



1. Este trabalho é decorrente da pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo desenvolvida pelo autor.

2. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, especialista em História e Cultura da Arte pela UFMG, graduado em Design pela UEMG, professor do Centro Universitário Newton Paiva.



CONSIDERAÇÕES SOBRE A TALHA DOURADA EM MINAS GERAIS¹

CONSIDERATIONS ABOUT GILDED SCULPTURE
IN MINAS GERAIS

Aziz José de Oliveira Pedrosa²

Resumo

Importante elemento decorativo, a talha dourada se integra à massa arquitetônica, compõe e ordena os espaços internos das igrejas setecentistas. Na Capitania de Minas, a produção da talha foi influenciada pelo repertório artístico vigente na Europa, principalmente em Portugal, configurando-se, dessa forma, em importante veículo divulgador das novidades e modismos em voga no universo das artes. Assim, este estudo traz à reflexão considerações sobre a talha retabular em Minas Gerais e seus diversos aspectos.

Palavras-chave: Talha dourada; Estilos; Retábulos; Arquitetura.

Abstract

Important decorative element, the golden gilded integrates itself to the architectural movement compounding and sorting the seventh century churches inner spaces. In the Minas Gerais County, the production of gilded was influenced by the artistic view currently used in Europe at that time, especially in Portugal, assuming, in this way, an important aspect of a mean of communication to disseminate the newest tendency in the arts universe. Following this, the present study brings into discussion the considerations regarding the gilded retables in Minas Gerais and all its aspects, such as stile and influence on the **ornatos** production choices.

Key words: Gilded sculpture; Styles; Retables; Architecture.

A talha retabular

O aspecto espetacular das igrejas setecentistas de Minas Gerais é devido, entre outros fatores, às soluções arquitetônicas que nelas foram empregadas, fruto da aclimatização das práticas ornamentais e estilísticas vigentes em Portugal e em algumas regiões do Brasil colonial. Esse processo de adaptação da arte e da arquitetura religiosa em solo mineiro foi consequência de uma nova realidade em que a disponibilidade de recursos financeiros ofertados pelas ordens leigas, o uso de mão de obra especializada vinda da Metrópole, a abundância de matéria-prima e a difícil geografia de uma região montanhosa foram fatores determinantes para o delineamento das questões relativas ao fazer artístico e à construção arquitetônica engendrados nesse período.

Nesses templos religiosos, os detalhes arquitetônicos marcam a paisagem das cidades onde se encontram, mas é em seus interiores que a arte se fez intensamente presente por meio, principalmente, da pintura e da talha dourada.³ Esta última foi utilizada não somente como elemento de composição ornamental, mas também como veículo de divulgação dos preceitos católicos contrarreformistas, delimitados pelo Concílio de Trento.

É nos retábulos⁴ das igrejas que a talha alcança grande destaque. Isso ocorre por serem eles indispensáveis e importantes elementos espaciais que se integram à arquitetura, ultrapassando a função inicial de decoração aplicada. Tal característica da talha retabular é favorecida por sua estrutura, que se completa por meio da junção de elementos de arquitetura, perspectiva e ornamentação impregnados de forte carga iconográfica, cumprindo, assim, as funções espetaculares para as quais eram destinados. Nesse sentido, funcionavam os retábulos como pequenas representações arquiteturais de elaborada composição plástica, transformando as áreas internas dos templos religiosos em espaços únicos, onde a arte da talha se afigurava, encantava e complementava a cenografia barroca. Essas estruturas arquitetônicas, como cita Alvim (1997, p. 183), podem ser entendidas como formas soltas e independentes, praticamente peças de mobiliário com tamanha autonomia que as possibilitava serem transferidas para outras igrejas sem ser necessário fazer grandes adaptações.

Já a talha, com suas diversas possibilidades de aplicação, tinha a nobre função de ordenar e compor a alegoria retabular, podendo ser distribuída na composição das paredes das igrejas, das capelas-mores, púlpitos e até mesmo no emolduramento de pinturas, em busca de se preencherem os espaços vazios das igrejas. Descreve Alvim (1997, p. 51) que inúmeras vantagens eram encontradas no uso da talha, principalmente o fato de ela poder ser elaborada após a construção da caixa arquitetônica que a abrigaria e fora do local onde seria aplicada, possibilitando trocas, reformas e acréscimos.

Esse fenômeno, em que a talha extravasa os retábulos e invade as estruturas parietais, foi conhecido em Portugal como

3. Conforme Borges (1986, p. 47), a talha conferia ao interior das igrejas o movimento, contraste e riqueza que nem sempre a arquitetura era capaz de provocar. Sua aplicação ocorria em retábulos, púlpitos, paredes, constituindo elementos indispensáveis à arquitetura religiosa setecentista.

4. Retábulo: "Estrutura ornamental, em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte posterior do altar. Às vezes, é chamado genericamente de altar [...]" (ÁVILA, 1996, p. 171)

as “igrejas forradas de ouro”, como a talha da Sé do Porto. No Brasil, onde a arte portuguesa de cunho religioso exerceu influência direta e pontual no uso de recursos ornamentais e arquitetônicos em voga na Metrópole, e mais especificamente nas igrejas de Minas, essa tônica teve grande abrangência e hoje pode ser vista, por exemplo, na Matriz do Pilar, em Ouro Preto. Essa forma de ornar todo o espaço interno dos templos religiosos perdeu força após a segunda metade do século XVIII, com início da introdução de novo repertório artístico que despontava e seria rapidamente assimilado pela arte da talha. Nessa nova temática artística, as igrejas deixariam de receber acabamentos de talha em toda sua estrutura, e assim as paredes começariam a revelar sua pintura branca. A talha, então, passou a se concentrar apenas nos retábulos e em alguns outros poucos lugares, atuando apenas como graciosos detalhes ornamentais.

Para tanto, foi necessário o uso de um importante elemento que deu forma ao imaginário artístico na produção da talha: a madeira. Essa matéria-prima foi amplamente empregada no revestimento das igrejas de Minas Gerais, em contraposição a outros materiais tradicionalmente utilizados nas esculturas, como o ferro e o mármore. O uso da madeira foi muito difundido devido a sua maleabilidade escultórica, que possibilita a eliminação do material supérfluo com grande facilidade, produzindo configurações estéticas diversas sem praticamente limites de formas. Ela possibilitou aos entalhadores e ao escultor o pleno desenvolvimento de sua criatividade.

Não só os custos da matéria-prima compensavam seu uso, mas também a agilidade percebida no ritmo do trabalho, que nem sempre era alcançada com o uso de outros materiais. Em Minas Gerais, a madeira mais usada para confeccionar retábulos foi o cedro (ÁVILA, 1996, p. 62). Suas boas características (maleabilidade e durabilidade), somadas à cuidadosa seleção da madeira, devendo o artífice (o entalhador) selecionar o toro de melhor qualidade e que mais se ajustasse à obra que se executaria (TEIXEIRA, 2007, p. 183), foram fatores preponderantes para plena execução da talha.

Somados a isso, tem-se a experiência do entalhador e sua habilidade de lidar com os instrumentos de esculpir a madeira, pré-requisitos essenciais para o perfeito trabalho da talha. Entre o ferramental mais utilizado para o trabalho da escultura em madeira têm-se as goivas e os formões, além de alguns outros instrumentos, como martelos, serras, puas e demais peças de corte e desbaste. Raros são os registros documentais em que se cita o uso desses instrumentos pelos profissionais do ofício de entalhe. Ressalve-se, porém, que, no inventário do entalhador José Coelho de Noronha, encontra-se inventariado “um estojo com vários ferros do ofício de escultor”⁵ Essa referência revela o uso de ferramentas próprias do ofício ao qual se dedicava Coelho de Noronha. Lamentavelmente, não são descritos esses instrumentos, mas certamente deveriam fazer parte do citado estojo a goiva, o formão e o martelo de ponta ou de desbastar, ferramentas essenciais para o trabalho de esculpir a madeira.

5. ARQUIVO do Escritório Técnico II do IPAHN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345, fl. 21.

Os estilos ornamentais no mundo luso-brasileiro

Para se compreender o mundo das artes nas Minas coloniais, é essencial promover discussões acerca dos estilos artísticos em voga no século XVIII em Portugal que, conseqüentemente, devido às relações da MetrÓpole com a Colônia brasileira, exerceram influência direta na produção artística da Capitania de Minas Gerais.

As dificuldades sobre o delineamento das questões de estilos, principalmente o enquadramento de objetos artísticos como pertencentes a uma ou outra corrente estilística, ocorrem pelo fato de os “[...] tempos históricos não coincidirem com os tempos estilísticos [...]” (MOURA, 1986, p. 160) que, por sua vez, conforme Hauser (1997, p. 11), são influenciados pela dinâmica cultural, social, econômica e institucional, que, diante das tradições locais, comandam a gênese artística e contribuem para condicionar a atividade do artista e delimitar os caminhos que sua arte deva percorrer. Essas condições promovem uma infinidade de programas artísticos, imbuídos de particularidades, ocorrendo simultaneamente. Ainda como cita Hauser, toda a situação descrita é fruto das mudanças de estilos que ocorrem quando uma determinada gramática estilística “[...] alcança um máximo e dá-se uma mudança, quando as condições históricas gerais – sociais, econômicas e políticas – realizam o seu desenvolvimento numa determinada direção, para alcançarem um fim e mudar o seu curso [...]” (HAUSER, 1997, p. 36). No século XVIII, essa evolução artística e a rápida difusão de tendências estéticas resultaram da assimilação e importação de repertório artístico realizado em outros países e divulgado por meio da circulação de tratados, gravuras e de artistas que transitavam entre regiões diversas, atualizando, assim, o gosto artístico e adaptando-os às realidades locais (MOURA, 1986, p. 160).

Diante dessas reflexões que poderiam render, como já o fizeram outros autores, grandes trabalhos, não se tentará limitar a ocorrência dos estilos ornamentais a severas especificações delimitadoras. Adotar-se-ão os conceitos estilísticos, de modo a irem de encontro às bases dos movimentos artísticos e o gosto da época, que têm características passíveis de serem influenciado a estética da obra dos entalhadores atuantes em Minas Gerais, apesar de não ser possível enquadrar a obra de um entalhador em definições estáticas, movidas pela influência de apenas uma corrente estilística. Deve-se, portanto, ressaltar que a obra de talha, na Colônia, promoveu o diálogo com o repertório ornamental em voga na MetrÓpole e em outras partes do continente europeu, o que provocou o trânsito entre as estéticas artísticas vigentes e as que por hora despontavam. Diante de tudo isso, adotou-se alguns conceitos estilísticos para demonstrar os modos pelos quais se formou a obra de talha mineira, suas relações na assimilação de padrões artísticos vigentes e também na manutenção de princípios estéticos oriundos de uma escola de talha lisboeta, marcada pela italianização do gosto e por tendências francesas.

Essas questões nos fornecem parâmetros para se compreender os estilos ornamentais não como padrões estéticos rígi-

dos, mas como composições artísticas que, imersas em determinados contextos, têm seu repertório simbólico, iconográfico e gráfico em consonância com o ambiente social e cultural que o cerca. Portanto serão analisados os estilos de acordo com as estruturas composicionais que os aproximam sem a pretensão de enquadrá-los em características limitadoras. Situar-se-á, pois, este estudo acerca do Barroco⁶ e sua evolução para o Rococó, destacando as questões do Barroco português devido às correlações da arte da Metrópole e a da Colônia, em que não só o repertório do Barroco encontrou espaço fértil para se desenvolver, mas também foi adaptado às condições de diversidade encontradas no território da Capitania de Minas Gerais.

Assim, o Barroco português se estende da segunda metade do século XVII até o século XVIII sem que se possa definir uma data precisa de seu início e de seu desaparecimento.⁷ Nesse ínterim, o Barroco desenvolve suas diversas ramificações de conceitos estéticos que sofriram alterações de acordo com o gosto da época. Conforme Hauser: “[...] o barroco abraça tantas ramificações de caráter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista, ser possível reduzi-las a um denominador comum” (HAUSER, 1997, p. 27). Deve-se seu surgimento, principalmente, a uma oposição ao Maneirismo, o que facilita seu estabelecimento por meio das diferenças de repertório artístico que provocam o rompimento com os padrões estéticos maneiristas, onde reminiscências estilísticas desse período, de certo modo, participaram da constituição dos códigos ornamentais barrocos.

O Barroco português abarca um período em que a arte introduz nova dinâmica aos “[...] espaços estáticos [...]” (MOURA, 1986, p. 164), elevando as áreas internas dos prédios, principalmente dos templos religiosos, à categoria de plenitude artística, provocada principalmente pela movimentação espacial que a talha dourada, uma de suas maiores formas de expressão em terras luso-brasileiras, foi capaz de suscitar nesses ambientes. O ornamento complementa a estética arquitetônica barroca, elevando os prédios ao caráter monumental, em que nem sempre a ornamentação e a arquitetura eram planejadas como elementos integrados, mas que, em seu conjunto final, a massa arquitetônica e o ornamento, materializado pela talha dourada, completavam-se. Provavelmente o grande mérito dos entalhadores do período foi o de integrar a talha a um espaço que não fora devidamente pensado para abrigá-la. Assim, a atuação desses artífices não era condicionada à função de simples “decoradores”; apesar de gozarem de liberdade criadora que os potencializava a desenvolver novas formas e conceitos, fazendo com que o ornamento deixasse de se ater a cânones e ficasse condicionados à livre imaginação de sua criatividade, como cita Pereira (1989, p. 70).

Todas essas distinções colocam o Barroco em um quadro em que seu programa artístico, pensado e divulgado por meio da tratadística de arquitetura, pintura e escultura, foi capaz de fixar modelos, influenciar o gosto e estabelecer quadros globais de referência formal (PEREIRA, 1989, p. 69). Deve-se também salientar que o Barroco português foi marcado por variação de

6. Sobre a origem da palavra barroco, consultar Pereira (1989, p. 69).

7. Sobre o Barroco, Pereira cita que “A sua extensão temporal abarca a segunda metade do século XVII, todo o século XVIII e alguns anos do século XIX, sem que se possa precisar uma data, uma obra ou um autor que assinala com rigor o seu princípio e o seu fim” (PEREIRA, 1989, p. 69).

repertório, coexistindo diversidade de linguagens dentro de um conceito inicial, fundamentado na arte espanhola, francesa e, principalmente, na arte romana que tanto incidiu em Portugal. Todas essas fontes de referências contribuíram para que o Barroco português se transformasse, em um período em que a arte revelava seu próprio conteúdo, mesmo estando vinculada a referências de outros países.

Para facilitar o entendimento das características principais de algumas tipologias ornamentais barrocas portuguesas, que tiveram grande aceitação na Capitania Mineira, pode-se ter como referência as designações de Robert Smith (1962), que enquadrou os códigos ornamentais da talha em Portugal em duas grandes principais vertentes: o estilo nacional e o estilo joanino. O uso dessa referência deve-se ao fato de que essas duas subdivisões do Barroco tiveram grande emprego nas obras de talha das igrejas mineiras, com certo destaque para o estilo joanino, cujo repertório artístico e ornamental, desenvolvido e dissipado pela Metrópole, marcou a obra de entalhadores como Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha.

O estilo nacional

Em seu importante estudo sobre a talha barroca em Portugal, Smith (1962, p. 69-94) analisa as transformações que, após 1675, marcaram a talha dourada portuguesa, quando ocorre a substituição do repertório artístico alicerçado em referências espanholas, dominante na ornamentação retabular portuguesa, por uma linguagem estética mais genuína e peculiar denominada por ele como “estilo nacional”,⁸ no qual o uso de colunas com fuste de cinco ou seis espiras (pseudossalomônicas)⁹ e o remate com arcos concêntricos promoveram uma estrutura mais escultural em oposição a aspectos arquitetônicos com efeitos de movimento e unidade. Os fustes dessas colunas eram decorados com cachos de uvas, aves fênix, pequenos anjos e folhas de acanto, elemento decorativo que teria grande uso no estilo joanino e que foi uma das influências exercidas, conforme Smith, pela arte seiscentista italiana e a arte decorativa alemã. Tais elementos reproduziram na talha a primeira manifestação da arte barroca internacional portuguesa (SMITH, 1962, p. 69-71).

Outro destaque teve, nos retábulos erigidos sob os preceitos da gramática composicional do estilo nacional, a peça retabular, em que, em sua parte central, instala-se a tribuna com o trono, utilizado para exposição do Santíssimo Sacramento e também para abrigar as imagens devocionais.

Muitos são os templos portugueses que foram ornados com talha dourada, baseada no vocabulário ornamental do estilo nacional (SERRÃO, 2003, p. 99). Isso ocorre quando a talha extravasa a estrutura dos retábulos e invade as superfícies das paredes das capelas das igrejas, constituindo o que conhecemos como igrejas forradas de ouro (SMITH, 1962, p. 89). Como exemplo, cita-se o retábulo-mor da Igreja de Santa Maria da Graça de Setúbal, obra do entalhador José Rodrigues Ramalho, e o retábulo-mor da Igreja do Convento do Carmo, em Moura (1711), obra do entalhador Manuel Machado, como relata Serrão (2003, p. 104-105).

8. As controvérsias sobre a designação do que vem a ser o estilo nacional e seu vocabulário ornamental dominante na talha portuguesa, ca. 1670 a 1715, não serão aqui discutidos, visto que o interesse maior desta pesquisa é demonstrar que uma arte com características portuguesas foi engendrada e, com base nestes conceitos, novas matrizes estilísticas foram empreendidas. Assim, o estilo nacional atravessa as temporalidades artísticas portuguesas vigentes no século XVIII.

9. Sobre o uso da coluna salomônica nas artes e na arquitetura, Hill analisa a origem desses elementos e seu uso na arte. O autor ainda explicita que as colunas do “Estilo Nacional Português correspondem à denominação de ‘pseudossalomônicas’ [...]” esta tipologia de colunas, além de outras características que as determinam, não têm seu terço inferior espiralado (ver HILL, 1993-1996, p. 231-240).

O estilo joanino

Não há que se prolongar a discussão acerca do estilo nacional, apesar de algumas igrejas mineiras terem exemplares de talha com predominância das características desse estilo. Interessa sim, o estilo joanino, rotulado assim por Smith por ter sido esse período do Barroco luso-brasileiro a principal fonte derivativa da gramática ornamental, em que grandes obras de talha foram fundamentadas em Minas Gerais.

Das variadas vertentes assumidas pelo Barroco, tem-se, em Portugal, o barroco joanino, que se desenvolveu, aproximadamente, a partir de 1720, não sendo possível prever uma data inicial exata para seu surgimento e para seu fim, pois há a permanência de algumas estruturas do estilo nacional na talha joanina e do prolongamento do uso de ícones-chave do joanino por alguns anos, quando já estava em voga a linguagem rococó.

Smith delimita como estilo joanino a arte empreendida durante o reinado absolutista de Dom João V (1706-1750), quando o Estado se afirma no território português. Um período construído por uma corte requintada, na qual o luxo e as cerimônias pomposas marcaram época e traçaram o caminho que a arte deveria percorrer. Os reflexos da sofisticação dessa sociedade eram demonstrados por meio de festas, como a de Corpus Christi, em que a pompa e o poder estatal demonstravam sua magnificência.

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). Refletia sobre o governo de Dom João V o símbolo de Roma como cidade do poder papal devido ao fervor religioso do monarca, o que vem a favorecer a “mimetização de todo conteúdo artístico, espiritual e litúrgico dessa cidade” (FERREIRA, 2002, p. 13) por meio da importação de modelos romanos colocados como padrões a serem seguidos, construindo, assim, toda estética artística joanina, que foi amplamente difundida na Colônia brasileira. Esses fatos fizeram com que Lisboa, 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 em Lisboa e fomentou a cultura local (FERREIRA, 2002, p. 14). Outro fator importante que marca a importação do gosto estético italiano em Portugal, segundo Oliveira (2003, p. 72), foi a criação, por Dom João V, em Roma, da “Academia Portuguesa das Artes,” para artistas pensionistas mantidos pelo Estado Português.

Dos principais nomes de escultores e arquitetos italianos que atuaram como responsáveis pela criação da estética seiscentista romana, que muito influenciou a estética do Barroco português, destacam-se Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e Francesco Borromini (1599-1667), além do arquiteto e pintor Pietro da Cortona (1596-1669) (OLIVEIRA, 2003, p. 60). Ainda diante do fervor das referências exercidas na arte portuguesa pela arte italiana, relembre-se que a aproximação da arte dessas duas regiões europeias teve sua maior expressão no Período Joanino, mas cuja participação em território português tivera início desde o reinado de Dom

Pedro II, quando Carlo Fontana (1638-1714), discípulo de Bernini, trabalhou para a Coroa Portuguesa (MOURA, 1986, p. 177).

No que se refere à talha barroca joanina em Portugal, tem-se seu grande momento após a década de vinte dos setecentos. Nessa época, o Barroco atinge seu maior estágio de expressividade, imbuído de influências italianas e com um repertório ornamental composto de

[...] conchas, leques de plumas, volutas entrelaçadas, palmas, frisos verticais de folhas e botões de plantas, grinaldas e festões de flores, onde predominam rosas, margaridas e girassóis; empregam-se motivos arquitetônicos, como fragmentos de arcos, e uma grande variedade de baldaquinos e sanefas, donde pendem panos e cortinas; o retábulo atinge nova expressão teatral. (BORGES, 1986, p. 48)

Os retábulos desse período são altos, esguios e não mais têm os remates de arcos concêntricos presentes no estilo nacional, ganhando novos adereços, como dosséis, baldaquinos e fragmentos de frontões onde se assentam anjos. Os anjos passam a compor a talha retabular, e uma infinidade de cabeças angelicais, anjos adultos, serafins e atlantes assentados nas mísulas onde se apoiam as colunas, invadem a cena e dominam o espaço. O trono eucarístico, as pilastras e as colunas salomônicas, juntamente com outros elementos de cunho arquitetônico, conferem à talha retabular joanina o aspecto de monumentalidade, devido, principalmente, ao fato de a talha ter se espalhado pelas paredes das capelas-mores das igrejas.

Outro importante elemento de destaque nos retábulos joaninos foi o uso da coluna salomônica,¹⁰ comumente empregada nas composições retabulares barrocas portuguesas e posteriormente trazidas para Minas Gerais. A origem do uso desse elemento em Portugal se remonta à influência de Bernini que, entre 1624 e 1633 (HINTZEN-BOHLEN, 2005, p. 480), emprega colunas salomônicas no monumental baldaquino de São Pedro (Figura 1), conferindo à composição dinamismo e movimento. Nessas colunas, as espiras de seu fuste são adornadas com folhagem acântica e seu terço inferior é completamente estriado. Em Lisboa, Smith cita a Capela de Nossa Senhora da Piedade, da Igreja de São Roque (ca. 1711), como a marca de transição do estilo nacional para o joanino (SMITH, 1962, p. 86). Já em sua evolução, os retábulos de maior expressão desse período, em Lisboa, encontram-se nas igrejas de São Miguel, no bairro de Alfama, Nossa Senhora da Pena e na Igreja dos Paulistas. Um dos primeiro exemplares dessa tendência estilística em Lisboa é o retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, executado entre 1715 a 1719, por intervenção de Claude de Laprade e Miguel Francisco da Silva (SERRÃO, 2003, p. 195).

Das variadas obras de talha erigidas no Período Joanino, grande notabilidade tem o retábulo-mor da Igreja dos Paulistas em Lisboa (Figura 2), executado por um dos maiores entalhadores lisboetas: Santos Pacheco de Lima (c.1684 – 1768).¹¹ Esse retábulo é composto por colunas salomônicas com o terço inferior estriado, onde grinaldas de flores cobrem o cavado das colunas cujo modelo muito se aproxima das colunas que Ber-

10. Sobre a decorrência histórica da coluna salomônica, ver Pereira (1989, p. 130-131).

11. Sobre a vida e obra do entalhador Santos Pacheco de Lima, ver Ferreira (2002).



Figura 1 • Baldaquino, Basílica de São Pedro (Roma). Fonte: Foto do autor

nini instalou no baldaquino em Roma. Já na estrutura retabular, destacam-se os atlantes e imagens de anjos que, juntamente com o trono e o sacrário, enobrecem a composição. É curioso notar que esse retábulo-mor tem grandes aproximações estilísticas e plásticas com as soluções empregadas na talha retabular de Minas Gerais pelos entalhadores José Coelho de Noronha e Francisco Xavier de Brito. Diante disso, necessita ser investigado pela atual historiografia da arte mineira se existiram relações de trabalho, aprendizagem e influência entre esses dois entalhadores com a obra de Santos Pacheco de Lima, o que pode trazer novos subsídios para o estudo da talha mineira setecentista.

Deve-se ressaltar, entretanto, que é no Período Joanino, a partir de 1730, que a talha portuguesa começa a assimilar as influências francesas, que, mais tarde, culminariam no rococó, quando conchas e florões assimétricos do estilo rococó começam a se manifestar na talha lisboeta (BORGES, 1986, p. 49).

A divulgação e a circulação de todo esse repertório artístico do Barroco, de fins dos seiscentos e dos setecentos entre a Itália e Portugal e, posteriormente, entre Portugal e sua Colônia brasileira, foram possíveis devido à circulação de gravuras, estampas, tratados de arquitetura e pintura (FERREIRA, 2009, p. 476), assuntos estes já decididamente comprovados pela historiografia da arte. Esses meios de divulgação, juntamente com a importação de obras de arte, circulação de livros, mercadorias e pessoas, foram fatores essenciais para que as artes



Figura 2 • Retábulo-mor da Igreja dos Paulistas (Lisboa). Fonte: Sílvia Ferreira, 2002, volume III.

em regiões diversas mantivessem proximidades estilísticas. De acordo com Ferreira (2009, p. 477), além desses meios óbvios de divulgação, Portugal contou com objetos de arte efêmera, como carros alegóricos, arcos triunfais e outros elementos destinados às ocasiões de celebração que ornavam a cidade em épocas festivas e eram desenvolvidos pela criatividade de mestres e arquitetos, atuando, assim, tais elementos, como fontes de divulgação do repertório artístico coevo.

Desses veículos de divulgação das artes e da arquitetura responsáveis pela promoção da circularidade artística e cultural na qual viveu Portugal, principalmente no século XVIII, merece destaque a tratadística estrangeira, principalmente a italiana, que teve ampla divulgação em território luso. Ressalte-se, nesse sentido, a obra do ornamentista Filippo Passarini, **Nuove Inventioni**, publicada em Roma, em 1698.¹² Essa publicação trouxe vasto repertório ornamental, com modelos de talha que foram grandes fontes de divulgação, amplamente consultados por artistas e arquitetos portugueses. Outro tratado de relevância no contexto do Barroco¹³ português foi a obra do padre jesuíta italiano, Andrea Pozzo (1642-1709), **Perspectiva pictorum et architectorum**, organizado em dois tomos, nos quais o segundo apresenta elementos empregados nos retábulos de estilo nacional e, posteriormente, nos retábulos do estilo joanino. Uma das características mais marcantes, oriundas do

12. Sobre os tratados e as fontes de divulgação da arte e da arquitetura em Portugal nos séculos XVII e XVIII, ver Ferreira (2009, p. 476-488).

13. Sobre o estilo joanino em Portugal, ver Smith (1962, p. 95-122).

tratado do padre Pozzo e implantadas na arte retabular portuguesa foi o caráter arquitetural da estrutura retabular, com a introdução de fragmentos de frontão interrompidos. Os desenhos e as obras de Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi e Giovanni Paolo Schor (FERREIRA, 2002, p. 80) podem ser também 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.

Não se pode deixar de citar também a azulejaria como fonte de disseminação desse conteúdo artístico em Portugal. Sua recorrência à decoração das igrejas e os grafismos explícitos nesses revestimentos foram certamente cartilhas de referência para a arte da talha portuguesa. Outro fator importante na disseminação e divulgação de estéticas arquitetônicas e ornamentais, como cita Ferreira (2009, p. 485), pode ter sido o convívio entre artistas, a ocorrência de opiniões simultâneas no mesmo espaço, o aprendizado, o parentesco entre eles e a amizade que mantinham, em que, certamente, questões relativas ao ofício, como técnicas e inovações, faziam parte das discussões.

O Rococó

Conforme Myriam de Oliveira (2003, p. 28), o Rococó¹⁴ inicia-se por volta de 1730, com 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 surge na França como um estilo ligado às artes ornamentais e se estende de 1730 a 1770, aproximadamente, não sendo possível prever realmente seu início e seu fim, sendo que, em algumas regiões, como em Portugal, onde a gramática estilística do Rococó teve grande adaptação de repertório, ele se estende até início do século XIX. Da França, o Rococó se espalha para Europa e chega até Minas Gerais carregado de influências francesas que, também, incidiram sobre a arte portuguesa do período. Grande aceitação teve também esse estilo na Europa Central: Baviera, Francônia e a Boêmia.

Sua abrangência e divulgação em território português ocorreram por meio das obras dos entalhadores André Soares¹⁵ e frei José de Santo Antônio Vilaça¹⁶ (PEREIRA, 1989, p. 418), e teve sua influência exercida, inicialmente, pela decoração naturalista do coche cerimonial (1729-1730) de Dom João V, “obra fundamentalmente francesa” (PEREIRA, 1989, p. 420).

Na talha dourada portuguesa, as tendências francesas do Rococó começaram a ser introduzidas por volta de 1730 e tiveram melhor aceitação na ornamentação do que nas estruturas arquitetônicas, conforme Serrão (2003, p. 266), com uso de composições assimétricas e efeitos decorativos em detrimento dos arquitetônicos (OLIVEIRA, 2003, p. 43), apropriando-se do uso de elementos naturalistas vegetais, flores e folhas de delicada forma e graciosidade, ondulação das superfícies, remates sinuosos, folhas estilizadas, curvas e contracurvas, volutas, ornatos complicados, formas opulentas que invadem a talha retabular (PEREIRA, 1989, p. 469).

14. De acordo com Borges, o termo “rococó” origina-se da palavra francesa *rocaille* e surge 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).

15. André Soares (1720-1769) foi, além de arquiteto, desenhista e projetista de retábulos. É dele a autoria do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, na Igreja de São Domingos de Vianna do Castelo (1760-1762), uma das maiores obras de talha do estilo Rococó em Portugal (SERRÃO, 2003, p. 274).

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

Foi certamente, como no Barroco, a circulação de pessoas, objetos, catálogos de ornamentação e, principalmente, de gravuras os meios de divulgação do Rococó (OLIVEIRA, 2003, p. 44). Como cita Borges, a talha rococó portuguesa 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 (BORGES, 1986, p. 92).

A talha em Minas Gerais: aspectos gerais

O caráter monumental das igrejas setecentistas mineiras, revelado por meio de formas arquitetônicas, completa-se em suas áreas internas onde uma grande carga ornamental constituída pela talha dourada e pintura compõe e promove a integração do espaço interno destes templos com requintada decoração. Todo o repertório artístico implementado nas igrejas de Minas Gerais é fruto da influência direta de tendências estéticas vigentes em Portugal, de onde veio a mão de obra necessária para edificar a arte e a arquitetura religiosa mineira. Nesse sentido, tem-se nas igrejas mineiras setecentistas uma decoração interna refletora do vocabulário luso com características do Barroco italiano e apropriação da gramática de estilos ornamentais franceses como: o Regência e o Rococó, entre outras tendências em voga, sendo todas essas referências contributos para o desenvolvimento de uma arte que, aos poucos, criou personalidade própria nas mãos de alguns artífices que em Minas atuaram, culminando na genialidade criadora de artistas como o Aleijadinho. Tudo isso ocorreu em um período que a arte de Minas Gerais se elevou ao seu mais alto grau de desenvolvimento.

Na talha dourada dos retábulos setecentistas mineiros, pode-se encontrar o vocabulário Barroco transitando entre a estética do estilo nacional português, passando pelo joanino e se consagrando no Rococó, em que todas as fontes de referência contribuíram para formar um vocabulário artístico único, aclimatizado em solo brasileiro, além de ser o Rococó o marco em que o retábulo deixa de ser uma estrutura presa à parede das igrejas e se transforma em móveis soltos que podem ser encaixados em qualquer ambiente, tal como cita Alvim (1997, p. 183), ao discorrer sobre o assunto.

O estudo da talha retabular mineira setecentista revela a presença de uma diversidade de estéticas ornamentais que, ao longo dos tempos, evoluiu e se transformou devido à constante e rápida assimilação do gosto estético que estava diretamente vinculado à arte barroca europeia, principalmente com as novidades oriundas do mundo artístico português. Para ilustrar a tipologia da talha barroca e a evolução dos estilos ornamentais em Minas no século XVIII, foram escolhidos alguns exemplares de maior expressão, que abrangem as principais tipologias da talha existentes no período, de modo que se possa compreender o gosto ornamental corrente na época e assim contextualizar o meio onde estavam imersas as principais obras de talha daquele tempo. Escolheram-se para tal os seguintes retábulos: o retábulo-mor da Sé de Mariana (Figura 3); o retábulo-mor da

Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (Figura 4); o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei (Figura 5); e o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté (Figura 6).

De acordo com essa metodologia de estudo, deve-se iniciar a discussão sobre o retábulo-mor da Sé de Mariana, cujo douramento da talha data de 1727.¹⁷ A talha desse retábulo tem elementos do vocabulário ornamental do estilo nacional português,¹⁸ com seu corpo composto por colunas pseudosalomônicas, sem o terço inferior estriado e com suas espiras cobertas por folhagem de videira e pássaros. Entre as colunas, alternam-se pilastras igualmente ornadas. Em seu coroamento, arquivoltas concêntricas alternam-se com arcos espiralados, atuando como extensão das colunas e das pilastras, conferindo ao retábulo o efeito de dinamismo; já os raios existentes são decorados com pequenos anjos. Como apoio das colunas, atuam bases em forma de mísulas, seguradas por pequenos atlantes que, juntamente com os nichos laterais e os anjos distribuídos pela composição retabular, demonstram certa evolução da linguagem do estilo nacional para o joanino.

17. “O altar-mor de videira naturalista devia existir em 1727, época em que José Martins e Manuel de Sousa e Silva terminam o seu douramento. Seu estilo não se opõe a esta data” (BAZIN, 1983, p. 69).

18. Destaca-se, em Minas Gerais, a talha setecentista com repertório intimamente ligado ao Estilo Nacional da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Caeté) que, apesar de ser um dos mais expressivos exemplares da talha deste estilo em Minas Gerais, nunca foram devidamente investigados pela historiografia da arte mineira.



Figura 3 • Retábulo-mor da Sé de Mariana. Fonte: Foto do autor.



Figura 4 • Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto).
Fonte: Foto do autor.

Na sequência e evolução dos resquícios do estilo nacional em Minas Gerais, que já se mostrava evoluído para a estética do estilo joanino, introduz-se nos retábulos mineiros o dossel, elemento característico do estilo joanino, que pode ser visto nos retábulos laterais da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (BAZIN, 1983, p. 76) (ca. 1735), em Ouro Preto. Esse elemento será de grande abrangência na talha joanina mineira e aparecerá, de forma grandiosa, no retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (Figura 4), erguido (ca. 1746) pelo risco de Francisco de Barros Barrigua (BAZIN, 1983, p. 80) e talha executada por Francisco Xavier de Brito e Antônio Henriques Cardoso (BAZIN, 1983, p. 80), quando, por meio dessa obra, afirma-se o estilo joanino em Minas Gerais. Nesse retábulo, tem-se o coroamento com dossel composto por sanefas e elementos joaninos, em que figuras de anjos se espalham por toda composição, tendo no centro do coroamento a alegoria da Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. As colunas salomônicas se apresentam com o terço inferior estriado, intercaladas por colunas, folhas de acanto e grinaldas de flores que compõem os fustes das colunas, desaparecendo as folhas de uva, acentuando o dinamismo do retábulo e demonstrando claramente os respingos da obra de Bernini nas Minas Gerais. Abaixo dessas colunas, têm-se atlantes sentados sobre mísulas, à semelhança do retábulo-



Figura 5 • Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei). Fonte: Foto do autor

-mor de Nossa Senhora da Pena de Lisboa (1715-1718), onde a linguagem estética joanina teve início. Outro elemento típico da talha do estilo joanino e presente no corpo do retábulo são os quartelões. Os nichos já aparecem bem integrados ao retábulo com a base de peanha e, no nicho principal, destaca-se o trono escalonado, em que seu último degrau é destinado a expor a imagem da santa padroeira da Igreja, sendo o trono importante elemento ornamental, largamente utilizado, posteriormente, nos retábulos rococós de Minas Gerais. O escalonamento do trono, além de conferir relevância ao camarim, demonstra a evolução dos preceitos do estilo nacional em que o trono, em forma de cântaro, anteriormente utilizado, como na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, e na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Caeté, é adaptado para abrigar uma sequência de degraus. Por toda a composição do referido retábulo, espalham-se volutas, e é no coroamento que o caráter ornamental se excede, com o uso de fragmentos de frontão interrompidos, demonstrando certa vinculação às imagens divulgadas nos trabalhos de Andrea Pozzo; nesses fragmentos de frontão, assentam-se anjos adultos, de grande uso na talha joanina mineira. O entablamento, de aspecto arquitetônico, demonstra sua correspondência com a talha lisboeta. É relevante também destacar que, no retábulo-mor do Pilar de Ouro Preto, como cita Oliveira (2003), começam a surgir elementos dos estilos ornamentais franceses Regência e Luís



Figura 6 • Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté).
Fonte: Foto do autor.

XIV, tais como “reticulados com rosáceas, palmetas Luís XIV, os mascarões de perfil, as conchas ondulantes” (OLIVEIRA, 2003, p. 249).

No rumo dessa evolução, seguem-se os retábulos-mores da Matriz do Pilar de São João del-Rei, onde o estilo joanino se encontra em sua máxima plenitude formal, e o da Matriz de Caeté, que já demonstra mais claramente sinais das influências do Rococó. Ressalta-se, todavia, trabalhos do entalhador José Coelho de Noronha em ambos retábulos.

Tanto na Matriz de São João del-Rei quanto na Matriz de Caeté, o dossel é suprimido. São também suprimidos os atlantes segurando as colunas, e o coroamento ou arremate com a figura de Deus Pai ganha maior destaque. Na Matriz de Caeté, os espaços em branco começam a se destacar, e o douramento ocorre apenas nos elementos ornamentais aplicados na talha. Seguem-se a esse retábulo joanino, na evolução para o Rococó, os retábulos laterais da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, onde elementos do Rococó se misturam à linguagem joanina, sinalizando que um novo repertório artístico começava a dar seus sinais de aparecimento.

Considerações finais

Diante das exposições arroladas, demonstra-se que o estilo joanino em Minas Gerais teve na talha retabular sua maior forma de expressão, lançando mão de elementos do repertório do Barroco seiscentista romano, como dossel com sanefas, fragmentos de frontões curvos interrompidos (divulgados pelo tratado do padre Andrea Pozzo), colunas salomônicas inspiradas no baldaquino de Bernini (Figura 1), volutas, folhas de acanto em substituição às parras de uva, rosas e girassóis ainda no espírito joanino. Inovações importantes inseridas nos retábulos do período foram os anjos adultos sentados nos fragmentos de frontões interrompidos, elementos estes já vistos no retábulo-mor de Nossa Senhora da Pena, de Lisboa.

A evolução desse estilo acontece com a assimilação de elementos do repertório rococó, em que formas menos robustas começam a ser introduzidas, e o dourado começa a ser aplicado apenas nos relevos, conferindo à composição retabular leveza e graciosidade.

Os elementos do Barroco joanino de Minas Gerais, acima mencionados, tiveram larga influência dos retábulos-mores das igrejas lisboetas de Nossa Senhora da Pena, São Miguel de Alfama e dos Paulistas em Lisboa, onde esse novo conjunto de elementos decorativos teve sua máxima aplicação.

Referências

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ARQUIVO do Escritório Técnico II do IPAHN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345, fl. 21

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BORGES, Nelson Correia. Do barroco ao rococó. In: BORGES, Nelson Correia. **História da arte em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. v. 8.

FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. **A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa**. 2002. 3v. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa.

FERREIRA, Sílvia Maria cabrita Nogueira Amaral da. **A talha barroca de Lisboa (1670-1720): os artistas e as obras**. 2009. 3v. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa.

HILL, Marcos. A coluna salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 17, p. 231-236, 1993/1996.

- HINTZEN-BOHLEN, Brigitte. **Arte y arquitectura**. Roma: Koenemann; Barcelona, 2005.
- MOURA, Carlos. O limiar do Barroco. **História da arte em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. v. 8.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PEDROSA, Aziz José de. **José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII**. 2012. 313f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte.
- PEREIRA, José Fernandes (Dir.). **Dicionário da arte barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989.
- POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospettiva de pittori, e architetti / d'Andrea Pozzo**, 2 vols., Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1737-1741.
- SERRÃO, Vitor. **História da arte em Portugal: o Barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- SOUZA, Wladimir Alves de (Coord.). **Guia dos bens tombados de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1983.
- SMITH, Robert C. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.
- TEIXEIRA, José Monterroso. **Aleijadinho, o teatro da fé**. São Paulo: Metalivros, 2007.

Endereço para correspondência

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Rua Fernando Linhares Guerra, 160
34800-000 - Caeté - MG
azizpedrosa@yahoo.com.br