

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO JOANINO NA ORNAMENTAÇÃO
RELIGIOSA SETECENTISTA LUSO-BRASILEIRA**
THOUGHTS ON THE JOANINE STYLE IN 18TH-CENTURY LUSO-BRAZILIAN
RELIGIOUS DECORATIONS

AZIZ PEDROSA¹

Resumo

Este artigo objetiva promover reflexões a respeito da talha dourada e policromada do Estilo Joanino, presente em igrejas e em capelas setecentistas luso-brasileiras. Para tanto, foi contemplada uma apresentação do contexto cultural e artístico favorecido pelo incentivo de Dom João V (1689-1750), cujas ações repercutiram modificações no panorama da arte portuguesa, exercendo influência no Brasil. A partir da análise desses aspectos, examinou-se a ascendência da arte portuguesa na decoração religiosa brasileira, entre os anos de 1720-1760, aproximadamente, destacando-se os presumíveis meios utilizados para nutrir o repertório formal das obras executadas, a caracterização formal das peças remanescentes, bem como alguns artistas envolvidos nesse processo. Por esse espectro, interpõem-se reflexões sobre a ornamentação em madeira do Estilo Joanino no Brasil, temática ainda insuficientemente pesquisada.

Palavras-chave: Ornamentação; estilo joanino; barroco; século XVIII; talha; Brasil

Abstract

The article aims to stimulate reflections on the gilded and polychrome woodwork of the Joanine Style found in 18th-century Luso-Brazilian churches and chapels. It begins with an overview of the cultural and artistic context fostered by the patronage of Dom João V (1689-1750), whose actions brought about changes in the Portuguese art scene, influencing Brazil. Through the analysis of these aspects, the article examines the influence of Portuguese art on Brazilian religious decoration between approximately 1720-1760. It highlights the presumed means used to enrich the formal repertoire of executed works, the formal characterization of remaining pieces, and the involvement of various artists involved in this process. Within this scope, the article also prompts reflections on the wooden ornamentation of the Joanine style in Brazil, a theme that is still insufficiently researched.

Keywords: ornamentation, Joanine style, Baroque, 18th century, woodcarving, Brazil.

¹ Pós-doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Universidade do Estado de Minas Gerais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4274-1096>. E-mail: azizpedrosa@yahoo.com.br

Nota inicial

O desempenho econômico adquirido pelo Brasil, no contexto do império colonial português, favoreceu importante ciclo da arte religiosa no país, entre os anos de 1720-1760, aproximadamente. Nesse momento, sobressaiu-se a produção da talha ornamental em madeira dourada e policromada, dotada de feições formais e estéticas entrelaçadas à arte portuguesa vigente, denominada de "Estilo Joanino" pelo historiador da arte Robert Chester Smith², em virtude do nome do rei Dom João V (1689-1750).

Trata-se de período em que a experiência artística religiosa luso-brasileira refletiu influências do repertório visual e iconográfico católico corrente em outras regiões do continente europeu, como elucidou a produção da talha, empregada para compor e dinamizar os ambientes internos dos templos, geralmente associada à pintura de perspectiva e aos azulejos policromos, originando a cenografia sacra e construindo complexo arranjo de representações imagéticas que dissimulavam a sobriedade das paredes e tetos brancos, cobertos de formas e elementos simbólicos que visavam instruir, tonificar a fé do crente e substanciar a presença divina no espaço sagrado. Tal conotação está presente, por exemplo, no interior da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), integralmente preenchido com um conjunto de talha dourada afeito ao Estilo Joanino, produzido pelos entalhadores lisboetas Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, ambos familiarizados com as temáticas artísticas coevas, posto que executaram trabalhos em Portugal, momentos antes de se mudarem para a então Colônia.

No Brasil há importante e expressivo patrimônio artístico de talha e retábulos erguidos a partir da segunda década do século XVIII, afeitos à repercussão das tendências artísticas do Estilo Joanino, cuja maior fração foi quociente do trabalho de artistas portugueses, que repercutiram nos templos brasileiros o vocabulário formal, iconográfico e estético constante nas igrejas coetâneas de Portugal. O referido acervo brasileiro não foi suficientemente analisado pela historiografia da arte, em prol de se conhecê-lo a partir de um prisma nacional, examinando sua presença em distintas regiões do país. Sublinha-se que fração elementar das peças retabulares e da talha ornamental desse ciclo não mais existe, devido às trocas de decoração dos templos ao longo dos séculos XIX e XX, como ocorrido no estado da Bahia; ao lastimável estado de conservação que se encontravam,

² Smith, Robert Chester. *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizontes, 1962.

levando-as à ruína; ao desinteresse público em assegurar a sobrevivência desses itens; e, até mesmo, ao desconhecimento por parte da sociedade sobre a relevância dessas obras para o contexto da arte religiosa local.

Nesse sentido, este texto tem como objetivo principal discursar sobre a ocorrência do Estilo Joanino na talha e nos retábulos brasileiros confeccionados por volta dos anos de 1720-1760. Para isso, considerar-se-á, inicialmente, breve explanação sobre o contexto coetâneo português para, em sequência, especificar hipóteses sobre como as referências desse ciclo foram interpretadas e materializadas no interior das igrejas brasileiras, a partir da diáspora de artistas portugueses, principais responsáveis pela produção desses modelos no espaço colonial. Espera-se que as reflexões empreendidas estabeleçam perspectivas para o estudo dessa arte no Brasil, permeada de lacunas, omissões e fadada ao esquecimento pela completa estagnação e, até mesmo, ausência de pesquisas.

O contexto artístico joanino em Portugal: aspectos fundamentais

Na primeira metade do século XVIII ocorreu o ciclo da produção artística e arquitetônica em Portugal, favorecido pelo incentivo de D. João V e pelas rentáveis riquezas advindas do processo de colonização no Brasil, a partir da exploração mineral em Minas Gerais que, consoante Reinaldo dos Santos³, foi fator preponderante para favorecer novas produções para a arte e a arquitetura barroca portuguesa.

Entre os inúmeros fatores condicionantes desse período, ressalta-se o absolutismo de D. João V, amparado pelas prerrogativas inerentes ao regime do Padroado, que lhe permitia intervir em assuntos eclesiásticos⁴ e assegurar benefícios concedidos pela Santa Sé, vantagens que lhe facultaram usufruir de prestígio espiritual e das normativas rituais do Papado⁵. Por esse espectro, nesse momento, “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”⁶, importados para o território português e

³ Santos, Reinaldo dos. *A escultura em Portugal século XVI a XVIII*, 2 volumes, Lisboa, volume 2, 1950, p. 60.

⁴ Ralph, Boxer Charles. *O império marítimo português 1415-1825*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 257-258.

⁵ Araújo, Ana Cristina. “Ritualidade e poder na corte de D. João V, a gênese simbólica do regalismo político”, em *Revista de História das Ideias*, volume 22, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, p. 175-208.

⁶ Ferreira, Sílvia. *A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa*, dissertação, Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2002, p. 13.

responsáveis por nutrir o glossário imagético aproveitado para expressar o fervor religioso reinol e o aparato cênico necessário à glória da imagem e do poder do Estado.

Foi nesse decurso que as encomendas artísticas e arquitetônicas assinalaram o reinado de D. João V. Esses trabalhos, conforme Pier Paolo Quieto⁷, estavam concentrados em temáticas sacras que se propunham a valer de recurso cultural suscetível a transmitir uma imagem de requinte associada ao Estado, alcançando resultados, inclusive, nos “domínios do Ultramar”⁸. Trata-se de um período determinado pela expansão de canteiros de obra em Portugal e por importações internacionais, como exemplifica a encomenda na Itália, em 1742, da Capela de São João Batista para a igreja lisboeta de São Roque, projetada por Luigi Vanvitelli (1700-1773), com participação de Nicola Salvi (1697-1751) e outros oficiais⁹.

Afora a aquisição de obras além do território reinol, observam-se artistas de outras regiões do continente europeu servindo às empreitadas reais, favorecendo o trânsito de repertório formal, iconográfico e estético afeito às produções coevas experimentadas em centros como a França e, principalmente, no núcleo do poder Papal, que sediou porção elementar das referências de arte e arquitetura que aguçaram os empreendimentos articulados por D. João V. Todo esse apreço por Roma resultou no despontar de interessantes ações, como a instituição da Academia de Portugal em Roma, por volta da segunda década dos anos setecentos¹⁰, destino de artistas pensionistas que, presumivelmente, poderiam, por meio do aprendizado adquirido, contribuir para impulsionar o panorama artístico português.

Dentre a contribuição originária da colaboração de oficiais estrangeiros ativos em Portugal na primeira metade do século XVIII, sobressai o labor de italianos e franceses, envolvidos em obras de arquitetura, pintura e escultura. Memora-se o pintor florentino Vincenzo Bacherelli (1672-1745), reconhecido como difusor da pintura de quadratura em Portugal, por ele realizada no teto da portaria da igreja lisboeta de São Vicente de Fora

⁷ Quieto, Pier Paolo. *D. João V de Portugal, a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*, Lisboa – Mafra, Elo, 1990, p. 13-14.

⁸ Quieto, 1990, citado n. 6, p. 13.

⁹ Rodrigues, Maria João Madeira. “Capela de São João Batista”, em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1989, p. 424.

¹⁰ Conforme Margarida Calado, não é exata a data de fundação da Academia de Portugal em Roma, porquanto Ayres de Carvalho indica o ano de 1718, e Augusto França delimita o ano de 1720. Ver Calado, Margarida, “Academia de Portugal em Roma”, em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1989, p. 18.

(1710)¹¹, que interpôs alternativas ao repertório *grotesche*, corrente nos forros das igrejas portuguesas desde as últimas décadas do século XVII, aproximando a pintura local das soluções pictóricas italianas, à semelhança do teto da nave da igreja romana de *Sant'Ignazio di Loyola* (1691-1694)¹², resultante do labor de Andrea Pozzo. A vasta presença de oficiais de outras regiões europeias em Portugal, impossíveis de serem listados um a um, abarca a notória atividade do escultor Claude Laprade (c.1675-1738), natural de Avignon, que em Portugal executou trabalhos diversos, adaptando-se a esculpir a madeira, como o fez no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena (Lisboa), entre 1714-1715¹³.

Ainda no âmbito das expressivas empreitadas joaninas, que tiveram a participação de estrangeiros, indica-se a obra do Palácio-Convento de Mafra, experiência basilar para a assimilação e para a difusão local de vocabulário arquitetônico e artístico barroco. O plano do complexo mafrense foi encarregado ao ourives e arquiteto alemão Johann Friedrich Ludwig (1673-1752)¹⁴, devido à renovação que o projeto por ele apresentado ofereceu, articulando à expressão monumental o arrojo de feitos análogos italianos, impressões essas relacionadas à anterior fixação de Ludwig na Itália, onde ele inclusive realizou trabalhos na Chiesa del Gesù (Roma)¹⁵, estreitando laços com o programa barroco que acometia as ambições e a megalomania de D. João V.

No tocante à ornamentação, conjectura-se que o convívio entre oficiais estrangeiros¹⁶ possa ter favorecido a atualização artística dos artífices portugueses envolvidos nos serviços de Mafra, em que se fez notar a ascendência do Barroco experimentado em outras extensões da Europa. Nelson Correia Borges demonstrou que elementos incorporados ao conjunto, como os “frontões ondulantes de janelas, vergas arqueadas, baldaquinos curvos e outras dinâmicas formas borromínicas”¹⁷, serviram como modelos em Portugal até fins do século XVIII. Apesar dessa permanência, sinaliza-

¹¹ Mello, Magno Moraes, “Vincenzo Bacherelli e o ambiente florentino, a formação de um quadraturista”, em *Varia História*, volume 23, n. 38, 2007, p. 515-542.

¹² Wittkower, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 334.

¹³ Ferreira, Sílvia, “Claude Laprade, um escultor provençal na Lisboa de Setecentos”, em *Cadernos do Arquivo Municipal*, volume 2, n. 3, p. 149-178.

¹⁴ Pereira, José Fernandes. *Arquitectura e escultura de Mafra, retórica da perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 120.

¹⁵ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 121.

¹⁶ Estiveram envolvidos na obra mafrense: os escultores Pietro Bracci e Carlo Monaldi; os pintores Agostini Masucci e Corrado Giaquinto. Ver Pereira, 1994, citado n. 15.

¹⁷ Borges, Nelson Correia. *Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa (História da Arte em Portugal, 8), 1986, p. 20.

se, consoante Pereira¹⁸, que o domínio da arte romana sobre Portugal não gerou “mimetismo português”, porquanto muitos projetos não foram concebidos, houve “importação de artistas de terceira grandeza ou mesmo desconhecidos no panorama italiano”¹⁹, operando sob as diretrizes emanadas pela corte de Lisboa, que os limitou “a pouco mais que mão de obra”²⁰. Por esse viés, compreende-se que, embora referências barrocas italianas estivessem presentes nas obras joaninas, a moderação e a influência das predileções plásticas dos dirigentes locais conduziram e restringiram a ação dos artistas, de sorte que o domínio da arte e da arquitetura italiana sob a portuguesa possa ser percebido na “troca de valores e programas”²¹.

Referências para a arte joanina

Às vias que serviram para expandir o repertório formal constante na talha, pintura, azulejaria, ourivesaria e arquitetura joanina em Portugal, conseqüentemente difundido para o Brasil, somam-se a divulgação de impressos, gravuras, tratados artísticos e arquitetônicos. Maria da Graça Pericão²² pontuou centenas desses livros no acervo da Biblioteca Nacional de Belas Artes (Lisboa), onde constam títulos que podem ter sido consultados pelos oficiais dedicados a esculpir a madeira, como a obra *Nuove Inventioni*, do ornamentista Filippo Passarini²³, o tratado *Architettura Civile*, do cenógrafo Ferdinando Galli Bibiena²⁴, e o afamado tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo. É sabido que esse último material também circulou na Colônia brasileira, como atestaram Camila Fernanda Guimarães Santiago²⁵, Mateus Silva²⁶ e Aziz

¹⁸ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 103.

¹⁹ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 103.

²⁰ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 249.

²¹ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 103.

²² Pericão, Maria da Graça. “Tratadística de Arte dos Séculos XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa”, em *Barroco*, 15, 1990-1992, p. 189-218.

²³ Passarini, Filippo. *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.

²⁴ Bibiena, Ferdinando Galli. *L’Architettura Civile: preparata sul a geometria e ridotta alle prospettive*, Parma, Arnaldo Forni Editore, 1711.

²⁵ Santiago, Camila Fernanda Guimarães. *Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro, 1777-1830*, tese, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

²⁶ Silva, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*, dissertação, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

Pedrosa²⁷, ao investigarem bibliotecas de artistas ativos em Minas Gerais durante o século XVIII, bem como aponta Luiz Alberto Ribeiro Freire, pesquisador que analisou a proliferação das formulações do tratadista na talha baiana²⁸.

Amplamente apreciada a repercussão de tratados e de gravuras na produção pictórica, como expõem os ensaios de Luís de Moura Sobral²⁹ e Alex Fernandes Bohrer³⁰, frisa-se ser necessário sistematizar sua ressonância na talha, pois parte dos estudos concentram-se na averiguação da reverberação do tratado do Pozzo³¹, tornando-se urgente mensurar o crível uso de outras publicações para inspirar a composição da escultura ornamental joanina luso-brasileira, impregnada de alusões ao Barroco italiano e aos estilos ornamentais franceses³². Esses últimos datam das primeiras décadas do século XVIII e, consoante Serrão³³, foram introduzidos em Portugal cerca de 1730, com maior repercussão na ornamentação do que nas estruturas arquitetônicas, recorrendo-se às composições assimétricas, efeitos decorativos, formas sinuosas estilizadas, de acordo com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, extraídas das gravuras de Jean Bérain (1640-1711), Pierre Lepautre (1659-1711), Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) e, posteriormente, nos trabalhos de ornamentistas como Juste – Aurèle Meissonnier (1695-1750), Nicolas Pineau (1684-1754) e Jacques de Lajoue (1686-1761), cujas criações sugeriram o emergir de produções em distintas extensões geográficas, chegando ao Brasil³⁴.

A materialização dos modelos constantes nessas fontes é evidenciada no desenho de alguns ornamentos e itens estruturais que determinaram a plasticidade visual interna das edificações religiosas portuguesas e brasileiras que, entre os anos de 1720-1750, demonstravam relativa austeridade no que concerne às soluções de plantas retangulares e à apresentação de fachadas de modesto tratamento ornamental, reservando o esplendor artístico para o interior da caixa arquitetônica, onde a azulejaria, a talha e a pintura

²⁷ Pedrosa, Aziz José de Oliveira, “Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais, o caso do tratado de Andrea Pozzo”, em *Revista Autônoma*, volume 13, 2018, p. 103-124.

²⁸ Freire, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*, Rio de Janeiro, Odebrecht, 2006, p. 366.

²⁹ Sobral, Luís de Moura, “Livros, gravuras e emblemas entre a Europa e as Américas, notas sobre a cultura visual barroca no espaço atlântico”, em *República das Letras, Bibliotecas Viajantes*, 2020, p. 207-239.

³⁰ Alex Fernandes Bohrer, *O Discurso da Imagem, invenção, cópia e circularidade na arte*, Lisboa, LisbonPress, 2020.

³¹ Ver Pedrosa, 2018, volume 13, citado n. 26.

³² Ver Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, CosacNaify, 2003.

³³ Serrão, Vitor. *História da arte em Portugal, o Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 226.

³⁴ Oliveira, 2003, citado n. 31, p. 27-28

ferraram os espaços, fundindo volumes, linhas e narrativas iconográficas que estabeleciam a unidade espacial e acentuavam a experiência visual do crente. Presume-se que a busca pela integração do ambiente sacro, por meio da decoração, pode ter sido engendradora na repercussão de conceitos propagados pelo Barroco italiano, em semelhança à expressão do labor de Gian Lorenzo Bernini, que conectou arquitetura, escultura e pintura, ordenando o conceito do “bel composto,” conforme explicitou Filippo Baldinucci³⁵. Não obstante, no que se refere ao quadro da arte religiosa brasileira setecentista, cabe ressaltar que as etapas dedicadas à ornamentação dos templos nem sempre eram concomitantes, tampouco planejadas por única mente, como constatado em intervenções proferidas por Bernini. Esses trabalhos nas igrejas do Brasil eram, comumente, resultantes da atividade de artistas de diferentes ofícios, operando em momentos distintos e nem sempre produzindo orientados em único projeto que contemplava a decoração integral do espaço, como fez Bernini. Assim, é apenas uma sugestão a menção aos conceitos norteadores da obra do mestre italiano, como elemento capaz de inspirar a transformação do interior arquitetônico religioso setecentista brasileiro.

Terminologia

A constituição da ornamentação religiosa portuguesa, na primeira metade do século XVIII, resultou de modificações do vocabulário plástico da talha em madeira que, entre as últimas décadas dos seiscentos e o início dos setecentos, estampou arquétipos formais e estruturais, denominados de Barroco do Estilo Nacional português, por Smith³⁶, em função das generalidades que distinguiram a ornamentação religiosa em Portugal de seus vizinhos europeus. A produção artística local dessa fase experimentou alterações de repertório em momento coincidente ao reinado de D. João V, quando são observadas variações no preenchimento dos ambientes internos dos templos, devidas à elaboração de feição cenográfica delineada pela introdução da pintura de perspectiva e à remodelagem da talha metamorfoseada a partir da absorção de referências procedentes de regiões como a Itália e a França. Analisando esses aspectos do Barroco em Portugal, Santos elencou a permanência de “três ciclos capitais que, embora não se sobreponham rigorosamente aos

³⁵ Wittkower, 2010, citado n. 11, p. 161.

³⁶ Smith, 1962, citado n. 1.

reinados, abrangem, todavia, períodos bem diferenciados no conceito essencial das formas”³⁷, cujo segundo ciclo foi por ele designado de “Barroco, em parte italianizante do reinado de D. João V”³⁸. Para o autor, esses estágios não se referiam, exclusivamente, aos reinados, mas abarcavam, principalmente o segundo, obras dotadas de linguagem análoga, potencializando agrupamentos em função de sua compreensão.

A percepção de haver peças de talha dotadas de aspectos análogos foi relacionada por outros autores, destacando-se mais uma vez Smith³⁹, que intitulou o acervo português da primeira metade do século XVIII de Estilo Joanino, referindo-se às obras executadas ao longo do reinado de D. João V, compostas de itens formais e estéticos absorvidos em um contexto cultural e artístico impulsionado pelos desdobramentos das iniciativas manifestadas pelo Monarca. Essa classificação é habitualmente referenciada por investigadores que pesquisam a talha, a pintura e a arquitetura luso-brasileira produzida, aproximadamente, entre 1720–1760, enumerando-se as contribuições de Oliveira⁴⁰, Marcos Hill⁴¹, Ferreira⁴², Bohrer⁴³, Antônio José Faria Góis⁴⁴ e Pedrosa⁴⁵. Incluem-se, nesse nicho, as discussões proferidas no *I Simpósio de História da Arte – O Retábulo no espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*⁴⁶, em que a terminologia “Estilo Joanino” foi citada pelos pesquisadores que examinaram obras retabulares guarnecidas de relações à nomenclatura indicada por Smith.

Conquanto seja recorrente a expressão Estilo Joanino, alguns investigadores problematizaram o seu uso. Para Pereira, a denominação veiculada por Smith tende a explicitar o pensamento de “unidade estética”⁴⁷ das obras executadas em período

³⁷ Santos, 1950, volume 2, citado n. 2, p. 51.

³⁸ Santos, 1950, volume 2, citado n. 2, p. 51.

³⁹ Smith, 1962, citado n. 1.

⁴⁰ Oliveira, 2003, citado n. 31.

⁴¹ 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*, dissertação, Université Catholique de Louvain, 1990, volume 2, p. 51.

⁴² Ferreira, Sílvia. *A Talha Barroca de Lisboa, 1670-1720, Os artistas e as obras*, tese, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

⁴³ Bohrer, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais, contexto sociocultural e produção artística*, tese, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

⁴⁴ Góis, Antônio José Faria. *Fatores condicionantes na morfologia do retábulo. A arte da talha no Centro Histórico de Salvador*, São Paulo, Annablume, 2017.

⁴⁵ Pedrosa, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais*, retábulos, entalhadores e oficinas, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.

⁴⁶ Glória, Ana Celeste (dir.). *O retábulo no Espaço Ibero-Americano, forma, função e iconografia*, Anais do I Simpósio de História da Arte (Lisboa, 2015), Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Nova, 2016.

⁴⁷ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 90.

proporcional à atuação de D. João V que, “embora haja traços comuns e certas tendências expressivas”⁴⁸, não se trata de um estilo. Por sua vez, Francisco Lameira e Vitor Serrão demonstraram a inconveniência em “fazer corresponder uma conjuntura artística a um reinado, na medida em que essa realidade não é aplicável nem aos monarcas anteriores nem aos posteriores”⁴⁹. Dessa maneira, esses últimos pesquisadores propuseram a nomenclatura “Barroco Final” para a talha ornamental portuguesa confeccionada entre 1713-1746⁵⁰. Distingue-se, entretanto, que a permanência do termo Estilo Joanino, alusivo à produção da ornamentação sacra luso-brasileira, não objetiva limitar, exclusivamente, à operação de um Rei à influência da arte no espaço metropolitano e de sua então Colônia, tampouco atribuir ao seu reinado a autoria do glossário artístico produzido, pois fatores diversos contribuíram para nutri-lo, tendo em vista que feições formais vulgarizadas nesse ciclo são identificadas em obras anteriores e posteriores ao período de seu governo. Por esse viés, justifica-se o emprego da designação Estilo Joanino tão somente para promover a compreensão temporal de itens que expressam a irrefutável contribuição das medidas proferidas por D. João V, que apoiaram a formação de renovado repertório em relação aos modelos passados, aproximando-se à plástica coetânea decorrente de outras regiões europeias.

Os artistas

São conhecidos nomes de oficiais responsáveis pela elaboração ou pela execução de obras de fundamental relevância artística em Portugal no período joanino, como explicita o trabalho de Claude Laprade; de Miguel Francisco da Silva, que desempenhou papel na “divulgação da estética joanina barroca no Norte do país”⁵¹; de Santos Pacheco de Lima, responsável pela traça e pela execução de peças retabulares⁵²; e tantos outros que poderiam encabeçar essa lista, como o entalhador Manuel de Brito, cuja atuação

⁴⁸ Pereira, 1994, citado n. 13, p. 90.

⁴⁹ Lameira, Francisco; Serrão, Vítor, “O retábulo em Portugal, o barroco final 1713-1746”, em *Promontória Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve*, Faro, n. 3, 2005, p. 288.

⁵⁰ Lameira, Serrão, 2005, citado n. 48, p. 288.

⁵¹ Ferreira-Alves, Natália Marinho. *A escola de talha portuense e sua influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 2001, p. 89.

⁵² Ver Ferreira, Sílvia; Pedrosa, Aziz José de Oliveira, “Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765), duas faces da talha barroca luso-brasileira”, em *Universo Barroco Iberoamericano*, Sevilha, 2018, p. 184-203.

desperta interesse por ter sido ele responsável por serviços efetuados em Portugal e no Brasil⁵³.

Registros informam que, em 1723⁵⁴, Manuel de Brito realizou o retábulo-mor da igreja de São Miguel (Lisboa) e, no ano de 1724, firmou contratos para executar o retábulo-mor, a cimalha e o arco triunfal da igreja do convento de São Domingos (Lisboa)⁵⁵. Em 1726, Manuel de Brito se encontrava na cidade do Rio Janeiro, quando arrematou a fatura do retábulo-mor, do púlpito (1732) e do revestimento parietal da nave (1739) da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência⁵⁶ (Figura 1) (Figura 2). Entre 1733 – 1736, ele trabalhou na igreja de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), executando os retábulos de São Miguel e Almas⁵⁷, do Senhor dos Passos⁵⁸, entre outras peças, algumas identificadas por atribuição⁵⁹. Essa breve apresentação esclarece que Brito esteve em atividade em dois continentes, desempenhando serviços em distintas regiões do vasto território colonial, pois viajou do Rio de Janeiro para Minas Gerais. À época, seguramente, não foi incomum similar trajetória de artistas, mas raramente a documentação permite mapear tais ocorrências e, assim, tem grande significado para o estudo do Estilo Joanino no Brasil a atividade de Manuel de Brito. Isso faculta compreender certos processos que serviram para a difusão dos elementos plásticos vinculados ao Estilo Joanino no Brasil, em que o percurso dos artistas e as peças por eles produzidas podem ter servido para inspirar seus pares e demais interessados em contratar serviços de ornamentação sacra. Especificamente em Minas Gerais, a obra de Brito foi modelo basilar para a compreensão e repercussão do Estilo Joanino, pois não há conhecimento, na região, da disponibilidade de peças que tenham experimentado vocabulário formal e estético equivalente, anteriores ao seu trabalho⁶⁰.

⁵³ Foi intenso o trânsito de artistas entre Portugal e o Brasil, na primeira metade do século XVIII. Contudo, a escassa documentação desse período não nos permite conhecer, em profundidade, as obras realizadas no território brasileiro. Assim, torna-se relevante o nome de Manuel de Brito.

⁵⁴ Carvalho, Ayres de, “Novas revelações para a história do barroco em Portugal”, em *Belas Artes*, volume 20, Lisboa, 1964, p. 72.

⁵⁵ Ferreira, Silvia, “Manuel de Brito: mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa, act. 1720-1739, uma obra entre dois continentes”, *2º Colóquio de Artes Decorativas* (Lisboa, 2008), p. 23.

⁵⁶ Barata, Mario. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Agir, 1975, p. 31.

⁵⁷ Campos, Adalgisa Arantes, “São Miguel, as almas do Purgatório e as balanças, iconografia e veneração na Época Moderna”, em *Memorandum*, volume 7, 2004.

⁵⁸ Pedrosa, Aziz José de Oliveira, “A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto”, em *Revista ArtCultura*, volume 19, n. 35, 2017, p. 160.

⁵⁹ Ver Pedrosa, 2017, citado n. 57.

⁶⁰ Ver Pedrosa, 2019, citado n. 44.



Figura 1 – Fonte: Autor, *Talha interior*, 1726-17360, Rio de Janeiro, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Figura 2 - Fonte: Autor, *Retábulo-mor*, 1726-17360, Rio de Janeiro, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

É tarefa árdua listar outros nomes de artistas que foram essenciais na disseminação das temáticas formais da talha joanina no Brasil, uma vez que muitos desses homens continuam ocultos perante a ausência de documentação histórica, salvo poucos conhecidos, como em Minas Gerais, onde muitas peças possuem autoria identificada⁶¹. Assim, para a percepção do panorama do Estilo Joanino na escultura ornamental luso-brasileira, indica-se a obra de Francisco Xavier de Brito, que também laborou na ornamentação da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), em 1736⁶². Finalizado esse trabalho, ele mudou-se para Minas Gerais, onde executou a decoração da capela-mor da igreja Matriz de Nossa do Pilar (Ouro Preto), a partir de 1746⁶³. Sendo pouco conhecida a operação de Xavier de Brito, em Portugal, desperta a atenção o dado recentemente descoberto pela pesquisadora Sílvia Ferreira⁶⁴ sobre o envolvimento do artista, na década de 1720, como escultor nas oficinas dedicadas, possivelmente, ao preenchimento artístico dos ambientes internos do Palácio-Convento de Mafra. Embora não seja identificada a exata tarefa por ele cumprida, é expressivo constatar a sua participação em empreendimento que, conforme evidenciado neste texto, pode ter contribuído para a composição do painel das artes em Portugal.

Além disso, compreende-se que a passagem de Xavier de Brito em Mafra, na função de aprendiz ou de auxiliar, questão essa ainda não esclarecida, contribuiu para o aprimoramento de seu repertório, facultando-lhe transladar para o Brasil porção do conhecimento adquirido nesses serviços. Essa informação propicia também perceber prováveis artérias pelas quais as novidades inseridas em Mafra podem ter circulado na Colônia brasileira, tendo em vista o labor de Xavier de Brito. Todavia, esse conteúdo necessita ser investigado, de modo a especificar se, efetivamente, nas peças de talha brasileiras há insinuações de feições constatadas nas esculturas de Mafra e, caso existam, a quem elas são devidas: às fontes impressas em circulação ou à operação de artistas. Tudo isso, ao se referir a Manuel de Brito e a Francisco Xavier de Brito, instaura caminhos a trilhar para se compreender hipotéticos meios favorecedores da difusão estética da talha

⁶¹ Ver Pedrosa, 2019, citado n. 44.

⁶² 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*, dissertação, Université Catholique de Louvain, 1990, volume 2, p. 110.

⁶³ Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1729-1777*, volume 224, p. 34.

⁶⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.11, caixa 116, p. 97. Dado inédito obtido por Sílvia Ferreira, a quem agradeço a gentileza de autorizar a publicação dessa informação.

joanina no Brasil, uma vez que ambos conheceram o glossário da arte coetânea portuguesa.



Figura 3 - Fonte: Autor, *Retábulo Nossa Senhora da Glória*, cerca de 1738-1743, Salvador, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

No que se refere à talha e aos retábulos joaninos em Minas Gerais, produzidos entre 1720-1760, existe volumosa documentação que possibilita conhecer notas biográficas sobre os artistas e os trabalhos por eles executados. Fração substancial desses registros foi arrolada em pesquisas recentemente divulgadas⁶⁵. No entanto, tais resultados geralmente consideraram a operação desses homens apenas em Minas Gerais, como o caso dos entalhadores Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha⁶⁶. Isso atesta a necessidade de se buscar dados em Portugal e ampliar os levantamentos no Brasil para que se possam cruzar as informações em busca de se identificar uma possível e desconhecida trajetória desses oficiais em Portugal, aprofundar esclarecimentos a respeito da formação desses homens, as prováveis influências absorvidas e exercidas, bem como

⁶⁵ Ver Pedrosa, 2019, citado n. 44.

⁶⁶ Ver Sílvia, Pedrosa, 2018, citado n.51.

compreender se esses aspectos estão presentes nas obras que realizaram. Sabe-se que são poucas as iniciativas dedicadas a clarear essas lacunas, como é possível indicar a contribuição disseminada no livro *Retábulos em Minas Gerais*⁶⁷ que, embora seja fundamental contribuição sobre o assunto, não teve como objeto central de investigação examinar as especificidades por ora enumeradas, tampouco analisar unicamente os itens vinculados ao Estilo Joanino, pois o citado trabalho abrange exemplares retabulares mineiros de todo o século XVIII até as primeiras décadas do século XIX.

Na região Nordeste do Brasil existem poucos exemplares de talha e retábulos afeitos às manifestações do Estilo Joanino. Na cidade de Salvador constam os retábulos dedicados a Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier que se encontram na Catedral Basílica de Salvador; os retábulos dedicados a Nossa Senhora da Glória e a São Luís de Toulouse, datados de cerca de 1738-1743, instalados no transepto da igreja do Convento de São Francisco e examinados por Maria Helena Flexor⁶⁸ (Figura 3); e o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Cachoeira). Na capital do estado de João Pessoa fazem parte desse grupo os retábulos da capela da Ordem Terceira de São Francisco do Convento de Santo Antônio, contemplados nas pesquisas de Maria Berthilde Moura Filha e Ivan Cavalcanti Filho⁶⁹. No estado de Pernambuco são espécimes do período joanino o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife) (Figura 4), o retábulo-mor da igreja da Madre de Deus (Recife) reconstituído depois de incêndio ocorrido em 1971 (Figura 5), parte da ornamentação em madeira da Sala do Capítulo do Convento de São Francisco (Olinda) e o retábulo-mor da capela Fazenda do Engenho Bonito (Nazaré da Mata), ainda sem estudos. A grande maioria dessas peças é desprovida de informações históricas. Isso dificulta compreender os nomes dos oficiais envolvidos nessas obras; a possível composição dos núcleos de trabalhos; qual fração da execução desses objetos é devida à mão de obra local, que poderia abranger a colaboração de negros escravizados e indígenas; e qual foi o efetivo papel exercido por esses grupos para a concretização da arte na região. A esse respeito existe o estudo de

⁶⁷ Lameira, Francisco; Pedrosa, Aziz José de Oliveira; Bohrer; Alex Fernandes; Loureiro; José João. *Retábulos em Minas Gerais*, Faro, Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2018.

⁶⁸ Maria Helena Ochi Flexor, *Igrejas e conventos da Bahia*, Brasília, IPHAN, Programa Monumenta, 2 volumes, 2010, volume 2, p. 48.

⁶⁹ Ferreira-Alves, Natália Marinho (dir.); Filha, Maria Berthilde Moura; Filho, Ivan Cavalcanti, “Uma Capela Dourada e outra por dourar”: o caso das Ordens Terceiras do Recife e da Paraíba”, em *Os Franciscanos no Mundo Português II As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco* (Porto), Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012.

Luiz Mota de Menezes⁷⁰, que versa sobre a presença de negros e pardos na arte pernambucana, porém não foi pormenorizado pelo autor se esses homens estiveram à frente dos serviços de talha arrolados neste texto.



Figura 4 - Fonte: Autor, *Retábulo-mor*, primeira metade do século XVIII, Recife, Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Militares.



Figura 5 - Fonte: Autor desconhecido - Superintendência Regional IPHAN – Recife, *Retábulo-mor* antes do incêndio ocorrido em 1971, primeira metade do século XVIII, Recife, Igreja da Madre de Deus.

⁷⁰ Menezes, Luiz Mota de, “A presença de negros e pardos na arte pernambucana”, em Emanuel Araujo, *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Tenenge, 1988.

A lista de obras de talha e retábulos joaninos no Brasil engloba alguns poucos exemplares remanescentes existentes no estado do Pará, destacando-se os púlpitos, o retábulo-mor, três retábulos da nave e o retábulo da sacristia da igreja de São Francisco Xavier e Santo Alexandre, hoje o Museu de Arte Sacra do Pará (Belém). Consoante as pesquisas de Renata Martins⁷¹, subsidiadas no relato do jesuíta João Daniel *Tesouro Máximo Descoberto no Rio Amazonas (1757-1776)*⁷², os púlpitos, o retábulo-mor e os anjos tocheiros do templo foram faturados pela oficina comandada pelo escultor tirolês João Xavier Traer, na qual eram oficiais negros escravizados, pardos e indígenas. A mesma autora esclareceu que os indígenas de nome Marçal, Ângelo e Faustino colaboraram na execução dessas peças, incluindo-se a colaboração do escravizado Lucas que dourou algumas obras. Isso esclarece a participação de mão de obra local envolvida na produção da arte setecentista joanina brasileira, posto que, geralmente, no período em exame, a documentação, quando localizada, indica nomes de artistas portugueses, impedindo compreender qual foi a real cooperação de negros escravizados e índios.

Além disso, Martins demonstrou que João Xavier Traer era o único escultor no estado do Pará até a data de sua morte no ano de 1737, pois depois disso chegaram à região três escultores portugueses de nomes Agostinho Rodrigues, Francisco Rebelo e Bernardo da Silva⁷³. Isso permite aventar que para suprir a carência por mão de obra necessária às demandas artísticas locais, João Xavier Traer se dedicou a instruir negros escravizados e índios que manifestavam aptidão aos trabalhos da arte, para que eles pudessem auxiliar as tarefas. Certamente, foi uma situação frequente nos núcleos de trabalho que se dedicavam à confecção da talha e dos retábulos joaninos em outras regiões do extenso território colonial, cuja escassez de profissionais qualificados a produzir peças afins também facultou grande fluxo de artistas de Portugal para o Brasil ao longo do século XVIII. Todavia, há grande lapso historiográfico quando se estuda situações similares à ocorrida em Belém, sobretudo porque a documentação não elucida a identidade dos homens colaborando nessas atividades.

⁷¹ Martins, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759*, tese, Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009, p. 229.

⁷² Daniel, João. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2 volumes, 2004.

⁷³ Martins, 2009, citado n. 70, p. 229.

Por sua vez, o exame da arte sacra no estado de Minas Gerais viabiliza identificar um ou outro nome de oficiais escravizados ou descendentes colaborando na execução da ornamentação, citando-se o entalhador Silvério Dias, que aprendeu o ofício com o português Francisco Vieira Servas⁷⁴, e do maior expoente da arte local, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, filho de mãe escravizada e do carpinteiro português Manuel Francisco Lisboa⁷⁵. Porém, tanto o labor de Silvério Dias, quanto do Aleijadinho engloba um ciclo distante do que se examina neste texto.

Há um longo percurso a ser minudenciado no tangente a essas temáticas, escassamente investigadas. Assim, surgem dúvidas: se índios e negros escravizados e ativos nas oficinas de talha, como demonstra o exemplo acima indicado, realizaram outros trabalhos no território do Brasil? Se esses homens contribuíram para transferir o conhecimento adquirido a outros membros do grupo social no qual estavam inseridos? Se eles estavam condicionados a operar apenas em parceria com os mestres que lhes ensinaram o trabalho de esculpir a madeira? E, também, se houve participação das mulheres na confecção da obra de arte nesse período? Essa última indagação é cercada de absoluto silêncio, pois não se tem registros da participação feminina nos trabalhos de ornamentação religiosa no Brasil setecentista.

Cabe frisar que as peças de talha e retábulos que exprimem a ascendência do Estilo Joanino na arte sacra brasileira são destituídas de evidências formais e iconográficas que denotem o universo cultural ao qual estavam entrelaçadas as origens desses oficiais, de modo que possibilitem identificar trabalhos que sejam resultantes de mão de obra escravizada ou indígena. Nas obras da igreja de São Francisco Xavier e Santo Alexandre, em que foi certificada a colaboração de índios e negros escravizados, também não é possível detectar tais aspectos. Tampouco há referências que sinalizem a prevalência do repertório artístico pessoal do escultor tirolês João Xavier Traer, à frente desses trabalhos, que poderiam diferir dos parâmetros da arte religiosa portuguesa coetânea. Assim, os elementos estruturais, ornamentais e simbólicos dos retábulos e púlpitos que esses homens executaram repercutiram os modelos atrelados à arte religiosa portuguesa joanina.

⁷⁴ 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, 2 volumes, 1974, volume 1, p. 246.

⁷⁵ Menezes, Ivo Porto de. *Antônio Francisco Lisboa*, Belo Horizonte, C/Arte, 2014.

Observa-se que situação equivalente caracterizou a confecção da talha e dos retábulos joaninos em outras regiões do território brasileiro, o que inviabiliza reconhecer apenas por análise da obra de arte o labor desses homens, preexistindo vazios na historiografia que necessitam serem sistematicamente estudados. Entretanto, pode-se indicar uma exceção constante na talha de um frontal de altar da igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto), que reunia escravos africanos. Nesse templo há retábulos e talha ornamental joanina, despertando a atenção o emaranhado de relevos escultóricos que compõem o frontal de um altar lateral, abrangendo símbolos do universo religioso africano, como búzios e outros elementos que possibilitam reconhecer a presença negra dissolvida entre itens do repertório formal artístico de origem portuguesa, posto que não era permitido a esses grupos minoritários professarem a fé de origem.

Caracterização formal da talha e dos retábulos joaninos brasileiros

A talha e os retábulos joaninos que adensaram o interior das igrejas portuguesas e, conseqüentemente, das brasileiras, entre os anos de 1710 – 1760, aproximadamente, recorreram a elementos formais, estéticos e estruturais que modificaram as conotações artísticas correntes no contexto antecessor do Estilo Nacional português, cujos retábulos apresentavam colunas torsas ornadas com aves fênix, folhas de parreira, cachos de uvas; coroamento composto por arquivoltas concêntricas e aduelas; reduzida, ou inexistente, a presença de esculturas de anjos. Existem centenas de exemplares desse ciclo no Brasil, como a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Ó (Sabará) e o conjunto retabular da Capela Dourada (Recife).

Na fase coincidente ao domínio de D. João V, a ornamentação evidenciou um novo modo de se conceber e harmonizar o espaço sacro, em que o ambiente interno das edificações religiosas foi guarnecido por volumes intencionados a produzir composições cenográficas, em muitos casos urdindo talha, azulejaria, embutidos pétreos e pintura de perspectiva. Entre os itens decorativos, destacam-se os retábulos destinados a acomodar sacrários, relicários, pinturas, imagens devocionais ou custódias eucarísticas, não sendo regra o seu uso para uma ou outra função, podendo, até mesmo, servir a mais de uma delas. Essas estruturas foram erguidas, em sua maior parte, utilizando-se a madeira, sobretudo porque no Brasil era escassa a oferta de materiais pétreos. A madeira facultou delinear relevos inspirados no glossário da arquitetura, como colunas, pilastras, frontões

e mísulas, integrados ao conjunto para estabelecer planos diferenciados, vãos e, principalmente, o senso de espacialidade que tendia a simular zonas arquiteturais inexistentes.

Comumente, os retábulos são organizados por seções horizontais (registros) e verticais (tramos). O primeiro registro é a base e estabelece o formato da planta, geralmente reta ou côncava, amparando lambris escultóricos. Nos modelos joaninos, é verificável a incorporação de esculturas de atlantes à base, tal qual exibem os retábulos do transepto da igreja do Convento de São Francisco de Assis (Salvador), datados de c.1738-1743⁷⁶. Sequencialmente à base, nas laterais do banco, foi também massivo o uso de atlantes envolvidos em mísulas, simulando a sustentação das colunas que os precedem. No Brasil, indica-se a presença das joviais esculturas do retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), lavradas por Francisco Xavier de Brito, entre 1746-1750, que não omitem sua intrínseca relação com a arte portuguesa do período (Figura 6). Ainda nos bancos, são de realce os sacrários, que se tornaram monumentais sob a influência do Estilo Joanino, extravasando a composição, como no retábulo-mor da igreja da igreja da Madre de Deus (Recife) ante de ser danificado pelo incêndio; e o impressionante sacrário do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), preenchido por meninos, cabecinhas de anjos, elementos sinuosos em “S” e “C”, palmetas e arabescos referenciados nos estilos ornamentais franceses.



Figura 6 - Fonte: Autor, *Capela-mor*, 1746-1754, Ouro Preto, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

⁷⁶ Flexor, 2010, citado n. 67, volume 2, p. 48.

Nos tramos externos dos retábulos, depois dos anos de 1720, surgiram nichos ou peanhas, incomuns nos modelos do Estilo Nacional português, destinadas a amparar imagens devocionais. Por sua vez, sobressai no tramo central dos espécimes joaninos a tribuna (ou camarim), sugerindo nova espacialidade para o conjunto, recebendo em seu interior, a partir da primeira metade do século XVIII, monumentais tronos escalonados em degraus, como ilustra o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo (Belém, Brasil).

A sustentação dos retábulos joaninos é feita por pilastras, colunas (retas e torsas) ou quartelas, variando-se os adornos que as complementam. São correntes colunas torsas preenchidas com meninos, cabecinhas de anjos, rosas, folhas de acantos, girassóis, tal qual exibem os retábulos colaterais da igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara, Minas Gerais). Nota-se a presença de anéis separando o último terço, como as colunas projetadas por Bernini para a composição do Baldaquino da Basílica de São Pedro, no Vaticano. Ilustram esses arquétipos o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife), dentre outros contabilizados no território brasileiro, tamanha a popularidade desses elementos nos retábulos do período. As colunas retas, quando utilizadas, eram convencionalmente adornadas com laços de fita, meninos, flores e folhagens. Os quartelões poderiam aparecer aos pares ou conjugados com colunas torsas, como nos retábulos da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto).

No coroamento está a principal modificação do móvel retabular joanino, em relação aos modelos anteriores, pois foram eliminadas as arquivoltas concêntricas constantes no Estilo Nacional português, surgindo tarjas, dosséis, cortinados e uma gama de anjos, alguns sentados sobre fragmentos arquitetônicos, geralmente reverenciando a cena central, cuja alegoria da Santíssima Trindade ou o Deus Pai foi a iconografia recorrente. A origem desses últimos motivos pode estar relacionada ao relevo da Santíssima Trindade constante no altar de *Sant'Ignazio di Loyola*, da igreja romana de Gesù, riscado por Andrea Pozzo⁷⁷ e divulgado no tratado elaborado pelo referido irmão jesuíta, seguramente consultado pelos oficiais que se dedicavam à arte e à arquitetura

⁷⁷ Pozzo, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In qua proponitur modus expeditiffimus delineandi opticcè omnia, quae pertinent ad Architecturam.* Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomonii. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate, Figura 60.

luso-brasileira, como explicitado por Magno Moraes Mello⁷⁸, Pericão⁷⁹ e Aziz Pedrosa⁸⁰. São exemplos o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora dos Militares (Recife) e diversos espécimes de igrejas de Minas Gerais, citando-se o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei).

A construção imagética potencializada por todos os elementos listados, nos retábulos joaninos, estabeleceu a unidade artística quando integrada à ornamentação constituída por púlpitos, balaustradas, tarjas e, principalmente, a talha parietal, construindo a simbiose visual do espaço sacro, como ocorre na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), onde se encontra um dos mais completos conjuntos gerados no âmbito da talha joanina luso-brasileira. Assim, no templo da Penitência foi instituída a homogeneidade do ambiente arquitetônico, fundindo-o e promovendo a cenografia barroca joanina que, a partir dos modelos portugueses, propagou-se pelo território colonial, unindo-se à pintura para materializar o conceito do “Bel composto”, memorando possíveis reverberações da engenhosidade que caracterizou a obra de Gian Lorenzo Bernini. Tal conceito foi sugerido, sobretudo, na concepção decorativa das capelas-mores ornadas debaixo da influência do Estilo Joanino, que receberam grande atenção no que se refere à ornamentação de suas paredes e tetos, tornando-se zonas privilegiadas para as experimentações coevas que tendiam conectar ornatos à azulejaria, à pintura, aos embutidos pétreos, aos caixotões ricamente emoldurados, vinculados todos esses itens às ilhargas e aos arcos-cruzeiros, ecoando a ânsia plástica pelo preenchimento do espaço sacro barroco luso-brasileiro. Essa formatação coexiste, por exemplo, na capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto).

Nota final

Frente ao panorama apresentado, reconhecida a importância do Estilo Joanino para a história da arte sacra no Brasil, salienta-se ser iminente expandir pesquisas intentadas a examinar o acervo remanescente, para se promover cruzamentos de dados que permitam minuciar as possíveis relações de similaridades e as divergências pontuadas

⁷⁸ Mello, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva, no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998, p. 233-238.

⁷⁹ Pericão, 1990-1992, citado n. 21, p. 189-218.

⁸⁰ Pedrosa, 2018, citado n. 26, p. 103-124.

entre as peças desse período, considerando-se o contexto cultural, social e a mão de obra disponível nas diferentes regiões do espaço colonial. No entanto, as dificuldades para um estudo dessa natureza estão, principalmente, na ausência de documentação histórica que possibilite identificar datas de produção e nomes dos oficiais envolvidos nesses afazeres.

No que diz respeito às especificidades da mão de obra utilizada para fabricar as obras desse ciclo, destaca-se ser incerto reconhecer apenas pelo exame visual das peças, sem o respaldo da documentação, a intervenção nesses trabalhos de negros escravizados e indígenas, pois a delimitação formal e o programa iconográfico executado estavam diretamente atrelados à reprodução dos modelos, formas e estéticas correntes em Portugal, adaptados às condições técnicas e à disponibilidade de materiais no Brasil. No entanto, pode-se inferir que fração significativa dos oficiais laborando nesses núcleos estava submetida à função de aprendiz ou auxiliar, pois os registros históricos, quando existentes, geralmente indicam que os mestres eram portugueses, tal qual mapeado em Minas Gerais e também nas obras para a igreja de São Francisco Xavier e Santo Alexandre (Belém).

Por último, menciona-se o grande desconhecimento sobre os modelos gráficos utilizados para referenciar o desenho da talha e dos retábulos joaninos brasileiros. Trata-se de universo pouco explorado que clama por estudos, pois no Brasil setecentista as imagens impressas eram o principal meio material de circulação visual e, seguramente, foram utilizadas para a elaboração da ornamentação religiosa.

Referências

Alves, Natália Marinho Ferreira. *A escola de talha portuense e sua influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 2001.

Araújo, Ana Cristina, “Ritualidade e poder na corte de D. João V, a gênese simbólica do regalismo político”, em *Revista de História das Ideias*, volume 22, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, p. 175-208.

Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, 1729-1777, volume 224, p. 34.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.11, caixa 116, p. 97. Dado inédito obtido por Sílvia Ferreira, a quem agradeço a gentileza de autorizar a publicação dessa informação.

Barata, Mario Barata. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Agir, 1975.

Bibiena, Ferdinando Galli. *L'Architettura Civile: preparata sul a geometria e ridotta alle prospettive*, Parma, Arnaldo Forni Editore, 1711.

Bohrer, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais, contexto sociocultural e produção artística*, tese, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

Bohrer, Alex Fernandes. *O Discurso da Imagem, invenção, cópia e circularidade na arte*, Lisboa, LisbonPress, 2020.

Borges, Nelson Correia. *Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Publicações Alfa (História da Arte em Portugal, 8), 1986.

Calado, Margarida. “Academia de Portugal em Roma”, em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1989.

Campos, Adalgisa Arantes, “São Miguel, as almas do Purgatório e as balanças, iconografia e veneração na Época Moderna”, em *Memorandum*, volume 7, 2004.

Carvalho, Ayres de. “Novas revelações para a história do barroco em Portugal”, em *Belas Artes*, volume 20, Lisboa, 1964.

Daniel, João. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2 volumes, 2004.

Ferreira, Sílvia. *A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa*, dissertação, Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2002.

Ferreira, Sílvia, “Manuel de Brito: mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa, act. 1720-1739, uma obra entre dois continentes”, *2º Colóquio de Artes Decorativas*, Lisboa, 2008.

Ferreira, Sílvia. *A Talha Barroca de Lisboa ,1670-1720, Os artistas e as obras*, tese, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

Ferreira, Sílvia, “Claude Laprade, um escultor provençal na Lisboa de Setecentos”, em *Cadernos do Arquivo Municipal*, volume 2, n. 3, 2015, p. 149-178.

Ferreira, Sílvia; Pedrosa, Aziz José de Oliveira, “Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765), duas faces da talha barroca luso-brasileira”, em *Universo Barroco Iberoamericano*, Sevilha, 2018, p. 184-203.

Ferreira-Alves, Natália Marinho (dir.); Filha, Maria Berthilde Moura; Filho, Ivan Cavalcanti, “Uma Capela Dourada e outra por dourar”: o caso das Ordens Terceiras do Recife e da Paraíba”, em *Os Franciscanos no Mundo Português II As Veneráveis Ordens*

Terceiras de São Francisco (Porto), Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012.

Flexor, Maria Helena Ochi. *Igrejas e conventos da Bahia*, Brasília, IPHAN, Programa Monumenta, 2 volumes, 2010.

Freire, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*, Rio de Janeiro, Odebrecht, 2006.

Glória, Ana Celeste (dir.). *O retábulo no Espaço Ibero-Americano, forma, função e iconografia*, Anais do I Simpósio de História da Arte (Lisboa, 2015), Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Nova, 2016.

Góis, Antônio José Faria. *Fatores condicionantes na morfologia do retábulo. A arte da talha no Centro Histórico de Salvador*, São Paulo, Annablume, 2017.

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*, dissertação, Université Catholique de Louvain, 1990..

Lameira, Francisco; Serrão, Vítor. “O retábulo em Portugal, o barroco final 1713-1746”, em *Promontória Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve*, Faro, n. 3, 2005.

Lameira, Francisco; Pedrosa, Aziz José de Oliveira; Bohrer, Alex Fernandes; Loureiro, José João. *Retábulos em Minas Gerais*, Faro, Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2018.

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, 2 volumes, 1974.

Martins, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759*, tese, Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

Mello, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva, no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998.

Mello, Magno Moraes, “Vincenzo Bacherelli e o ambiente florentino, a formação de um quadraturista”, em *Varia História*, volume 23, n. 38, 2007, p. 515-542.

Menezes, Ivo Porto de. *Antônio Francisco Lisboa*, Belo Horizonte, C/Arte, 2014.

Menezes, Luiz Mota de. “A presença de negros e pardos na arte pernambucana”, em Emanuel Araujo, *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Tenenge, 1988.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, CosacNaify, 2003.

Passarini, Filippo. *Nouve Inventionne d'Ornamenti d'Architettura e d'Intagli di Versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno*, Roma, 1698.

Pedrosa, Aziz José de Oliveira. “A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto”, em *Revista ArtCultura*, volume 19, n. 35, 2017.

Pedrosa, Aziz José de Oliveira. “Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais, o caso do tratado de Andrea Pozzo”, em *Revista Autônoma*, volume 13, 2018, p. 103-124.

Pedrosa, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais*, retábulos, entalhadores e oficinas, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.

Pereira, José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra, retórica da perfeição*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

Pericão, Maria da Graça, “Tratadística de Arte dos Séculos XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa”, em *Barroco*, 15, 1990-1992, p. 189-218.

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 Salomonii. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate, Figura 60.*

Quieto, Pier Paolo. *D. João V de Portugal, a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*, Lisboa – Mafra, Elo, 1990.

Ralph, Boxer Charles *O império marítimo português 1415-1825*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Rodrigues, Maria João Madeira. “Capela de São João Batista”, em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, 1989.

Santiago, Camila Fernanda Guimarães. *Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro, 1777-1830*, tese, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Santos, Reinaldo dos. *A escultura em Portugal século XVI a XVIII*, 2 volumes, Lisboa, volume 2, 1950.

Serrão, Vitor. *História da arte em Portugal, o Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.



Silva, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*, dissertação, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

Smith, Robert Chester. *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizontes, 1962.

Sobral, Luís de Moura. “Livros, gravuras e emblemas entre a Europa e as Américas, notas sobre a cultura visual barroca no espaço atlântico”, em *República das Letras, Bibliotecas Viajantes*, 2020, p. 207-239.

Wittkower, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.