diferente do retábulo de São Miguel.

As três cabecinhas de anjos, recorrentes na obra de Manuel de Brito, que no retábulo de São Miguel surgem na base do sacrário, no retábulo dos Passos foram alocadas na porção superior da porta. Sobre o dossel do sacrário palmetas. O restante da composição da predela segue o risco do retábulo de São Miguel.

No corpo retabular os quartelões denotam algumas diferenças observadas na escultura das mísulas e dos anjos sobre esses elementos, apontando o labor de outro entalhador.

As pilastras que ladeiam a boca da tribuna do retábulo dos Passos receberam elementos fitomórficos, enrolamentos, cabecinhas de anjos. Essa configuração não é observada no retábulo de São Miguel.

No coroamento a principal diferença, entre os dois retábulos em estudo, pode ser pontuada no uso de motivos fitomórficos.

Além disso, contou o retábulo do Bom Jesus dos Passos com trabalhos de Pedro Gomes. A participação desse entalhador, na fatura da referida peça, justifica a permanência de diferenças escultóricas das figuras antropomórficas, trono, renda da boca da tribuna, pilastras do camarim e flores.

Encontram-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

9.16.9 Retábulo de Santana Mestra

Figura 192 – Retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

A base do retábulo de Santana Mestra apresenta, nos socos externos, figuras antropomórficas de soldados vestidos à romana e apoiados sobre concha, com outra concha na parte superior.

Na região da predela foram instalados meninos atlantes aos pares envolvidos em mísulas (FIGURA 192). Entre essas peças lambris com cartelas ladeadas por elementos curvos e pendentes de flores. O sacrário apresenta planta poligonal, porta com relevo de livro e folhagem, três cabecinhas de anjos logo abaixo do dossel. Do dossel pendem cortinados e, sobre ele, ornatos fitomórficos. Nas laterais do sacrário pilastras com cordões de motivos fitomórficos e mísulas no remate.

O corpo do retábulo recebeu quartelões com anjos sentados sobre mísulas, concha com botões de flores e, na porção superior, pendente com buquês de flores. Ladeando a boca da tribuna estão pilastras com mísulas, elementos fitomórficos e cabecinhas de anjos. Os pés-direitos possuem capitel compósito. Entre o quartelão e a pilastra, nicho com peanha em mísula, palmetas e motivos fitomórficos.

Ladeando a boca da tribuna estão pilastras com cordão de flores e, internamente, renda com elementos curvos, fitomórficos e cabecinhas de anjos. O trono possui relevos fitomórficos, folhas de acantos, entablamento com cornija denticulada e arquitrave lisa.

O entablamento apresenta desenho côncavo iniciado na planta do retábulo. A arquitrave é bipartida. O friso tem perfil curvilíneo com folhas de acanto. A cornija apresenta denticulado e lacrimal com elementos geométricos de formas curvilíneas.

O coroamento é em arco pleno, emoldurado por frontão que se prolonga até a tribuna, como nos demais retábulos. Esse registro apresenta dossel com lambrequins ladeado por anjos adultos sentados sobre bases. Ladeiam o dossel meninos e, sobre ele, cabecinhas de anjos e palmetas. Acima do dossel uma cartela ladeada por elementos curvilíneos em forma de “C” e palmetas.

Encontram-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Ainda não foram localizados documentos referentes aos serviços de talha do retábulo de Santana Mestra, mas sua estrutura e elementos ornamentais apontam ser obra realizada em datas próximas às que foram executados os retábulos de São Miguel e Almas e do Bom Jesus dos Passos, entre os anos de 1731-1749. Do mesmo modo, não é conhecido o autor do risco, tampouco o entalhador que executou a fatura da talha. Todavia, o risco do retábulo de Santana pode ter sido resultado de referências extraídas dos retábulos de São Miguel e do Bom Jesus dos Passos, diante das semelhanças existentes entre essas três peças. Nesse sentido, pode-se pensar que Manuel de Brito foi uma das prováveis influências para a talha do retábulo de Santana Mestra, uma vez conhecida sua atuação em outras peças da Matriz do Pilar, citando-se os retábulos de São Miguel e Almas e do Bom Jesus dos Passos. Além disso, não são excluídas hipóteses de Manuel de Brito ter liderado a oficina de talha que atuou na produção dos retábulos de Santa Mestra, Nossa Senhora do Terço, ambos localizados na Matriz do Pilar, em Ouro Preto.

Figura 193 – Atlante, retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 194 – Atlante, retábulo Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Contudo, apesar das semelhanças existentes entre essas peças, observam-se algumas diferenças, destacando-se o desenho do sacrário. No retábulo de Santana Mestra, por exemplo, foram eliminados os anjos adultos nas laterais do sacrário e o dossel teve sua volumetria sensivelmente reduzida, se comparado aos outros exemplares do templo. Observam-se, da mesma forma, diferenças de entalhe nas esculturas das figuras antropomórficas, ainda que seja perceptível a tentativa de se reproduzir um mesmo desenho para o rosto dessas esculturas.

Outra diferença que assinala os retábulos em estudo se encontra nas figuras antropomórficas que compõem os socos externos da região da base. Acredita-se que, apesar da semelhança dos temas representados, essas figuras foram resultantes de trabalhos de entalhadores diferentes, observados tais aspectos na escultura das peças.

9.16.10 Retábulo de Nossa Senhora do Terço

Figura 195 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O retábulo de Nossa Senhora do Terço apresenta estrutura e ornamentos similares aos mesmos elementos presentes no de São Miguel e Almas, do Bom Jesus dos Passos e de Santana Mestra, com a permanência de algumas diferenças pontuadas a seguir.

Nos socos da base as figuras antropomórficas estão vestidas à romana, com abdômen saliente, uso de penacho sobre a cabeça (FIGURA 200). Configuração essa diferente dos outros exemplares acima citados, onde essas figuras apresentam concha no lugar do penacho.

Na predela o falso sacrário apresenta relevo da torre de Davi, seguido de palmeta e coroa no topo. Sobre o dossel a fênix com asas abertas. Ladeiam essa peça dois anjos adultos segurando o cortinado que pende do dossel. Ressalta-se que esse falso sacrário apresenta algumas semelhanças com outras peças presentes nos retábulos de São Miguel e Almas, do Bom Jesus dos Passos e de Nossa Senhora das Dores.

Na região do corpo o trono foi ornado com relevo de folhas de acanto. Ladeiam o camarim pilastras com flores, como no retábulo do Senhor dos Passos. Os demais componentes ornamentais do retábulo, não comentados, seguem o mesmo modelo dos retábulos de São Miguel, Santana Mestra e do Bom Jesus dos Passos.

Encontram-se, a referida peça, em bom estado de conservação.

Comentário

O retábulo de Nossa Senhora do Terço não possui documentação sobre o autor de seu risco e da fatura de sua talha. Contudo, essa peça apresenta relações de semelhança com os retábulos de São Miguel e dos Passos, apontando a possibilidade de se tratar de uma intervenção de Manuel de Brito e sua oficina. Diante disso, e da configuração formal e estética do referido retábulo, pode-se inferir que ele foi executado entre os anos de 1731 – 1740.

Figura 196 - Retábulo de Santo Antônio, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 197 - Retábulo de São Miguel, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 198 - Retábulo de Santana Mestra, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 199 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 200 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 201 - Retábulo de Nossa Senhora das Dores, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.17 Igreja de Santa Efigênia

9.17.1 A capela-mor e seu retábulo

Figura 202 - Interior da Igreja de Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Documentos e registros

Poucos são os registros documentais, ainda existentes, referentes ao processo de produção da talha da igreja de Santa Efigênia. Desses, cita-se o Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos, datado de 1723-1798. Encontra-se, o volume original do citado livro, sob a posse da referida irmandade, restando ao pesquisador apenas o uso de microfilmes do Centro de Estudo do Ciclo do Ouro, em Ouro Preto.

Além disso, a leitura dos documentos remanescentes é de difícil compreensão, uma vez que esses registros não explicitam, com exatidão, a que se referem os serviços pagos. Por outro lado, a citação de diversos artífices colaborando para a execução de diferentes partes da talha é importante referência a respeito da oficina que nessa obra laborou.

É de conhecimento que poucos estudiosos se dedicaram a analisar e compreender essa talha, destacando-se os trabalhos de Germain Bazin (1983), Myriam de Oliveira e Adalgisa Campos (2010). Nesse sentido, serão discutidos os registros documentais encontrados. Em seguida, far-se-á análise dessas informações de modo que se possa promover o diálogo com os dados historiográficos existentes.

***

Documento: Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1723-1798), volume 132 – Centro de Estudo do Ciclo do Ouro, em Ouro Preto.

> Ano 1747-1748.[319]
> Despesa que se fizeram com a obra de talha capella-mor.
> Pello que se deu a Na.to Machado de desbastar a obra e de administrar a data. 500/8ª.
> Pello que se deu a Ign.º de aparelhar a d.ta obra 583/8ª.
> Pello que se deu a Felipe Vieir.a de limpar a d.ta obra 391/8ª.
>
> Ano de 1747-1748[320]
> Pello que se deu ao escultor Franc.º Xavier de Brito e
> Manoel Gomes Rocha de fazer a escultor p.ª a obra 270/8ª.
> Pello que se deu a M.oel Franc.º Lx.a do resto da madeira da tribuna. 1270/8ª..
>
> Ano de 1749[321]
> Serviço com a obra de talha da capella mor que se fez.
> De ouro que se deu a Francisco Branco de Barros de feitio do risco. 55/8ª.
> De ouro que se deo a Manuel Fran. Lisboa a capta [ilegível] madeira da talha. 100/8ª.
>
> Ano de 1754[322]

[319] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 57.
[320] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 57v.
[321] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 42v.

Despesas que se fizerao com o forro da capella mor e as seguintes:
Pello que de deo por 4 duzias de Taboado de forro. 6/8ª, 24/8ª.
Pello que se deo por 4 duzias – Manoel Gomes 58/8ª.
Pello que se deo a Ignacio Pinto de seu trabalho a jornal 42/8ª.
Pello que se deo os dois officiaes que ajudarão. 28/8ª.
Pello que se deo a Felipe Vieira que fez a talha p.ª o d.º foro. 42/8ª..
Pello que deo de prego p.ª o d.to forro 8/ ¾.
Pello que deo [ilegível] de castiçaes.

Ano de 1754[323]
Despeza q. se fez com a talha das ilhargas da capellamor .
Por 4 duzias de taboados de forro a 6/8ª.
Por ouro que deo a capp.m M.el [ilegível] Leitão de [iliegivel] p.ª a dita obra 134/8ª..
Pello ouro que se deo a Ign. Pint.o de aparelhar a dita obra 280/8ª.

Ano de 1756[324]
P. ouro que se deo aos mestres entalhadores Felipe Vieira e Jerônimo Felis Teixeira arremantando de d.ta obra 490/8ª.

Ano de 1758[325]
Pello que deo o Juiz M.oel serviço de Ign.cio Pinto 100/8ª.

Ano 1758[326]
Despesas que se fizerao com hum caixão que se fez p.ª a obra da sacristia.
Pello que se deo a Manoel Antonio de Machado de jacarandá e taboas finas. 55/8ª.
Pello que deo a Inácio Pinto de feitio do dito caixão. 50/8ª..
Pello que de deo por 4 duzias de Taboado e mais madeira branca.

Ano de 1759[327]
Pello que se deo aos mestres pintores que estão fazendo a obra de douramento.

Ano de 1760-1761[328]
Pello que deo ao [iliegivel] do ouro preto p.ª o painel de [ilegível] da tribuna.

Ano de 1760-1761[329]
Pello que deo a Jozé de A. mestre carpinteir de fazer grade para boca da tribuna. 44 ½.
Pello que se deo de 4 taboas para a dita grade. 21/1/2
Pello que se deo aos mestres pintores a conta do pagamento de obra de douramento.

---

[322] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 62v.
[323] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.
[324] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 63.
[325] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 66.
[326] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 68v.
[327] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 69.
[328] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 72.
[329] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 72v.

> Ano de 1764-1765[330]
> Pello que deo de feitio dos frontais e hum dossel p/ trono a Jerônimo Felix Teixeira.

Judith Martins mencionou pagamentos efetuados pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário a Francisco Branco de Barros: "Recebeu 94/8ª de administrar a obra e outras que fez por sua mao. Recebeu mais 40/8ª. Do risco dos altares (...)." (MARTINS, 1974, v. I, p. 100).

A primeira informação extraída dos documentos, acima arrolados, refere-se aos riscos realizados por Francisco Branco de Barros Barigua. Trabalho esse pelo qual o entalhador recebeu pagamentos entre os anos de 1747-1748. Nesse mesmo período Barrigua foi pago por administrar e executar obras. Não foram mencionados quais foram esses retábulos, o documento se refere a um risco para "altares", tratando-se de mais de uma peça. Conforme Germain Bazin (1983, v. 2, p. 86), o risco mencionado se referia aos retábulos próximos ao arco-cruzeiro dedicados a São Benedito e Santo Antônio. No entanto, Myriam de Oliveira e Adalgisa Campos apontam que o documento menciona os retábulos de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita (2010, v. 2, p.22), visto que os de São Benedito e de Santo Antônio foram produzidos entre os anos de 1790-1791 (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, v. 2, p. 23). Diante das datas de execução dessas últimas peças, compreende-se que Barrigua recebeu pagamentos por risco e fatura dos retábulos de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita. Além disso, a análise dos retábulos do arco-cruzeiro sinaliza que foram peças realizadas posteriormente.

A leitura da documentação ainda acusa Barrigua recebendo pagamentos, no ano de 1749, por "feitio de risco".[331] Esse registro foi listado como serviço de obras de talha para a capela-mor. Assim, demonstra-se o envolvimento de Francisco Branco de Barros Barigua na talha da capela-mor.

---

[330] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. [*ilegível*].

[331] CECO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132, fl. 42v.

As demais citações existentes explicitam, separadamente, o pagamento por serviços realizados na capela-mor e no retábulo-mor entre os anos de 1747-1764. Indicando que os trabalhos se arrastaram por cerca de dezessete anos. Assim, entre os anos de 1747-1748, foram iniciados os trabalhos na dita talha com serviços do entalhador Antônio Pereira Machado, que fez o desbaste e administrou a obra. Nesse mesmo período Inácio Pinto recebeu pagamentos para aparelhar a obra e Felipe Vieira para fazer a limpeza. É interessante notar que Manuel Francisco Lisboa recebeu por fornecer madeiras para a talha da capela-mor nos anos de 1747, 1748, 1749, mais um indicativo que, a essa época, aconteciam os estágios iniciais dos trabalhos.

Entre os anos de1747-1748 Francisco Xavier de Brito e Manoel Gomes da Rocha receberam pela produção de esculturas. Acredita-se que a contribuição de Francisco Xavier de Brito foi limitada à fatura de figuras antropomórficas, ficando a maior parte da obra a cargo de outros entalhadores que recebem pagamentos a partir do ano de 1754.

Assim, Inácio Pinto, Felipe Vieira e alguns outros artífices receberam pagamentos, no ano de 1754, pela execução de obras no forro da capela-mor. Ainda no ano de 1754, Inácio Pinto foi pago pelo aparelhamento das ilhargas da capela-mor.

No ano de 1756, Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira receberam pagamentos como “mestres entalhadores” arrematantes da obra. Esses pagamentos se referiam à talha da capela-mor e seu retábulo, como é de consenso entre os historiadores da arte que se dedicaram a estudar o tema. Outros pagamentos foram efetuados nos anos de 1760-1761 e se referiam a trabalhos na tribuna, grades e painéis para essa região.

Jerônimo Felix Teixeira ainda recebeu por feitio dos frontões e um dossel para o trono.

Provavelmente, por volta de 1760, foram realizados apenas os ajustes da talha. Acredita-se que os serviços foram concluídos nesse período, uma vez que foi registrado, no ano de 1759, pagamentos a pintores que fizeram douramento da obra.

Em síntese, a análise dos documentos a respeito do processo de produção da talha da igreja de Santa Efigênia pode ser compreendida da seguinte forma: 1 - Risco de Francisco Branco de Barros Barigua para os retábulos laterais. Atuando também, o referido entalhador, na produção dessas peças. A esse mesmo Barrigua deve ser creditada intervenção, senão todo o risco, da talha da capela-mor. 2 - Francisco Xavier de Brito e Manuel Gomes da Rocha realizaram algumas esculturas. 3 - Inácio Pinto atuou nos serviços de carpintaria da capela-mor. 4 - Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Vieira estiveram à frente dos serviços de talha da capela-mor e seu retábulo.

É interessante observar que a documentação cita vários pagamentos direcionados ao entalhador Antônio Pereira Machado que, certamente, exerceu papel importante na produção da obra em estudo. Como é de conhecimento, Antônio Pereira Machado é natural da região de Braga e participou do processo de louvação dos serviços de Francisco Xavier de Brito, no retábulo-mor da igreja do Pilar, em Ouro Preto.[332]

9.17. 2 Retábulo-mor: análise formal

A predela apresenta mísulas com acantos envolvendo meninos atlantes (FIGURA 203). Essas foram instaladas a 45º, angulação projetada até o coroamento e pouco usual nos retábulos joaninos, em Minas Gerais. Observam-se meninos atlantes envolvidos em mísulas que se encontram instalados de perfil para o observador que se posiciona de frente para o retábulo-mor. Entre os atlantes, lambril com cartela composta por conchas, elementos curvos e enrolamentos. Essas peças acompanham o desenho côncavo da região onde se encontram. Ainda na predela, pilastras com elementos fitomórficos.

[332] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 66v.

Figura 203 - Retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O monumental sacrário possui base composta por mísulas laterais com cabecinhas de anjos (FIGURA 204). Sobre essas estão folhas de acanto e, no centro da base, elementos curvilíneos em forma de “S” se unem para compor pequenas cartelas. Sobre essas peças conchas com ornatos curvilíneos em forma de “C”. Logo a seguir o entablamento. Ladeiam o sacrário colunas torsas com fustes recobertos por flores e capitel compósito. Internamente, pilastras com motivos fitomórficos ladeiam a porta do sacrário. Essa parte recebeu molduras com cordeiro deitado sobre livro dos sete selos e flâmula. Ladeia essa moldura cortinado que pende do dossel. Esse elemento possui lambrequins e, por baixo, três cabecinhas de anjos. Por cima do dossel concha central ladeada por elementos curvilíneos em “S”, formando base onde se encontra imagem devocional. O entablamento possui arquitrave tripartida, friso de perfil curvilíneo e cornija denticulada. Sobre o entablamento estão volutas curvilíneas onde se assentam meninos.

Figura 204 - Sacrário do retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O corpo do retábulo foi, lateralmente, limitado por pilastras ornadas com botões de flores. Na sequência quartelões com mísulas, palmetas, pendões de flores. Esses mesmos elementos cobrem as laterais das mísulas. Sobre essas uma base retilínea serve como suporte para outras mísulas com três cabecinhas de anjos. Sobre essas últimas uma base retilínea serve de apoio para outras mísulas ornadas com motivos fitomórficos.

Entre as pilastras foram instalados nichos com peanha composta por três meninos que simulam função de atlantes. O dossel dos nichos é composto por curvas, contracurvas, lambrequins, cortinado e é ladeado por mísulas.

Ladeiam a boca da tribuna pilastras com cordão de botões de flores e renda composta por elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”. O trono é escalonado em seis degraus. O primeiro de perfil curvilíneo com ornamentos compostos por cachos e pendentes de botões de flores. O segundo apresenta perfil curvilíneo, ornatos de flores e conchas. O terceiro tem planta igual ao primeiro e segundo degraus, porém o perfil é reto e os ornatos são conchas e motivos curvilíneos em forma de “C” e “S”. O quarto é de perfil curvilíneo com planta igual ao primeiro, segundo e terceiro degraus, recebeu aplicação de folhas de acanto nas laterais e reticulados com flores no centro da região frontal. O quinto apresenta forma e planta similar aos demais, seu perfil é curvilíneo e recebeu folhas de acanto. As paredes do camarim receberam molduras laterais, porém sem ornamentos. Destaque para o entablamento com folhas de acantos aplicadas.

O coroamento foi finalizado em arco e é região de grande destaque cênico (FIGURA 205). Tal efeito é devido ao uso de quatro figuras antropomórficas de anjos adultos que ladeiam o coroamento. Sobre os pés-direitos internos estão mísulas com acantos que servem de suporte para o entablamento, onde estão apoiados fragmentos de frontões curvos. Sobre esses elementos arquitetônicos anjos seguram palmetas.

Figura 205 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Sobre os pés-direitos internos duas mísulas com acantos envolvem meninos. Essas figuras antropomórficas fazem função de atlantes para os fragmentos de frontões curvos. Outras mísulas, seguidas de entablamento, estão direcionadas para a tribuna. Estão apoiados, sobre o entablamento que acompanha essas mísulas, os pés dos anjos que seguram cortinado que pende do dossel. Esses anjos apoiam o corpo no encurvamento lateral do dossel (FIGURA 206).

O dossel tem vista frontal curva-convexa e laterais côncavas. Esse elemento ainda recebeu lambrequins e foi encimado por continuação de entablamento, que se transforma em ornatos curvos com enrolamentos centrais simulando o rompimento desse elemento arquitetônico. Sobre o entablamento composição ondulante e fragmento arquitetônico. Remate com composição de tarja ladeada por elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, enrolamentos, inscrição central do símbolo mariano e coroa no topo. Ladeiam essa tarja dois anjos adultos cuja escultura impressiona pela qualidade escultórica e beleza. Observam-se figuras antropomórficas similares a essas existentes nos retábulos do arco-cruzeiro da capela ouro-pretana de Nossa Senhora do Rosário, também conhecida como capela do Padre Faria.

O estado de conservação do retábulo é muito bom.

Figura 206 - Retábulo-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.17. 3 Capela-mor: análise formal

Figura 207 - Capela-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O segundo registro da capela-mor apresenta, no primeiro tramo, cartela com elementos curvilíneos sinuosos em forma de “S” e “C”, motivos fitomórficos e três cabecinhas de anjos na porção superior (FIGURA 207). No tramo interno, pilastras com pendões de botões de flores, encimadas por folhas de acanto. Sobre a porta estão volutas e cartela com elementos curvilíneos e palmetas. O terceiro tramo apresenta cartela com três cabeças de anjo, moldura, palmetas, elementos fitomórficos e curvilíneos em forma de “C”, curvas, contracurvas e enrolamentos.

O terceiro registro recebeu, nas laterais, composição de elementos fitomórficos e curvilíneos aplicados sobre a parede. No centro moldura geométrica envolvendo pintura. Ladeiam essa seção pendões de flores com acantos e capitel compósito.

Sobre o entablamento das ilhargas da capela-mor foi instalada tarja ladeada por anjos (FIGURA 208). Essa peça é composta por folhas de acanto, elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”, palmeta na parte superior e inscrição IHS (Iesus Hominibus Salvatoren). Do lado direito da capela-mor a tarja apresenta inscrição I (Iesus)

Figura 208 - Capela-mor, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

O arco-cruzeiro não recebeu ornamento de talha e, sobre ele, tarja composta de enrolamentos e elementos curvilíneos de “C” em formação auricular. No centro o

rosário, enrolamentos, simbologia mariana. Ladeiam a tarja anjos e, sobre ela, coroa.

O estado de conservação da talha é muito bom.

Comentário

Assinala o retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia a preferência por composição ornamental em contraposição ao uso de estruturação arquitetônica. Conforme demonstrado por Myriam de Oliveira (2006), essas predileções foram recorrentes nas obras de talha realizadas por artífices da região Norte de Portugal, mais especificamente de Braga e Porto. De fato Felipe Vieira (MARTINS, 1974, v. 2 p. 311) e Antônio Pereira Machado, entalhadores atuantes nesse retábulo-mor, eram naturais da região de Braga. O que pode ter favorecido a transferência dessas referências para os retábulos da Capitania de Minas.

Assim, sobressaem-se no retábulo-mor em estudo o uso de ornamentos por toda composição, principalmente no corpo do retábulo onde colunas de tipologia salomônica, comuns na talha joanina, foram substituídas por quartelões e pilastras com profusão de ornamentos incrustados. Aspecto esse que faz lembrar o retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia (1736-1739), produzido pelo entalhador Marceliano de Araújo.

É de se notar a solução encontrada para o desenho da estrutura do corpo do retábulo com planta côncava e tramos externos a 45º. Mudando, desse modo, a configuração estrutural do retábulo e dinamizando a disposição dos ornamentos e elementos arquitetônicos que o compõe. Assim, as mísulas com meninos atlantes da predela e os anjos adultos do coroamento não se voltam para o observador que se posiciona de frente para o retábulo, mas para o tramo central onde e se encontram o sacrário e o trono com o orago da igreja, efeitos esses que acentuam a teatralidade da talha em estudo.

Nesse retábulo os elementos do estilo joanino se fazem presentes por intermédio do uso de motivos fitomórficos, figuras antropomórficas, mísulas, palmetas, volutas e elementos curvilíneos em forma de “C” e “S”.

É difícil apontar quais foram os trabalhos executados pelo entalhador Francisco Xavier de Brito nessa obra de talha, uma vez que não foi um trabalho de grandes proporções e que se restringiu, provavelmente, à escultura de figuras antropomórficas. A pesquisadora Myriam Oliveira identificou como prováveis obras de Brito, no retábulo-mor em análise, as cabecinhas de anjo das pilastras e dos quartelões que se encontram na região do corpo retabular (OLIVEIRA, 2006, p. 143).

Por fim, merece destaque citação da pesquisadora Myriam Oliveira (2006, p.144), referente às hipóteses do entalhador José Coelho de Noronha ter executado algumas figuras antropomórficas do coroamento do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia (FIGURAS 209 e 212). Para tal atribuição a autora supracitada comparou os elementos citados com os anjos do coroamento do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar, em São João del-Rei (FIGURAS 210 e 211). Não foram localizados documentos referentes à participação de Noronha na talha do retábulo-mor de Santa Efigênia, no entanto algumas figuras antropomórficas do coroamento dessa igreja, certamente, foram esculpidas pelo entalhador que fez os mesmos elementos do Pilar de São João del-Rei, quem sabe o próprio José Coelho de Noronha. Pois são idênticas as peças citadas: a escultura dos rostos, o penteado dos cabelos, a escultura das vestimentas e, até mesmo, a gestualidade dos dedos das mãos.

Figura 209 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 210 – Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Figura 211 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Matriz do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Figura 212 - Figura antropomórfica, retábulo-mor da Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

9.17.4 Retábulo de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita

Acredita-se que os retábulos de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Rita foram executados entre os anos de 1746-1748 (FIGURAS 213 e 214). Não se conhece a oficina que nessa obra laborou, apenas o nome de Francisco Branco de Barros Barrigua como autor dos riscos. Além disso, a documentação informa que Barrigua também atuou na dita obra.

Figura 213 - Retábulo Santa Rita, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 214 - Retábulo Nossa Senhora do Carmo, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Esses dois retábulos apresentam mesma estrutura e ornamentos. Assim, na predela foram instalados meninos atlantes envolvidos em mísulas com acanto. Entre esses meninos lambril com palmetas na porção superior. No centro desse registro o sacrário não se vincula à composição do retábulo, um indício de que essa peça foi

realizada posteriormente. O sacrário, que hoje se encontra nesses retábulos, é formado por mísulas, dossel e cabecinhas de anjos.

O corpo do retábulo é composto por pares de colunas torsas ornadas com elementos fitomórficos, aves, meninos e finalizadas com capitel compósito. Ladeando a tribuna estão quartelões com mísulas, conchas, meninos, cabeças de anjo, flores e capitel compósito.

No intercolúnio conchas, elementos curvilíneos, cabecinhas de anjos, palmetas. A renda da boca da tribuna é composta por enrolamentos, conchas, cabecinhas de anjos, fragmentos de entablamentos. O camarim não possui talha e o trono aparenta que foi produzido em época posterior. Ladeando o corpo retabular, externamente, pilastras com enrolamentos, cabecinhas de anjos, conchas e flores.

O entablamento possui arquitrave tripartida. O friso é de perfil curvo e recebeu ornamentos de folhas de acanto. A cornija é denticulada com folhas de acanto no lacrimal. O entablamento acompanha projeção côncava da predela.

Figura 215 - Retábulo Santa Rita, Igreja Santa Efigênia – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

No coroamento estão fragmentos de frontão triangular e dossel com lambrequins. Do dossel pendem cortinados afastados por anjos adultos que seguram, com a mão direita, feixe de palmetas (FIGURA 215). O dossel é finalizado por cabecinhas de anjos e penacho de plumas. Acima desse penacho estão três cabecinhas de anjos. O coroamento é formado por arco pleno, seguido de frontão retilíneo e finalizado com conchas e enrolamentos.

O frontão apresenta conchas, cabecinhas de anjos, enrolamentos e ornatos curvos. Esse elemento foi finalizado com entablamento composto por arquitrave tripartida, friso de perfil côncavo com folhas de acanto, cornija com acanto na parte superior. Encontram-se, na região central do entablamento, cartelas ladeadas por mísulas, palmetas e elementos curvilíneos em forma de “C”. Sobre o entablamento o frontão curvilíneo é ladeado por flores, elementos curvilíneos e relevo simbolizando as irmandades presentes nos retábulos. O remate apresenta pedestal para apoiar coroa. Ladeiam o frontão volutas sobre as quais estão sentados meninos.

Encontram-se, os referidos retábulos, em bom estado de conservação.

Passagem de Mariana

9.18 Igreja de Nossa Senhora da Glória

9.18.1 Retábulo-mor

Análise formal

A igreja de Nossa Senhora da Glória está localizada no distrito de Passagem, em Mariana. Não foi localizada documentação referente à produção dos retábulos do referido templo.

O retábulo-mor conserva características do estilo joanino (FIGURA 216). Assim, na região da base os socos externos foram projetados à frente da composição,

assegurando a concavidade da planta retabular. Na predela estão pares de mísulas com folhas de acanto envolvendo atlantes. Tem-se, entre essas peças, lambril com elementos curvilíneos em forma de “C” e folhas de acanto. O sacrário apresenta, na região frontal, enrolamentos com pendão de motivos fitomórficos. A porta do sacrário é composta por molduras envolvendo relevo de cruz, cachos de uvas e folhas de videira. Esses elementos estão envolvidos em raios e cabecinhas de anjos. Sobre o sacrário dossel curvo com lambrequins, que envolve concha de onde pendem festões de flores. As paredes laterais do sacrário foram ornadas com conchas, acantos e elementos fitomórficos.

Figura 216 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana

Fonte: Foto do Autor

Encontram-se, na região do corpo retabular, colunas torsas ornadas com flores e terminadas em capitel compósito (FIGURA 217). No intercolúnio nicho com peanha composta por palmetas e elementos fitomórficos. Os nichos possuem peça torneada que prende o cortinado. O dossel é composto por concha externa e enrolamentos. A tribuna é ladeada por pilastras com cordões de elementos fitomórficos. A renda da boca da tribuna é composta por folhas de acanto, ornatos curvilíneos em forma de "S". O trono é escalonado em degraus.

O camarim possui abóbada de berço com talha composta por enrolamentos, elementos curvilíneos em forma de "C" e "S", motivos fitomórficos.

Figura 217 - Retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana

Fonte: Foto do Autor

O entablamento tem arquitrave bipartida, friso com aplicação de elementos fitomórficos e cornija com folhagem de acantos.

No coroamento, lateralmente, volutas e sobre esses elementos meninos. Sobre os pés-direitos internos bases com mísulas, entablamento e figura antropomórfica segurando palmetas. O dossel é contracurvado com lambrequins e, sobre ele, três cabecinhas de anjos. Cartela ladeada por elementos curvos e cabecinhas de anjos.

O coroamento é em arco pleno com a parte superior ornada com elementos fitomórficos.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Comentários

O retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Glória possui características do estilo joanino tais como: conchas, ornatos curvilíneos em forma de “C” e “S”, motivos fitomórficos, elementos arquitetônicos, dossel, mísulas, volutas.

Figura 218 - Atlante do retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora da Glória – Mariana

Fonte: Foto do Autor

Figura 219 - Atlante do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Sé de Mariana

Fonte: Foto do Autor

No coroamento o dossel lembra solução existente em algumas igrejas de Ouro Preto, como o dossel do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar. As mísulas do coroamento se assemelham à solução encontrada no retábulo-mor da igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro.

Os meninos atlantes desse retábulo se assemelham aos mesmos elementos presentes no retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Sé de Mariana (FIGURAS 218 e 219). Tais similaridades podem ser observadas no penteado dos cabelos, feição do rosto, posicionamento de pernas, braços, tronco e gestualidade da cabeça inclinada para o lado. Assim, pensa-se na possibilidade do entalhador que realizou as figuras de meninos atlantes do retábulo da Senhora do Rosário da Sé, ter sido o mesmo a realizar a fatura das peças do retábulo-mor de Nossa Senhora da Glória, no entanto é, ainda, difícil apontar possíveis autorias.

É interessante notar a estrutura do risco que, provavelmente, norteou a confecção do retábulo onde o caráter arquitetônico sobressai às preferências de uma possível configuração ornamental.

Santa Bárbara

9.19 Igreja Matriz de Santo Antônio

A igreja Matriz de Santo Antônio, localizada na cidade de Santa Bárbara, abriga em seu interior interessante conjunto de retábulos do estilo joanino, além de fragmentos de um antigo retábulo que nesse templo existiu e foi desmontado em data não identificada. Apesar disso, são raros os estudos acerca do tema. Assim, conhece-se documentação a respeito das obras de ornamentação realizadas para a produção da antiga capela-mor e seu retábulo.

9.19.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

Em documento redigido no dia 5 de janeiro do ano de 1744,[333] a irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, decidiu contratar obras de talha para o retábulo-mor da igreja, uma exigência para que se pudesse realizar, posteriormente, a trasladação do Santíssimo Sacramento para o referido retábulo. Deveria ser feito "(...) retábulo de talha para o altar mor com paredes e teto da capellla mor apainelados (...)".[334] Essa ação determina os subsequentes atos emendados pela irmandade do Santíssimo, que resultaram na arrematação da referida obra de talha pelo entalhador Francisco de Faria Xavier. Destaca-se a exigência contratual de se fazer talha para teto, paredes da capela-mor e demais ornamentos. As características do serviço contratado estavam em conformidade com as preferências ornamentais correntes no universo artístico setecentista luso-brasileiro.

> Termo de arrematação da obra do retablo q. se rematou Fran.o de Faria X.er.
> Aos vinte e dois dias do mes de junho de mil setecentos e quarenta e coatro annos neste Arrayal de S. Barbara o [ilegível] Provedor e naus off.es de meza presentes servem na Irmandade do Santissimo Sacram.to [ilegível] da fabrica da dita Irmandade p.a eff.o de rematação da obra do retábulo que determinarão mandar faser na Capella do Santissimo Sacram. Nesta Matriz de S. Antonio do d.to arrayal donde se achão vários officiaes entalhadores para rematar a dita obra e sendo assim se achou também o mestre Francisco de Fara X.er que por ser o seo lanso o mais útil p.a a irmandade por mais acomodado, lhe foi rematada a dita obra por vista de risco que se lhe aprezentou com as condições expressadas no papel que o Rematante assinou com seus fiadores João Gonçalves Linhares e Manuel Pereyra Bastos as quais condições entre mais de que eles rematante por si e seus fiadores se obrigava a fazer a dita obra e assenta la no tempo de hum anno, com cominação de perder quinhentas oitavas não cumprindo no d.o tempo, as quaes se aplicarão p.a a obra da capella mor da dita Matriz, a cuja pena os d.os fiadores se obrigarão casa hum per si e Eu por ambos e que não serão ouvidos em juízo nem fora dele sem primeiro depositarem a referida quantia de quinhentas oytavas de ouro, porem sendo feita a dita obra com todas as condições se lhe pagaria pela dita mil trezentas e sincoenta oytavas de ouro pelos bens da dita irmandade do Santissomo Sacramento e como assim se ajustou, escrevi este termo e [ilegível] de Escrivao da d.a

[333] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 8.
[334] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 8.

> irmandade Domingos [ilegível] da S.a que o Jozé Cardoso de Souza que o escrevi.[335]

Diante dessas decisões, no dia 22 de junho do ano de 1744, a irmandade do Santíssimo Sacramento concedeu a arrematação da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio a Francisco de Faria Xavier. [336] Conforme relata o documento, outros entalhadores participaram desse processo de arrematação.

Além disso, registrou-se que o risco do retábulo foi definido em data anterior ao processo arrematação e apresentado a Francisco de Faria Xavier, antes de ser assinado o contrato da obra. Infelizmente não foi possível, até o presente momento, encontrar o projeto, tampouco saber quem foi o responsável por sua elaboração.

Certamente os prazos contratuais estipulados pela irmandade do Santíssimo Sacramento, para efetuar a obra da capela-mor, exigiu que Francisco de Faria Xavier subcontratasse mão-de-obra para colaborar na produção dos serviços. Primeiramente, porque se tratava de uma grande obra que contemplava: a talha do retábulo-mor, paredes e teto da capela-mor, o que exigiria um tempo maior para sua execução ou, o esforço de muitos artífices trabalhando em equipe. Algumas questões sobre o tema ainda não foram esclarecidas e deve-se refletir como foram realizados esses trabalhos em tão curto espaço de tempo. Supunha-se a subcontratação de artistas para realizar a obra, mas não se tinham comprovações a esse respeito.

Nesse sentido, documento inédito esclarece que, no dia primeiro de agosto do ano de 1745, a irmandade do Santíssimo Sacramento, da igreja Matriz de Santo Antônio, realizou pagamentos referentes a serviços de talha da mencionada capela-mor. Foi destinado valor em dinheiro a ser pago ao entalhador José Coelho de Noronha, referenciado como “mestre da dita obra”.

> Em o primeiro dia do mez de Agosto de mil setecentos e quarenta e sinco anos, estando em Meza o Provedor e mais officiais que servem na

[335] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 21v.
[336] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 21v.

> Irmandade do Santis. Sacram.to determinarão se satisfizesse a esmola de quatro centas oitavas de ouro que consignarão a obra de talha da capella mor da dita Matriz. Na forma e maneira seg. te, a saber duas oitavas de ouro da Meza de [*ilegível*] annos que ha de pagar o Provedor da dita irmandade o Coronel Miguel Alves Per.a e mais Esta [*ilegível*] de ouro há de dar o Escrivao da d.a Irmandade Domingos Alves da Silva da Meza de dois annos, de igual quantia de cento e trinta e oito oitavas da Meza d.o Escrivão se de por entregue o d.o provedor p.a satisfazer ao mestre da dita obra Jose Coelho de Noronha, e dezesseis oitavas que faltarão p.a completar a d.a coantia de quatro centas oitavas de ouro de ouro se consignou. (...). [337]

Esse documento elucida algumas questões levantadas por Pedrosa (2012, p. 85) de que José Coelho de Noronha havia colaborado nos trabalhos de talha da igreja Matriz de Santa Bárbara. A hipótese do pesquisador foi levantada por se saber que Noronha e alguns artífices, que laboravam em sua oficina, trabalharam em Santa Bárbara na produção de um retábulo.[338] Nas mesmas pesquisas o autor supracitado levantou os nomes dos oficiais que estiveram com Noronha em Santa Bárbara, certamente em virtude da confecção da dita talha: Amaro dos Santos e Manoel João Pereira.

A documentação, sobre o processo de construção e ornamentação da igreja Matriz de Santa Bárbara, refere-se a Francisco de Faria Xavier apenas uma vez, não sendo mencionado seu nome no tangente à quitação de pagamentos, ajustes contratuais, dentre outros meios burocráticos que, geralmente, envolviam essas obras. É também intrigante o fato de Coelho de Noronha receber pagamentos por serviços prestados em uma obra não arrematada, inicialmente, por ele. Questiona-se se a contratação de outro entalhador ocorreu pelo fato, hipotético, de Francisco de Faria Xavier não ter finalizado os trabalhos conforme os prazos contratuais estabelecidos. Ou, se foi um acordo entre Faria Xavier e a irmandade do Santíssimo a subcontratação de outro entalhador para realizar os serviços de talha do retábulo-mor. Essas hipóteses surgem como tentativa de se compreender o envolvimento de ambos os entalhadores na fábrica da talha em pauta, uma vez que não foram localizados registros sobre o assunto.

---

[337] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 22. .

[338] Ver: PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p. 597-631, maio/agosto de 2013.

Tudo isso leva o pesquisador a recorrer a outros métodos analíticos na busca por informações que possam trazer esclarecimentos. Desse modo, procurou-se averiguar os registros que discorrem sobre o processo de douramento da talha da capela-mor e seu retábulo. Esses documentos apontam que, provavelmente, a primeira configuração da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio já havia sido finalizada no dia 25 de janeiro do ano de 1748, pois nessa data a irmandade do Santíssimo Sacramento contratou serviços de douramento para a capela-mor.[339] Constatou-se que esses trabalhos foram contratados por etapas, pois no dia 16 de agosto do ano de 1750 a mesma irmandade registrou termo recebendo aval do Bispo para proceder ao douramento do retábulo-mor.[340]

> Aos vinte sinco dias do mês de janr.o de mil setecentos corenta e oito annos estando a mesa o Provedor e mais officiaes da irm.de [ilegível] desta freg.a de S. Ant. do Rib.ram de S. Br.a p.a se mandarem dourar a capella do mesmo senhor a [ilegível] seu dourador [ilegível] Rabr.o com ajustada obra por mil oitavas de ouro (....)[341]

Em outro ato, no dia 12 de setembro de 1750, a irmandade do Santíssimo Sacramento determinou que se ajustasse o douramento da talha da tribuna e do retábulo-mor, solicitando que as demais irmandades que na Matriz de Santo Antônio se encontravam, colaborassem com recursos financeiros para tais serviços.[342] Esses documentos demonstram que por volta do ano de 1750 já havia sido finalizada a primeira etapa das obras de talha da capela-mor e seu retábulo. Pois é de conhecimento que Francisco de Faria Xavier e José Coelho de Noronha, nesse momento, estavam envolvidos em outros serviços e, possivelmente, não se encontravam em Santa Bárbara.

> Aos doze dias do mez de setembro de mil e setecentos e sincoenta annos estando em meza o Provedor e mais off.es e os Irmaons que se puderão ajustar desta Irmandade do Santissimo Sacramento determinarão uniformem.te que a d.a Irmandade tomasse a seu cargo ajustar o douramento da talha da tribuna do altar-mor concorrendo porem a mais Irmandades e confrarias com o que licitamente podessem, por ser útil para

[339] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 24v .
[340] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 26.
[341] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805. fl. 24v.
[342] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 34.

> todos a d.a obra evitando nas suas festividades a despeza que se faz com aramções e (...).[343]

Outras informações extraídas dos documentos indicam que a capela-mor da igreja Matriz de Santa Bárbara passou por obras de alvenaria a partir do ano de 1752, [344] para que fosse ampliado seu espaço para instalar banqueta, um painel da Santa Ceia, entre outros ajustes, pois a irmandade do Santíssimo Sacramento considerava pequeno o espaço existente. A leitura da documentação indica que se tratava de serviços de alvenaria, não mencionando execução de talha. Por outro lado, acredita-se que as reformas empreendidas podem ter implicado a desmontagem do retábulo-mor e demais ornamentos que compuseram a talha da capela-mor, pois o documento que trata dessas obras acusa que o retábulo deveria ser encostado na parede da capela-mor. Além de ser plausível que mudanças na alvenaria não poderiam ser realizadas sem se desmontar o retábulo.

> Em o primeiro dia doo mez de junho de mil setecentos e sincoenta e dous fizeram meza geral os off.es e mais Irmaos do santíssimo Sacramento que se puderão convocar p.a concordarem o modo mais conveniente com que se poderia ampliar a sua capella, por ser minimamente por pequena [ilegível] a banqueta sem [ilegível] precisa receber seus castçaes e consultando os off.es preitos na arquitetura concordarão que se podia enconstar o retablo á parede e que o vao da tribuna q. de hum ministério he servia ficasse p.a acrescentar o corpo da capella e quena boca da mesma tribuna se puzese um painel da cea do S.r com seus discípulos e para esse efeito se ajustarão com o mestre Manoel Ribeiro Caldas a fatura da d.a obra e outros mais que nas condições infra, escritas se declarão por preço de cento e vinte oitavas de ouro, por não haver entre os mais off.es que se [ilegível] quem por menos o fizesse e ajustado o d.p preço declararão que seria feita a parede de traz da tribuna de pau a pique com toda a segurança e se correria retablo ate encostar a renda da tribuna na mesma parede e que seria forrado o respaldo por sima a volta do mesmo arco do barrete, correndo o presbyterio e escadas do altar na proporção necessária, fazia nas paredes da p.te do Evang e Epistola duas frestas em correspondência e fechara a fresta que existe ficando as molduras p.a sefazer Hum painel e fazer um xadres por sima da porta da mesma capella donde estão os balaústres (...).[345]

Na sequência, os documentos alusivos às obras que se sucederam na capela-mor da Matriz de Santa Bárbara indicam que, no dia 20 de janeiro do ano de 1756, houve um ajuste firmando entre a irmandade do Santíssimo Sacramento e Gonçalo

[343] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 34.
[344] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 37v.
[345] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 37v.

Francisco Xavier, para que fosse realizada pintura e douramento da capela-mor.[346] Esse documento indica que a reforma da alvenaria da capela-mor estava finalizada e, assim, deveria ser pintada e dourada. Não é crível que esse processo de pintura e douramento abrangesse a talha lá existente, pois foram contratados tais serviços em datas anteriores. Do mesmo modo que são descartadas hipóteses de ter sido confeccionada nova talha para o retábulo-mor nesse período, tratando-se apenas de obras de douramento e pintura na alvenaria da capela-mor.

> Aos vinte de janr.o de mil setecentos e cincoenta e seis annos estando a Meza o Provedor e maes off.es de Meza p.a ajustar a pintura e douramento da capella da Nossa Irmandade com Gonçalo Francisco Xavier e com eff. Ajustarão cento e vinte coatro oitavas de ouro de 1200 reis, c o dito Gonçalo Francisco se obrigou a fazer a d.t obra pela referida quantia de que pagou papel conta condições de ajuste ficando fora da obrigação de pintar a porta da caza da fabrica que também ajustou e de tudo fiz este termo (...).[347]

O desencontro de informações a esse respeito ocorre por se saber que o retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara sofreu modernizações que lhe conferiu seu aspecto atual, no qual o estilo Rococó se faz presente. A pesquisadora Myriam Ribeiro (2006, p. 147) levantou possibilidades de Manuel da Costa Ataíde ter sido o autor do risco desse novo retábulo, pois o artista realizou a pintura dos forros da igreja Matriz de Santo Antônio entre os anos de 1806 e 1807.

Nesse sentido, sabe-se que o antigo retábulo-mor e demais ornamentos que compuseram a primeira configuração da capela-mor da igreja Matriz de Santo Antônio foram desmontados. Alguns elementos dessa talha hoje compõem o acervo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto: o grupo da Santíssima Trindade, uma coluna de tipologia salomônica, algumas figuras antropomórficas e outros adornos. Acredita-se que a outra parte do dito retábulo pode ter sido remontada na capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio (BAZIN, 1983, v. 3, p. 97), uma vez que a montagem realizada denota que os ornamentos que lá se encontram não foram concebidos para o espaço que hoje ocupam, além de revelarem proximidade formal e estilística com alguns elementos da talha que compôs o conjunto retabular primeiro da Matriz de Santa Bárbara, a partir do ano de 1744. Permitindo inferir que

[346] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 39.
[347] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 45v.

essas peças constituíram um único conjunto de talha. No entanto, deve-se efetuar sistemático estudo para que se possa averiguar se são essas, realmente, as peças do antigo retábulo-mor.

Além desses elementos, acredita-se que outros fragmentos restantes da peça em análise estão presentes no atual retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara. Sobre o tema a pesquisadora Myriam de Oliveira (2006, p. 148) identificou como pertencentes ao antigo retábulo: quatro anjos do coroamento, parte dos quartelões com seus respectivos anjos, as peanhas nos nichos laterais, parte da renda da tribuna, três degraus do trono e a pomba do Espírito Santo.

Sobre o envolvimento de Faria Xavier e de Noronha nas obras de talha da igreja Matriz de Santa Bárbara, devem ser debatidas algumas questões. Pois, Francisco de Faria Xavier foi contratado para fazer "(...) obra da capella mor (...)" [348] no ano de 1744, e, após um ano, José Coelho de Noronha recebeu pagamento como mestre da "(...) obra de talha da capella mor." [349]

Além disso, outra questão envolvendo o tema deve ser considerada. Uma vez que é aventada a possiblidade do entalhador Francisco Xavier de Brito ter laborado na confecção da talha do antigo retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Bárbara, pois lhe é atribuída a autoria do grupo escultórico da Santíssima Trindade que compunha esse retábulo e que hoje se encontra no Museu da Inconfidência.

Esse conjunto é composto pela escultura do Deus Pai (de barba longa) e o Filho (de barba curta) com o globo ao centro representando o mundo recém-criado. Essas esculturas se assemelham aos mesmos elementos do coroamento do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), obra essa, comprovadamente, de autoria de Francisco Xavier de Brito.[350] A boa fatura dessas esculturas e os detalhes das vestes apontam a possibilidade de se tratarem de obras de um mesmo escultor, além de ser provável que uma tenha servido como

[348] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 21v.
[349] AEAM. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12. Santa Bárbara,1741-1805, fl. 22v.
[350] AEAM. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224, fl. 53.

modelo para a outra. No caso em estudo, a de Santa Bárbara deve ter sido a referência, pois sua fatura é anterior à da talha do Pilar de Ouro Preto. Os querubins que ladeiam a composição de Santa Bárbara indicam, pela volumetria de suas faces, pela escultura do queixo, boca, nariz e bochechas, proximidades com as mesmas figuras do coroamento do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar. Com exceção do penteado dos cabelos de alguns desses anjos que fogem, em alguns aspectos, ao esgrafiado dos anjos de autoria de Xavier de Brito na igreja do Pilar (Ouro Preto).

Como mencionado, é importante examinar as motivações que possibilitaram a contratação de José Coelho de Noronha para executar o retábulo-mor da igreja Matriz de Santa Bárbara. Contudo, a documentação analisada nada informa sobre o tema. Outra dúvida que permanece se refere à colaboração do entalhador Francisco Xavier de Brito como autor das peças entalhadas para o retábulo-mor de Santa Bárbara, que hoje se encontram no Museu da Inconfidência. Não se exclui a possibilidade de Xavier de Brito ter colaborado na produção da obra em estudo, visto serem muitas as evidências de ter ele esculpido o grupo da Santíssima Trindade, como analisado anteriormente. Contudo, a ausência de documentação que cite seu nome e a menção a José Coelho de Noronha recebendo pagamento como mestre da obra de talha da capela-mor, exige que se busquem metodologias de análise para que se possa identificar qual foi a colaboração de um e outro na confecção da talha em estudo.

Por fim, destaca-se a importância de se sistematizar qual foi a real participação de Francisco de Faria Xavier nesse processo. Pois as recentes descobertas, embasadas em documentação, colocam dúvidas se foi ele apenas o arrematante da obra inicial de talha do retábulo-mor, subcontratando, possivelmente, outros artistas para sua execução, onde entraria a possível colaboração de Francisco Xavier de Brito, ou se Faria Xavier realmente executou alguns desses trabalhos.

9.19.2 O antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara

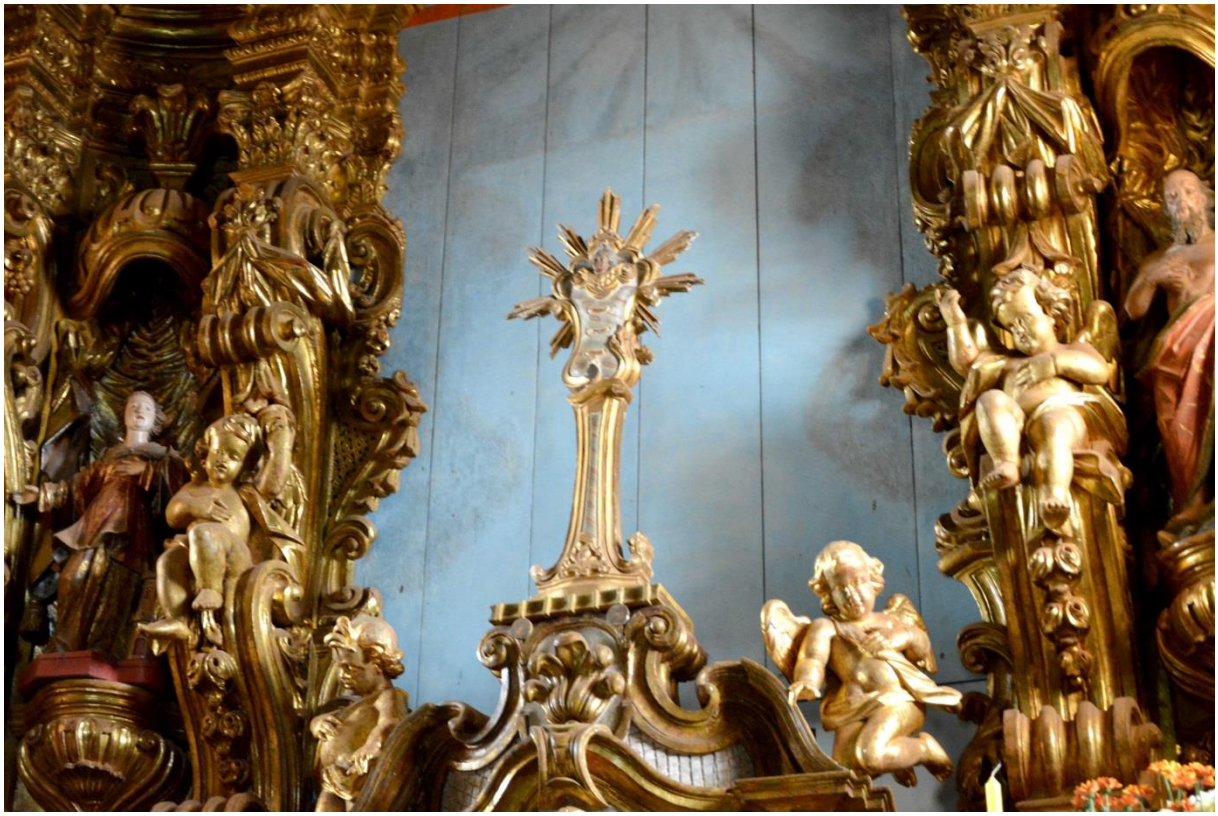


Figura 220 – Detalhe do retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto Chagas

Destaca-se que alguns elementos que foram remontados na capela do Santíssimo Sacramento, ornando seu teto e laterais, podem ser fragmentos do antigo retábulo e ornamentos da capela-mor da Matriz de Santa Bárbara. Contudo, é importante localizar documentos que contenham registros sobre a época na qual foram essas peças adaptadas na capela do Santíssimo e se existiu, ali, outra talha. Todavia, até o momento, não foi possível localizar tais informações.

Desse modo, não é possível determinar se os elementos que hoje compõem o retábulo da capela do Santíssimo são oriundos do antigo retábulo-mor, cuja documentação aponta se tratar de intervenção de Francisco Faria Xavier e José Coelho de Noronha. Essa dúvida surge diante da análise das peças oriundas do antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, que hoje se encontram no Museu da Inconfidência (Ouro Preto). Os elementos existentes no acevo do referido Museu, se somados aos que compõem a talha do retábulo-mor da capela do Santíssimo, acusam não se tratarem de peças originadas de um único retábulo.

A exemplificar, demonstra-se que o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento possui dois pares de quartelões (FIGURAS 220, 221). Caso sejam esses elementos peças do antigo retábulo-mor, torna-se difícil associar a coluna, que se encontra no Museu da Inconfidência, como elemento composicional desse retábulo juntamente com mais dois pares de quartelões. A impossibilidade de uma composição com dois pares de quartelões e um par de colunas se agrava, sobretudo, se for considerado o espaço existente na capela-mor que não comportaria tal arranjo.

Figura 221 - Retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Foto do Autor

Além disso, não é inteligível se o sacrário que se encontra na capela do Santíssimo Sacramento é oriundo do antigo retábulo-mor, uma vez que no acervo do Museu da Inconfidência coexistem fragmentos que, possivelmente, compuseram o sacrário do retábulo da Matriz de Santa Bárbara, inclusive apresentam relações estéticas e formais com as demais peças que fizeram parte do retábulo-mor em análise.

Nesse sentido, propõem-se algumas interpretações para o caso em estudo:

- Acredita-se que algumas peças que se encontram na capela do Santíssimo são originárias do antigo retábulo-mor. Porém, outros fragmentos de talha agrupados nessa capela podem ser elementos de algum retábulo que nessa igreja existiu. Pois, certamente, não foram projetados para o espaço que ocupam, uma vez que suas dimensões e proporções demonstram que não poderiam ser encaixados juntamente com as peças existentes no Museu da Inconfidência, como citado em momento anterior.

- As outras peças que compuseram o antigo retábulo-mor estão, hoje, no Museu da Inconfidência: o grupo escultórico da Santíssima Trindade, coluna de tipologia salomônica, capitel compósito, figuras antropomórficas, fragmentos de moldura do sacrário, diversos motivos fitomórficos.

- Outros elementos, ainda, encontram-se na atual configuração do retábulo-mor da igreja de Santa Bárbara, como ressaltou Myriam Oliveira (2006). Assim, cita-se a pomba do Espírito Santo, os anjos do coroamento, a renda da boca da tribuna, os três últimos degraus do trono e os nichos do intercolúnio.

9.19.3 Uma provável composição formal para a capela-mor e seu retábulo

Diante das discussões acerca do antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, procurou-se compreender qual pode ter sido sua configuração inicial. Nesse sentido, foi analisado o espaço da capela-mor da igreja Matriz (FIGURA 222), os elementos que nela coexistem e que podem ser da configuração retabular primeira, as peças

presentes no acervo do Museu da Inconfidência e alguns fragmentos constantes na capela do Santíssimo Sacramento, também da mesma igreja. Além disso, serviram como referência para esse estudo alguns retábulos do estilo joanino existentes em Minas Gerais, produzidos em período próximo às datas que assinalaram a fatura do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara. Dessas peças, citam-se o retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e o mor da igreja Matriz de Catas Altas. Nesse sentido, propõe-se que a capela-mor de Santa Bárbara poderia apresentar a configuração descrita a seguir.

Figura 222 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto de Castro Chagas

Acredita-se que pares de mísulas com acantos compuseram a predela. Todavia, não se pode afirmar se essas peças receberam esculturas de atlantes. Essas dúvidas surgem diante da análise do retábulo da capela do Santíssimo, visto ser provável que ele tenha recebido elementos que compuseram a talha do antigo retábulo-mor da dita igreja. Não existindo, nas mísulas de sua predela, uso de meninos atlantes, apenas de cabecinhas de anjos e conchas na parte superior. Ainda na região da

predela os fragmentos do sacrário, presentes no Museu da Inconfidência, demonstram que foi esse elemento ladeado por nuvens, cabecinhas de anjos e porta composta por curvas e contracurvas.

O corpo do retábulo, provavelmente, era composto por colunas de tipologia salomônica com último terço estriado, quartelões e, entre esses elementos, nichos. Possivelmente, a peanha e o dossel desses nichos são os que ainda se encontram no atual retábulo-mor da igreja em debate. Assim, compunham a peanha cabecinhas de anjos, conchas, elementos curvilíneos em forma de “C”. Por sua vez, o dossel era formado por lambrequins, cortinado, mísulas, palmeta e ornatos curvilíneos em forma de “C” e “S”.

Como demonstrado por Myriam Oliveira (2006), é provável que elementos que compuseram a renda da tribuna ainda estejam no atual retábulo-mor da igreja em estudo. Caso o seja, essa peça poderia apresentar motivos fitomórficos, elementos curvilíneos e esculturas de anjos. O trono, certamente, era escalonado.

É difícil inferir a respeito de uma possível configuração para o entablamento. Contudo, trabalha-se com a hipótese, subsidiada em peças contemporâneas ao retábulo em estudo, de que ele era composto por arquitrave (bipartida ou tripartida), friso de perfil curvilíneo com ornamentos e cornija denticulada.

O coroamento, certamente, recebeu grupo escultórico da Santíssima Trindade com o Deus Pai, o Filho e o Espírito Santo representado pela pomba envolvida em raios, ainda presente no retábulo atual. Essa alegoria é a que se encontra no Museu da Inconfidência (FIGURA 223). Provavelmente, compuseram o registro do coroamento esculturas de anjos que ainda se encontram no atual retábulo. Essas figuras antropomórficas foram identificadas por Myriam Oliveira (2006) como pertencentes ao antigo retábulo-mor.

Figura 223- Santíssima Trindade, Museu da Inconfidência – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

É difícil estabelecer hipóteses a respeito da antiga decoração da capela-mor. Contudo, acredita-se que duas figuras antropomórficas de Hermes, que se encontram sobre as colunas externas do retábulo de Nossa Senhora do Carmo da Matriz de Santa Bárbara (FIGURAS 224 - 225), sejam remanescentes da antiga talha da capela-mor. Essas esculturas lembram os mesmos elementos utilizados por Noronha na composição da capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. As semelhanças entre essas peças, o incomum uso na talha joanina em Minas e o fato de Noronha ter laborado na obra da Matriz de Santa Bárbara permitem levantar possibilidades de que foram esculpidas para a capela-mor e, depois de desmontadas, reaproveitadas no retábulo de Nossa Senhora do Carmo. Se comparados esses elementos aos existentes na Matriz do Pilar de São João del-Rei, pode-se observar que faltam, nas peças da Matriz de Santa Bárbara, alguns elementos. Possivelmente, essas esculturas de Hermes foram produzidas por um mesmo artista.

Registra-se que a talha que restou do antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, cuja obra teve início no ano de 1744, permite compreender que o conjunto se tratava de um dos mais belos exemplares existentes em Minas e que muito pode

ter influenciado a talha das capelas-mores da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto (c. 1746), da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas (1746) e da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei (c. 1754), principalmente por se saber que os artistas que estiveram envolvidos na produção da talha desses templos, mantiveram relações profissionais que lhes possibilitavam conhecer as obras de seus pares, referenciando-se nelas e propagando modelos.

Além disso, a documentação informa que, comprovadamente, laboraram na produção da talha em estudo os entalhadores: Francisco de Faria Xavier, José Coelho de Noronha, Amaro dos Santos e Manuel João Pereira. Além da possível contribuição de Francisco Xavier de Brito.

Figura 224 - Retábulo de Nossa Senhora do Carmo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto de Castro Chagas

Figura 225 - Hermes do retábulo de Nossa Senhora do Carmo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Foto do Autor

9.19.4 Retábulos de São Francisco e São José

Figura 226 - Retábulo de São José, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto de Castro Chagas

Os retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Santo Antônio são dedicados a São José e a São Francisco (FIGURAS 226 e 227), ambos apresentam uma mesma configuração estética e formal.

A predela desses retábulos é composta por mísulas com palmetas joaninas, envolvendo aves. Mísulas internas com acantos e meninos atlantes. Sacrário central com acantos, enrolamentos, dossel com lambrequins, palmetas.

O corpo retabular é constituído por colunas torsas com meninos, aves e flores. O intercolúnio recebeu pilastra com acantos e pendões com botões de flores. Sobre essas colunas capitel compósito. A renda da boca da tribuna é composta por elementos fitomórficos e enrolamentos.

O trono de ambos os retábulos é escalonado em quatro degraus. O primeiro e o segundo com base retangular e relevos aplicados. O terceiro e o último apresentam base poligonal com perfil curvo e relevos aplicados.

O teto do camarim é em abóbada de berço ornada com relevos fitomórficos e curvilíneos. As paredes do camarim receberam ornatos fitomórficos e curvilíneos, com destaque para a concha do último registro.

O entablamento é retilíneo com arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo com acanto e cornija denticulada com pendentes.

No coroamento, na continuação dos pés-direitos internos, fragmento de frontão curvo finalizado em volutas. No centro motivos fitomórficos, enrolamentos e elementos curvilíneos. Pende do remate guirlanda de flores e borlas penduradas, à semelhança dos lambrequins do dossel. Sobre essa composição está o entablamento arqueado no centro e retilíneo nas laterais, onde estão sentados dois anjos. O remate do coroamento é composto por conchas, enrolamentos, elementos

curvilíneos em forma de “C” e plumagem no topo. Nas laterais dessa seção estão mísulas com acantos e plumagem.[351]

Encontram-se, os referidos retábulos, em bom estado de conservação.

Figura 227 - Retábulo de São Francisco, Igreja Matriz de Santo Antônio – Santa Bárbara

Fonte: Paulo Roberto de Castro Chagas

[351] Conforme Ávila *et al*. (1996, p. 167) a plumagem simboliza a fé e a contemplação.

Comentários

Os retábulos de São José e de São Francisco, da igreja Matriz de Santo Antônio, provavelmente, foram executados pela mesma oficina que produziu o retábulo do arco-cruzeiro da capela de Santana (Cocais), os retábulos do arco-cruzeiro da igreja de Santo Amaro (Brumal) e o retábulo que se encontra na sacristia da igreja Matriz de São Joao Batista (Barão de Cocais). A comparação entre esses exemplares demonstra que foram subsidiados por influência de um risco inicial e produzidos pela mesma oficina.

A região da predela dessas peças é assinalada por figuras antropomórficas que fazem função de atlantes e estão envolvidas em mísulas. A vestimenta dessas figuras segue o mesmo modelo dos retábulos acima citados. Na predela as aves envolvidas em mísulas são similares aos mesmos elementos constantes no retábulo da sacristia da igreja Matriz de Barão de Cocais. Outros elementos idênticos aos do retábulo da Matriz de Barão de Cocais são as colunas torsas com aves, meninos e flores, inclusive são em mesmo número.

São similares ao citado retábulo da Matriz de Barão de Cocais as paredes do camarim com conchas no último registro, o entablamento, os fragmentos de frontões curvos finalizados em enrolamentos e a tarja que arremata ambos os retábulos com plumagem superior. Inclusive esse elemento tem o mesmo desenho da tarja presente nos retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Brumal e da capela de Santana, em Cocais.

É de se notar, também, que no coroamento de todos os retábulos citados, com exceção do que se encontra na sacristia da Matriz de Barão de Cocais, os anjos apresentam a mesma escultura, vestimenta, gestualidade de braços e mesmo posicionamento corporal. São também similares as guirlandas de flores com borlas existentes nos retábulos analisados, com exceção do exemplar da sacristia da Matriz de Barão de Cocais.

Tudo isso vem a confirmar a possibilidade de se tratar de obras executadas por uma mesma oficina, a partir de um risco inicial que serviu de referência para os demais. A ausência de documentação sobre esses retábulos impossibilita que se conheça o autor do risco dessas peças e os artistas que estiveram envolvidos na produção de tais serviços. Contudo, citações mencionadas neste trabalho demonstram que, no ano de 1738, já se encontravam finalizados os retábulos do arco-cruzeiro da igreja de Brumal. Essa informação possibilita conhecer a provável data de execução dos retábulos analisados, aproximadamente entre os anos de 1735-1740.

Características do estilo joanino: conchas, plumas, fragmentos de frontão no coroamento, enrolamentos, elementos curvilíneos em forma “S” e “C”, palmeta, flores. O peso da ornamentação sobressai às possíveis marcações arquitetônicas, preenchendo todos os espaços dos retábulos com profusão de ornamentos. Entretanto, esses modelos são diferentes, se comparados aos outros exemplares da talha joanina colonial luso-mineira. Esses aspectos assinalam as características escultóricas e composicionais da oficina que concebeu as referidas peças retabulares.

São Bartolomeu

9.20 Igreja Matriz de São Bartolomeu

9.20.1 Retábulo-mor

Análise formal

É de interesse para essa pesquisa o retábulo-mor da igreja Matriz de São Bartolomeu, localizada no distrito de São Bartolomeu. Ressalta-se que não foram localizados registros documentais sobre a referida peça (FIGURA 228).

Apesar de muito modificado, o retábulo-mor da referida igreja Matriz abriga elementos característicos do estilo joanino. Assim, a predela apresenta meninos

atlantes envolvidos em mísulas com folhas de acantos. Esses elementos foram instalados nos tramos externos do retábulo, dispostos em diagonal.

Figura 228 - Retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu

Fonte: Foto do Autor

O sacrário é composto por dossel com cortinados, ladeado por conchas, cabeças de anjos e, em sua parte superior, por palmeta joanina. Ainda na região da predela conchas, laços de fitas e motivos fitomórficos.

O corpo do retábulo é marcado por colunas torsas externas, com fustes sem ornamentos. Internamente os elementos de sustentação são colunas torsas com último terço reto, composto por ornamentos geométricos dispostos diagonalmente. Anéis separam esses fustes da região torsa.

O entablamento acompanha o desenho da planta do retábulo e apresenta arquitrave bipartida, friso de perfil curvilíneo e cornija retilínea.

No coroamento volutas laterais (FIGURA 229). Dossel central com lambrequins inserido em arco côncavo. Esse arco recebeu gomos com friso dourado e linguetas. O arco externo recebeu festão de flores. Arremata o coroamento tarja ladeada por elementos curvilíneos em “C” em formação auricular, anjos nus e palmeta no remate. No centro da tarja relevo de lua e duas estrelas.

O estado de conservação do retábulo é ruim. Observa-se que essa peça foi descaracterizada.

Figura 229 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu

Fonte: Foto do Autor

Comentários

1 Elementos do estilo joanino presentes no retábulo em análise: conchas, palmetas, elementos curvilíneos em “C” em formação auricular, ornatos curvilíneos em forma de “C” e “S”, motivos fitomórficos, colunas torsas, nichos laterais com dossel e cortinado, dossel com lambrequins no coroamento.

2 O retábulo-mor da igreja Matriz de São Bartolomeu apresenta relações de semelhança com mor o da capela de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito. Ainda é incerto apontar se esses dois retábulos foram realizados a partir do risco de um mesmo autor ou se foram executados por uma mesma oficina. Contudo, pesquisas futuras podem trazer novas informações a respeito do assunto, sobretudo investigações que tenham como orientação examinar as correlações existentes entre esses dois exemplares analisados.

3 Diante das semelhanças entre as peças em estudo e, conhecendo-se algumas datas que assinalaram a fatura do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário (FIGURA 231), pode-se inferir que a produção do exemplar da Matriz de São Bartolomeu ocorreu, aproximadamente, entre os anos 1750-1760.

4 Listam-se as relações entre ambos os retábulos: Na seção da predela as semelhanças são acentuadas no tramo central com formações laterais em diagonal, sacrário central em projeção à frente da composição. O desenho do sacrário de ambas as peças apresenta similar formato das molduras das portas, no uso do remate com desenho recortado de curvas e contracurvas, e na palmeta joanina. No corpo do retábulo são similares os tramos externos em diagonal e o uso de colunas torsas internas com último terço retilíneo. Similar desenho do trono no primeiro e último degrau. O entablamento apresenta mesmo desenho de cornija. No coroamento as semelhanças são marcadas pelo uso de volutas.

Figura 230 - Retábulo-mor, Igreja de São Bartolomeu – São Bartolomeu

Fonte: Foto do Autor

Figura 231 - Retábulo-mor, Capela de Nossa Senhora do Rosário – Itabirito

Fonte: Foto do Autor

São João del-Rei

9.21 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar

9.21.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

Conhecem-se poucos estudos acerca dos retábulos da Matriz do Pilar de São João del-Rei. Parte desse esquecimento, ao qual foram relegadas as referidas peças, é devido ao desconhecimento de documentação a respeito do processo de ornamentação do templo. Uma vez que o espólio documental da igreja pouco informa sobre a produção de seus retábulos.

Sobre a talha da capela-mor, da referida Matriz, pouco se sabia. As pesquisas realizadas não foram capazes de esclarecer quem foi o entalhador responsável por sua execução e as datas de sua produção, ficando tais questões no campo das hipóteses. Contudo, os estudos de Pedrosa (2012) trouxeram a conhecimento referências documentais que sinalizam a possibilidade dessa obra ser um trabalho do entalhador José Coelho de Noronha, realizado entre os anos de 1755-1758. Resolvendo, desse modo, algumas dúvidas que perduravam sobre o tema, sobretudo diante da possibilidade de ter sido a talha da capela-mor um trabalho realizado na década de 1730 e que, oportunamente, será discutida.

Além disso, são raras as informações referentes ao processo de produção dos retábulos laterais dessa igreja, apesar das inúmeras buscas documentais empreendidas que, infelizmente, foram infrutíferas. Todavia, o ainda desconhecido Inventário de Bens da Matriz de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João del-Rei, datado de 1730,[352] registra visita realizada por Manoel Freire Batalha, à igreja

[352] Encontra-se, o livro citado, no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Ressalta-se que sua referência, no mencionado arquivo, está incorreta, referindo-se a “Padre Faria”. Trata-se de registro raro, desconhecido e de suma importância para a história da então Comarca do Rio das Mortes, produzido no ano de 1730. Nesse texto, o autor arrola todas as igrejas e capelas existentes

do Pilar. Esse documento aponta que, no dia quatro do mês de maio de 1730, havia na dita igreja altares e imagens sacras, inclusive a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Esse documento arrola preciosas informações sobre os templos religiosos existentes na Comarca do Rio das Mortes, no ano de 1730.

Por sua vez, um relato realizado no ano de 1750, de autoria de José Alvares de Oliveira,[353] informou que existiam na Matriz do Pilar sete retábulos de talha. Destacou o autor supracitado que quatro dessas peças se encontravam douradas à época de seu relato. Certamente eram os seis retábulos laterais mais o mor. Acredita-se que o retábulo-mor citado por Alvares de Oliveira se tratava de intervenção anterior, provavelmente realizada na década de 1730.

Do ponto de vista documental, são esses os registros existentes. Além disso, pesquisas sobre o referido templo estiveram presentes nas publicações de Germain Bazin (1983), Lygia Martins Costa (1990-1992), Myriam de Oliveira (2006) e, recentemente, nas pesquisas empreendidas por Aziz Pedrosa (2012). Desse modo, são essas as principais contribuições a respeito da talha da Matriz de São João del-Rei.

***

O retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, exemplar ímpar da talha colonial luso-mineira, sempre estimulou a produção de importantes pesquisas a seu respeito. Assim o fizeram German Bazin, Lygia Martins Costa, Myriam Oliveira, dentre outros, cujos estudos permanecem, até os dias de hoje, como relevantes referências sobre o assunto. Entretanto, à época das investigações dos autores citados, algumas dúvidas surgiram e lacunas ficaram abertas quando se questionava a autoria dessa obra que, certamente, é um dos mais belos exemplares da talha do estilo joanino, em Minas Gerais.

---

na região à época, descrevendo detalhes principais de sua arquitetura e ornamentação. Referência: AEAMA. Inventário de Nossa Senhora da Ajuda do Padre Faria, W17, 1730, fl. 54.

[353] DANGELO, André G. D. *Origens históricas de São João Del Rei.* Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006, p. 117.

Como citado, é escassa a documentação referente aos retábulos da Matriz de São João del-Rei, limitando-se, desse modo, as ações dos pesquisadores que procuram informações sobre autorias e datas de sua fatura. Todavia, resta documentação constante no Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa) em que se registra a mesa administrativa da irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de São João del-Rei, no ano de 1732, enviando petição à Coroa. Nesse documento consta registro explicitando que, à época descrita, estava finalizada a talha e retábulo da capela-mor da referida igreja: obra que fora realizada a um custo de quinze mil cruzados.[354]

Ainda escreveu Dangelo[355] que, de acordo com as descrições feitas por José Alvares de Oliveira (trabalho titulado *"História do distrito do Rio das Mortes, sua descrição, descobrimento de suas minas, casos acontecidos entre Paulistas e Emboabas e criação de suas vilas*"), [356] no ano de 1750, encontrava-se na referida igreja Matriz a talha da capela-mor, à qual o autor desses relatos não poupou elogios. Tais referências são devidamente conhecidas pela historiografia da arte, aceitando-se que, pelo ano de 1732, havia um conjunto de talha na capela-mor da igreja Matriz de São João del-Rei.

No entanto, apesar de resolvidas algumas questões a respeito da ornamentação da capela-mor da Matriz de São João del-Rei, permanecia incógnita a autoria do mestre que executou a referida talha. Isso gerou especulações diversas, diante das similaridades ornamentais mantidas entre os retábulos-mores do Pilar de São João del-Rei e da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté), que, comprovadamente, foi realizado por José Coelho de Noronha.

A partir dessas referências, historiadores da arte como German Bazin (1983, v. 2 p. 347), Lygia Martins Costa (1990-1992, p. 433) e Myriam de Oliveira (1990-1992, p. 145) questionaram a possibilidade de ser de Noronha a autoria da talha da capela-mor de São João del-Rei, mas a ausência de documentação comprobatória

[354] MENEZES, Ivo Porto de. "Documentação referente a Minas Gerais existente nos Arquivos Portugueses". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXVI, 1975, pp. 290-291 (409 documentos).
[355] DANGELO, André G. D. *Origens históricas de São João Del Rei.* Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006, p. 117.
[356] DANGELO, André G. D. *Origens históricas de São João Del Rei.* Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006, p. 117.

impossibilitou ratificações a esse respeito. No entanto, tal fato tomou novas direções com a descoberta do inventário de José Coelho de Noronha, em que consta crédito a receber no valor de "(...) duzentos e cinquenta mil setecentos e sessenta réis pela obra da capela-mor da igreja Matriz (...)",[357]de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. O conhecimento desse documento fornece novos subsídios para o estudo da talha setecentista em Minas Gerais bem como da obra de Coelho de Noronha, pois estabelece ferramentas para uma análise mais segura da morfologia de seu trabalho como entalhador.

De acordo com os dados sobre a vida e obra do mestre entalhador José Coelho de Noronha, foi intenso seu labor em algumas Vilas da Capitania de Minas, com início de suas primeiras obras por volta do ano de 1744 e cessando-se, sua atividade artística, no ano de 1765, data de seu falecimento. A documentação referente aos contratos e recibos de obras arrematadas por Noronha, aluguel de casas, entradas em irmandades, ações judiciais em que estava envolvido, dentre outros registros referentes à sua atuação profissional e vida pessoal, arrolam datas que perpassam os anos de 1745 a 1755 e depois de 1758 a 1765 (PEDROSA, 2012). Não foram, até o momento, encontrados documentos que comprovem a atuação profissional de Noronha entre os anos de 1755 a 1758, ficando essa lacuna, a respeito de sua vida e obra, sem ser preenchida.

Contudo, é preciso destacar que os documentos que limitam esses intervalos mencionam Coelho de Noronha no dia quatro de dezembro de 1754[358] e no dia três de abril de 1755[359]residindo em São João del-Rei. Nesse sentido, pensa-se que, no período de dezembro de 1754 a maio de 1758,[360] poderia José Coelho de Noronha estar em atividade na confecção da talha da capela-mor da Matriz de Nossa

[357] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 31v.

[358] Data em que ele recebe último pagamento pelos trabalhos realizados na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 89v.

[359] Data referente à entrada de Noronha como Irmão na irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. AEDSJDR. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790, fl. 115: "793 – Aos três dias do mês de Abril de mil setecentos e cinquenta e cinco anos se assentou por Irmão desta Irmandade do Santíssimo Sacramento José Coelho de Noronha e se obrigou às Leis do compromisso se assinou e pagou a sua entrada."

[360] Data de arrematação do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, da cidade de Caeté. Ver: APM. Seção Colonial, Delegacia Fiscal. Códice1075, fl.104.

Senhora do Pilar, em São João del-Rei, uma vez arrolados em seu inventário créditos a receber pela dita obra e a documentação levantada citá-lo residindo em São João del-Rei, no referido intervalo de tempo. Após essas datas, novos registros demonstram Noronha em Caeté, a partir do ano de 1758, realizando a talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso.

Lamentavelmente não constam, no inventário de José Coelho de Noronha, as datas em que foram realizadas as obras na capela-mor da Matriz de São João del-Rei. Mas, diante das informações descritas acima, que demonstram Noronha residindo em São João del-Rei e do fato de que, no período citado, não se têm registros comprovando sua atuação em outras obras na Capitania de Minas, pode-se inferir que, no intervalo de 1754, quando finalizou os trabalhos na Matriz do Pilar de Ouro Preto, a 1758, ano da arrematação da obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, Noronha estivesse em pleno labor nas obras de talha da capela-mor da Matriz de São João del-Rei.

São muitas as possiblidades de Noronha ter executado a atual talha da capela-mor da Matriz de São João del-Rei, entre os anos de 1754 a 1758.[361] A grande incerteza que perdura, em relação a esse assunto, é relacionada ao documento que registra, no ano de 1732, a existência de talha na capela-mor da referida igreja Matriz. Acredita-se na existência dessa talha à época citada, porém, não é crível que, na década de 1730, José Coelho de Noronha tivesse ali trabalhado e nem mesmo que no ano de 1765 ainda ficassem quantias de dinheiro a receber, como registrado em seu inventário, por uma obra realizada passados cerca de trinta e três anos.

Esses registros trazem a fundamental informação de que o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar recebeu duas composições de talha em épocas diferentes, uma concluída por volta do ano de 1732 e que poderia se tratar de uma talha vinculada às características formais e estéticas do estilo nacional português e uma segunda talha produzida a partir do ano de 1754, correlacionada à estética do estilo joanino.

[361] O critério utilizado para estabelecer esta provável data foi determinado pela ausência de documentação acerca de sua vida e obra, no mencionado período, e o fato de Noronha residir em São João del-Rei à época citada, como comprovam os documentos analisados por Pedrosa (2012).

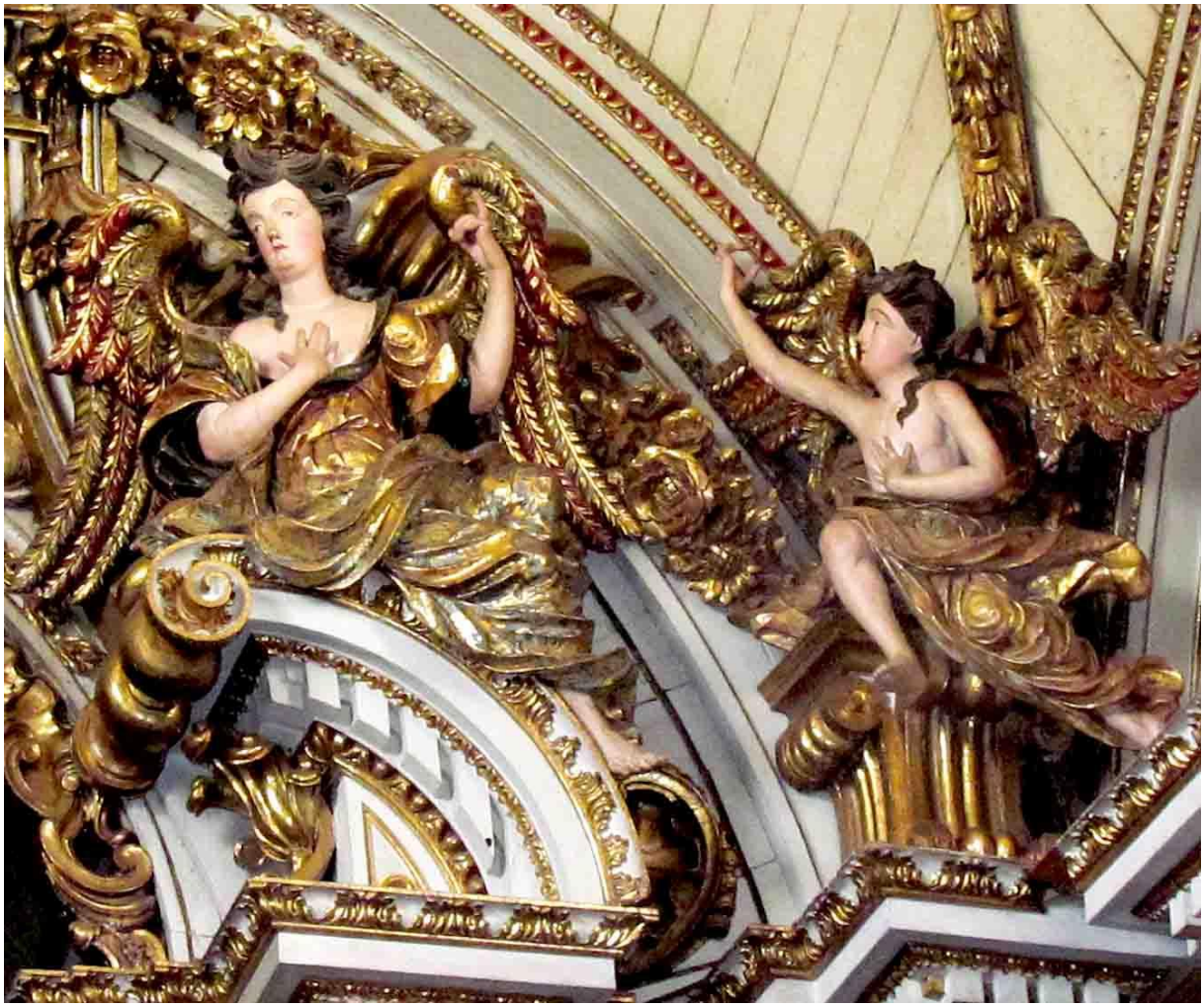


Figura 232 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Sabe-se que foram comuns reformas ornamentais em templos religiosos da cidade do Rio de Janeiro e do Estado da Bahia, em prol de se substituir a talha por elementos estéticos correntes, frutos da assimilação do Rococó e do Neoclássico nas regiões citadas. Em Minas são poucos os casos conhecidos de renovação estética da talha, no entanto, o retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei demonstra a ocorrência de situações similares. De todo modo, seria importante conhecer as motivações que propiciaram a substituição da primeira configuração da dita talha passados vinte e dois anos. Uma vez que essas intervenções, possivelmente, foram empreendidas para atualizar a ornamentação com elementos influenciados por tendências estéticas correntes à época, ou, até mesmo, devido ao estado de conservação do retábulo.

Registra-se que foi a obra do conjunto de talha em debate financiada pela irmandade do Santíssimo Sacramento. Contudo, não se exclui a possibilidade da irmandade de Nossa Senhora do Pilar ter colaborado nesse processo.

Por fim, ressalta-se que não se tem documentação referente ao autor do risco da referida capela-mor e seu retábulo, mas o estudo de sua talha revela possibilidades de ser o conjunto fruto de risco elaborado por José Coelho de Noronha. Visto preexistirem nesse retábulo elementos que estiveram presentes em outros trabalhos do entalhador, como no retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté.

9.21.2 Retábulo-mor: análise formal

A região da base do retábulo-mor é composta por socos que receberam moldura com ornamentos centrais (FIGURA 233). Os socos laterais foram projetados à frente, dinamizando a planta do retábulo.

A predela possui quatro mísulas com duas cabecinhas de anjos na base, palmeta joanina na parte superior e festões de flores na região central. Entre esses elementos uma cartela ladeada por relevos curvilíneos em forma de “C”, ornatos esses utilizados em outras obras do Noronha. Surge, na região central dessas cartelas, relevo em projeção ovalada. Na predela, bem como em toda composição, desponta a pintura branca e não foi intenção do entalhador aplicar talha em todos os espaços. Na região central do registro em análise está o sacrário com formato esférico, ladeado por águia, cabeça de touro, anjo e leão. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2002, 881) essa simbologia representa o tetramorfo, a universalidade de Deus e os quatro Evangelistas: São Mateus representado pelo anjo, em comprovação à natureza humana de Cristo; São João representado pela águia, em analogia à divindade de Cristo; São Marcos o leão e São Lucas, indicado pelo touro. Segundo São Jerônimo o anjo seria a encarnação, o touro a paixão, o leão a ressurreição e a águia a ascensão, assim descreveu Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 881).

Figura 233 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

No centro do sacrário relevo de cruz com o crucificado simbolizando o Cristo morto e ressuscitado, capaz de abrir o livro dos sete selos, sobre o qual está deitado o cordeiro (HEINZ-MOHR, c1994, p.107). Sobre essa peça duas cabecinhas de anjos e, acima, representações de pelicano com três filhotes ladeados por elementos em forma de “C”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 705) na iconografia cristã o pelicano representa o amor paternal, símbolo do sacrifício e da ressurreição de Cristo. Ladeiam a esfera do sacrário elementos curvilíneos em forma de “C”, enrolamentos e duas esculturas de anjos adultos.

No corpo do retábulo aparecem, em destaque, pares de colunas de tipologia salomônica com flores nos fustes e capitel compósito. O entablamento é curvo, nos tramos externos, e em ângulos retos, no tramo central. A arquitrave é tripartida e o friso recebeu aplicação de ornamentos em folhagem de acantos. A cornija é denticulada.

Entre as colunas foram instalados nichos com dossel . Esses elementos apresentam formato quadrado, curvado côncavo nas laterais, com lambrequins. Do dossel pendem, internamente, cortinados. No centro dessa região ornato semiesférico ladeado por elementos em forma de “C”. Essas peças conferem aspecto de auréola às imagens devocionais do nicho. As peanhas desses nichos são compostas por palmeta com cabecinha de anjos e ladeadas por elementos curvilíneos em forma “C”, de onde pendem pequenos buquês de flores.

O camarim recebeu monumental trono escalonado em cinco degraus com fundo branco, ornamentos de molduras centrais com flores e, nas laterais, elementos curvos com palmeta espalmada. O primeiro degrau apresenta molduras com flores centrais, ladeadas por flores envolvidas em enrolamentos côncavos. No terceiro degrau molduras com flores ao centro, ladeado por elementos convexos com palmeta espalmadas. Pilastras ornadas com cordões de botões de flores estão entre a renda da boca da tribuna e a coluna.

As paredes do camarim receberam molduras limitando os espaços. No entanto, observa-se preenchimento com talha em alguns pontos, com destaque para o uso

de flores e palmetas. Na parede do fundo sobressai a ornamentação com elementos semiesféricos envolvidos por moldura espraiada.

Figura 234 - Coroamento do retábulo-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei
Fonte: Foto do Autor

O coroamento tem moldura em arco pleno (FIGURA 234). Em suas laterais internas estão fragmentos de frontões curvos com enrolamentos na parte superior. Sobre esses elementos estão sentados anjos adultos com grandes asas. Na região externa dessa seção foram alocados anjos adultos sentados sobre pedestal. Essas figuras antropomórficas contemplam a cena principal do remate em frontão curvo sustentado por duas pilastras em formação de mísulas. Esse remate abrange escultura do Deus Pai, que ergue seus braços diante de toda igreja. O globo, representando o mundo recém-criado, é segurado por um dos anjos que complementam a cena. Sobre a cabeça do Deus Pai forma geométrica plana de triângulo representando a Trindade cristã: o Deus Pai, o Filho e Espírito Santo.

Abaixo pomba com raios. Ladeando a composição cabecinhas de anjos, nuvens. Sobre o remate elementos fitomórficos e curvilíneos.
Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

9.21.3 Capela-mor: análise formal

A documentação aponta José Coelho de Noronha recebendo pagamentos por serviços de talha na capela-mor da Matriz de São João del-Rei, como já discutido. Certamente, esses trabalhos incluíam a talha para o retábulo e capela-mor, uma vez que se nota a unidade artística, formal e estética do conjunto.

Os ornamentos das ilhargas da capela-mor ocupam algumas regiões, deixando aparente parte dos espaços em branco, revelando, desse modo, a espacialidade arquitetônica do conjunto que foi organizado em três tramos separados por quatro pilastras.

Nessas paredes o primeiro registro recebeu acabamento de pintura com relevos de talha nos socos. Os ornamentos despontam a partir do segundo registro, onde as bases das pilastras existentes são em formato retangular, preenchidas com cabeças de anjos e elementos curvilíneos. Os tramos externos do segundo registro receberam cartelas com duas cabecinhas de anjos e palmeta na parte superior, buquês de flores nas laterais, ladeada por ornatos curvos em forma de “C”. No centro desse registro cartela com saliências semiesférica, ladeada por dois anjos nus que erguem uma mão para segurar o buquê de flores enquanto a outra segura a cartela e as flores laterais. Na parte superior dessas cartelas trio de cabecinhas de anjos. Ladeando a cartela elementos curvilíneos em forma de “C”.

Destacam-se, no terceiro registro, as quatro pilastras com esculturas de figuras antropomórficas a meio-corpo, conhecidas como Hermes.[362] Essas esculturas foram representadas com asas, simulam a função de atlantes para o capitel compósito

[362] Conforme KOCH (2008, p. 142): “Hermes, embora este nome indique mais propriamente um tipo de escultura antiga (cabeça de Hermes sobre um fuste retangular), a partir do Renascimento assim se designa também o busto semelhante ao Atlante aplicado em pilares e lesenas.”

logo acima e estão sentadas sobre estípites[363] (FIGURA 235). O encontro entre o meio-corpo e a estípite é marcado por panejamento, finalizado com pendão de buquês de flores que reduzem de dimensão acompanhando o afunilamento dessas pilastras. Nos tramos externos, entre as esculturas de Hermes, quadros com molduras e desenhos de rocalhas assimétricas nas partes superiores e, na porção inferior, concha central com volutas. Tem-se, no tramo central, painéis com pinturas atribuídas ao pintor português André Gonçalves.[364] As molduras dessas pinturas são em goldrões e, sobre elas, foram alocadas cartelas ladeadas por figuras antropomórficas aladas que seguram festões de flores. A cartela é delimitada por elementos curvilíneos em forma de "C" e, na região central, cabecinhas de anjos. O entablamento das paredes laterais tem similar configuração do mesmo elemento do retábulo-mor, assegurando a continuidade e unidade conferida ao conjunto que se estende até o arco-cruzeiro.

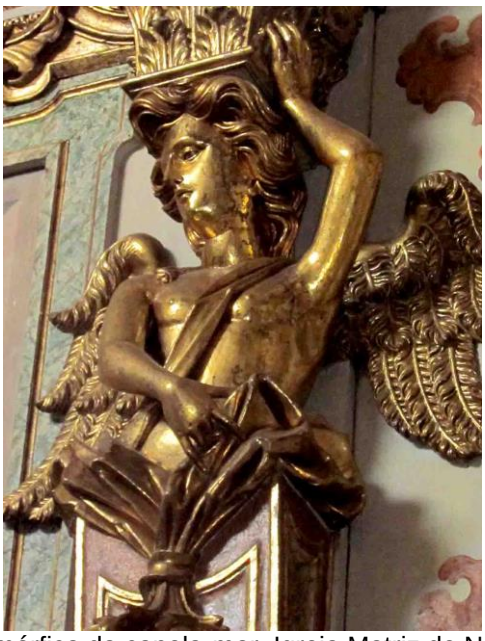


Figura 235 – Figura antropomórfica da capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

[363] Conforme Gomez (2008), estípite é uma coluna troncopiramidal invertida, pode ter função de suporte de figura antropomórfica.

[364] Ver: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* = Baroque and rococo in the churches of São João del-Rei and Tiradentes. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2011. 2 v.

Encontram-se, no último registro das ilhargas da capela-mor, dois óculos, um de cada lado. Esses elementos receberam molduras compostas por enrolamentos, palmetas espalmadas e ornatos assimétricos em forma de “C”. Na porção superior das laterais dos óculos foi instalada moldura em arco chanfrado, solução encontrada para evitar que ela tocasse o teto da capela-mor. Dentro das molduras estão rocalhas e flores.

Figura 236 - Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

O forro da capela-mor foi executado em abóbada de aresta quadripartida (FIGURA 236). As nervuras da abóbada receberam relevos de tulipas e o centro ornatos com

pinha. O centro das unhas foi preenchido com molduras triangulares compostas por emaranhado de elementos curvilíneos e anel central com frisos e flores.

O arco-cruzeiro possui ornamentação em suas pilastras e no intradorso, predominando cordões de flores, palmetas, festões de flores, cabecinhas de anjos e ornatos curvilíneos (FIGURA 237). O entablamento segue o modelo da capela-mor e seu retábulo, assegurando a continuidade dos elementos.

Figura 237 - Arco-Cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Destaque tem a tarja do arco-cruzeiro, um dos melhores exemplares da talha colonial em Minas Gerais (FIGURA 238). Os ornamentos que a compõem são mísulas na parte inferior, seguidas de conchas, cabecinhas de anjos sobre nuvens e

ladeada por motivos curvilíneos em forma de “C”. Na porção superior da tarja foi inserida cabecinha de anjo sobre nuvens, ladeada por elementos curvilíneos em forma de “C” com formação auricular. Destaca-se, sobre a tarja, palmeta joanina. Na região central relevo com cálice e hóstia, representando a irmandade do Santíssimo Sacramento. Seguram a tarja anjos adultos.

Encontra-se, a referida talha, em bom estado de conservação.

Figura 238 - Tarja do arco-Cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Comentários

1 A talha da capela-mor da Matriz de São João del-Rei é uma das grandes obras do estilo joanino em Minas Gerais, cujo repertório formal e estético foi repetido na produção do retábulo-mor da Matriz de Caeté (1758-1763) e, posteriormente,

influenciou a talha do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição (1967), no Mosteiro das Macaúbas. Na igreja Matriz de Caeté essa ocorrência se deve ao fato de José Coelho de Noronha ter sido o responsável pela fábrica do dito retábulo, o que favoreceu repetir o risco de São João del-Rei. Sobre a capela das Macaúbas é de conhecimento que o entalhador Manuel de Azevedo Peixoto, arrematante da obra, também esteve envolvido na fatura do retábulo-mor de Caeté. Possibilitando-o, posteriormente, perpetuar aspectos da talha aprendidos nos canteiros de obra da Matriz caeteense. ‘

Além disso, acredita-se que outras referências pontuaram as escolhas do entalhador para a produção do retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei, muitas dessas encontradas no universo da talha luso-brasileira. No contexto da talha do estilo joanino, em Minas Gerais, esse retábulo apresenta relações de semelhança com o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, onde José Coelho de Noronha realizou diversos consertos no trabalho, anteriormente, executado por Francisco Xavier de Brito.

Observam-se, também, aspectos da talha joanina lisboeta sendo implementados por José Coelho de Noronha na obra em análise, cujas referências podem ter sido extraídas do retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, de autoria de Santos Pacheco de Lima e do retábulo-mor da igreja de São Miguel, onde laborou Manuel de Brito. Não é de se duvidar que Noronha conhecesse essas obras, uma vez que ele viveu na freguesia de Santa Catarina onde, conforme Silvia Ferreira (2002), encontravam-se grandes oficinas de talha, inclusive a que executou o retábulo-mor da citada igreja de Santa Catarina.

2 Dos elementos constantes no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, presentes no mor da Matriz de São João del-Rei, citam-se o uso de pares de colunas de tipologia salomônica, figuras antropomórficas de grandes dimensões no coroamento, elementos curvilíneos de “C” em formação auricular e o predomínio de uma estrutura arquitetônica.

Além disso, as figuras a meio-corpo (os Hermes) que compõem as ilhargas da capela-mor de São João del-Rei podem (FIGURA 239), também, ter sido referenciadas na talha do retábulo-mor da igreja lisboeta de Santa Catarina, onde esses elementos ladeiam a boca da tribuna (FIGURA 240). Observa-se que esculturas similares estiveram presentes em outro trabalho cuja autoria do risco é devida a Santos Pacheco de Lima, trata-se do retábulo-mor da Sé Catedral de Santa Marina, em Viseu. Na Matriz de São João del-Rei essas figuras antropomórficas repetem similar configuração empregada nas esculturas das mencionadas igrejas portuguesas, citando-se a mesma gestualidade, o mesmo desenho do panejamento que finaliza o meio-corpo, integrando-o com a pilastra, e a mesma finalização em buquê de flores.

Figura 239 - Hermes retábulo-mor, Igreja de Santa Catarina - Lisboa

Fonte: Foto do Autor

Figura 240 - Hermes capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Em hipótese, acredita-se que semelhantes esculturas a meio-corpo também foram utilizadas para ornamentar a capela-mor da Matriz de Santo Antônio, em Santa

Bárbara, onde José Coelho de Noronha atuou no ano 1745. Tal hipótese surge diante da existência de esculturas de Hermes no retábulo de Nossa Senhora do Carmo, da referida igreja. Provavelmente, essas esculturas que hoje se encontram no citado retábulo são oriundas da antiga talha da capela-mor da igreja Matriz de Santa Bárbara, reaproveitadas, posteriormente, no retábulo da Senhora do Carmo. Pois, a análise dos Hermes de Santa Bárbara deixa explícita sua semelhança formal e escultórica com os mesmos elementos que se encontram na capela-mor da igreja Matriz de São João del-Rei.

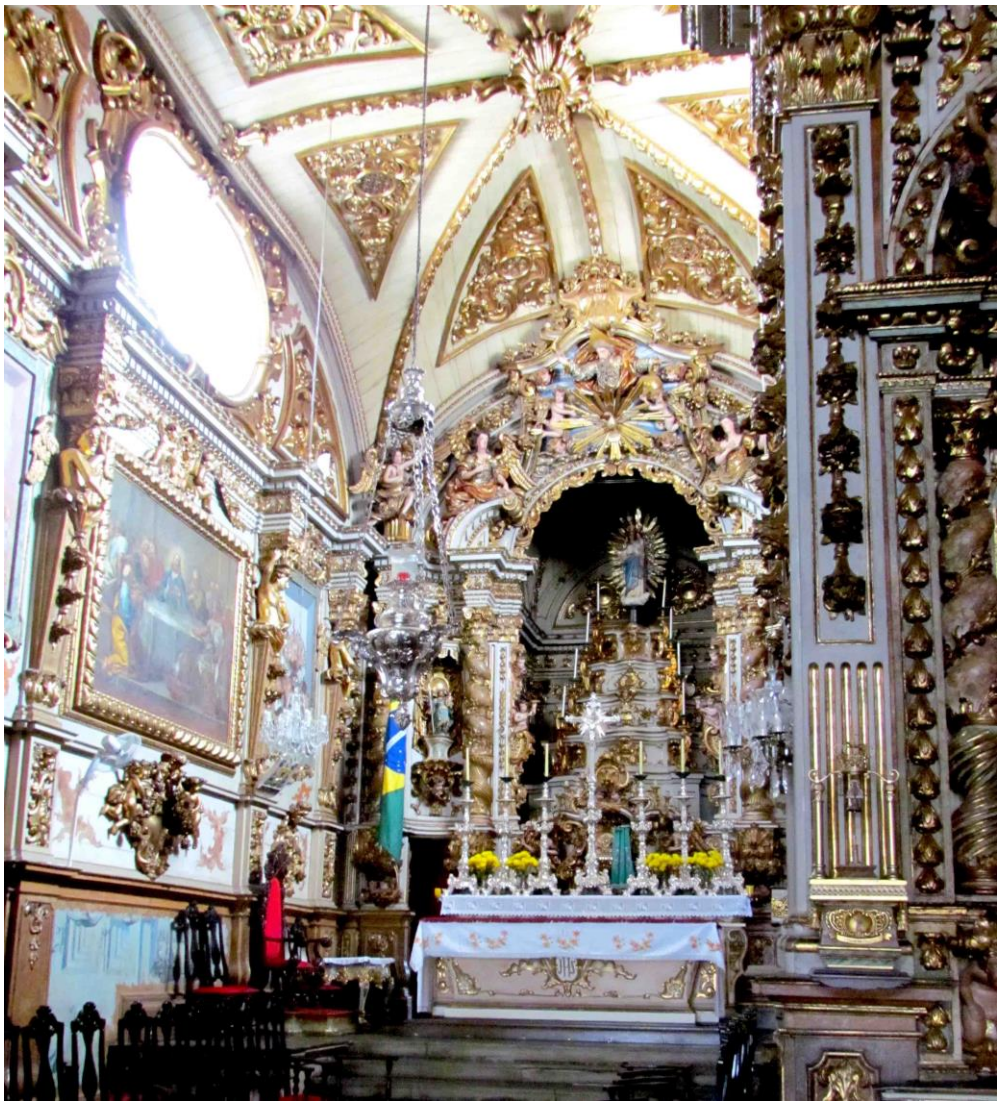


Figura 241 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

O coroamento do retábulo-mor da igreja do Pilar de São João del-Rei pontua alguns elementos que também foram utilizados na composição do retábulo-mor da igreja de

São Miguel, em Lisboa. Não se têm registros da convivência ou relações profissionais existentes entre Manuel de Brito e José Coelho de Noronha. Todavia, não se pode descartar a hipótese de Noronha ter conhecido essa obra, que também contou com a colaboração de Santos Pacheco de Lima e outros entalhadores.

Desse modo, observa-se no coroamento do retábulo-mor da igreja de São Miguel (Lisboa) frontão sustentado por pilastras misuladas, envolvendo a escultura do Deus Pai. Representação essa que se aproxima das soluções encontradas por Noronha para a produção dos mesmos elementos dos retábulos-mores das igrejas Matrizes de Caeté e de São João del-Rei. O que possibilita elencar hipóteses de ter sido a citada obra lisboeta uma provável referência para o dito entalhador. Contudo, sabe-se que o uso de frontão sustentado por pilastras misuladas, no coroamento, foi comum na talha do estilo joanino e também pode ser observado nos retábulos do período Rococó. Em Portugal, citam-se como exemplares os retábulos laterais da igreja lisboeta de São Miguel. Nos exemplares luso-brasileiros do estilo Rococó, que lançaram mão de elementos similares, tem-se o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmo, o retábulo-mor da demolida igreja de São Pedro dos Clérigos e o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, de autoria do Mestre Valentim, ambas as peças localizadas em igrejas da cidade do Rio de Janeiro. Em Minas representações similares são encontradas, por exemplo, no retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas; no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Mariana), executado entre os anos de 1776-1778 (OLIVEIRA, 2003, p. 257) pelo entalhador Luís Pinheiro; e no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto), executado a partir do ano de 1813 pelo entalhador Vicente Alves da Costa, conforme Myriam de Oliveira (2003, p. 258). Ressalta-se que, apesar de se referir a um mesmo elemento, o frontão apresentou diferenças ornamentais e estruturais que denotam características do Barroco e Rococó, assimiladas pela talha luso-brasileira do período.

Como mencionado, pontuam o retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei referências extraídas do universo da arquitetura que assinalaram a obra de José Coelho de Noronha. Aspectos esses que, possivelmente, marcaram a formação do entalhador. Assim, as formas plásticas utilizadas no retábulo-mor da

Matriz de São del-Rei ressaltam os efeitos obtidos por intermédio do uso de técnicas de perspectiva, que conferem ao ornamento uma espacialidade de caráter arquitetônico, alcançados por intermédio da composição e agrupamento de elementos e formas, em boa parte, absorvidos do universo da arquitetura. Essas construções acentuam arranjos que provocam a ilusão de um espaço real, prendendo o olhar do expectador que se perde em meio a um espaço simulado.

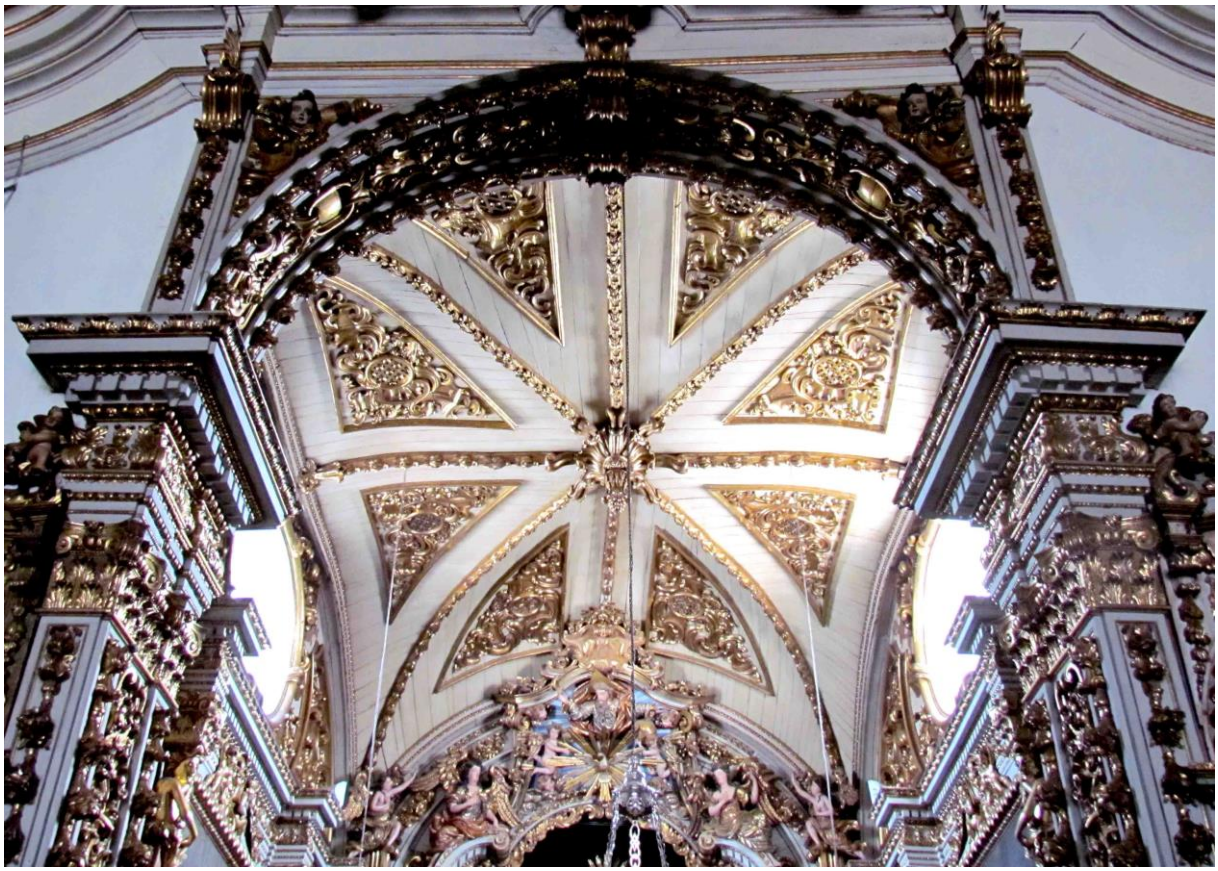


Figura 242 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei
Fonte: Foto do Autor

Chama-se atenção para o coroamento, onde Noronha prologou o remate com uso do frontão até o teto da capela-mor. Uso esse, provavelmente, justificado devido à reduzida verticalidade do espaço arquitetônico no qual está imerso o retábulo-mor. Tudo isso foi empreendido sem comprometer a harmonia do conjunto, revelando não somente o pleno domínio da concepção arquitetônica do projeto, por parte do mestre entalhador que o executou, mas também sua vinculação à escola de talha lisboeta, que dispunha de grandes espaços verticais para efetuar a talha retabular,

configuração não existente nos templos religiosos setecentistas de Minas Gerais, devido ao reduzido pé-direito das igrejas.

***

Figura 243 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Figura 244 - Capela-mor, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

No corpo do retábulo o nicho, o dossel e a peanha seguem modelo similar aos mesmos elementos do retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto. Conforme documentação, as peças de Ouro Preto foram realizadas por Noronha no ano de 1754.[365] Assegurando a atribuição da autoria desses elementos ao citado entalhador e consolidando, desse modo, ser essa uma característica de sua obra que pode ser vista, também, nos nichos do retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté e nos nichos por ele instalados no retábulo de Nossa Senhora do Terço da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto.

[365] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 85-85v.

Além disso, podem-se listar outros aspectos formais e estilísticos presentes no retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto, empregados no retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei. A exemplificar, apontam-se os sacrários dos retábulo-mores das citadas igrejas que apresentam elementos similares tais como: formas curvilíneas de "C", em formação auricular e ornatos curvos. Esses últimos elementos foram utilizados por Noronha na igreja Matriz de São João del-Rei, porém com inversão do posicionamento das curvas e encaixes. Do sacrário do retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto podem, também, ter saído as referências para a escultura das duas cabecinhas de anjos sobre o frontão do sacrário que, em Ouro Preto, é composto por reta, curva e reta e no retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei por um jogo de curvas e retas. Além disso, outros elementos utilizados na talha de ambas as capelas-mores são os relevos semiesféricos das cartelas ornamentais.

Outro elemento comum entre as duas obras examinadas, refere-se à ornamentação do arco-cruzeiro. A documentação informa que Francisco Xavier de Brito fez o risco para a talha do arco-cruzeiro da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto (FIGURA 245).[366] A ornamentação que reveste o referido elemento se assemelha à talha que recobre o intradorso do arco-cruzeiro da capela-mor da igreja Matriz de São João del-Rei (FIGURA 246). Assim, as semelhanças entre esses elementos podem ser justificadas a partir de uma provável reprodução, por parte de Noronha, do modelo obtido no Pilar de Ouro Preto.

Nesse sentido, é importante destacar as relações de similaridades existentes entre esses dois projetos de retábulos que por ora se analisa. Uma vez que o retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei, realizado depois de concluída a talha do retábulo-mor da Matriz de Ouro Preto, possivelmente, foi um risco atualizado por Noronha, a partir das referências subsidiadas na talha da igreja ouro-pretana de Nossa Senhora do Pilar.

[366] APNSP. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218, fl. 6 v.

Figura 245 - Detalhe arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto

Fonte: Foto do Autor

Figura 246 - Detalhe do arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

***

O interessante sacrário em formato esférico (ou de globo), do retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei, não foi incomum na arte da talha luso-brasileira. Em Portugal exemplares similares são observados na igreja de São Domingos de Benfica; no retábulo-mor da igreja de São Bartolomeu, em Vila Viçosa; no retábulo-mor da antiga ermida de peregrinação de São Lourenço dos Matos, em Almancil;[367] no retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Santiago, em Lisboa; no retábulo-mor da igreja de São Cristóvão, em Lisboa; no retábulo colateral, lado da Epístola, da igreja lisboeta de Nossa Senhora da Pena e no retábulo-mor da igreja

[367] Agradeço ao pesquisador português Francisco Lameira, que me ajudou a identificar essas peças.

Matriz de Santa Maria, em Loures. Em Minas Gerais os sacrários esféricos são encontrados no retábulo de São Miguel da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo; no retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco e no retábulo-mor da Sé Mariana, citando-se apenas alguns exemplares. É importante destacar que o uso desse elemento, como demonstrado na análise do retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio (Ouro Branco), pode ser referência extraída da arte seiscentista romana.

Por fim, demonstra-se que a configuração estética e formal do conjunto da capela-mor da Matriz de São João del-Rei é determinada pela ausência do dossel no coroamento, eliminação de figuras antropomórficas de atlantes na predela, o não uso de quartelões como elementos de sustentação. Contudo, assinala esse retábulo o uso de pares de colunas de tipologia salomônica, concentração de figuras antropomórficas na predela e no coroamento, ornamentos como palmetas, buquês de flores, relevos curvilíneos em forma de “C” e “S” e até mesmo a recorrência a elementos que, posteriormente, seriam utilizados na talha Rococó, como as rocalhas e ornatos curvilíneos sinuosos que se encontram nas paredes da dita capela-mor.

9.21.4 Demais retábulos da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Documentos e registros

Inexiste documentação histórica referente ao processo de produção dos retábulos da nave da Matriz do Pilar. Nesse sentido não foi possível apurar os nomes dos artistas envolvidos na execução desses serviços. Conforme documentos descritos neste trabalho, no ano de 1730, existiam alguns retábulos na referida igreja Matriz. Pela data do registro, possivelmente, eram essas peças exemplares com características ornamentais e estruturais do estilo nacional português, que à época era a referência para os artistas que empreendiam obras de talha nas igrejas da Capitania de Minas.

Entretanto, a análise desses retábulos aponta que eles passaram por intervenções efetuadas em épocas diversas, possibilitando-lhes apresentar características do

estilo nacional português, joanino e Rococó. Demonstrando, desse modo, prováveis atualizações, reformas e ajustes realizados ao longo do tempo. Todavia, não foram encontrados registros sobre as obras pelas quais passaram esses retábulos.

9.21.5 O retábulo de São Miguel e Almas

Figura 247 - Retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

A predela é composta por meninos atlantes envolvidos em mísulas (FIGURA 247). Na região central dessa seção estão elementos fitomórficos, cabecinhas de anjos e plumas.

No corpo do retábulo colunas de tipologia salomônica, com último terço estriado e capitel compósito. Ladeiam essas peças pilastras ornadas com cordão de botões de flores. As pilastras internas foram finalizadas com mísula e mascarão. Na renda da boca da tribuna rocalha, elementos curvilíneos em forma de “C”. No camarim o trono.

No coroamento anjos estão sentados sobre elementos curvilíneos em forma de “S”. No centro dessa seção composição de tarja decorativa ladeada por ornatos e elementos em forma de “C”. Sobre a arcada do retábulo foi instalada sanefa com lambrequins e, nas laterais desse elemento, anjos. No centro mascarão e acima penacho de plumas.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

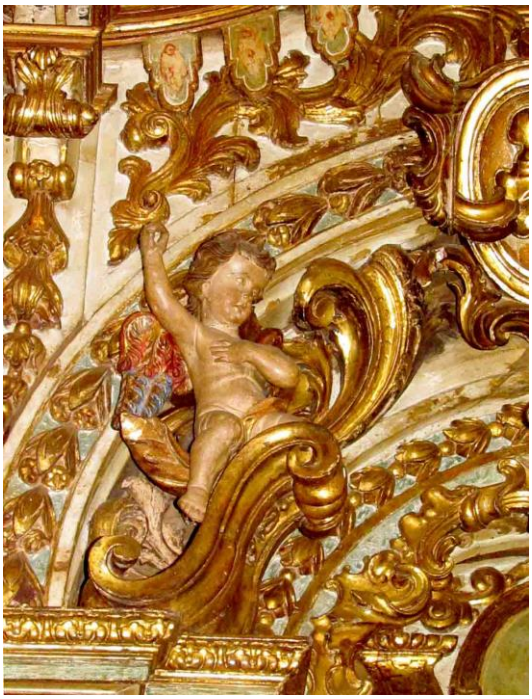


Figura 248 - Detalhe retábulo de São Miguel e Almas, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

Comentários

A permanência de elementos característicos da talha do estilo nacional português, como os mascarões, aponta se tratar de retábulo que passou por modificações em datas posteriores. Interessante notar que a sanefa do referido retábulo se trata de intervenção do período Rococó, porém recebeu acréscimo, em sua porção superior, de mascarão com plumas. Certamente, são esses últimos elementos reaproveitamentos da primeira configuração do retábulo, juntamente com as esculturas dos meninos. Do estilo joanino são as colunas, a cartela do coroamento, as flores, palmetas e elementos curvilíneos.

9.21.6 Retábulo de Nossa Senhora da Assunção

Figura 249 - Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei

Fonte: Foto do Autor

O retábulo de Nossa Senhora da Assunção, localizado no arco-cruzeiro da igreja Matriz de São João del-Rei, tem a predela composta por mísulas, onde foram instalados meninos atlantes (FIGURA 249). As pilastras que ladeiam essas mísulas receberam botões de flores e ornamentação que se prolonga pelo corpo do retábulo. Tem-se, no centro da predela, um mascarão com cabecinhas de anjos que, certamente, foram instaladas em momento posterior ao que foi realizada a primeira versão da talha que compõe esse retábulo. Ladeiam o mascarão palmetas e elementos fitomórficos.

O corpo do retábulo apresenta colunas torsas com folhas de videira e cachos de uva, pilastras internas terminadas com mísulas e mascarão.

No coroamento palmetas e elementos curvilíneos recobrem o arco. Centraliza essa seção tarja ladeada por enrolamentos de folha de acanto, motivos curvilíneos em forma de “C” e cabeças de anjos na parte superior. Tem-se, na arcada, sanefa com lambrequins e figuras antropomórficas na parte superior. No centro da arcada o mascarão foi ladeado por elementos curvilíneos e penacho de plumas no topo.

Encontra-se, o referido retábulo, em razoável estado de conservação.

Comentários

Essa peça segue estrutura e ornamentos próximos aos que compõem o retábulo de São Miguel. Apontando a provável intervenção de uma mesma oficina, ou que foi um o modelo para o outro. A análise do retábulo de Nossa da Assunção permite conhecer um pouco mais sobre a provável configuração inicial, do retábulo de São Miguel.

Dos elementos do estilo nacional português, existentes no retábulo de Nossa Senhora da Assunção, apontam-se os mascarões e a tarja do coroamento. Do estilo joanino são as palmetas, flores e elementos curvos. A renda da boca da tribuna e o trono são elementos produzidos, provavelmente, durante a vigência do estilo

Rococó. Diferentemente do retábulo de São Miguel, não foram instaladas, na obra em estudo, colunas de tipologia salomônica em substituição às colunas torsas do primeiro modelo do retábulo. Além disso, o coroamento não conta com anjos sentados sobre elementos arquitetônicos. O remate sobre a sanefa pode ser reaproveitamento do retábulo inicial, vinculado ao estilo nacional português.

Tiradentes

9.22 Igreja Matriz de Santo Antônio

A igreja Matriz de Santo Antônio, localizada na cidade de Tiradentes, abriga importante conjunto de retábulos que desperta o interesse dos pesquisadores devido às características morfológicas de sua talha e, também, pela força e vigor da composição retabular. Além disso, é esse conjunto, sobretudo seu retábulo-mor, importante exemplar do Barroco no universo da talha colonial luso-brasileira.

Figura 250 - Interior da Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

A importância dessa talha no contexto em estudo foi apontada por diversas publicações sobre o tema. Assim, cita-se o trabalho de Germain (1983) que sintetizou informações, até então desconhecidas, sobre o referido templo. Após a publicação de Bazin, pode-se listar o primoroso trabalho de Olinto Rodrigues dos Santos Filho *"A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*" (2010) que engloba o templo em toda a sua monumentalidade artística e arquitetônica. Deve-se, do mesmo modo, salientar as pesquisas de mérito de Myriam Oliveira (2006) que discutiu fundamentais temas acerca das obras de talha presentes na referia igreja Matriz.

Diante disso, e dos levantamentos documentais realizados para a produção deste texto, constata-se que são fartos os registros sobre o processo de decoração interna da Matriz de Tiradentes, principalmente se comparados a outros exemplares existentes no território de Minas onde não existe documentação que possa subsidiar a atividade de pesquisa. Desse modo, os documentos encontrados apontam as obras de talha ocorrendo a partir da década de 1730, estendendo-se até cerca do ano de 1788.

Esse longo período que assinala a produção dos retábulos em estudo demanda do pesquisador atenção para identificar as diversas intervenções efetuadas. Alguns retábulos passaram por ajustes para receber nichos e peanhas, como foi o caso do retábulo de Nossa Senhora da Conceição (FILHO, 2010, p.103). Outros sofreram intervenções que objetivavam promover reformas de caráter estético ou substituir elementos que não se encontravam em bom estado de conservação, como ocorrido no retábulo do Bom Jesus dos Passos. Conforme demonstrou Olinto Filho (2010, p.113), para esse retábulo foi feito novo camarim por volta dos anos de 1785-1788 por ele se encontrar "velho e desatualizado" (FILHO, 2010, p. 113).

9.22.1 A capela-mor e seu retábulo

Documentos e registros

Segundo Olinto Rodrigues Filho (2010, p. 81), a obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Tiradentes teve início no ano de 1736 e se estendeu até 1743. Detectada tal data a partir do registro de doações, por parte de membros da irmandade do Santíssimo Sacramento, para a dita obra: "Esmolas que sobraram de promessa. Francisco Xavier Correia de Mesquita p/a o retablo. Francisco da Cunha para retáblo. Theodozio Amorim p/ retablo." [368] Tem-se, ainda, pagamento recebido por João Ferreira Sampaio, no ano de 1739, referente à obra por ele realizada no dito retábulo-mor: "Ao entalhador João Ferr.a S. Payo de jornais de 13 de julho e empreitada (...)".[369]

Documentação informa que, no dia 19 de fevereiro do ano de 1741, a irmandade do Santíssimo Sacramento efetuou pagamentos referentes à obra de ornamentação da capela-mor: "(...) a obra do arco da capela mor revestida de talha por 230 oitavas e duas dúzias de Taboado de forro. A obra dos caixilhos dos quadros da capela mor e as paredes desta revestidas de talha, o resto digo de talha por preço de 346 oitavas e três quartos de ouro." [370]

Depois, no ano de 1740-1741, tem-se registro que menciona pagamentos por serviços realizados nas ilhargas da capela-mor:

> "Por que se deu a João Ferreira São Payo de ajuste da dita obra 346 oitavas e 3/4 . Por que se deu mais ao dito do forro do óculos, cantoneiras, forro por dentro do arco. Por que se deu ao dito do ajuste da obra de talha 230 oitavas de ouro".[371]

Na sequência, outros pagamentos foram destinados a João Ferreira Sampaio: No ano de 1746-1747: "Jornais ao entalhador João Ferreira Sampaio por 233 [*ilegível*] (...)" [372]; No ano de 1747-1748: "P que se pagou a João Ferreira Sam Payo de

[368] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 44v.
[369] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 31v.
[370] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 36.
[371] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 40v.
[372] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 71v.

madeira que pos no camarim. P que se pagou ao dito de pregar o mesmo."[373] No ano de 1747-1748: "Pelo que se pagou a João Ferreira S. Payo de 106 dias [*ilegível*]".[374] No ano de 1748-1749: "Por jornais que vencem o entalhador João Ferreira S. Payo neste ano 360. Por o dito e ¾ de [*ilegível*] da capela mor."[375]

Além desses registros, consta no livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento pagamento "Por uma grande para o altar mor" [376] e, no ano de 1750-1751, outro pagamento "Por 3 duzias de Taboado p.a forrar a talha detrás da capela mor".[377] Olinto Rodrigues Filho (2010, p. 83) cogita hipóteses de ser essa grade a que hoje se encontra no camarim do retábulo-mor.

As obras do retábulo-mor, pelo que se pôde apurar, foram custeadas pela irmandade do Santíssimo Sacramento.

Não se tem, ainda, indicação do autor do risco do conjunto de talha da capela-mor. Contudo, Filho (2010, p.84) levanta possibilidades de ter sido esse um projeto do entalhador João Ferreira Sampaio.

9.22. 2 Retábulo-mor: análise formal

A base do retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio é composta por quatro figuras antropomórficas (FIGURA 251). Esses atlantes apresentam barba e estão seminus. A barba, representação pouco comum na talha das igrejas setecentistas de Minas, remonta a significados de virilidade, coragem e sabedoria (CHEVALIER, *et al.,* 2002, p. 120). A feição dos rostos dessas esculturas denota se tratarem de seres mais velhos. Além disso, a expressão facial e corporal demonstra o desprendimento de

[373] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 79v.
[374] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 80.
[375] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 83v.
[376] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 63v.
[377] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio – 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760, fl. 97.

força para sustentar as colunas dos retábulos. Envolvem essas figuras mísulas compostas por flores, folhagem de acantos e palmetas.

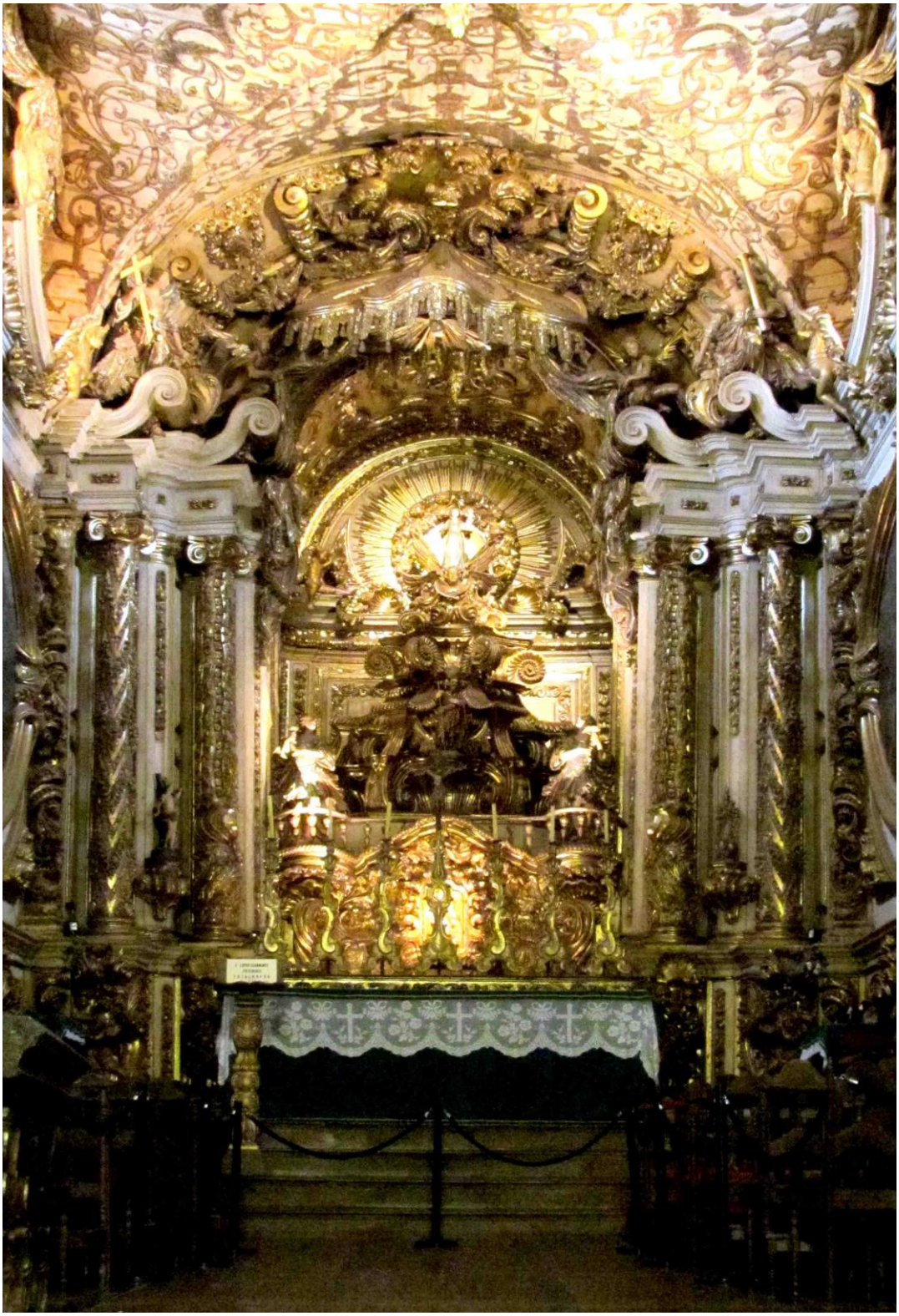


Figura 251 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

A predela restringe-se à composição do tramo central que envolve o majestoso sacrário. A organicidade e vigor do conjunto se devem ao emaranhado de conchas, palmetas e elementos fitomórficos, tudo esculpido com tamanha organicidade que os ornamentos aparentam estado de movimento. Ladeando o sacrário estão cabecinhas de anjos que servem como suporte da peanha que sustenta duas figuras antropomórficas. Sobre o sacrário está pequeno dossel com lambrequins de onde pende cortinado. Ainda na predela, ladeando o sacrário, tem-se vigorosa talha de volutas finalizada com conchas que servem como sustentação para o suporte onde foram instalados anjos tocheiros. Sobre a composição, grade com balaústres.

No corpo do retábulo não foram instaladas colunas torsas ou de tipologia salomônica, comuns no contexto da talha joanina luso-brasileira. Esses elementos cederam espaço aos pares de colunas retas. As colunas externas foram projetadas no primeiro plano, assegurando a movimentação côncava da planta retabular, marcada desde a região da base. Elas foram ornadas com elementos dispostos em ziguezague e terminadas com capiteis jônicos. As colunas internas possuem o terço inferior coberto por acantos e foram finalizadas com composição ondulante. O intercolúnio aparece com poucos elementos ornamentais, deixando transparecer o branco da talha. Destacam-se, no intercolúnio, as peanhas.

O camarim revela o trono, modelo esse sem similares no contexto da talha joanina luso-brasileira. Por sua vez, o trono não é maciço, tampouco possui escalonamento em degraus, sua forma é piramidal e a composição abriga grande concha e enrolamentos. Esses elementos compõem conjunto que sustenta nuvens e cabecinhas de anjos, que envolvem a base onde está alocada a imagem do Santo Antônio. Emolduram a imagem do Santo Padroeiro aureola circular, formada por cabeças de anjos, nuvens e raios, compondo um grande resplendor. Esse resplendor é ladeado por esculturas de meninos nus sentados sobre o entablamento do camarim. As paredes do camarim foram revestidas com ornamentação que também se fez presente nas ilhargas da capela-mor, citando-se acantos e laços de fitas.

No entablamento são observadas algumas diferenças em relação aos modelos que, comumente, foram utilizados nos retábulos joaninos. Sobressaindo-se ângulos retos em seu desenho, que servem de suporte para as volutas horizontais que ocupam o registro. Por sua vez, sobre essas volutas estão figuras antropomórficas representando a Fé e a Fortaleza. Ladeiam essas colunas dois meninos segurando festão de flores, introduzindo, a partir do retábulo-mor, a decoração que tem continuidade nas ilhargas da capela-mor.

Figura 252 - Retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Anjos adultos estão sentados sobre as volutas internas do coroamento e seguram o cortinado que pende do dossel (FIGURA 252). Esse dossel, que envolve a pomba do Espírito Santo, é composto por lambrequins e seu cortinado desdobra-se pela

boca da tribuna. Acima do dossel cartela com relevo do Cordeiro de Deus. Ladeiam essa cartela, na parte inferior, duas figuras antropomórficas aladas. Completam os ornamentos do coroamento flores e enrolamentos.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

9.22. 3 Capela-mor: análise formal

Figura 253 - Capela-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

A decoração da capela-mor está vinculada aos elementos ornamentais que compõem o retábulo-mor, ambos de fatura do entalhador João Ferreira Sampaio (FIGURA 253). Esses ornatos compõem um aglomerado de enrolamentos, acantos e palmetas.

Os três registros que ordenam a composição das paredes laterais da capela-mor receberam talha. No registro inferior os painéis foram ornados com volutas, folhas de acantos, plumas e outros elementos que se unem para, nos painéis laterais, compor cartelas. O registro central recebeu grandes pinturas ovais de autoria do pintor João Batista Rosa que datam de 1739, destacando-se a rica talha que emoldura essas pinturas, sobretudo as cartelas que se encontram no remate que receberam volutas, plumas, folhas de acantos e cordões com botões de flores de miúdo entalhe.

No último registro está o óculo, ladeado por duas figuras antropomórficas nuas e com barba, semelhante às esculturas que se encontram na base do retábulo-mor. Essas esculturas estão sentadas sobre cimalha curva e suspendem cortinado que pende da concha central que está sobre o óculo, de modo que a luz externa possa penetrar no ambiente da capela-mor. Observa-se que essa cimalha foi interrompida na região central e tomou a forma de curva.

A moldura do óculo é composta por folhas de acantos e outros ornamentos. Em sua porção inferior conchas, acantos, laços de fitas e enrolamentos. E, ainda nesse último registro, figuras antropomórficas seguram festões de flores que parecem saídos do retábulo-mor.

No arco-cruzeiro, trabalho também arrematado pelo entalhador João Ferreira Sampaio, destaca-se a ornamentação do intradorso com conchas e palmetas. Nas pilastras do arco-cruzeiro ornamentação com enrolamentos, composição de mascarão e, sobre essa figura antropomórfica, uma grande concha.

Por fim, cita-se a bela ornamentação composta por tarja e figuras antropomórficas[378] do arco-cruzeiro. Emolduram essa tarja volutas, plumas e, em sua região central, relevo de sol.[379] Ladeiam a tarja figuras antropomórficas vestidas à romana que

[378] Essas figuras antropomórficas aparecem, no caso em estudo, destituídas de asas, distinguindo-se de outros exemplares do período. A opção pelo não uso das asas pode ter sido, em hipótese, devido ao pequeno espaço existente entre a cimalha e o forro da igreja.

[379] Encontram-se, nos dicionários de símbolos, diversos significados para esse elemento. Segundo Gerd Heinz-Mohr (c1994), o sol " (...) é para muitos povos manifestação e revelação da divindade; ele é imortal, porque cada manhã se levanta de novo e cada tarde mergulha no reino dos mortos; é fonte de luz, do calor, da vida; os seus raios fazem com que as coisas sejam reconhecíveis. (...) É Deus ou respectivamente Cristo, o sol do oitavo dia da criação, que aí se invoca. Na arte cristã posterior o sol

seguram festões de flores. Essas esculturas estão deitadas sobre cimalha que se rompeu em forma de curva, como realizado nas paredes laterais da capela-mor. Talvez a interrupção da cimalha seja solução encontrada para quebrar a rigidez desses elementos e dinamizar a composição arquitetônica que receberia a talha, tanto no arco-cruzeiro, quanto na capela-mor. Nesses casos a talha não apenas reveste o espaço arquitetônico, mas se vale de suas formas e elementos para compor a cenografia barroca. O tratamento incomum dessas cimalhas pode ser uma característica do trabalho de João Ferreira Sampaio.

Encontra-se, a referida talha, em bom estado de conservação.

Comentários

1 É difícil mencionar prováveis referências utilizadas para a produção do risco do conjunto da capela-mor. Uma vez que são peças com características estéticas e formais pouco comuns na talha luso-brasileira do período. Acredita-se que seja o risco de autoria do entalhador João Ferreira Sampaio, que também concebeu a fatura da talha, onde constam aspectos que podem apontar sua personalidade artística.

Sobre o tema, o pesquisador Germain Bazin, procurando situar prováveis referências portuguesas que pudessem ser associadas a essa talha, escreveu: “Esse modelado gigantesco faz lembrar o Minho-Douro, mas as composições do Minho-Douro, que tem essas características, são mais tardias” (BAZIN, 1983, v.1, p. 348). Refere-se o comentário de Bazin à chamada “talha gorda” que ocorre, por exemplo, na igreja do Mosteiro de São Martinho (Tibães), nas proximidades de Braga. Essa talha, cujo risco é de autoria de André Soares,[380] é obra dos anos de 1756. Data essa posterior ao momento no qual foi realizada a talha da Matriz de Tiradentes. Assim, é de consenso a impossibilidade de Sampaio ter recorrido à talha de Tibães como referencial para seu trabalho. Contudo, observam-se na obra de

---

aparece em funções, como, por exemplo, na crucificação de Cristo onde ele, de dor, oculta a cabeça e recusa dar o seu brilho. A esfera do sol aparece como auréola sobre a cabeça de Deus, de Cristo e de numerosas pessoas santas.” (HEINZ-MOHR, c1994, p. 360-361).

[380] OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Braga de André Soares*. Portugal: Editora Centro Atlântico LDA, 2014, p. 106.

Sampaio, em Tiradentes, aspectos formais e estilísticos que remontam a trabalhos executados por alguns entalhadores da região Norte de Portugal. Um possível indício da existência, à época, de grupos de artistas que recorriam a uma estética semelhante para conceber a obra de talha. Possibilitando, posteriormente, a aclimatação dessas formas na Capitania de Minas. Todavia, são apenas hipóteses, uma vez que para se chegar a conclusões sobre o tema é necessário conhecer a formação e influência sofrida pelo autor do risco da talha em debate.

2 Pouco se sabe sobre a vida e obra do entalhador João Ferreira Sampaio. O pesquisador Olinto Rodrigues Filho (2010, p. 96) levantou hipóteses de ser ele natural de uma freguesia do Conselho de Braga de nome San Payo da Parada. Visto ter sido comum, entre os portugueses que se mudaram para a Colônia brasileira, adicionar ao último nome a localidade de onde vieram. Caso esse ocorrido, por exemplo, com o marceneiro Antônio de Oliveira Braga (MARTINS, 1974, v. 2, p. 119), cujo sobrenome aponta a localidade de origem no Reino português.

A análise da obra de Sampaio permite apontar uma provável formação ocorrida no Norte português. Sobre o tema, demonstrou Myriam Oliveira (2006, p. 144) que a talha de Sampaio revela afinidades com a obra do entalhador Marceliano de Araújo, responsável pela fatura do retábulo-mor da igreja da Misericórdia (1736-1739) [381] e pela talha do órgão da Sé (1737-1740),[382] ambos localizados na cidade de Braga. As semelhanças entre os trabalhos de um e outro permitiram à pesquisadora supracitada creditar a possibilidade de João Ferreira Sampaio ter laborado na oficina de Marceliano de Araújo, antes de se mudar para a Colônia brasileira. Pois, na talha da igreja Matriz de Tiradentes ele fez uso de figuras antropomórficas que remontam às esculturas utilizadas por Marceliano de Araújo na obra do órgão da Sé de Braga e na já referenciada igreja da Misericórdia. De fato, a escultura dos atlantes do retábulo-mor e da região do óculo das paredes da capela-mor, da Matriz de Tiradentes, são semelhantes às mesmas esculturas que contaram com trabalhos de Marceliano de Araújo.

---

[381] OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Revisitar Marceliano de Araújo*. Misericórdia de Braga, 2, dez. 2006 p. 115-140.
[382] OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Revisitar Marceliano de Araújo*. Misericórdia de Braga, 2, dez. 2006 p. 115-140.

Outras correlações existentes, entre as obras de um e outro artista, são algumas figuras antropomórficas que compõem a talha do órgão da Sé de Braga, que se assemelham às esculturas que ornam o arco-cruzeiro da Matriz de Tiradentes. Relação essa que levanta questionamentos se Sampaio se referenciou na obra de Marceliano de Araújo para executar essas esculturas.

Figura 254 - Trono do retábulo-mor, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

3 Contudo, o estudo das possíveis relações existentes entre os entalhadores supracitados deve considerar o período de execução da talha da Misericórdia de Braga, entre os anos de 1736-1739, e do órgão da Sé, entre os anos de 1737-1740, uma vez que é de conhecimento que Sampaio laborou em Tiradentes por volta de 1736-1748, conforme comprova documentação. Essas datas impõem a necessidade de estudos aprofundados que permitam conhecer um pouco mais sobre a provável influência da talha de Marceliano de Araújo, na obra de Sampaio.

Interessante notar que os atlantes do retábulo-mor da igreja Matriz de Tiradentes foram instalados na região da base, composição essa que difere de outros retábulos do estilo joanino luso-brasileiro onde essas esculturas ocupam a predela. Um caso similar do uso dessas esculturas na base pode ser visto nos retábulos do remate do transepto da igreja do Convento de São Francisco de Assis, em Salvador.[383] Com a diferença que nesses retábulos os atlantes ocupam parte da base e da predela.

4 As volutas, que se encontram no coroamento, foram utilizadas em substituição aos tradicionais fragmentos de frontão curvos que ornam o coroamento de grande parte dos retábulos do estilo joanino. Esses elementos remetem à solução similar utilizada em alguns retábulos joaninos do Norte de Portugal, como no retábulo-mor da igreja do Bom Jesus do Porto, a talha do órgão da capela-mor da Sé do Porto e alguns retábulos laterais da igreja do Bom Jesus da Cruz. O uso de volutas no coroamento foi pouco comum nos retábulos joaninos lisboetas, utilizadas com maior frequência na talha do Norte de Portugal. Todavia, conhece-se o emprego de volutas no coroamento em duas igrejas de Vila Viçosa: o retábulo de São Vicente Ferrer (c.1755), da igreja do antigo Convento da Esperança e o retábulo de Nossa Senhora do Loreto (1727), da igreja de Santa Casa da Misericórdia, ambos talhados pelos entalhadores Francisco Freire Brás e Manuel de Oliveira Leal, conforme Lameira e Goulart (2015, p. 132).

[383] Observa-se que os atlantes dos citados retábulos da igreja do Convento de São Francisco, em Salvador, apresentam algumas similaridades com os atlantes do retábulo-mor da igreja Matriz de Tiradentes. Destacando-se o uso de barba, pouco comum na representação de figuras antropomórficas de retábulos joaninos. Apesar de se notar que são esculturas executadas por entalhadores diferentes, seria interessante conhecer a origem do entalhador que executou os citados atlantes de Salvador para que se pudesse, posteriormente, investigar o uso dessa representação na talha colonial luso-brasileira, a partir de uma hipotética influência da talha do Norte português.

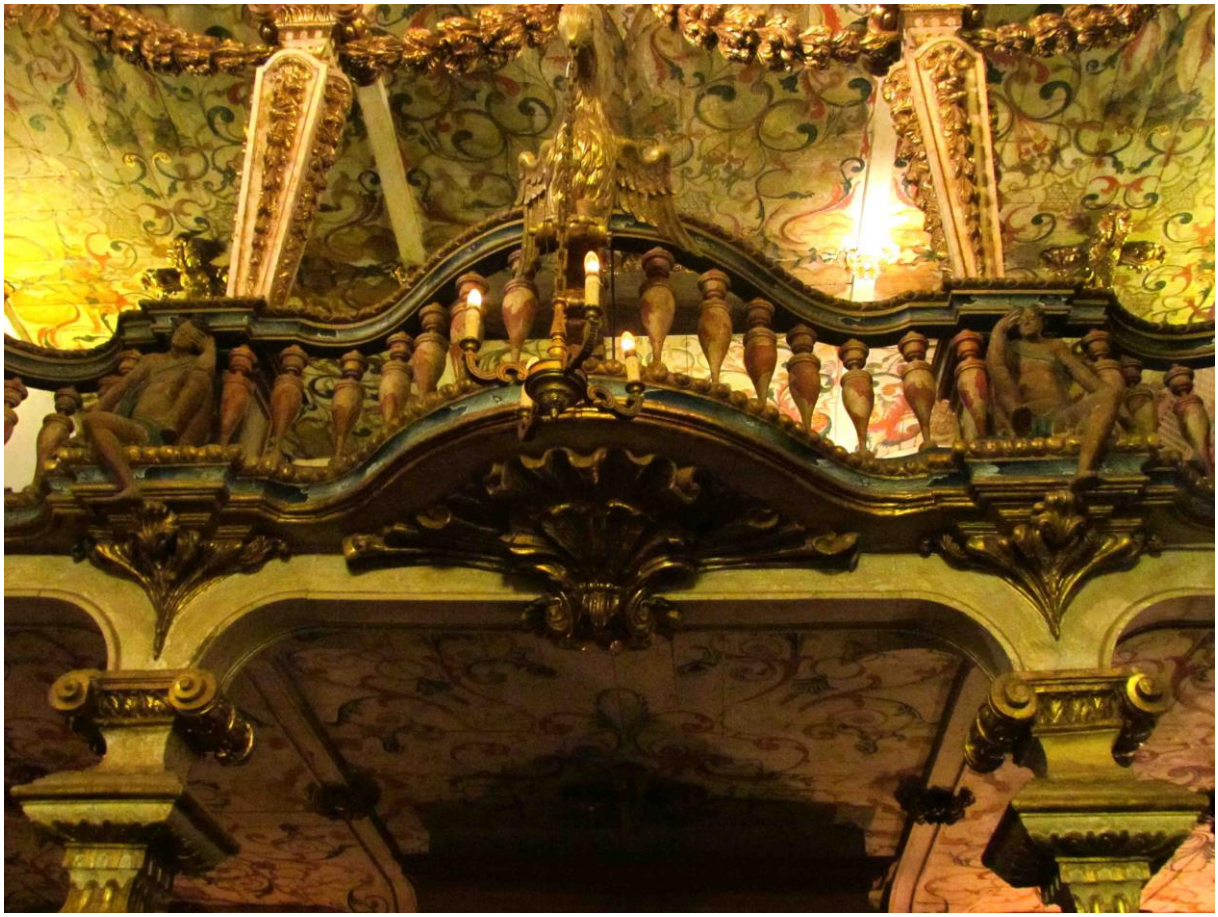


Figura 255 - Interior da Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

9.22.4 O retábulo de Nossa Senhora da Piedade

Documentos e registros

As informações documentais sobre o retábulo de Nossa Senhora da Piedade foram trazidas a conhecimento por intermédio das pesquisas de Olinto Rodrigues Filho (2010, p.117). Assim, demonstrou o referido pesquisador que essa peça foi produzida, provavelmente, entre os anos de 1730-1740. Outros dados documentais informam que no ano de 1758 foram contratados pintura e douramento para os nichos de Santa Rita e Santa Gertrudes. Registra-se, também, que no ano de 1788 foi realizado um novo trono para o retábulo, cuja fatura se deve ao entalhador Salvador de Oliveira.[384] Não se conhece o autor do risco do citado retábulo e,

[384] O inventário de Salvador de Oliveira encontra-se depositado em: ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN. São João del-Rei, *Inventário*, Oliveira, Salvador, Caixa: 438.

conforme Olinto Filho (2010, p. 115), foi essa obra paga com recursos advindos de um devoto de Santa Rita.

Análise formal

Figura 256 - Retábulo de Nossa Senhora da Piedade, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

A planta do retábulo é côncava (FIGURA 256). A base é composta por mesa e, nas laterais, por socos onde se encontram figuras antropomórficas pisoteando peixes, com conchas na porção superior e segurando cornucópia.[385]

Na predela as pilastras externas receberam lambril com cabecinhas de anjos e pingentes, envolta por elementos curvilíneos. Destacam-se, nesta seção, meninos atlantes envolvidos em mísulas. No centro da predela figuras antropomórficas aladas ladeiam cartelas.

No corpo do retábulo as pilastras externas de base quadrada receberam ornamentação de meninos segurando cornucópias, semelhantes aos mesmos elementos da base; cabecinhas de anjos ao meio, conchas e figuras antropomórficas de sereia.[386] A colunas torsas receberam flores, laços de fitas e pássaros, não existindo parras de uvas e folhas de videira, como nos retábulos do estilo nacional português. Entre essas colunas foram instalados nichos, por volta do ano de 1757, pois foi ajustada pintura para esses elementos no ano de 1758.

No coroamento foram alocados fragmentos de frontões sobre os quais estão sentadas figuras antropomórficas aladas. No tramo central estrutura arqueada em formação de dossel e, no centro desse elemento, cabecinhas de anjos. Sobre o dossel cartela com coroa de espinhos ladeada por figuras antropomórficas, enrolamentos e folhagens. Essa região do coroamento é formada por arcos concêntricos que receberam conchas, acantos e enrolamentos.

Acima do coroamento o frontão é composto por concha central de onde pende panejamento. Essa composição é ladeada por figuras antropomórficas. Segundo Olinto Rodrigues Filho (2010, p.117), esse panejamento é uma alusão à toalha da cruz utilizada no descendimento do corpo de Cristo.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

---

[385] Conforme Gerd Heinz-Mohr (c1994, p. 109) a cornucópia é "(...) atributo da terra e sua fertilidade, mas também emblema de virtude teológica da Esperança."

[386] Conforme Gerd Heinz-Mohr (c1994, p. 109) a sereia representa a fertilidade da terra e é um emblema de virtude.

Comentários

Acredita-se que o retábulo de Nossa Senhora da Piedade é exemplar da primeira fase do estilo joanino, na Capitania de Minas. Nessa talha chama atenção o coroamento com marcações de arcos que lembram representação similar utilizada nos retábulos do estilo nacional português.

Interessante notar a existência de esculturas de sereias, representações essas comuns na talha do estilo nacional português. Em Minas elementos similares foram utilizados na igreja Matriz de Itabirito.

9.22.5 Retábulo de Nossa Senhora do Terço

Análise formal

Não foram localizados, até o momento, documentos sobre esse retábulo.

Encontram-se, na base, socos laterais com figuras antropomórficas aladas vestidas com capacete e calçando botas (FIGURA 257).

Compõem a predela doze figuras antropomórficas, sendo que duas tiveram apenas a região da cabeça representada. No centro dessa seção anjo adulto segurando cartela. Nas laterais figuras de meninos envolvidos em mísula fazem o papel de atlante.

No corpo do retábulo as colunas externas receberam, na parte inferior, mísulas com laços de fitas e buquês de flores. Na região central estão pássaros e figuras antropomórficas sentadas sobre enrolamentos e segurando cornucópias. Nas pilastras internas coexistem meio-corpo e concha central. As colunas torsas são compostas por flores e meninos. Acredita-se que existiu outro par dessas colunas ladeando a boca da tribuna, mas que foram eliminadas da composição, em função

da instalação de dois nichos. O camarim abriga o trono escalonado. No entablamento o friso recebeu cabecinhas de anjos.

Figura 257 - Retábulo de Nossa Senhora do Terço, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

O coroamento tem, ao centro, arco que se assemelha à estrutura de um dossel. Ladeando esse arco figuras antropomórficas tocam instrumentos musicais. Por cima do arco cartela ladeada por meninos com relevo central de terço em alusão ao orago

do retábulo. Esse coroamento possui formação de arcos onde foram aplicados acantos, conchas e enrolamentos. Nas laterais do registro estão fragmentos de frontões curvos com conchas internas e, sobre esses elementos arquitetônicos, figuras antropomórficas sentadas. A parte superior do coroamento é finalizada com frontão que recebeu coroa, laços de fitas, festões de flores, palmetas e figuras antropomórficas.

Encontra-se, o referido retábulo, em bom estado de conservação.

Comentários

Observa-se, no retábulo de Nossa Senhora do Terço, significativa quantidade de figuras antropomórficas que somam número superior a quarenta. Esse aspecto lembra a composição do retábulo-mor da igreja bracarense da Misericórdia, talhada por Marceliano de Araújo. Esses e outros elementos, existentes na peça em estudo, apontam o uso de referências estéticas e formais comuns na talha bracarense do período joanino.

9.22.6 Demais retábulos da Matriz de Santo Antônio

Os demais retábulos que compõem a nave da igreja Matriz de Santo Antônio são: o retábulo de Nossa Senhora da Conceição, de São Miguel Arcanjo, do Bom Jesus do Descendimento e do Bom Jesus dos Passos.

Provavelmente, o retábulo de Nossa Senhora da Conceição e o de São Miguel são os mais antigos do templo. Não foi localizada documentação histórica referente ao processo de produção do retábulo de Nossa Senhora da Conceição. Sobre o de São Miguel Arcanjo informou Olinto Rodrigues Filho (2010, p.104) que ele foi dourado no ano de 1732 (FIGURA 258). Indício esse de que, na referida data, já se encontrava finalizada sua talha. As semelhanças formais e estéticas existentes entre os retábulos de São Miguel e de Nossa Senhora da Conceição, podem indicar que essas peças foram realizadas em uma época próxima. No entanto, é notável que o retábulo de São Miguel passou por alterações quando foi introduzido o dossel com

lambrequins e cortinado. Por sua vez, o trono aparenta se tratar de intervenção posterior, realizada a partir de referências utilizadas na talha do estilo Rococó.

Figura 258 - Retábulo de São Miguel Arcanjo, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Conforme informações divulgadas por Olinto Rodrigues Filho (2010, p. 107), o retábulo do Bom Jesus do Descendimento foi executado pelo entalhador Pedro Monteiro de Souza, entre os anos de 1730-1734 (FIGURA 259). No livro de Receitas e Despesas da Irmandade[387] consta pagamento feito a Pedro Monteiro, no ano de 1743,[388] referente a um conserto da tribuna e, no ano de 1744,[389] outro pagamento por serviços no retábulo: inclusão de frontais: "Despesa do Bom Jesus do Descendimento ano de 1743. Se pagou ao Ped.ro de Consertar a [*ilegível*] da tribuna do Sr." [390] A documentação ainda informa que João Ferreira Sampaio recebeu pagamento por realizar alguns elementos, não identificados, para o retábulo do Bom Jesus do Descendimento no ano de 1748-1749. : "pelo que se pagou a João Ferreira Sam Payo de fazer [ilegível] para a lampada".[391]

O retábulo do Senhor dos Passos é outra obra de autoria de Pedro Monteiro de Souza, cujo pagamento foi feito no ano de 1737: "Pelo que se deu a Pedro Monteiro de um retábulo de talha".[392] Ainda, para esse retábulo, João Ferreira Sampaio recebeu pagamentos entre os anos de 1749-1750: "Pelo que se pagou a João Ferreira S. Payo da talha das águias p/ lampada." [393] Em nota, é provável que todas as águias sobre os retábulos da nave da Matriz de Tiradentes, sejam da fatura de Sampaio.

Os dois retábulos em debate apresentam similaridades ornamentais e estéticas. Todavia, observa-se que algumas modificações foram realizadas posteriormente, como a instalação dos nichos no retábulo do Bom Jesus do Descendimento e alterações no trono e na predela do retábulo do Bom Jesus dos Passos (FIGURA 260). Além disso, essas peças são de fundamental importância para a talha colonial

---

[387] AEDSJDR. Livro de receita e despesas da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento livro 04 1731-1737, estante 03, caixa 03

[388] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Livro de Receita e Despesas – Livro 04, Estante 03, Caixa 03, 1731-1737, fl. 27.

[389] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Livro de Receita e Despesas – Livro 04, Estante 03, Caixa 03, 1731-1737. .

[390] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Livro de Receita e Despesas – Livro 04, Estante 03, Caixa 03, 1731-1737, fl. 27.

[391] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Livro de Receita e Despesas – Livro 04, Estante 03, Caixa 03, 1731-1737, fl. 36v.

[392] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade Senhor dos Passos. Livro de Receita e Despesas –Livro 07, Estante 03, Caixa 04, 1729-1815, fl. 4.

[393] AEDSJDR. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade Senhor dos Passos. Livro de Receita e Despesas –Livro 07, Estante 03, Caixa 04, 1729-1815, fl. 36.

luso-mineira do estilo joanino, pois são trabalhos do entalhador Pedro Monteiro de Souza que também deixou obras em Portugal. Poucos são os casos conhecidos de artistas que deixaram obras no Reino, antes de se mudarem para a Colônia brasileira. Além disso, o trabalho de Pedro Monteiro, na igreja Matriz de Tiradentes, permite que sejam observadas algumas relações existentes entre a talha joanina da região de Braga, destacando-se a profusão de ornamentos por toda composição e o abundante uso de figuras antropomórficas, como os meio-corpos femininos que aparecem no coroamento de ambos os retábulos.

Figura 259 - Retábulo do Bom Jesus do Descendimento, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Figura 260 - Retábulo do Bom Jesus dos Passos, Igreja Matriz de Santo Antônio – Tiradentes

Fonte: Foto do Autor

Desperta a atenção o uso de colunas retas no retábulo do Bom Jesus dos Passos, em substituição às colunas torsas ou de tipologia salomônica. Nota-se, também, que Pedro Monteiro não fez uso de elementos que foram amplamente utilizados nos retábulos do estilo joanino, como volutas e fragmentos de frontões curvos.

Outro aspecto que deve ser mencionado em relação a esses dois retábulos é a similaridade que apresentam com o retábulo-mor da igreja da Misericórdia, em Braga. Citando-se, na região do corpo dos retábulos da Matriz de Tiradentes, as

pilastras com figuras antropomórficas e o pequeno dossel, sendo esse último com mesmo desenho do dossel das pilastras do retábulo-mor da Misericórdia. Outra semelhança existente entre os exemplares de Tiradentes e o citado retábulo-mor de Braga se encontra no coroamento, por intermédio do uso de arco com profundidade preenchida por elementos ornamentais e marcado por aduelas, como no retábulo do Bom Jesus do Descendimento.

Nesse sentido, é necessário empreender pesquisas que tenham como finalidade esclarecer pormenores sobre a obra do entalhador Pedro Monteiro de Souza, estudar os trabalhos que deixou em Braga e analisar a possível influência que sofreu da obra de Marceliano de Araújo.

Conclusão

capítulo 10

10 Conclusão

Foi possível, por intermédio dos estudos empreendidos para a produção desta pesquisa, sistematizar o decorrer das manifestações do estilo joanino na então Capitania de Minas, até o momento em que surgiram, na talha, temas relacionados ao Rococó que despontou no cenário artístico colonial luso-brasileiro, a partir da década de 1750. A respeito do assunto, a pesquisadora Myriam de Oliveira (2003) ponderou que os estilos ornamentais franceses foram introduzidos, nos retábulos setecentistas de Minas Gerais, em consonância com a talha do estilo joanino, por volta da década de 1750. Considerando-se para tal assertiva que os últimos exemplares joaninos erguidos em Minas são os retábulo-mores das igrejas Matrizes de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto) e de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté).

Contudo, não se tinha estudo sobre o período no qual ocorreram as abordagens iniciais do estilo joanino, na talha colonial luso-mineira. Mas, à luz da pesquisa que por ora se apresenta, considerou-se que os primeiros retábulos que fizeram uso do repertório artístico joanino surgiram a partir da década de 1730, com os exemplares da igreja Matriz de Santo Antônio (Tiradentes) e alguns retábulos laterais da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto). É possível que em Minas Gerais o estilo tenha sido utilizado desde os anos finais da década de 1730. Esse marco é estabelecido diante da existência do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Prados), realizado por Francisco Branco de Barros Barrigua por volta dos anos de 1728-1729.[394] Acredita-se que esse retábulo, hoje desaparecido, foi um dos primeiros exemplares do estilo joanino, em Minas.

Desse ciclo de produção, demonstrou-se a fundamental importância que tiveram alguns entalhadores para a assimilação e desenvolvimento do estilo joanino na Capitania de Minas. Alguns desses artistas são personalidades centrais para se compreender o uso e disseminação de formas e estéticas que compuseram a talha colonial luso-mineira e que, certamente, influenciaram gerações de artistas

[394] Para tal constatação foi considerada a obra do entalhador em algumas igrejas de Minas, que abordam temas correlacionados ao estilo joanino.

subsequentes. Assim, tiveram realce nesse contexto os entalhadores Pedro de Sousa Monteiro, João Ferreira Sampaio, Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito, Francisco Branco de Barros Barrigua, José Coelho de Noronha, Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira. Destacando-se, entre esses nomes, o de Manuel de Brito que executou obras de talha em Portugal, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Sobre esse artista é importante sublinhar a urgência de estudo completo referente à sua vida e obra, que ainda estar por ser feito. Além de Brito, Pedro Monteiro de Sousa também deixou obras, documentadas, em Portugal e em Minas Gerais. Assim, compreende-se que esses dois artistas são importantes nomes para se compreender a aclimatação do estilo joanino, na então Capitania de Minas.

Além disso, a fundamental contribuição desses artífices para a talha do estilo joanino em Minas Gerais ocorreu, principalmente, no seio das oficinas onde atuaram. Desse modo, foram relacionados, por intermédio de documentação primária, alguns núcleos de trabalho ativos em Minas Gerais entre os anos de 1730-1760. Identificou-se a oficina liderada pelo entalhador José Coelho de Noronha e composta pelos entalhadores Amaro dos Santos e Manoel João Pereira. Núcleo de trabalho esse responsável pela obra do retábulo-mor da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), do retábulo de São Miguel e Almas (Sé de Mariana), do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) e do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté).

Mapeou-se, também, a oficina envolvida na produção do retábulo-mor da igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Contudo, nesse núcleo de trabalho os artífices foram contratados separadamente para cumprir cada etapa da obra a ser executada e, apenas para os serviços específicos de talha, foi selecionada oficina composta por Felipe Vieira e Jerônimo Felix Teixeira. Conclusões essas obtidas por intermédio de profunda análise do espólio documental referente às obras realizadas em prol da produção da referida talha.

Além desses arranjos, foi identificada importante oficina, ainda desconhecida da crítica de arte, responsável pela execução dos retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), dos retábulos do arco-cruzeiro da capela

de Santana (Cocais), dos retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Santo Amaro (Brumal) e do retábulo da sacristia da igreja Matriz de São João Batista (Barão de Cocais). A atuação dessa oficina foi constatada por intermédio de análise formal e estilística das peças acima citadas, que acusam a intervenção de um mesmo grupo de artífices executando retábulos sob a influência de um risco inicial. Do mesmo modo, observou-se a interessante geografia de atuação do grupo de profissionais que compuseram esse núcleo de trabalho, em lugares próximos uns dos outros, o que pode ter favorecido a arrematação dos serviços listados.

Em síntese, o estudo dessas oficinas serviu para demonstrar a produção da talha do estilo joanino a partir de parcerias estabelecidas nesses núcleos organizacionais, de destacada importância para a arte do período. Nesse sentido, o mapeamento desses agrupamentos possibilitou compreender alguns dos prováveis modos como ocorreu a propagação de modelos e formas entre os canteiros de talha instalados nas igrejas de Minas.

Sobre o tema foi analisado o retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei), que influenciou o risco do mor da igreja Matriz de Caeté e, posteriormente, foi a referência para o retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas. Como demonstrado, a influência de um risco inicial para a produção dessas três obras foi assegurada pelo trabalho de José Coelho de Noronha na Matriz de São João del-Rei e de Caeté e, pela identificação, no canteiro de obras de Caeté, do entalhador Manoel de Azevedo Peixoto, que laborou na oficina de Noronha e depois arrematou a obra do retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas, onde instalou elementos, formas e estéticas subsidiados no risco do retábulo-mor da Matriz de Caeté. Não se tinha, até o momento, conhecimento de um risco retabular inicial, em Minas Gerais, sendo propagado em outras obras de talha.

No tangente às características do estilo joanino na arte colonial luso-mineira, identificou-se as formas, ornamentos e principais aspectos desse momento da talha. Além disso, foi realizada a análise da presença de preferências estéticas e escultóricas da talha joanina da região Norte de Portugal e de Lisboa, sendo

propagadas nos retábulos em Minas a partir do labor de entalhadores que se mostravam familiarizados com alguns desses temas.

Ainda no tangente às prováveis referências que contribuíram para a construção do repertório artístico da talha do estilo joanino, compreendeu-se a influência de tratados de arquitetura e gravuras de ornamentação que, provavelmente, circularam em Minas Gerais, no século XVIII, servindo como fonte de referência para os artífices produzirem suas obras. No entanto, destacou-se a fundamental influência do tratado de Andrea Pozzo na arte em estudo, devido à popularidade de sua publicação no contexto artístico luso-brasileiro setecentista e também pelas evidências de sua incidência na talha do período em Minas Gerais.

Assim, acredita-se que a partir deste estudo, ainda preliminar, possam ser produzidos outros trabalhos que tenham como orientação analisar, detidamente, todos os aspectos que não puderam ser investigados nesta tese. Pois, há um universo desconhecido, no tangente à arte colonial luso-mineira, a ser examinado, sobretudo nos arquivos históricos que ainda abrigam documentos e registros desconhecidos que devem ser analisados, para que sejam redigidas novas linhas acerca da arte setecentista em Minas.

Registra-se, também, a necessidade de se pesquisar e sistematizar a ocorrência do estilo joanino na talha luso-brasileira. Observa-se a estagnação de pesquisas a respeito do tema, salvo pontuais casos, como de algumas igrejas da Bahia, que se encontram devidamente estudadas. Entretanto, é urgente o estudo de todo esse acervo a partir de pesquisas documentais, análise formal e estilística que permitam traçar um panorama completo do estilo no Brasil.

Por fim, relatam-se algumas dificuldades que permeiam as pesquisas sobre a arte colonial luso-brasileira. Salvo os arquivos que são de responsabilidade do Estado, os demais apresentam problemas com a falta de recursos financeiros e funcionários especializados. Outros, infelizmente, ainda são inacessíveis, tampouco seus gestores permitem consultas. Em alguns casos, mais graves, o pesquisador é vetado de consultar códices importantes para a construção de suas pesquisas.

Somam-se a isso as imensas barreiras estabelecidas para tomada de fotos das igrejas, certamente um dos interpostos que mais prejudicam a atividade de pesquisa e impossibilitam que seja removida a sombra que encobre nossa admirável arte colonial, com a seriedade e dignidade que ela merece.

referências

REFERÊNCIAS

ALMADA, Márcia. “A escritura iluminada”. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, número 2, vol. 42, 2006, p. 149-158.

ALVES, Célio Macedo. A Imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais. Org. Maria Efigênia Lage e Luiz Carlos de Vilatta. IN: *História de Minas Gerais*: As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, Companhia do Tempo, 2007, vol. 2, p. 427-450, p. 431.

ALVES, Jorge Fernandes. *Os brasileiros*: emigração e retorno no Porto oitocentista. Porto: [s.n.], 1994.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Artistas Coloniais*. Ministério da Educação e da Cultura – Serviço de Documentação. Referência APM, 1958, p. 77 – 61.

ANTONIL, Andre João. *Cultura e opulência do Brasil.* Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA IV, 1955- 1957, p.43 (Do livro de óbitos da freguesia de São Miguel de Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, que servia em 1811, fls. 308v e segs.)

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Para a decência do culto de Deus:* artes e ofícios na Vila Rica Setecentista. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2003. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas:* trabalho e vida cotidiana. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2010. 366f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão:* ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas - textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco.* Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. atual. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO*. Barroco mineiro:* glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

ÁVILA*,* Affonso. *Circularidade da Ilusão e outros textos.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

ALVIM, Sandra**.** *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro:* revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

BAETA, Rodrigo Espinha. *O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Salvador: EDUFBA, 2010.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do barroco. Salvador*: EDUFBA, 2012.

BARATA, Mario. *Igreja da Ordem 3. da Penitência do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Agir, 1975.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes:* o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil***.** Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.

BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de Paleografia e de Diplomática*. Santa Maria: Editora UFSM, 2008.

BLUNT, Anthony. O Concílio de Trento e a arte religiosa. In: *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 142-181.

BOHRER, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais*: contexto sociocultural e produção artística. 2015. 2 vol. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A técnica do entalhe sobre madeira. In: *O Estado da Pesquisa em Arte* – X Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 1., 1999, São Paulo: 1999. p. 222-229.

BORGES, Nelson Correia. Do Barroco ao Rococó. In: *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, v. 8, 1986.

BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autônoma de México, 1985.

BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder*: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BOSCHI, Caio César. *O Barroco Mineiro:* Artes e Trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *As Minas Setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. Volume 2. p. 59-75.

BOXER, Charles Ralph. *A Igreja e a Expansão Ibérica*. Lisboa, Edições 70, 1978.

BOXER, Charles Ralph. *O Império Marítimo Português*. São Paulo, Cia das Letras, 2002.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. "Traços bibliográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa". *Antônio Francisco Lisboa:* O Aleijadinho*.* Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.* Rio de Janeiro, nº. 15, 1951.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Org. Myriam Andrade de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

CAMPOS, Adalgisa. Piedade Barroca, obras, artistas e armações efêmeras: As Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: *Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2004.

CAMPOS, Paulo Mendes (Coord.); MENEZES, Ivo Porto de. *Mariana: arte para o céu*. Belo Horizonte: Comissão Pró-restauração da Catedral e Órgão da Sé de Mariana, 1985.

CARVALHO, Ayres de. Dom Joao V and the Artists of Papal Rome. In: LEVENSON, Jay A. *The age of the baroque in Portugal***.** Washington , D. C.: National Gallery of Art, c1993. P. 31-48.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. *Dicionário de símbolos.* 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

COELHO, Beatriz; QUITEA, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 5, p.09-104, 1941.

COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: COSTA, Lucio; SUSSMANN, Roberto. *Lucio Costa***:** obras completas. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1961. 202 p.

COSTA, Lygia Martins. "Importância da Capela-Mor da Matriz de São João del-Rei". In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1990-1992, n.º 15, p. 423-434.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. *A talha no Estado de São Paulo*: Determinações Tridentinas, suas Projeções no Barroco e a Fusão com Elementos da Arte Palaciana. 2014. 275f. Tese (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Milano: Adelphi, 1993.

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

DANGELO, André G. D. *Origens históricas de São João Del Rei.* Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006.

DELAFORCE, Angela, Lisbon, This New Rome – Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon, In: LEVENSON, Jay A. *The age of the baroque in Portugal.* Washington , D. C.: National Gallery of Art, c1993.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o barroco. 6 ed. São Paulo: Papirus, 2012.

D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Gallimard, 1968.

FERREIRA- ALVES, Natália Marinho. Talha. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 466-470.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. A talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto: o forro da nave central e do transepto, 1732. In: *Revista da Faculdade de Letras:* História, II série, vol. 10, 1993, p. 365-378.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A escola de talha portuense e sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

FERREIRA, Sílvia Maria cabrita Nogueira Amaral da. *A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa*. Orientadora: Teresa Leonor Magalhaes do Vale. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2002.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. In: *Revista da Faculdade de Letras*: Ciência e Técnicas do Patrimônio, vol. 2, 2003, p. 735-756.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. In: *Revista da Faculdade de Letras* – Ciências e Técnicas do Património, nº 2, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 735-755.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico. In: *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 605-616.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. Estruturas retabilísticas portuenses da primeira metade do século XVIII. In: *Atas do IV Colóquio luso-brasileiro de história da arte.* Rio de Janeiro, 2004, p.455-467.

FERREIRA, Silvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. Manuel de Brito: Mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1720-1739), uma obra entre dois continentes. In: 2º COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS, 2008, Lisboa. *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa Imaginário e Viagem.* Lisboa, 2008a.

FERREIRA, Sílvia. *Igreja de Santa Catarina***:** a talha da capela-mor. Lisboa: Livros Horizonte, 2008b.

FERREIRA, Silvia. O retábulo-mor da igreja matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo. In: *Revista de artes decorativas*, nº 1, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (direção), Porto: Citar, 2008c.

FERREIRA, Silvia. *A talha*: esplendores de um passado ainda presente (secs. XVI-XIX). Lisboa: Editora Nova Terra, 2008d.

FERREIRA, Sílvia Maria cabrita Nogueira Amaral da. *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. Orientador: Vítor Serrão. 2009. 3v. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras – Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

FILHO, Rubem Barbosa. *Tradição e artifício*: iberismo e barroco na formação americana. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora IUPERJ, 2000.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *O conjunto do Carmo de Cachoeira = The Carmo architectonic ensemble of Cachoeir*a. Brasília, DF: IPHAN: Monumenta, 2007.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2009. 173 p.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e conventos da Bahia = Churches and convents of Bahia***.** Brasília: IPHAN, Programa Monumenta, 2010. 3 v.

FRANÇA, Eduardo d'Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; ODEBRECHT S.A. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Odebrecht, 2006.

GALLAS, Alfredo O. GALLAS, Fernanda Disperati. *O Barroco no reinado de Dom João V:* arquitetura, moedas e medalhas. Bragança Paulista: Editora Queen Books, 2012.

GALLI BIBIENA, Ferdinando. *L' Architettura Civile*: preparata sul a geometria e ridotta alle prospettive. Parma: Arnaldo Forni Editore, 1711.

GOMES, Ana Cristina Cardoso da Costa. Alianças poder e festa: os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II. In: PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal,* Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 51-73.

GOMEZ, Adoracion Morales. *Diccionario visual de terminos arquitectonicos/ Visual dictionary of architectural terms.* Madri: Ediciones Cátedra, 2008.

GOULART, Artur.; LAMEIRA, Francisco. *Retábulos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Universidade de Évora. Departamento de Artes e Humanidades. Promontoria Monográfica História da Arte 9, 2015.

Guia Nacional Museu dos Coches. Coordenação de Silvana Bessone. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2015.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

HAUSER, Arnold. *O conceito de Barroco*. 1 ed. Lisboa: Editora: Vega, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos***:** imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, c1994.

HILL, Marcos Cesar de Senna. *Le sculpteur Francisco Xavier de Brito:* etat de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de la Penitencia de São Francisco de Rio de Janeiro. Louvain: [s. n.], 1990. 2v. Tese (livre docencia) - Universite Catholique de Louvain.

HILL, Marcos. “A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, n.º 17, p. 231–240, 1993-1996.

HILL, Marcos Cesar de Senna. *A talha barroca em Évora***:** séculos XVII-XVIII. Évora: Universidade de Évora, 1998.

HOCKE, Gustav René, 1908. *Maneirismo:* o mundo como labirinto. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

JANSON, H., W. *História Geral da Arte*: renascimento e barroco. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo protobarroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores. In: *Atas do II Congresso Internacional do Barroco.* Porto: Universidade do Porto, 2003, p. 215-226.

LAMEIRA, Francisco.; SERRÃO, Vitor. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *In: Promontoria*: revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Alrgarve. Ano 1. Nº 1. 2003. p. 63-96.

LAMEIRA, Francisco. O contributo da arquitectura italiana para a génese e evolução retábulo barroco português (1619-1751). In: *VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.* Museu de Belas Artes, 2003.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo protobarroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores. In: *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, 2003, p. 215-226.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo em Portugal: o barroco pleno (1668-1713). In: *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve. Faro, n. 2, p. 251-264, 2004.

LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo em Portugal: o barroco final (1713-1746). In: *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve. Faro, n. 3, 2005.

LIMA, Roberto. *A talha*. Mariana, 2014. Entrevista concedida a Aziz José de Oliveira Pedrosa.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *L´image ornamentale et la litérature artistique importées du XVIe. au XVIIIe. siècle:* um patrimoine méconnu des bibliothèques et musées Portugais. Separata publicada pela Câmara Municipal do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983a, p. 161-162.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2007.

MARTINS, Fausto Sanches. Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo. *In: Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Vol. II. Porto. Universidade do Porto. 1991. p. 17-58.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974, 2 vols.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. O manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão–Pará (1720) da Coleção Lamego do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). *In: Revista IEB*, n.49. 164-207, Mar./Set. 2009.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais*: ofícios mecânicos e as Câmaras no final do Antigo Regime. Minas Gerais e Lisboa – 1750/1808. 387f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes Fabris e Ofícios Banais*: o controle dos ofícios mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808). Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda, 2013.

MENEZES, Ivo Porto de. *Vãos na arquitetura tradicional mineira.* Belo Horizonte: 1958.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaíde.* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG. 1965.

MENEZES, Ivo Porto de. "Documentação referente a Minas Gerais existente nos Arquivos Portugueses". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXVI, 1975, pp. 290-291 (409 documentos).

MENEZES, Ivo Porto de. Manoel Francisco de Araújo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.18, p. 83-113, 1978.

MENEZES, Ivo Porto. *Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Editora com Arte, 2014.

MORAES, Fernanda Borges de. Itinerários e interditos na territorialização das Geraes. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *As Minas Setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. Volume 1.p. 55-85.

MOURA, Carlos. O limiar do Barroco. In: *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, v.8, 1986.

MOZART, Adalberto Bonazzi da Costa. *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 de Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. Artistas Minhotos que trabalharam em Minas Gerais (Brasil) no século XVIII. In: OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre o século XVIII em Braga, História e Arte*. Braga: APPACDM, 1993. p. 208-227.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Revisitar Marceliano de Araújo*. Misericórdia de Braga, 2, dez. 2006 p. 115-140.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Braga de André Soares*. Portugal: Editora Centro Atlântico LDA, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Tipologia da Talha Rococó em Minas. Retábulos de Capela-mor". In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1990-1992, n.º 15, p. 411 - 422.

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

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Epopéia jesuítica no Amazonas e sua obra arquitetônica e escultórica. *In: Feliz Lusitânia*: *Museu de Arte Sacra*. Belém: SECULT, 2005. v. 3.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista". In: *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*. Belo Horizonte, 2006, n.º 3, p. 141-151.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes; INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL); PROGRAMA MONUMENTA. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*= Baroque and rococo in the churches of Ouro Preto and Mariana. Brasília: IPHAN: Monumenta, [2010]. 2 v.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* = Baroque and rococo in the churches of São João del-Rei and Tiradentes. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2011. 2v.

LANARI, Cássio. O Padre Jesuíta Manuel Moreira de Figueiredo, Cônego da Sé de Mariana, possível autor intelectual da Memória Escrita em 1790 pelo Capitão Joaquim José da Silva, Segundo Vereador da Câmara de Mariana. *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência.* Ouro Preto: n. V, p.9-22, 1978.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquictetura barroca*. Madrid: 1972.

PASSARINI, Fillippo. *Nouve Inventione d´Ornamenti d´ Architettura e d' Intagli di Versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno.* Roma: 1698.

PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940.

PEDRO, Constança. Ourivesaria. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 333-337.

PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha:* artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII. 2012. 313 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, p. 597-631, maio/agosto de 2013.

PEREIRA, João Castelo-Branco (coord.). *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PERICÃO, Maria da Graça. Tratadística de Arte dos Séculos XVII e XVIII Existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa. In*: Barroco*, Belo Horizonte, 15, p. 189-218, 1990 – 1992.

PIMENTEL, Antônio Filipe. D. João V e a imagem do Poder. In: *Do terreiro do Paço à Praça do comércio*: história de um espaço urbano. Coordenação: Miguel Figueira de Faria. Editora da Universidade Autônoma de Lisboa: Lisboa, 2012, p.73-92.

PIMENTEL, Antônio Filipe. Estilo Joanino. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 242-244.

POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

POZZO, Andrea. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars seconda. In quâ proponitur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidum Facultate.

RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. Volume 1. p. 25-53.

Revista do Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: n. IV, 1955- 1957, p.43 (Do livro de óbitos da freguesia de São Miguel de Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, que servia em 1811, fls. 308v e segs.).

RIGHETTT, Mário. *Manuale di Storia Litúrgica*: Introduzione Generale. 3 ed. revista e ampliada. Milão: Editrice Âncora, 1964. vol. 1.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão*: evolução até a reforma católica. Lisboa: Universidade Lusíada, 2004.

SALTEIRO, Ilídio. Retábulo. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 405-408.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco*: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes = The Mother Church of Santo Antônio in Tiradente*s. Brasilia , DF: IPHAN, Programa Monumenta, 2010.

SANTOS, Reynaldo dos. *A escultura em Portugal*. Lisboa: 1948. 2v.

SANTOS, Reinaldo dos*. A escultura em madeira em Portugal*: século XVI a XVIII. 2 volumes. Lisboa: 1950.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados***.** Região Metropolitana de Belo Horizonte – Barão de Cocais. Igreja Matriz de São João Batista / Minas Gerais.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados***.** Região Metropolitana de Belo Horizonte – Monsenhor Horta. Igreja Matriz de São Caetano /Minas Gerais, Módulo 2, Volume 12.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA*. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados***.** Região Metropolitana de Belo Horizonte – Santo Bárbara/Brumal. Igreja Matriz de Santo Amaro, Santo Amaro/Minas Gerais.

SENNA, Nelson de; SANTOS, Lúcio José dos; LIMA, Mario de; SANTOS, Benedicto José dos; LIMA, Claudio de; VELLOSO, Augusto; VASCONCELLOS, Diogo Luiz de Almeida Pereira de; JACOB, Rodolpho; MENEZES, Furtado de. *Bi-centenario de Ouro Preto 1711-1911:* memória histórica. [Bello Horizonte]: Imprensa Official do Estado de Minas Geraes, [1911?], p. 292.

SERRÃO, Vitor*. História da arte em Portugal* – o Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SILVEIRA, Marco Antônio. *O universo do indistinto*: Estado e sociedade nas Minas setecentista (1735-1808). São Paulo: Hucitec, 1997. 203p.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese;* dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto et hora di nvovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella Città, & in villa et un indice copiosíssimo Raccolto per via di considerationi da M. Gio Domenico Scamozzi. In Venetia MDLXXXIIII (1584). Presso Francesco de Franceschi Senese.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

SMITH, Robert, C. *Marceliano de Araújo escultor bracarense*. Porto: Nelita Ed., 1970.

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

TAPIÉ, Victor Lucien. *Barroco e classicismo*. 2 ed. Portugal: Presença, São Paulo: Martins Fontes, 1972. 2v.

SOUZA, Joaquim Silvério de. *Sítios e personagens*. Belo Horizonte: Imprensa oficial de Minas Geraes, 1930.

TAPIÉ, Victor Lucien. *Barroco e classicismo*. 2 ed. Portugal: Presença, São Paulo: Martins Fontes, 1972. 2v.

TEDIM, Manuel José. Teatro da morte e da glória: Francisco Xavier de Brito e as exéquias de D. João V em Ouro Preto. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1993-1996, n.º 17, p. 241 - 257.

TEIXEIRA, Miriam Prado. *Glossário poliglota da talha e da imaginária do Brasil colonial.* 1995. 97p. Especialização em Cultura e Arte Barroca. Instituto de Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1995.

TEIXIDO I CAM, Josepmaria; CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto. *A talha*: escultura em madeira. Lisboa: Estampa, c. 1997.

VALE, Dario Cardoso. *Memória histórica de Prados:* documentário histórico sobre suas origens, sua região, sua gente, seus costumes e sua comunidade religiosa. Belo Horizonte: [s.n.], 1985.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Arquitetura, Arte e Cidade: Textos Reunidos*. Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

VILLALTA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: LAGE, Maria Efigênia; VILLATA, Luiz Carlos de (Org.). *História de Minas Gerais*: As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. vol. 2, cap. 3, p. 288-311.

WEISBACH, Werner. *El barroco*: arte de la contrarreforma. 2 ed. Madrid: Espassa-Calpe, 1948. 1v.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura***.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Persperctiva, 2012.

FONTES PRIMÁRIAS

ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício.

ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA, IPHAN. Testamento de Francisco Faria Xavier, Cartório 1º ofício, pasta 159, ano de 1759.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio de São José del-Rei. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio (1711-1736).

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Irmandade do Santíssimo Sacramento, Prateleira J, número 36, 1724 – 1784, fl. 4.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Inventário de Nossa Senhora da Ajuda do Padre Faria, W17, 1730.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Irmandade das Almas, Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. Prateleira S-34, 1731-1786, fl. 37v.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Irmandade das Almas, Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco. Prateleira S-35, 1734-1742, fl. 14v.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São João Batista do Morro Grande, 1735 – 1815.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Barão de Cocais. 1739-1746. Prateleira B.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara. Prateleira X-12, 1741-1805.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Freguesia da Boa Viagem, Itabirito. Prateleira L-23, 1745-1820.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1747-1832.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Livro de Óbitos. Prateleira H-01. Catas Altas 1749-1760.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DO ARCEBISPADO DE MARIANA. Inventário Antônio Pereira Machado, 174, Ano de 1760.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE ANTÔNIO DIAS. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, 1726-1805.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Senhor dos Passos. Livro de Receita e Despesas. Livro 07, Estante 03, Caixa 04, 1729-1815.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Livro de Receita e Despesas. Livro 04, Estante 03, Caixa 03, 1731-1737.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Paroquial da Matriz de Santo Antônio. 2º Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estante 03, 1736-1760.

ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Testamento de Francisco Faria Xavier. RT 59, Cartório do 1º ofício.

ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Presentação da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha no Caeté*, 1738*. Avulsos da Capitania de Minas Gerais, 03.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio, 1715-1774.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1716-1734.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777, vol. 224.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1749-1810, vol. 218.

ARQUIVO DO ESCRITÓRIO DO IPHAN. Rio de Janeiro. Personalidade Jerônimo Felix Teixeira, pasta 394.03.

ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPAHN. São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345.

ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN. São João del-Rei, Inventário, Oliveira, Salvador, Caixa: 438.

CENTRO DE ESTUDOS DO CICLO DO OURO. Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798, vol. 132.

DOCUMENTOS DE ACESSO ELETRÔNICO

Blog Porto Patrimônio Mundial. Disponível em: http://www.portopatrimoniomundial.com/igreja-de-santa-clara.html. Acesso em: 03 de Julho de 2016.

Patrimônio Espiritual. Disponível em: https://patrimonioespiritual.org/2015/04/22/igreja-do-convento-de-sao-francisco-salvador-ba/. Acesso em: 15 de Junho de 2016. Autores: Tarcísio Gangussu Guimarães, Plinio Lins, Jean Paulo de Souza, Israel Dias Reis.

TIRAPELI, PERCIVAL. Site Acervo Digital da Unesp. Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/66468. Acesso em: 15 de Junho de 2016.

Viagem Lenta. Disponível em: http://www.viagemlenta.com/2015/02/uma-viagem-de-barco-na-amazonia-de-manaus-a-alter-do-chao-e-belem.html. Acesso em: 15 de Junho de 2016.