MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA

A TALHA NO ESTADO DE SÃO PAULO

*Determinações Tridentinas na Estética Quinhentista, suas Projeções
no Barroco e a Fusão com Elementos da Arte Palaciana no Rococó*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA

A TALHA NO ESTADO DE SÃO PAULO

*Determinações Tridentinas na Estética Quinhentista, suas Projeções
no Barroco e a Fusão com Elementos da Arte Palaciana no Rococó*

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração:

História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Orientador:

Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail do autor: macbonazzi@gmail.com

Costa, Mozart Alberto Bonazzi da

C837t A talha no Estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó / Mozart Alberto Bonazzi da Costa. -- São Paulo, 2014.

276 p. : il.

Tese (Doutorado) – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo – FAU-USP. Orientador: José Eduardo de Assis Lefèvre

1. Ornamentação 2. Barroco – São Paulo 3. Rococó – São Paulo 4. Entalhe
5. Concílios I. Título

CDU 745/749

NOME: COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da.

TÍTULO: A talha no estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó

Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Concluir esta etapa de trabalho é acontecimento compensador, favorecido pela colaboração de um grupo de pessoas interessadas na promoção do conhecimento, sem as quais, muitos dos resultados aqui obtidos e expostos, não teriam sido possíveis. Deixa-se aqui registrados os agradecimentos.

Ao Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre (FAU-USP), que orientou este trabalho, indicando possibilidades e apontando caminhos, acompanhando pacientemente o desenvolvimento da pesquisa;

Ao amigo Prof. Dr. Rodrigo Queiroz (FAU-USP), pelo integral apoio prestado a esta realização;

Aos professores Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo (FAU-USP) e Prof. Dr. Percival Tirapeli (IA-UNESP) por seu apoio e incentivo aos estudos a respeito da arte do período colonial em São Paulo;

Ao Prof. Dr. Mario Henrique Simão D'Agostino (FAU-USP) e ao Prof. Dr. Paulo Mugayar Küll (UNICAMP) pelas preciosas indicações na banca de Qualificação;

À Profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen (FAU-USP), pelo apoio e por partilhar seu profundo conhecimento a cerca da obra de Leon Battista Alberti;

Aos professores da FAU-USP, especialmente Prof. Dr. Luciano Migliaccio, Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro, Profa. Dra. Beatriz Mugayar Küll, Prof. Dr. Julio Roberto Katinsky.

À Profa. Dra. Natalia Marinho Ferreira-Alves (Universidade do Porto, Portugal) que nos orientou durante o período de pesquisas realizado em Portugal;

Aos professores Prof. Dr. Jaime Ferreira-Alves (Universidade do Porto, Portugal), Prof. Dr. Gauvin Bailey (Queen's University, Canadá), Profa. Dra. Maria Gargantés Llanes (Universidade Autònoma de Barcelona, Espanha /

CEPESE), Prof. Dr. Marcos Hill (EBA-UFMG), Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (EBA-UFRJ), Prof. Dr. Francisco Lameira (Universidade do Algarve, Portugal), Profa. Ms Myriam Salomão (UFES), Prof. Dr. Luis Alexandre Rodrigues (CEPESE), Prof. Dr. José Abílio Coelho (Universidade do Minho, Portugal), por terem de alguma forma contribuído para o aprimoramento desta pesquisa;

A todos aqueles que colaboraram com esta pesquisa, por meio do acesso aos arquivos institucionais:

- Ao Arquivo da 9ª. DR – IPHAN
- Ao Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Ao Sr. Jair Mongeli Jr. – Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
- Ao Arquivo da Cúria Diocesana de Jundiaí
- Ao Prof. Dr. Martin M. Morales – Pontifícia Universidade Gregoriana, Roma
- À Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – São Paulo, SP
- À Venerável Ordem Terceira de São Francisco – Porto, Portugal
- À Sra. Conceição Amaral e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva – Lisboa, Portugal
- Ao Sr. Nuno Vassalo Silva – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal) Sra. Ana Barata e à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa, Portugal
- Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
- Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Porto, Portugal
- CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – Universidade do Porto, Portugal

Aos restauradores e pesquisadores Julio Moraes e Profa. Ms. Marcia de Matias Rizzo (PUC-SP);

Ao amigo e designer Ricardo Assis e à Negrito Produção Editorial, pelo projeto gráfico deste volume;

À Christiane Ritchie, pela versão do resumo em língua estrangeira

À Maria José Spiteri Tavolaro Passos por novamente fazer parte de cada momento desta pesquisa;

À Isa, do Setor de Atendimento aos Alunos do PPG da FAU-USP

À Sra. Vilma Saraiva Sato por dividir conosco todo o conhecimento que guarda a respeito da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo

Aos amigos que me apoiaram, contribuindo para a conclusão desta etapa da pesquisa: Prof. Dr. José Alfonso Ballesterio-Alvares, Profa. Ms. Edivânia Helenice Dantas Comitre, Danielle dos Santos Pereira, Clayton de Araujo e Gianluca Spiteri Avilla

Ao consultor de clientes Wilson A. dos Santos, ao programador de produção Marcos Weber e a toda a equipe da AlphaGraphics Vila Olímpia, São Paulo.

E a todos aqueles que, de alguma maneira, contribuíram para o sucesso deste trabalho que por ventura não tenham sido acima citados.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. *A talha no estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó*. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RESUMO

Na Antiguidade Clássica oferendas efêmeras constituídas por guirlandas e festões de flores e frutos foram depositadas em frisos nas antigas construções dando origem aos relevos e esculturas ornamentais que, executados em pedra, foram aplicados sobre os frontispícios dos templos. Esse rico repertório ornamental foi reeditado na Renascença e, na Contra-Reforma, se tornaria representativo de uma estética oficializada pelo Concílio de Trento, dirigida à constituição da igreja enquanto expressão terrena da casa de Deus. No universo laico, a estética estaria subordinada ao poder real, configurando no espaço cortesão uma arte palaciana. No mundo ibérico esses motivos ornamentais seriam transpostos para a madeira, passando a recobrir as superfícies internas dos templos religiosos, também chamados de *igrejas cintilantes de ouro*, repertório este que chegou ao Brasil pelas mãos de mestres entalhadores, religiosos ou leigos provenientes do Reino. Nos templos construídos em São Paulo, entre os séculos XVII e XVIII, encontram-se exemplares de talha representativa das ocorrências estilísticas que se sucederiam no mesmo período na Europa, assumindo em alguns casos, particularidades regionais. O presente estudo parte dos tratados renascentistas, buscando identificar entre os conjuntos remanescentes do período colonial paulista, alguns dos elementos que teriam contribuído para a formação do repertório ornamental tridentino e palaciano que ocorreram primeiramente nos grandes centros europeus, geradores e difusores de estética, chegando a Portugal, e sendo editados na antiga Província de São Paulo de Piratininga, envolvendo aspectos que em muito ultrapassariam a materialidade dos suportes físicos.

PALAVRAS-CHAVE

Ornamentação, Barroco-Brasil-São Paulo, Rococó-São Paulo, Entalhe, Concílios

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. *The carving in São Paulo state: Tridentine determinations in the aesthetics of the sixteenth century, its projections in the baroque and the fusion with elements of the palatial art in the rococo*. 2014. Thesis (Doctorate) – Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

ABSTRACT

In Classical Antiquity, ephemeral offers of wreaths and embroideries made of flowers and fruits were placed in the friezes of the ancient constructions, thus originating the ornamental engravings and sculptures that, worked in stone, were applied to the frontispiece of temples. This rich ornamental repertoire was reedited in the Renaissance and, in the Counter-Reformation, would become representative of a type of aesthetics made official by the Council of Trent with the intent of constituting the church as the earthly expression of the house of God. In the universe of laity, this aesthetic principle would be under royal power, configuring a palatial art in the court space. In the Iberian world, these ornamental motifs would be transferred to woodwork and cover the inner surfaces of the religious temples, which were also called *shinny churches of gold*. This repertoire arrived in Brazil through the hands of carving masters, both clergy and laymen coming from the Kingdom. In the temples built in São Paulo, between the seventeenth and the eighteenth centuries, we can find examples of this type of carving that represent the stylistic manifestation which occurred in Europe in the same period, but in some cases presenting regional particularities. This study begins with the Renaissance treaties, seeking to identify among the remaining sets of the colonial period in São Paulo some of the elements that would have contributed to the formation of the palatial and Tridentine ornamental repertoires that occurred firstly in the great European centers, which generated and spread aesthetic trends. These trends would reach Portugal and later the old Province of São Paulo de Piratininga in Brazil, where they found a new expression, involving aspects that greatly surpassed the simple materiality of physical supports.

KEY WORDS

Ornamentation, Baroque-Brazil-São Paulo, Rococo-São Paulo, Carving, Councils

SUMÁRIO

<i>Lista de Figuras</i>	17
<i>Introdução</i>	29

CAPÍTULO 1 – A INFLUÊNCIA CONCILIAR TRIDENTINA NA ESTÉTICA QUINHENTISTA E SUAS PROJEÇÕES NO BARROCO	39
--	----

1.1 Concílios Gerais nos Séculos XV e XVI: Antecedentes à Realização do Concílio de Trento	41
1.2 O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento (1545-1551, 1551-52, 1562-63)	52
1.2.1 <i>A convocação do Concílio</i>	52
1.2.2 <i>O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento</i>	55
1.2.3 <i>A XXV Sessão do Concílio Tridentino</i>	59
1.3 As Determinações Conciliares na Península Ibérica e Colônias	62
1.3.1 <i>A implantação das diretrizes conciliares tridentinas na Espanha Filipina e nas suas colônias americanas</i>	62
1.3.2 <i>D. João III e o Cardeal Infante D. Henrique: a implantação das determinações do Concílio de Trento em Portugal e nas colônias de além-mar</i>	65
1.3.3 <i>Brasil: as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e a adaptação das diretrizes conciliares tridentinas a uma diocese lusó-americana</i>	67

CAPÍTULO 2 – O ROCOCÓ E A SUA APLICAÇÃO NA ARTE RELIGIOSA...71

2.1 O Fim do Reinado de Louis XIV e a Renovação do Repertório Ornamental	73
2.2 A Gravura e a Difusão do Repertório Ornamental no Novo Mundo ...	80
2.3 A Gravura Rococó como Fonte de Motivos Ornamentais para os Interiores dos Templos Religiosos em Portugal e no Brasil	84

CAPÍTULO 3 – A TALHA: A PERMANÊNCIA DOS EFÊMEROS

APARATOS DE GLÓRIA E O AMBIENTE OFICIAL.....89

3.1 Introdução ao Processo Evolutivo da Técnica do Entalhe em Madeira ...	91
3.2 O Retábulo como Componente de Sintaxe a Serviço de uma Estética Determinada por Interesses Religiosos	93
3.3 Introdução ao Estudo dos Ofícios Mecânicos.....	111
3.3.1 <i>A experiência portuguesa</i>	111
3.3.2 <i>Dos regimentos dos oficiais mecânicos</i>	113
3.3.3 <i>Breve nota a respeito das corporações de ofícios mecânicos na América Hispânica</i>	120
3.3.4 <i>Os Ofícios mecânicos no Brasil</i>	121
3.3.5 <i>Ofícios mecânicos em São Paulo</i>	125

CAPÍTULO 4 – A TALHA RETABULAR EM SÃO PAULO 129

4.1 Antecedentes à Realização da Talha Ibérica e das Colônias de Além-Mar	132
4.1.1 <i>A influência italiana</i>	140
4.2 A Reinterpretação dos Modelos Clássicos na Talha Ibérica.....	143
4.3 A Evolução Histórico-Estilística dos Conjuntos Retabulares Portugueses entre os Séculos XVI e XVIII e suas Projeções na Talha Executada em São Paulo	147
4.3.1 <i>A talha em Portugal entre os séculos XV e XVI</i>	147
4.3.2 <i>A influência dos tratados arquitetônicos e ornamentais no mundo português</i>	159
4.3.3 <i>Contradição e estilística no século XVII</i>	172

4.3.3.1 <i>A Talha em São Paulo e a estética da Contra-Reforma.</i>	180
4.3.3.2 <i>A mescla de diferentes tipos de ornatos em fases de transição entre os séculos XVII e XVIII: inovações e permanências em um repertório revisitado.</i>	187
4.3.4 <i>A cenográfica talha do século XVIII: as influências romana, francesa e flamenga na talha portuguesa e a reinterpretação dos modelos em terras paulistas</i>	209
4.3.5 <i>A difusão dos estilos ornamentais e elementos da estética palaciana em retábulos portugueses e paulistas.</i>	240
 <i>Considerações Finais</i>	 255
<i>Referências</i>	263

LISTA DE FIGURAS

Capa: Retábulo-mor (e detalhe) da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco – Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi

Capítulo 1

Figura 1 – Concílio de Trento, Congregação Geral – Museo del Palazzo del Buonconsiglio, Trento

Figura 2 – Cristóvão Lopes (atrib.) – Retrato de D. João III de Portugal – óleo sobre tela – 65x50cm – Museu de São Roque – Lisboa, Portugal

Figura 3 – Nuno Gonçalves – Painéis de São Vicente (Detalhe: Retrato Infante D. Henrique) – c. 1445 – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal

Capítulo 2

Figura 4 – Johann Baptist Zimmermann – Biblioteca da Abadia Beneditina de Ottobeuren, Alemanha – Foto: Rafael Neff

Figura 5a – Johann Wolfgang Baumgartner – Calendário da Diocese Bispado de Osnabruck , 1803 – gravura de Joseph e Klauber – Museu de Arte, História e Cultura – Westfália

Figura 5b – Johann Wolfgang Baumgartner – Os quatro continentes – gravura – Galeria Gerda Bassenge, Berlim

Figura 6 – Antoine Watteau – Os prazeres do baile – óleo sobre tela – 52,7x65,7cm – Dulwich Picture Gallery – Londres, Inglaterra

Figura 7 – Germain Boffrand – Detalhe do teto do Salão Oval da Princesa – Hôtel Soubise, Paris – foto: Debora Esrick

Figura 8 – São João del Rei – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – São João del Rei – foto: M. Bonazzi

Figura 9 – Joseph Sebastian Klauber – Santo Inácio de Loyola – sec. XVIII – gravura – Los Angeles County Museum of Art (LACMA) – Los Angeles, EUA.

Figura 10a – Igreja de São Martinho – Retábulo mor – Mosteiro de Tibães, Braga, Portugal – foto: M. Bonazzi

Figura 10b – Igreja de São Martinho – detalhe da ornamentação do arco-cruzeiro – Mosteiro de Tibães, Braga, Portugal – foto: M. Bonazzi

Capítulo 3

Figura 11 – Desenho do sec. XVII baseado no Arco Relicário de Eginardo – Bibliothèque Nationale, Paris.

Figura 12 – Mosteiro de Santa Maria a Ripoll – Girona, Espanha (detalhe da portada)

Figura 13 – Arco de Constantino – Roma, Itália – Foto: M. Bonazzi

Figura 14 – Sebastiano Serlio – Pranchas do “Extraordinario libro di architettura de Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo” publicado em Veneza, em 1560

Portas Rústicas – Pranchas II, III, IX, XIII e Portas Delicadas – Pranchas II, VI, XVI, XVIII, XX

Figura 15 – Giorgio Vasari e Giovanni Stradano (Jan van der Straet, detto) – Corteo di Leone X in piazza della Signoria – Palazzo Vecchio – Florença, Itália.

Figura 16 – Mestre de 1515 – Alegoria di Roma – gravura – British Museum – Londres

Figura 17 – Chegada do rei D. Filipe II de Portugal a Lisboa em 1619. Vista panorâmica de Lisboa a partir do rio Tejo: em primeiro plano, o Terreiro do Paço, onde se ergueram arcos triunfais para a entrada do rei. – Fonte: LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622.

Figura 18 – Arco dos Ovrivez, e Lapidários. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622.

Figura 19 – Arco dos Moedeiros. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622.

- Figura 20 – Arco dos Alfaiates. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622.
- Figura 21 – Frontal de esmaltes – Santuário de San Miguel de Aralar – Navarra, ES – sec. XII
- Figura 22 – Frontal de esmaltes – Santuário de San Miguel de Aralar – Navarra, ES – sec. XII. Detalhe – Virgem com Menino.
- Figura 23 – Gil de Siloé – Retábulo mor e túmulo de Juan II de Castilla (1496-1499) – Cartuja de Miraflores (Burgos, ES)
- Figura 24 – Grupo de Oficiais mecânicos trabalhando – Petit métiers du bois. Layetier, pl. I. In DIDEROT & D’ALEMBERT. *L’Encyclopedie*. Tours: MAME, 2001.
- Figura 25 – *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Excelente e sempre Leal Cidade de Lisboa* – edição de 1926, com prefácio de Vergílio Correia, professor da Universidade de Coimbra. O documento original data de 1572.

Capítulo 4

- Figura 26 – Vitruvius Pollio, Joannes and Giovanni Giocondo. M. *Vitruvius per Iocundum*. Veneza: Tacuino, 1511. The Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Figura 27 – Filippo Brunelleschi – Desenho – estudo para a Igreja do Santo Espírito, Florença, c. 1428.
- Figura 28 – Leon Battista Alberti – Mântova, Basílica de Sant’Andrea – Foto: M. Bonazzi
- Figura 29 – O *defnitor*, indicado por Alberti para a definição dos contornos de um determinado objeto. In: ALBERTI, Leon Battista. *De Architettura dela pittura e dela statua*. Bologna, 1782.
- Figura 30 – Nicola Pisano, Púlpito do Batistério de Pisa – c. 1260.
- Figura 31 – Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença.
- Figura 32 – Michelangelo – detalhe mobiliário para a Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença
- Figura 33 – Talha do período manuelino – Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa, Portugal – altar colateral – foto: Morgaine
- Figura 34 – Andrea Mantegna – Triunfo de Julius Cesar – c.1484-92 – têmpera sobre tela – 270,4 x 280,7 x 4,0 cm – Royal Collection, Londres.

- Figuras 35 e 36 – Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerônimos – Lisboa, Portugal. In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 11 e 10b.
- Figura 37- Cornelis Bos – Leda e o cisne – gravura – século XVI – British Museum, Londres.
- Figura 38 – Benedictus Battini – Gravura – Frontispício com cartela cercada por crânios e ossos. Série de medidas a partir de diferentes autores clássicos a partir de um conjunto de 28 gravuras. Publicado por Hyeronimus Cock. 1553. – Col. British Museum. Londres.
- Figura 39 – Giovanni Battista Pittoni e Lodovico Dolce. *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri*. Venedig, 1602. – Colofão.
- Figura 40 – René Boyvin – La nymphe de Fontainebleau - Gravura de Pierre Milan e René Boyvin a partir de desenho de Rosso Fiorentino – The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Figura 41 – René Boyvin – Jason Kills the Dragon – gravura – imagem: 15.5 x 22.8 cm; suporte: 15.8 x 23.2 cm – The Metropolitan Museum of Art, New York
- Figura 42 – Virgil Solis – gravura para o livro *Metamorphose*, de Ovídio. Livro VII. Frankfurt, 1581. P. 622-642.
- Figura 43 – Hans Vredeman de Vries – Ilustração do *Variae Architecturae Formae* de Jan Vredeman de Vries, publicado por Theodoor Galle em 1601. Gravuras de Hieronymus Cock, Hans Vredeman de Vries e Jan van Doetecam.
- Figura 44 – Painel decorativo do cadeiral da Sé – Évora. In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 14b.
- Figura 45 – colunas monstruosas de Diego de Sagredo – In: *Medidas del romano o Vitruvio : nueuame[n]te impressas y añadidas muchas piezas & figuras muy necesarias a los oficiales q[ue] quieren seguir las formaciones de las basas, colu[m]nas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. -- Ed. facsímil. Biblioteca de Catalunya. Original: Toledo : en casa de Jua[n] de Ayala, 1564. f. 17r
- Figura 46 – Cadeiral da Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerônimos – Lisboa – foto: M. Bonazzi
- Figura 47 – Israel Van Meckenem – Ornamento – In: FRANZ, Ritter. *Ornamentsammlung*. Wien: Druck und Verlag Von R. v. Waldheim, 1889.
- Figura 48 – Cadeiral da Sé – Évora – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 013a.
- Figuras 49 e 50 – Capela de São Miguel – São Paulo – Retábulo pintado e detalhe – Retábulo colateral – Fotos: M. Bonazzi

- Figuras 51 (a e b) – Sebastiano Serlio – Pranchas do *Extraordinario libro di architettura de Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo*, publicado em Veneza, em 1560
 Portas Delicadas – Prancha XI
 Portas Delicadas – Prancha XIV [XIII]
- Figura 52 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Luz – Carnide – foto: Bernardo Oliveira Nunes
- Figura 53 – Andrea Palladio – *I quattro libri dell'architettura. – Il quarto libro dell'architettura* (abertura) – Veneza: Bartolomeu Carampello, 1581.
- Figura 54 – ARPHE y VILLAFANE, Juan. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. 7ª. Imp. Madrid: Dom Plácido Barco Lopez, 1795. (colofão)
- Figura 55 – ARPHE y VILLAFANE, Juan. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. 7ª. Imp. Madrid: Dom Plácido Barco Lopez, 1795. Livro 4, p. 268.
- Figura 56 – Jacques Androuet du Cerceau – Chateau Charleval – Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Figura 57 – Jacques Androuet du Cerceau – Chateau Charleval – Écouen – Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Figura 58 – Jacques Androuet du Cerceau – A orden dórica, de uma série de modelos de arco de triunfo.
- Figura 59 – Philibert de l'Orme – *Premier Tome de l'Architecture* (1567) – Paris: Léonce Laget Librairie-Éditeur, 1988.
- Figura 60 – Retábulo da Sacristia do Convento de Santa Maria Scala Coeli (Convento da Cartuxa) – Évora, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. f. 015.
- Figura 61 – Retábulo mor da Sé de Portalegre – Portalegre, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 020.
- Fig. 62 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Coimbra, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 021.
- Figura 63 – Retábulo mor da Igreja de Santa Maria – Óbidos, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 019.
- Figura 64 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Graça – Coimbra, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 024b.
- Figura 65 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora dos Mares – Viana do Castelo, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 024a.

- Fig. 66 – Retábulo mor da Igreja de São Domingos de Benfica – Lisboa, Portugal
– In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 26.
- Fig. 67 – Igreja de São Roque, Lisboa – Portugal – Foto: M. Bonazzi
- Figura 68 – Santuário de Alcobaça – Alcobaça, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 37
- Figura 69 – Capela de Santa Gertrudes – Mosteiro de Tibães – Braga, Portugal
– Foto: M. Bonazzi
- Figura 70 – Retábulo mor da Sé – Miranda do Douro, Portugal
- Figura 71 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna, Santana do Parnaíba Foto: M. Bonazzi
- Figura 72 – Retábulo de Santo Estevão – Santa Maria do Castelo – Bragança, Portugal – In: SMITH, R.C. *A talha em Portugal*. f. 25b
- Figura 73 – Capela do Sítio Santo Antônio – São Roque, São Paulo – Foto: M. Bonazzi
- Figura 74 – Retábulo-mor da capela do sítio Santo Antônio – São Roque – Foto: M. Bonazzi
- Figura 75 – Retábulo lateral da capela do sítio Santo Antônio – São Roque – In: TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. p. 164.
- Figura 76 – *Suma de Geographia*
- Figura 77 – Capela das Relíquias – Mosteiro de Alcobaça, Portugal
- Figura 78 – Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia (Retábulo mor) – Bragança, Portugal
- Figura 79 – Interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (vista geral) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi
- Figura 80 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário (retábulo lateral) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi
- Figura 81 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário (retábulo-mor) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi
- Figura 82 – Igreja de Santa Maria- Árvore de Jessé – Beja, Portugal – foto: R. C. Smith – acervo: Fundação Calouste Gulbenkian
- Figura 83 – Rafael Di Sanzio – A cura do homem coxo – cartão de estudo para tapeçaria (pertencente ao acervo dos Museus do Vaticano) – 342x536cm – Victoria and Albert Museum
- Figura 84 -Gianlorenzo Bernini – Baldaquino – Basílica de São Pedro – Vaticano, Roma, Itália – Foto: M. Bonazzi
- Figura 85 – Convento de Jesus – Sala dos Laires – Aveiro, Portugal

- Figura 86 – Retábulo mor da Sé Velha, de Coimbra – Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 001
- Figura 87 – Retábulo-mor, Cartuxa (Convento de Santa Maria Scala Coeli) – Évora, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 42.
- Figura 88 – Igreja de Santo Antônio – Retábulo Mor – Lagos, Portugal – Foto: Hernâni Viegas
- Figura 89 – EVORA – Igreja da misericórdia – Foto: Manuel Alende Maceira
- Figura 90 – Igreja da Misericórdia – Viana do Castelo, Portugal.
- Figura 91 – Retábulo-mor – Igreja de Santa Clara (Sé Nova) – Coimbra, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 41.
- Figura 92 – Capela mor – Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 49.
- Figura 93 – Capela de Nossa Senhora da Doutrina – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal – foto: José Luis.
- Figura 94 – Pátio do Colégio e Antiga Igreja dos Jesuítas – Militão de Azevedo – São Paulo, SP – 1862.
- Figura 95 – Retábulo da Antiga Igreja dos Jesuítas – São Paulo, SP in: TOLEDO, B. L. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó, in: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. Fig. 227.
- Figura 96 – Retábulo lateral da Antiga Igreja dos Jesuítas – São Paulo, SP in: COSTA, L. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. Fig. 28.
- Figura 97 – Retábulo da Nave – Sé Nova – Coimbra, Portugal – foto: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha
- Figura 98 – Cadeiral da Igreja de São Bento da Vitória – Porto, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 137.
- Figura 99 – Árvore de Jesse – Matriz de Caminha – Portugal
- Figura 100 – Árvore de Jessé – Igreja da Ordem Primeira de São Francisco – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi
- Figura 101 – Igreja do Convento de Santo Alberto – Capela de Nossa Senhora da Piedade – Lisboa, Portugal – Foto: SMITH, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 102 – Capela Mor da Igreja de Jesus – Aveiro, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 55.
- Figura 103 – Capela de Nossa Senhora da Piedade – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 56.

- Figura 104 – Igreja do Convento de Santo Alberto – Capela Mor – Lisboa, Portugal – Foto: SMITH, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 105 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Porto, Portugal
- Figura 106 – Ferdinando Galli da Bibiena – Architectura Civile – decor 009
- Figura 107 – Ferdinando Galli da Bibiena – Architectura Civile – decor 011
- Figura 108 – Capela-mor, Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 068.
- Figura 109 – Capela-mor, Sé do Porto – Porto, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 075.
- Figura 110 – Retábulo mor, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Loures, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 059.
- Figura 111 – Guarino Guarini – Projeto da Igreja de São Vicente – desenho – Col. Fondazione Cada de Risparmio di Modena
- Figura 112 – Retábulo de Nossa Senhora das Dores (detalhe) – Igreja de São Miguel – Alfama, Portugal – In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 072.
- Figura – 113 – Relicário da Igreja da Madre de Deus – Lisboa, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 064
- Figura 114 – Igreja de Nossa Senhora da Encarnação das Comendadeiras – Avis, Portugal – foto R.C. Smith – Foto: SMITH, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 115 – Capela mor da Igreja Matriz de Merceana – Portugal – Foto: Santos Simões. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 116 – Retábulo-mor, Ig de Santa Madalena – Olivença, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 066
- Figura 117 – Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – Évora, Portugal. In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 067
- Figura 118a – Retábulo mor da Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 118b – Detalhe da talha da capela mor da Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 119 – Detalhe da talha parietal da capela mor da Igreja de São Miguel de Alfama – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Figura 120 – Igreja de São Miguel – Capela do Senhor Crucificado – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

- Figura 121 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês – Lisboa, Portugal – In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 121
- Figura 122 – Retábulo Mor da Igreja de São João da Foz – Porto, Portugal – In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 077.
- Figura 123 – Retábulo Mor da Igreja de Santo Ildefonso – Porto, Portugal – In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 080.
- Figura 124 – Retábulo Mor da Igreja de Santa Clara – Porto, Portugal – In: SMITH, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 081.
- Figuras 125 a e 125 b – Igreja de São Bento – Retábulos do Transepto – foto: M. Bonazzi
- Figura 126 – Jean Bérain – Cenário de Psyché – Palácio de Plutão –
- Figura 127 – Jean Bérain – Funeral do Grand Condé – c. 1678 – desenho The Metropolitan Museum of Art – New York
- Figura 128 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo do Transepto (Imaculada Conceição) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 129 – Retábulo mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Cunha, SP – in: TIRAPELI, P. Igrejas paulistas: Barroco e Rococó. Fig. 49.
- Figura 130 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de São João Batista – Atibaia, SP – Foto: M. Bonazzi.
- Figura 131a e 131b – Igreja de São Gonçalo – Retábulos colaterais (originalmente pertencentes à Igreja de Nossa Senhora Aparecida, Aparecida, SP) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 131c – Igreja de São Gonçalo – Retábulo colateral (detalhe do coroamento) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 132 – Igreja de São Gonçalo – Retábulo mor – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 133 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 134 – Retábulo-mor da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 135 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária – Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.
- Figura 136 – Retábulo-mor do Santuário de Bom Jesus dos Perdões – Perdões, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 137 – Retábulo-mor da Igreja do Bom Jesus – Itu, SP – in: TIRAPELI, P. Igrejas paulistas: Barroco e Rococó. Fig. 425.

- Figura 138 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens – Porto Feliz, SP – in: TIRAPELI, P. Igrejas paulistas: Barroco e Rococó. Fig. 432.
- Figura 139 – Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – retábulo da nave – Santos, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 140 – Igreja de Santo Antônio – retábulo colateral – São Paulo, Sp – foto: P. Tirapeli
- Figura 141 – Retábulo mor da Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Luz – São Paulo, SP – foto: P. Tirapeli
- Figura 142 – Retábulo-mor da Catedral de Santo Antônio – Guaratinguetá, SP – in: TIRAPELI, P. Igrejas paulistas: Barroco e Rococó. Fig. 58.
- Figura 143 – Retabulo-mor do Santuário do Bom Jesus – Tremembé, SP – in: TIRAPELI, P. Igrejas paulistas: Barroco e Rococó. Fig. 390.
- Figura 144 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Jarinu, SP – foto: M. Bonazzi
- Figura 145 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 146 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo da Nave (Santa Margarida de Cortona) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 147 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo-mor – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 148 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo da Nave em processo de estudo para remontagem (2009) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi
- Figura 149 – Coche cerimonial de D. João V – Museu dos Coches – Lisboa, Portugal – foto: M. Bonazzi
- Figura 150 – Capela de São João Batista – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal – foto: M. Bonazzi
- Figura 151 – Igreja da Madre de Deus – Lisboa, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Prancha 092.
- Figura 152 – Capela do Palácio Nacional de Queluz – Queluz, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Prancha 094.
- Figura 153 – Giovanni Carlo Bibiena – Estudo cenográfico de átrio com colunas – Biblioteca Nacional de Portugal
- Figura 154 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora do Sobreiro. Varatojo – Torres de Vedras, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal.

- Figuras 155a e 155b – Retábulo da Capela do Palácio Bemposta – Lisboa, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Pranchas 099 e 100.
- Figura 156 – Capela-mor, Igreja de Nossa Senhora das Mercês – Évora, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Prancha 106.
- Figura 157 – Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Igreja de São Francisco – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi
- Figura 158 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi
- Figura 159 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Porto, Portugal. in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Prancha 109.
- Figura 160 – Retábulo-mor de São Nicolau – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi
- Figura 161 – Juste Meissonier – Interior para Portugal
- Figura 162 – Johann Georg Hertel – Desenhado por Jeremias Wachsmuth e Frans Xaver Habermann, Augsburg – c. 1750
- Figura 163 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de São Domingos – Viana do Castelo, Portugal – in: SMITH, R.C. A talha em Portugal. Prancha 114.
- Figura 164 – Retábulo-mor da Igreja de São Martinho, Mosteiro de Tibães – Braga, Portugal – Foto: M. Bonazzi.
- Figura 165 – Retábulo-mor da Igreja da Lapa – Arcos de Valdevez, Portugal
- Figura 166 – Retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio – São Paulo, SP – foto: P. Tirapeli
- Figura 167 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi
- Figura 168 – Retábulo da nave da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi
- Figura 169 – Detalhe do retábulo-mor da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi

INTRODUÇÃO

Nos templos religiosos católicos construídos entre os séculos XVI e XVIII, na Espanha e em Portugal assim como nas suas colônias americanas, o retábulo¹ é um conjunto escultórico executado em madeira, estruturado junto a uma parede e posicionado atrás da mesa de altar, à qual complementa e enriquece, enquanto expõe em meio a ornamentação conjuntos de símbolos com finalidades catequéticas. Representativo de períodos históricos e consequentemente, de fases estilísticas distintas, pode sofrer variações desde os complexos conjuntos de emoldurados para conter pinturas, como ocorreu na Renascença, até a profusa e protuberante ornamentação, que muitas vezes se apresenta dourada e policromada na talha realizada entre os séculos XVII e XVIII, no mundo português.

Além de dirigir a atenção do fiel às imagens de santos, esse importante conjunto escultórico e ornamental pode ressaltar o espaço central do templo, que é o altar. Localizado simbolicamente no *sancta sanctorum* (o Santo dos santos) o Altar, constitui um ponto de ligação entre o divino e o humano, centro do mundo e pólo de comunicação com o sagrado. Desde as primeiras catedrais cristãs até o século X, posicionou-se no *transepto*, na confluência dos braços da cruz latina, básica à planta dos edifícios religiosos, permitindo a visão do sacrifício, que posteriormente se tornaria oculto para enaltecer os mistérios sacramentais.

Gradualmente o altar seria dirigido à abside e o conceito de um único lugar teofânico, coincidente com a liturgia romana, seria abandonado devido às novas

1. Segundo a Academia Espanhola, deriva do latim *retro* (detrás) e *tabula* (tábua), (Toledo, 1983, p. 173); portanto, designa o conjunto estrutural, escultórico e ornamental posicionado detrás da mesa de altar, com a finalidade de expor ao templo o Santíssimo, como determinado pelo Concílio de Trento, e imagens de santos e relíquias sagradas, além de conter elementos ornamentais e simbólicos dirigidos à evangelização.

necessidades para a utilização dos espaços religiosos, como o culto às relíquias e o ideal de peregrinação. Tornou-se necessário proceder a uma reestruturação espacial no interior das igrejas, originando o altar-mor, diferenciado dos altares menores, sendo que todos receberiam sóbria ornamentação (Roque, 2004, p. 34).

No final da Idade Média, a iconografia aplicada à ornamentação retabular torna-se imprescindível, o que seria intensificado na Contra-Reforma, quando além do tradicional caráter simbólico, os componentes ornamentais presentes na talha assumem de modo consciente e intencional um papel evangelizador. A constituição de um espaço religioso, cuidadosa e estrategicamente planejada, visava a construção de templos envolvendo questões polêmicas como a do culto às imagens, discutido em diversos concílios ecumênicos e reafirmado no Concílio de Trento.

Para os protestantes, que tinham deflagrado a Reforma, a Bíblia era o único testemunho da onipresença de Deus. Nos escritos de Erasmo de Rotterdam e principalmente em Calvino se pode detectar uma declarada aversão ao culto das imagens, assim como, uma forte sátira à veneração das relíquias, o que na época provocou inclusive uma onda de destruição de imagens religiosas nas igrejas francesas. Essas ações receberiam da Igreja de Roma, uma resposta vigorosa e concisa pela qual se reafirmaria o valor da devoção pelas imagens religiosas e pelas relíquias sagradas (Serafim, 2001, p.157).

Nos dias 3 e 4 de dezembro de 1563, realizou-se a XXV Sessão do Concílio de Trento, a nona e última sessão a acontecer sob o pontificado de Pio IV, discutindo o culto às imagens e às relíquias. Como no II Concílio de Nicéia (787 d. C.) a Igreja, com base em tradições da era apostólica, defendeu a legitimidade do culto às imagens, por “*reavivarem a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração*” (Menozzi² apud Oliveira, 2000, p. 37-38). No século XIII, frei Boaventura, discípulo de São Francisco de Assis, justificaria a necessidade do uso de imagens religiosas pelas seguintes causas: *a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória* (id.).

Embora voltadas a questões que não se restringiam ao universo da Estética, as Determinações Tridentinas foram traduzidas para o universo formal, por meio da arquitetura e da arte, que passaram a conter elementos simbólicos relativos às mensagens da Reforma Católica. Para expor mais adequadamente o Santíssimo, assim como as imagens de santos e relíquias sagradas, foram desenvolvidas alte-

2. MENOZZI, Daniele. *Les Images. L'Église et les Arts Visuels*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1991, p. 25.

rações estruturais e ornamentais nos retábulos de altares³, inspiradas nas formas e simbologia dos arcos triunfais da Antiguidade Romana. Nessa nova aplicação, as imagens de Santos seriam expostas em destaque, sobre uma estrutura denominada trono, na camarinha (nicho central do retábulo) que, originalmente, seria reservado à passagem do vitorioso (ideal do fiel), agora associado à busca da superação das dificuldades da vida terrena; o que seria intermediado junto a Deus, pelo Santo ao qual o altar fosse consagrado.

O Concílio de Trento gerou uma série de determinações que passariam a direcionar a visão da Igreja Católica e toda a produção a ela relacionada – literária e artística. Essas diretrizes atingiriam a produção artística realizada para a Igreja a partir da segunda metade do século XVI, e podem ser verificadas nos diferentes exemplares ligados à arquitetura, à pintura, à talha e à imaginária executadas desde então.

Após uma ativa participação no Concílio de Trento, a Companhia de Jesus, atuante na Europa e nos continentes então recém descobertos, e empenhada na renovação teológica e litúrgica, dirigiria especial atenção à arquitetura, à ornamentação plástica e à iconográfica, dotando os retábulos de altares e revestimentos parietais que emolduravam a mesa da Eucaristia, de suntuosa ornamentação; o que também aconteceria, embora de maneira menos impactante, com outras ordens reformadas⁴.

Entre as técnicas expressivas empregadas para a promoção desse novo repertório, estava o entalhe em madeira, renascido de antigas técnicas romanas e importado dos países do Norte da Europa, como Flandres, tornando-se uma expressão nacional na Península Ibérica. O Mundo Português erigia templos que passariam a ser inteiramente revestidos de talha que, em muitos casos seria revestida de fina camada de ouro, evocando a Luz Divina e transmitindo as mensagens da Contra Reforma, por meio de um repertório ornamental.

3. Anteriormente os retábulos eram constituídos por emoldurados de concepção renascentista, entalhados e dourados, que valorizavam painéis pintados distribuídos pelas superfícies dos templos.

4. Ao movimento surgido no seio da Igreja Católica como resposta à insurgência (Reforma) iniciada em 1517, por Martinho Lutero, apoiado por príncipes alemães, deu-se o nome de Contra-Reforma ou Reforma Católica. Em 1545, o Concílio de Trento adotou entre outras medidas a retomada do Tribunal do Santo Ofício (Inquisição), criou o *Index Librorum Prohibitorum*, incentivou a catequese dos povos do Novo Mundo; criou novas ordens religiosas, como a Companhia de Jesus. Outras providências envolveram a reafirmação da autoridade do papa, a reforma das ordens religiosas, a manutenção do celibato eclesiástico e a edição do catecismo tridentino, reformando e instituindo seminários e universidades, assim como suprimindo abusos como a venda de indulgências, e adotou a vulgata, a tradução da Bíblia para o latim por São Jerônimo, como texto oficial da Igreja Católica, em 1546.

As formas visuais adotadas atingiriam o esplendor na Itália, sendo largamente revisitadas por todas as nações de direcionamento católico, especialmente os países ibéricos e consequentemente nas suas colônias localizadas na América, África e Ásia. Embora seguindo os modelos romanos, cada nação conferiu a essa produção características particulares, relacionadas ao seu modo de pensar, além de questões técnicas (fossem elas ligadas aos materiais ou ao próprio fazer).

Encontram-se, no Brasil, inestimáveis exemplares da arte, arquitetura e ornamentação remanescentes da época em que a Igreja de Roma adotou conjuntos de ações objetivando a reunificação religiosa, em pleno período colonial brasileiro; o esplendor do período Barroco presente principalmente em estados como a Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, Pará, Paraíba, Goiás, São Paulo e Rio Grande do Sul, guarda uma significativa parte das realizações artísticas e arquitetônicas do Mundo Português setecentista e oitocentista.

Na faixa litorânea, principalmente no Nordeste brasileiro, são encontráveis exemplares mais próximos das matrizes portuguesas, diferentemente do que ocorreria com boa parte da produção encontrável no interior, especialmente no Estado de Minas Gerais, que além das lusitanas, também receberia influências norte europeias provenientes da região da Baviera.

As novas tendências ornamentais seriam transmitidas pela imprensa, sendo comum buscar-se por soluções estilísticas, em imagens impressas a partir de matrizes gravadas (xilografuras ou calcografuras), normalmente produzidas em cidades europeias como Augsburg e Antuérpia, onde esses repertórios ornamentais se renovavam rápida e constantemente para o atendimento da crescente voracidade por novos motivos, alimentando uma verdadeira indústria, já que em tudo o que fosse produzido, desde as joias e vestimentas ao mobiliário, das residências aos objetos de luxo e obras de arte, a ornamentação seria imprescindível.

Essa “passagem” da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, na talha em madeira, consistia operação que envolvia certo grau de complexidade, já que as proporções presentes nas vistas frontais, normalmente as únicas a serem comercializadas, não seriam necessariamente transferidas para as partes laterais, se os oficiais responsáveis não possuíssem informações a respeito de como fazê-lo, conservando as proporções ideais, segundo os cânones clássicos. Desse modo, as realizações dos oficiais mecânicos no Brasil colonial, constituem uma expressão de superação de inúmeras dificuldades.

As regiões prósperas atrairiam mestres-entalhadores, pintores-douradores, pintores, literatos, compositores e músicos entre artistas de outras especialidades. Enquanto Minas Gerais contava com o esplendor da exploração aurífera e

de gemas preciosas, atraindo exploradores e artistas de Portugal e das regiões litorâneas, São Paulo, que já era responsável por inúmeras funções e deveres que redirecionavam constantemente os seus extraordinários recursos para regiões além da costa marítima e das bacias hidrográficas locais, para as mais diversas e distantes regiões do país (Morse, 1970, p. 38), ofereceria em princípio, poucos atrativos para aqueles que pretendessem enriquecer rapidamente.

Se em terras paulistas o espaço religioso foi fundamental à formação das comunidades, constituiu também um local privilegiado para o desenvolvimento da Arte. É importante lembrar que desde os primórdios, no Planalto de Piratininga os jesuítas utilizaram as mais diversas linguagens artísticas para a catequização e o exercício sagrado.

A Vila de São Paulo não pôde erigir templos grandiosos como as construções nordestinas já que, isolada da faixa litorânea pelas barreiras oferecidas pela Serra do Mar, não teve as mesmas facilidades comerciais que couberam às cidades à beira mar. Assim, no lugar da pedra e da cal, ou do assentamento preciso como o possibilitado pelos blocos de mármore de Lioz provenientes de Portugal⁵, a técnica construtiva utilizada em terras paulistas seria a do barro socado ou taipa de pilão⁶.

No entanto, esses não foram impedimentos para que se realizassem em terras paulistas trabalhos de talha ornamental que além de registrar aspectos estilísticos relativos à sua época, embora com defasagens e anacronismos, guardaram registros que evocam elementos provenientes das estéticas tridentina e palaciana.

Algumas instituições religiosas paulistas guardam exemplares, que exemplificam singularidades presentes em trabalhos realizados nestas terras; devidas, entre outros fatores, à presença da mão de obra indígena ou africana, além de soluções técnicas e/ou estilísticas de certo modo inusitadas desenvolvidas por entalhadores locais, que não tiveram o mesmo treinamento disponível aos oficiais portugueses.

Embora um significativo número de originais tenha sido perdido, ainda é possível encontrar nesses acervos, obras do período colonial brasileiro, que possuem influências estéticas de diferentes períodos entre os séculos XVI e XVIII e, dirigindo a atenção ao foco de interesse desse trabalho, que sejam ligadas aos processos escultóricos tradicionais, com registros presentes em retábulos de al-

5. Como nos notáveis conjuntos arquitetônicos do antigo Colégio Jesuítico, atual Sé de Salvador, ou, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na mesma cidade, no Estado da Bahia.

6. *Taipeiro, em São Paulo, era profissão muito respeitada, sendo a sua presença já registrada desde as primeiras Atas da Câmara de Santo André da Borda do Campo* (Toledo, 2001, p. 41).

tares, revestimentos parietais e outros ornatos, constituindo a sintaxe da talha ornamental barroca e rococó.

Os estágios evolutivos dessa técnica estão devidamente registrados nos modelos de talha remanescentes do período colonial, questão essa relativa à estilística, caracterizando por meio da forma, momentos históricos que aqui, abrangem a rígida estética do período mais combativo, localizado entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII; a tentativa de expressão da Igreja vitoriosa e a protuberante massa ornamental, entre o último quartel do século XVII e a primeira metade do XVIII, restringindo-se a ornamentação às superfícies ao atingir um excesso de requinte entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX, marcado por delicada ornamentação de influência francesa e flamenga.

Relembrando Germain Bazin, em São Paulo conservaram-se mais exemplares de talha antiga do que monumentos arquitetônicos. Neste Estado, o revestimento interno de templos com talha dourada e policromada, praticamente restringiu-se, salvo poucas exceções, aos retábulos de altares, desde exemplares com reduzida ornamentação⁷ até os mais elaborados conjuntos entalhados, como os retábulos e revestimentos parietais presentes na Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, onde se encontra talha representativa do Estilo Nacional Português, e das duas fases de influência estilística do Estilo Dom João V.

Partindo do estudo da talha e dos revestimentos parietais presentes em templos portugueses, desde o início o presente trabalho vem se dirigindo ao reconhecimento dos principais conjuntos retabulares remanescentes do período colonial em terras paulistas, identificando-se indícios das obras dos grandes tratadistas e de registros formais representativos das determinações tridentinas e de ocorrências ornamentais posteriores, como a influência da estética palaciana, na talha paulista.

Como antecedentes à realização do presente estudo, realizamos diversos trabalhos a respeito da talha no Brasil, como ocorreria durante o mestrado, quando pudemos pesquisar a ornamentação presente na igreja conventual franciscana de Salvador, publicado pela Edusp, em 2010. A sequência das pesquisas focalizou alguns dos retábulos paulistas presentes na igreja da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo, tendo sido publicados em Portugal, pelo CEPES, Centro de Estudos da População Economia e Sociedade, da Universidade do Porto, em 2012 e 2013.

7. Como o conjunto aplicado às superfícies parietais da Igreja de São Miguel Paulista.

Inicialmente, pretendia-se aqui lidar com grande quantidade de exemplos, o que se mostrou inviável devido à duração desse tipo de projeto, exígua, para a execução da grande quantidade de levantamentos envolvendo constantes viagens e acesso a arquivos nem sempre organizados ou mesmo acessíveis.

Desse modo, em atendimento às orientações da banca de qualificação, que em muito acrescentou ao presente projeto, as análises foram dirigidas a um pequeno grupo de templos, entre os de maior significação para a questão aqui estudada, com o objetivo de, com a continuidade do trabalho, complementar o conjunto de informações e ampliar os conhecimentos a respeito de objeto tão fascinante, quanto é o dos processos escultóricos tradicionais.

A escassez de remanescentes que mantivessem as características originais da talha dos séculos XVII e XVIII, na cidade de São Paulo e em regiões interioranas, apresenta, nesse momento, conveniências quanto à reunião em um mesmo trabalho de informações relativas a diferentes conjuntos arquitetônicos e artísticos, representativos da Companhia de Jesus e de diferentes ordens religiosas como a Beneditina, a Franciscana e a Carmelita, assim como às Ordens Terceiras ligadas a essas duas últimas, localizadas na capital e em outros pontos do Estado.

PARA O DESENVOLVIMENTO do presente trabalho foram de fundamental importância os estudos de alguns autores cuja influência atingiu Portugal por meio de trabalhos escritos e gravuras ornamentais, como Marco Vitruvio Pollio, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Iacomo Barozzi da Vignola, Francisco de Holanda, Diego de Sagredo, Andrea Pozzo, Filippo Passarini, François Blondel, Jacques Lacombe, Jacques Androuet du Cerceau, Philibert de L'Orme e Pe. Inácio da Piedade Vasconcelos, entre outros vários, representados por publicações originais presentes no acervo da Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa e que, portanto, estiveram ligados ao desenvolvimento dos motivos ornamentais no mundo português.

Do mesmo modo, autores como Robert Chester Smith, Germain Bazin e Lucio Costa, cujos escritos envolveram o universo da talha dourada em Portugal e no Brasil, foram fundamentais para o presente trabalho, assim como puderam contribuir ao desenvolvimento dessa pesquisa, autores predominantemente atuantes na segunda metade do século XX, como Eduardo Etzel, John Bury, e mais recentemente, Benedito Lima de Toledo e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Desde a elaboração do pré-projeto, anterior a este projeto de pesquisa, o estudo das Determinações Tridentinas apresentou grande importância; iniciam-

do-se por obras de autores como Hubert Jedin, Adriano Prosperi, José de Castro, Amélia Maria Polónio da Silva, entre outros. Com o desenvolvimento dos trabalhos, a produção de outros diversos autores enriqueceu o conjunto inicialmente conhecido e pesquisado.

Embora os levantamentos tenham contemplado questões referentes à realidade e à gente paulista, à história da cidade de São Paulo, seus arredores e o interior do Estado, foram fundamentais as leituras de textos como os de Richard Morse, Jorge Caldeira, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, a oferecerem grande interesse. Paralelamente foram de fundamental importância para esta realização os levantamentos junto a arquivos públicos como o do IPHAN/SP, da Cúria Metropolitana de São Paulo, da Cúria de Jundiaí, o Arquivo do Estado, bem como o acesso aos documentos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência (SP).

Do mesmo modo, textos de autores como João Batista Segurado e Hugh Johnson, enriqueceram as pesquisas a respeito dos processos envolvidos no domínio da madeira.

Para fundamentar questões relativas à ornamentação, a estilística, a simbologia e a geometria sagrada tornou-se conveniente o estudo de textos de autores como Leon Battista Alberti, Alois Riegl, Ralph Mayer, conde D'Alviela, Alois Riegl, Juan-Eduardo Cirlot, Eva Wilson, Mario Henrique D'Agostino, entre outros.

Também os trabalhos que tem inventariado os bens patrimoniais paulistas tem sido de grande valia para a presente pesquisa. Entre eles, destacam-se os escritos de Mario de Andrade, Eduardo Etzel, Aracy Amaral, Carlos Lemos, Ciro Grangeiro e mais recentemente, Percival Tirapeli.

Embora isso não fique totalmente evidente nesse trabalho, a questão do decoro, fundamental a compreensão dos espaços sagrados aqui estudados, está devidamente exposta e analisada nos trabalhos de Rodrigo Bastos, assim como os estudos de Francisco Lameira, atualizam as reflexões a respeito da questão retabular.

Alguns estudos já considerados clássicos se mostraram de grande valia para a presente pesquisa, destacando-se os trabalhos escritos por Maria Helena Ochi Flexor, a respeito dos ofícios mecânicos em Salvador e em São Paulo.

Por fim, as pesquisas realizadas pela Profa. Natália Marinho Ferreira-Alves, tem sido norteadoras para este e diversos outros trabalhos que tratam do universo do entalhe em madeira dirigido às questões estéticas, ocorrentes no mundo português setecentista e oitocentista.

Desse modo, a partir dos estudos teóricos e levantamentos de campo realizados em igrejas paulistas e em alguns templos portugueses, durante a Residência Acadêmica realizada em 2012, em Portugal, sob a supervisão da Profa. Dra. Natália Marinho Ferreira-Alves, foi possível a elaboração do presente volume ora subdividido em quatro capítulos.

O primeiro deles é dedicado à contextualização histórica a cerca do universo envolvido pelos Concílios Ecumênicos, tendo como principal foco o Concílio de Trento, em sua XXV Sessão, buscando verificar as determinações propostas por esse importante evento e sua repercussão no universo da ornamentação dos espaços sagrados, especialmente na Península Ibérica e suas colônias na América.

Os estudos a cerca do ambiente palaciano dos séculos XVII e XVIII e o estilo rococó, são o tema do segundo capítulo deste trabalho, no qual são abordadas ainda a influência desse estilo nos ambientes religiosos, com ênfase para Portugal e sua repercussão na talha em São Paulo.

O terceiro capítulo deste trabalho é dirigido ao estudo da talha e sua aplicação em ambientes religiosos, verificando-se sobretudo no mundo ibérico, entre outros aspectos, o da transposição das soluções adotadas para os aparatos efêmeros utilizados nas “entradas triunfais” para os interiores dos templos. Tendo como objetivo apresentar de modo introdutório o ambiente oficial destinado à produção da talha, ainda nesse capítulo optou-se por dedicar um espaço à apresentação de dados a cerca dos ofícios mecânicos, em Portugal e no Brasil.

A talha retabular em São Paulo é abordada no quarto capítulo, tendo como ponto de partida os “modelos” portugueses, e verificando-se em São Paulo possíveis diálogos estilísticos entre a colônia e a metrópole, verificando influências dos repertórios ornamentais tridentino e palaciano, envolvendo inclusive aspectos que em muito ultrapassariam a materialidade dos suportes físicos, tornando-se até determinantes para a impermanência dos conjuntos de talha.

1.1 CONCÍLIOS GERAIS NOS SÉCULOS XV E XVI: ANTECEDENTES À REALIZAÇÃO DO CONCÍLIO DE TRENTO (1545-1551, 1551-52, 1562-63)

Os Concílios Ecumênicos tiveram decisiva importância nos primeiros séculos da Igreja Católica¹, gradualmente perdida após o Concílio Vaticano quando foi definido como dogma de fé divina, o *poder jurisdicional supremo* e a *infalibilidade* do Papa², Pastor Supremo e Doutor Universal da Igreja (Jedin, 1961, p. IX).

Sob o ponto de vista teológico, esses conclaves, que representam uma forma (nem indispensável, nem insubstituível...) do ensinamento do Magistério eclesiástico nunca foram estritamente necessários, embora, tenha havido tentativas para transformá-los em uma instituição permanente ou instância suprema na qual residisse toda a autoridade eclesiástica³ (ibid, p.IX).

No século XV, já havia aspirações por uma reforma eclesiástica⁴; com o Concílio de Trento (século XVI), se iniciaria um novo ciclo de progresso teológico,

1. Quando a autoridade dos papas ainda não se encontrava inteiramente consolidada e a vida comunitária da Igreja se desenrolava segundo os moldes da época apostólica, os concílios ecumênicos representavam a pulsação do Corpo Místico da Igreja e a união dos seus membros na caridade e na doutrina.

2. Após a revolução religiosa no século XVI, a autoridade do Papa consolidou-se, no sentido conferido por Cristo, ao apóstolo Pedro, segundo o qual a Igreja é uma sociedade perfeita hierarquicamente organizada, marcando uma reação ao protestantismo, para o qual, a Igreja é uma sociedade essencialmente invisível e externamente regida por princípios democráticos.

3. No século que se seguiu a morte de Bonifácio VIII, o papado perdeu a autoridade, cuja restituição caberia ao Concílio de Constança (1414-1418), no qual se fez vigorar transitoriamente sobre toda a cristandade, o princípio herético do *concilium supra papam*.

4. A *reformatio in capite et in membris*, era para a consciência católica da época, inseparavelmente ligada à idéia do concílio.

que se encerraria com o Concílio Vaticano (século XIX), marcado por uma centralização dogmática e disciplinar, com base no poder jurisdicional supremo e na infalibilidade do Papa, o que conduziria a uma adaptação dos quadros jurídicos e institucionais originados nos tempos de Cristo, ao estado da humanidade de então, já integrada em cinco continentes, resultando na consolidação dos quadros hierárquicos da Igreja, contribuindo para uma renascença cristã⁵ (ibid., p. XI). Enquanto instituições ecumênicas, os concílios são também, associados aos planos da Providência, que rege a vida da Igreja (ibid., p. XII).

Os Concílios Ecumênicos, que possuem o *supremo poder de jurisdição sobre a Igreja Universal*, são as assembleias dos bispos e de outros dignitários da Igreja, convocados e presididos pelo Papa, para a resolução de questões relativas à fé cristã e à disciplina eclesiástica, submetidas à confirmação pontifícia⁶. Integram os sínodos os cardeais, sejam ou não bispos, os patriarcas, os arcebispos, os bispos e, se nomeados no documento de convocação, os bispos titulares, os abades-primeiros, os abades gerais das congregações monásticas, os superiores – gerais das ordens isentas, os abades e os prelados, que possuem circunscrição jurisdicional, ligando-se à pessoa, o direito à participação (ibid., p. 01).

Diferem dos concílios das províncias eclesiásticas⁷ e, dos concílios plenários⁸, que presididos por um legado pontifício⁹, se estendem a várias províncias eclesiásticas¹⁰.

Também se distinguem dos concílios provinciais e plenários as conferências episcopais¹¹, realizadas periodicamente em diversos países, sendo presididas pelo bispo de maior grau hierárquico, pelo cardeal, pelo delegado apostólico ou núncio.

Embora o Código de Direito Eclesiástico, ofereça diferentes classificações, houve uma multiplicidade de tipos de concílios cuja identificação nunca ofereceu facilidades aos historiadores. A reunião narrada em *Atos dos Apóstolos* (15, 6-29) realizada pelos Apóstolos e Anciãos em Jerusalém, se tornaria um modelo para

5. Quando floresceriam sentimentos de universalidade e unidade da consciência católica, e um revigoramento da caridade e união constituintes do princípio de vida do Corpo Místico da Igreja.

6. Vide disposições do direito canônico (CIC, can. 222-229).

7. Os concílios provinciais se ligam à unidade metropolitana, antiga instituição da constituição eclesiástica.

8. *Os concílios plenários abrangem os bispos de muitas províncias eclesiásticas de um país ou de um grupo de países, em que parece desejável a coordenação do trabalho missionário e pastoral, como os três concílios plenários de Baltimore (1852-1854), que serviram para a organização da atividade pastoral dos Estados Unidos da América* (Jedin, 1961, p. 02).

9. (CIC, can. 281-283).

10. Como neles o bispo é o legislador único, no sentido estrito não podem ser chamados de concílio.

11. Sem poder legislativo como os concílios, são dirigidas a assuntos comuns das dioceses, nos diversos países.

as assembléias episcopais da Antiguidade Cristã, também chamadas de sínodos (reunião ou lugar de reunião) (Jedin, 1961, p. 04).

Já na Idade Média se reconheceria a autenticidade dos *85 Cânones Apostólicos*, provavelmente reunidos por Clemente Romano¹², compostos por volta do século V, por meio de cânones discutidos em concílios anteriores, particularmente o de Antioquia (341 d.C.) (id.).

Entre os sínodos antigos se pode apontar o presidido por Vitor, bispo de Roma, em 197, para tratar a respeito da data da Páscoa seguida no Oriente. No século III, os sínodos episcopais, associados às unidades metropolitanas, constituíam uma instituição permanente. Em 256, Cipriano, bispo de Cartago, reúne 87 bispos africanos, para discutir a validade do Batismo pelas mãos de hereges. Em 300, 19 bispos de Espanha se reúnem em Elvira, com 24 presbíteros de diversas províncias da Península Ibérica, para redigir 81 cânones, a respeito de disciplina eclesiástica, que ainda apresentam reminiscências.

Segundo o quinto cânone do Concílio de Nicéia se realizaria dois sínodos por ano, o que demonstra que, no início do século IV, os sínodos episcopais já constituíam uma instituição permanente (ibid., p. 05).

Por meio do Edito de Milão, promulgado por Constantino, a cristandade se torna a religião oficial. A unidade e a manutenção da ordem da Igreja passaram a constituir interesse do Estado, surgindo a necessidade de reunião dos seus bispos e já em 314, Constantino convoca um sínodo a realizar-se em Arles, com a presença de 33 bispos de todas as partes do império ocidental, para tratar de questões como a donatista ocorrente na África, da validade do batismo ministrado por hereges e da data da Páscoa. Dez anos depois se realizaria o primeiro sínodo ecumênico em Nicéia, ao mesmo tempo um concílio do Império¹³.

Desenvolveram-se também os sínodos patriarcais, convocados pelos patriarcas de Alexandria, Antioquia e Constantinopla; os sínodos provinciais, reunidos duas vezes por ano no Oriente, e os concílios plenários, como o realizado em Cartago, na África.

Nos reinos germânicos, ocorreram sínodos gerais ou concílios gerais, por abranger todo o Império; fortemente marcados pela influência dos reis, que na Idade Média fizeram realizar os sínodos do reino (ibid., p. 07). Embora esses sínodos

12. Vide 8º Livro das Constituições Apostólicas.

13. Alguns concílios imperiais, planejados como ecumênicos, não assumiram esse papel necessariamente, como o de Serdika (343) e os de Selêucia e Rimini (359-360), reunidos em diferentes lugares para tratar de assuntos relativos ao Ocidente e Oriente. Já o Concílio de Constantinopla, voltado à parte oriental do Império, por tratar de questões como a fé de valor universal sobre a Divindade do Espírito Santo, foi reconhecido no Ocidente, com base na autoridade do bispo de Roma.

nodos não tivessem perdido o caráter eclesiástico, manifesta-se assim o “domínio do leigo” na igreja, após o que se buscava pela “liberdade da Igreja”, em concílios organizados pelos Papas, a partir da reforma gregoriana¹⁴.

Após o século XII, a dominância do Papado se torna clara e os concílios passam a ser presididos pelos legados dos Papas¹⁵, o que seria revertido após o grande cisma¹⁶, que acarretaria o enfraquecimento do Papado e a ascensão dos Estados nacionais, desaparecendo esse tipo de concílio no século XIV. Surgem movimentos anti-papais, expressos em concílios nacionais como os de Paris (1395, 1398, 1406), dirigidos à superação das consequências do grande cisma. Nesse período, surge o Concílio Ecumênico, para superar o cisma e assumir o papel de instância final, superior ao papado (ibid., p. 08).

No século XVI, época marcada por forte crise religiosa, os concílios nacionais, fontes de constantes preocupações para os Papas, conduzem às convocações dos concílios ecumênicos¹⁷. Enfraquecidos desde o século XIV, os concílios provinciais seriam reativados pela reforma tridentina. São Carlos Borromeu, organizaria os concílios provinciais de Milão, que se tornariam paradigmas para os concílios provinciais subsequentes (ibid., p. 08).

Embora não tenham sido concílios, ocorreram na França, entre os séculos XVI e XVIII, as “Assembléias Nacionais do Clero Francês”, voltados à autorização de impostos para o rei e, em 1682, endossaria os Artigos Galicanos¹⁸.

São vinte os concílios Ecumênicos reconhecidos pela Igreja¹⁹ e, o processo que conduziu a essa escolha, continua a ser estudado. No século XVI, já se

14. A Reforma Gregoriana, concebida por São Gregório Magno I, visava com base no conceito da infalibilidade papal estabelecer o poder dos papas sobre o poder temporal dos reis, ficando todos os homens submissos a sua autoridade, enquanto representante da palavra de Deus, passando os papa a ser inferior apenas ao próprio Deus, o que conferia à Igreja um poder ilimitado.

15. Vide concílio nacional da Hungria (Esztergom, 1256), França (Paris, 1263) e Alemanha (Wuertzburg, 1278).

16. Há na história da igreja dois episódios assim intitulados: a divisão entre a ala oriental e a ocidental da igreja, que em 1054, originou a Igreja Ortodoxa, também chamada de Grega-ortodoxa e, “o grande cisma”, ocorrido entre 1378 e 1417, período em que a Igreja Católica teve dois papados, um em Roma e o outro na França.

17. O concílio nacional de Speyer (Alemanha, 1524), não se realizou. Como um concílio nacional, a assembléia do clero de Poissy, realizada em 1561, dirigida ao estabelecimento de um diálogo entre as religiões, fortaleceria a decisão do Papa Pio IV, de reabrir o concílio de Trento (Jedin, 1968, p. 08).

18. Ocorreu na França (Gália), um movimento político-eclesial (Galicismo) que visava reafirmar a autonomia nacional da Igreja na França, limitando o poder do Papa e, ampliando a influência do Estado em questões religiosas.

19. Por mais de mil anos, desde o surgimento da Igreja Católica, a natureza ecumênica dos concílios não foi determinada pelas intenções e vontade do convocador, além do que, não houve desde o início uma unívoca confirmação da aprovação das resoluções conciliares pelo Papa, como aconteceria nos concílios posteriores (Jedin, 1961, p. 03).

consideravam válidos, os oito Concílios Ecumênicos da Antiguidade: Nicéia, Constantinopla, Éfeso e Calcedônia²⁰.

Embora a contenda luterana tenha tido grande relevância para a realização do Concílio de Trento, a suposição de que a sua finalidade fosse apenas a de defesa contra os ataques dos protestantes e a sua reintegração à fé católica, poderia conduzir a uma análise superficial, já que a crise político-religiosa se arrastava por pelo menos dois séculos, culminando com a Reforma Luterana. Além disto, o Concílio de Trento aconteceria dezoito anos depois de Lutero, apoiado por poderosos príncipes alemães, rebelar-se contra Roma, e quando muitas das suas propostas já se encontravam em fase de consolidação.

Já em 1303, após um longo período de contendas entre Felipe o Belo e o papa Bonifácio VIII, o atentado de Anagni resultaria no fim da autoridade moral do pontífice cuja soberania espiritual tradicionalmente sobrepujara a de reis e imperadores. Essa ruptura encerraria concepções seculares pelas quais o *sacerdotium* prevalecera sobre o *imperium*, acarretando o que Huizinga, chamou de *outono da Idade Média*. Com a redução da posição do Papa à dimensão dos demais príncipes, delineiam-se os Estados modernos, desvinculados dos elos espirituais que por séculos os uniram.

A partir do atentado de Anagni, os papas se tornariam dependentes do rei da França. O sucessor de Bonifácio VIII foi o francês natural da Gasconha Clemente V, que cedendo a pressões por parte do rei francês, passou os nove anos do seu pontificado naquele país, dando início a uma série de sete pontificados franceses que por setenta e um anos adotaram como sede a cidade de Avignon, na França.

O afrancesamento da corte pontifícia e a dependência que os chefes da igreja passaram a apresentar em relação à coroa francesa, juntamente com a imposição de um pesado sistema tributário, conduziram ao decréscimo da confiança depositada pelos fiéis no Sumo Pontífice, ocasionando um afrouxamento dos laços que uniam as igrejas das diversas nações com sede apostólica em Roma (Dalmases, 1945, 107).

Acontecimentos subseqüentes agravariam ainda mais a crise, como a ofensiva contra João XXII, promovida por Luis da Baviera, apoiado por inimigos da igreja, como os fraticelos e Marcilio de Pádua. Como em outros momentos, os teólogos também se associariam aos poderes políticos, prenunciando o que acarretariam mais tarde, as propostas apresentadas por Lutero aos príncipes alemães e seus correligionários.

20. Convocados por imperadores romanos e imperadores romanos orientais, realizam-se no Oriente.

O regresso de Gregório XI a Roma, poria fim ao desterro de Avignon, no entanto, acontecimentos de proporções ainda maiores, se aproximavam. O cisma do Ocidente, que durou trinta e nove anos (1378-1417), provocou um enfraquecimento ainda maior da posição do papado, renunciando a Reforma.

O grande cisma do Ocidente teve início após a declaração de nulidade da eleição de Urbano VI em Roma (1378) e a eleição de Clemente VII em Avignon, contando com o apoio da França, Escócia e Castela. Com a morte de Urbano VI (1389) e a de Clemente VII (1394), outros papas seriam eleitos nas duas cidades, chegando-se à existência simultânea de três papas. Em 1417, a eleição de Martinho V para o papado marcaria o fim do cisma, após a deposição de João XXIII, a abdicação de Gregório XII e a fuga de Bento XIII para a Espanha (Salembier, 1921, p.362).

Sucedeu-se um período de inquietude, em meio a diversas disputas, a respeito do qual Santa Catarina de Siena escreveria a uma religiosa: “cada época teve suas tribulações; mas nem tu e nem outro algum conheceram um tempo tão miserável quanto o presente” (Dalmases, 1947, 108). Após o cisma, a igreja se reergueria lentamente, apesar de certos inconvenientes surgidos à época do Renascimento, ou de acontecimentos como a ameaça turca acampada às portas da Europa, após a Queda de Constantinopla (id.).

Se em certo momento todas as expectativas passaram a ser representadas pela idéia de reforma, após inúmeros movimentos e ações dirigidos à reintegração da igreja, desenvolvidos junto às mais diversas e distantes localidades e regiões, surge uma vontade imperiosa de reunir a Cristandade por meio de uma Assembléia geral. Realizam-se então os concílios de Viena, Pisa, Constanza, Basiléia-Ferrara-Florença, e o 5º Concílio de Latrão, convocado por Julio II, quando irrompe a Reforma Luterana.

O Concílio de Trento aconteceria, portanto, tardiamente para neutralizar o movimento iniciado por Lutero, poucos meses após o término do quinto concílio de Latrão. Os diversos motivos, normalmente relacionados aos mais diferentes tipos de abusos e impropriedades cometidos por integrantes de vários segmentos da Igreja de Roma, acumulados por mais de dois séculos seriam combustível suficiente para que a população aceitasse que se promovessem mudanças radicais no seio da igreja, que alterariam para sempre a história da humanidade.

A reforma luterana traria implícitos antecedentes heresiográficos remanescentes de diferentes ofensivas ocorridas em séculos precedentes, como as tentadas por Wicleff e Hus. Opondo-se à concepção católica a respeito da importância

do mérito para a salvação da alma, Lutero reapresentaria²¹ um conceito anteriormente tratado por Ockam²², a respeito da plena liberdade da vontade divina, que segundo a concepção poderia atribuir a justiça sem levar em conta as ações ou méritos humanos.

Em Roma a venda de indulgências ou a comutação do castigo em penas pecuniárias era embasada em regras de remissão presentes no código do direito romano. Acontecia tradicionalmente e propalava a remissão dos castigos temporais impostos pela igreja, como mostra de evidente arrependimento, tornando-se uma fonte regular que propiciava vastos recursos, envolvendo privilégios concedidos a poderosas redes financeiras, como ocorreu no caso da venda das *Indulgências do Jubileu*, lançada em 1510, pelo papa Julio II²³, com o objetivo de custear a nova basílica de São Pedro (Voegelin, 1996).

Em 1517, Lutero afixaria na porta da Igreja do castelo de Wittenberg, as *95 Teses Acerca do Poder e Eficácia das Indulgências*, defendendo a idéia de que as indulgências não poderiam comprar o castigo divino e nem livrar os mortos do Purgatório, pois apenas o Espírito divino pode perdoar. Essas teses que lhe renderiam um processo em Roma seriam impressas e distribuídas em apenas duas semanas divulgando as suas ideias e tornando-o famoso por toda a Europa, provocaram de imediato uma queda na venda de indulgências e contribuíram decisivamente para que irrompesse a Reforma.

Em 1518, Lutero responderia a um processo em Augsburg e, após ser interrogado sem resultados pelo cardeal-legado Tomás de Vio, apelaria ao papa pela realização de um concílio geral, sem levar em conta a proibição oficializada por Martinho V e confirmada por Pio II, Sixto IV e Julio II, acrescida da cláusula de invalidade, para quem ousasse propor a realização de um concílio. Posteriormente, instruído pelos juristas de Wittenberg, apelaria uma segunda vez pela

21. “*La facultad de artistas seguía de todo en todo la «vía moderna», es decir, la filosofía nominalista a la que imprimiera su cuño Guillermo de Ockham. De ahí que más tarde diga Lutero de sí mismo: «Sum enim Occamice factionis»* [Lutero reafirma tomar o partido de Ockam]” (Jedin, 1972, p. 61).

22. *Ego sum Occamice factionis* (Reafirmação do próprio partido: sou do partido de Ockam). Ockam liderou um movimento chamado de Nominalismo, que foi uma das mais importantes tendências filosóficas da Idade Média e se opunha ao realismo e ao conceitualismo, rejeitando o pensamento resultante de abstrações e abrindo, desse modo, caminho para o espírito de observação e ocasionando uma vulgarização da pesquisa indutiva. A respeito do Nominalismo Leibnitz afirmaria que para os nominalistas, além das substâncias singulares, existem apenas os nomes puros, eliminando assim, a realidade das coisas abstratas e universais. Para o Nominalismo o universal não existe por si, sendo somente um nome ou vocábulo com significado generalizante e sem conteúdo concreto, que só existe no individual e no particular.

23. Diversos Sumo Pontífices haviam recorrido a essa possibilidade, como Leão X, com a finalidade de concluir a construção da Basílica de São Pedro (Dalmases, 1947, p., 110).

realização de um concílio, embora devido a bula *Exsurge Domine*, de 15 de junho de 1520, soubesse estar ameaçado de excomunhão (Jedin, 1961, p. 107).

Encontrando-se sob a proteção do príncipe Landgrave de Hesse, Eleitor da Saxônia, Lutero escreveria em 1520, um apelo À Nobreza Cristã da Nação Alemã²⁴, apresentando forte crítica aos resultados alcançados pelo V Concílio de Latrão²⁵. Em 1518 e 1520, utilizaria a estratégia de apelar para a realização de um “verdadeiro concílio livre” que, desse modo, deveria acontecer sem a tutela pontifícia²⁶.

Por toda a Alemanha clamava-se pela realização de um concílio e em 1523, a dieta imperial²⁷, reunindo os príncipes e cidades livres da Alemanha (católicos e protestantes) afirmaria a premência quanto a realização de um concílio livre e cristão²⁸ em terras germânicas (Alberigo, 1995, p. 324). Esse procedimento se devia ao fato de que o conflito havia surgido na Alemanha (Jedin, 1961, p. 110).

Nessa época, marcada pela contenda entre os Habsburgos e a França, assim como ocorrera anteriormente, quando diversos papas protelaram a realização de um concílio que reunisse toda a cristandade, Clemente VII²⁹, hesitou em fazê-lo. Além do medo de provocar o despertar do conciliarismo, o papa temia censuras devido à ilegitimidade do seu nascimento, acreditando que *a igreja teria mais a perder com uma reforma* (Alberigo, 1995, p. 325).

24. Por meio desse livro incentivaria aos príncipes e estados seculares a assumirem a reforma da igreja, inclusive por meio da realização de um concílio: *por isso onde a necessidade exige e o Papa causa escândalo à cristandade deve aquele que pode em primeiro lugar, como membro fiel do corpo inteiro, fazer que se realize um concílio realmente livre, o que ninguém pode tão bem como a espada temporal*. Com base em consistentes propostas elaboradas por Lutero para a realização de um futuro concílio, que além de remeter a solicitações anteriores de reformas dirigidas à Cúria Romana e a abusos eclesiais, diferenciaria e agravaria o tipo de ofensiva, deixando de atribuir os males da igreja aos defeitos e ações dos homens mas, imputando-os à *falsificação do verdadeiro evangelho*, pelo que culpou a escolástica aristotélica e o papado (Jedin, 1961, p. 108).

25. Latrão, do italiano *Laterano* ou *Laterano*, é a designação de um local, no centro da cidade de Roma, envolvendo um complexo arquitetônico composto pelo Palácio e o Obelisco Lateranos, o Batistério e a Basílica de São João de Latrão. Embora se encontre fora dos muros da Cidade do Vaticano, a Santa Sé lá é soberana, devido ao Tratado de Concordata de Latrão, assinado em 11 de fevereiro de 1929. O nome do local se origina da família Laterani, que durante o Império Romano, lá construiu um palácio.

26. Com o objetivo de evitar um retorno ao conciliarismo, pelo qual se buscava submeter a autoridade papal a conciliar, pontífices como Pio II, Julio II e Leão X, se utilizaram da bula *Exsecrabilis* (Pelo teor dos seus escritos Lutero sabia estar incorrendo nas penalidades previstas nessa bula papal), pela qual, cristãos que apelassem a um concílio, poderiam ser excomungados.

27. As assembleias do Sacro Império Romano Germânico recebiam a denominação de Reichstag (*Dieta Imperial*). Acreditava-se que apenas um Concílio Geral poderia condenar a doutrina luterana.

28. Embora aparentemente inofensiva essa fórmula representava sérios riscos à Santa Sé: por “livre” se poderia entender *livre do Papa*, devendo o concílio ser convocado e presidido pelo imperador e pelos príncipes cristãos. Além disso, esse sínodo deveria reunir além do clero, os leigos, tendo como base critérios cristãos presentes na Bíblia Sagrada.

29. O cardeal Julio de Médici, que se tornaria o papa Clemente VII, era sobrinho de Lourenço de Médici e, portanto, primo do seu filho, Giovanni de Médici, que em 1513, seria eleito papa sob o nome de Leão X.

As habilidades diplomáticas do papa lhe possibilitariam obter do então jovem imperador Carlos³⁰, a proibição da realização de um concílio nacional alemão, convocado na segunda Dieta de Nuremberg, em 1524. No entanto, em seguida o imperador passaria a defender a convocação de um Concílio Geral (Jedin, 1961, p. 111). Filho de Joana I, de Castela, e de Felipe I, de Habsburgo, o imperador nasceu no ano de 1500, em Gante, Flandres, sendo coroado rei em Madrid, em 1516, tornando-se o primeiro monarca espanhol reinante na casa Austríaca.

Sucedendo ao avô, Maximiliano I da Áustria, seria proclamado imperador na Alemanha, em 1519, sob o nome de Carlos V³¹, reunindo a quádrupla herança avoenga: habsburguesa, por Maximiliano I da Áustria; borgonhesa, por Maria da Borgonha; aragonesa, por Fernando de Aragão, o rei Católico e, castelhana por Isabel de Castela. Pela casa de Aragão, herdaria também os reinos da Sicília, Nápoles, Sardenha e Jerusalém.

Em 1530, coroado Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, pelo papa Clemente VII, tornou-se um importante agente da Contra-Reforma e o protetor político da realização do esperado Concílio que viria a acontecer em Trento³². Buscando solucionar os problemas com os protestantes por meio das armas obteve em 1546, sobre a Liga de Esmalcalda, formada pelos príncipes protestantes, uma prematura vitória em Mühlberg.

No entanto, com o recrudescimento das relações para com a França, os protestantes e os turcos, obrigou-se a reconhecer o protestantismo germânico, na paz religiosa de Augsburgo, em 1555, e a finalizar a guerra contra a França, na trégua de Vauxelles, em 1556.

Nesse panorama encontravam-se os interesses de Francisco I, rei da França, contrários à realização do concílio, já que a divisão religiosa do império poderia fortalecê-lo. Desse modo, se os Habsburgos se colocassem favoráveis à realização do concílio, o rei “cristianíssimo” seria contrário, ou vice-versa. Nesse tempo, a Reforma avançava em larga escala na Alemanha e na Suíça, declarando-se o eleitor da Saxônia, assim como outros diversos príncipes alemães, a favor de Lutero e de sua doutrina.

30. Nessa época o jovem e inexperiente imperador era politicamente conduzido pelo seu grão-chanceler Gattinara.

31. Além dos ensinamentos apreendidos dos avós, os reis católicos de Espanha, Carlos V, receberia de seu mestre, o Deão de Louvain (futuro Papa Adriano VI), sólida formação impregnada de princípios católicos (Dalmases, 1947, p. 112).

32. O imperador Carlos V, da Áustria e Primeiro de Espanha e das Índias, condenou Lutero e seus correligionários, que também combateu por meio das armas, assim como utilizou todos os meios disponíveis para atrair os fiéis para a fé católica (Dalmases, 1947, p. 112).

Grande número de cidades do Sacro Império Romano-Germânico aderiu à Reforma, no entanto, dividiram-se em cidades luteranas e cidades que optaram por adotar diferentes modelos de reforma, como o proposto por Ulrich Zwinglio, que diversamente de Lutero, apresentou um modelo mais humanista, mais radical quanto à eucaristia e mais comunitário, sendo implantado na Basileia e em Berna. Uma versão atenuada desse modelo seria implantada por Martinho Bucer em Estrasburgo e em numerosas cidades do sul e do oeste da Alemanha.

Na dieta reunida em 1530, em Augusta, já se esboçavam precocemente divergências internas no protestantismo, quando Carlos V, receberia a confissão de fé redigida por Melanchthan, em nome de diversos príncipes e cidades luteranas, formulada por quatro cidades³³, entre elas Estrasburgo, e um terceiro texto enviado por Zwinglio. Não se devendo deixar de mencionar a existência de correntes mais radicais, que acreditavam na conversão dos fiéis e em uma vida pura e sem clero, inspirada pelo Espírito; pacíficos ou não os chamados anabatistas³⁴ foram duramente perseguidos (Alberigo, 1995, p. 326).

Na França também surgiram dissidências à Igreja de Roma, como a oferecida pelo grupo de Meaux, reunido pelo bispo Briçonnet, do qual Guillaume Farel sairia em 1523, em direção à Basileia, tendo contato com Zwinglio³⁵.

Após deixar o convento em Avignon, o franciscano François Lambert, se estabelecerá em Vittemberg, pretendendo apresentar os escritos de Lutero ao público francês. Também nas universidades francesas, os numerosos estudantes Alemães e Suíços, difundiram as mensagens luteranas, que na raiz traziam as idéias de Erasmo de Rotterdam e Lefebvre de Étapes.

O resultado seria o evangelismo, que defendia um retorno à leitura direta das Escrituras, buscando por uma religião mais racional, pura e livre de superstições, como a crença em santos e nos milagres e, desse modo, renunciando o protestantismo. Essa corrente livre dos ritos eclesiais, reunida à volta de Marguerite

33. A confissão tetrapolitana.

34. Anabatista significa que batiza novamente. No caso dos grupos dissidentes, radicais ou não, da Igreja de Roma, atuantes na Europa, no século XVI, essa designação teve teor difamatório. Tomavam como base textos como o de Marcos 16:16 (*Aquele que crer e for batizado será salvo; o que não crer será condenado*), e Mateus 18:2-4 ([2] *Ele chamou perto de si uma criança, colocou-a no meio deles* [3] *e disse: "Em verdade vos digo que, se não mudardes e não vos tornardes como as crianças, de modo algum entrareis no Reino dos Céus. [4] Aquele, portanto, que se tornar pequenino como esta criança, esse é o maior no Reino dos Céus"*). Suas interpretações a respeito desses textos os levaram a considerar o batismo infantil inválido, já que as crianças são naturalmente inocentes e, portanto, salvas. Por outro lado, consideravam o Batismo, como um símbolo de Fé, que não poderia ser conscientemente expressada por um bebê (citações bíblicas: A Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1306).

35. O grupo de Meaux se desfaria em 1524.

de Angoulême, irmã do rei Francisco I, difundiu-se rapidamente entre os intelectuais, os religiosos e os habitantes das cidades francesas.

Marguerite de Angoulême (Angoulême, 1492 – Odos, Tarbes, 1549), Rainha de Navarra, filha de Charles d'Orleans, conde de Angoulême e Luisa de Saboya, junto com o irmão Francisco I, de França, recebeu esmerada instrução sob o acompanhamento da mãe e de Blanca de Tournon, segundo os preceitos neoplatônicos e, além dos mais desenvolvidos conhecimentos disponíveis na sua época, o latim, o italiano e o espanhol. Casou-se com Charles, duque d'Alençon, em 1509 e, após a viuvez em 1526, casou-se com Enrique de Navarra, em 1527. Com a ascensão do irmão ao trono da França, e sob a influência de Guillaume Briçonnet, bispo de Meaux, reuniu na corte, um grupo de artistas e intelectuais partidários da Reforma, como Maret, Lefèvre, Vatable, que formaram o círculo de Meaux, diocese onde teve início a aplicação de reformas, que embora em oposição à Universidade de Sorbonne, foram apoiadas pelo parlamento.

O grupo se desfaria em 1525, por obra do centro universitário, após o irmão ser aprisionado por Carlos V. Margarida conseguiu a libertação do irmão por meio de negociações que envolveram o atendimento de diversas exigências. O grupo se reuniria novamente, contando com a presença de Lefèvre e Marot e, temporariamente, com a adesão de Calvino. No entanto, despertaria a antipatia de segmentos extremistas, sendo transferido para Genebra. As acusações forçaram o reino de Navarra a moderar a difusão da sua ideologia.

Devido ao aspecto humanista, esse movimento contou com a simpatia do rei que, devido a necessidade de alianças com os principados protestantes da Alemanha para instaurar na França um tipo de luteranismo galicano, faria levar Melanchthon a Paris, em 1534. No entanto, a ocorrência de manifestos contrários por todo o país obrigaria o rei a retomar a ortodoxia tradicional.

Por motivos sentimentais e dinásticos, o rei Henrique VIII, da Inglaterra, que havia sido chamado de “defensor da fé” católica, ao colocar-se contra Lutero, romperia com a Igreja de Roma, por não obter do papa Clemente VII, autorização para se divorciar, de Catarina de Aragão³⁶. Desse modo, em 1534, se tornaria o líder da Igreja Anglicana, fazendo-se reconhecer pelo clero e pelo parlamento, como “chefe supremo da igreja sobre a terra”.

Embora abalada, a Igreja Católica não perdera a força, como demonstram os escritos do teólogo Johannes Eck, que em 1519, chegou a confundir Lutero, na disputa de Lísia e que publicaria em 1525, o *Enchiridion locorum communium*,

36. Clemente VII foi fortemente influenciado pelo imperador Carlos V, sobrinho de Catarina de Aragão, a quem não interessava essa separação.

onde reuniu grande quantidade de informações contrárias a Lutero (Alberigo, 1995, p.327).

Após uma fase inicialmente acusatória, inúmeras instituições acadêmicas voltadas ao estudo da teologia, destacando-se a faculdade teológica de Paris, França e a Universidade de Louvain, na Bélgica; se empenharam em refutar as teses dos reformadores. Também tiveram relevância os concílios provinciais acontecidos ao final da década de 1520. No concílio da província de Sens, sob a orientação do teólogo humanista Josse Clichtove, elaborou-se em resposta aos protestantes, uma série de artigos doutrinários constituindo um vasto programa visando reformas disciplinares (ibid., p.327).

1.2 O SACROSSANTO E ECUMÊNICO CONCÍLIO DE TRENTO

1.2.1 A convocação do concílio

Esse período marcado por revoluções e guerras sangrentas envolve considerável grau de complexidade, quando a Europa se via dividida por uma acirrada disputa entre dois poderosos soberanos: Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico e Francisco I, da França, que ambicionavam a hegemonia sobre a Itália, sede do Pontificado, que se veria envolvida em quatro guerras em menos de vinte e cinco anos.

Onze anos após a eleição ao papado³⁷ e a obtenção do apoio de representantes das mais autênticas correntes do humanismo cristão, Paulo III, convocaria o tão esperado concílio. Para tanto, desde o início procurou reunir colaboradores que pudessem reforçar a posição romana, integrando ao Sacro Colégio pessoas do porte de Gaspar Contarini, Gian Pietro Carafa, Reginaldo Pole e Jacó Sadoleto, grupo que posteriormente seria reforçado pela presença de Marcelo Cervini, João Morone e o abade beneditino Gregório Cortese, formando a pedido do papa uma comissão preparatória com o objetivo de elaborar o programa conciliar³⁸ (Alberigo, 1995, p.328).

Em 1537, a comissão entregaria o relatório *Consilium de emendanda Ecclesia*, apresentando os assuntos que exigiriam soluções prementes, como a má escolha de bispos, grande número de ordenações de padres mal preparados, exageros da cúria quanto ao aproveitamento de privilégios, decadência das ordens

37. 13 de outubro de 1534.

38. Essa comissão apresentaria em 09 de março de 1537, um parecer a respeito da *purificação da Igreja*, recomendando radicais modificações à rotina administrativa da Cúria e à própria vida eclesiástica (Jedin, 1961, p. 114).

religiosas, enfraquecimento da pregação, a impiedade nos colégios, que envolveu a condenação do uso nas escolas, dos *Colóquios* de Erasmo³⁹.

Como local para a realização do concílio, pela proximidade para com os Estados da Igreja, o papa pensou, inicialmente, na cidade de Mantova⁴⁰, chegando a anunciar em 04 de junho de 1536, a data do início do sínodo, para maio de 1537. No entanto esse local não atenderia as expectativas dos alemães, que ambicionavam a realização de um “concílio livre”, em território alemão. Pelo mesmo motivo desconsiderou-se a possibilidade de realização do sínodo na cidade de Vicenza. A questão seria resolvida em 1542, definindo-se como sede, a cidade de Trento⁴¹, situada na vertente italiana dos Alpes.

Vencidas essas primeiras etapas caberia ao papado a difícil tarefa de buscar instaurar a paz entre todos os príncipes cristãos, sem a qual a realização do concílio não seria viável. Duas semanas após a promulgação da bula de convocação⁴², Francisco I declararia guerra ao império. Após dez anos de frustradas tentativas, o assunto seria resolvido com a vitória de Carlos V⁴³, sancionada no acordo de paz de *Crépy-en-Laonnois*, em 17 de dezembro de 1544, possibilitando que o vencedor impusesse a Francisco I, rei da França, a realização do concílio previamente acertada junto ao papa, na cidade de Trento⁴⁴.

Pela nova bula redigida em Roma, em 19 de novembro de 1544, fixou-se para o início do concílio, a data de 15 de março de 1545, quando chegaram à Trento os legados papais, os embaixadores dos príncipes e demais participantes. No entanto, devido a interesses imperiais, a cerimônia de abertura só viria a acontecer após vários meses de espera, em 13 de dezembro, quando vários entre os participantes ameaçavam retirar-se (Alberigo, 1995, p.329).

39. A divulgação desse texto pela imprensa animou aos protestantes, pelas potencialidades propagandísticas; no entanto, prenunciava o empenho de Roma quanto a realização das reformas.

40. Para que o *Palazzo Ducale* sediasse o concílio, o duque de Mântova exigiu como segurança um contingente de cinco a seis mil homens, o que não pôde ser atendido pelo Papa.

41. Um acordo obtido pelo hábil diplomata da Cúria, o núncio Morone, junto aos estados do Reich, possibilitou a realização do concílio na cidade de Trento, que embora fosse habitada em sua maioria por uma população italiana, pertencia então ao império. A cidade tinha como soberano o príncipe-bispo Cristóforo Madruzzo o que, de certo modo, não convinha ao Papa. Inicialmente a fortaleza episcopal, que dominava toda a região, abrigou convenientemente aos bispos e os legados com suas comitivas, no entanto, o aumento do número de participantes, tornou as acomodações insuficientes (Jedin, 1961, p. 115).

42. 22 de maio de 1542.

43. O imperador Carlos V, necessitaria da ajuda militar dos príncipes protestantes, obrigando-se a fazer-lhes concessões na Dieta de Speyer, em 1544, criando forte apreensão entre Roma e a Corte imperial (Jedin, 1961, p. 115).

44. Em uma cláusula secreta, Francisco I concordou com a realização do concílio em Trento, comprometendo-se em enviar representação francesa (Jedin, 1961, p. 116). Comprometeu-se a não ajudar aos protestantes e a colaborar com o imperador para que obtivesse a unidade religiosa as Europa (Dalmases, 1947, p., 112).

A longa fase sob o pontificado de Paulo III, que antecedeu a realização do Concílio de Trento, foi marcada pelo avanço do protestantismo, que após dominar a maior parte da Alemanha, estendeu-se à Escandinávia e a cidades da Europa Central e Oriental. A possibilidade de realização do concílio fez com que Lutero, em atendimento a solicitação do eleitor da Saxônia, redigisse em 1537, os *Artigos de Esmalcalda*⁴⁵, marcando um enrijecimento em relação à Confissão de Augusta⁴⁶.

Consolidara-se na Inglaterra o cisma promovido por Henrique VIII, que impôs seis artigos pelos quais os fiéis da Igreja constituída se obrigavam a professar a ortodoxia tradicional, mantendo-se os traços da fase anterior, quando a sociedade inglesa acompanhou o fechamento de mosteiros e teve contato com publicações como o *Catecismo dos Bispos*⁴⁷. Nesse contexto destaca-se a publicação da Bíblia traduzida para o inglês, em 1539, por Tyndale e Coverdale.

Na França, ocorre a reforma genebrina, comandada por Calvino, que em 1536, escreve a primeira versão latina da *Instituição da religião cristã*. Genebra se torna um centro de irradiação deste rigoroso e militante tipo de protestantismo francófono, que teria grande aceitação na França e nos Países Baixos, recuperando a herança do evangelismo e do anabatismo, chegando à Escócia, Europa Central e Norte da Itália, que também estaria sujeita as influências da Reforma⁴⁸.

Esse período também foi marcado por forte repressão política; nos Países Baixos, Carlos V, fez publicar em 1529, um edito aos hereges⁴⁹, que teria funestas consequências, aos considerados culpados encaminhados pelos inquisidores aos tribunais leigos. Na França o crescente rigor da Justiça régia culminaria em ações como o extermínio dos valdenses em 1545, que na Provença, adotaram ao calvinismo⁵⁰.

45. A Liga de Esmalcalda foi uma aliança defensiva entre príncipes protestantes do Sacro Império Romano-Germânico, celebrada em 1531, na cidade de Schmalkalden, na Turíngia (Alemanha). Fundada por Filipe I de Hesse e João Frederico, Eleitor da Saxônia, assegurava a proteção mútua em caso de ataque por Carlos V. A Liga aliou-se à França, em 1532, e à Dinamarca, em 1538, confiscando terras da Igreja de Roma, expulsando bispos e príncipes católicos e apoiando a expansão do luteranismo no norte da Alemanha. Em 1544, Carlos V, assinaria um tratado de paz com a França e, em 1547, derrotaria a Liga em Mühlberg.

46. As Confissões de Augsburg, redigidas em 1530, por Philip Melanchthon, constituem o primeiro conjunto de princípios luteranos, apresentados na Dieta de Augsburg, na presença de Carlos V, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Nos dias atuais, compõe parte do *Liber Concordiae* luterano.

47. O *Bishops' Book*, foi publicado em 1537.

48. Na Itália, a influência evangélica chega principalmente às elites intelectuais, em cidades como Nápoles, Siena, Módena, Veneza e Pávia. Em 1542, o restabelecimento da Inquisição romana, pelo papa, provoca uma onda de exílios entre os italianos simpatizantes do protestantismo.

49. Em 1545, Ruard Tapper, inquisidor e reitor da Universidade de Louvain, elaboraria um formulário com 32 artigos, com o objetivo de definir a heresia.

50. Em 1543, o rei da França daria força de lei a uma declaração de fé católica, elaborada pela faculdade teológica de Paris, divulgando também uma lista de livros proibidos.

Durante o concílio provincial de Köln (Colônia), Alemanha, o cônego João Gropper, redigiria em 1536, um texto dirigido à exposição da fé católica; que diferentemente dos produzidos por teólogos universitários, mostrou-se aberto às necessidades dos cristãos da sua época. Nesse concílio apresentou-se um abrangente programa de reformas, cujas atas teriam grande circulação entre os católicos, marcando um importante momento antecedente à realização do concílio de Trento.

Em 1540, o papa aprovaria as constituições da Sociedade de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, que seria o seu primeiro preposto geral. Dirigia-se aos *exercícios espirituais*, um método de conversão baseado na experiência pessoal do próprio Santo Inácio; a pregação, a exortação à confissão e a comunhão freqüentes, com base na obediência ao preposto geral e ao soberano pontífice.

Apesar da importância das tentativas pelas quais teólogos católicos e protestantes buscaram restabelecer a unidade da cristandade, como ocorreu em Ratisbona em 1541, quando se encontraram pelo lado católico Contarini e Gropper e, pelo lado protestante, Bucer e Melanchthon, buscando verdadeiramente pelo estabelecimento de um acordo, o processo que conduziria à cisão era irreversível (Alberigo, 1995, p.331).

1.2.2 O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento

Nos dezoito anos de duração, divididos em três períodos de atividades, e vinte e cinco sessões, o Concílio “geral e ecumênico” realizado em Trento (Figura 1), não contou com um grande número de participantes. Apenas quatro cardeais, quatro arcebispos, 21 bispos e cinco gerais de ordens estiveram presentes na sua abertura em 1545⁵¹. Entre as sessões sob o pontificado de Pio V (1562-1563), quando o episcopado católico contava com aproximadamente 700 membros, distribuíram-se em sessões diferentes cerca de 300 religiosos sendo, na sua maioria, pouco representativos (Alberigo, 1995, p. 331).

Países como a Inglaterra e a Polônia enviaram um reduzido número de participantes, se dando o mesmo com a França, excetuando-se o ano de 1562, quando o cardeal de Lorena compareceu acompanhado por 30 religiosos franceses; poucos foram também os participantes alemães. Os espanhóis foram assíduos,

51. Utilizando um trecho do Intróito da Missa daquele dia, Cornelio Musso, bispo de Bitonto, proferiria a oração sagrada do dia expressando o júbilo da igreja e invocando a proteção divina para o concílio: *Gaudete in Domino Patres, Gaudete in Domino, Fratres, iterum dico, gaudete omnes.*

Figura 1 – Concílio de Trento, Congregação Geral – Museo del Palazzo del Buonconsiglio, Trento

embora pouco numerosos e, desse modo, a grande maioria de participantes foi constituída por italianos.

Inúmeros teólogos, em sua maioria pertencentes a ordens religiosas, subsidiaram aos bispos, preparando em diversas etapas os documentos que após as inúmeras leituras e alterações, seriam submetidos a aprovação geral pelos religiosos, nas sessões solenes. Destacam-se os dominicanos espanhóis Melchior de Cano e Domingos di Soto; o doutor de Louvain, Ruard Tapper, o teólogo parisiense e cônego regular Claude de Sainctes; e os jesuítas Tiago Lainez e Claudio Salmeron; e, os enviados por Oto Truchsess, bispo de Augsburg, Claude Le Jay e Pedro Canísio, todos compondo um grupo de discípulos de Inácio de Loyola,

que passariam a desempenhar a partir de 1545, relevante papel para a Igreja de Roma (ibid., p. 332).

Embora a assembléia fosse conduzida por religiosos, os interesses nela tratados não se restringiam à igreja. Havia grande movimentação nos bastidores do concílio, desde o que dissesse respeito aos serviços de informação aos príncipes sobre o andamento dos trabalhos, ou para a transmissão ao concílio dos teores relativos aos seus interesses, envolvendo negociações abertas ou secretas cercadas por um complexo sistema protocolar.

A aplicação das diretrizes pontifícias e a defesa da autoridade romana eram questões cruciais, ficando a cargo de legados cuidadosamente escolhidos pelo papa para a presidência do concílio. Entre eles estavam autoridades da igreja do porte de Reginaldo Pole e Seripando, que durante o sínodo sofreriam duros golpes, ou Cervini (futuro papa Marcelo II), Del Monte (Futuro papa Julio III) e João Morone, que demonstrariam enorme capacidade de superação de obstáculos em momentos de crise.

Os legados definiriam o plano de trabalho a ser seguido, o que deveria refletir o atendimento aos interesses da máxima autoridade. No entanto, em Trento foi necessário tratar de dois assuntos importantes que dividiriam as atenções durante todo o sínodo: a doutrina, como queria o papa, visando a condenação dos protestantes, ou a reforma dirigida aos abusos disciplinares, em atendimento aos interesses do imperador.

Fonte riquíssima de minuciosas informações a respeito do andamento de cada uma das sessões conciliares constitui a *Crônica do Concílio*, diariamente escrita por Ângelo Massarelli, responsável pela secretaria do concílio, e assessorado por uma competente equipe de notários e de chanceleres, que registravam cuidadosamente as informações referentes aos debates ocorridos entre os componentes de comissões e nas inúmeras e diversas sessões (Alberigo, 1995, p. 333).

Além do alcance e do grau de complexidade dos assuntos tratados nas sessões e das profundas implicações que representariam para o mundo cristão, a realização do Concílio de Trento envolveu o investimento de elevadas somas financeiras. Devido ao jogo político e as posições pontifícias, o sínodo aconteceu em três diferentes períodos: sob os pontificados de Paulo III, entre 1545 e 1547, de Julio II, entre 1551 e 1552 e, sob Pio IV, entre 1562 e 1564.

Em março de 1547, o concílio foi transferido para Bolonha, cidade universitária, que diferentemente de Trento, contava com a presença de ricas instalações monásticas e conventuais e, principalmente, possuía excelentes bibliotecas, que em muito poderiam contribuir para o embasamento dos teólogos na elaboração

da doutrina dos sacramentos; além daquela cidade estar mais próxima do domínio papal que do campo de influência do imperador Carlos V, cuja ira havia sido atraída após a mudança. O concílio de Bolonha seria suspenso em 13 de setembro de 1549.

Após a morte de Paulo III, o cardeal Del Monte, eleito papa Julio III, que teve importante participação na primeira fase do concílio tridentino, sendo favorável à política italiana de Carlos V, convoca um novo concílio, a se reunir em 1º de maio, em Trento. O imperador do Sacro Império Romano-Germânico, no auge do poder, exerceria forte influência nessa etapa do concílio, levando a Trento os prelados alemães e alguns delegados de príncipes protestantes (ibid., p. 336).

Rival de Carlos V e em conflito com o papa por Parma, Henrique II, rei da França, impediria os bispos franceses de comparecerem ao concílio, enquanto que os espanhóis voltariam determinados a buscar por uma reforma da cúria e pela restauração dos poderes episcopais, o que nem chegaria a ser discutido graças à atuação do legado pontifício, Crescêncio. O concílio seria novamente suspenso em 28 de abril de 1552, quando o rei da França e os príncipes alemães se unem em ofensiva a Carlos V, aproximando-se os exércitos de Trento.

Na primeira fase daquele que seria considerado como o mais importante sínodo da história da Igreja Católica, o Concílio de Trento (1545-47), seria definido novamente o cânon das Sagradas Escrituras, declarando-se a Vulgata latina isenta de erros teológicos. Seriam também abordadas questões como a do pecado original, a justificação, a residência dos bispos nas respectivas dioceses.

Na segunda fase do concílio em Trento (1551-52), quando ocorria o pontificado de Julio III (1550-55), promulgou-se longa exposição e cânones a respeito da Eucaristia (presença real, transubstanciação, culto), ocorrendo algo semelhante em relação ao sacramento da Penitência (necessidade, partes essenciais) e quanto ao sacramento da Unção dos Enfermos (origem, efeitos, ministro, sujeito). Devidos a pressões políticas o concílio seria novamente suspenso em 28 de abril de 1552.

A terceira fase do concílio de Trento seria reaberta pelo Papa Pio IV (1559-1565), em 18 de janeiro de 1562, quando seriam reafirmadas as verdades a respeito do S. Sacrifício da Missa, dos sacramentos da Ordem, do Matrimônio, do Purgatório, da invocação dos santos, das imagens e das indulgências, promulgando-se também resoluções a respeito dos religiosos e das monjas.

Por meio da Bula *Benedictus Deus* (26 de janeiro de 1564), o Papa Pio IV confirmaria os textos conciliares, dando por encerrado o concílio, que marcaria profundamente o catolicismo moderno.

1.2.3 A XXV Sessão do Concílio Tridentino

A condenação do uso de imagens de santos em espaços religiosos com base em textos bíblicos, por associação à idolatria ou pelo estabelecimento de relações para com práticas supersticiosas como julgaram Erasmo de Rotterdam e seus partidários ou ainda, como propôs Calvino de maneira inflamada, no *Traité des reliques*, escrito em 1543⁵², recebeu por parte da Igreja de Roma, na Sessão XXV, na parte final do Concílio de Trento, uma resposta concisa e firme (transcrita a seguir) pela qual se reafirmaria o culto às imagens de santos e às relíquias sagradas⁵³.

A grave situação encontrável na França, certamente obrigou que a Igreja acelerasse as discussões e decretos oficializando o culto às imagens sagradas, em meio a uma onda de ofensivas calvinistas, que culminaria com a primeira guerra aos Huguenotes, quando seriam destruídas inúmeras imagens nas igrejas francesas. Ao contrário do que ocorreu nas seções precedentes, o texto dessa sessão foi sucinto e aprovado oralmente, não apresentando qualquer referência a fontes.

O SACROSANTO, E ECUMENICO CONCILIO DE TRENTO⁵⁴

Em Latim e Portuguez: Dedicada e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend. Tomo II, Lisboa, na Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno, M. DCC. LXXXI. Com licença da Censoria, e Privilegio Real

Sessão XXV

Nona, e última em tempo de Pio IV. Principiada e, 3 de dezembro de 1563, e concluída a 4 do mesmo mez.

Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens

Manda o Santo Concilio (2) a todos os Bispos, e aos mais que tem o officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica, recebida desde os tempos primitivos da Religião Christã, e consenso dos Santos Padres, e Decretos dos Sagrados Concilios, instruaõ diligentemente os Fiéis primeiramente da intercessão dos Santos, sua invocação, veneração das Reliquias, e legitimo uso das

52. Cf. *Advertissement très utile Du gran profit quei reviendrait á La chrestienté s'il se faisoit inventaire de tous lès corps saintz et reliques qui sont tante em italie qu'em france, Allemagne, Hespaigne, et autres royaumes et pays*. In: ALVAREZ, Jose Luis Bouza. *Religiosidad contrareformista y cultura simbólica Del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 29.

53. Vários estudiosos defenderam o emprego das imagens sagradas, como o teólogo franciscano frei Boaventura (1221-1274) para quem as imagens poderiam ser grande importância por favorecer uma motivação dos afetos dos fiéis, constituindo assim um potencial instrumento de evangelização (sobretudo para os mais simples) e de combate à impermanência da memória (Oliveira, 2000, p.38).

54. Transcrição do autor a partir da edição portuguesa de 1781.

Imagens: e lhes ensinem que os Santos, que reinaõ juntamente com Christo, offerecem a Deos pelos homens as suas orações; e que he bom, e util invocallos humildemente, e recorrer ás Suas orações, poder, e auxilio, para alcançar (1) beneficios de Deos, por seu Filho Jesus Christo nosso Senhor, que he o nosso unico Redemptor, e Salvador. Sentem pois impiamente aquelles que dizem, que os Santos, que gozaõ de eterna felicidade no Ceo, não devem ser invocados; e os que affirmão, ou que elles não oraõ pelos homens, ou que invocallos para que orem por cada hum de nós he idolatria, ou que he opposto á palavra de Deos, e contrario á honra do unico (2) mediador de Deos, e dos homens Jesus Christo, ou que he estulticia supplicar com palavras, ou com o pensamento aos que reinaõ no Ceo.

Que tambem os Santos córpos dos Santos Martyres, e de outros que vivem com Christo, que foraõ membros vivos de Christo, (3) e templo do Espirito Santo, que elle ha de resuscitar, e glorificar para a vida eterna, pelos quaes faz Deos aos homens muitos beneficios, devem ser venerados (4) pelos Fiéis; e assim os que affirmarem, que se não deve veneração, e honra ás Reliquias dos Santos, e que elles, e outros Sagrados monumentos são inutilmente honrados pelos Fiéis, e que debalde visitaõ as memorias dos Santos, por motivos de conseguir o seu socorro, devem ser infallivelmente condemnados, segundo muito ha (1) os condenou, e agora condemna a Igreja (2) Quanto ás Imagens de Christo, da (3) Mãe de Deos, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração; não porque se creia, que ha nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajaõ de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhaõ a sua confiança (4) nos Idolos; mas porque a honra, que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representaõ; em forma que mediante as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça, e nos prostramos, adoremos a Christo, e veneremos os Santos, cuja semelhança representaõ; o que está decretado pelos Decretos dos Concilios, principalmente (5) Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens.

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos mysterios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar, e venerar com frequencia os Artigos da Fé; e que tambem de todas as Sagradas Imagens se recebe grande fructo, não so por que se manifestaõ ao povo os beneficios, e mercês, que Christo lhes concede, mas tambem por que se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos; para que por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação dos Santos, e se excitam a adorar, e amar a Deos, e exercitar a piedade. Se alguem pois ensinar, ou sentir o contrario destes Decretos, seja excommungado.

Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas Santas, e Saudaveis observancias, ardentemente deseja o Santo Concilio se extingaõ totalmente; de modo que se não estabeleçaõ Imagens algumas do falso dogma, que dem aos rudes occasiaõ de erro. E se alguma vez acontecer exprimir, e figurar em presença do povo indouto as historias, e narrações da Sagrada Escritura, quando assim convier; seja instruido o povo, que nem por isso se figura a Divindade, como se podeise ver-se com os olhos, ou exprimir-se com figuras, ou côres algumas. Toda (1) a superstição pois na invocação dos Santos, veneração das Reliquias, e Sagrado uso das Imagens seja extinta; todo o lucro sórdido desterrado; toda a lascivia evitada; de modo que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta, e os homens não (1) abusem da celebração dos Santos, e visita das Reliquias, para glotonerias, e embriagueses; como se os dias festivos empregados em luxo, e lascivia fossem em honra dos Santos. Em fim ponhaõ os Bispos nessa materia tanto cuidado, que nada se veja desordenado, transtornado, ou posto em confusão, nada profano, nada deshonesto appareça, pois a casa de Deos (2) só convém a santidade. Para isto se observar com fidelidade, estabelece o Santo Concilio, que ninguem possa collocar, nem procurar se coloque (3) Imagem alguma extraordinaria em lugar algum, ou Igreja, ainda isenta, sem ser aprovada pelo Bispo, e que também se não hão de admitir novos (4) Milagres, nem receber (5) novas Reliquias, sem as reconhecer, e approvar o mesmo Bispo; o qual tanto que souber de alguma cousa destas, chamando a conselho Theologos, e outros sujeitos pios, executará o que lhe parecer conveniente à verdade, e piedade. (6) E se houver de extirparse algum abuso duvidoso ou difficil, ou occorrer alguma questaõ mais grave nesta matéria, o Bispo antes de decidir a controvérsia, espere a sentença do metropolitano, e Comprovinciaes, no Concilio Provincial: de modo porém, que nada novo, e até o presente nunca usado se decrete, sem se consultar o Santissimo Romano Pontífice.

Por meio dessas determinações os bispos e demais instrutores da Fé, deveriam ensinar, segundo as tradições vigentes desde os primórdios da Igreja católica e apostólica, os fiéis a buscarem pela interseção dos santos e a sua invocação, assim como venerarem as suas relíquias e utilizarem as suas imagens, de maneira legítima⁵⁵.

55. Como pode ser verificado em trecho (Tomo III, p. 460) do texto escrito pelo cardeal Sforza Pallavicino, que registrou minuciosamente aspectos e detalhes de cada uma das vinte e cinco sessões do concílio tridentino (posteriormente publicado em três tomos sob o título: *Istoria del Concilio di Trento*, scritta dal Cardinale Sforza Pallavicino. Roma: Editori De'Classici Sacri, 1845), que demonstra não ser essa questão recente entre as discussões conciliares.

1.3 AS DETERMINAÇÕES CONCILIARES NA PENÍNSULA IBÉRICA E COLÔNIAS

1.3.1 *A implantação das diretrizes conciliares tridentinas na Espanha Filipina e nas suas colônias americanas*

Na Europa quinhentista, principados e reinos optaram pela Reforma, contrária à Igreja Católica, como os príncipes alemães, a Inglaterra, a Suécia e a Dinamarca. A partir de 1555, a Espanha seria governada por Felipe II, o Rei Católico, que devido à oposição por parte de diversos países à igreja de Roma, assumiria uma autoridade sem precedentes sobre a instituição eclesiástica. Essa responsabilidade o levaria a intervir decisivamente com o objetivo de reabrir e encerrar o Concílio de Trento, interrompido desde 1552 (Almaric, apud Terrabras, 2000, p. 15).

Além de procurar manter a influência sobre a igreja, assegurada pelos seus antepassados⁵⁶, o rei visava reduzir o peso e as prerrogativas da Cúria romana em seus domínios⁵⁷ e, desde a convocação do sínodo, se reservaria a tarefa de designar cuidadosamente os prelados espanhóis para colaborar com o concílio, como pode ser verificado na numerosa correspondência trocada entre o rei e o papa Pio IV, com o seu secretário de Estado, o cardeal Carlo Borromeo⁵⁸, ou mesmo com os embaixadores que representavam a Espanha, Don Francisco de Vargas, em Roma e, em Trento, Don Claudio de Quiñones, IV conde de Luna (ibid, p., 16).

No período de ocorrência da Reforma Católica, marcado pelo esplendor do absolutismo moderno, o programa implantado pela Igreja de Roma a partir do Concílio de Trento, consistia uma tentativa extraordinária de promoção da

56. Como as concessões de rendas eclesiásticas dirigidas às finanças régias, exclusivamente renováveis por decisão papal, assim como a bula da Cruzada ou os benefícios há muito concedidos à coroa, decorrentes de funções ligadas à Inquisição.

57. O rei reivindicou o título de *Protetor da Sede Apostólica*, que o tornava o mentor da reforma da igreja universal, que, entre outras prerrogativas, lhe permitiria exercer um direito de veto aos textos elaborados pelo conselho, antes que fossem promulgados.

58. Carlo Borromeo, nasceu em Arona em 1538 e faleceu em Milão em 1584. Era filho do conde Gilberto Borromeo e de Margarete de Medici e, portanto, sobrinho do Papa Pio IV. Estudou na Universidade de Pavia, onde recebeu sólida formação. Chamado a Roma pelo tio, assumiria o arcebispado de Milão, quando a Igreja Católica buscava promover uma renovação interna. Dedicando-se à guarda e salvação de almas e à caridade, se tornaria um modelo como pastor. Colaborou decisivamente para a implantação das diretrizes do Concílio de Trento; fundou seminários para a formação de futuros padres e convocou seis sínodos provinciais e onze sínodos diocesanos. Disposto a renunciar à arquidiocese, foi aconselhado pelo amigo frei Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga, a permanecer no cargo, pelo bom exemplo de vida virtuosa que representava, especialmente por ser personalidade altamente colocada na escala social. Construiu hospitais e destinou a riqueza familiar ao serviço dos pobres. Instituiu uma nova Congregação de sacerdotes seculares, os Oblatos.

aculturação modificando e uniformizando as mentes e os modos das populações da época. Desse modo, os objetivos da igreja e da monarquia se aproximavam, ao buscarem pelo controle dos acontecimentos políticos, da economia, das artes e literatura (Terricabras, 2000, p., 22).

O reinado de Felipe II atravessaria nove papados, o do napolitano Gianpietro Caraffa, ou Paulo IV (1555-1559), que contra ele entraria em guerra aberta; o cardeal Gianangelo de Medici, ou Pio IV (1559-1565), responsável pela suspensão do concílio por longos anos; os grandes responsáveis pelo desenvolvimento político e religioso da Contra-Reforma, o dominicano Michele Ghislieri, ou Pio V (1566-1572); o cardeal Ugo Buoncompagni, ou Gregório XIII (1572-1585); o franciscano Felice Peretti da Montalto, ou Sixto V (1585-1590), (Terricabras, op. cit., p., 25) e os sucessores que enfrentariam um período de grande instabilidade: o cardeal Gianbattista Castagna, ou Urbano VII, que teve um curto pontificado (15 a 27 de setembro de 1590); Niccolò Sfondrato, ou Gregório XIV, que não completaria um ano de pontificado (1590-1591); o cardeal Giovanni Antonio Facchinetti, ou Inocêncio IX (29 de outubro a 30 de dezembro de 1591) e, Ippolito Aldobrandini, ou Clemente VIII (1592-1605) (ibid., p., 25).

As determinações conciliares resultantes do sínodo realizado em Trento teriam grande repercussão nas colônias dos países ibéricos, das Américas, África, Ásia e Oceania. Na América Hispânica acontecimentos políticos e religiosos definiriam a implantação e a configuração das cidades nascentes que passariam a abrigar em grandes praças a estrutura burocrática e religiosa, culminando com a definição do templo enquanto expressão terrena da casa de Deus, configurando por meio da estética os interiores dos templos religiosos católicos no Novo Mundo.

Em 12 de julho de 1564, Felipe II⁵⁹, determinaria o cumprimento das diretrizes conciliares tridentinas nos seus reinos; entre os quais se encontrava a Província Eclesiástica do Peru⁶⁰, formada pelo arcebispado de Los Reyes e suas dioceses sufragâneas da Nicarágua⁶¹, Panamá, Popayan (Colômbia), Quito,

59. Felipe II, filho de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano Germânico, e de Isabel de Portugal, nasceu em Valladolid, em 1527 e faleceu no Escorial, próximo a Madrid, em 1598. Reinou sobre vastos territórios constituídos por Aragão, Castela, Catalunha, Ilhas Canárias, Maiorca, Navarra, Galiza e Valência, Rossillon, Franche-Comté (Franco-Condado), Países Baixos, Sardenha, Córsega, Sicília, Milão, Nápoles, além das colônias ultramarinas na África (Orã, Túnis, etc.), na América e na Ásia (Filipinas). Tornou-se rei da Inglaterra, pelo casamento com Mary Tudor e rei de Portugal, como Felipe I.

60. Coincidente com a jurisdição do vice-reinado peruano.

61. A Nicarágua pertencia às jurisdições da audiência da Guatemala e do vice-reinado da Nova Espanha, que chegou a abranger a América do Norte, América Central, Ásia e Oceania.

Cuzco, La Plata ou Charcas (Alto Peru, hoje Bolívia), Paraguai, Rio de La Plata (Asunción), Tucumán (Argentina), Santiago do Chile e La Imperial⁶² (Villegas, 1975, p. 64).

No início do século XVI, os papas facultariam à coroa o poder de dividir as dioceses, assinalando os seus limites territoriais, atribuições das quais, Felipe II⁶³ faria uso, determinando um entorno de quinze léguas em relação às sedes dos bispados, nos quais se ergueriam as catedrais e deveriam residir os cabildos eclesiásticos, instalados em centros urbanos com população branca, onde seria possível administrar os dízimos, chamando-se as áreas circunvizinhas de cercanias. Às dioceses foram dados os nomes das suas cidades o que hoje dificulta, muitas vezes, a identificação da procedência exata de cada documento remanescente.

Na província eclesiástica do Peru, o episcopado nasceu vinculado às cidades, constituindo os planos das cidades coloniais, nos quais as catedrais localizavam-se na praça principal, compondo com os edifícios administrativos um ponto central de forte significado simbólico. Os bispos foram designados para as cidades pelo imperador, pelos reis e pelos papas, após o que foram fixados os limites de cada diocese. A obrigação de participação dos bispos, principalmente os sufragâneos, nos concílios provinciais, evitou que os prelados permanecessem isolados nas suas catedrais e cidades.

Anteriormente sufragânea do arcebispado de Sevilha, a cidade de *Los Reyes* (Lima), que seria elevada a bispado pelo papa Paulo III, em 1541, seria desmembrada do bispado de Cuzco, recebendo como igrejas sufragâneas as de Cuzco, Quito, Panamá, Nicarágua e Popayan, formando o arcebispado de maior extensão até então conhecido⁶⁴. Em 1564, quando o rei impõe as diretrizes conciliares tridentinas aos seus reinos, eram sufragâneas da cidade de *Los Reyes* as dioceses

62. La Imperial ou Cidade Imperial foi fundada em honra do imperador Carlos V, em 1552, por Pedro de Valdivia, que construiu um forte em uma colina, diante do Rio Imperial, no reino do Chile. Seria destruída em 1598, durante a Revolta Mapuche, na Guerra de Arauco, e abandonada em 1600, e refundada em 1882, passando a chamar-se *Carahue*.

63. Na cédula real datada de 28 de outubro de 1563, o rei dirigiria a Luis de Requensens, embaixador na Santa Sé, a instrução de apresentação do frei franciscano Antonio de San Miguel, como primeiro bispo da cidade La Imperial, no reino do Chile, frisando que aquele bispado teria os *limites que por nos al presente o por tiempo le serán señalados*. Na cédula dirigida ao embaixador Francisco de Vargas, para a apresentação do frei Augustín de la Coruña para o bispado de Tucumán, escreve: *os limites que por nos lês serán señalados, los quales se pueden alterar y mudar cuándo y como adelante viéremos que conviniere*.

64. Muitos documentos dessa época atestam as preocupações a respeito das dificuldades oferecidas pela enorme extensão dos bispados, chegando o arcebispo Jerônimo de Loaysa a propor em 1564, a divisão das dioceses, restringindo a área dos bispados a 180 ou 200 léguas. As dificuldades oferecidas pelos caminhos dificultavam o acesso dos bispos, acarretando um atendimento deficitário às dioceses.

de Cuzco, Quito, Panamá, Nicarágua, Paraguai, La Plata, Santiago do Chile e *La Imperial*⁶⁵.

Posteriormente, dando continuidade a esse período de grande desenvolvimento religioso, foram criados os bispados de Tucumán (tendo como sufragânea a diocese de Popayan), Arequipa e Trujillo, Charcas, em 1609 (que receberia como sufragâneas as dioceses de Tucumán, Buenos Aires, Asunción, La Paz e Santa Cruz de La Sierra), reduzindo-se a província eclesiástica do Peru ao Baixo Peru, Chile, Quito, Panamá e Nicarágua, que pouco depois dela também se desvincularia tornando-se sufragânea do México, assim como Popayan se tornaria de Santa Fé⁶⁶ (Villegas, op. cit., p. 66).

Embora nenhum prelado das Índias tenha participado do Concílio de Trento, os bispos das dioceses hispano-americanas foram os responsáveis pela implantação das diretrizes tridentinas nas suas regiões.

1.3.2 D. João III e o Cardeal Infante D. Henrique: a implantação das determinações do Concílio de Trento em Portugal e nas colônias de além-mar

Em janeiro de 1564, por meio da bula *Benedictus Deus*, o papa Pio V, confirmaria os decretos conciliares, que seriam integrados ao corpo legislativo nacional em Portugal que, desse modo, se tornaria um dos primeiros países europeus a adotar as determinações tridentinas.

O processo de reconhecimento das diretrizes geradas pelo Concílio de Trento, em Portugal, foi orientado pelo prelado da Sé de Lisboa, o Cardeal Infante D. Henrique⁶⁷, considerado como um dos mentores do processo de reconhecimento e publicação das diretrizes tridentinas, em latim⁶⁸ e em português⁶⁹, em 1564, ano em que também foi publicado o *Index Librorum Prohibitorum*⁷⁰.

Já em 1553, o rei D. João III (Figura 2), e o cardeal, aparecem ligados à divulgação das orientações tridentinas, logo após a conclusão da segunda sessão conciliar, tendo elaborado os *Capítulos que per ordenança do Cardeal D. Henrique*

65. A diocese de *La Imperial*, no reino do Chile, seria criada em 22 de março de 1564, por uma bula do papa Pio IV.

66. É interessante notar que o rei reuniu poder suficiente para criar as dioceses e nomear os bispos o que, posteriormente seria ratificado pelo papa.

67. O Cardeal Infante D. Henrique, irmão do rei Dom João III, de Portugal, era então regente, e devido à menoridade de D. Sebastião, ocuparia também os cargos de legado *a latere* e de inquisidor-mor.

68. *Canones et decreta sacrosancti, oecumenici et generalis Concilii tridentini*. Lisboa, Francisco Correia, 1564.

69. *Decretos e determinações do Concílio Tridentino que devem ser notificados, ao povo...* Lisboa, Francisco Correia, 1564.

70. *Rol dos Livros que neste Reyno se Prohibem...* Lisboa, Francisco Correia, 1564.

Figura 2 – Cristóvão Lopes (atrib.), *Retrato de D. João III de Portugal* – óleo sobre tela – 65x50cm – Museu de São Roque – Lisboa, Portugal

*foram dados aos prelados por mandado de D. João III*⁷¹, com o objetivo de veicular “o espírito e as orientações da assembleia ecumênica em matérias de natureza pastoral”⁷² (Silva, 1990, p. 134).

Foram abordadas nesse texto, além de questões de cunho administrativo, outras de cunho doutrinal, como a doutrinação dos jovens e o batismo dos escravos, assim como, a seleção de colaboradores pastorais (pregadores, visitadores, provisores, vigários e oficiais de justiça, tanto os *recrutados para a cura de almas* ou os que *se provêm em benefícios eclesiásticos*), que apresentassem adequados padrões de honestidade e idoneidade, comprovados após a realização de pesquisas dos antecedentes de cada candidato. Exigia-se também um nível satisfatório quanto à formação intelectual e doutrinária, como o domínio do latim e a compreensão das palavras litúrgicas, assim como, o conhecimento do cantochão⁷³.

Também foram adotadas providências no sentido de formar clérigos entre os jovens sem condições materiais para frequentarem a universidade, aos quais seriam transmitidos os conhecimentos necessários para que atuassem como curas. Esses colégios se tornariam centros de formação, antecipando os seminários diocesanos, que tanto serviriam para a difusão das determinações tridentinas.

Houve resistência por parte dos prelados do reino quanto à aceitação da legitimidade enquanto documento normativo, dos apontamentos presentes nos capítulos, devido a divulgação das decisões do Concílio ter acontecido antes da sua aprovação oficial pelo pontífice.

Entre as possibilidades para explicar o empenho do rei D. João III, em demonstrar tal zelo religioso à cúria pontifícia, está a sua intenção de obter do papa o título de legado *a latere*⁷⁴ para seu irmão, o Cardeal Infante D. Henrique (Figura 3), que assim se tornaria a maior autoridade eclesiástica do reino, com atribuições que lhe permitiriam exercer forte influência sobre os domínios eclesi-

71. A publicação dessas orientações pelo Infante D. Henrique, antes da aprovação pelo papa, foi vista como abuso de autoridade pela cúria pontifícia, ameaçando a concessão do título de legado *a latere*, que seu irmão, o rei D. João III, para ele ambicionava. Também em Portugal houve conflitos, o que está explicitado em carta datada de 20 de maio de 1553, redigida pelo comendador-mor e dirigida ao rei de Portugal, o que seria reiterado no mesmo ano, por parte de D. Fernando de Meneses, arcebispo de Lisboa.

72. As mencionadas iniciativas editoriais estão ligadas a estratégias engendradas por privilegiados segmentos do poder constituído, com o objetivo de divulgar e promover as determinações conciliares.

73. Os critérios dessa seleção visavam elevar o nível de conhecimento e preparo dos sacerdotes, muitos dos quais apresentavam deficitária formação litúrgica e literária, insuficientes para um desempenho satisfatório das funções que lhes caberiam devido aos cargos.

74. O legado *a latere*, autoridade da Igreja escolhida entre os cardeais aptos a representarem o próprio papa, contando com plenos poderes, em locais para onde fossem enviados.

ásticos eliminando, por exemplo, as constantes desavenças surgidas com os legados pontifícios, assim como atuar no campo político. No entanto, não se deve deixar de considerar a possibilidade de haver por parte do Cardeal Infante, uma dedicada intenção de fazer cumprir as determinações conciliares em Portugal, com sincero zelo pastoral (ibid., p. 142).

Ao observar o antagonismo presente nas duas concepções voltadas à recepção das diretrizes conciliares tridentinas em Portugal, a primeira de total adesão, representativa dos interesses do rei e do cardeal-infante, e a segunda, que propunha a manutenção dos procedimentos tradicionais, como explicitado nas queixas formuladas pelos bispos ao núncio apostólico, e nas notas redigidas e enviadas por D. Fernando de Meneses à Cúria Romana, se pode concluir que, naquele momento, o ambiente no reino não era favorável a inovações que poderiam conduzir a alterações quanto ao modo até então vigente para a delegação de poderes, como as propostas de rigor no exame da vida e dos costumes dos candidatos à carreira eclesiástica, a criação e administração pelos prelados, de colégios dirigidos à divulgação das diretrizes conciliares e a obrigatoriedade de prática dos exercícios pessoais das funções episcopais.

Figura 3 – Nuno Gonçalves – *Painéis de São Vicente* (Detalhe: *Retrato Infante D. Henrique*) – c. 1445 – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal

1.3.3 *Brasil: as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e a adaptação das diretrizes conciliares tridentinas a uma diocese luso-americana*

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, obra de legislação canônica de autoria do arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, foram promulgadas em 1707 e constituem um modelo inédito de adaptação das normas eclesiásticas à realidade colonial brasileira, permanecendo vigentes, com poucas modificações, até o final do império. Nesse documento fundamental aos estudos a respeito do desenvolvimento da igreja Católica no Brasil, é possível encontrar importantes informações relativas à divulgação das diretrizes geradas no Concílio de Trento, em terras Brasileiras.

D. Sebastião Monteiro da Vide, nasceu em 1643, na vila de Monforte, no bispado de Elvas, entrando em 1659, como noviço da Companhia de Jesus; entre 1662 e 1666, estudou Artes no colégio do Espírito Santo, em Évora, inscrevendo-se em 1667, na Universidade de Coimbra, onde obteria o grau de bacharel em 1672, formando-se em Cânones em 1673⁷⁵.

75. Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana Histórica Crítica e Chronologica*, Lisboa Occidental: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca e de Francisco Luiz Ameno, 1741-1759. 4 vols. (CD-Rom), Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, sd., vol. 3, p. 694, apud, Bruno Feitler et

Ordenou-se sacerdote em 1671, após o que foi prior da igreja de São Mamede e depois de Santa Marinha, em Lisboa. Foi vigário-geral de Setúbal, em 1678 e juiz dos casamentos do arcebispado de Lisboa, a partir de fins de 1682. Após ser preterido por três vezes pelo rei, para bispados das colônias⁷⁶, foi desembargador e chanceler do Ordinário lisboeta até que, em 1694, foi nomeado por D. Pedro II, rei de Portugal, para o cargo de arcebispo da Bahia, ocorrendo a sua sagração na igreja da Trindade de Lisboa, em 21 de dezembro de 1701 (Feitler et al., 2010, p., 08).

Sendo o décimo terceiro prelado a ocupar a Sé primaz da Bahia, Monteiro da Vide, assumiria a diocese em 22 de maio de 1702, e teria uma das mais longas prelaturas do período colonial baiano, chegando a ocupar interinamente o governo civil, entre outubro de 1719 e novembro de 1720⁷⁷. Realizou uma série de melhorias na sua diocese, divulgando as obras de sua mitra *no seio do mundo católico*, por meio de diversas publicações; organizou um sínodo Episcopal e publicou o conjunto de textos que compõe a edição das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Faleceria em Salvador, em 1722⁷⁸ (ibid., p. 09).

O arcebispo da Bahia promulgaria as constituições que embora vigorassem inicialmente nos limites da sua diocese, logo interessariam a dioceses sufragâneas⁷⁹, sendo impressas em 1719 e reeditadas no ano seguinte. Por volta de 1720, passariam a se reger por elas os bispados do Rio de Janeiro e de Olinda, vindo a ser posteriormente aplicadas em todos os bispados luso-americanos. O Concílio de

al. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, 2010, p. 08; Orlandus Schulte, *De primis archidiocesis Bahie Constitutionibus anno 1707 promulgatis*, Romæ, 1962, p. 18, apud Antonio Domingues de Sousa Costa, “Padroado Régio e Elevação das Raças no Brasil segundo Monteiro da Vide Arcebispo da Baía”, em *V Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1965, pp. 6-7, apud, Bruno Feitler et al. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, 2010, id.

76. Para Goa em 1685, para a Bahia em 1691 e para a Sé de Olinda e em 1694 (Feitler et al., 2010, p. 08).

77. Exerceria o cargo em um governo interino trino, juntamente com Caetano de Brito de Figueiredo, chanceler da Relação e com João de Araújo de Azevedo, mestre-de-campo.

78. D. Sebastião Monteiro da Vide, foi sepultado na capela-mor da Sé primacial do Brasil, construída por Mem de Sá e inaugurada e consagrada em 1572, construção que atingiria o apogeu após diversas melhorias, na segunda metade do século XVIII. O histórico edifício religioso seria demolido sob a alegação da necessidade de abrir passagem para a Companhia Linhas Circular de Carris da Bahia, em 1933, constituindo grande perda para o patrimônio artístico-arquitetônico brasileiro. A sua lápide, onde se lê *Brasiliæ Leges, Templi augmenta paravit, Venturis magnam Præsulibusque domum Obdormivit in Domino 7. Setembris anno MDCCXXII*, está conservada no Museu de Arte Sacra de Salvador.

79. O encerramento do Sínodo Diocesano se daria em 08 de julho de 1707, tendo sido aceito pelos procuradores do cabido e do clero o texto das Constituições apresentado pelo arcebispo que, embora tivessem sido enviados a corte por volta de 1710, só seriam impressos em Lisboa, na Oficina de Pascoal da Silva, o Regimento, em 1718 e as Constituições, em 1719. Em 1720, haveria uma segunda edição das duas obras, pelo Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, em Coimbra (Feitler, op. cit., p., 57).

Trento impulsionou a redação de constituições, pelas quais divulgou e instituiu as suas diretrizes e decretos (ibid., p. 55).

Encontram-se no livro primeiro das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, textos a respeito da adoração a Deus, a Virgem Maria, aos santos e as relíquias sagradas, em atendimento às diretrizes formuladas na XXV Sessão do Concílio de Trento (ibid., p. 133), em relação as quais se extrai do texto das constituições baianas os seguintes trechos:

Título VII: Latria é adoração devida somente a Deus Nosso Senhor, e é um ato de religião radicado na alma (...); e com a mesma latria com que se adora a Santíssima Trindade se deve adorar a Cristo Redentor Nosso (...) e por estar unida ao Verbo Divino; e ao Santíssimo Sacramento (...) e ao sagrado lenho da Cruz, em que o Cristo padeceu por nós; e às imagens do mesmo Cristo enquanto o representam, e qualquer outra cruz, como sinal que é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos salvou.

Hiperdulia é outra veneração com que somos obrigados a venerar a Virgem Maria Nossa Senhora, por ser mãe de Jesus Cristo Nosso Salvador (...); fazendo-lhe oração com os joelhos em terra.

Dulia é outra veneração, que se faz rezando em pé ou de joelhos (...) e é de fé que os anjos e espíritos celestiais e santos, aprovados por tais pela Igreja, com ela devem ser venerados (...)⁸⁰.

No título seguinte se encontram instruções a respeito do culto às imagens dos santos e às relíquias sagradas⁸¹, também regulamentados no Concílio tridentino, na célebre Sessão XXV.

A partir da virada do primeiro milênio, quando o espaço religioso sofre reformulações adequando-se ao culto às relíquias e ao ideal de peregrinação, surgiria o conceito de altar-mor, dominante em relação aos altares secundários, marcados por representações icônicas sobriamente reduzidas ao essencial; já no final da Idade Média, ocorreria uma predominância iconográfica nos conjuntos retabulares, que passam a abrigar profusa ornamentação, distribuída por grandiosas estruturas arquitetônicas nas quais predominavam questões formais.

80. Livro Primeiro das Constituições do Arcebispado da Bahia, Título VII, *Da adoração que se deve a Deus Nosso Senhor, à Virgem Maria Nossa Senhora e aos santos*, in: Constituições, 2010, p., 133-134.

81. Livro Primeiro das Constituições do Arcebispado da Bahia, Título VIII, *Do culto devido às santas relíquias e sagradas imagens*, in: Constituições, 2010, p., 134-135.

Na época das reformas protestante e católica, os conjuntos retabulares serviriam à transmissão de informações, estruturados formalmente em conjuntos nos quais predominariam aspectos ligados ao significado e à função, em atendimento às diretrizes tridentinas; em favor das quais a Companhia de Jesus, atuaria ativamente favorecendo a renovação teológica e litúrgica, inclusive por meio dos critérios aplicados aos empreendimentos arquitetônicos, sua iconografia e ornamentação (Roque, 2004, p. 14).

2.1 O FIM DO REINADO DE LOUIS XIV E A RENOVAÇÃO DO REPERTÓRIO ORNAMENTAL

Desde fins do século XVII se assistiria ao decréscimo do gosto pelo estilo italiano, voltando-se as atenções às tendências ornamentais provenientes da França, principalmente nas brilhantes composições geradas por Le Pautre, Jean Berain e os Marot, que ainda durante o reinado de Louis XIV, inspirariam artistas alemães, como Abraham Drentwet, Paul Decker e Johann Jakob Schübler, que adotariam o que passaria a ser chamado de gosto francês, dentro do qual se tornariam grandes expoentes influenciando, com base nas realizações dos mestres franceses, toda uma geração de ornamentistas alemães (Guilmard, 1968, p. 417).

O estilo *rocaille*, que também seria chamado de Louis XV, floresceria na primeira metade do século XVIII, desenvolvendo-se inicialmente durante o período de regência do duque de Orleães, entre 1715 e 1725, já sendo entusiasticamente recebido na Alemanha. Percorreria a trajetória que historicamente coube à maior parte das ocorrências estilísticas tradicionais, marcada pelo fim dos estilos por excesso de requinte e ornamentação. A partir da década de 1790, as composições rococós expressariam um exagero ornamental, que para os neoclássicos beirava o mau gosto, contrastando com a regularidade e a contenção formal do estilo que despontava ou, Louis XVI (ibid.).

Desde que no reinado de Louis XIV foi decidido que todos os membros da corte deveriam viver em Versailles. Muitos entre os componentes foram obrigados a deixar o conforto das próprias casas para acomodar-se, nem sempre de maneira ideal, nos espaços do palácio que, de acordo com o seu estilo de vida, po-

diam ser considerados demasiadamente reduzidos, sendo os interiores barrocos de Le Brun, considerados opressivos criando-se expectativas por uma renovação estilística. Os que não encontraram espaço no *chateau* se obrigaram a conseguir aposentos na aldeia próxima ao palácio. Logo após a morte do rei haveria um êxodo que causaria um colapso imobiliário em Versailles, indo a nobreza para Paris, onde erigiria espaçosas residências particulares ou *hôtels*, para as temporadas na cidade (Roth, 2008, p. 422).

O desenvolvimento das pesquisas em torno do estilo Rococó conduziria a sua divisão em dois períodos claramente definidos: o estilo Regência, entre 1690 e 1730 e o Rococó propriamente dito, entre 1730 e 1770. As ocorrências ornamentais relativas a cada período, que ultrapassariam as fronteiras da França para atingir os mais diversos territórios, desde o norte da Europa até as colônias do Novo Mundo, teriam especificidades cujas tendências se pode hoje identificar (Oliveira, 2003, p. 26), em obras de arte como os conjuntos de talha realizados no Mundo Português, que chegariam a ser editados com atraso em São Paulo de Piratininga, onde ainda existem em templos católicos, diversos exemplares do período.

A ocorrência estilística que no século XX passaria a ser chamada de estilo regência, principiaria na fase final do reinado de Louis XIV, abrangendo o período de regência do duque de Orleães, e chegando até cerca de 1730, nos primeiros anos do reinado de Louis XV. Le Pautre, que desempenhou atividade oficial junto a corte como “desenhista das construções do Rei” e Oppenord, que se tornou o “arquiteto do Regente”, desenvolveriam juntamente com Berain, criações com formas mais leves e fluidas do que as que impregnaram as estruturas e a ornamentação barroca – linhas curvas e flexíveis que romperiam lentamente com a rigidez arquitetônica do estilo Louis XIV (ibid.).

Em lugar das antigas ordens clássicas, com suas pilastras e entablamentos como os presentes nos sombrios interiores de Versailles, o novo repertório rococó seria derivado das formas naturais, como os caracóis, as flores e algas marinhas, destacando-se as curvas em forma de duplo “S”, que caracterizariam esse estilo parisiense, surgido no seio da corte, e que se tornaria a primeira linguagem arquitetônica desenvolvida com objetivos predominantemente voltados à decoração de interiores domésticos (Roth, 2008, p. 424).

O estilo regência francês seria difundido no Sul da Alemanha, passando a compor decorações civis e religiosas, como os estuques de Johann Baptist Zimmermann, realizados para as bibliotecas das abadias de Ottobeuren, entre 1715 e 1716 (Figura 4) e Benediktbeuren, em 1724. A divulgação do Rococó por meio

de estampas seria dominada por Martin Engelbrecht e Johann Georg Hertel, que executariam e divulgariam várias centenas de criações entre 1740 e 1760 (Oliveira, 2003, p. 93). O rococó germânico, sobretudo dirigido aos espaços religiosos, seria impulsionado pelas criações de artistas alemães, como Franz Xavier Habermann, Jeremias Wachtmuth, Johann Wolfgang Baumgartner (Figuras 5a e 5b) e o pintor Gottfried Bernard Götz (Mandroux-França, 1973, p. 412 – 445).

Na ornamentação francesa desse período ainda se encontravam elementos do clássico repertório italiano como as cartelas e os troféus, os baldaquinos com sanefas, as palmetas e os mascarões introduzindo-se, no entanto, novos motivos a partir do movimento de linhas sinuosas contínuas que primeiramente seriam introduzidas no desenho do mobiliário tornando-se rapidamente o estilo ornamental predominante no período, no qual mestres como Gilles-Marie Oppenord, Bernard Toro e Claude Gillot, figurariam entre os mais destacados ornamentistas (Oliveira, 2003, p. 28).

Figura 4 – Johann Baptist Zimmermann
– Biblioteca da
Abadia Beneditina de
Ottobeuren, Alemanha
– Foto: Rafael Neff

Figura 5a – Johann Wolfgang Baumgartner – *Calendário da Diocese Bispado de Osnabruck*, 1803 – gravura de Joseph e Klauber – Museu de Arte, História e Cultura – Westfalia

Figura 5b – Johann Wolfgang Baumgartner – *Os quatro continentes* – gravura – Galeria Gerda Bassenge, Berlim

Nesse contexto, grandes artistas desenvolveriam motivos ornamentais, como Antoine Watteau, criador das *Fêtes Galantes*¹, o mais característico gênero da pintura rococó (Figura 6), que também elaboraria ornatos em arabescos com base nas formas naturais, que seriam associados às *chinoiseries*². O estilo Rococó teria início por volta de 1730, quando despontava uma nova geração de artistas entre os quais se encontravam Juste-Marie Meissonnier, Nicolas Pineau e Jacques de Lajoue, que aspiravam renovar os motivos ornamentais empregados na decoração dos confortáveis e luxuosos *hôtels* parisienses da nobreza e da alta burguesia, predominando na ornamentação a rocalha como elemento

1. Modalidade de pintura de gênero representativa de jovens galantes em cenas que evocam as festas da corte, no início do reinado de Louis XIV, inaugurada por Antoine Watteau com o quadro *Peregrinação à Ilha de Cítera* (*Pèlerinage à l'île de Cythère*). Apresentam personagens fantasiadas envolvidas com atividades de prazer, em um cenário campestre. Nessa obra de Watteau reconhece-se a atmosfera sensual predominante nos anos de regência nos quais Philippe d'Orléans, fez de Paris a capital da música, do teatro e do jogo.

2. A *chinoiserie* ou chinesice resulta do gosto pelos objetos de arte oriental, especialmente os chineses, importados pela Europa entre 1650 e 1750, originando na arquitetura e nas artes decorativas francesas e europeias o modismo de sua imitação (Teixeira, 1985, p. 61).

Figura 6 – Antoine Watteau – *Os prazeres do baile* – óleo sobre tela – 52,7x65,7cm – Dulwich Picture Gallery – Londres, Inglaterra

central utilizado em composições assimétricas que também caracterizariam ao novo estilo³ (ibid.).

Em pouco mais de uma década o Rococó se converteria no estilo decorativo de maior aceitação em toda a Europa, realizando os ornamentistas franceses que trabalhavam na Alemanha os motivos de maior elaboração. O arquiteto e decorador François Cuvilliers, nascido na França e criado na Alemanha, seria enviado em 1720, à Paris pelo eleitor da Baviera Maximiliano Manuel, para trabalhar com François Blondel, com o objetivo de aperfeiçoar os seus conhecimentos a respeito da arquitetura, realizando no sul da Alemanha trabalhos que se igualariam aos mais requintados palácios franceses (Roth, 2008, p. 424).

Entre outros elementos, o repertório rococó passaria a ser constituído por fontes, cascatas, ruínas, rocalhas, conchas e fragmentos arquitetônicos⁴ (Oliveira, 2003, p. 28). São obras primas do período o Salão Oval da Princesa do

3. O novo estilo seria batizado por volta de 1734, como “gênero pitoresco”, como pode ser encontrado no anúncio publicado no *Mercure de France*, a respeito do *Livre d'Ornements*, de Meissonier, a primeira série de gravuras a conter ornamentação rococó (Oliveira, 2003, p. 28).

4. Bazin, Germain. *Destins du baroque*. Paris: Hachette, 1970, p. 120 – 126, apud Oliveira, 2003, p. 302, nota 16.

Figura 7 – Germain Boffrand – Detalhe do teto do Salão Oval da Princesa – Hôtel Soubise, Paris – foto: Debora Esrick

Hôtel Subise em Paris, da autoria do arquiteto-decorador Germain Boffrand, realizado entre 1738 e 1740 (Figura 7); e o Salão dos Espelhos da casa de Amalienburg, construída no parque de Nymphenburg, o refúgio real bávaro nos arredores de Munique, projeto de Cuvilliés, construído entre 1734 e 1739 (Roth, 2008, p. 424).

A rocalha é um elemento de contorno irregular cujas formas se prestam a diversos tipos de combinações e, se combinada a traçados curvilíneos em “C” ou em “S”, tem as suas possibilidades ornamentais ampliadas. As gravuras que apresentavam o repertório ornamental, com criações de Meissonnier, Mondon e Lajoue, divulgariam os motivos ligados a temas como o das arquiteturas fantásticas, que seriam utilizados na ornamentação de interiores religiosos na Alemanha, de onde sairia material impresso que influenciaria o repertório que impregnaria as igrejas de Minas Gerais, no Brasil (Oliveira, 2003, p. 33) (Figura 8).

Figura
8 – Igreja
da Ordem
Terceira de
São Francisco
de Assis – São
João del Rei,
Minas Gerais
– foto: M.
Bonazzi

Sob a influência do estilo paladiano⁵ inglês surgiriam tendências voltadas a um retorno aos estilos antigos, principalmente após as descobertas de Pompéia e Herculano, que estimulariam o gosto pelo clássico, que reeditaria o predomínio de linhas retas, modificando as relações vigentes na decoração de interiores. As conchas esgarçadas dariam lugar a uma delicada ornamentação composta por elementos florais em guirlandas e bouquets, às quais se associavam laços e laçarotes. Sob a influência de Mme. Pompadour, mecenas que exerceu considerável influência no universo parisiense à época de Louis XV, seriam reeditados elementos do repertório clássico, como as pilastras caneladas, diversos tipos de troféus e medalhões ovalados ou circulares, além de vasos, óvalos, filetes perlados, dentículos e gregas, entre outros elementos (Oliveira, 2003, p. 34).

No Rococó seriam empreendidos esforços no sentido de se manipular a luz em busca de efeitos máximos na modelagem espacial e na combinação de cromatismos que atingiriam delicados efeitos resultando em uma arquitetura voltada à configuração do espaço sem grande sinceridade estrutural. A partir de 1760, se gestaria na França uma radical mudança, que conduziria a uma arquitetura racional, na qual a verdade estrutural predominaria sobre os efeitos visuais. Os arquitetos passariam a buscar por uma arquitetura moderna e racional, reformulada à luz de uma reinterpretação da arquitetura da Antiguidade Clássica (Roth, 2008, p. 428).

2.2 A GRAVURA E A DIFUSÃO DO REPERTÓRIO ORNAMENTAL NO NOVO MUNDO

As fontes impressas seriam fundamentais para que o Rococó se internacionalizasse, sendo as gravuras ornamentais de grande utilização nas oficinas que reproduziriam os modelos nos países europeus, assim como veículos que ofereceriam conveniências à divulgação do novo estilo, por chegar até as regiões mais longínquas, como o Brasil. Entre o material distribuído encontravam-se os “tratados teóricos, assim como os manuais técnicos de arquitetura e ornamentação”. Artistas e artesãos de todas as partes buscavam pelas coleções de gravuras cujo repertório ornamental seria aplicado na construção do mobiliário ou de outros tipos de objetos decorativos. Entre 1680 e 1780, haveria um acentuado crescimento no mercado editorial, demonstrando a grande e constante voracidade por novidades estilísticas e ornamentais (Oliveira, 2003, p. 46).

5. A primeira tradução inglesa do *I quattro libri dell' Architettura*, de Andrea Palladio, seria impressa em 1715.

Além da produção parisiense, a divulgação do Rococó contaria, com as gravuras ornamentais impressas na cidade alemã de Augsburg, por onde circulavam originais franceses e edições locais, publicadas em séries que seriam reunidas para a formação de coleções de muita aceitação em países como a Alemanha e Portugal.⁶

Para elevar o nível de qualidade da sua produção, a Academia Municipal de Augsburg ofereceria aos artistas possibilidades para a obtenção de uma formação regular em nível acadêmico, o que seria fundamental para o desenvolvimento da arte na Baviera e na Suábia, chegando a influência dessa instituição a diversas partes por meio de gravuras, da Europa à América do Sul. A cidade assumiria uma posição de destaque no cenário internacional no setor de estampas, especialmente pelas gravuras ornamentais (Oliveira, 2003, p. 91).

Assim como já acontecia na Europa, enquanto material impresso em papel, a gravura, leve, resistente ao transporte e de fácil armazenamento, serviria aos artistas coloniais como um estímulo à invenção, apresentando inúmeras informações a respeito de aspectos compositivos e mostrando, aos que se encontravam distantes da metrópole, a moda, os modos, paisagens e locais de eventos nos quais personalidades e altos dignitários de reinos distantes e da Igreja, participavam de majestosos cortejos e festejos.

Também era veículo para a difusão do repertório ornamental vigente, em constante desenvolvimento em cidades como Antuérpia e Augsburg, que se tornariam especializadas na produção e distribuição de gravuras ornamentais, que poderiam ser adquiridas de maneira avulsa ou em coleções simples ou luxuosamente encadernadas. Sendo produzida em larga escala, a gravura apresentava baixo custo, sendo acessível e perene fonte de consultas.

Desse modo se tornaria possível, como demonstrou Víctor Puig (1933), identificar correspondências entre o material impresso e algumas das realizações artísticas ou ornamentais efetuadas nas colônias. Ideais para a ilustração, as gravuras também se fariam presentes dos tratados artísticos e arquitetônicos, difundindo o repertório ornamental que comporia os conjuntos escultóricos que recobririam as superfícies parietais dos templos católicos do Mundo Português e, conseqüentemente, dos templos brasileiros.

Martin Soria (1948, p. 249) analisaria a influência das obras de grandes artistas europeus, divulgadas por meio de material impresso, no desenvolvimento da arte colonial, abrangendo nomes como El Greco e Velázquez, Murillo e Zurba-

6. Vide Marie-Thérèse Mandroux-França, 1973, p. 412 – 445.

rán, assim como os de artistas menos conhecidos, como Wierix, Sadeler, Thulden, entre outros. Também seriam difundidos os trabalhos de arquitetos e ornamentistas franceses, como Thiry e Boyvin, que fizeram parte da escola de Fontainebleau, ou Vredeman de Vries e Jan Collaert, integrantes da escola de Antuérpia.

Pál Kelemen (1951, p. 211) afirmaria serem as gravuras os veículos responsáveis pela “[...] difusão de conceitos iconográficos e composições pictóricas do Novo Mundo”, sendo na sua maior parte, procedentes de Antuérpia, onde a casa impressora dos irmãos Christoffel Plantijn e Jan Moretus obteria, por privilégio real, a exclusividade para o atendimento de toda a demanda de publicações no império espanhol ou de Augsburg, onde ateliês como o dos irmãos Joseph e Jean Baptista Klauber, produziriam gravuras que seriam distribuídas por toda a Europa, tendo grande repercussão na Península Ibérica e sendo fartamente difundidas no mundo português e nas suas colônias de além-mar.

Também ocorriam transgressões como a falsificação envolvendo edições de motivos ornamentais contendo cópias de obras de artistas franceses como Berain, Oppenord e Gillot, assim como de artistas alemães, como Paul Decker, realizadas por artistas locais, o que fariam editores como Jeremias Wolf, de Augsburg, que se especializariam em falsificar estampas estrangeiras para exportar para toda a Europa e América, tornando-se os ornamentistas franceses mais conhecidos nas antigas colônias, pelas falsificações produzidas com as suas obras do que pelas edições autorizadas. Dando continuidade às apropriações e falsificações praticadas por Wolf, após a sua morte em 1720, Merz e Engelbrecht continuariam a copiar estampas francesas nos seus ateliês, popularizando um trabalho intelectual originalmente dirigido ao gosto cortesão que, assim passaria a fazer parte da imaginação popular (Oliveira, 2003, p. 92).

Entre os mais importantes tipos de materiais impressos distribuídos no Novo Mundo, responsáveis pela difusão de variados repertórios ornamentais, encontram-se os missais, os livros de horas, os breviários e os ofícios de santos, que circulavam nas igrejas, contendo farta quantidade de ilustrações, produzidas por meio de calcogravura ou de xilogravura, sendo grande a quantidade de profissionais especializados na realização de gravuras para a ilustração de livros que, em atendimento à demanda de diversos países, costumavam ser bilíngues ou trilingues, existindo na Europa um evoluído sistema de distribuição, exclusivamente intercontinental.

Inicialmente, a inconfundível semelhança entre alguns trabalhos realizados por consagrados artistas europeus e obras executadas nas colônias, foi suficiente para o estabelecimento de relações formais, composicionais e cromáticas ligan-

do os dois universos. No entanto, a semelhança não seria suficiente para que se pudesse afirmar terem os artistas coloniais se baseado em gravuras impressas, até que se descobrissem evidências que comprovassem a afirmação.

Em 1950, Jorge Cornejo Bouroncle (1966, p. 166) publicaria uma série de contratos celebrados entre artistas da América hispânica e seus contratantes, nos quais se comprometiam a realizar os trabalhos com o devido rigor, “conforme as estampas cedidas pelos encomendantes”. Essas pesquisas possibilitariam que se ligassem os trabalhos executados no âmbito colonial às fontes europeias que lhes serviram como modelos.

É possível que uma boa parcela entre os artistas coloniais não tenha criado os trabalhos que executou, copiando-os de material impresso, contendo informações visuais de obras originárias de grandes centros europeus. Há registros entre os jesuítas, que comprovam que indígenas executavam pinturas ou esculturas copiando-as de estampas provenientes da Europa. A sua capacidade imitativa discutida em diversos trabalhos, os destacaria entre os grupos de artesãos coloniais, como os realizadores de significativa parte das obras dirigidas ao culto religioso executadas no período colonial brasileiro, principalmente na região Sul do país.

Com o desenvolvimento das pesquisas, autores como José de Mesa e Teresa Gisbert (1956, p. 68) concluiriam que a pintura e as gravuras holandesas constituem a principal fonte de inspiração para as obras realizadas nas colônias americanas ocupando lugar de destaque, no mundo hispânico, a produção da cidade de Antuérpia. No mesmo sentido, Francisco Stastny (1967, p. 37) afirmaria que a maior parte das pinturas realizadas na América hispânica teve como base as gravuras trazidas de Flandres, demonstrando os vínculos existentes entre os artistas americanos e a arte europeia, durante o período colonial.

Embora os mecanismos necessários à conferência de valores a determinados tipos de trabalhos com base em padrões europeus sejam discutíveis, as ocorrências formais efetuadas no universo colonial resultaram de fatores que ultrapassaram simples questões técnicas. Por meio da análise de modificações efetuadas nos trabalhos executados nas colônias, em relação aos seus modelos originais é possível, por exemplo, verificar o grau de liberdade atingido pelos artistas e pelos artesãos na execução das suas obras, constituindo as suas escolhas a expressão dos seus interesses, nem sempre coincidentes com as expectativas estéticas ou técnicas que caracterizavam a realização das obras de arte no continente europeu.

2.3 A GRAVURA ROCOCÓ COMO FONTE DE MOTIVOS ORNAMENTAIS PARA OS INTERIORES DOS TEMPLOS RELIGIOSOS EM PORTUGAL E NO BRASIL

A evolução dos processos de impressão conduziria a um aprimoramento das edições que seriam produzidas com maior qualidade, incluindo-se a tipografia, que também evoluiria rapidamente. Coube ao tipógrafo Pierre Simon Fournier, o Jovem, padronizar os tamanhos das letras utilizadas na França, o que teria início por meio da impressão de uma obra que exerceria grande influência no meio editorial o primeiro tomo do Manual de Tipografia.

Os tipos romanos, que passou a utilizar, foram desenvolvidos com base na letra *Romain Du Roi*, de Grandjean, que ainda se apresentavam ligadas às formas suaves e arredondadas. Fournier não foi um ilustrador, pois as normas dos grêmios franceses proibiam aos tipógrafos exercer trabalhos como gravadores, associando-se com editores como Barbou, para produzir livros nos quais combinaria as ilustrações de outros gravadores com os seus tipos, normalmente versando essas publicações sobre temas pastoris.

O século XVIII seria marcado pelo desenvolvimento de uma próspera burguesia nas cidades europeias, sobretudo na França, no calor das ideias iluministas, ao mesmo tempo em que se intensificaria o interesse da aristocracia pela literatura e pelas ciências, como ocorreu com o imperador Frederico, o Grande, da Prússia, um leitor obstinado, que produziu uma grande quantidade de ensaios políticos e filosóficos, tendo sido amigo pessoal de Voltaire.

O crescimento da demanda por todos os tipos de literatura conduziria à necessidade de tiragens cada vez maiores, o que obrigaria as oficinas a submeter ao treinamento um número maior de interessados em iniciar carreira como tipógrafos ou gravadores. Os livros ficariam cada vez mais acessíveis, tendo as suas dimensões reduzidas, começando-se a publicar livros de bolso e almanaques, normalmente com textos leves.

O interesse pelas gravuras, muito apreciadas, se intensificaria, reconhecendo-se o seu valor artístico. O repertório ornamental que a partir do segundo quartel do século XVIII seria aplicado sobre as superfícies parietais dos templos religiosos católicos no mundo português apresentaria forte influência francesa, tendo a gravura importante papel para a sua difusão. O atelier dos irmãos Klau-ber, que eram os gravadores oficiais do bispo de Augsburg, se notabilizaria pela produção de estampas religiosas, na representação de santos e de cenas bíblicas, além de outros temas ligados à iconografia cristã (Figura 9). Essa produção se di-

rigia à ilustração de bíblias e missais, entre diversos tipos de livros sacros (Oliveira, 2003, p. 94).

Diversas entre essas publicações chegariam às terras brasileiras, sendo muitas conhecidas até hoje, divulgando significativa parte das tendências ornamentais que se fizeram presentes entre os motivos utilizados para a construção dos conjuntos de talha religiosa, assim como para a do mobiliário de luxo, empregando resistentes e belos tipos de madeiras brasileiras, como o jacarandá da Bahia, o mogno, o cedro, o vinhático e a caviúna, entre outras. Não haveria qualquer dificuldade para que se desse a aceitação dos novos motivos, já que havia verdadeira voracidade em relação às novidades estilísticas e ornamentais geradas no Velho Mundo.

Os temas que predominariam nas gravuras “Klauber” se aproximariam do gosto popular, distanciando-se da produção de caráter mais erudito dos ornamentistas palacianos. A *rocaille* esgarçada e assimétrica seria representada das mais variadas e criativas maneiras, tornando-se elemento fundamental à internacionalização do estilo rococó germânico, que atingiria todas as regiões europeias assim como, por meio de material impresso, chegaria aos mais longínquos povoados do Novo Mundo. (Oliveira, 2003, pp. 94).

No entanto, a inevitável associação entre o rococó e a classe tradicional em meio à qual havia sido gerado, faria com que o estilo sofresse rejeições no meio que buscava pelo estabelecimento de uma nova ordem social, que considerava uma agressão as linhas sinuosas do estilo cortesão, assim como todo e qualquer traço de sensualidade e refinamento que remetesse ao antigo regime, e ao fausto que marcou a sua expressão material e simbólica.

Desse modo, a transposição desses temas originariamente gerados na corte para o espaço sagrado, geraria polêmica, já que incorreria na associação do prazer à felicidade, também na esfera religiosa, para o que, seria necessário gerar-se uma concepção “mais serena e positiva da fé cristã”, que viria a repercutir no campo da arte, desenvolvendo-se a partir daí um novo repertório ornamental dirigido ao espaço religioso, “onde os fiéis pudessem rezar na esperança e na alegria” (Oliveira, 2003, p. 54).

Embora iconograficamente houvesse uma continuidade no atendimento das determinações tridentinas, o rococó religioso setecentista, que continuou a divulgar, em oposição ao protestantismo, o culto às imagens e as relíquias sagradas, assim como outros temas religiosos, instauraria um tipo inédito de sensibilidade

Figura 9 – Joseph Sebastian Klauber – *Santo Inácio de Loyola* – séc. XVIII – gravura – Los Angeles County Museum of Art (LACMA) – Los Angeles, EUA.

religiosa, sob a influência do “espírito do século”, determinando fundamentais e inusitadas diferenciações em relação à plástica que se dirigiria a soluções predominantemente voltadas ao refinamento e à elegância, o que refletiria em questões como a do peso formal, variando a tensão de acordo com os limites das tradições barroquizantes de cada local (Oliveira, 2003, p. 58).

Mas nem todos os segmentos sociais franceses comungavam da estética vigente. Na França oitocentista os artifícios utilizados pela arquitetura e pela arte rococó passariam a ser associados a aspectos negativos, de frivolidade e decadência, gerando-se o estabelecimento de relações para com os motivos que conduziram a conjuntura política e econômica, que envolvia um elevado grau de corrupção que assolava o país.

No antigo regime os críticos sociais condenavam severamente as características por eles associadas à “lascívia” presentes em obras de arte como as pinturas de François Boucher, nas quais corpos nus e rosados se entregavam ao hedonismo em meio a um ambiente idílico. Aqueles que não se conformavam com os privilégios concedidos à nobreza ansiavam por uma nova arte, que pudesse contribuir para a formação dos cidadãos, expressando função instrutiva e edificante, em lugar de se prestar ao mero deleite (Roth, 2008, p. 432).

Os enciclopedistas, encabeçados por Diderot, visavam eliminar os traços culturais do antigo regime, para atingir um estado ideal de humanidade o qual possibilitasse a criação de uma nova ordem social, pela qual se pudesse desenvolver uma nova arquitetura, funcional e estruturalmente pura e expressiva. Os iluministas acreditavam, sobretudo, na razão humana e nas suas potencialidades para dissipar as trevas inerentes à raça humana. Novos ares inicialmente renovadores varreriam a França oitocentista, onde não se consideraria a possibilidade da existência de uma verdade absoluta (Roth, 2008, p. 432).

O estilo regência seria levado para Portugal, a partir da década de 1720, durante o reinado de D. João V, que contrataria diversos artistas franceses para realizar trabalhos na corte portuguesa, entre eles, Pierre-Antoine Quillard, Guillaume-François Laurent Debré, Jean Baptiste Michel Le Bouteaux, Pierre Rochefor e Antoine Mengin, sendo que vários entre os integrantes desse grupo trabalhariam como desenhistas na recém-criada Academia Real de História. Além dessa participação direta de artistas franceses as gravuras desempenhariam um importante papel na difusão dos motivos ornamentais franceses em Portugal (Oliveira, 2003, p. 141).

Essas tendências podem ser detectadas na talha portuguesa, especialmente nos motivos criados por Bérain, em obras realizadas no final da década de 1720,

em elementos emoldurados e retabulares como os das igrejas das Mercês e na Madre de Deus, entre eles, os arabescos planos, as cabeças emplumadas e os cestos de flores. O estilo regência atingiria a máxima expressão na talha portuguesa no palácio de Queluz, encontrando-se elementos dessa tendência na capela de Nossa Senhora da Conceição de Queluz, edificada entre 1747 e 1752, a partir do projeto do arquiteto Mateus Vicente de Oliveira e primorosamente ornamentada pelo entalhador Silvestre de Faria Lobo, e na sala do trono, onde a ornamentação também atingiria a excelência (Oliveira, 2003, pp. 142 e 144).

Em Lisboa, após o terremoto de 1755, a presença de arquitetos italianos responsáveis por projetos em execução naquela cidade, faria com que o arquitetônico predominasse sobre o ornamental. Entre 1750 e 1800, o rococó florescente em Portugal, geraria uma talha requintada, sob o reinado de D. José e depois, sob o de D. Maria I, prolongando-se além da permanência do estilo em outros países europeus. A linguagem decorativa do estilo rococó se subordinaria a elementos classicizantes de caráter arquitetônico. Entre as obras mais destacadas está o retábulo-mor da igreja de São Martinho de Tibães (Figura 10a), que apresenta elementos identificáveis em gravuras de J. Rumpp, em publicações de Engelbrecht e Stockman, publicadas por Hertel. A presença de elementos *ohrmuschelstil* (auriculares – Figura 10b), denuncia a influência da Baviera, no Sul da Alemanha (Smith., 1962, p. 144).

Na setecentista cidade de São Paulo, a edição de registros carregados de informações relativas a outras culturas acarretaria reinterpretações dos modelos importados à luz do repertório local; gerar-se-iam assim recombinações com mesclas de elementos provenientes de diferentes momentos dos estilos franceses do século XVIII.

Como se verá em outro capítulo do presente trabalho, é provável que tenham predominado na ornamentação editada em templos paulistas, aspectos que privilegiariam questões simplesmente decorativas. São muitas as implicações envolvi-

Figura 10a – Igreja de São Martinho – Retábulo mor – Mosteiro de Tibães, Braga, Portugal – foto: M. Bonazzi

Figura 10b – Igreja de
São Martinho – detalhe
da ornamentação
do arco-cruzeiro –
Mosteiro de Tibães,
Braga, Portugal – foto:
M. Bonazzi

das na análise desse tipo de questão, como o gosto vigente entre as lideranças das comunidades e a sua influência direta no trabalho dos executantes. Há também questões relativas a anacronismos, sendo possível comprovar por meio de documentação ter havido encomendas de conjuntos de talha de “sabor” rococó, em São Paulo, várias décadas depois do estilo ter sido considerado ultrapassado na França e mesmo no Rio de Janeiro.

3.1 INTRODUÇÃO AO PROCESSO EVOLUTIVO DA TÉCNICA DO ENTALHE EM MADEIRA

Algumas técnicas escultóricas podem ser utilizadas em carpintaria, marcenaria e na construção e ornamentação do mobiliário em madeira, assim como em outras aplicações, como a realização da talha ornamental e simbólica desenvolvida para os interiores de templos religiosos católicos, gerando as mesas e os retábulos de altares, assim como os revestimentos que passaram a recobrir as suas superfícies parietais, sobretudo na Península Ibérica e, por influência portuguesa, no Brasil.

O processo evolutivo desse conjunto de técnicas se perde em períodos históricos remotos dos quais, devido às limitações de durabilidade da madeira diante de materiais mais resistentes, salvo raras exceções, não restaram originais. Desse modo, é possível tentar estudar a sua evolução técnica a partir de informações contidas nos mais diversos tipos de suportes, como pinturas, relevos ou relevos pintados sobre cerâmica, pedra ou madeira.

Assim, por meio do estudo da evolução de técnicas como a da marcenaria e da carpintaria, ou especificamente a do entalhe em madeira, é possível detectar registros formais e técnicos representativos das respostas geradas pela mente humana, em diferentes culturas e períodos históricos, com o objetivo de solucionar com finalidades diversas, problemas como o da conferência de formas tridimensionais aos mais diversos tipos de suportes físicos.

As características de cada sintaxe que compõe as técnicas impregnam os suportes enquanto vestígios dos procedimentos adotados para a execução, constituindo indícios documentais a respeito do desenvolvimento conceitual e técnico

do período no qual foram gerados. Alguns desses indícios podem ser reconhecidos nos originais executados sobre madeira, realizados no nosso país, como marcas da ação de tipos específicos de ferramentas, ou de diferentes modos de montagem dos múltiplos componentes da talha, entre os mais diversos registros que possam documentar as técnicas empregadas.

O desenvolvimento das técnicas dirigidas à marcenaria e carpintaria, como para a construção do mobiliário, pode oferecer informações esclarecedoras a respeito dos processos escultóricos utilizados na realização da talha em madeira. Desse modo, apresentam-se no presente trabalho, algumas informações em tópicos distribuídos pelo texto, procurando localizar as ocorrências geográfica e cronologicamente, com o objetivo de possibilitar a construção de um repertório formal e estilístico voltado ao reconhecimento de peças geradas por meio dessa técnica escultórica, em terras paulistas.

Como exemplo, é possível verificar alguns dos modos aplicados ao estudo do trabalho em madeira na Antiguidade, tendo sido possível detectar em pinturas presentes nos vasos gregos, a presença de linhas, em peças resultantes de processos escultóricos aplicados à madeira, sobretudo em peças do mobiliário, como as construídas em Micenas e nas Ilhas Cícladas e, mais tarde, no apogeu do período helênico, nas quais se faz presente a influência oriental e egípcia (Feduchi, 1986, p. 14).

Os materiais utilizados eram o cedro, o pinho, o cipreste, lembrando-se que a predominância da vida e expressão do homem grego ao ar livre, relativizaria a importância da madeira, conduzindo ao desenvolvimento de peças executadas em materiais mais resistentes e duráveis, como a pedra, sendo o mármore um tipo de uso predominante e o bronze, dos quais ainda existem escassos exemplares (ibid.).

Representativos das três ordens gregas os elegantes e proporcionados perfis e os elementos ornamentais como os óvulos e dentículos, palmetas, estrias e rosáceas, submetidos à policromia com tons puros de vermelho, azul, amarelo e verde, são encontráveis nas peças do mobiliário, que possuíam elementos marchetados produzidos com madeiras exóticas, ou em aplicações feitas com metais preciosos, cujas formas se repetiriam nas peças de mobiliário feitas em bronze ou em mármore (ibid.).

Ainda sem o conhecimento da samblagem, na Grécia, como no Egito, a montagem de conjuntos estruturais ou de aplicações de elementos ornamentais sobre madeira, se dava pelo uso de cavilhas, o que conferia maior fragilidade aos conjuntos, que se mostravam sem condições para arcarem com empuxos ou

movimentações de forte intensidade. Essa característica obrigava que se acrescentassem barras de reforço na parte posterior das peças para evitar a desagregação das precárias junções (ibid.).

Também nas escavações realizadas nas necrópoles etruscas de Caere, localizadas na região do Lácio, província de Roma, em Herculano e em outras províncias italianas foram encontrados diversos exemplares de mobiliário em pedra e em bronze, assim como algumas peças de madeira, encontradas carbonizadas em Pompéia, mas em estado suficientemente apreciável para permitir estudos a respeito dos materiais e técnicas empregados na sua construção. Naquelas a influência grega é muito grande, tendo-se chegado a reproduzir em Roma alguns modelos lá originados. Foram muitas as ricas e exóticas variedades e tipos de madeiras utilizados em Roma, provenientes das inúmeras colônias (ibid., p. 18).

Muitas das antigas técnicas utilizadas pelos romanos durante o Império, assim como diversos tipos de ferramentas, caíram em desuso em boa parte da Idade Média renascendo no século XV e sendo levados à Espanha e em seguida a Portugal por intermédio de mestres-entalhadores flamengos, acostumados com a execução de peças em carvalho, para o atendimento de demandas por retábulos e cadeirais em cidades dos Países Baixos, da Alemanha e do norte da França. A talha dourada se tornaria, em Portugal e na Espanha, uma expressão de cunho nacional, perdurando por séculos como uma das mais importantes expressões da arte ibérica (Smith, 1962, p. 7).

3.2 O RETÁBULO COMO COMPONENTE DE SINTAXE A SERVIÇO DE UMA ESTÉTICA DETERMINADA POR INTERESSES RELIGIOSOS

A realização de *ritos de passagem* para marcar momentos importantes da vida como o nascimento, o crescimento, o casamento, a maternidade e a paternidade, as mais significativas realizações pessoais, o envelhecimento e a morte, têm sido comum em diferentes culturas, locais e épocas, podendo constituir *ritos de agregação*, por meio dos quais um ou mais indivíduos serão admitidos ao seio de uma determinada comunidade podendo também essas práticas assumir um significado simbólico associado à purificação (Gennep, 1981, p. 14-34).

Nesse contexto o ato de ultrapassar fisicamente o limiar, pode representar a superação do intransponível ou um estado ideal expresso por aquele que se encontra pronto para ter acesso a uma nova realidade. Para demarcar esse local uma

simples pedra pode ser suficiente já que, enquanto arquétipo de *Bétilo*¹ remeterá simbolicamente ao local sagrado onde ocorre a comunicação entre o divino e o humano. A transposição do limite entre duas realidades tem sido eficazmente representada pela travessia por sobre o pórtico, por meio da qual é possível realizar ritualisticamente a atávica função mágica, purificante e vivificante da passagem, demarcada por local a ser cruzado por aquele que demonstrar valor suficiente para superar os obstáculos.

Essa possibilidade conduziria a uma cerimônia de caráter místico-político, o *triumphus*, a mais alta honraria concedida a um general vitorioso em seu retorno à cidade de Roma, que após purificar-se por meio de rituais diversos poderia transpor o *Arco Triunfal*² para vivenciar a glória em meio a sua comunidade. Essa passagem ritual também ocorreu entre os faraós egípcios, que realizavam rituais de passagem demarcados por portais no seu ingresso a templos e palácios, assim como entre os etruscos, enquanto reflexo de epifanias religiosas orientais, ocorreria o acolhimento ao vitorioso, aclamado como um deus. O *adventus* constituía uma entrada triunfal ou festejo pelo retorno do imperador a Roma por meio de uma *pompa triumphalis* iniciada com a passagem do vitorioso pela porta cidadina até a sua chegada a um templo sagrado ou um palácio no interior da cidade e remete a reminiscências ritualísticas da Etrúria mescladas com elementos cerimoniais helenísticos (Ciseri, 1990, p. 02).

Dois elementos estruturais se distinguiriam: a *porta triumphalis*, bem proporcionada construção feita em madeira, estrategicamente posicionada em áreas urbanas, já presente nas cidades lucumônicas³ e *l'arcus*⁴, normalmente situado próximo a um caminho ou estrada configurando-se por séculos como arquitetura honorífica, em local diverso de onde passariam os cortejos militares (ibid, p. 3).

Gradativamente o arco triunfal⁵ adquiriria um valor simbólico próprio, associado à celebração da vitória e da excelência; incorporado ao repertório iconográfico cristão seria inserido na produção artística impregnando desde a ornamenta-

1. Casa de Deus. Vide: Gen 28,10-22 (Roque, 2004, p. 19-20).

2. Arco honorífico do Império Romano; monumento construído para demarcar a entrada em triunfo de um chefe vitorioso à cidade de Roma. Ao mesmo tempo desempenhou a função de arco votivo para pedir a vitória aos deuses. Sua estrutura em três cordas inspiraria as fachadas das igrejas medievais sendo, entre o Renascimento e o século XIX, construído segundo os padrões romanos.

3. Originária da Etrúria a casta lucumônica pertenceu à dinastia dos Tarquini, dos Porsegna, dos Velimni e outras linhagens de reis-sacerdotes.

4. Segundo Versnel (1970, p. 136, apud Ciseri, 1990, p. 3) o termo específico só seria empregado posteriormente, na África, a partir do século III, d.C.

5. Também associado a comemorações político-sacras derivadas do *adventus* ou do *triumphus*, que seriam editadas por séculos no mundo ocidental, assim como no bizantino, como a exaltação do *Christus triumphans* (Ciseri, 1990, p. 4).

ção de delicadas peças de ourivesaria, como o relicário de Eginardo (Figura 11), que tão bem exemplifica a grande admiração que se dedicava na época carolíngia a Antiguidade Clássica e aos modelos desenvolvidos na Roma Imperial, até as realizações arquitetônicas, como a monumental fachada da medieval igreja catalã de Santa Maria a Ripoll (Figura 12) (ibid.).

Referências à origem dos rituais de triunfo em civilizações europeias ou médio-orientais apontam para vestígios de componentes essenciais constituintes de mecanismos e estruturas de antigos rituais da cultura romana, ligados a tradições ainda mais remotas do que se encontra registrado nos *Inni Omerici*⁶ (Ciseri, 1990, p. 4).

Os primeiros arcos de que se têm notícias foram os três erigidos por Lucio Stertinio, em 196 a.C., localizando-se dois no Foro Boario, diante dos templos *della Fortuna* e *della Mater Matuta* e um no Circo Massimo. Outro seria erigido por Publio Cornelio Scipione em 190 a.C., sobre o *Campidoglio*, sendo ornamentado com sete estátuas douradas, duas estátuas equestres e fontes. Em

Figura 11 – Desenho do sec. XVII baseado no Arco Relicário de Eginardo – Biliotheque Nationale, Paris.

6. Atribuídos a Homero, os *Hinos Oméricos* são compostos por poemas de tradição grega, que não se destinaram ao culto sendo diversos deles, no entanto, dedicados a Dioniso.

Figura 12 – Mosteiro de Santa Maria a Ripoll – Gerona, Espanha (detalhe da portada)

221 a.C., o *Cunctator*⁷ *Quinto Fábio Máximo*, construiria um arco triunfal sobre a *via Sacra*, chamado *Fornix Fabianus*, quando então, Plínio o Velho definiria a função do arco associando-a à da coluna, enquanto estruturas que se elevariam simbolicamente *acima dos mortais* (ibid., p. 3)⁸. Outros arcos que comporiam o mais antigo conjunto dessas estruturas são o de Pompeu, de Ottavio, o Arco *Aziaco* e o Arco de Augusto.

Essas estruturas arquitetônicas assim como os ornatos que as recobriam, contendo elementos escultóricos e ornamentais representativos de vitórias em batalhas, de armas e troféus obtidos dos inimigos derrotados, de figuras mitológicas ou alegóricas protetoras dos exércitos romanos, eram construídas em mármore de diversos tipos e cores, tendo historicamente ocorrido diversas desmontagens e remontagens com componentes de diferentes conjuntos para novas comemorações, como se pode constatar entre os elementos presentes no Arco de Constantino (Figura 13), representativos da vitória do imperador sobre Massêncio, na batalha de Ponte Mílvia, em 312, integrando-se a esse conjunto a figura

7. Em latim, *cunctator* significa “aquele que adia”, tendo essa alcunha sido conferida a *Quinto Fábio Máximo*, devido às táticas por ele utilizadas para deter Aníbal, durante a Segunda Guerra Púnica.

8. Vide na enciclopédia *Naturalis Historia* (34, 27), escrita por Plínio o Velho, e publicada entre os anos de 77 e 79 d.C., sendo o compêndio hoje conhecido composto por trinta e sete livros e, Massimo Pallottino, *Arco onorario e trionfale*, in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica, orientale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, I, p. 588-598.

Figura 13 – Arco de Constantino – Roma, Itália – Foto: M. Bonazzi

do imperador Marco Aurélio e também expando elementos comemorativos da vitória de Trajano sobre os Dácios, conjunto ao qual se agregam oito esculturas representativas de prisioneiros dácios retiradas do Forum Trajano.

Nos quinhentos tornar-se-ia comum o uso de arcos compostos por três fórnices⁹ para a realização de entradas solenes em diferentes cidades. Sebastiano Serlio Bolognesi mencionaria nos *Cinco Livros de Arquitetura*¹⁰, as possibilidades de utilização das formas dos arcos triunfais da Antiguidade, pelos quais nutria grande admiração (Toledo, 1983, p. 174), em outras aplicações (Figura 14):

*Ancora Che a nostri tempi non si faccian più archi trionfali di marmo, o d'altre pietre; nondi meno, quando alcun personaggio fa l'entrata in uma città, o per passaggio, o per il possesso a quella, se gli fanno ne' più bel luoghi d'essa città alcuni archi trionfali di diverse maniere ornamenti*¹¹ [...] *Questa invention non solamente servirà per ornare um camino, ma per uma porta, o per altro ornamento potrà esser adoperata*¹² [...]. (Serlio, 1619, p. 181)

9. Abóbada. Arco de porta, numa parede mestra (Teixeira, 1985, p. 116).

10. Na edição inglesa de 1611, reproduzida pela Dover Publications de New York: *Of the Corinthia, The fourth booke, the eyght chapter*.

11. N.A.: Na edição veneziana: Libro Quarto, p. 180.

12. Ainda que no nosso tempo não se façam mais arcos triunfais de mármore, ou de outras pedras, e menos ainda quando algum personagem adentra em uma cidade, ou para a passagem, ou para que dela tome posse, se

Figura 14 – Sebastiano Serlio – Pranchas do “Extraordinario libro di architettura de Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo” publicado em Veneza, em 1560. Portas Rústicas – Pranchas II, III, IX, XIII e Portas Delicadas – Pranchas II, VI, XVI, XVIII, XX

Alguns desses cortejos se tornariam particularmente célebres, como a entrada solene de *Jean II* com sua rainha *Jeanne d'Aubergne*, em Paris, em 1350; a entrada de Henrique VI, da Inglaterra para a coroação em Paris, em 1451; o ingresso solene de Carlos V em Amberes, em 1515 ou, posteriormente, a entrada de Felipe I em Lisboa, em 1581, fato de particular interesse ao presente trabalho, e que merecerá menção logo a seguir. No entanto, devido às prodigiosas proporções, o ingresso triunfal do Papa Leão X em Florença (Figura 15), em 1515, será aqui destacado, por reunir elementos fundamentais à compreensão de concepções que

lhe fazem nos mais belos lugares desta cidade alguns arcos triunfais ornamentados de diversas maneiras [...] esta invenção não apenas servirá para ornar um caminho, mas para uma porta, ou poderá ser utilizada para outro ornamento [...] (Serlio, 1619, p. 181, tradução nossa).

Figura 15 – Giorgio Vasari e Giovanni Stradano (Jan van der Straet, detto) – *Corteo di Leone X in piazza della Signoria* – Palazzo Vecchio – Florença, Itália.

repercutiriam nos trabalhos de ornamentação como os que se fariam presentes na talha realizada no Mundo Português, quando os retábulos de altares seriam reconfigurados a partir das determinações do Concílio de Trento.

Com base nessas diretrizes, seriam conferidas aos conjuntos retabulares as formas dos arcos triunfais da Antiguidade Clássica compondo as estruturas que se distribuiriam pelos interiores dos templos religiosos católicos, posicionadas por detrás das mesas de altar, na Ibéria e, no caso do foco deste trabalho, em Portugal e no Brasil onde, a partir da Renascença, os elementos retabulares assumiriam particularidades especificamente lusitanas.

A construção desses aparatos de honra com materiais menos duráveis como a madeira resultaria em realizações efêmeras. Mesmo assim, para que atendessem às exigentes expectativas dos encomendantes seria necessário contar com as concepções e a atuação de destacados artistas, conhecedores dos cânones clássicos e das suas proporções ideais. Entre o grupo que atuou nos preparativos para a recepção a Leão X, o Papa Médici em Florença, encontram-se pintores, escultores e arquitetos do porte de Domenico e Ridolfo Ghirlandaio, com Andrea Feltrini, Domenico Poggini e Francesco Granacci, Andrea del Sarto, com Pontormo e Rosso Fiorentino, os Bandinelli, com Jácopo Sansovino e Antonio e Bastiano da Sangallo, entre um seletos e privilegiado séquito (Ciseri, 1990, p. 41).

Foram planejados e executados diversos tipos de aparatos viários efêmeros dos quais, devido ao escopo do presente trabalho, se mencionará apenas os arcos

de triunfo, distribuídos pelas ruas de Florença, por onde passaria o cortejo que conduziria Leão X ao centro do poder da sua cidade natal. Em 1515, os simbólicos portais foram posicionados em locais como a *Porta a San Pier Gattolini*, construída a partir de projeto de Andrea Orcagna, por volta de 1330. Na ocasião do cortejo, operários da igreja de Santa Maria del Fiore, realizariam uma placa de mármore com os seguintes dizeres: “*Leo Primus in Florentina Gente Ex Nobilissima Medicearum Familia Pont. Max. Bononian Proficiscens Florentiam Patriam Suam Primum in Eo Honorem [...]*” (Figura 16).

Outros arcos de triunfo seriam posicionados em diferentes pontos de Florença, como o arco erguido na *Via Maggio*, próximo à igreja de San Felice in Piazza, de estilo clássico e composto por oito grandes colunas imitando o mármore, e por profusa ornamentação. Também foram construídos arcos sobre a ponte da *Santa Trinita*, na *Piazza della Signoria*, na *Via del Proconsolo*, entre outros locais, tendo sido todos ricamente ornamentados segundo modelos clássicos primorosamente executados.

Há diversos relatos a respeito de detalhes da produção escultórica realizada para essa recepção ao pontífice Médice, dos quais segue um trecho transcrito por Luca Landucci¹³:

[...] um magnio arco trionfale sopra la via maestra che va alla piazza, el quale aveva dinanzi 4 colonne tonde e grandi come quelle di S. Lorenzo, e 6 colonne piane co' loro cornicioni e ornamenti; molto belle cose e grandi. Andavano alte sopra le case com tante figure di buoni maestri che facevano stupire ogniuno (apud Ciseri, 1990, p. 120).¹⁴

Mesmo sendo essa vasta produção dirigida à construção de aparatos viários efêmeros, a concepção, a qualidade do desenho, dos materiais, lavra e acabamentos, atingiam o nível da excelência havendo, portanto, precedentes quanto a realização de conjuntos escultóricos em madeira, em formato de arcos triunfais cujas superfícies se apresentavam impregnadas de vasto repertório ornamental e simbólico composto por elementos desenhados e executados segundo os cânones presentes nos modelos da Antiguidade Clássica.

13. LANDUCCI, Luca. *Diario Fiorentino dal 1450 a 1516 continuato da um anonimo fino al 1542*, a cura di I. del Badia, Firenze, Sansoni, 1894, p. 195-196, apud, Ciseri, 1990, p. 120.

14. [...] um grande arco triunfal sobre a via maestra (principal) que vai até a praça, diante do qual havia quatro colunas arredondadas e grandes como as de S. Lorenzo e seis pilastras com cornijas e ornamentos, muitas coisas belas e grandes. Projetavam-se acima das casas com tantas figuras de bons mestres que impressionaram a cada um (Ciseri, 1990, p. 120, tradução nossa).

Figura 16 –
Mestre de 1515
– *Allegoria di
Roma* – gravura –
British Museum
– Londres. A
composição inclui
alguns dos maiores
monumentos
de Roma como
o Panteão, o
obelisco do
vaticano, a coluna
de Trajano e a
estátua Marcus
Aurelius. Na
parte inferior,
uma mulher está
reclinada ao lado
de um leão (alusão
ao Papa Medici,
sua cidade ou seu
poder).

Essa experiência certamente seria útil quando da transposição daquele repertório para a ornamentação dos interiores das construções religiosas do Mundo Português, constituindo a técnica escultórica do entalhe em madeira uma excelente opção, por fornecer artefatos leves e facilmente estruturáveis, agradáveis ao toque, aos quais seria possível conferir os mais diversos e variados formatos, com as mais ousadas projeções, apresentando características convenientes em relação ao peso, o que repercutiria em importantes questões, como a estabilidade dos conjuntos, além da definição plástica das linhas dos ornatos, sendo as suas superfícies, desde que devidamente preparadas, favoráveis à aplicação das finíssimas folhas de ouro de 24 quilates, material que complementaria material e simbolicamente o ciclo construtivo da talha dourada que impregnaria de significados simbólicos associados à luz divina.

Se na Itália a madeira não seria considerada como material de uso definitivo para aplicações ornamentais dirigidas aos interiores dos templos religiosos, é provável que a presença do ouro nas camadas que recobririam as formas escultóricas dos conjuntos de talha no Mundo Português tenha contribuído para que ocorresse uma ruptura em relação à efemeridade que se costumava atribuir às realizações que utilizavam a madeira como suporte. Os altos investimentos necessários para que se dourasse um retábulo justificariam a manutenção desses conjuntos arquitetônico-escultóricos por tempo indeterminado que, no entanto, chegariam a ser substituídos por outras razões, como as ligadas às expectativas de atualização estilística dos grupos encomendantes.

As tendências ritualísticas desenvolvidas em centros geradores de cultura como Roma, atingiriam outras localidades podendo-se destacar no Mundo Ibérico, entre os diversos exemplos de cortejos envolvendo a construção de efêmeros aparatos de glória, a entrada do rei Felipe I, de Portugal (segundo de Espanha), em Lisboa, no ano de 1581, descrita no livro *Das Festas qve se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe Primeiro de Portugal*¹⁵:

*O amor natural da patria (serenissimo príncipe) enuolto em hum zelo de curiosidade de manifestar suas grandezas por outras partes remotas, me deu motiuo a empreender o trabalho de contar por extenso, e notar em particular todos os ornamentos, edificios, e versos de lououres, que fizeram na entrada que à S.C.R.M. del Rey D. Philippe Nosso Senhor, e vosso Tio*¹⁶ *fez na cidade de Lixboa. Os quaes posto que forão grandes,*

15. Escrito por *Mestre Affonso Guerreiro* e Impresso em Lisboa, na casa de Francisco Correa, em 1581.

16. O prólogo escrito pelo *Mestre Affonso Guerreiro* se dirige ao sereníssimo D. Alberto, Arquiduque da Áustria e Presbítero Cardeal da Santa Igreja Romana, sobrinho do rei D. Felipe I.

e de faustosas pompas, como merecia hum tão insigne Monarca, muito maiores e mais de estimar forão os sinaes de amor, que os Portugueses mostrarão na solemnidade deste triumpho. (Guerreiro, 1581)

No capítulo V, o autor descreve os aparatos de arte efêmera construídos para a recepção ao rei espanhol, em pleno período de dominação sobre Portugal, em sua chegada a Lisboa, envolvendo, entre um grande número de estruturas e ornamentos, um aparatoso arco de triunfo, formado por dois fórnices contendo arcos encimados por capitéis da ordem Dórica “que fingião ser de pedra de cor de claro & escuro (...)”, entre um vasto arsenal de criações especialmente confeccionadas para o evento.

A tradição portuguesa no trato com a madeira já era reconhecida devido à qualidade atingida na construção das naus e caravelas, ou mesmo pela ornamentação goticizante com elementos manuelinos presentes na talha realizada na passagem do século XV para o XVI, assim como nos conjuntos de elementos emoldurados que nos seiscentos se alternariam com painéis pintados. Relatos minuciosos como o da entrada do rei Felipe I de Portugal em Lisboa, nos colocam em contato com informações relativas à construção em Portugal, de efêmeros aparatos de glória, executados em madeira e ornamentados com elementos extraídos da tradição clássica cujos modelos, a partir do desenvolvimento da imprensa, seriam divulgados por meio de gravuras produzidas em centros internacionais, geradores de tendências estéticas, como Roma e Paris, que a partir da Contra Reforma passariam a ser utilizados para ornamentar os interiores dos templos católicos:

*Continuaua à ordem das colunas & estatuas, que atraz fica dito, que significauão os Reinos & Fortalezas da India, ate as portas da ribeira, por onde sua Magestade auia de entrar, são esfas portas de sua natureza dous arcos redôdos, ambos iguaes co hum pilar no meio q os diuide, & por estarem tão acco modados na sua forma pera a entrada del rei co apparato triũfal, nelles se fundou todo o ornamento q conuinha [...]. Estauão como tenho dito nesta porta dous arcos redondos cõ duas colunas no meio & hũa de cada parte todas corinthias, os terços debaixo de cada hũa erão pintados de brutescos, & os dous dos capiteis eram estriados de branco e preto, & os capiteis e folhagem dourados q tinha de altura 40 palmos, o frifõ corria por cima dos arcos [...]*¹⁷. (Guerreiro, 1581)

17. *Da entrada del Rey em Lixboa* – Capitulo XXIII.

Figura 17 – Chegada do rei D. Filipe II de Portugal a Lisboa em 1619. Vista panorâmica de Lisboa a partir do rio Tejo: em primeiro plano, o Terreiro do Paço, onde se ergueram arcos triunfais para a entrada do rei. – Fonte: Lavanha, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622.

Essa vasta experiência no trato com a madeira e outros materiais pouco duráveis, utilizados para a construção de aparatos efêmeros em Portugal, seria novamente verificada na faustosa recepção oferecida pela cidade de Lisboa, ao herdeiro de Filipe I, D. Felipe II rei de Portugal (terceiro de Espanha), em 1619, que também visitaria outras cidades portuguesas (Figura 17). Esse evento se encontra pormenorizadamente descrito no texto escrito por João Baptista Lavanha¹⁸, real cronista-mor, e ilustrado pelo gravador flamengo Hans Schorkens. Os diversos arcos triunfais construídos para a recepção real apresentam clara influência Flamenga (Figuras 18-20), sendo identificáveis tendências ornamentais geradas nos Países Baixos, principalmente por Hans Vredeman de Vries, e se encontram presentes em publicações lançadas entre 1565 e 1568. Esses livros teriam grande importância para a divulgação do vocabulário decorativo, especialmente o do chamado Rollwerk (Neves, 1982/3, p. 88).

As entradas triunfais declinariam a partir do século XVII, quando seriam desenvolvidos novos tipos de festejos que restringiriam a presença do monarca à corte, em um espaço privado e protegido, como ocorreria nos *intermezzi*, de origem florentina, os *ballets de cour*, parisienses, as *masques* inglesas e os *ballets*

18. *Viagem da Catholica Real Magestade Del Rei D. Filipe II. N.S. ao Reyno de Portvgal e Rellação do Solene Recebimento que nelle se lbe fez S. Magestade a mandou escrever por João Baptista Lavanha sev coronista mayor.* Madrid: Thomas Iunti Impressor del Rei N.S. M.DC.XXII.

Figura 18 – Arco dos Ourives, e Lapidários. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: Lavanha, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622. Ao cabo da Rua nova à entrada rua Dos Ourivez, fizeram eles, & os Lapidarios hum espetaculo asfas elegante, & curioso. Sobre hum alto pedefstal se levantava hũa peanha, encima da qual arrimado à hum dofel de rico brocado estava a estatua del Rei D. Filipe I. Em pee mui ao natural retratado, com o traje com que entrou em Lisboa o año de 1581. Tinha na mão esquerda hum cetro de ouro, & na direita duas Coroas juntas, erão de ouro guarnecidas de perolas, & e pedras preciosas, as quaes representavão os dous reinos de Castella, & Portugal, fazia el Rei demonstração de offerecelas à sua majestade seu filho, ao passar por ali com este distico (Lavanha, 1622, p. 48).

Figura 19 – Arco dos Moedeiros. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: Lavanha, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622. Deffronte desta Rua dos Ourives fica a casa da Moeda, em cuja porta os officiaes dela levantarão hum bem ordenado Arco, semeadas as suas partes de moedas de ouro, & prata, na representação dele quizerão mostrar a verdade, & e fidelidade de seu officio, & à outra da Confiança Real. Cubrassse a Verdade com humtransparente veo de prata, pelo qual se lhe via o peito aberto, & dentro do coração; tinha na cabeça hũa capella de folhas, & fruto de pefegueiro, & encima dela hum sol. Da cõfiança Real era o ornato hũa Coroa Real na cabeça, cetro em hũa mão, & cõ outra dava barras de ouro, & de prata à verdade, e os lados destas figuras avia dous mínimos, hũ deles com hũas balanças, & outro com os pesos delas [...] (Lavanha, 1622, p. 50).

Figura 20 – Arco dos Alfaiates. Construído para a recepção do Rei Filipe II de Portugal em sua visita à Lisboa. In: Lavanha, João Baptista, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal*, 1622. *Nas fangas da farinha testeiro da mesma Calcetaria, fizerão os Alfaiates hum espetáculo em que quizerão representar o poder, grandeza, & magnificência de sua magestade, na del Rei Salamão, para o que fizerão hũa fabrica de 75 palmos de alto, & 30 de largo, fundada sobre hum plintazo de pedraria de 10.palmos. Era todo o edificio pintado de BRanco Brunido, que fingia ser de Marfil lavrado de ouro, que por eferno parecia bem; no meio avia hum Arco grande entre quatro maiores columnas de obra Corinthia, com os terços revestidos de excelente grutesco de meio relevo de cera branca á partes dourada, como erão os capiteis & o ornato do friso, & hús fruteiros que nos intercolumnios se penduravão de hus mafcarões dourados. No Arco avia hum trono de seis degraus terminados nas pontas com doze Leões de ouro; sobre este trono avia hũa cadeira Real mui ricamente lavrada ao antiguo arrimada à hum dosel de brocado, & nella affentado el Rei Salamão, estatua grande de cera branca de perfeita escultura, guarnecidas de ouro as vestiduras, na cabeça Coroa Real, na mão direita o cetro, o pee direito sobre hum mundo, & o esquerdo sobre sobre suas riquezas [...]* (Lavanha, 1622, p. 51).

equestres, que acabariam por contribuir para o fim do interesse pelos ingressos triunfais públicos.

A progressiva cristianização dos rituais de Estado e a *Christomimèsis*¹⁹, transformariam o triunfo em uma procissão religiosa conservando, no entanto, o seu significado eminentemente político, já que a “política e o cerimonial não são assuntos separados, um sério e outro superficial. Ritual não é a máscara da força, mas é em si um tipo de poder” (Cannadine, 1987, p. 19, apud Ciseri, 1990, p. 5).

Notoriamente atuante no Concílio de Trento, a Companhia de Jesus teria um importante papel na elaboração de normas voltadas à reforma da igreja, envolvendo particularmente a renovação teológica e litúrgica ligando-se, desse modo, à concepção das linhas que conduziriam a uma reconfiguração arquitetônica, influenciando também as tendências estéticas que predominariam nas artes plásticas e na iconografia. Assim, componentes espaciais que anteriormente apresentavam funções simplesmente decorativas, passariam a abrigar ornamentação com forte teor simbólico em atendimento às finalidades catequéticas que

19. A imitação do Cristo, pelos monarcas cristãos, que se tornariam os *christomimētēs*, ou “atores” ou “personificadores” de Cristo (Kantorowicz, 1998, p. 51).

o apostolado na Europa, e principalmente no Novo Mundo, exigiria (Roque, 2004, p. 14).

Alguns fatores conduziriam ao desenvolvimento das estruturas retabulares tal como se passou a conhecer após as determinações geradas no século XVI pelo Concílio de Trento. Como antecedente, encontra-se a tendência para a exaltação sensorial implementada pela Igreja a partir do século VIII, que conduziria a um fenômeno ligado ao culto dos mártires e à descoberta de relíquias sagradas o que, à época das cruzadas faria com que para a Europa fossem levados os mais diversos tipos de fragmentos de corpos e objetos de uso dos santos, suficientes para abastecer as igrejas do mundo ocidental. Os templos que possuísem relíquias se tornariam centros de peregrinação, propiciando a prosperidade à igreja, a comunidade e a toda a região circundante (ibid., p. 39).

O orgulho por poder realizar a *elevatio in altum*, quando as relíquias que compunham o *thesaurum*²⁰ de uma igreja, seriam elevadas aos altares, para serem vistas e tocadas pela comunidade de fiéis e peregrinos, justificaria os altos investimentos para a construção de elaboradas *capsas*²¹, em metais preciosos com ricos trabalhos de ourivesaria ornamental, que protegeriam às relíquias possibilitando a sua visualização (ibid., p. 41).

As igrejas que não possuísem meios para a obtenção das relíquias necessitariam de outras estratégias para atrair aos fiéis, o que se mostraria viável com a construção de elementos verticalizados posicionados atrás das mesas de altar, para conter signos representativos de temas iconográficos. Devido ao posicionamento, dessas estruturas que inicialmente apresentavam dimensões reduzidas, sendo construídas em metais ricamente cinzelados e engastados de pedrarias (Figuras 21 e 22), e que seriam expostas apenas em dias solenes²² foram chamadas de retábulos (ibid., p. 42)²³.

Posteriormente passariam a ser construídas em placas de madeira ou de pedra, contendo ou não ornamentação e ficando permanentemente fixas, assumindo então maiores dimensões tendo, portanto, ampliada a sua complexidade estrutural, tornando-se monumentais na passagem do Românico para o Gótico, quando suas linhas apresentariam o predomínio de aspectos arquitetônicos sobre os decorativos (Figura 23). Devido às proporções seria necessário aproximar a mesa de altar das estruturas retabulares, ao fundo da abside. Entre os séculos XIV

20. O tesouro de uma igreja era constituído pelo seu conjunto de relíquias insígnies, sendo motivo de orgulho e um atributo de poder.

21. Caixas.

22. Natal, Páscoa, *Corpus Christi*, Dia de todos os Santos, etc.

23. *Retro tabula*: atrás da mesa de altar.

Figura 21 – Frontal de esmaltes – Santuário de San Miguel de Aralar – Navarra, ES – séc. XII

Figura 22 – Frontal de esmaltes – Santuário de San Miguel de Aralar – Navarra, ES – séc. XII. Detalhe – Virgem com Menino.

Figura 23 – Gil de Siloé – Retábulo mor e túmulo de Juan II de Castilla (1496-1499) – Cartuja de Miraflores – Burgos, Espanha.

e XV aspectos pictóricos predominariam sobre os arquitetônicos, ampliando-se os conjuntos de pinturas e reduzindo-se as estruturas retabulares a grandes conjuntos de elementos emoldurados (*ibid.*, p. 42-3).

Após as determinações do Concílio de Trento, as formas dos antigos arcos triunfais da Roma Imperial se fariam presentes nos conjuntos retabulares construídos em madeira no Mundo Português evocando, mesmo que subliminarmen- te, um profundo conteúdo simbólico associado à vitória, submetendo-se a partir de então as aspirações do fiel a intermediação de um santo, posicionado ao centro da passagem do vitorioso ou daquele que objetivasse superar as vicissitudes da vida para atingir a vida eterna. A esse orago caberia intermediar o contato entre o divino e o humano.

Juntamente com os elementos iconográficos pagãos em muitos casos já incorporados e resignificados pela Igreja de Roma, surgiriam novos motivos ornamentais desenvolvidos em centros criadores e difusores de estética, como Roma e Paris, distribuídos por meio de gravuras impressas em cidades como Augsburg, que também se tornaria um grande centro especializado no desenvolvimento e difusão de motivos ornamentais.

Encontram-se no acervo da Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa, registros relativos a publicações e coleções de gravuras contendo motivos ornamentais que certamente influenciaram a ornamentação em Portugal e nas suas colônias, como os mais célebres tratados arquitetônicos. Entre os títulos estão obras de Alberti, Arfe e Villafañe, François Blondel, Briseux, Diderot, Galli da Bibiena, Jacques Lacombe, Le Pautre, Palladio, Pozzo, Scamozzi, Inacio da Piedade Vasconcelos, Vitruvio, Vignola, entre muitos outros (Pericão, 1990/2, pp. 189-220). A presença dessas publicações que já à época da sua edição circulavam entre grupos restritos, cria possibilidades para a análise e o reconhecimento da origem de diversas entre as tendências ornamentais presentes nas obras realizadas pelos mestres portugueses ou por mestres estrangeiros que atuaram em Portugal, a partir do material impresso, há séculos disponível naquela importante escola lisboeta onde, em muitos casos, se gestaria a reinterpretação dos modelos estrangeiros.

É possível identificar ocorrências estilísticas associando-as a determinados períodos históricos, quando novas combinações de motivos ornamentais passariam a ser geradas e divulgadas por meio de materiais impressos. O estudo das obras dos tratadistas e dos ornamentistas revela alguns dos tipos de ornamentos que serviram de base para a realização da talha entre os séculos XVI e XVIII, no Mundo Português e, entre as suas colônias, o Brasil. Encontra-se no Esta-

do de São Paulo um conjunto remanescente de talha dourada no qual se pode encontrar vários entre os elementos aqui descritos, que guardando ou não as informações proporcionais, simbólicas e ornamentais para com os originais nos quais foram baseados, revelam peculiar recombinação resultante do jogo sócio-político-religioso local.

3.3 INTRODUÇÃO AO ESTUDO DOS OFÍCIOS MECÂNICOS

3.3.1 *A experiência portuguesa*

Na Idade Média os homens livres exerceram funções envolvendo, exclusivamente, o trabalho intelectual, dirigido ao espírito, sendo sete as artes liberais: Gramática, Retórica e Filosofia, que compunham o Trívium e, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, que integravam o Quadrívium. Estas funções eram exercidas pela *Corporação dos Homens Gordos*, normalmente provenientes da alta burguesia (Dreyfus, 1959, p. 08).

O trabalho manual, enquanto atribuição servil seria exercido pelos artesãos, componentes da *Corporação dos Homens Magros*, dividindo-se em quatorze ofícios, especializados nos mais diversos tipos de necessidades e materiais, dirigidos à realização de objetos utilitários. As Artes e Ofícios se dividiram em duas grandes classes, a Livre e a Cativa, sendo que essa última se subdividiria em 44 comunidades de Artes e Ofícios (ibid.).

Essa divisão exclui qualquer uma entre as artes plásticas, das quais apenas no Renascimento formariam o grupo das grandes artes, a Pintura, a Escultura, a Arquitetura e a Música. Os ofícios mecânicos fariam parte das artes menores, posteriormente chamadas de artes aplicadas, entre outras designações.

Na Idade Moderna a tradicional divisão da sociedade em Nobreza, Clero e Povo, se tornaria insuficiente para expressar o emergente grau de complexidade, indicativo de um redimensionamento dos diversos extratos sociais. No entanto, a “honra” continuaria a ser aspecto determinante à expressão da posição ocupada pelo indivíduo na sociedade²⁴.

24. Enquanto prática social o termo honra designava um conjunto de privilégios concedidos pelo poder real àqueles que o servissem no campo de batalha. Com a desagregação do mundo feudal, os conceitos de autoridade e propriedade seriam desvinculados, ao mesmo tempo em que a nobreza militar associaria o significado de honra à virtude e à castidade, à estima e à consideração, ao respeito e à reputação. Nessa fase de transição a honra se configuraria como um sentimento de dignidade pessoal tornando-se, portanto, um atributo de distinção social (Farias, 2008, p. 08).

A historicização da noção de honra foi, segundo Maravall (1979, p.23), um fator decisivo para a estruturação das sociedades monárquico-senhoriais, onde a posição social e o reconhecimento da honra seriam associados ao grupo e não ao indivíduo. As possibilidades de atuação política dos oficiais mecânicos seriam limitadas por fatores restritivos à “inserção social de trabalhadores manuais” sendo impeditivas, por exemplo, ao acesso de oficiais mecânicos ou de seus descendentes a cargos de governança, que poderiam conferir prestígio e rendas.

Por se tratar de especialidades artesanais, agrícolas, extrativas ou curativas, as atividades exercidas pelos marceneiros e carpinteiros, pelos entalhadores, pelos ourives, pelos bate-folhas e pelos douradores, pintores, sapateiros, barbeiros e boticários, entre uma grande variedade de especialidades integrantes dos ofícios mecânicos, incorreriam nos defeitos de “mãos”²⁵ ou de “sangue”²⁶, contornáveis apenas por meio da prestação de serviços à coroa. Nas sociedades do antigo regime a linhagem, que respaldava os privilégios e a honra, se impunha sobre o mérito. No antigo regime ibérico havia duas possibilidades de ascensão social, a riqueza ou o serviço prestado ao rei, normalmente complementares (Mesa, 2007, p. 34). A legitimação social conferida pela *graça régia* distinguiria socialmente por meio da concessão de um conjunto de privilégios (Matta, 2011, p. 11-14).

Embora pertencentes a mesma condição jurídica, inferior, os oficiais mecânicos ofereceriam interesses à coroa por servirem para a afirmação do poder real, participando do governo econômico das cidades e dos eventos cívico-religiosos e, embora não pudessem expressar uma estrutura social totalmente marcada pela harmonia, reproduziriam os referenciais relativos a sociedade excludente e embasada em privilégios característica do antigo regime. Mesmo em se tratando de arte mecânica a participação no colégio dos mestres podia conferir prestígio aos oficiais que, desse modo, encontrariam diferentes possibilidades e critérios para a hierarquização dos ofícios e para um distanciamento da desonra que o trabalho manual poderia representar (Id., p. 15 e 26).

Côncios de possuírem uma identidade social, os oficiais mecânicos (Figura 24) expressariam uma *cultura de ofício*, embasados por valores éticos, morais e religiosos e por uma considerável carga de informações e conhecimentos relativos à sua especialidade técnica superando, em alguns casos, inconvenientes sociais resultantes de conceitos arbitrários, como o de “limpeza de sangue” ou

25. Designação pejorativa envolvendo as classes servis que se dedicavam aos trabalhos manuais, livres e assalariadas.

26. Designação depreciativa dirigida inicialmente aos indivíduos de ascendência judaica, moura e cigana e, posteriormente, aos indígenas, africanos e seus descendentes (Olival, 2004, p. 151-182).

de “raça infecta”. A partir de estruturas como essas, a autoimagem do trabalhador seria formada e apresentada ao corpo social ao qual pertencesse, sendo determinante ao seu sucesso junto à corporação da qual almejasse fazer parte (Santos, 2005, p. 121).

3.3.2 *Dos regimentos dos oficiais mecânicos*

A importância das agremiações que reuniram diversas especialidades profissionais para a produção e comércio de produtos na Idade Moderna em Portugal e consequentemente, nas suas colônias de além-mar, como o Brasil, ainda não foi devidamente estudada. Talvez isso se deva, em parte, ao pouco interesse que despertam os trabalhos manuais em um momento como o presente marcado por uma revolução tecnológica sem precedentes.

No Mundo Português, as corporações de ofícios assumiriam gradual importância, principalmente a partir do apogeu econômico resultante dos descobrimentos ocasionados pelas navegações e o trabalho artesanal cuja organização, marcada por princípios corporativos, de Lisboa atingiria a outras localidades do reino e das terras do Novo Mundo determinando desse modo, embora não sem envolver adaptações ao contexto local, o desenvolvimento profissional em terras brasileiras.

É possível analisar a questão da formação, atuação e regulamentação do trabalho, segundo diferentes enfoques, como a possibilidade de ter ou não predominado nas agremiações profissionais, um princípio solidário, de socorro mútuo, defendendo os grêmios profissionais, seus interesses de classe, levando em conta as necessidades de todos os segmentos de agremiados. No entanto, também existe a possibilidade de ter constituído um sistema exploratório pelo qual grupos de aprendizes e oficiais tenham sido submetidos ao domínio dos mestres em atendimento aos interesses de quem detinha as condições para se beneficiar de toda a estrutura produtiva. De qualquer modo, é possível que os privilégios conquistados pelas corporações de ofícios, como os monopólios comerciais, tenham significado fator comprometedor à transição do feudalismo para o capitalismo industrial na oitocentista metrópole portuguesa (Matta, 2011, p. 14).

A produção dos oficiais mecânicos em Portugal se manteria informal por séculos, não havendo um conjunto de regras ou leis rigidamente estabelecido para regulá-los. Com a prosperidade econômica resultante dos descobrimentos marítimos haveria um significativo aumento da população dos centros urbanos,

Figura 24 – Grupo de Oficiais mecânicos trabalhando – *Petit métiers du bois*. Layetier, pl. I. In Diderot & D'Alembert. *L'Encyclopedie*. Tours: MAME, 2001.

chegando a atrair artífices estrangeiros para o atendimento da crescente demanda pelos mais diversos tipos de produtos manufaturados (Caetano, 1943, p. XIV).

Se tradicionalmente a autoridade paterna se mostrara suficiente para manter a ordem e a disciplina nos ambientes oficiais, naquele período a crescente concorrência ocasionada pelo aumento do consumo, chegaria ao ponto de desestabilizar a Casa dos Vinte e Quatro²⁷, obrigando D. João II a proceder a uma reforma em 1539²⁸, para adequar o desempenho dos oficiais mecânicos às necessidades surgidas nessa época de mudanças, tendo *el-rei* o cuidado de deixar registrado²⁹, que procuraria não tolher *a liberdade de tomar e husar do ofício que aprendeo* (ibid., p. XV).

No século XVI, sentiu-se em Portugal, a necessidade de normatização dos diversos modos relativos aos procedimentos adotados pelos oficiais mecânicos no exercício das suas especialidades. O “bom governo da cidade” de Lisboa seria favorecido pela existência de regimentos cujas regras favorecessem o estabelecimento de sistemas de treinamento, exercício, fiscalização e, em casos infratórios, de punição dos componentes das corporações dos ofícios mecânicos. Segundo relatos de época³⁰, “muitos inconvenientes se seguiam” envolvendo oficiais que não se guiavam por qualquer regimento, além daqueles que observavam códigos tão antigos e desordenados que naqueles “tempos” já não mais “serviam”.

Os Regimentos dos Ofícios Mecânicos regulamentariam em Portugal o exercício de cada profissão, em relação “à técnica, à moral social, à disciplina interna do seu desempenho, ao exame dos candidatos a mestres, à instituição das autoridades e à discriminação das autoridades e dos deveres” (ibid., p. XII).

Para que se atingisse a excelência na confecção de objetos que mesmo utilitários envolvessem preocupações estéticas seria necessário, além de conhecimentos voltados a questões relativas ao belo, o domínio dos materiais, dos instrumentos e das ferramentas para trabalhá-los, por meio de adequados e específicos proce-

27. Composta por dois representantes de cada um dos doze grêmios ou corporações de ofícios mecânicos (cada ofício corresponderia a uma bandeira, representativa de um santo padroeiro da agremiação), a Casa dos Vinte e quatro foi criada em 1383, por D. João, Mestre de Avis, que se tornaria o rei D. João I, de Portugal, com o objetivo de permitir a participação dos mestres de ofícios no governo da cidade, constituindo uma assembleia municipal, onde a aprovação das medidas propostas deveria ocorrer pelo voto da maioria.

28. Que envolveria questões como as referidas na lei a ódios e malquerenças e diferenças e demandas grandes... (In: nota, p. 562, Oliveira, Freire de. *Elementos para a história do Município de Lisboa*, apud, Caetano, 1943, p. XV).

29. Essa reforma envolveria a revisão dos regimentos existentes, a aplicação dos que estivessem adequados, a alteração por emendas aos que não estivessem de acordo e a elaboração de novos regimentos para os ofícios que ainda não os possuísem, para que se pudesse confirmá-los segundo a *prática até aí seguida* (Caetano, 1943, p. XVI).

30. Regimento dos Espadeiros, apud *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Nobre e Sepre Leal Cidade de Lixboa*, de 1572 (Correia, 1926, p. XVII).

dimentos técnicos. Também a busca pelo atendimento de necessidades básicas, comuns às pessoas, conduziria ao desenvolvimento de saberes e técnicas voltadas à construção de dispositivos que facilitassem as atividades cotidianas, sendo estes resultantes do conhecimento, das crenças e do avanço tecnológico do momento histórico e dos locais em que fossem gerados.

O mais antigo regimento escrito de que se tem notícia em Portugal³¹ é o dos borzegueiros³², sapateiros, chapineiros³³, soqueiros³⁴ e curtidores³⁵, ofícios que se reuniam em assembleia plenária no Hospital de São Vicente³⁶, para tratar de “assuntos de interesse profissional”³⁷. Escrito em 1489, solicitava a *el-rei* a confirmação régia e a discriminação de “pena pecuniária” como punição a transgressões, o que seria deferido por D. João II, que em 1490, confirmaria “os ditos acordos e apontamentos [...] nomeando um executor e solicitador” que, a partir de então, seria sucedido em eleição, pelos próprios oficiais (ibid., p. XIII).

Cada ofício teria dois juízes, para a inspeção da observância das *prescrições no exercício da profissão*. Além destes, contaria com dois mordomos, que convocariam e controlariam a presença dos oficiais nas reuniões. Os examinadores se responsabilizariam pelo cumprimento “do disposto” em relação ao exame ao qual se submetessem os candidatos a mestres, assim como pela justiça que deveria cercar a admissão dos novos mestres. A totalidade das funções teria duração anual, não sendo possível a reeleição. Os eleitores poderiam assumir as funções de conselheiros ou definidores, sendo que, em alguns regimentos, não teriam função eleitoral (ibid., p. XVII-XVIII).

Vinte e cinco anos após a assinatura do documento visando a reforma da legislação dos ofícios mecânicos, por el-rei *Piedoso*, o Licenciado Duarte Nunes

31. Embora desde o século XII, as corporações de ofícios ocupassem uma posição relevante na vida econômica e social dos núcleos urbanos, somente em fins do século XV, começariam a aparecer regimentos escritos, o que se encontra registrado nos regimentos de 1572, onde se menciona o fato de *muitos officiaes mecanicos desta cidade (Lisboa) não terem regimentos até hora porque se governassem* (Caetano, 1943, p. XIII).

32. Também borzegueiro ou borzeguineiro era o nome dado ao oficial que confeccionava borzeguins: antiga espécie de bota, com atacadores (cordões ou correias para dar o aperto), com meia grossa e sola de couro, usada pelos mouros (Freire, 1957, p. 1076, vol.II e, p. 838, vol. I).

33. Oficial produtor de chapim ou chapin: antigo tipo de calçado de sola alta para mulheres, também foi um tipo de coturno utilizado na representação das tragédias (Freire, op. cit., p. 1360, vol. II).

34. O mesmo que tamanqueiro (Freire, op. cit., p. 4742, vol. V).

35. Oficial especializado em curtir peles ou couros (Freire, op. cit., p. 1677, vol. II).

36. *Muitas corporações de ofícios tinham os seus hospitais privativos* (Caetano, 1943, p. XIII).

37. As *Ordenações Manuelinas*, compostas por duas coletâneas de preceitos jurídicos formando cinco volumes, foram elaboradas a partir do ano de 1505, sob a direção do Dr. Rui Boto, chanceler-mor do reino de Portugal, sob o reinado de D. Manuel I.

Figura 25 – *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Excelente e sêpre Leal Cidade de Lisboa* – edição de 1926, com prefácio de Vergílio Correia, professor da Universidade de Coimbra. O documento original data de 1572.

de Leão coligiria as “leis extravagantes posteriores às Ordenações Manuelinas”³⁸, o que, após a submissão a uma “junta de letrados”, seria ratificado por alvará, em 1569 (ibid.).

Entre 1569 e 1571, a Câmara de Lisboa incumbiria ao jurista, gramático e historiador português, Duarte Nunes de Leão, de “coligir as posturas da cidade de Lisboa que estivessem em vigor”, com o objetivo de “reformular e ordenar os regimentos dos ofícios”, delimitando as diferentes funções, hierarquizando o conjunto de conhecimentos e práticas dos oficiais e desenvolvendo uma estrutura que se encontra registrada nos regimentos compilados em 1572³⁹ (Figura 25). Para estabelecer um modelo de regimento, Nunes de Leão consultaria aos oficiais interessados, reunindo tudo quanto já tivesse sido desenvolvido por cada ofício⁴⁰ (ibid., p. XVIII, XIX).

Essa iniciativa marcaria um importante momento para a regulamentação dos ofícios na fase moderna em Portugal⁴¹, estabelecendo-se questões fundamentais, como a periodicidade de reunião das assembleias do ofício, quando seriam designados os

eleitores dos dois juizes que desempenhariam a função de examinadores e do escrivão; em seguida, tratariam de questões relativas ao exame de mestria, da regulamentação dos exames e da obtenção da carta de exame, por meio da qual

38. O *Liuro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui excelente e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, *refromados per ordenaça do Illustrissimo Senado della pello Licenciado Duarte Nunez do Liam Ano MDLxxij*, in-folio conservado na Câmara Municipal de Lisboa, foi publicado pelo Prof. Vergilio Correia, *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)* – Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII, pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em 1926.

39. O in-folio conservado na Câmara Municipal de Lisboa, foi publicado pelo Prof. Vergilio Correia, Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII, pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em 1926.

40. Nas margens do frontispício do documento encontram-se do lado direito observações em letra cursiva exibindo referência à remuneração: *Per este trabalho derão cincoenta reis de tença* (pensão para a remuneração) 1572 e, do lado esquerdo: *os mais delles* (regimentos) *não são asinados por p^a algũa e este livro he asinado e numerado cõforme a ordenação – nem diz onde estão os originaes*. Abaixo dessa nota encontra-se inscrição do século XVII (segundo Vergílio Correia, 1926, p. VI): *os originaes se entregarao neste tempo aos juizes dos officios e ainda hoje conservão muitos*. Segundo Caetano (1943, p. XX), para que não se confundissem os velhos com os novos regimentos, acarretando erros quanto a aplicação posterior das normas, costumava-se entregar à Câmara os regimentos antigos para a destruição, o que pode explicar o desaparecimento de tantos documentos anteriores a 1572.

41. A essa época a Câmara da cidade de Lisboa já possuía reconhecida competência para a promoção da elaboração desses regimentos sem ter de recorrer à coroa, o que seria elogiado pelo rei D. Sebastião, em carta régia datada de 10 de dezembro de 1572: *[...] e da boa ordem que destes no Reduzir das posturas da Camara em huũ liuro pola maneira q dizeis, E nos Regimentos q fizestes pera cada ofício macanico [...] polo que toca a meu seruiço, volas aguardeço muito* (Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, *Livro I d'el rei D. Sebastião*, folha 85).

o oficial “poderia se estabelecer por conta própria e tornar-se mestre de tenda”⁴². Também diria respeito à hierarquização dos membros do mesmo ofício, assim como designariam as matérias primas a serem utilizadas; as providências visando evitar a concorrência e proteger o consumidor contra fraudes; as regras sobre a correção mensal⁴³ a ser efetuada pelos juízes e as penalidades que caberiam aos infratores (Caetano, 1943, p. XXI, e, Ferreira-Alves, 1989, p. 68).

As regras codificadas por Nunes de Lião vigorariam até a época pombalina, acrescidas apenas de alterações *indispensáveis pelo decurso do tempo*, relativas ao surgimento de novas profissões, assim como da obsolescência de outras especialidades. Essas modificações se encontram registradas nos dois *Livros de acrescentamentos dos regimentos dos officiaes mecanicos*, do Arquivo Municipal de Lisboa (Caetano, 1943, p. XXI).

A eficácia desse sistema, aprimorado por séculos, seria abalada pelo terremoto que em 1º de novembro de 1755 (Dia de Todos-os-Santos) destruiria a cidade de Lisboa que abrigava construções, em boa parte, remanescentes da Idade Média. Em meio aos inúmeros incêndios acarretados pelos desabamentos, ruiria o Hospital de Todos-os-Santos, que sediava a Casa dos Vinte e Quatro, desaparecendo seu arquivo e alguns cartórios de “bandeiras”⁴⁴, assim como as capelas e casas privativas de outros ofícios, onde também se conservavam documentos relativos às especialidades. Desse modo, a maior parte das oficinas e da documentação referente aos ofícios mecânicos seria destruída comprometendo a realização de estudos posteriores.

A necessidade de oficiais treinados para o atendimento das prementes carências da população após o terremoto faria com que profissionais provenientes das mais diversas localidades do reino se dirigissem a Lisboa, não sendo possível à casa dos Vinte e Quatro, manter os privilégios adquiridos pelos seus ofícios

42. Segundo a terminologia estabelecida na reforma, *oficial* é aquele que exerce o ofício; *oficial examinado* é o que foi aprovado em exame; *mestre de tenda* é o oficial examinado que possui estabelecimento próprio; *obreiro* é o assalariado, não examinado, que trabalha em tenda de outrem (Caetano, 1943, p. XXI).

43. Do latim *correctio* ou *correctionem*, é a fiscalização de uma autoridade superior a repartições ou estabelecimentos que lhe são subordinados. Envolve também o ato de corrigir, a emenda de erros, vícios ou abusos, a correção (Freire, 1957, p. 1599, vol. II).

44. As bandeiras constituíam agregações profissionais de âmbito mais amplo que o das corporações de ofícios, reunindo *mesteres* de diversas especialidades em torno de uma devoção comum. A devoção por um santo padroeiro, cuja representação iconográfica se fazia presente no seu estandarte, uniria os integrantes de cada bandeira. Embora de alcance mais abrangente, a sua estrutura assemelhava-se à dos grêmios profissionais, tendo como importante função a participação em cerimônias e cortejos cívico-religiosos que percorriam as ruas das cidades coloniais, com destaque para a procissão de Corpus Christi (Santos, 2005, p. 78-79). Às diversas classes de artífices caberiam diferentes privilégios juridicamente definidos como forma de prestígio e distinção social, alcançáveis por meio da participação na Casa dos Vinte e Quatro (Matta, 2011, p. 51).

ou defender a observância dos regimentos vigentes, assim como, examinar aos artífices recém-chegados, ocorrendo intervenções que ameaçariam seriamente a hegemonia vigente.

Com o objetivo de atender a demanda por artífices, que ultrapassava a capacidade de atendimento estruturada pelos ofícios urbanos, se criaria por decreto em 30 de setembro de 1755, a Real Junta do Comércio, que teria seus estatutos aprovados por alvará com força de lei em 16 de setembro de 1756, passando a conferir licenças⁴⁵ para o exercício profissional por todos os oficiais disponíveis⁴⁶, marcando uma atuação que resultaria em inúmeros conflitos jurisdicionais com a Câmara de Lisboa, envolvendo, entre outras questões, as cartas de exames e a concessão de licenças para a abertura de lojas.

Embora se configurasse um quadro de crise corporativa, no qual, a Junta do Comércio passava, em lugar da Câmara, a conferir as licenças para a instalação de novos estabelecimentos industriais, cabendo à Câmara de Lisboa a simples execução, ainda se poderia esperar resistência por parte de segmentos ligados ao sistema tradicional. Em 1767, a Casa dos Vinte e Quatro elegeria como Juiz do Povo, o alfaiate Filipe Rodrigues de Campos⁴⁷, merecedor da confiança do Presidente do Senado da Câmara, principal Mendonça (Caetano, 1943, p. XXVIII).

Algumas das suas providências viriam a representar importantes avanços para o desenvolvimento dos ofícios, ficando registradas na história das corporações lisboetas. Entre elas, encontra-se a busca por documentação empreendida em cartórios que haviam sobrevivido ao terremoto, na Torre do Tombo e no arquivo da Câmara de Lisboa, assim como em documentos e cópias ainda existentes, com o objetivo de reconstituir os regimentos dos oficiais mecânicos. Essa ação originaria novas publicações, como o *Índice geral de tudo o que pertence à Casa dos Vinte e Quatro*, constatando-se nesse momento a situação de *falta e desordem* relativa aos regimentos de diversos ofícios, resolvendo-se empreender uma reforma geral (ibid., p. XXVI).

Entre os novos regimentos redigidos entre 1767 e 1768, encontram-se o dos carpinteiros de móveis, o dos entalhadores e o dos torneiros, que nos regimentos

45. Enquanto organismo para-corporativo, a Junta do Comércio teria cunho imperial, relacionando-se diretamente com a coroa (Caetano, 1943, p. XXIII e XXV).

46. Além da necessidade premente de mão de obra, encontra-se registrado no decreto de 09 de fevereiro de 1761, mecanismo regulatório de qualidade, pelo qual a junta de comércio proibiria o trabalho daqueles que não se mostrassem qualificados.

47. As propostas apresentadas no século XVIII, pelo alfaiate Filipe de Campos para a reforma dos regimentos dos ofícios mecânicos se mostraram tão relevantes quanto as efetuadas no século XVI, pelo jurista Duarte Nunes de Leão.

de 1572, não apresentam claras diferenciações⁴⁸. Em 1774, o regimento que três anos após o terremoto (1758) havia sido copiado por Francisco Xavier Denis, Escrivão dos Negócios do Senado da Câmara, seria aprovado: *Regimento Que o Senado da Câmara Manda dar Para o bom regimen do officio dos Doiradores Anno de 1774* (Langhans, 1943, p. 02). No Livro dos Regimêtos, de 1572 (fl. 16 a 19 v^o), alguns poucos parágrafos definem a função do dourador, o que seria consideravelmente ampliado e especificado no novo regimento.

Após 1769, período de sucessão do “enérgico alfaiate”, no qual os legatários não impediriam o arrefecimento do rigor que marcou a gestão anterior, faleceria o principal Mendonça, a outra figura chave para a realização da reforma dos regimentos dos ofícios, que seria sucedido pelo sobrinho, Henrique José Carvalho e Melo, 2º conde de Oeiras, que após diversas pausas retomaria como modelo os regimentos de Filipe de Campos, os quais revisaria ou reelaboraria, encerrando-se as reformas dos regimentos dos oficiais mecânicos do século XVIII (ibid.).

Sob os auspícios propiciados pelas riquezas extraídas das minas do Brasil surgiria uma nova e moderna cidade de Lisboa, realização cujo porte exigiria mão de obra além da capacidade local, atraindo oficiais de outras regiões portuguesas, assim como de outros países europeus.

Além da catastrófica dimensão representada pela destruição da cidade de Lisboa no terremoto de 1755, outros aspectos seriam determinantes para que se procedesse a uma atualização das reformas de 1539, como seria feito em 1771. Entre eles, destacam-se a evolução da sociedade e os avanços tecnológicos que possibilitariam que antigas funções fossem preteridas por novas que atendessem às necessidades mais urgentes daquele momento.

Tratou-se nessa reforma da eleição anual de dois juízes examinadores, cuja competência seria a de promover a correição e aplicar as penalidades estipuladas aos que não se pautassem pelas normas estabelecidas. Buscou-se também por uma hierarquização mais rigorosa do ofício, determinando-se a fixação da duração do período de aprendizagem e as regras referentes a admissão do aprendiz e o seu ensino (Caetano, 1943, p. XXIII e Ferreira-Alves, 1989, p. 68). Do mesmo modo, as definições envolveriam os deveres dos escrivães que cuidariam das escritas, a defesa dos interesses profissionais e a resolução de questões entre os mestres e o Senado da Câmara (Ferreira-Alves, 1989, p. 69).

Também seriam regulamentadas a duração do período de aprendizagem com base no tempo de exercício do ofício e as etapas a serem cumpridas para que se

48. No Capítulo XXXV, do Livro dos Regimêtos [...], as especialidades de ensamblador e entalhador, se encontram reunidas no Regimento dos Marceneiros (fl. 129 a 134 v^o)...

pudesse obter a carta de exame, podendo os oficiais examinados obter autorização para a abertura de uma única tenda. Aos filhos dos mestres interessados em seguir o ofício paterno caberiam facilidades, sendo em caso de falecimento do pai, os únicos a poderem ser treinados como aprendizes na oficina que lhe pertenceu, assim como se protegeriam as viúvas, desde que não se casassem novamente, podendo essas manter a loja aberta e contratar um oficial para conduzir os serviços (Ferreira-Alves, 1989, p. 68).

Os termos contratuais, minuciosamente elaborados, previam que o mestre, obrigatoriamente, ensinaria o ofício ao aprendiz, sem deixar de prestar qualquer informação relevante ao seu treinamento. Durante esse período também ficariam a cargo do mestre a acomodação, alimentação, vestuário e calçado do aprendiz, assim como assistência por até quinze dias, em caso de doença, sem poder despedi-lo sem justa causa (Serrão, 1983, p. 293-306 e Madrid, 1974, p. 188-189⁴⁹, apud Ferreira-Alves, 1989, p. 69).

3.3.3 *Breve nota a respeito das corporações de ofícios mecânicos na América Hispânica*

Diferentemente do Brasil, onde em grande parte das localidades as corporações de ofícios mecânicos teria desenvolvimento insipiente, na América Hispânica conheceriam outra realidade, encontrando-se em franco desenvolvimento nas principais cidades, já no século XVI. A experiência dos grêmios aperfeiçoada na Península Ibérica se transferiria para os centros urbanos hispano-americanos, obtendo sucesso quanto a organização da produção mestreiral, na formação de aprendizes e na elevação do nível de qualidade dos trabalhos, além de assegurar condições que favorecessem o socorro mútuo aos artesãos. No entanto, em fins do século XVIII, o controle de produção imposto pela coroa espanhola ameaçaria seriamente o desenvolvimento das agremiações (Gutiérrez, 1995, p. 11).

A organização das corporações gremiais não ocorreria segundo os mesmos padrões nas diversas regiões americanas e, desse modo, o desenvolvimento de

49. Documento Número 2 – Carta de Aprendiz de Escultor de Basilio Moyano vecino de Priego com Felix Morales. [...] *el qual pone su hermano BASILIO, vecino de dicha villa, que se halla en esta ciudad para que aprenda el arte y oficio de escultor con el dicho Don Félix en casas de su morada por el tiempo de seis años... pagándole al dicho Don Félix real y medio por cada un día de enseñanza en el primer año y medio y en los quatro y medio restantes ha de dar el dicho D. Félix al Basilio de comer y ropa limpia, lavándole en su casa en cada semana una muda de ropa todo a costa de dicho Don Félix quien se há de obligar a darlo hábil y enseñado de su oficio... y el dito Sr. Moyano obliga a dicho Don Bartolomé Moyano a que será responsable por qualquiera maravedies u otras cosas que extraiga el dicho Basilio de las casas de La referido Don Félix y que assistirá en ellas sin hacer ausencia de dichos seis años [...]*.

ofícios ligados à arquitetura (como o dos canteiros, pedreiros e carpinteiros), assim como os ligados à pintura (como o trabalho executado pelos pintores-douradores), ou à escultura (pelos escultores, mestres-entalhadores e imaginários) e pelos ourives (especializados no trato com o ouro ou com a prata) se estabeleceriam segundo as necessidades mais prementes de cada comunidade (ibid., p. 24). Desse modo, cidades mais prósperas atrairiam oficiais especializados em trabalhos artísticos, assim como na construção de mobiliário de luxo, etc., como ocorreu com cidades brasileiras que atravessaram períodos de apogeu econômico, como Salvador, Vila Rica e Rio de Janeiro. No caso de pequenas povoações sem recursos, os ofícios se restringiriam ao atendimento das necessidades mais básicas, como ocorreu nos primeiros séculos com a Vila de São Paulo de Piratininga.

O surgimento das corporações e a consequente regulamentação profissional poderiam ser estimulados pelo poder municipal, como ocorreu em 1536, logo após a fundação de Lima, Peru, onde o cabildo contrataria o carpinteiro Juan de Escalante para estruturar os trabalhos de carpintaria naquela cidade, evitando os abusos que vinham sendo cometidos por falta da organização mesteiral e, desse modo, dando origem ao grêmio dos carpinteiros no qual, Juan de Grajales, ocuparia o cargo de inspetor (ibid., p. 26).

Como ocorreu nas reduções jesuíticas, no México e no Peru, se aproveitaria a experiente mão-de-obra indígena para as realizações artesanais, envolvendo esta ação uma complexa trama social centralizada em uma estrutura de parentesco que seria sobrepujada pela organização gremial. No entanto, as duas estruturas, laboral e familiar, conviveriam de forma a assegurar a base social, que se completaria por meio da função religiosa e assistencial das confrarias. O apogeu das corporações na América hispânica se daria entre os séculos XVII e XVIII, até que a criação das Academias de Belas Artes, que passariam a cercear a atividade gremial influenciando decisivamente na continuidade dos trabalhos e no desempenho das suas atividades. (ibid.).

3.3.4 *Os ofícios mecânicos no Brasil*

Após a posse das terras do Brasil por Portugal em 1500, sentiu-se a falta de produtos manufaturados dos mais diversos tipos, dirigidos ao atendimento de necessidades básicas, principalmente envolvendo vestimenta, alimentação e moradia. Na distante Europa pré-industrial esse tipo de produção facilitava as atividades cotidianas, representando os avanços tecnológicos do seu tempo.

Com o estabelecimento da Companhia de Jesus no Brasil, em 1549, constata-se a necessidade de mão de obra qualificada para os mais diversos serviços, principalmente o da construção civil e para o fabrico de diferentes tipos de utilitários⁵⁰. O Pe. Manuel da Nóbrega (1988, p. 84-85), escreveria ao seu superior em Roma, solicitando o envio de oficiais mecânicos, se possível, acompanhados de suas esposas e filhos, já que os profissionais que aqui se encontravam, pleiteavam o retorno à Portugal para reencontrar as famílias que lá haviam deixado.

Encontram-se nos escritos do Padre José de Anchieta (1988, p. 104-105 e 161) referências à necessidade dos próprios religiosos aprenderem muitas entre as especialidades das artes mecânicas para suprir premências, como as próprias vestimentas e calçados, como as alpercatas que teciam com fios de cânhamo. Também menciona conhecimentos a respeito de construção civil e de objetos utilitários em barro, assim como, a necessidade de produção de ferramentas de corte para a barbearia e outros processos higiênicos, ou de instrumentos para efetuar tratamentos curativos, como a sangria.

Na obra *Artes e ofícios dos jesuitas no Brasil: 1549-1760*, o Padre Serafim Leite (1953, p. 20), historiador oficial da Companhia de Jesus, menciona o desenvolvimento dos ofícios e das artes mecânicas simultaneamente à evolução da vida social, em meio aos agrupamentos que se formavam à volta dos colégios, igrejas e fazendas, chegando os jesuítas a treinar aprendizes entre os índios livres e entre os próprios escravos, para a construção de “igrejas, colégios e missões”.

Na Região Sul do Brasil, o ensino de ofícios mecânicos dirigido ao atendimento da necessidade de ornamentação interna dos templos religiosos seria ministrado pelos padres da Companhia de Jesus, aos indígenas que passariam a realizar as obras de talha e imaginária, após treinamento em ambiente oficial que reproduzia, nos colégios, parte da estrutura de treinamento encontrável nas antigas guildas medievais européias. Fora desses muros escolares para garantir a sobrevivência das camadas mais humildes, o aprendizado de rudimentos profissionais se daria empiricamente, iniciando-se uma ainda incipiente cultura de ofícios que se desenvolveria consideravelmente. Escolas propriamente ditas só viriam a existir no nosso país a partir da Missão Artística Francesa, já na segunda década do século XIX.

Para o Brasil, seriam trazidos apenas ofícios mecânicos essenciais como o de carpinteiro, ao qual se ligavam especialidades como a tornearia, a marcenaria e o

50. *Serão cá muito necessárias pessoas que teçam algodão, que cá há muito e outros officiaes* (NOBREGA, 1988, p.84-5).

entalhe, o de alfaiate, juntamente com palmilhadores⁵¹ e botoeiros⁵², o de sapateiro, conjunto ao de curtidores⁵³ e surradores⁵⁴, pedreiros, com canteiros⁵⁵ e alvíneos,⁵⁶ o de padeiro e confeitiro, o de tanoeiro⁵⁷, juntamente com serigueiros⁵⁸ e cerieiros⁵⁹, o dos ferreiros e serralheiros, que congregavam barbeiros, espadeiros⁶⁰, correeiros⁶¹, latoneiros⁶², armeiros⁶³ e caldeireiros⁶⁴, o de ourives de ouro e prata, o dos vendeiros e vendeiras de porta⁶⁵ e os marchantes⁶⁶, desenvolvendo-se com o tempo, em atendimento a novas necessidades, outras diversas especialidades (Flexor, 1974, p. 16).

Entre os profissionais considerados liberais, estavam os pintores, escultores, engenheiros e arquitetos, sendo que os dois últimos não dependiam de licença da Câmara para exercer a sua profissão trabalhando, normalmente, ligados ao exército. Em Salvador era conveniente a esses profissionais trabalhar independentes das corporações de ofícios (ibid.).

Se os ofícios mecânicos se integravam aos quadros administrativos das mais importantes cidades portuguesas e, em Salvador, capital do Vice-Reino do Brasil, fazia o representante dos artesãos⁶⁷ parte da Mesa de Vereança desde 1581, a integração com os quadros administrativos municipais somente viria a acontecer no final do segundo quartel do século XVII, quando seriam criados os cargos de representantes ou procuradores dos mestres, hierarquicamente subordinados à Câmara. Os cargos de Juiz do Povo e Escrivão seriam criados em 1641⁶⁸. Desse modo, se constituiria na Bahia com base na estrutura lisboeta, um poder popular, criando-se a função de mestres para os juizes dos ofícios, que

51. Que aplicam palmilhas, os revestimentos interiores da sola dos sapatos (Freire, 1957, p. 3780, v. IV).

52. Oficial que fabrica botões (Freire, 1957, p. 1080, v. II).

53. Operário cujo ofício é curtir peles ou couros (Freire, 1957, p. 1676, v. II).

54. Surrar é conferir golpes utilizando tipos específicos de instrumentos auxiliares, sobre as peles e couros, para torná-los macios e flexíveis depois de estendê-los com o carnaú para cima e de raspá-los (Freire, 1957, p. 4799, v. V).

55. Trabalhador especializado em talhar pedras (Freire, 1957, p. 1219, v. II).

56. Operário que trabalhava com alvenaria e reboco, podendo ser sinônimo de pedreiro.

57. Oficial que constrói ou conserta pipas, cubas, barris, dornas, tinas, etc. (Freire, 1957, p. 4836, v. V).

58. Serigueiro ou sirigueiro é o que trabalha em obras de fio e cordões de seda ou lã.

59. Vendedor ou fabricante de sírios, velas ou de outras peças em cera (Freire, 1957, pp. 1340, 1415, v. II).

60. Fabricante ou vendedor de espadas (Freire, 1957, p. 2308, v. III).

61. Aquele que faz ou vende correias ou outras peças de couro, como arreios, malas, etc. (Freire, 1957, p. 1599, v. II).

62. Oficial que faz, conserta ou vende trabalhos em lata ou latão (Freire, 1957, p. 3138, v. IV).

63. Indivíduo que forja, fabrica, vende ou conserta armas (Freire, 1957, p. 729, v. I).

64. Oficial que faz ou vende caldeiras e outros utensílios de metal (Freire, 1957, p. 1172, v. II).

65. O mesmo que taberneiro (Freire, 1957, p. 5157, v. V).

66. Negociante de gado para açougues (Freire, 1957, p. 3320, v. IV).

67. Ou *classes proletárias* como chamou o Prof. Affonso Ruy (1953, p. 31, apud Flexor, 1974, p. 09).

68. Atas da Câmara (1641-1649), vol. 2º. Arquivo Histórico da Cidade do Salvador, cit. por Ruy, A. *História Política e Administrativa da Cidade do Salvador*. Bahia: Tip. Beneditina, 1949, pp. 189-190, apud Flexor, 1974, p. 10).

ocupariam assento na Câmara, além do Juiz do Povo, eleito pela assembleia de 12 mestres, ao molde da estrutura da Casa dos Vinte e Quatro (Ruy, 1953, p. 175, apud Flexor, 1974, p. 10).

Essa eleição seria confirmada em alvará emitido por D. João IV, em 1644:

[...] daquela povoação acerca da confirmação que pede para a Cidade dita haver misteres e Juiz do Povo na forma que os há nas mais cidades deste Reyno [...] por este confirmo e hei por confirmada a eleição que a dita Cidade da Bahia se fez de misteres e Juiz do Povo... (Ruy, 1953, p. 177 e Cartas do Senado – 1710 – 1745, L° 181, fls. 16vs. apud Flexor, 1974, p. 58).

As Posturas da Câmara de Salvador em relação aos ofícios mecânicos seguiam a estrutura do *Livro dos Regimêtos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e Sêpre Leal cidade de Lixboa*, de 1572, reformado à época do Marquês de Pombal, em 1771, que atualizou os regimentos, com base nas mudanças que o tempo imprimira nas necessidades e nos serviços, desde a reforma anterior e por acréscimos efetuados localmente resultando nas Posturas estabelecidas pela Câmara de Salvador. Dúvidas a respeito da administração e das obrigações dos oficiais mecânicos seriam esclarecidas por meio de consultas intermediadas pelo procurador da cidade de Salvador em Lisboa e diretamente apresentadas a Casa dos Vinte e Quatro (Flexor, 1974, p. 17).

Em 1753, a Câmara de Salvador consultaria a Casa dos Vinte e Quatro por meio de José Feliz de Faria, seu procurador em Lisboa, a respeito da obrigação de dar bandeira nas procissões e a quais ofícios caberia tal privilégio. Em Salvador, as bandeiras não tiveram o mesmo papel que em Portugal, onde segundo Marcelo Caetano (1943, p. XLVII), se tratava de associação de ofícios constituída para efeitos políticos, administrativos e religiosos, restringindo-se na Bahia ao estandarte em si, que os oficiais mecânicos conduziriam nas solenidades da Câmara e das Confrarias (Flexor, 1974, p. 22).

Os prestigiosos estandartes, devidamente ornamentados com franjas e borlas douradas, exibiriam a imagem do santo padroeiro do determinado ofício e seriam conduzidos pelos mais destacados mestres entre os oficiais. A respeito das bandeiras a resposta obtida de Lisboa foi a seguinte: *todos os Offícios mecânicos tinham obrigação deas dar, porem seajunctavão varias eeLegião humap^a cabeça o qual dava bandr^a edebaixodesta vão incluídos os tais agregados [...]*⁶⁹.

69. Cartas do Senado a Sua Magestade (1742-1822), L° 182, A.P.M.S., fl. 8, apud Flexor, 1974, p. 63.

Em Salvador o Juiz do Povo e os *Mesteres* tentariam interferir nas competências dos vereadores, ao ponto destes encaminharem ao Ouvidor, em 1643, um requerimento pelo qual nas reuniões, os oficiais mecânicos discutiriam e votariam apenas assuntos ligados aos interesses dos ofícios, eximindo-se de fazê-lo no que dissesse respeito às questões ordinárias da Câmara. Por exemplo, o Juiz do Povo e os *Mesteres*, tentaram obter a proibição da fabricação de aguardente causando forte abalo no comércio local; solicitaram limpeza ou reparos no arruamento, em fontes e em outras obras da cidade e, entre outras diversas e polêmicas questões, efetuaram graves denúncias envolvendo autoridades representativas da Câmara, do Governo, do Conselho Ultramarino e ao próprio Rei⁷⁰.

Por esse motivo, alguns anos depois chegariam a ser impedidos de assinar as atas da Câmara e, em 1710, ficaria determinado que não mais assistissem às sessões de vereança comparecendo apenas para apresentar solicitações que envolvessem assuntos diretamente ligados ao seu ofício pelo bem do povo, extinguindo-se por Carta Régia, datada de 25 de fevereiro de 1713, o cargo de Juiz do Povo e *Mesteres*: [...] *fuy Servido Resolver não haja neSsa Cidade Juiz doPovo eaSsim vos ordeno oexecuteis [...]*⁷¹. Em resposta, a Câmara escreveria: [...] *Logo lhemandamos incostar avara*⁷² *com seo Escrivão, eMesteris eatodos suspendemos da ocupação que tinhão [...]*⁷³.

Houve diversas tentativas para restabelecer os privilégios da cidade de Salvador devolvendo-lhe, entre eles, o direito de contar com o Juiz do Povo e os *Mesteres* dos ofícios mecânicos, porém sem sucesso. Alguns ministros em Lisboa ainda guardavam a lembrança do que tinha ocorrido na capital do Vice-Reino em 1711. Desse modo, a organização das corporações de ofícios segundo os moldes de Lisboa se enfraqueceria, agravando-se ainda mais esse estado devido à presença do braço escravo que, embora inferiorizado entre as classes sociais, econômicas e profissionais, exercia alguns ofícios mecânicos, sobretudo os que exigiam mais força.

Apesar de tantos impedimentos, a Câmara e os oficiais mecânicos dariam prosseguimento ao trabalho das corporações, mesmo desprovidos de quaisquer

70. [...] que não assistissem *nas vereações por houvirem as Resoluções dos negócios e Segredos que so devem ouvir os vereadores* (Ruy, op. cit., p. 178 e 181, apud Flexor, 1974, p. 11-12).

71. Cartas do Senado a Sua Magestade (1710-1745), L° 181, A.P.M.S., fl. 12, apud Flexor, 1974, p. 59.

72. Denomina-se vara à insígnia de juizes e vereadores que consiste em um pau delgado, roliço e alto, sendo a dos juizes branca com as armas da nação pintadas no alto, e a dos vereadores vermelha com as armas do município. O termo era também empregado para designar o cargo ou funções de juiz, bem como o poder e a autoridade. (Freire, 1957, vol. 5)

73. Cartas do Senado (1715 – 1741), L° 178, A.P.M., fls. 2 – 3v.

poderes, isenções ou privilégios como tiveram entre 1641 e 1713 (Flexor, 1974, p. 13).

3.3.5 *Ofícios mecânicos em São Paulo*

São Paulo se desenvolveria de maneira diversa do que ocorreria com outras regiões da colônia, devido às atividades desenvolvidas pelos paulistas, como a busca pelo ouro e o apresamento de indígenas, exigirem, na maior parte do tempo, longas permanências fora das terras de Piratininga. Já eram regulamentados na Vila os ofícios de ferreiro, ourives, carpinteiro, sapateiro, tecelão, alfaiate e barbeiro, ainda não o sendo os de açougueiro, padeiro e oleiro, embora já existissem (Flexor, 1993, p. 140). No entanto, ainda não se encontravam atividades profissionais como as do entalhador, pintor, escultor ou arquiteto, ofícios que exigiriam a concentração de maiores recursos entre as comunidades e a sua determinação no sentido de erigir e ornamentar obras arquitetônicas dirigidas ao culto religioso.

Normalmente em cidades portuguesas como Lisboa, Porto e Évora, as corporações de ofícios, que atuavam “como agentes de solidariedade grupal” atenderiam aos interesses profissionais dos seus integrantes enquanto que as irmandades, especialmente as Misericórdias, cuidariam de questões assistenciais e espirituais, que também constituíam o principal interesse das confrarias. As irmandades se dedicariam tanto aos assuntos religiosos quanto às dificuldades enfrentadas perante a realidade social. Essa associação entre a religião e as confrarias, as irmandades de leigos e as associações, possibilitariam aos oficiais buscar superar problemas que envolvessem “preocupações temporais e terrenas” (Boschi, 1986, p. 13-14).

Se na cidade de Salvador as normas burocráticas que deveriam organizar o trabalho dos oficiais mecânicos não receberam a devida observância, historicamente não houve em São Paulo grande interesse pela própria organização das corporações, o que não exclui a possibilidade de ter havido oficiais mecânicos independentes atuando em Piratininga, lembrando que, nas cidades brasileiras houve permissão para a estruturação de ofícios que não contrariassem o decreto de monopólio pelo qual Portugal impediria a realização, na colônia, de trabalhos que não fossem essenciais (Flexor, 1993, p. 139).

A organização da Vila de São Paulo segundo os moldes estruturais vigentes em cidades e vilas luso-brasileiras, só teria início com a primeira correição, em 1622, diminuindo gradativamente a já limitada participação de oficiais mecâni-

cos no governo local onde, segundo Flexor (1993, p. 140), haviam ocupado cargos como os de juizes ordinários, vereadores e procuradores da Câmara, almota-céis, afladores, avaliadores, carcereiros, medidores, alcaides e escrivães, obtendo tanto prestígio quanto os demais membros da sociedade paulista⁷⁴.

À mesma época se proibiria em atendimento à *lei de sua majestade e capítulos da correição*⁷⁵, a participação no governo local da Vila de São Paulo, de cristãos-novos e oficiais mecânicos, encontrando-se nos registros reclamações a respeito de, por meio de suborno, entrarem “na república homens oficiais mecânicos e gente baixa”⁷⁶. Entre aqueles, encontravam-se oficiais que obteriam prestígio social por terem erguido bandeira, como Bartolomeu Bueno, o Velho, que mesmo sendo oleiro, ocupou em 1587, o cargo de Juiz do ofício de carpinteiro e aflador da Câmara (ibid, p. 140).

A questão do veto à participação no governo paulista de pessoas que incorressem nos “defeitos de mão ou de sangue”, sofreria um arrefecimento a partir de 1628, existindo registro a respeito da correição aplicada pelo licenciado Luiz Nogueira de Brito, que em documento posterior reforçaria a proibição de assumirem cargos *pessoas mecânicas*, sendo necessário para tanto desistir do ofício para se candidatar a qualquer cargo, como o fez o alfaiate Pero Domingues para ser nomeado almotacé. Tornou-se comum a partir de 1637, antes do ato da posse do cargo na Câmara, fazer juramento negando praticar algum ofício mecânico (ibid, p. 141).

Os cargos públicos serviriam para que alguns cidadãos recebessem sustento a partir do bem público, preferindo muitos abrir mão de seu ofício, para merecerem essas facilidades. Essa realidade levou o Capitão-General da Capitania do Sul, Dom Luiz Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, a observar que São Paulo sofria de graves carências devido à disposição de muitos para procurar ocupações “mais ociosas e mais suaves em que governam os outros e se sustentam a custa alheia”. Desse modo não ocorria o natural desenvolvimento das corporações de ofícios que poderiam suprir as necessidades básicas da população local⁷⁷.

74. Departamento de Arquivo do Estado de São Paulo. *Documentos Interessantes para a História e Costume de São Paulo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, v. 76, pp. 83-84, apud Flexor, 1993, p. 151.

75. *Atas da Câmara de São Paulo*, v. 2, p. 495-496, apud Flexor, 1993, p. 151.

76. *Atas da Câmara de São Paulo*, v. 3, p. 37, apud Flexor, 1993, p. 151.

77. *Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo*, v. 19, p. 402, apud Flexor, 1993, p. 151.

É comum atribuir-se ao ornamento um caráter simplesmente decorativo, no entanto, as ocorrências formais presentes na talha em madeira e no caso específico desse trabalho, nos retábulos de altares e relevos parietais construídos no universo católico português, após as determinações tridentinas, possuem clara função dirigida à transmissão de mensagens com conteúdos simbólicos e finalidades catequéticas, utilizando cada espaço disponível, em todas as superfícies dos conjuntos escultóricos. Desse modo, talvez seja inadequado destacar apenas o caráter de enfeite da grande e variada produção de motivos ornamentais em constante desenvolvimento para o atendimento de expectativas simbólicas e estéticas, que em muito ultrapassam questões meramente decorativas. O vasto repertório empregado para a ornamentação das superfícies internas dos templos religiosos católicos entre os séculos XVII e XVIII guarda elementos que evocam remotas tradições.

Assim, a ocorrência de motivos ornamentais pode se dar de diferentes maneiras, como a geração e a cópia, existindo também os hibridismos, assim como as alterações dos significados simbólicos¹, ampliando o grau de complexidade que cerca as potencialidades de leitura da imagem, sobretudo, quando aplicada a interpretações que envolvam o mito e o símbolo.

O Cristianismo se apropriaria de considerável parte do repertório simbólico antigo e pagão e, em muitos casos, o resignificaria. Por exemplo, a figura de

1. Tradicionalmente os signos representativos do universo simbólico tem impregnado a produção artesanal nas localidades onde foram gerados e, desde os tempos primitivos, relações como a de troca, possibilitariam a migração de repertórios ornamentais e simbólicos entre grupos de localidades distantes. A integração dos novos motivos a um novo grupo não garantiria a manutenção dos seus significados simbólicos, podendo também ocorrer alterações formais ou passando determinadas ocorrências ornamentais a conter diferentes significados, em diferentes localidades.

Orfeu prefiguraria a do próprio Cristo. Entre as Virtudes Cardinais, a Fortaleza receberia atributos pagãos, como a maçã, a pele de leão de Hércules e a armadura de Atena; das Vitórias e do cupido, filho de Vênus, sairiam as asas dos anjos e, a híbrida aparência do deus Pan, seria conferida ao diabo. Alguns heróis cristãos encarnariam a luta do bem contra o mal e, assim como Perseu, São Jorge enfrentaria o dragão e São Nicolau, sucederia Poseidon na proteção aos navegantes, entre muitos outros exemplos (Muela, 2000, p. 11).

Não existem linhas divisórias delimitando claramente o momento em que ocorrem alterações estilísticas na arte ou na arquitetura cujas obras são traduzidas para o universo da materialidade por meio de procedimentos técnicos contendo registros formais e cromáticos cujos valores estéticos resultam do modo de pensar e do desenvolvimento tecnológico de cada cultura e período histórico. Deve-se considerar a possibilidade de intercâmbio de informações, motivos e modelos entre diferentes culturas, contemporaneamente ou não à geração de determinadas tendências, existindo nesse caso, a possibilidade de ocorrência de variações nos objetos resultantes, em relação aos que lhes serviram de modelo.

Do mesmo modo, não há um único modelo a ser seguido, já que a cultura dos diversos grupos humanos difere, dando-se o mesmo com a sua expressão plástica, os materiais utilizados, procedentes ou não das regiões de aplicação, e as técnicas desenvolvidas para atuar sobre os suportes físicos. No entanto, os registros formais, locais, podem ser determinados por diferentes fatores, como as influências recebidas de grandes centros internacionais geradores e difusores de conhecimento e estética, ou por meio da ruptura para com os modelos e a mescla com padrões formais surgidos de adaptações ou de soluções autóctones.

4.1 ANTECEDENTES À REALIZAÇÃO DA TALHA IBÉRICA E DAS COLÔNIAS DE ALÉM-MAR

Grande parte do repertório ornamental e simbólico que se faria presente nas obras de talha realizadas no Mundo Português e nas suas colônias de além-mar era proveniente da Antiguidade Clássica, sendo difundido a partir do grande centro internacional gerador de estética, Roma. No início do século XV, a Península Itálica estava dividida em diversos ducados, repúblicas e reinos, marcados pela competição que por inúmeras vezes chegou a envolver conflitos armados. Essa divisão facilitou a invasão por potências estrangeiras, como ocorreu quando os reinos de Nápoles e Sicília foram anexados à coroa catalã-aragonesa, constituindo o reino das Duas Sicílias. Do mesmo modo, os estados pontifícios

ocupavam o centro do território peninsular, assim como ao norte havia diversos domínios, como o Ducado de Milão, comandado pela dinastia Sforza; Ferrara, sob a dinastia D'Este; e as repúblicas de Veneza e Florença.

Entre os séculos XIV e XVI, aconteceria a partir da Itália um retorno aos ideais estéticos da Antiguidade Clássica, cuja influência se estenderia a grande parte dos países europeus. Na literatura, Petrarca seria uma das personalidades responsáveis pela ocorrência de uma renovação a partir da influência dos modelos clássicos. Após contemplar as ruínas romanas conferiria ao passado imperial valores que em muito ultrapassariam o peso que dava às realizações do seu tempo. Com base em textos bíblicos divulgados pela Igreja, outorgando a alma, estados como *lux e tenebrae*², Petrarca associaria a Antiguidade Romana à luz e o cristianismo às trevas, revolucionando radicalmente a interpretação histórica do seu tempo (Panofsky, 2006, p. 42-43).

Os arquitetos renascentistas buscariam igualar as suas obras as grandes realizações humanas da Antiguidade, com o desenvolvimento de uma nova arquitetura, desvinculada das tradições eclesiásticas e representativa da racionalidade e do pensamento matemático; rompendo com a verticalidade que marcou a fase gótica atuariam como haviam feito os romanos, em um espaço marcado pela horizontalidade.

O primeiro exemplo ocorreria em Florença, *il Ospedale degli Innocenti* (Hospital dos Inocentes), desenvolvido por Filippo Brunelleschi, para as crianças órfãs daquela cidade, sob o patrocínio de Giovanni de Medici; projeto desvinculado de questões religiosas, no qual a racionalidade seria colocada a serviço dessas importantes necessidades humanas, resultando em uma organização baseada em um sistema de proporcionalidades (Roth, 2008).

O mecenato marca esse período com as encomendas cardinalícias e papais, com destaque para as efetuadas pelas classes privilegiadas compostas por mercadores e banqueiros que se tornariam protetores das artes, como a família Médici, fazendo erigir suntuosos edifícios particulares ou para a coletividade. Na Europa do Norte a arquitetura seria marcada pelo mecenato da Igreja.

Diferentemente da tentativa de conciliação entre a filosofia clássica e o dogma cristão, empreendida pelos escolásticos, houve naquele período grande interesse pela Antiguidade, relendo-se as obras dos autores clássicos, com especial atenção aos latinos, como Cícero e Virgílio, além das obras de autores gregos disponíveis em latim, como Platão e Aristóteles. Também se buscava por textos

2. Luz e trevas.

nos idiomas originais, conservados nas bibliotecas monásticas, que seriam estudados sem a mediação de glosas e comentários, comuns nas traduções medievais. Em muitos casos, esses estudos possibilitariam a correção de erros e imprecisões presentes nas cópias medievais dos manuscritos da antiguidade, o que foi favorecido pela presença em Florença, desde o início do *quattrocento*, de humanistas gregos que deixaram Constantinopla após a sua queda.

Em 1462, Cosme de Medici fundaria a Academia Florentina (Academia Platônica), que seria supervisionada por Ficino e Pico de la Mirandola, congregando eruditos e estudantes para discutir a filosofia platônica. Dessas leituras sistemáticas nasceria um programa de ensino focado na natureza humana (*humanitas*), o que conduziria Leonardo Bruni a utilizar pela primeira vez o termo *humanismo*, que passaria a designar uma filosofia voltada aos valores e conquistas humanas, privilegiando a pesquisa com base na razão e, portanto, desvinculada de dogmas religiosos³.

Desse modo a história passaria a representar o registro das realizações humanas, não mais se procurando explicar os resultados alcançados no cotidiano das pessoas como resultado da vontade de Deus. Essa aspiração pelo conhecimento e superação dos limites impostos pela física aos seres humanos se materializaria na cúpula construída por Filippo Brunelleschi para encimar o *sancta sanctorum* da catedral de Florença⁴.

A base para os estudos a respeito da arquitetura antiga se encontrava no tratado *De Architectura*, de Marco Vitruvio Pollio⁵ (Figura 26), o único sobre-

3. É importante ressaltar que a convivência com esses conceitos não acarretaria dissidências em relação ao cristianismo; mas a procura da reconciliação entre a maneira clássica de tratar das potencialidades humanas e a fé cristã, continuando-se a considerar o ser humano como obra de Deus, dotado de livre arbítrio para decidir o próprio destino.

4. Esse grande edifício religioso gótico, projetado por Arnolfo di Cambio, em 1300, seria 50 anos depois ampliado por Francesco Talenti, que criaria um enorme vão de 42,2 metros, a ser abobadado evitando-se estruturas que tocassem o solo da catedral, o que se mostraria inviável utilizando-se técnicas construtivas medievais. Com base em estudos realizados entre 1404 e 1418, a respeito das realizações arquitetônicas da antiguidade romana, principalmente de exemplos como o do Panteão, Brunelleschi iniciaria a construção da cúpula em 1420, por meio de uma solução nervada de oito lados e, portanto, ainda ligada aos procedimentos medievais; no entanto, as suas enormes proporções garantiriam ao Renascimento uma realização não igualada desde os tempos da Roma Imperial.

5. Nos *Dez Livros de Arquitetura*, Vitruvio retoma a busca da beleza inerente e eterna tratada por Platão no *Filebo*, onde as formas geométricas puras remetem ao ideal de pureza, dirigido nesse texto ao papel do intelecto e do prazer para se atingir uma vida plena; analisa o mecanismo pelo qual se caracterizam o intelecto, a ciência e as artes, detentoras de um maior grau de pureza. Para Platão, as artes que oferecem maior exatidão são as que se manifestam por meio do número, da medida e do peso, sendo que o maior potencial no que diz respeito à apreensão do conhecimento reside na natureza; desse modo, por meio do cálculo exato e da geometria, se pode aplicar a matemática aos mutáveis objetos da realidade factual.

vivente entre os tratados antigos a chegar ao século XV⁶; naquela obra ocupam lugar relevante os estudos a respeito das proporções ideais constituintes do corpo humano, o que, juntamente com as relações numéricas representativas do misticismo pitagórico, embasaria os projetos dos arquitetos renascentistas (Roth, 2008, p. 345-6).

Ao mesmo tempo Brunelleschi, em Florença e Alberti, em Roma, buscariam desenvolver um sistema matemático que permitisse a transposição de informações do universo tridimensional para o bidimensional, o que teria decisiva repercussão nas realizações pictóricas daquele período em que se redescobrem as leis da perspectiva utilizadas pelos pintores da antiguidade romana (ibid., p., 349).

Quando em atendimento à encomenda de Giovanni de Medici, Brunelleschi reconstruiu a igreja de San Lorenzo, em Florença, foi obrigado a respeitar partes do antigo edifício⁷, o que não ocorreria com a construção da igreja do Santo Espírito, onde poderia desenvolver livre e plenamente o novo projeto segundo um esquema matemático (Figura 27). Também em busca de formas ideais, Giovanni

Figura 26 – Vitruvius Pollio, Joannes and Giovanni Giocondo. *M. Vitruvius per Iocundum*. Veneza: Tacuino, 1511. The Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Figura 27 – Filippo Brunelleschi – Desenho – estudo para a Igreja do Santo Espírito, Florença, c. 1428.

6. O *De Architectura*, seria publicado por G. Sulpício e Pompônio Leto, em Roma, em 1486 e, a partir de então teria diversas edições, destacando-se a primeira totalmente ilustrada, produzida por Fra Giocondo, em Veneza, em 1511.

7. Brunelleschi também seria obrigado a se adaptar a construções preexistentes no projeto desenvolvido para a capela dos Pazzi (1429-1446), no pátio da igreja da Santa Cruz em Florença, realizando um dos primeiros exemplos de edifício de planta quadrada arrematado por cúpula.

Figura 28 – Leon Battista Alberti – Mântova, Basílica de Sant'Andrea – Foto: M. Bonazzi

da Sangallo utilizaria como formas modulares o círculo e o quadrado para projetar a igreja de Santa Maria delle Cárcere, construída em Prato⁸, entre 1485 e 1491.

Foram comuns as adaptações envolvendo a manutenção de partes construídas em períodos anteriores, como o gótico, nas quais muitos entre os arquitetos renascentistas se obrigaram a abrir mão das suas tendências classicizantes; entre eles, Leon Battista Alberti integraria em 1470, a nova fachada ao campanário já existente na igreja de Sant'Andrea, em Mântova (Figura 28); em projeto seguido à risca pelo construtor Luca Fancelli, terminado vinte e um anos após a morte do arquiteto, em 1472 (ibid., p. 355).

Como alguns de seus antecessores, Donato Bramante também manifestaria predileção pelos edifícios religiosos de planta centralizada, construindo em Roma, entre 1499 e 1502, o *Tempietto de San Pietro in Montorio*, para assinalar o lugar lendário da crucificação de São Pedro. Bramante seria encarregado pelo papa Julio II, da cons-

trução da Basílica de São Pedro, ao mesmo tempo em que seu sobrinho Rafael Sanzio pintaria os afrescos da *Stanze Vaticane*, mandada construir pelo papa Sixto IV, tio de Julio II, que encarregaria Michelângelo da pintura do teto da Capela Sistina (Capela Vaticana), reunindo a seu serviço alguns dos mais importantes artistas humanistas residentes em Roma naquele período.

Bramante, que concebeu para São Pedro, um templo em forma de cruz grega, encimado por uma enorme cúpula embasada em quatro grandes pilares sobre o cruzeiro, faleceria em 1514, quando apenas haviam sido terminados os pilares, as abóbadas de canhão e partes inferiores dos muros radiais; o saque de Roma em 1527, praticado por tropas espanholas, alemãs e italianas, pertencentes ao Sacro Império Romano Germânico, de Carlos V, atrasaria a obra, que seria retomada em 1547, sob o pontificado de Paulo III (Roth, 2008, p. 363).

O encarregado do novo projeto foi Michelângelo Buonarroti, já em idade avançada, que reforçou os pilares e paredes criando um perímetro mais compacto, travado e sólido para suportar as excepcionais cargas que receberiam. Conservando a planta central com quatro braços de mesma longitude, propôs a ampliação

8. Comunidade localizada a 17 km a noroeste de Florença.

do comprimento de um deles, para compor a entrada que seria arrematada por uma grande colunata frontal. A cúpula seria construída entre 1545 e 1590, após o falecimento de Michelângelo, cabendo a responsabilidade a Giacommo della Porta e ao engenheiro Domenico Fontana; outras etapas da obra como o término do setor extremo oriental e o acesso ao edifício permaneciam inacabados até serem retomados por arquitetos do período Barroco (ibid., p. 364).

As novas tendências classicizantes que predominariam na arquitetura, também seriam detectáveis na arte e isso talvez se tenha dado devido ao interesse despertado pela grande quantidade de informações relativas ao conhecimento dos antigos, representada pelo conjunto de proporções e pelo repertório ornamental presentes nas ruínas da Roma Imperial, a respeito dos quais tantos trabalhos seriam desenvolvidos, objetivando reconhecer os indícios, reconstituir o glorioso passado e, se possível, suplantá-lo.

A descoberta em 1414, da primeira cópia manuscrita do tratado *De Architectura*, de Marco Vitruvius Pollio, que teria a sua *editio princeps*, em 1486, impulsionaria o estudo da arquitetura antiga. À mesma época seria impresso o primeiro tratado de arquitetura dos tempos modernos, *De Re Aedificatoria*, do arquiteto florentino Leon Battista Alberti, que analisaria historicamente os edifícios antigos, por meio de uma tríplice sistemática, envolvendo a construção, a comodidade e a beleza, compondo uma obra que marcaria a cultura do Renascimento italiano⁹.

Alberti (2011, p. 374), lamentaria o desaparecimento *devido aos maus tratos dos tempos e dos homens*, de inúmeras obras da maior relevância que trataram a respeito do ornamento através da História, restando apenas o importante tratado de Marco Vitruvius Pollio¹⁰. Remanesciam os monumentos antigos, templos e teatros, dos quais seria possível extrair inúmeras informações. No entanto, por toda a História, os monumentos antigos desapareceram sistematicamente e também à época de Alberti já se encontravam degradados e ameaçados de destruição, já que, “os construtores que naquele tempo edificavam, *se deleitavam mais com novos delírios*” (ibid., p. 364), do que com a preservação do patrimônio antigo¹¹.

9. Também o escultor e arquiteto Antonio Averlino (1400-1470), conhecido como *Il Filarete* exporia em seu tratado de arquitetura, escrito entre 1460 e 1464, uma insatisfação em relação ao que considerou decadente na sua época, valorizando o conhecimento dos antigos.

10. O arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, escreveu em 27 a.C., o tratado *De Architectura*, o único texto a respeito da arquitetura da Antiguidade Clássica a chegar aos dias atuais.

11. Realizaram-se estudos e levantamentos das obras da antiga Roma imperial, denunciando-se a transformação das ruínas da cidade em um imenso forno de cal. Por volta de 1450, Alberti escreveria a *Descriptio urbis Romae*, constituída por um levantamento cartográfico dos monumentos da Antiguidade romana.

Alberti se preocupava com a possibilidade de completo desaparecimento destes conhecimentos e das próprias construções antigas, lançando-se ao árduo trabalho de analisar e documentar os aspectos relevantes da antiga arte construtiva. No seu célebre tratado dedicaria especial atenção à ornamentação, como a “mais nobre e necessária”, que poderia conduzir à “beleza”¹², e cita constantemente o conhecimento dos autores do passado e o valor que conferiam à beleza que nas construções era representada pelas formas dos ornamentos, que também contribuíam para a constituição do aparato simbólico que caracterizava a cada uma das diversas instituições fundamentais à ordem social, como “as leis, o exército, a religião e toda a república” (ibid., p. 365).

Segundo o princípio da *virtus* (virtude), Alberti acreditava que o valor da beleza poderia significar um fator de segurança para as obras arquitetônicas e artísticas, sobrepujando o *fatum* (destino):

Ora a beleza alcançará dos mais acirrados inimigos que dominem a sua fúria e a deixem ficar intacta; assim posso dizer: nenhuma obra estará tão segura e ileso da injúria dos homens como pela dignidade e beleza da sua forma (Alberti, 2011).

Alberti retoma os cânones clássicos, deduzidos da Natureza, para os quais a beleza é a harmonia (*concinntas*) expressa de modo que, em uma obra proporcionadamente constituída, não se possa acrescentar ou retirar nenhum componente, sem oferecer riscos a todo conjunto. No entanto, sabe-se que esse ideal incessantemente buscado por todos aqueles que se dedicaram à arte e arquitetura seria praticamente inatingível não se devendo, no entanto, deixar de buscá-lo.

Para o autor, a mais importante parte da obra é a que diz respeito à beleza, também atingível por meio do ornamento. A beleza (*pulchritudo*), que é inerente ou inata, se liga à dimensão global da obra e o ornamento (*ornamentum*), enquanto acréscimo, artificial, se relaciona com a sua dimensão local, assumindo potencialidades corretivas ou complementares. Nesse contexto, o ornamento é um acréscimo utilizado com o objetivo de ressaltar ou destacar as características inatas do conjunto artístico ou arquitetônico ao qual for integrado. Para essa definição, Alberti utiliza o termo *affictus*, que significa imaginado ou inventado, além de aplicado ou acrescentado.

Em relação à ornamentação, Vitruvius (2007, p.200-204) já tratara a respeito do desenvolvimento das características das ordens arquitetônicas gregas, par-

12. Com base nesse texto, a apreciação da beleza, tratada como *capacidade inerente à espécie humana*, se liga a valores de natureza filosófica, moral, social e política.

tindo-se das proporções presentes nos corpos masculino e feminino. No relato a respeito da construção de um santuário para Apolo Pantônio, menciona a busca por uma comensurabilidade pela qual se pudesse “configurar uma manifesta elegância”, e, para tanto, mediu-se a planta de um pé masculino, descobrindo-se que correspondia à sexta parte da sua altura. “Desse modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância do corpo viril” (ibid., p.201).

Da mesma maneira, quando erigiam um templo à Diana, segundo a razão encontrada determinou-se que a base equivalesse à oitava parte da altura; colocando-se para representar um sapato, uma espira à base, e à direita e à esquerda do capitel, dispuseram volutas, “como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira, ornando a fronte com cimácios e festões (*ao modo de tiaras*) dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapejado das sobrevestes de uso das matrona” (ibid.). Desse modo, a ordem jônica passou a apresentar “a sutileza, o ornato e a boa proporção feminina”.

Os que lhes sucederam, todavia, progredindo nos juízos formulados sobre a elegância e a sutileza, e encantados com a aplicação de módulos mais gráceis, constituíram sete diâmetros de espessura na base, para a altura da coluna dórica, e nove, para a jônica (...). No que diz respeito à terceira, que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal, porque as donzelas, mercê da sua tenra idade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos. (Vitruvio Pollio, 2007, p. 203)

Essas características possibilitariam o desenvolvimento de diferentes tipos de ornatos, despojados no caso de construções com as proporções masculinas, como fortalezas, quartéis e templos dedicados a divindades masculinas, assim como, delicadamente ornamentadas segundo as proporções femininas, como palácios e templos erigidos em homenagem a divindades femininas. A manutenção dessas tradições no universo da arquitetura e da ornamentação através da história, certamente contribuiu para a definição do caráter de inúmeras construções.

Para Alberti a mensuração (*dimensio*), obtida pelo uso da *exempeda*¹³, e o delineamento (*finitio*), obtido pelo emprego do *defnitor*¹⁴ (Figura 29), eram

13. Instrumentos de medição; régua reta e modular utilizada para medir o comprimento e par de esquadros móveis como os de carpinteiro, utilizados para medir o diâmetro.

14. Instrumento utilizado para a definição dos contornos de um determinado objeto; constituído de um disco, adaptado a uma haste (cabo) vertical central, giratória, de cuja extremidade se projeta um fio de prumo rumo ao solo. As distâncias entre as ocorrências formais do modelo e o fio, determinariam as medidas exatas a serem

Figura 29 – O *definitore*, indicado por Alberti para a definição dos contornos de um determinado objeto. In: Alberti, Leon Battista. *De Architectura della pittura e della statua*. Bologna, 1782.

fundamentais à fiel realização de cópias tridimensionais com base em formas naturais. Para tanto, contava com métodos mecânicos de traslado como os há pouco mencionados que, se habilmente manipulados, poderiam conduzir a “uma versão ou cópia inatacavelmente correta de uma nova imagem” (Wittkover, 1998, p. 79).

Em Portugal, a obra de Alberti inspiraria ao humanista Francisco de Melo¹⁵, que em 1535, embasaria o discurso de abertura das cortes gerais de Évora proferido em nome de D. João III, na metáfora albertiana a respeito do binômio edificio-corpo, transpondo-a para a organização social do reino, onde os membros inferiores corresponderiam aos camponeses, os membros superiores aos conselheiros régios, os braços ao exército e aos oficiais de justiça e a cabeça, ao rei¹⁶.

4.1.1 A influência italiana

Por volta de 1230, Elias de Cortona, o primeiro padre geral da Ordem Franciscana, nomeado pelo próprio São Francisco de Assis, encomendaria ao renomado mestre Giunta Pisano, uma pintura sobre base cruciforme em madeira, na qual o artista substituiria a figura do Cristo triunfante tradicionalmente utilizada, pela forma do Cristo morto, coincidente tanto na imagem quanto nos elementos estilísticos com os ícones bizantinos, configurando pela primeira vez a substituição de um modelo regional por um importado (Perrig, 2007, p. 37).

Após séculos de evolução relativamente tranquila, como a convivência entre o Gótico e o Renascimento durante o século XV, ocorreriam nas artes europeias do século XVI, movimentos contraditórios, representativos de ideologias antagônicas resultantes de diferentes interesses nacionais. O amadurecimento de novas nacionalidades que passavam a contribuir para o desenvolvimento estético junto aos países tradicionalmente culturais criou na Europa uma tensão criativa que se estenderia por três séculos (Bazin, 1976, p. 233).

transpostas para o desenho ou a pedra. O uso deste instrumento poderia possibilitar que se determinasse a posição de qualquer ponto, em um objeto tridimensional.

15. Francisco de Melo (1490-1536) componente do círculo de humanistas portugueses da primeira metade do século XVI mereceu elogios de Adré de Resende no *Erasmii encomium*, tendo sido orador oficial do reino em diversas ocasiões, foi professor de matemática dos infantes D. Luis e D. Fernando (cf. Silva Dias, J.S., *A Política Cultural da Época de D. João III*. Vol. I. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos. Universidade de Coimbra, 1969, p. 74-76;).

16. Moreira de Sá, A. “Oração que fez Francisco de Melo nas cortes que se fizerão na cidade d’Evora nas varandas aos XX dias de junho de 1535”, in: André de Resende. *Oração de Sapiência (Oratio pro Rostris)*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956, p. 154-7.

Naquele momento, quando a igreja de Roma se tornaria favorável a um humanismo cristão, duas personalidades representariam essas ideologias opostas; de um lado, o humanista e conciliador Erasmo de Rotterdam, que tentaria salvaguardar a unidade espiritual da Europa e do outro o revolucionário Martinho Lutero, que resuscitaria a medieval crença na debilidade do homem, pecador, que só poderia atingir o bem por meio da graça (ibid., p., 235).

Para alguns autores se iniciaria uma grande renovação na arte italiana a partir de fins do século XIII¹⁷, associada às obras de artistas florentinos como Cimabue e Giotto, sobre quem Giorgio Vasari¹⁸ (2011) escreveria: “abriu as portas da verdade para aqueles que desde então tem levado a arte até a perfeição e grandeza como se vê nesse século” (XVI). Vasari, que se referia à época de Giotto¹⁹ como uma *Rinascità*, veria na imitação da natureza presente na obra daquele artista, um retorno às concepções dos mestres antigos (Toman, 2007, p. 07).

A tradição clássica permaneceria viva na Itália, fazendo com que naquele país, o Gótico não fosse assimilado como nos demais países europeus; assim, as tendências formais renascentistas, nas quais passaram a predominar linhas horizontais, em lugar da verticalidade que marcou o período Gótico, originariam obras representativas de um proto-renascimento, como o púlpito do batistério de Pisa (Figura 30), realizado com formas classicizantes por Nicola Pisano, em 1260. A talha deste período de transição ainda guarda resquícios estilísticos do Gótico.

Figura 30 – Nicola Pisano, Púlpito do Batistério de Pisa – c. 1260.

17. In: *La periodización de La historia del arte italiano*, Giovanni Previtali veria na arte desenvolvida entre 1290 e 1320, na região central italiana, principalmente em Florença, muitos dos elementos que se manifestariam no *Quattrocento* florentino.

18. Giorgio Vassari (1511-1574), Pintor e arquiteto italiano, nasceu em Arezzo, em 1511, tornando-se ainda muito jovem, discípulo de Guglielmo da Marciglia, após o que seria enviado aos 16 anos, para estudos em Florença. Conheceu Michelângelo cuja arte o influenciaria. Fundou em 1563 a *Accademia del Disegno*, que seria dirigida pelo Grão-Duque de Florença e por Michelângelo Buonarroti. É conhecido por suas biografias dos mais célebres artistas da Renascença italiana, escritas entre 1546 e 1550: *Le Vite del più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florença: Giunti, 1568). Faleceu em Florença, em 1574. Vide: VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011; e, o site Vasari, onde se encontram todas as imagens de obras ainda existentes mencionadas na obra de Giorgio Vasari – <http://www.vasari.art.br/index2.html>.

19. Outros autores, como Boccaccio e Lorenzo Ghiberti, tratariam do naturalismo presente na obra de Giotto, como característica formal que anteciparia as realizações da arte renascentista, no século XV.

Figura 31 – Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença.

Figura 32 – Michelangelo – detalhe mobiliário para a Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença

Coube a Roma o papel preponderante de centro gerador e irradiador de cultura internacional; para onde a corte papal atraía os mais talentosos e destacados artistas da época. Sob os pontificados de Sixto IV (1471-84); Julio II (1503-13) e, particularmente, Leão X (1513-1521), atingiu-se o apogeu quanto as realizações artísticas. Nos trabalhos executados em madeira, sobretudo no mobiliário, associaram-se linguagens diversas, como a da talha ornamental e da pintura, em busca de máximos resultados decorativos. Parte desse repertório executado sobre madeira na construção do mobiliário, sobretudo a que remetia à Antiguidade Clássica, seria utilizada para a ornamentação da talha aplicada aos interiores de templos religiosos católicos.

A partir do século XV, aplica-se no mobiliário motivos ornamentais gerados na Antiguidade Clássica, o que se estenderia às obras de talha, como o conjunto de mobiliário (Figuras 31 e 32) projetado para a Biblioteca Medicea Laurenziana em Florença, por Michelângelo Buonarroti, e entalhado por B. del Cinque e Ciapino (Feduchi, 1983, p. 42).

4.2 A REINTERPRETAÇÃO DOS MODELOS CLÁSSICOS NA TALHA IBÉRICA

O desenvolvimento da imprensa favoreceria a difusão dos ideais clássicos presentes na arquitetura renascentista italiana. Em fins do século XV, diversos tratados seriam publicados como os *Dez Livros de Arquitetura*, de Vitrúvio, que a partir de 1486, mereceriam diversas edições entre elas, a versão ilustrada de 1511 e a edição em italiano vernáculo em 1521, assim como edições em outros idiomas europeus. O tratado *De Re Aedificatoria*, do arquiteto Leon Battista Alberti, receberia sua edição latina em 1485, seguindo-se diversas traduções para o italiano, o francês e o espanhol (Roth, 2008, p. 379).

A partir de 1537, seriam publicados diversos livros práticos de Sebastiano Serlio Bolognese, popularizando informações a respeito do renascimento italiano e das antiguidades presentes em Roma. O tratado das cinco ordens (*Regolla delle cinque ordini d'architettura*), de Vignola, seria publicado em italiano em 1562 e os quatro livros de arquitetura (*I Quattro libri dell'architettura*), de Andrea Palladio, seriam publicados em Veneza, em 1570²⁰ (ibid.).

20. A partir da edição inglesa, dos quatro livros de arquitetura, em 1715, o estilo paladiano renasceria na Inglaterra, estendendo-se às suas colônias americanas.

O rei Francisco I, da França, realizaria diversas viagens à Itália, conhecendo *in loco*, as obras então realizadas, convidando artistas e arquitetos para trabalhar em seu país. Entre os que aceitariam, devido à instabilidade político-religiosa que a Itália atravessava, encontrava-se Leonardo da Vinci, que residiria e realizaria diversas obras na França até os seus últimos dias. Sebastiano Serlio trabalharia em Fontainebleu, chegando a publicar alguns dos seus livros em francês (ibid., p. 379).

Inicialmente as obras renascentistas realizadas fora da Itália guardariam resquícios das formas tradicionais locais, desenvolvidas durante a Idade Média, o que resultaria em cada país, em diferentes interpretações dos modelos classicizantes, como a resistência ao abandono das formas do Gótico, na Alemanha e nos Países Baixos, talvez devido às complexas relações entre esses países e a Itália, que conduziram à Reforma, incorporando-se, no entanto, o repertório ornamental do norte da Itália às construções góticas. Com o amadurecimento, as formas do novo estilo no norte da Europa expressariam maior austeridade conferindo-se atenção aos detalhes clássicos, embora algumas entre as formas autóctones nunca tenham desaparecido (ibid., p. 379).

No início do século XVI, quando na Itália o Renascimento se desenvolvia plenamente, a Espanha, após a unificação política obtida pelos reis católicos em fins do século anterior, viveria importantes acontecimentos: a derrota e expulsão dos mouros do reino de Granada, o descobrimento da América e a ascensão de Carlos I, ao trono que fora de seus avós, Fernando de Aragão e Isabel de Castela.

Nesse momento excepcional, para a Espanha afluíram inúmeros artistas estrangeiros predominantemente italianos, mas também flamengos, franceses e alemães, para o atendimento de numerosas encomendas de obras de arquitetura, pintura e escultura, assim como de artes decorativas, efetuadas pela corte, igreja e pela nobreza. Esse intercâmbio de idéias e tendências estrangeiras conduziria aquele país ao desenvolvimento de particulares características, assim como muitos artistas espanhóis se dirigiram à Itália para estudar a cultura clássica, tendo contato com os grandes centros do Renascimento (Feduchi, 1983, p. 48).

Em torno desses artistas espanhóis e estrangeiros, muitos dos quais se naturalizaram, nasceram na Espanha inúmeras escolas locais como a de Burgos, com Siloe; a de Granada, com o maestro Machuca; a de Toledo, com Covarrubias, o arquiteto do Alcázar; e Villalpando, com o grande artista Berruguete, que na Itália havia trabalhado com Michelângelo, e que de volta à Espanha daria início à escola castelhana.

Embora essa estética internacional tenha tido importante papel no desenvolvimento de um estilo espanhol, não se deve deixar de mencionar que na Espanha

floresceu o estilo *Mudéjar*, no qual predominou uma ornamentação geometrizada com elementos trançados e rendilhados, nos quais se mesclaram linhas ornamentais românicas, góticas, renascentistas e muçulmanas, constituindo uma manifestação local cujo longo período de ocorrência abrange os séculos XII a XVII. Deve-se lembrar também que o sistema de bastidores e painéis utilizado no período Gótico, já era conhecido dos árabes que o haviam trazido do Egito.

O estilo plateresco, que inspirou arquitetos e entalhadores espanhóis, apresenta-se impregnado de elementos filigranados como os conferidos aos trabalhos de ourivesaria e prataria, apresentando uma decoração profusa na qual se utilizam pequenas figuras antropomorfas, mitológicas ou lendárias, como os grutescos, com arabescos, nichos criados pela aplicação de concavidades presentes em elementos concheados, colunas com fustes abalaustrados, anelados, estriados, ou com animais fabulosos talhados em capitéis geralmente compostos, ao modo italiano.

Na Espanha a profusão ornamental plateresca daria lugar a uma ornamentação com elementos clássicos, grego-romanos, de domínio arquitetural. No Renascimento o *mudéjar* e o *plateresco*, se alternariam em trabalhos de estrutura gótica ou nos que possuísem concepção classicizante, executados sobre madeira (Feduchi, 1983, p. 49).

Na Renascença o aprimoramento da ebanisteria envolveria a todas as sintaxes dirigidas a essa técnica, como o desenvolvimento de ferramentas mais delicadas, provavelmente com base nos formatos do instrumental utilizado em ourivesaria, elevando o nível geral de execução dos trabalhos entalhados em madeira, sobretudo na Itália, França e Alemanha. Para a fiscalização, que poderia garantir um bom nível de qualidade dos trabalhos executados em madeira, designavam-se integrantes das guildas ou corporações de ofícios mecânicos.

As primeiras manifestações renascentistas verificáveis na talha espanhola aconteceria em peças componentes do ambiente religioso, como os cadeirais de coro e os elementos emoldurados que normalmente estruturariam, protegeriam e destacariam pinturas. No norte da Espanha quinhentista localizou-se a influência gótica, como demonstram os apainelados lavrados que chegam a recobrir paredes inteiras; enquanto que no sul, se pode detectar a influência mourisca, como ocorre com os forros artesoados, presentes nos interiores das construções.

Até o final do Renascimento, predominava na Espanha o uso da madeira de nogueira, passando-se a partir de então a utilizar-se o mogno, o pau-santo, o pau-marfim e o buxo. No século XVII, se utilizaria o ébano, que nos países de onde provinha (Espanha, Flandres e França), fez gerar peças de mobiliário

escuras características do período. Na Espanha utilizou-se também o carvalho, o castanho e o pinho (ibid., p. 51).

No século XVI, época em que aconteceram os grandes descobrimentos náuticos, surge o interesse pelo estudo da arte clássica e o humanismo, então larga e rapidamente difundidos graças ao desenvolvimento da imprensa. As profundas alterações por que passava a sociedade, conduziram a um forte impulso às artes e às atividades artesanais, em meio ao desenvolvimento do comércio. A luta para garantir o poder da Igreja de Roma, impulsionaria a Contra-Reforma.

O castelo seria substituído pelo palácio e as novas necessidades resultantes dessa renovação acarretariam uma reformulação espacial e utilitária, favorecendo o florescimento de inúmeras sintaxes dirigidas à realização do objeto estético, artístico ou utilitário em madeira, cujas proporções passariam a apresentar dimensões mais equilibradas, com base nos cânones clássicos e nas proporções humanas (Feduchi, 1983, p. 41).

Pode-se afirmar, embora contrariando a diversas correntes, que o Renascimento foi uma época marcada pela religiosidade, na qual foram desferidos ataques contra o clero, mas não contra a Igreja. Nesse período seriam incorporados ao Cristianismo, muitos entre os mais significativos elementos simbólicos pagãos, que portadores de conteúdos ancestrais, passariam a coexistir com os elementos da simbologia católica, no interior dos ambientes religiosos.

O carvalho tão utilizado para a talha durante a Idade Média é substituído no Renascimento pela nogueira, madeira favorável aos delicados incavos em baixos-relevos, para a produção de formas como as dos grotescos e arabescos. Mesmo assim, continuava-se a utilizar o carvalho e a madeira da castanheira, empregando-se também o pinho e o cedro, principalmente para a realização de peças que seriam pintadas ou estucadas, ou madeiras de superiores qualidades decorativas, como o ébano e o pau-santo, que se apresentariam naturais²¹.

No mobiliário do período, cujas linhas estilísticas e técnicas apresentam alguns elementos comuns aos trabalhos de talha eclesiástica, as estruturas se sobressaíam, buscando-se nos revestimentos uma pureza compositiva com os ornamentos. Assim como no Gótico as nervuras se projetavam das superfícies das

21. Devido à ausência de entrecruzamentos nos veios, resultantes da secagem dos canais secretores, que na árvore viva, conduziram a seiva até as folhas a nogueira, como o buxo (*Neste Reyno temos o buxo, que em toda a parte logra a primazia entre todas as mais madeiras, para se lhe imprimirem todas as filigranas [...]*, in: Vasconcelos, 1733) entre alguns outros tipos de madeiras, favorece trabalhos delicados, como os filigranados, etc. O pinho foi frequentemente utilizado em Portugal para a construção de componentes estruturais e o cedro, foi o tipo de madeira mais utilizado para a construção da talha retabular, dos revestimentos parietais e da imaginária entre os séculos XVII e XVIII em terras brasileiras.

abóbadas, na talha do Renascimento ornamentos executados em madeiras finas foram aplicados sobre placas de madeiras de qualidade inferior, em um sistema que apresentava aspectos decorativos sobre registros construtivos. As linhas são essencialmente retilíneas, embora ocasionalmente ocorram linhas curvas, no entanto, existe um predomínio de linhas horizontais.

A talha gótica era constituída por único tipo de madeira compondo conjuntos escultóricos de coloração homogênea. Na Renascença a talha passaria a apresentar diferenciações tonais resultantes da mescla e sobreposição de apliques preciosamente executados em madeiras de tipos diversos da base e das estruturas, como os elementos emoldurados, que apresentam os mesmos perfis utilizados na arquitetura clássica, as colunas e os arcos (Feduchi, 1983, p. 44).

No Renascimento alternam-se painéis pintados com elementos emoldurados, apresentando motivos como os florais, executados em altos e baixos relevos, compondo motivos adamascados²², passando a madeira entalhada a ser dourada ou revestida de tipos diversos de massas com as quais se poderia obter uma rica gama de cromatismos e texturizações.

A decoração geometrizada do período Gótico lentamente cederia lugar às formas classicizantes greco-romanas, como as das figuras antropomorfas encontráveis em representações de Hermes, das cariátides ou dos *putti*, assim como aos meandros e gregas, folhagens, óvulos, palmetas, motivos naturalistas ou motivos estilizados como as gavinhas de acanto, cenas mitológicas, históricas e pagãs.

4.3 A EVOLUÇÃO HISTÓRICO-ESTILÍSTICA DOS CONJUNTOS RETABULARES PORTUGUESES ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII E SUAS PROJEÇÕES NA TALHA EXECUTADA EM SÃO PAULO

4.3.1 *A talha em Portugal entre os séculos XV e XVI*

No século XV, a arte de entalhar a madeira, tradicional na Península Ibérica, se renovaria pela afluência de mestres-entalhadores provenientes do norte da Europa, principalmente de Flandres, à Espanha e depois a Portugal, conferindo às suas realizações registros que foram aplicados à indústria da madeira nas suas

22. Destacados artesãos venezianos especializados na ornamentação por meio da incrustação em ranhuras previamente incisas, fios de cobre, ouro, prata, compondo delicados e complexos padrões ornamentais. No caso de base metálica o fio é introduzido na ranhura, martelado e polido e, por ser de coloração diferenciada do fundo, gera um contraste apresentando efeito policromo. Utilizou-se também o *nielado* substituindo o fio por uma pasta introduzida no forno, como um esmalte (geralmente de cor negra, feita de prata e chumbo fundidos com enxofre).

regiões, após o renascimento de antigas técnicas construtivas, originárias do antigo império romano, resultando em um vasto repertório técnico e ornamental flamengo, que seria incorporado à talha, tornando-se a mais pura expressão da nacionalidade entre os países componentes da Ibéria (Smith, 1962, p. 07).

Lembrando alguns antecedentes, o aparecimento do estilo gótico possibilitaria grande desenvolvimento ornamental, em meio ao qual se passaria a empregar fantásticos tipos de folhagens reproduzidos com rigorosa exatidão, especialmente para a aplicação em monumentos arquitetônicos, em momento no qual os artistas, sobretudo os franceses, demonstrariam especial habilidade de apreensão e representação de formatos vegetalistas, como ocorreria nas fases primárias, *rayonnant* e *Flamboyant* (Guilmard, 1968, p. XI).

Naquele período também seriam desenvolvidos ornatos com base nos tão apreciados bestiários medievais, especialmente entre os séculos XI e XIII, envolvendo a representação de animais fantásticos, como a phoenix, o basilisco e o dragão, e todo o conteúdo simbólico que esses elementos evocavam, representando-se também animais naturais como o leão, o pelicano e o cachorro, entre outros diversos tipos de animais, na ornamentação monumental, em elementos como capitéis, frisos, ângulos de contrafortes, entre outras partes das construções (ibid.).

Não se deve deixar de mencionar a ocorrência de um novo estilo baseado nos preceitos de uma nova religião, que se faria presente na Europa, particularmente na Ibéria, influenciando a ornamentação em Portugal e Espanha. A arte muçulmana, que apresentaria uma vasta gama de fantasiosos motivos decorativos, banindo a representação da figura de seres vivos, sendo possível inicialmente traçar analogias para com o estilo bizantino, mas logo adquirindo feições próprias. Entre os fenômenos que cercam a arte mourisca, presentes na talha portuguesa, está o chamado horror ao vazio (*horroris vacui*), particularidade da cultura muçulmana que determina a aplicação de ornamentação em todos os espaços disponíveis, destacando-se as belas linhas da sua bela escrita, também empregada com fins ornamentais (ibid.).

Na Espanha em torno de 1520, o estilo *Flamboyant*, daria lugar ao plateresco, quando se abandonaria o vocabulário ornamental gótico, impregnado por elementos vegetalistas, passando-se a ornamentar por meio de uma relevada manifestação escultórica, com características que privilegiariam aspectos ornamentais em detrimento dos elementos arquitetônicos (Bazin, 1953, p. 4).

O desenvolvimento das técnicas de gravura e o surgimento da imprensa em muito contribuiriam para a divulgação de motivos ornamentais, sendo o primeiro trabalho impresso a apresentar esses elementos o *La Paix Du Couronnement de*

La Vierge, gravado pelo ourives florentino Maso Finiguerra, em 1452. Outros artistas italianos se destacariam nessa produção, como Peregrini da Cesena, que atuou ativamente no desenvolvimento de ornatos, Francesco Raibolini e Matteo de Giovanni Dei, sendo significativa parte dos motivos ornamentais que impregnam essa produção destinada ao emprego em ourivesaria (Guilmard, 1968, p. XII).

Em Portugal, excetuando-se alguns exemplares anteriores²³ a realização de talha religiosa teria início no Gótico, que se faria presente nas igrejas do período manuelino (Figura 33). Entre os entalhadores estrangeiros a atuar naquele país, destaca-se a presença do mestre-entalhador flamengo Olivier de Gand²⁴, que após realizar trabalhos de talha em Toledo, Espanha, em 1499, se dirigiria a Coimbra, acompanhado do auxiliar, o pintor-dourador Jean d'Ypres, para realizar o retábulo-mor da Sé Velha, concluído em fins de 1501 (Smith, 1962, p. 19).

Na talha gótica executada em Portugal por Olivier de Gand, encontram-se apainelados ladeados por estátuas de santos, ricamente estofadas, emoldurados por ricos perfis bocelados encimados por dosséis de arquitetura gótica flamejante. Também compõe o coroamento dessas estruturas retabulares, conjuntos de figuras, representativas de cenas e passagens bíblicas.

Entre os motivos utilizados nesses conjuntos verticalizados encimados por arcos ogivais e pináculos, encontram-se composições de frontões com ornamentação rendilhada²⁵, e arquivoltas historiadas emoldurando tímpanos relevados, sobre voamentos²⁶ com figuras, dispostas sobre colunetas de portal.

Também encimavam alguns dos conjuntos retabulares, baldaquinos de grandes dimensões e de extrema elaboração, que abrigavam estátuas e símbolos

Figura 33 – Talha do período manuelino – Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa, Portugal – altar colateral – foto: Morgaine

23. Como as realizações de mestres-entalhadores provenientes de Flandres, como o retábulo da capela de Santo Antão da Figueira, realizado em fins do século XV (Smith, op. cit., p. 19).

24. Olivier de Gand realizaria alguns outros conjuntos de talha que influenciariam a região de Coimbra, sendo que alguns se perderam, como o cadeiral que realizou sob a encomenda do rei D. Manuel I, para o convento de Cristo, em Tomar, auxiliado por Fernão Muñoz, que o sucederia após o seu falecimento durante a vigência do contrato; e, também, o retábulo-mor da igreja de S. Francisco de Évora (Smith, 1962, p. 21).

25. Entre os elementos ornamentais do período Gótico, estão os rendilhados negativo e positivo, utilizado no Gótico primitivo; os rendilhados geométricos e o *rayonnant*, do Alto Gótico, e os estilos Flamboyant e Perpendicular, do Gótico tardio.

26. Avançamento, designação aplicada na abóbada à flecha muito elevada, que apresenta aparência leve e concepção arrojada (Teixeira, 1985, p. 227).

diversos, como o da Paixão. Em um segundo modelo de retábulo, os relevos seriam substituídos por painéis pintados, reduzindo-se a talha elaborada segundo motivos arquitetônicos, ao nicho central.

A fase de ocorrência da talha gótica em Portugal pode ser circunscrita aos anos entre 1500 e 1515, portanto, cerca de oitenta anos depois do florescimento da Renascença na Itália, devendo-se à presença no país ibérico, de entalhadores flamengos e alemães, que confeririam esses traços tardios às produções seiscentistas, que passariam a ocupar posição destacada entre as realizações de gosto flamengo, presentes no território europeu.

Uma manifestação que instintivamente prenunciaria o Barroco impregnaria a arte espanhola em obras como as realizadas por Alonso Berruguete e Felipe Bigarny, fazendo com que se ressaltasse o aspecto ornamental dos elementos arquitetônicos, por meio do deslocamento de planos, da quebra de níveis e da interrupção de divisões, como as verticais. Por volta de 1550, um vocabulário maneirista constituído por cartelas e atlantes, festões e conchas, feixes de frutas e elementos drapejados, que se mesclaria harmoniosamente com o vocabulário clássico, assim como com os elementos ornamentais mouriscos, gerando grande profusão formal onde a ação de conjunto concorreria para acentuar a monumentalidade (Bazin, 1953, p. 4).

No final do século XV e no início do XVI, as gravuras de artistas, sobretudo do Norte da Itália seriam responsáveis pela divulgação de motivos ornamentais que lentamente teriam grande aceitação nos demais países europeus intensificando o gosto por motivos italianos. Entre os de maior destaque se encontra Andrea Mantegna, cujos temas o *Triunfo de César* (Figura 34) e *Combate aos Tritões do deus marinho*, apresentariam motivos que seriam utilizados pela indústria da decoração por longo tempo. Também se destacariam Nicoletto da Modena, Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Bressia, entre outros diversos nomes de artistas que gravariam entre os motivos ornamentais, frisos, cornijas, *enroulements*, capitéis, pilastras, guirlandas de flores e de frutas, vasos, modelos para ourivesaria, entre outros diversos motivos (Guilmard, 1968, p. XII-III).

Nessa mesma época artistas alemães produziram xilogravuras e gravuras em talho-doce contendo rico repertório ornamental, como o apresentado pelo Mestre E.S.²⁷, que conferiria um excelente gosto com sabor goticizante aos ornatos

27. Mestre E. S. (antigamente conhecido como Mestre 1466) é um gravador, ourives e designer alemão, anônimo, do gótico tardio, nascido por volta de 1420 e morto cerca de 1468, atuante no Reno Superior (círculo a oeste do Reno). A nova designação se deve ao monograma “E.S.” que aparece em diversas das suas gravuras, sendo essa sua atitude de assinar as matrizes considerada precursora.

destinados à ourivesaria. Dirigidos ao mesmo gênero de objetos a ornamentação receberia uma significativa contribuição de artistas como Martin Schongauer e Albrecht Dürer, cujas gravuras teriam grande e duradoura aceitação. Outros artistas que posteriormente realizariam excelentes trabalhos dirigidos à ornamentação seriam Hans Holbein, Virgil Solis, os Hopfer e os Beham, e Théodore de Bry, entre outros (ibid.).

Em 1516, em Portugal, ocorreria inicialmente na escultura em pedra a talha com motivos de grutescos, medalhões, candelabros e elementos da arquitetura “de romano”, característicos do novo estilo, introduzido por escultores franceses, sobretudo por Nicolas Chanterène. Esses motivos passariam a ser empregados na talha em madeira provavelmente no mesmo período embora as primeiras referências encontradas em documentos sejam posteriores (Smith, 1962, p. 29).

A escultura quinhentista portuguesa receberia com grande moderação os elementos do plateresco mantendo-se fiel à decoração com arabescos presente nos trabalhos de João de Ruão e Nicolau Chanterène, mas com deslocamentos de planos e projeções produzidos nas formas arquiteturais sobre um predomínio plástico e escultórico. Assim, na talha ibérica do século XVI, ocorreria um embate entre a racionalidade arquitetônica frente à emotividade plástica, introduzido pelos escultores e ornamentistas (Bazin, 1953, p. 4).

Chegariam a Portugal, por mestres franceses, os motivos característicos do novo estilo, renascentista, compostos por elementos arquitetônicos “à romana”, medalhões, candelabros e grutescos, além de “frisos, cornijas, alcatravas e envazamento e remates”, passando-se a exigir para que se pudesse submeter aos exames dos entalhadores e ensambladores, que os candidatos apresentassem conhecimentos relativos às formas e proporções da Ordem Dórica (Correia, 1924, p. 128-30, apud Smith, 1962, p. 29)²⁸.

Nesse período, ainda se faziam sentir influências estéticas presentes em importantes publicações, como os livros que continham farto repertório ornamental apresentado por meio de excelentes gravuras, como o *Hypnerotomachia*, publicado em Veneza em 1499, e um dos mais antigos livros franceses ilustrados

Figura 34 – Andrea Mantegna – *Triunfo de Julius Cesar* – c.1484-92 – têmpera sobre tela – 270,4 x 280,7 x 4,0 cm – Royal Collection, Londres.

28. Correia, Virgílio. *Vasco Fernandes*. Coimbra, 1924, p. 128-30.

por meio dessa técnica o *Mer des histoires*, impresso em Paris em 1488. Também os Livros de Horas teriam importante papel para o universo da ornamentação, por conter motivos decorativos de grande elaboração, como os realizados por Antoine Vérard, Simon Vostre, Geoffroy Tory, entre outros impressores parisienses (Guilmard, 1968, p. XIII).

Essas tendências se fariam presentes em Portugal e segundo o regimento de 1549, em Lisboa, os exames dos entalhadores e ensambladores exigiriam a realização de trabalhos segundo as proporções *de romano*, especificando em seguida que seriam realizados trabalhos segundo as proporções e formas da ordem coríntia:

[...] faraa hũ friso de quatro ou cinco palmos de comprido e hũ de largo, o qual seraa ornado de romano muito bem ordenado [...], faraa mais hũ capitel corinthio de hũ palmo de diametro e altura seraa proporcionada a esta compartição. o capitel seraa ornado de folhas e cauliculos muito bem feitos [...]. Na ordem das folhas e compartição de todo o ornamento deste capitel guardaraa as obrigações corinthias q em tudo he conforme a esse dissegno [...]. (Correia, 1926, p. 110-111)

Robert Smith (1962, p. 29) descreve a decoração classicista presente em obras de talha na Igreja de Santa Cruz de Coimbra, identificando motivos ornamentais como os encontráveis nas gravuras francesas do início do século XVI (Haupt, 1890-95, vol. 2, fig. 65²⁹, apud Smith, 1962): “São grinaldas delgadas, terminando em cabeças de monstros, golfinhos, rótulos e ramos de folhas pendurados, modelo da arte de mestres franceses [...]”, e destaca a provável presença entre aquele grupo de artistas, do francês Francisco Lorete. Da mesma forma, descreve a ornamentação clássica presente no cadeiral da Igreja do Mosteiro de Sta. Maria de Belém (Figuras 35 e 36), ao gosto contemporâneo da França e de Espanha (ibid., p. 31):

Notáveis as pilastras dos ângulos, com seus relevos elegantes de uma quantidade de objectos pendurados delicadamente entre volutas e máscaras. Representa como as do espaldar, o gosto arqueológico do Renascimento avançado do século XVI na sua forma mais pura em Portugal.

29. HAUPT, Albrecht. *Baukunst der Renaissance in Portugal*. Frankfort: Heinrich Keller, 1890-1895, 2vs.

Figuras 35 e 36 – Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerônimos – Lisboa, Portugal. In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 11 e 10b.

Figura 37 – Cornelis Bos – *Leda e o cisne* – gravura – século XVI – British Museum, Londres.

Entre os temas identificados por Smith (1962, p. 31) encontra-se o dos cor-tejos, inspirado por gravuras do pintor vitralista, arquiteto e gravador natural de Bois-le-Duc, Holanda, Cornelis Bos (Figura 37), publicadas em Antuérpia em 1552³⁰. Também compõe esse repertório elementos surgidos simultaneamente na Itália, França e Alemanha, como barras, bandas vazadas e figuras humanas en-voltas em volutas³¹, empregados nos Países Baixos por volta de 1545-1565 como nos trabalhos do pintor florentino Benedictus Battini (Figura 38), do pintor e gravador natural de Vicenza, Battista Pittoni (Figura 39), do francês especialis-ta em gravura a buril, René Boyvin (Figuras 40 e 41), e de Vergil Solis (Figura 42), pintor e prestigiado gravador nascido em Nuremberg e, posteriormente, em obras do pintor, arquiteto e célebre desenhista natural de Leuwarden em Frise, Holanda, Hans Vredeman de Vriese (Figura 43) (Guilmard, 1968, p. 21; 290-292; 363; 476; 480).

Smith (1962, p. 30-31) também destaca o cadeiral do mosteiro de Sta. Maria de Belém, como a primeira obra realizada em Portugal, representativa do gosto

30. KUBLER, George, SORIA, Martin. *Art and Architecture in Spain and Portugal their American Dominions – 1500-1800*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1959, p. 188, apud, Smith, 1962, p. 31.

31. O autor (id.) associa esse repertório ornamental ao realizado por Rollwerk e Lederwerk, empregado nos Países-Baixos entre 1545 e 1556. Vide: ILLUSTRIRTER KATALOG der ornamentstichsammlung des k. k. osterreich. museums für kunst und industrie erwerbungen seit dem jahre 1871. Wien: druck und verlag von R. v. Waldheim, 1889.

Figura 38 – Benedictus Battini – Gravura – Frontispício com cartela cercada por crânios e ossos. Série de medidas a partir de diferentes autores clássicos a partir de um conjunto de 28 gravuras. Publicado por Hieronymus Cock. 1553. – Col. British Museum. Londres.

Figura 39 – Giovanni Battista Pittoni e Lodovico Dolce. *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri*. Venedig, 1602. – Colofão.

Figura 40 – René Boyvin – *La nymphe de Fontainebleau* – Gravura de Pierre Milan e René Boyvin a partir de desenho de Rosso Fiorentino – The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 41 – René Boyvin
– *Jason Kills the Dragon*
– gravura – imagem:
15.5 x 22.8 cm; suporte:
15.8 x 23.2 cm – The
Metropolitan Museum
of Art, New York

Figura 42 – Virgil Solis
– gravura para o livro
Metamorphose, de Ovídio.
Livro VII. Frankfurt,
1581. P. 622-642.

franco-flamengo, em que empregou-se ornamentação clássica, em atendimento ao gosto em voga na França e Espanha, do qual fazem parte elementos representativos da renascentista moda arqueológica.

Entre os elementos ornamentais presentes nessa obra encontram-se mísulas e grutescos, arremates em volutas e mascarões, painéis decorativos contendo figuras de sátiros e homens enquadrando carrancas, *candelabros*, *escudos e cestos de frutas*, *entre espirituosos hermes ou estípites com corpos humanos de forte sabor francês*³². Os mencionados sátiros presentes em um dos painéis, portam uma composição de frutas, como as encontráveis nas gravuras da escola maneirista de Antuérpia, como ocorre no cadeiral da Sé de Évora.

Diferentes motivos desse novo repertório seriam levados para diversas cidades portuguesas, como Coimbra e Évora (Figura 44), por artistas, como Jacques Boucher³³ e os pintores Francisco e Lucas de Campos, de origem flamenga³⁴. Os trabalhos escultóricos executados nos cadeirais de Belém, Évora e Braga são representativos na talha portuguesa, do período intermediário entre o Renascimento e o Barroco (Smith, 1962, p. 32).

No século XVI, em Portugal, os retábulos se reduziram a conjuntos de emoldurados dourados enquadrando pinturas sobre madeira, sendo representativos de dois tipos básicos: os retábulos em forma de arco, normalmente de pequenas dimensões e construídos em único andar³⁵ e, os retábulos em forma de

Figura 43 – Hans Vredeman de Vries – Ilustração do *Variae Architecturae Formae* de Jan Vredeman de Vries, publicado por Theodoor Galle em 1601. Gravuras de Hieronymus Cock, Hans Vredeman de Vries e Jan van Doetecam.

32. Com base na obra de Desirée Guilmar, *Les maitres ornemanistes [...]*, publicada em dois volumes em Paris, em 1881-82, Smith (1962, p. 31), cita como elemento de difusão desse novo estilo, a gravura executada em 1543, por Enea Vico de Parma, que teria servido como modelo para que os *elementos ornamentais franceses desse período* fossem *derivados de tipos italianos*. Guilmar (1968, p. 02), assim se refere à chegada das novas tendências estilísticas italianas à França: O grande movimento do Renascimento ocorreu na França a partir do fim do reinado de Charles VIII, como resultado da expedição francesa à Itália. Esse retorno à pura arte da Antiguidade foi logo aceito com entusiasmo, e desde que o impulso foi dado, a transformação ocorreu rapidamente sendo, portanto, o estilo ogival, completamente abandonado.

33. Relacionado por Martin Soria (1962, p. 187, apud Smith, 1962, p. 46) à cidade de Bruxelas.

34. SORIA, Martin. *Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Evora, 1555-1580*, "Belas Artes", 2ª sér., 10, 1957, p. 33-39, apud Smith, 1962, p. 184.

35. Para esse tipo de retábulo, Smith (op. cit., p. 33), apresenta exemplos como o da capela-mor da Igreja de N. Sra. da Luz, de Carnide em Lisboa e da Matriz de Loures, encontrando na sua ornamentação elementos desenvolvidos por Sebastiano Serlio, divulgados por meio de livros e gravuras de grande circulação a partir de 1550, em Portugal, onde exerceram grande influência, envolvendo ornatos como os arcos e os apainelados com florões aplicados sobre estípites (pilastras ou pedestais com o formato de pirâmides invertidas), contendo capitéis coríntios e consolas (peça de arranque com maior altura do que projeção) arrematadas por ornamentação com motivos vegetais.

Figura 44 – Painel decorativo do cadeiral da Sé – Évora. In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 14b. Figura 45 – colunas monstruosas de Diego de Sagredo – In: *Medidas del romano o Uitruiuo : nueuame[n]te impressas y añadidas muchas pieças & figuras muy necessarias a los oficiales q[ue] quieren seguir las formaciones de las basas, colu[m]nas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*. Ed. facsímil. Biblioteca de Catalunya. Original: Toledo: en casa de Jua[n] de Ayala, 1564. f. 17r

arquitraves. Algumas variações do primeiro tipo de conjunto retabular apresentariam incomuns tipos de colunas, como as “colunas monstruosas” (Figura 45), cujo nome atribuído por Diego de Sagredo, em seu livro *Medidas del Romano* (1549, pp. 32-33)³⁶, o primeiro livro de arquitetura publicado na Espanha, designa um tipo de coluna que extrapola as proporções canônicas clássicas, entre outros diversos tipos de ocorrências ornamentais.

36. “O Romano” era referência a Marco Vitruvio Pollio, cujo tratado *De Architectura*, em diversas edições divulgaria os cânones estéticos da Antiguidade Clássica. Entre 1526 e 1608, o tratado de Diego de Sagredo teve 12 edições, sendo cinco em castelhano e sete em francês. O trecho a seguir foi extraído da edição toledana, impressa por Juan de Ayala em 1549: “Dela formacion delas colunas dichas mōstruofas/cādeleros/ y babaluftres” – *Assi es verdad q enlos edificios ay mucha diversidad de ornamētos q se ponē mas por atauio q por neceffidad sin tener medida dterminada: como son colunas q se dizē mōstruofas/ cādeleros/creflas: y otras diferencias de aparato (...)*. (Sagredo, 1549, p. 33).

4.3.2 *A influência dos tratados arquitetônicos e ornamentais no mundo português*

O espírito do passado, revisitado nas ruínas do Foro Romano e redescoberto por meio do estudo das proporções clássicas presentes nas suas ocorrências formais, faria com que a partir da materialidade das antigas construções remanescentes do Império Romano, que apresentavam além da decadência a perspectiva da restauração, emprendessem os tratadistas todos os esforços para compreender e igualar as realizações arquitetônicas da Antiguidade Clássica, expressando a *auctoritas ecclesiae* que aspirava tanto o poder religioso quanto o temporal no mundo dos homens. Posteriormente as novas tendências estéticas se estenderiam às artes visuais como a pintura e a escultura, assumindo dimensões prodigiosas. Além da realização da obra única as novas diretrizes seriam divulgadas por meio de material impresso, por meio do qual chegariam às mais remotas regiões do mundo.

A evolução desses estudos revelaria o que assim como na Grécia e em Roma, foi conhecido e considerado básico a todas as realizações humanas, o princípio se daria com o acurado estudo da natureza, como ponto de partida para a compreensão e dedução das proporções ideais que apresentam eficácia na composição de harmônicas relações formais. Entre estas, encontram-se as proporções dos corpos masculino e feminino, como propôs Vitruvio, das quais se originariam as proporções que caracterizariam as ordens arquitetônicas gregas. Sendo transpostos para o universo da arquitetura e da ornamentação esses cânones a partir dos centros geradores, como Roma, passariam a ser editados nos mais diversos países europeus e conseqüentemente nas suas colônias americanas, resultando em reinterpretções dos modelos clássicos aos quais, em muitos casos, cada localidade conferiria alguns registros representativos da sua própria identidade.

O estilo renascentista seria introduzido em Portugal por Nicolau Chantene, entre outros escultores franceses, apresentando algumas obras realizadas a partir de 1516, em Belém e Coimbra, o repertório ornamental do novo estilo, como as pilastras ornadas de grutescos, medalhões, candelabros e elementos de arquitetura “de romano” (Smith, 1962, p. 29).

Em 1526, o cônego Luís Gonçalves, de Lamego, encomendaria ao entalhador flamengo Arnao de Carvalho portas descritas como “obra grossa de romano” (ibid.). Em 1531, os últimos componentes do cadeiral da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, feitos por Francisco Lorete, foram ornados com motivos renascentistas, assim como, uma “rica” estante, “com seu pé oitavado e lavrado de romano”. Poucos meses depois seria encomendada a caixa de um órgão *que* teria “[...] seis

pilares lavrados de romano, com suas lapas, e castellos, e frisos, cornijas, alcatravas e envazamento e remates [...]” (ibid.), o que demonstra a aceitação das novas tendências estéticas que a partir de então se fariam presentes em obras realizadas em terras lusitanas.

As molduras esculpidas que enquadram as últimas cadeiras de Santa Cruz de Coimbra, apresentam motivos como os encontráveis em gravuras francesas do início do século XVI: “[...] grinaldas delgadas, terminando em cabeças de monstros, golfinhos, rótulos e ramos de folhas pendurados [...]”, segundo os modelos artísticos de mestres renascentistas franceses, que lá trabalharam, provavelmente, com Francisco Lorete (ibid., p. 29).

Na Renascença francesa uma nova escola fundada por Francisco I, em Fontainebleau, buscava expressar princípios de simplicidade, clareza, unidade e elegância. Artistas de diversos países seriam convidados pelo rei francês para desenvolverem trabalhos na França, o que resultaria em um estilo particular. Entre os gravuristas da Escola de Fontainebleau, René Boyvin, natural de Angers, se dedicaria especialmente ao desenho de delicados ornamentos para a ourivesaria. Na primeira metade do século XVI, outros artistas de excelente nível desenvolveriam matrizes contendo refinado repertório ornamental, entre eles, encontram-se Marc de Ravenne e Augustin Vénitien (Guilmard, 1968, p. XIV).

Nessa mesma época surgiria um peculiar gênero de bordado, que teria grande aceitação, perdurando por cerca de um século, sobretudo em Veneza. Entre os mais conhecidos artistas que se dedicariam naquele momento ao desenvolvimento daqueles motivos ornamentais, encontram-se Vinciolo, Cesare Vecelio e Paganino. Trabalhos do mesmo nível de primor técnico e ornamental seriam executados na Espanha e na Alemanha. Os ornamentos desenvolvidos para o universo dos bordados presentes nos livros então publicados, destinavam-se também a outras especialidades, como pode ser verificado em trecho extraído da publicação *Patrons de diverses manières; Inventez très-subtilement; Duyssans à brodeurs et lingières... Aux orphèvres et gentils tapissiers*³⁷.

A essa primeira fase de influência clássica na talha portuguesa, pertencem duas peças que se encontram no acervo do Museu de Portalegre: um armário de carvalho “[...] cujas ilhargas ostentam ainda o velho ornato de pergaminho dobrado, sendo a fachada, contudo, enriquecida por uma série medalhões engrinaldados contendo retratos de perfil, homem e mulheres, e os *chapeaux de triomphe* do primeiro Renascimento francês”. A outra peça é “[...] uma porta

37. Padrões de maneiras diversas invente com muita sutileza, desenhos para bordadeiras e *lingières*... Para ourives e finos tapeceiros. (tradução nossa)

Figura 46 – Cadeiral da Igreja de Santa Maria de Belém – Mosteiro dos Jerónimos – Lisboa – foto: M. Bonazzi

com os mesmos retratos, mas rodeados de grinaldas e cachos de frutas”. Ambas devem ter sido executadas para o bispo D. Jorge de Melo (1526-1548). Smith (1962, p. 30), compara essa talha com a encontrável no castelo de Gaillon, na Normandia, onde residiu o cardeal Georges d’Amboise, que esteve em obras entre 1500-1510³⁸.

Uma fase mais avançada do Renascimento franco-flamengo geraria obras como o conjunto de cadeirais executados por volta de 1551. Entre eles, Smith (1962, p. 30) destaca o cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Belém (Figura 46), atribuído a Diogo de Sarça (de La Zarza), obra onde se desenvolve grande conjunto ornamental, segundo o gosto francês e o espanhol. A respeito desse conjunto destaca

[...] as suas sugestões da escultura de Alonso Berruguete reflectem-se nos outros painéis puramente decorativos, onde pares de sátiros ou homens nus enquadram carrancas, candelabros, escudos e cestos de frutas, entre espirituosos Hermes ou estípites com corpos humanos de forte sabor francês” (Smith, 1962, p. 31).

38. As obras de *boiserie*, executadas no castelo de *Gaillon*, para o cardeal Amboise, em 1504, marcariam a chegada em França, da ornamentação com temas do Renascimento italiano.

Figura 47 – Israel
Van Meckenem
– Ornamento –
In: Franz, Ritter.
Ornamentsammlung.
Wien: Druck und Verlag
Von R. v. Waldheim,
1889.

É provável que entre as primeiras manifestações estilísticas da talha em madeira, envolvendo motivos arquitetônicos e ornamentais realizados na primeira metade do século XVI, estejam as peças executadas para os interiores religiosos, destacando-se uma grande quantidade de cadeirais de coro, distribuídos nas mais diversas igrejas. Smith (ibid., p. 31) também destaca o cadeiral da catedral de Évora, de 1562, que considerou “uma redução” do cadeiral da Igreja de Santa Maria de Belém, havendo diversos motivos ornamentais comuns entre os dois.

Inspirados nas gravuras do holandês Cornelis bos, publicadas em Antuérpia em 1552, com o tema dos cortejos, encontram-se outros motivos (Figura 47):

[...] barras, bandas furadas e pessoas envoltas em grandes volutas, elementos que fazem parte da linguagem de Rollwerk e Lederwerk, um caprichoso vocabulário decorativo baseado em volutas e couros, constantemente empregado nos Países Baixos entre 1545 e 1565. (Smith, 1962, p. 31).

Esse tema se faz presente em obras como a realizada por Jacques Boucher, que executou diversas esculturas em Coimbra, entre 1559 e 1582. No cadeiral da Sé de Évora (Figura 48) encontram-se influências da escola decorativa franco-flamenga, sobretudo em um painel oval que apresenta um “[...] deus fluvial deitado, onde máscaras e painelamento de Rollwerk acusam contactos com o maneirismo da escola de Fontainebleau”. O terceiro cadeiral desse grupo quinhentista se encontra na igreja de São Jerônimo da Real, ao pé de São Frutuoso, depois de 1738: “[...] na predela há hipogrifos e homens de corpos folhudos e, num painel, um templozinho no meio caveiras com cavalos cabrés dos lados, lembrando um relevo do cadeiral de Évora” (Smith, 1962, p. 32).

O rigor clássico que marca a composição do retábulo executado a partir de 1579, por Juan de Herrera, para o altar-mor do Escorial resultaria, por meio da superposição das ordens Greco-romanas e da introdução de um ritmo monumental, na redução dos elementos escultóricos ao papel de enquadramento dos elementos pictóricos, aos quais valorizaria criando animados intervalos. Esse retábulo exerceria forte influência na construção dos monumentais retábulos portugueses, como ocorreria nas capelas-mores da catedral de Portalegre e no Convento do Carmo, em Coimbra (Bazin, 1976, p. 5).

Devido ao gosto pelos retábulos de pedra característicos da escola de Coimbra, em voga entre os anos de 1520 e 1560, os primeiros retábulos de madeira ao gosto do Renascimento ocorreriam em Portugal, no último quartel do século XVI, quando as estruturas retabulares se restringiam a conjuntos de emoldurados lavrados e dourados, enquadrando pinturas sobre madeira. Como exemplo, posterior a 1577, encontra-se o retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide³⁹, em Lisboa, constituído de “[...] quatro molduras principais, inclusive uma espécie de guiloché oitavado, caneluras interrompidas, ‘pérolas’, e uma outra formada por uma orla de flores”⁴⁰ (Smith, 1962, p. 33).

Smith aponta como inspiração para esses ornamentos as estampas de Sebastiano Serlio Bolognese, cujo tratado *Tutte L’Opere d’Architettura* teve grande aceitação em Portugal a partir de 1550. Nessa obra Serlio defenderia o uso dos formatos dos arcos triunfais da Roma Imperial, para outras finalidades. Entre elas, essas formas passariam a ser empregadas na construção dos retábulos de altares ibéricos sugerindo subliminarmente a possibilidade de obtenção da vitória desde que se buscasse pela intercessão do santo da sua consagração ou orago.

A respeito dessa tendência serliana de utilizar as formas dos antigos arcos triunfais, há exemplos contemporâneos ao caso português em terras paulistas, embora com certos anacronismos e diferenciações estilísticas. A importância conferida às áreas próximas ao alta-mor, como as paredes da ousia⁴¹, faria com que, em muitos casos, devido a motivos econômicos e/ou técnicos em lugar da talha dourada se aplicasse sobre as suas superfícies talha fingida ou pinturas representativas de retábulos de altares, prescindindo-se da massa escultórica, dourada e policromada, que recobria as superfícies parietais de muitos dos templos portugueses (Roque, 2004, p. 107), como também ocorria nas mais

Figura 48 – Cadeiral da Sé – Évora – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 013a.

39. Este retábulo, considerado como uma joia da igreja foi construído por ordem da infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel, entre 1575 e 1592, por Jerônimo de Ruão, contendo pinturas do artista espanhol Francisco Venegas, a quem Adriano de Gusmão atribuiu o desenho da talha, por ter sido o pintor, também ourives, sendo o responsável pelo traço do retábulo da capela-mor da igreja filipina de S. Vicente de Fora, hoje instalado no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

40. Retábulo contemporâneo a esse se encontra na matriz de Loures, constituído de quatro molduras predominando uma *cadeia de tipo serliano*, e um *arco de ressaltado*, apainelado com *florões sobre pedestais afilados (estípites) ornados de capitéis coríntios e consolos em forma de volutas folhudas* (Smith, op. cit., p. 33).

41. Capela-mor.

Figuras 49 e 50 –
Capela de São Miguel
– São Paulo – Retábulo
pintado e detalhe –
Retábulo colateral –
Fotos: M. Bonazzi

importantes igrejas brasileiras. Na capela de São Miguel Arcanjo, em São Miguel Paulista, SP, uma das mais antigas igrejas paulistas, há um curioso exemplo de aplicação policrômica⁴² visando fingir a talha retabular nas paredes dos altares do cruzeiro.

A fundação de São Miguel se deu por volta de 1562, havendo nos catálogos da Companhia de Jesus referências a existência da capela de São Miguel Arcanjo, já em 1586. Três anos depois, quando centralizava a catequização dos guaianazes⁴³, a aldeia contava com a presença de oitocentos índios (Leite, 1945, p. 230). Segundo Arroyo (1954, p. 60-61), por volta de 1592, a igreja encontrava-se abandonada, tendo caído em ruínas, sendo reconstruída em 1622, como se lê em inscrição na porta principal, pelo bandeirante Fernão Munhoz. Em sua história a capela de São Miguel Arcanjo se viu ameaçada em diversos momentos, sendo tombada pelo SPHAN em 1939.

Em 2006, se iniciaria um novo projeto de restauro dirigido àquela capela. Nesse processo, foram localizadas duas pinturas de talha fingida atrás dos altares colaterais. Essas pinturas já haviam sido localizadas pelo SPHAN durante

42. Segundo exames realizados pela Profa. Ms. Marcia M. Rizzo, cientista da conservação, a pintura se apresenta em três cores principais: vermelho, preto e branco (carbonato de cálcio e caulim), com pequenas quantidades de tons esverdeados e amarelados, provavelmente utilizados como secantes, sendo o ligante utilizado natural (de natureza proteica). (Documentário Técnico Complementar, no. 1).

43. Os índios guaianás, também chamados de guaianases, povoaram São Paulo de Piratininga até fins do século XVI. Grupo coletor ocupou a Serra do Mar, desde a região de Paranapiacaba até a foz do Rio Paraíba, hoje no Estado do Rio de Janeiro.

trabalhos de prospecção realizados no templo na década de 1940. Em razão de suas características técnicas e estilísticas, acredita-se que essas pinturas sejam contemporâneas à presença dos jesuítas na região, quando São Miguel era apenas um aldeamento indígena.

Erigida por volta de 1622, a capela jesuítica de São Miguel Arcanjo (Figuras 49 e 50), receberia, provavelmente no final do mesmo século ou início do seguinte, pinturas representativas de retábulos de altares⁴⁴, ou talha fingida, tendo como base a estrutura do arco serliano, contendo dois pares de colunas em cada um dos lados, como se encontra nas pranchas XI e XIV⁴⁵, que ilustram a segunda parte, dedicada às portas “delicadas”, da publicação *Extraordinario Libro di Architettura*⁴⁶ [...], de Sebastiano Serlio, publicado em Veneza, em 1560 (Figuras 51a e 51b). Sobre essa estrutura aplicou-se ornamentação profusa em composições clássicas renascentistas. Em lugar das colunas classicizantes empregadas por Serlio os fustes se apresentam elicoidalmente espiralados, havendo entre as espiras representações de parras de videira e cachos de uvas, evocando simbolicamente o mistério da transubstanciação do sangue de Cristo em vinho.

Esses elementos ornamentais estão entre os que caracterizariam a talha portuguesa no último quartel do século XVII, quando floresceria um estilo ao qual Robert Smith chamou de Nacional Português. Elementos ao modo de grutescos ornamentam o coroamento, como os encontráveis no tratado *Varia commensuracion para la Escultura y Arquitectura*⁴⁷, de Juan de Arphe y Villafañe, publicado em Madrid, em 1585⁴⁸.

Até aquele momento a madeira mais utilizada era a nogueira, quando devido às relações dos países ibéricos com a América, o babobá chegaria à Espanha. A partir de então, diversos tipos de madeiras americanas como o Pau Santo, seriam

Figuras 51 (a e b) – Sebastiano Serlio – Pranchas do *Extraordinario libro di architettura* de Sebastiano Serlio, *Architeto del Re Christianissimo*, publicado em Veneza, em 1560 – Portas Delicadas – Pranchas XI – Portas Delicadas – Prancha XIV (XVIII)

44. N.A. Em 2011, o restaurador paulista Julio Moraes, após desmontar e remover para restauração os singelos retábulos de madeira que desde 1760, encobriam a antiga talha fingida, apresentou integralmente essas pinturas das quais antes, só se tinha visto fragmentos.

45. Na prancha XIV, os algarismos romanos foram aplicados da seguinte maneira: XIII.

46. *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo, nel quale si dimosfrano trenta porte di opera rustica mista com diuerse ordini; & uenti di opera dilicata di diuerse specie com la scrittura dauanti, Che narra il tutto*. In venetia, Apresso Giouambattista, & Marchio Seffa Fratelli. 1560.

47. Para o presente estudo consultou-se a sétima edição, publicada em 1795: *Varia Commensuracion para La Escultura y Arquitectura*, por Juan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, Escultor de Oro y Plata. Séptima Impression. Madrid: MDCCXCV.

48. Smith (1962, p. 40) descreve alguns motivos presentes nos retábulos da Sé de Portalegre (Figura 61), e da Igr. de N.Sra. do Carmo, de Coimbra, provavelmente inspirados nos ornatos presentes no livro de Arfe e Villafañe, publicado em 1585: “Na sua demonstração da ordem compósita o fuste da coluna tem frutas e tabuletas penduradas na metade superior, com uma cabeça alada de anjo, enquanto na base há máscaras e fitas” (Livro IV, p. 19). “Os esquemas das ordens jônicas e coríntias possuem bases com figuras humanas em pé.” (Livro IV, pp. 10 verso e 15 verso).

Figura 52 – Retábulo
 mor da Igreja de
 Nossa Senhora da
 Luz – Carnide – foto:
 Bernardo Oliveira
 Nunes

levados à Espanha e Portugal, antes mesmo de serem conhecidos pelos demais países do Velho Continente, sendo utilizados para diversos serviços, em pranchas e na marchetaria (Feduchi, 1983, p. 50).

Quanto aos modelos portugueses, na Igreja de Nossa Senhora da Luz, de Carnide (Figura 52), de maior elaboração embora do mesmo período, estão os retábulos “[...] cujo madeiramento inclui pilastras ou colunas, numa versão mais rica”, como os da Capela do Senhor Crucificado de Santo Alberto, de Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga), de cerca de 1597 (Smith, 1962, p. 33).

Há outros exemplos de estruturas retabulares desse período, como o retábulo da Adoração dos Pastores, na Misericórdia de Viana do Castelo e o retábulo do Calvário de São Vicente, de Abrantes, embutido em um de seis grandiosos arcos triunfais serlianos, feitos em pedra, executados em 1584, por Francisco Lopes e Pedro Antonio, no qual se encontram “[...] colunas de fustes diagonalmente estriados, que se levantam de peanhas com cabeças de anjos para sustentar um arco ricamente esculpido com uma grinalda de peras, maçãs e uvas, profética do século XVII”. Smith (1962, p. 34) menciona um

retábulo presente no Museu de Grão-Vasco, de Viseu, como sendo um dos mais velhos entre os seiscentistas, para o qual teria servido de inspiração um desenho que se encontra no tratado *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, publicado em Toledo em 1526, ilustrando colunas em forma de candelabro, chamadas por Sagredo de “monstruosas”, ocorrentes entre 1520 e 1545.

A talha portuguesa desse período passaria a se desenvolver paralelamente à arquitetura, apresentando desse modo, elementos estruturais e ornamentais elaborados em diferentes países, em fases distintas e em períodos históricos determinados. Entre estas, ocorreriam mesclas de motivos ornamentais, reunindo parte do repertório aprimorado anteriormente com elementos representativos das novas tendências estéticas.

Esses períodos nos quais ocorrem combinações de ornatos provenientes de diferentes épocas e/ou países, costumam marcar fases de transição quando, por meio de material impresso, somado ao conhecimento e experiência dos executantes e às expectativas dos encomendantes, podem resultar conjuntos híbridos, de extrema importância para o estudo das ocorrências formais e estilísticas em

regiões distantes dos grandes centros geradores de estética, como foi o caso da Vila de São Paulo de Piratininga.

A respeito da fase clássica do século XVI, Smith (ibid., p. 34) cita a ocorrência de um segundo tipo de modelo, como no caso do retábulo de São Lourenço, do batistério de Sta. Maria de Óbidos, no qual o conjunto emoldurado se limita a uma coluna jônica em cada lado do enquadramento de uma pintura. Cita outros casos em igrejas como Nossa Senhora do Castelo, de Extremoz, iniciado por Afonso Álvares em 1559, ou Santa Maria de Belém. Trabalhos de inspiração extraída dos tratados de Andrea Palladio (Figura 53), Sebastiano Serlio e Juan de Arfe e Villafañe (Figuras 54 e 55).

A partir dessas influências seriam desenvolvidos retábulos de grandes dimensões e com diversos andares, como ocorre com a Igreja de Santa Maria do Castelo, de Extremoz. Smith (1962, p. 35) também utiliza como exemplo influenciado pela Espanha um retábulo presente na igreja paroquial de Tancos, “[...] com a edícula formando ático sobre uma série de compartimentos em duas zonas, unidos por colunas de ordem colossal.”

A influência de Serlio em Portugal e Espanha, na arquitetura e ornamentação se faria sentir entre a segunda metade do século XVI e o início do XVII, caracterizada pelas proporções alongadas e pelas superfícies planas, favorecendo a permanência de modelos classicizantes frente às tendências barrocas prove-

Figura 53 – Andrea Palladio – *I quattro libri dell'architettura*. – *Il quarto libro dell'architettura* (abertura) – Veneza: Bartolomeu Carampello, 1581.

Figura 54 – Arphe y Villafañe, Juan. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. 7ª. Imp. Madrid: Dom Plácido Barco Lopez, 1795. (colofão)

Figura 55 – Arphe y Villafañe, Juan. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. 7ª. Imp. Madrid: Dom Plácido Barco Lopez, 1795. Livro 4, p. 268.

Figura 56 – Jacques Androuet du Cerceau – Château Charleval – Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Figura 57 – Jacques Androuet du Cerceau – Château Charleval – Écouen – Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Figura 58 – Jacques Androuet du Cerceau – A orden dórica, de uma série de modelos de arco de triunfo.

nientes da Itália desde início de 1600. Desse modo, permaneceriam na talha portuguesa traços inspirados na obra realizada por Michelângelo Buonarroti, entre 1520 e 1530, marcada por desequilíbrios intencionais e a ruptura para com cânones clássicos. Além do tratado de Serlio, se sobressairiam nesse período em Portugal, as formulações ornamentais apresentadas por Jacques Androuet du Cerceau (Figuras 56, 57 e 58) e Philibert de l'Orme (Figura 59), entre 1561 e 1568 (Carvalho, 1962, p. 51, apud Smith, 1962, p. 36).

Du Cerceau foi um célebre arquiteto, desenhista e gravador, considerado como o principal mestre ornamentista francês do século XVI. Possivelmente nas-

cido em Paris, por volta de 1515, trabalharia em Roma, onde conheceria a obra de Andrea Palladio. Em 1549 se fixaria em Orleans estabelecendo um atelier de gravura e publicando o seu *Premier Livre D'Architecture*, em 1559 e na mesma cidade, em 1583, o *Petit Traité des cinq ordres*. Faleceu provavelmente em Annecy, por volta de 1885. Suas publicações a respeito de arquitetura e a ornamentação exerceram forte influência ornamental no repertório editado em Portugal, em períodos posteriores ao do seu falecimento⁴⁹ (Guilmard, 1968, p. 9).

Philibert de l'Orme, se tornaria arquiteto, como o pai, o arquiteto francês Jehan de l'Orme. Nascido em Lyon, em 1510, faleceria na mesma cidade em 1570. Jovem estudou em Roma, entre 1533 e 1536, trabalhando para o papa Paulo III. Retornaria para a França sob a proteção do cardeal Du Bellay, em Lyon, sendo enviado a Paris, em 1540, onde construiria o Palácio de Saint-Maur, sendo nomeado arquiteto real, por Francisco I, em 1545. Três anos depois supervisionaria as obras do Palácio de Fontainebleau, após o que planejaría o Palácio das Tulherias. As suas linhas arquitetônicas impregnariam as composições retabulares às quais confeririam um refinado gosto, afinado com as tendências estéticas que predominariam durante a passagem do século XVI para o XVII.

No início do século XVII, seriam construídas no sul de Portugal, estruturas retabulares de grandes dimensões, inspiradas no tratado de Serlio. Entre as obras destacadas está o retábulo da sacristia da Cartuxa, de Évora (Figura 60), igreja que teve a construção iniciada em 1587.

O retábulo é uma versão monumental do motivo da edícula, sendo as pilastras jônicas do enquadramento de um extremo alongamento e furadas por três zonas de nichos, que produzem a impressão de estabilidade indispensável aos efeitos de desequilíbrio cultivados pelos mestres do maneirismo internacional [...] tem um frontão aberto, de tipo serliano, e um friso dórico, raro requinte de academismo na talha portuguesa, embora mais normal na espanhola.

Enquadrando o nicho central do retábulo, há pedestais de fustes afilados, ou estípites, os seus corpos interrompidos por motivos quadrangulares, segundo caprichos maneiristas do Norte da Europa. Completam a impressão arquitectónica

Figura 59 – Philibert de l'Orme – *Premier Tome de l'Architecture* (1567) – Paris: Léonce Laget Librairie-Éditeur, 1988.

49. Smith (op. cit., p. 37) destaca entre os motivos utilizados no sacrário de N.Sra. da Luz, o efeito irregular, chamado de *opere rustiche*, conferido à superfície, semelhante ao que se fez no retábulo executado por Francisco Venegas para a Ig. de S. Vicente de Fora. Modelos para alguns dos elementos ornamentais presentes nesse retábulo se encontram do *Second Livre D'Architecture*, de Jacques Androuet Du Cerceau.

Página anterior: Figura 60 – Retábulo da Sacristia do Convento de Santa Maria Scala Coeli (Convento da Cartuxa) – Évora, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. f. 015.

Figura 61 – Retábulo mor da Sé de Portalegre – Portalegre, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal* . f. 020.

Fig. 62 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Coimbra, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 021.

desta zona da composição os pequenos motivos de óculos com frontões, também serlianos, postos numa recente restauração do retábulo sobre o entablamento das edículas às ilhargas do nicho, para formar uma composição encontrada em certos retábulos espanhóis do século XVI (Smith, 1962, p. 36).

A influência da talha realizada na Igreja de Nossa Senhora da Luz, de Carnide (Figura 52), se estenderia no início do século XVII, a retábulos como o da capela-mor de Sta. Maria de Óbidos, iniciada em 1571, e o altar-mor da Sé de Leiria, que abriga pinturas de Simão Rodrigues, realizadas entre 1605 e 1615. Germain (1953, p.08), menciona como pertencente a esse grupo o retábulo da Capela dos Alfaiates do Porto.

Robert C. Smith destaca dois retábulos-mores como fundamentais à história da talha portuguesa: o retábulo da Sé de Portalegre (Figura 61), encomendado pelo bispo D. Amador Arrais, por volta de 1590, e o retábulo da Igr. de Nossa Senhora do Carmo, de Coimbra (Figura 62), atribuídos a Gaspar e Domingos Coelho, abrigando ambos pinturas de Simão Rodrigues. Ainda se encontram tábuas pintadas enquadradas por emoldurados, no entanto, a escultura assume um destacado papel, aparecendo pela primeira vez estátuas de corpo inteiro, ocupando-se os painéis dos arcos com relevos representativos de seis profetas, em Portalegre e de seis anjos-músicos ao modo da pintura italiana, em Coimbra:

[...] ambos os retábulos contém imagens em relevo dos quatro evangelistas, nas bases da primeira fila de colunas, em combinação com cabeças de anjos, viradas lentamente ou levantadas, elementos característicos da arte dos Coelhos [...] resultou provavelmente de influências vindas da Espanha.

Nos dois retábulos continua a influência das gravuras maneiristas. As edículas sem frontões vêm diretamente de Serlio, enquanto os ornatos do terço inferior das colunas, com as suas grinaldas, panos e objectos pendurados, se relacionam com gravuras decorativas franco-flamengas de meados do século XVI. (Smith 1962, p. 39).

4.3.3 *Contradição e estilística no século XVII*

Como antecedentes às ocorrências que viriam a configurar a arquitetura e a arte no *settecento*, se pode mencionar o espaço temporal compreendido entre a construção do *Ospedale degli Innocenti*, por Brunelleschi, em 1418, e a realização do *Tempietto*, por Bramante, em 1502, quando ocorreria o processo evolutivo desde o aparecimento até o apogeu da presença das ordens clássicas na arquitetura florentina, no alto Renascimento, quando o amadurecimento alcançado possibilitaria clareza e equilíbrio suficientes para a reinterpretação dos modelos clássicos, segundo princípios de absoluta racionalidade (Roth, 2008, p. 369). No entanto, o estabelecimento de cânones mesmo que ideais costuma ser sucedido por uma sistemática que visa a sua subversão, expressando uma dinâmica recorrente na trajetória humana.

Esse período marcado por uma expressão canônica ideal duraria cerca de cinquenta anos, dando lugar a uma busca de ampliação das possibilidades expressivas da forma, marcada pela introdução no desenho, de pontos de tensão e de fatores lúdicos. Essa indisciplina formal estaria presente na obra arquitetônica de Michelângelo Buonarroti, plena de complexidades e ambiguidades, como pode ser detectado em projetos como o do *Campidoglio*, onde em lugar da consagrada forma circular centralizando a praça trapezoidal aplicaria um formato ovalado, que resultaria em dinamismo surgido da contraposição entre as formas abertas (trapézio) e fechadas (óvulo) (ibid, p. 370).

Na igreja de San Lorenzo, em Florença, a antiga sacristia construída por Brunelleschi abriga o mausoléu das antigas gerações dos Médici; do lado oposto do transepto, entre 1520 e 1526, Michelângelo transformaria a nova sacristia em mausoléu, subvertendo o uso de elementos arquitetônicos como as mísulas invertidas que deixam de cumprir a sua função para suportar os dintéis sobre os

quais se apoiam as edículas sobre as portas, compondo como observaria Vasari, um conjunto inusitado para o *Quattrocento*, ou para com as regras da arquitetura clássica (Lotz, 1998, p., 90).

Giácómo Barozzi da Vignola desenvolveria as plantas das igrejas de Sant'Andrea, entre 1550 e 1554 e, posteriormente, a de Sant'Anna dei Palafrenieri, em 1565, utilizando a elipse como dispositivo modulador; uma característica dos projetos maneiristas (Roth, 2008, p. 373). A influência da Companhia de Jesus se faria sentir na arquitetura e nas artes, buscando paralelos formais e cromáticos que traduzissem por meio da visualidade a expressão de uma igreja combatente em guerra contra o protestantismo. A rigidez marcava as composições que sofrem ligeiras, mas significativas alterações de proporcionalidade, relativizando a infalibilidade dos cânones clássicos.

Entre as personalidades mais atuantes no século XVI, para a implantação e consolidação das diretrizes formuladas pelo Concílio de Trento, encontra-se o arcebispo de Milão, Carlos Borromeu, que em 1573 apresentaria durante o III Concílio Provincial o texto *De iis quae pertinent ad ornatum et cultum ecclesiarum*, no qual tratou da necessidade e do desejo de realizar uma obra que sintetizasse as ações voltadas à conservação e a restauração das obras sacras, como a parte arquitetônica das igrejas, dos monumentos, pinturas e móveis. Favorecendo a esse intento os cânones tridentinos forneciam apenas uma linha geral que, no entanto, seria insuficiente para atingir ao objetivo que Borromeu aspirava, por uma redefinição estrutural e visível dos elementos envolvidos no culto católico.

Na sua vasta diocese, diversas igrejas necessitavam de restauração, interna e externa, sendo necessário devolver a funcionalidade aos edifícios, assim como aos seus móveis que, como peças oriundas de outras épocas, deveriam ter recuperada a funcionalidade e dignidade, como instrumentos a serviço do culto. Assim, escreveria o *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, acessorado pelo monsenhor Ludovico Moneta, incansável incentivador das obras de Borromeu e que escreveria a versão vulgar, cabendo a versão latina ao erudito liturgista Pietro Galesino, sob a imediata supervisão de Borromeu, que apenas em algumas passagens acrescentou informações com o próprio punho.

Apreciador de arte e dono de consistente cultura artística Borromeu, enquanto mecenas doou inúmeras obras de grande valor a diocese ambrosiana, entre elas, a famosa *Adorazione dei Magi*⁵⁰, de Ticiano, em cuja elaboração, segundo testemunhas diretas, o autor teria recebido sugestões do cardeal. As instruções

50. A obra *Adoração dos Magos*, de Ticiano, faz parte do acervo da Pinacoteca Ambrosiana de Milão.

Figura 63 – Retábulo
mor da Igreja de Santa
Maria – Óbidos,
Portugal – In: Smith,
R.C. *A talha em
Portugal*. f. 019.

publicadas por Borromeu comporiam um guia técnico e espiritual a serviço da liturgia, com base na capacidade de transmissão de conteúdos simbólicos da arquitetura e da arte, frente às potencialidades fruitivas do observador sendo cada componente ritualístico e a sua aplicabilidade no culto católico profundamente estudado, ao ponto de se gerar padrões que unificariam as ações em todas as igrejas da cristandade.

Em Portugal, os padrões vigentes em fins do século XVI, com base no estilo arquitetural renascentista, perdurariam até o terceiro quartel do século XVII, contentando-se os entalhadores portugueses em repetir com pequenas variações os modelos em voga há várias décadas. É possível que esse declínio criativo esteja ligado à falta de estímulo ao desenvolvimento de linguagens artísticas como ocorreria à escultura portuguesa durante o período de domínio espanhol, estendendo-se essa situação até a fase posterior a independência, em 1640, visto a gravidade da conjuntura sócio-político-econômica no período. No entanto, a essa época, os componentes do repertório orna-

mental seriam recombinaados de tal forma, a ponto de se gerar ornatos cuja gênese teria positivas aplicações no estilo nacional, que ocorreria no último quartel do século XVII (Smith, 1962, p. 49).

Em retábulos como o de Santa Maria de Óbidos (Figura 63), é possível detectar a tendência da época, em conferir maior robustez aos conjuntos escultóricos e seus componentes ornamentais, que passariam a receber ainda mais profusas informações visuais. Como tinha ocorrido na Espanha, passou-se em Portugal, a preferir para os retábulos e revestimentos parietais os elementos escultóricos aos pictóricos, distribuindo-se os relevos pelas diversas partes dos conjuntos, como as predelas, bases de fustes, remates e perfis diversos (ibid.)⁵¹.

Os frontões curvos e abertos, que se ligam à nova arquitetura jesuítica, são compostos por elementos como as volutas extremamente elaboradas, ao modo de Hans Vredemann de Vriese e Wendel Dietterlin. Um elemento gerado no

51. Esse distanciamento da pintura acarretaria uma ruptura para com atividades antes comuns por parte desses profissionais, como o desenho de retábulos, que seria executado por imaginários entre os quais ninguém se destacaria, acarretando um atraso no desenvolvimento das concepções que poderiam conduzir a uma renovação estilística.

seio da Companhia de Jesus se tornaria uma característica desse período. Trata-se do remate em arco encimando um óculo ou tondo, que poderia receber pinturas, sendo predominantes os ornatos geométricos, como os elementos entrelaçados, os guilochés (treliçados), as cadeias, os discos e ziguezagues, inspirados na obra de Sebastiano Serlio (ibid., p. 50-51).

Além do espírito ornamentista plateresco, parte da decoração que se faria presente nos retábulos portugueses entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século seguinte, seria composta por elementos em volutas, festões de flores e de frutas, colunas em forma de candelabro, frontões quebrados, retos ou curvilíneos, e pilastras cercadas de festões ou de elementos drapejados, além das consolas ou quartelões. Procurar-se-ia acentuar nos conjuntos retábulares as dimensões da camarinha, compondo um espaço no qual se alternariam em um andar um sacrário e em outro um painel, além de divisões laterais, que deveriam ter pés-direitos suficientemente altos para conter as imagens (Bazin, 1953, p. 9).

Também ocorreria o desenvolvimento de farta ornamentação naturalística, envolvendo elementos como os cachos de frutas, as peras, romãs e uvas, assim como meninos e pássaros, que seriam aplicados sobre os fustes das colunas, cujos terços inferiores se apresentariam demarcados e ornamentados com delicados elementos, como os grutescos renascentistas. Esses modelos são originários da escultura espanhola quinhentista, como a decoração executada em 1520, por mestres genovezes, para o túmulo dos Riveras, na capela da Universidade de Sevilha (Smith, 1962, p. 51).

A respeito desse repertório, Smith descreve o retábulo da Igreja do Colégio de Nossa Senhora da Graça⁵², (Figura 64) em Coimbra, executado na primeira metade do século XVII, levantando a hipótese de ser da autoria do marceneiro francês Samuel Tibau⁵³. Ressalta a importância conferida à pintura, nos três andares do conjunto, e a inusitada solução que resultaria em gracioso efeito obtido por meio do enquadramento das aletas pela projeção além dos extremos laterais, das colunas emparelhadas. A zona central, com pronunciada altura encimada

Figura 64 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Graça – Coimbra, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 024b.

52. Anteriormente pertenceu aos eremitas calçados de Santo Agostinho.

53. Idem, nota 11, p. 65.

Figura 65 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora dos Mares – Viana do Castelo, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 024a.

por frontão circular, remeteria a elementos arquitetónicos serlianos (ibid., p. 53).

O retábulo da capela de Nossa Senhora dos Mares⁵⁴ (Figura 65), em São Domingo, Viana do Castelo, capela construída por Francisco Martins Viana, em 1622, não apresentaria as proporções com base nos modelos clássicos como na talha realizada entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII. Do mesmo modo, os conjuntos não abrigariam a mesma quantidade de pinturas. O entalhador, anónimo, representaria a fachada de uma igreja contemporânea romana, como Santa Susana, de Carlo Maderno, já considerada barroca, conferindo-lhe um frontão circular e volutas robustas ornamentadas por cachos de romãs, cabaças e uvas. Seus painéis apresentam painéis representativos da Terra da Promissão, ornamentados por figuras e citações bíblicas (ibid., p. 53-54).

Embora a sua composição não apresente refinamentos, deve-se mencionar também uma das primeiras ocorrências de retábulos em forma de arco triunfal, o retábulo-

lo-mor da Igreja do Espírito Santo, de Arcos de Valdevez, modelo de origem espanhola que apareceria em Portugal por volta de 1640, e cujo tipo permaneceria em uso até cerca de 1680. Apresenta dois pares de monumentais colunas cujos fustes são completamente ornamentados por relevos onde se encontram, em meio a rendilhados de acanto, pássaros, carrancas, cabeças de anjos e figuras de meninos com cestos sobre a cabeça, motivo que caracterizaria a fase final do Renascimento (ibid.).

Outro exemplo de talha representativa do *settecento*, em Portugal, é o retábulo da Igreja de São Domingos de Benfica⁵⁵ (Figura 66), cuja concepção foi atribuída ao prior Frei João de Vasconcelos, tendo sido construído entre 1625 e 1632, com base na talha presente na capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide. Para que os religiosos pudessem participar da missa procedeu-se à construção de um retro-coro atrás da capela-mor, o que faria com que se criasse

54. Outros retábulos que contém comentários náuticos se encontram nos cadeirais de Sta. Cruz de Coimbra, Sta. Maria, de Belém e capela da Conceição, de Câmara de Lobos, na Madeira (id.).

55. Como os retábulos de Óbidos e Leiria, é baseado no retábulo de Nossa Senhora da Luz, em Carnide, desenhado por Venegas)

uma área pela qual os padres pudessem acompanhar a cerimônia, configurando no retábulo áreas abertas em motivos venezianos, diante das quais no século XVIII seriam posicionadas duas imagens de santos com as respectivas peanhas. O sacrário oitavado também merece destaque, pelas proporções, pelo desenho e pelo preciosismo da execução, derivando das custódias em forma de torre encontráveis em gravuras do livro *Varia Commensuracion (...)*, de Arfe e Villafañe (ibid., p. 55).

A Companhia de Jesus, fundada sob a égide do Papa Paulo III, desenvolveria atividades ininterruptas entre 1540 e 1759, quando o Marquês de Pombal decretaria a sua extinção em Portugal, que tinha sido a sua primeira Província, atingindo drasticamente as missões americanas. Seus padres fundariam na metrópole e nas colônias um grande número de Casas Professas, Colégios⁵⁶, Noviciados, e locais de recreação. Seus edifícios eram dotados de templo, com os necessários equipamentos litúrgicos e, entre eles, os retábulos de altares, que além da ornamentação em talha dourada abrigavam imagens de santos e painéis pintados (Lameira, 2006, p. 09).

Os retábulos das grandes igrejas jesuíticas em Lisboa, Évora, Coimbra e Funchal, receberiam talha definitiva após 1600, sobrevivendo neles a tradição quinhentista da última fase do Renascimento. Apresentam grandes dimensões, constituindo estilo particular, tendo como base os motivos serlianos, como os pares de colunas laterais ao arco, encimado por óculo. A Igreja de São Roque, de Lisboa (Figura 67), hoje da Santa Casa de Misericórdia, foi construída por Afonso Álvares, entre 1566 e 1575, e ainda abriga os retábulos da primeira metade do século XVII, derivados do retábulo da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra (ibid., p. 58).

Sobre a rígida estrutura do retábulo-mor de São Roque, aplicou-se sóbria ornamentação, contrastante com a riqueza de alguns elementos ornamentais executados sobre bases em motivos geométricos. As colunas apresentam o terço inferior do fuste ornamentado com limite demarcado por colarinho, sendo os dois terços superiores diagonalmente estriados. A estrutura retabular abriga

Fig. 66 – Retábulo mor da Igreja de São Domingos de Benfica – Lisboa, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 26.

56. Maiores e menores (id.).

Figura 67 – Igreja de São Roque, Lisboa – Portugal – Foto: M. Bonazzi

Figura 68 – Santuário de Alcobaça – Alcobaça, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 37

cartelas ovais sobre as quais aplicou-se figuras de anjos. A camarinha, profunda, abriga um trono destinado a expor o Santíssimo, em atendimento às determinações tridentinas (ibid., p. 59).

Os conjuntos retabulares das igrejas da Sé e os do antigo Colégio Jesuítico do Funchal, realizado pelo mestre Manuel Pereira e sua equipe composta pelos mestres Domingos Moniz, José Fernandes, Martim de Betencourt e Inácio Ferreira, se destacam entre os mais importantes conjuntos de talha seiscentista do Mundo Português. A sua realização aconteceria entre a construção do retábulo de São Francisco Xavier do colégio, datada de 1647⁵⁷, e do retábulo do Bom Jesus, da Sé, de 1677 (id., p. 61).

Na capela do Santuário do Mosteiro de Alcobaça (Figura 68), executada entre 1669 e 1672, o enquadramento mantém, pelo alongamento e pelas super-

57. Inspirado no retábulo da Igr. de N.Sra. dos Mares, de Viana do Castelo, cujos motivos se repetem, na mesma igreja, no retábulo de N.Sra. do Pópulo, datado de 1648.

Figura 69 – Capela de Santa Gertrudes – Mosteiro de Tibães – Braga, Portugal – Foto: M. Bonazzi

Figura 70 – Retábulo mor da Sé – Miranda do Douro, Portugal

fícies planificadas, uma estética maneirista prenunciando o advento do Barroco na talha portuguesa. Trata-se de uma capela relicário, com planta arredondada tendo ao alto um óculo a iluminá-la, como ocorreu na Espanha setecentista na região de Castela. Nas paredes há nichos enquadrados por colossais colunas para abrigar bustos-relicários, sendo todas as superfícies parietais revestidas de talha dourada. A ornamentação apresenta elementos folheares de acanto, que se distribuem entre os nichos atingindo as tarjas do friso do entablamento (ibid., p. 62).

Também de transição das tendências maneiristas para as barrocas é o retábulo da capela de Santa Gertrudes, do Mosteiro de Tibães (Figura 69), em Braga, provavelmente ornamentada após 1661 (quando da conclusão da construção da capela). A mesma contradição entre a ornamentação e o enquadramento que ocorre na capela do Santuário do Mosteiro de Alcobaça pode ser verificada em Santa Gertrudes, em Tibães. Exemplos que prenunciariam a ocorrência de uma nova tendência estética que culminaria no estilo Nacional Português. A talha realizada nesse período tem influência espanhola, principalmente da real escola de Valladolid, de onde provém o retábulo da capela-mor da Sé de Miranda do Douro (ibid., p. 63). (Figura 70)

4.3.3.1 *A Talha em São Paulo e a estética da Contra-Reforma: os retábulos das capelas do sítio Santo Antônio em São Roque e da Fazenda Araçariguama em Santana do Parnaíba*

Da forte presença da Companhia de Jesus na América do Sul resultaria um significativo conjunto patrimonial diversificado e surgido das necessidades e particularidades de cada comunidade, entre inumeráveis regiões, na vastidão das terras do Brasil. As construções jesuíticas abrigavam ricos conjuntos retabulares e de imagens de santos, destinados à sua função evangelizante. Para Lucio Costa (1997, p. 105), as composições jesuíticas, de caráter renascentista, apresentavam características arquitetônicas e ornamentais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma.

O fundamental texto do arquiteto Lucio Costa, publicado originalmente na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1941, constitui uma defesa em favor do patrimônio artístico e arquitetônico remanescente de períodos remotos da nossa história, quando aqui ainda se via no estilo Barroco, uma versão degenerescente do estilo renascentista. De fato, grande parte deste patrimônio sofreu comprometimentos, perdas parciais ou chegou à destruição total.

A Companhia de Jesus surge no fim da Renascença, quando o Barroco já se renunciava, convivendo inicialmente os dois estilos até que o Barroco sobrepujasse à tendência estilística anterior, afirmando-se como expressão de uma Igreja que, por meio de ações eficazes engendradas durante a Contra-Reforma, se tornaria vitoriosa, retomando a antiga posição hegemônica.

No texto *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, Lucio Costa trataria a respeito de um estilo jesuítico, característico, embora diversificado e adaptado segundo conveniências e recursos de várias regiões e estilos distribuídos em diferentes períodos históricos afastando-se, por esse motivo muitas das realizações plásticas, dos padrões definidos por segmentos da Igreja, no final do século XVI e primeira metade do século XVII.

Essas diferenciações envolvem a configuração, os materiais utilizados e as técnicas empregadas, disponíveis e características de diferentes regiões o que, no entanto, não impediu a ocorrência de uma marca, um *estilo*, que as identificasse e diferenciasse das demais produções artísticas, como “um verdadeiro estilo” dos padres da Companhia. Também merece menção a configuração diferenciada que algumas obras adquiriam ao serem executadas por indígenas, que mesmo realizando cópias com base nos modelos europeus, chegavam a conferir regis-

tros formais e cromáticos resultantes das suas técnica e estética tradicionais aos trabalhos.

Talvez, as características estéticas diferenciadas associáveis à nova Companhia, se devam à ausência de comprometimentos para com as tradições monásticas medievais, já que surgida em pleno Maneirismo, impregnou-se desde o início, de um espírito moderno, pós-renascentista e barroco (Costa, 1997, p. 105). Se na Europa, após o Renascimento, associou-se o estilo jesuítico às formas desenvolvidas durante o Maneirismo e o Barroco, e em países hispano-americanos, a presença dos jesuítas estendeu-se por todo o século XVIII, abrangendo todas as manifestações do Barroco, a expulsão dos jesuítas em 1759, geraria no Brasil, uma ruptura para com a sua estética, que passou a ser representativa das realizações artísticas e arquitetônicas maneiristas, ligadas ao período anterior ao Barroco, ainda impregnadas do espírito severo da Contra-Reforma.

O programa das construções jesuíticas era relativamente simples, sendo divisível em três partes dirigidas aos usos: o culto, para o qual seriam erigidos a igreja com coro e a sacristia; o trabalho, as aulas e oficinas; e, para a residência, os “cubículos”, a enfermaria e demais dependências de serviço, mais a cerca, horta e pomar. A Companhia de Jesus, que se dirigia à doutrina e à catequese, fazia erigir para abrigar o número crescente de fiéis, templos amplos, que deveriam estar posicionados diante de um vasto espaço aberto, onde se pudesse reunir e circular livremente (ibid., p. 107).

Para Lucio Costa (1997, p. 143), os religiosos das diversas ordens acompanhavam “a evolução normal do estilo de cada época”⁵⁸, destacando que os padres da Companhia atuaram de maneira renovadora ao apoiar e adotar concepções artísticas mais “modernas”. Como parte considerável das construções jesuíticas no Brasil, foi erigida durante o período de domínio espanhol sobre Portugal e suas colônias, é possível detectar na sobriedade das linhas a influência de Filipe II.

Há em terras paulistas dois exemplares fundamentais ao estudo da talha no Brasil, aos quais, Lúcio Costa (1997, p. 134), chamaria de “joias de família”. Trata-se do conjunto retabular da capela de Santo Antônio, no sítio do mesmo nome, em São Roque, e o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna, inventariadas por Mário de Andrade, em 1937. Lucio Costa identificaria nesses dois conjuntos linhas maneiristas, considerando-os como uma

58. O desenvolvimento das formas ornamentais não se deu por questões simplesmente decorativas constituindo evidências físicas que podem ser vistas como a tradução para o plano formal, material, de conjuntos de idéias e, portanto, da materialização do modo de pensar de determinados períodos históricos, por meio das técnicas e dos materiais disponíveis nas diversas regiões.

Figura 71 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Voturuna, Santana do Parnaíba Foto: M. Bonazzi

reelaboração bastante livre na qual ocorre o aproveitamento do desenho dos frontões de coroamento dos retábulos quinhentistas, nos quais o nicho surge de adaptação produzida na parte central do frontão, não possuindo esses retábulos base ou corpo.

O tipo de ornamentação seiscentista encontrável nos retábulos de Voturuna e de Santo Antônio faria com que Aracy Amaral (1981, p. 89), considerasse terem sido feitos pela mesma mão, procedente do Paraguai ou Argentina. A autora identificaria entre os motivos ornamentais presentes nesse conjunto, elementos compositivos semelhantes aos encontráveis no altiplano peruano-boliviano, em obras realizadas no século XVIII, concluindo que artífices originários daquelas regiões trabalharam em São Paulo. Além dessa hipótese, aponta para a possibilidade de indígenas treinados pelos padres da Companhia terem realizado parte dos trabalhos de talha e imaginária, ressaltando a habilidade imitativa dos guaranis (ibid., p. 64).

O capitão Guilherme Pompeu de Almeida faria construir uma capela para recepcionar de volta à Santana do Parnaíba, o jovem filho recém-formado, que havia estudado em Salvador, na Bahia e, portanto, estava acostumado a luxos não encontráveis em terras paulistas. A capela de Nossa Senhora da Conceição da Voturuna (Figura 71), seria erigida em taipa-de-pilão, com paredes exageradamente

espessas em relação a sua altura, e sem janelas, tendo apenas uma porta em arco como acesso ao seu interior, onde se encontrava um precioso retábulo que no século XX, mereceria estudos por parte de diversos pesquisadores, suscitando as mais diversas interpretações.

O que pode ser verificado com relativa segurança, são as linhas serlianas que lhe servem de base, como ocorreu originalmente em retábulos como os construídos em Portugal, para a igreja de Nossa Senhora da Graça, em Coimbra ou a Sé de Portalegre que foram, reconhecidamente influenciados pela estética espanhola, presente em retábulos como o de Santo Antolín, de Medina del Campo ou o de Santa Helena, que se encontra na catedral de Cuenca (Smith, 1962, p. 53). A partir dos exemplos portugueses de Coimbra e Portalegre se originariam conjuntos retabulares de maior simplicidade, como é o caso do retábulo de Santo Estêvão, na igreja de Sta. Maria do Castelo, em Bragança (Figura 72), cujo coroamento guarda tal semelhança para com o retábulo de Voturuna, o suficiente para relativizar as possibilidades assertivas das hipóteses anteriores.

No entanto, parece inegável que esse retábulo remeta aos frontões seiscentistas tendo, embora alteradas, as proporções aproximadas das regras canônicas que lhe deram origem. A fatura, como afirmou Aracy Amaral (1981, p. 88), é semelhante à do retábulo do sítio Santo Antônio, que se verá a seguir, sendo possível terem a mesma autoria. Provavelmente a colocação do nicho a centralizar o tondo, tenha sido o motivo pelo qual ocorreu uma ruptura das relações formais, provocando a quebra das proporções clássicas, nesse caso caracterizada pelo aumento da altura sem a correspondente alteração em relação a sua largura.

Quase contemporânea da capela de Voturuna, encontra-se em São Roque (Figura 73), a capela de Santo Antônio, hoje localizada em área que originalmente integrou a Fazenda Araçariguama, do bandeirante Fernão Paes de Barros, que seria erigida após solicitação de autorização apresentada em 1681, ao bispo de São Paulo. Devido aos antecedentes do financiante⁵⁹, para alguns autores, essa iniciativa provavelmente tenha encoberto intenções que não propriamente as religiosas (Caldeira, 2006, p. 318).

Tratando-se de capela particular, além da construção e ornamentação, todas as despesas relativas à manutenção do culto, incluindo o necessário para cobrir as custas das viagens dos sacerdotes para a realização das missas regulares, além

Figura 72 – Retábulo de Santo Estêvão – Santa Maria do Castelo – Bragança, Portugal – In: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. f. 25b

59. Fernão Paes de Barros era traficante de pessoas chegando a ter mais de mil índios em sua propriedade (Caldeira, 2006, p. 318).

Figura 73 – Capela do
Sítio Santo Antônio –
São Roque, São Paulo –
Foto: M. Bonazzi

da oferta dos demais sacramentos, correriam por conta do financiante que, em contrapartida, receberia autorização para alocar no espaço sagrado alguns tipos de bens como propriedade da capela e que seriam administrados pelo fundador ou por pessoa por ele designada (ibid.).

As alfaías que compunham os conjuntos de peças fundamentais ao serviço sagrado, normalmente eram constituídas por artefatos de fina ourivesaria eclesiástica, sendo consideradas consagradas e, portanto, intocáveis e livres de impostos.

A produção das terras da capela não sofria a cobrança de dízimos; o patrimônio não podia ser taxado, não se aplicavam a ele nem mesmo as *fintas*⁶⁰; os índios e os escravos da capela não podiam ser requisitados para o serviço real. (Caldeira, 2006, p. 318).

Concedia-se liberdade quase irrestrita para o administrador da capela dirigir as questões relativas aos bens, inclusive envolvendo a compra e a venda. Desse modo, as capelas se transformavam em uma espécie de cofre-forte, onde os administradores podiam guardar os seus bens em segurança, escapando ao fisco.

60. N.A.: Tributo relativo aos rendimentos de cada cidadão.

Como a moeda corrente poderia ser tachada, havendo isenção fiscal para os objetos sagrados, tornava-se conveniente transformar moedas em objetos de culto, costume que se tornou frequente ao ponto de em fins do século XVII, se considerar os prateiros como agentes causadores da escassez das moedas de prata que se observava em diversas regiões (ibid.).

Mais do que a marca da contravenção ou do heroísmo que resiste aos desmandos do poder buscando por alternativas liberalizantes, prenuncia-se aqui um traço fundamental da gente paulista, mais voltado ao empreendedorismo e à necessidade de gerar recursos, que preferencialmente escapassem do fisco, responsável pela evasão de significativa parte das riquezas, duramente conquistadas por meio de trabalho. Tratava-se provável e simplesmente de livre expressão ligada ao Capitalismo Comercial ou Pré-Capitalismo, que se estenderia do século XVI ao XVIII.

A planta da capela de Santo Antônio, provida de nave, capela-mor e pórtico, além de sacristia e torre sineira diferenciava-se, devido aos refinamentos, das demais construções locais dirigidas ao culto, sendo provável, embora não seja conhecida documentação que o comprove, ter sido idealizada por arquiteto qualificado, que não se encontrava na região. Todos os forros da capela recebiam pinturas cuja ornamentação remete a modelos trazidos de regiões distantes, inclusive da Ásia, usuais em capelas jesuíticas, sugerindo também a possibilidade dessa mão-de-obra não ser local (ibid., p. 319-20).

Lucio Costa (1997, p. 135), veria no retábulo presente naquela capela (Figura 74), indícios do surgimento de uma arte com características brasileiras. A composição deste retábulo chega a ser curiosa, já que se mantém o frontão maneirista, mas com provável versão adaptada às proporções locais, sendo todos os elementos componentes do conjunto semelhantes aos que compunham os frontões seiscentistas, só que tendo as proporções alteradas ao ponto de se ampliar o tondo para dimensões inusitadas, reduzindo-se as volutas ladeantes a meros elementos emoldurados em formato de vegetação acântica.

A parte inferior do ático assume aqui características de corpo retabular contendo um nicho centralizado para abrigar a imagem do orago, ladeado por elementos em cártulas emoldurados por motivos vegetalistas que prenunciam tendências barroquizantes. Mainéis separam essa parte central das extremidades nas quais, novamente, as proporções se apresentam alteradas, agora nas volutas de acanto que à base se apresentam delgadas e invertidas, sendo arrematadas nas extremidades inferiores por motivos de faixas enrodilhadas.

Figura 74 – Retábulo-mor da capela do sítio Santo Antônio – São Roque – Foto: M. Bonazzi

Figura 75 – Retábulo lateral da capela do sítio Santo Antônio – São Roque – In: Tirapeli, P. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. p. 164.

Figura 76 – *Suma de Geographia* – A respeito do material impresso que circulava pelas mais distantes regiões hispanoamericanas, no século XVI, havia ateliês em Barcelona e Valência, como o dos Rosenberg, e em Sevilha, como o dos Cronenberg, que levariam a imprensa ao México. Essa página de uma *Suma Geográfica* apresenta ornamentos que poderiam ser aplicados a outras especialidades, como a ourivesaria, ou a talha. Alguns dos seus elementos são semelhantes aos encontráveis nos retábulos laterais da capela do sítio Santo Antônio, em São Roque.

Os retábulos laterais da mesma capela hoje se apresentam em branco⁶¹ (Figura 75), sendo, provavelmente, posteriores ao retábulo-mor e tendo nos seus ornamentos elementos que, para Aracy Amaral (1981, p. 88), remetem aos altares do Vice-Reino do Prata. É provável que a mão-de-obra indígena seja responsável pela sua fatura, tenham sido esses oficiais provenientes do Vice-Reino do Peru ou de regiões brasileiras, mas provavelmente treinados por padres jesuítas, que ensinavam o ofício aos nativos, que passariam a suprir a necessidade de peças litúrgicas para a catequese e o serviço sagrado. Os elementos ornamentais realizados sem erudição, mas com um preciosismo ingênuo, remetem aos filigranados da ourivesaria cujos motivos circulavam por meio de material impresso, como apresenta essa *Suma de Geographia*⁶², (figura 76) na qual a ornamentação vegetalista das molduras sugere o relevo vazado.

O púlpito presente no corpo da nave também merece destaque, já que apresenta uma águia bifronte, símbolo da Casa dos Habsburgo, que reinava na Espanha no período de dominação sobre Portugal. Esse timbre heráldico pode ser lido como marca da presença real naquele espaço, representação frequente na América Hispânica, mas não em Portugal, sendo indício de ter sido a mão-

61. Sem policromia.

62. *Suma de geographia: que trata de todas las partidas e prouincias del mundo, em especial de las indias e... del arte del marear ...*, com la espera em romance, com el regimiento del sol y del norte, da autoria de Martín Fernández de Enciso, impresso em Sevilha, por Lua Cromberger, em 1530.

de-obra executante daqueles trabalhos ligada à hispanoamérica (Caldeira, 2006, p. 320).

Após esse período haveria uma fase de transição na qual, elementos da estética seiscentista se mesclariam com as primeiras ocorrências da renovação estilística que ocorreria a partir de 1675. A talha seiscentista que manteve muitos entre os elementos em voga no século anterior, incluindo elementos geometrizarantes, e farta ornamentação de influência espanhola, passaria a conter elementos ornamentais como os relevos de frutas nos arremates dos retábulos e nas rendas ou frisos verticais das ilhargas.

Nasceria uma concepção que conduziria a uma ruptura para com as angulações retas às quais os conjuntos retabulares foram submetidos por mais de um século inserindo-se nos coroamentos o arco de especial significação para Portugal como se verá a seguir.

4.3.3.2 A mescla de diferentes tipos de ornatos em fases de transição entre os séculos XVII e XVIII: inovações e permanências em um repertório revisitado

A partir de 1675, talha portuguesa se diferenciaria da espanhola, após longa fase de transição, assumindo características nacionais para o que contribuiriam elementos como as colunas de fuste helicoidalmente espiralado, que por não terem a diferenciação do terço inferior, seriam chamadas de pseudosalomônicas e o coroamento arrematado em arcos confluentes, que seguiriam as mesmas formas dos capitéis até a chave, resultando em estrutura na qual o escultórico predominaria sobre o arquitetônico, gerando uma manifestação barroca, inusitada na arte portuguesa.

A fase de transição entre as ocorrências ornamentais anteriores e a nova linguagem foi relativamente longa, atravessando a fase de domínio espanhol sobre Portugal e a crise que persistiria naquele país após a independência. Embora o surgimento do novo estilo não seja facilmente datável, há obras de transição, entre os estilos quinhentistas e seiscentistas e as novas ocorrências, como as capelas das relíquias de Alcobaça (Figura 77) e de Santa Gertrudes de Tibães, que provavelmente tenham existido antes de 1675. Também existe um conjunto retabular no qual os remates, em arcos concêntricos, se combinam com colunas de fuste rígido e liso, no retábulo principal do Carmo, de Évora, ou à semelhança dos retábulos seiscentistas, inteiramente decorados como o da capela de Salvaterra, de Magos (Smith, 1962, p. 69).

Figura 77– Capela das Relíquias – Mosteiro de Alcobaça, Portugal

Figura 78 – Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia (Retábulo mor) – Bragança, Portugal

Germain Bazin (1953, p. 11) consideraria as obras dessa fase entre as da melhor produção portuguesa, nas quais se operaria uma admirável síntese entre a tradição ornamentista e a arquitetural. De fato, os retábulos de fins do século XVII e início do XVIII, seriam recobertos de massa escultórica, o que dificultaria o reconhecimento das linhas arquitetônicas submetidas à profusão ornamental em conjuntos escultóricos que atingiriam escalas monumentais.

Nos retábulos desse período predominariam dois princípios básicos. O primeiro deles seria a necessidade de abertura de um grandioso espaço central ou tribuna, no qual seria posicionado um trono em degraus que abrigaria a imagem do orago, em lugar da pintura anteriormente encontrável nos retábulos clássicos. O segundo princípio envolveria a forma do coroamento fechada em arco pleno, repousando em duplo pé-direito, evocando o formato do portal romano, onde a pictórica imitação do mármore daria lugar a uma profusa ornamentação dourada constituída por elementos fitomorfos entre os quais se desenvolveriam gavinhas de acanto e folhagens de videira, prevalecendo entre os elementos ornamentais um princípio de ascensão espiral (Ibid., p. 12).

Há exemplos nos quais houve mescla entre elementos renascentistas e as novas linhas barrocas, como ocorre com o retábulo da Misericórdia de Bragança, (Figura 78) da autoria do mestre entalhador Manuel de Madureira, no qual as colunas são parcialmente espiraladas, sendo o terço inferior ornamentado segundo os antigos modelos quinhentistas, embora datando de 1681-82 (Smith, 1962, p. 69).

A respeito desse tipo de ocorrência estilística, em terras paulistas encontram-se os retábulos da igreja de Nossa Senhora da Conceição, do Embu, (Figura 79) cuja construção ocorreria por volta de 1700, por iniciativa do Padre Belchior Pontes, em substituição à primitiva capela, de 1624, localizada em local mais distante. A igreja seria ampliada em 1740 e, dois anos após o seu tombamento em 1937, passaria por obras de restauro.

Por iniciativa de Fernão Dias Pais (homônimo do bandeirante “Caçador das Esmeraldas”), a capela de 1700 já receberia o traslado de talha dourada para

Figura 79 – Interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (vista geral) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi

Figura 80 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário (retábulo lateral) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi

compor o seu conjunto retabular (Lemos e Mori, 2008, p. 111), passando por novas obras em 1735 quando seriam reconstruídas a capela-mor e a capela lateral, recebendo “altares e imagens da Capela velha do rosário” (Serafim Leite 1953 apud Arroyo, 1954, p. 138).

Para Lucio Costa (1997, p. 137), os retábulos laterais ao arco-cruzeiro são mais antigos do que o conjunto retabular de dois andares que se encontra na capela-mor, levantando Jorge Caldeira (2006, p. 323), na mesma linha anteriormente proposta por Aracy Amaral, a hipótese de haver ligação entre a fatura que executou esse conjunto retabular e os das capelas de Voturuna e de Santo Antônio (de São Roque), provavelmente originária da Hispanoamérica.

Os retábulos laterais (Figura 80) resultantes de uma mescla entre as formas dos modelos eruditos e interpretações com sabor popular, apresentam estrutura característica da talha realizada no mundo português entre 1675 e 1705, onde mísulas ou quartelões compostos em volutas de acanto suportam pares de colunas pseudosalomônicas com os fustes helicoidalmente espiralados e ornados por galhos e folhas de videira, carregados de cachos de uvas. Suas proporções apresentam alterações, tornando-se gradativamente mais grossas ao centro, entre o plinto e o colarinho (Bonazzi da Costa, 2001, p. 74).

Os capitéis compósitos são encimados por cornijas ressaltadas com frisos lisos como as caneluras. Sobre o conjunto, encontra-se dupla sessão de arcos concêntricos em arquivoltas espiraladas, divididas entre chaves e contrafechos do centro ao saímel, com espessura superior à das colunas da base, e ornadas com o mesmo motivo de videiras (ibid.).

Talvez não seja adequado imaginar nessas alterações de espessura a tentativa de compensação ótica com o objetivo de corrigir distorções resultantes da relação entre o objeto observado e o ponto de vista do observador, já que o conjunto em questão não apresenta traço suficientemente erudito para que se possa propor essa possibilidade. No entanto, o fato de o coroamento apresentar espessura superior à das colunas leva a crer ser possível que tenha ocorrido em uma versão de sabor popular, a representação do que nos conjuntos de talha erudita poderia ser chamado de relações anamórficas⁶³.

63. Vide: BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *A talha barroca e rococó: a aplicação da anamorfose na construção de ornamentos nas Minas Gerais*. A ser lançado em formato e-book pela UFPA, 2014 em: Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial, Belém do Grão Pará, 2013.

No centro do coroamento, encontram-se figuras de águias bicéfalas, símbolo da casa dos Habsburgo, provavelmente em referência ao domínio espanhol sobre Portugal, ocorrido entre 1580 e 1640. Como o retábulo apresenta composição de estilo posterior à independência portuguesa (1640), que ocorreria na metrópole a partir de 1675, é provável que a permanência desse símbolo se deva a outro motivo que não o da homenagem aos reis estrangeiros, sendo possivelmente, um modo da grande colônia espanhola presente em terras paulistas exaltar a memória dos reis Filipes de Espanha. A boca da tribuna é arrematada por chambranles orlados por rendilhado, repetindo-se esse tema de origem francesa, em grandes dimensões no extradorso do arco-cruzeiro.

O retábulo-mor com três tramos e dois andares que, provavelmente devido à insuficiência do pé-direito da capela, não possui coroamento, apresenta no corpo inferior colunas pseudosalomônicas, alternadas nas extremidades, por pilastras, com um nicho centralizado em cada tramo, sendo o nicho central encimado por baldaquino onde se encontra um crucifixo e, abrigando os demais, imagens de santos (Figura 81).

Sobre esse conjunto, o corpo superior também se apresenta dividido em três tramos marcados na sessão central pela presença de pilastras em forma de meias-figuras cariátides e, nas laterais, por figuras de meninos atlantes, entre as quais foram aplicados painéis ornamentados com motivos vegetais. Ao centro, sobre um palanque, encontra-se a imagem da padroeira, encimada por referência a baldaquino, composta apenas pela presença de sanefa.

O púlpito, centralizado e embutido na parede da nave, é um belo exemplar de talha no qual se encontra ao centro, em relevo, o emblema da Companhia de Jesus, ladeado por figuras de querubins posicionadas aos quatro cantos, em um delicado trabalho de lavra em madeira. Também merecem menção as obras de pintura presentes na nave, capela-mor e sacristia. É provável que a riqueza encontrável nessa igreja seja um reflexo da prosperidade econômica alcançada pela aldeia do Embu durante o período colonial, sobretudo com a produção de algodão e tecidos.

Segundo Ayres de Carvalho (1962, p. 87–90), em Portugal, algumas colunas em pedra esverdeada, importadas de Gênova, em 1671, teriam servido de base para a divulgação do modelo da coluna helicoidal, de fuste espiralado. Quando da transposição desse modelo para a madeira lhes foram acrescentados ornamentos vegetais, como ocorreu com o retábulo da Árvore de Jessé, de Santa Maria, de Beja, da autoria do entalhador lisboeta Manuel João da Fonseca (Figura 82).

O mesmo autor (1962, p. 90) menciona o fato de Francisco de Holanda ter conhecido, no princípio dos quinhentos, em Roma, um tipo de coluna que assim descreveria em seu tratado *Da Pintura Antiga*, escrito entre 1548 e 1549: “ha columnas tambem que são torcidas e estriadas e cubertas de escultura, as quaes a Roma, trouxe Constantino, do Templo de Salamão, e uma d’ellas é famosissima porque n’ella soia nosso Salvador a se encostar muitas vezes e a prégar [...]”.

Desse modo, os elementos que caracterizam o Estilo Nacional são a coluna com fuste em espiral, com capitel da ordem coríntia ou composta, normalmente com “cinco espiras, cobertas de parras de uva, com cachos e folhas”. É provável que esse motivo tenha se originado na Espanha, onde se encontra o monumental retábulo, encomendado em 1625, para a capela-relicário da catedral de Santiago de Compostela (Smith, 1962, p. 70).

A designação de “salomônica” foi conferida a esse tipo de elemento estrutural ou ornamental “por influência de uma coluna de mármore, muito antiga, da igreja de S. Pedro, de Roma, tradicionalmente relacionada com o Templo de Salomão” (ibid.). No entanto, essa coluna possui diferenciação ornamental no terço inferior, como aparece em representação de Rafael Sanzio, na tapeçaria *Cristo curando os doentes*, (Figura 83) realizada entre 1515 e 1516, modelo que também seria utilizado por Gianlorenzo Bernini para o baldaquino de bronze da Basílica de São Pedro (Figura 84), construído entre 1624 e 1663.

Essa diferenciação faria com que as colunas espiraladas em todo o fuste, como se utilizou no Seiscentos na Península Ibérica, fossem chamadas de pseudosalomônicas. Além das folhagens de videira, na talha portuguesa as espiras dos fustes receberiam ornatos em formato de aves míticas, como a phoenix e o pelicano, representativas respectivamente, da Ressurreição e da Doação, e figuras angélicas ou de meninos, fazendo a colheita eucarística (Smith, 1962, p. 70).

O equilíbrio entre a parte ornamental e a estrutural se romperia com rapidez, ocorrência a cuja intensidade Bazin (1953, p. 19) compararia a uma “força biológica obrigando as formas vegetais a crescerem desmesuradamente”. A floresta de acanto transbordaria dos retábulos e recobriria todas as superfícies parietais do templo. A predominância escultórica ocasionaria a representação de figuras antropomorfas, cariátides, atlantes, *putti*, distribuídas nas espiras dos fustes das colunas pseudosalomônicas, conduzindo à neutralização das linhas estruturais.

Página anterior: Figura 81 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário (retábulo-mor) – Embu, São Paulo – foto: M. Bonazzi

Figura 82 – Igreja de Santa Maria- Árvore de Jessé – Beja, Portugal – foto: R. C. Smith – acervo: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 83 – Rafael Di Sanzio – *A cura do homem coxo* – cartão de estudo para tapeçaria (pertencente ao acervo dos Museus do Vaticano) – 342 x 536cm – Victoria and Albert Museum

Figura 84 – Gianlorenzo Bernini – Baldaquino – Basílica de São Pedro – Vaticano, Roma, Itália – Foto: M. Bonazzi

A decoração desenvolvida no período compreendido entre 1675 e 1705, apresentaria elementos encontráveis em gravuras impressas desde o século XV, que no settecentismo seriam editados na talha italiana, podendo ser identificados em gravuras ornamentais de Giuseppe Metelli, Ciro Ferri e Filippo Passarini. A folhagem de acanto seria empregada de diversas maneiras, predominando a disposição em “X”, na qual volutas de acanto se sobreporiam em composições que remeteriam à ornamentação desenvolvida na Espanha seiscentista, embora com origens no século anterior. Os painéis da capela do Convento de Jesus, em Aveiro, (Figura 85) do início do século XVIII, apresentariam ornatos presentes no livro de Arfe e Villafañe (Smith, 1962, p. 71).

O arco que passaria a predominar nos coroamentos dos retábulos de altares construídos em fins do século XVII teria especial significação para Portugal, por remeter ao Românico, período no qual o país se estabeleceria como nação soberana, merecendo assim o novo estilo a designação de “nacional”. Entre os retábulos que bem exemplificam essas ocorrências encontra-se o da Sé Velha de Coimbra (Figura 86).

Foi fator determinante para a realização de grande quantidade de conjuntos retabulares nesse período o apogeu econômico propiciado pela descoberta de ouro nas Minas Gerais, no Brasil. Outro elemento de ocorrência recente em Portugal seria incorporado aos conjuntos de talha daquele período, caracterizando a partir de então a arte portuguesa: os azulejos em tons de azul e branco (ibid., p. 72).

Figura 85 – Convento de Jesus – Sala dos Lavores – Aveiro, Portugal

Figura 86 – Retábulo mor da Sé Velha, de Coimbra – Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 001

Figura 87 – Retábulo-mor, Cartuxa (Convento de Santa Maria Scala Coeli) – Évora, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 42.

Figura 88 – Igreja de Santo António – Retábulo Mor – Lagos, Portugal – Foto: Hernâni Viegas

Figura 89 – Évora – Igreja da misericórdia – Foto: Manuel Alende Maceira

Entre os novos elementos que caracterizariam os retábulos de altares daquele período, encontram-se mísulas, como na Cartuxa de Évora (Figura 87), servindo de arranque para colunas, cobertas de vegetação de acanto, em meio a qual foi inserida a figura humana entre as parras de uva. As figuras de meninos passam a ser aplicadas nas mísulas, como atlantes, como ocorre nos retábulos das igrejas de Santo Antônio de Lagos, Misericórdia de Évora e Viana do Castelo (ibid., p. 73). (Figuras 88, 89, 90)

Entre os modelos evoluídos, estão o retábulo-mor da Cartuxa de Évora (figura 87), construído pelos irmãos entalhadores Manuel e Sebastião Abreu do Ó, em data imprecisa, sendo dourado em 1729. Nos mosteiros Novo de Santa Clara, de Coimbra (Figura 91), convento carmelita de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, de Lisboa (Figura 92), há retábulos com três remates concêntricos, construídos por volta de 1681.

A primeira variação envolvendo colunas com pilastras, também cobertas de folhagem acântica, meninos e pássaros ocorreria na capela-mor da Misericórdia

Figura 90 – Igreja da Misericórdia – Viana do Castelo, Portugal.

Figura 91 – Retábulo-mor – Igreja de Santa Clara (Sé Nova) – Coimbra, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 41.

Figura 92 – Capela-mor – Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa, Portugal – in: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 49.

de Viana do Castelo (Figura 90), contratado pelo entalhador Ambrósio Coelho, de Serzedelo (Barcelos), em 1718. Desse tipo (o mais grandioso), também é o da igreja de São Bento da Vitória, do Porto, cujo retábulo-mor, data de cerca de 1704. Na segunda variação, as colunas se alternam com painéis decorativos, como na capela do Calvário do mosteiro beneditino de Santo Tirso (Braga), com talha do início do século XVIII, apresentando grande quantidade de figuras angelicais distribuídas pelos fustes das colunas. Outro exemplo com o mesmo tipo de elementos ornamentais é a capela de Nossa Senhora da Doutrina, de São Roque, em Lisboa (ibid. p. 75). (Figura 93)

No antigo Colégio Jesuítico de São Paulo de Piratininga existiu um conjunto de talha representativo desse período, apresentando o retábulo-mor, sobre mísulas contendo folhagem acântica em volutas, colunas espiraladas ornamentadas por folhagens de videira, em alternância com pilastras nas extremidades laterais do conjunto e ladeando a boca do camarim, onde compunha o conjunto um trono em formato bulbal ornamentado com os mesmos motivos. O coroamento, dividido em chave e oito contrafechos, remetia à estrutura do coroamento do retábulo-mor da matriz de Escalhão, em Portugal. A respeito desse período em terras paulistas se escreveria:

O período do “estilo nacional” (1690/1725) em São Paulo pode ser tido como aquele em que se inicia uma efetiva fixação dos artífices, começando a ser reconhecí-

Figura 93 – Capela de Nossa Senhora da Doutrina – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal – foto: José Luis.

veis os primeiros núcleos de criação regional. No começo do século XVII, a extrema escassez de obras de talha reforça a hipótese de uma importação de obras acabadas, ou a fixação temporária de alguns artífices vindo de fora da região (Grangeiro, 1993, p. 48).

A antiga igreja do colégio dos jesuítas em São Paulo foi inaugurada em 1º de novembro de 1556 (Moraes, 1979, p. 21).

[...] não se conhece qualquer documento descritivo a respeito desse templo, sabendo-se através de informações imprecisas e fragmentarias que era pequeno e modesto, tendo sido construído em taipa de pilão e coberto por telhas de barro. Entre os seus bens encontravam-se um relicário do Santo Lenho e alguns instrumentos musicais, incluindo a presença de um esplêndido órgão, denominado ‘realejo’, procedente de Lisboa. (ibid., p. 22)

Em outubro de 1611, Dom Matheus da Costa Aborim, bispo da diocese fluminense, determinaria que São Paulo seria o padroeiro da Matriz e, desde então, a igreja do colégio passou a ter como orago, o Senhor Bom Jesus, sendo a imagem de São Paulo oferecida pelos jesuítas à antiga Matriz. Já em 1623, o mesmo bispo determinaria que o padroeiro da Igreja do Colégio passaria a ser Santo Inácio de

Loiola, embora a imagem do Bom Jesus⁶⁴ devesse permanecer para sempre no trono do retábulo-mor (ibid., p. 23).

Os jesuítas, particularmente depois da canonização de Santo Inácio e São Francisco Xavier, tiveram que organizar sob moldes eficientes a fabricação de imagens, para atender às exigências de numerosos estabelecimentos espalhados pelo mundo. E muito embora as demais ordens também produzissem em grande escala, os padres talvez possam ser considerados como os precursores dos modernos processos de fabricação: a talha, a encarnação o estofamento eram feitos em serie, o que não excluía, aliás, um grande apuro, tanto no feitio, como no acabamento, conseguindo-se assim santos bonitos, embora fossem copiados e recopiados seguidamente. (Costa, 1945)

A partir de 1640, os jesuítas deixariam a cidade de São Paulo⁶⁵, em decorrência das divergências envolvidas no processo da escravidão indígena, questão desaprovada pelos inacianos, e relacionadas ao processo que conduziria à expulsão dos jesuítas da América.

O complexo jesuítico ficaria abandonado por 13 anos, sendo a igreja e o colégio reinaugurados em 1656. O novo conjunto teria sido inspirado no projeto da Igreja de Nossa Senhora da Graça, de Olinda, este, criado pelo jesuíta Francisco Dias “antigo colaborador de Filipe Terzi, construtor da maravilhosa Igreja de S. Roque, da Casa Professa dos Jesuítas, em Lisboa” (Moraes, 1979, p. 27).

A nova construção, seguindo os modelos anteriores, mas com as devidas adaptações às condições locais, era um edifício em taipa e pedra, que apresentava fachada simples com frontão triangular, empenas lisas e óculo centralizado no tímpano. A porta única, central, era encimada por três janelas que iluminavam o coro.

De acordo com Moraes (1979, p. 29), um inventário de 1684 menciona a existência de dois altares colaterais na nave, dedicados a Nossa Senhora das Graças, Santa Úrsula, São Francisco Xavier e Santo Inácio de Loiola, além do altar mor, que abrigava a imagem do Bom Jesus, sendo todas as imagens feitas

64. Esta imagem se encontra hoje na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em São Paulo.

65. Essa expulsão se deveu às intercessões dos jesuítas em favor dos indígenas, que sob essa proteção se insurgiam contra as tentativas escravagistas. Em 1638, o Papa Urbano VIII, publicaria bula na qual a direção dos índios pertenceria exclusivamente à Companhia de Jesus, gerando reações em diversas localidades brasileiras, porém nas vilas paulistas, os jesuítas seriam expulsos dos seus colégios, os quais somente lhes seriam restituídos em 1653, sendo que haveria outros momentos de tensão entre paulistas e jesuítas, até a expulsão definitiva em 1759 (Marques, 1980, v. 2, p. 19).

em madeira dourada e policromada. O forro da capela-mor era artesoadado, com o mesmo tipo de composição que se encontra no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu⁶⁶.

Em 1745, ocorreriam obras para a ampliação do colégio, trocando-se o telhado da igreja, e alteando-se o pé direito da nave. Em decorrência de simplificações na obra para a contenção de despesas, não se alterou a fachada, criando uma curiosa composição em que a cumeeira se apresenta levemente mais alta que o remate do frontão.

Segundo Moraes (1979, p. 30) a essa época “a nave foi enriquecida com a renovação de dois altares colaterais, ambos de madeira policromada, reservando-se um deles para o futuro culto ao venerável Padre Jose de Anchieta, cuja canonização os devotos aguardavam com fervorosa ansiedade”.

Entre 1818 e 1860, o Pátio do Colégio foi registrado por vários artistas, entre eles podemos destacar o austríaco Thomas Ender (1818), os ingleses Charles Landseer (1826) e Willian John Burchll, os franceses Jean-Baptiste Debret (1827) e Armand Julien Pallière (1828), o reverendo norte-americano Daniel Parish Kidder (1838), o ituano Miguel Arcanjo Benicio Dutra (1847), o norte-americano Synder (1850), e o Ministro da Suíça, Johann Jakon von Tschudi (1860). Cada um deles registrou o conjunto de acordo com sua visão particular, de modo que cada desenho ou pintura apresenta peculiaridades que, em alguns casos, chegam a divergir do modelo original, aspecto este destacado por Moraes (ibid., p. 44), com exceção do daguerreotipo de 1861, realizado pelo norte-americano James C. Fletcher, e das fotografias realizadas por Militão Augusto de Azevedo e Pedro Hoehne, ainda no século XIX, registrando inclusive o desmoronamento da igreja ocorrido em 13 de março de 1896. (Figura 94)

Esses documentos fotográficos que registraram vistas internas e externas do prédio serviram de base para o processo de reconstrução do mesmo, realizado pelo engenheiro Carlos Alberto Gomes Cardim Filho. Após o desabamento da igreja, as partes remanescentes seriam demolidas. O alicerce de pedra (limonita) e as paredes da torre, em taipa, foram preservados e “integraram a estrutura da nova torre, projetada para o edifício do Congresso Constituinte” (Moraes, 1979, p. 44, 54).

Por meio de um acordo, o governo do Estado pagou à Curia 350 contos de reis de indenização, valor este empregado na construção da Igreja do Imaculado Coração de Maria, erguida na Rua Jaguaribe e inaugurada em 2 de fevereiro de

66. [...] obra do venerável padre Belchior Pontes, escultor e pintor de reconhecido mérito, que também deixou sua arte pictórica na Igreja. (MORAES, 1979, p. 29)

Figura 94 – Pátio do Colégio e Antiga Igreja dos Jesuítas – Militão de Azevedo – São Paulo, SP – 1862.

1899. Para a capela do Santíssimo dessa nova igreja teria sido levado o altar-mor da antiga Igreja do Bom Jesus. No entanto, o altar era maior do que o espaço a ele destinado, em consequência, “reduziram-no a quase 1/3 do tamanho, amputando os componentes principais...” (Moraes, 1979, p. 55). Originalmente a peça apresentava 7,20m de largura (ibid., p. 85).⁶⁷

A interdição do templo jesuítico ocorreu em 1891, havendo tentativas para se distribuir as obras de arte originárias da igreja em outras paróquias. No entanto, uma “febre de progresso” envolvia a cidade e ao mesmo tempo que a “elite paulistana se ajustava à nova realidade econômica e cultural”, irmandades religiosas, bem como as Ordens Terceiras elaboravam planos para todo um processo de modernização e até de reedificação de seus templos “ao gosto da arquitetura europeia, então em grande voga.” Esse processo conduziu à contratação de técnicos, mão-de-obra e materiais provenientes do antigo continente, desprezando muito do que já se havia realizado e das tradições locais⁶⁸ (Moraes, 1979, p. 57).

67. Segundo Germain Bazin (1983, v. 2, p. 74), uma coluna que originalmente teria pertencido a um dos quatro “pequenos altares”, de 1707, teria sido incorporada ao acervo do Museu Paulista da USP, sediado no Ipiranga.

68. Geraldo Dutra de Moraes (1979), na nota 49, afirma estar sob a guarda do arquivo da Cúria um inventário do patrimônio da igreja datado de 1769 e que há um outro inventário dos “bens móveis e imóveis” sequestrados aos jesuítas de São Paulo, datado de 1761 e pertencente à coleção “Almeida Prado” – USP-IEB (Cod. 5), in Catálogo. (1979, p. 63)

Figura 95 – Retábulo da Antiga Igreja dos Jesuítas – São Paulo, SP in: Toledo, B. L. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó, in: Zanini, Walter. *História geral da arte no Brasil*. Fig. 227.

Figura 96 – Retábulo lateral da Antiga Igreja dos Jesuítas – São Paulo, SP in: Costa, L. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. Fig. 28.

No caso da igreja dos jesuítas, Moraes descreveria o paradeiro de algumas de suas peças, embora afirmando que muitas foram comercializadas ou simplesmente relegadas ao abandono.

Poucas peças foram conservadas: o altar mor (incompleto), seis imagens de madeira policromada (Bom Jesus, Santo Inacio de Loiola, S. Francisco Xavier, S. Stanislau Kostka, São Paulo e N. Sra. da Conceição) [...].

Desconhece-se o paradeiro dos seis altares da nave, um da sacristia, as peças componentes do altar-mor, [...] dois tocheiros, 19 imagens de madeira policromada, um Senhor Crucificado em tamanho natural [...]. (Moraes, 1979, p. 58)

Os autores das obras de arte da igreja bem como as datas de suas faturas são desconhecidos. Todos os altares seriam descritos em pormenores (Moraes, 1979, p. 71-83), como se verá a seguir (Figuras 95 e 96).

Do lado da Epístola, junto ao arco cruzeiro está o altar consagrado a Nossa Senhora das Dores e a Jesus Crucificado (provavelmente remanescente da segunda fase da igreja). O altar possui dois camarins sendo o menor dedicado à padroeira (Nossa Senhora das Dores com o peito transpassado por 7 punhais), o maior acolhe o Cristo Crucificado (Senhor da Agonia – imagem proveniente de

Lisboa, em 1654, como presente de Dom Afonso IV, rei de Portugal – quando do 1º. centenário da fundação de Piratininga).

O segundo altar é dedicado a Nossa Senhora Rainha dos Anjos – retábulo provavelmente construído no século XVII.

O terceiro altar é dedicado a Nossa Senhora do Desterro – imagem de madeira, de provável origem portuguesa, bracarense, com 1,54m de altura (Moraes, 1973, p. 73). O altar tem 2 nichos com as imagens de São Lourenço (terracota) e São Francisco de Borja (madeira)

O primeiro altar é consagrado a Nossa Senhora das Graças, proveniente da antiga igreja. O nicho inferior é ocupado pelas imagens de Santa Úrsula e do Arcanjo Miguel (ambas as efígies feitas em madeira policromada).

O quinto altar é dedicado à Sagrada Família, com as imagens de Jesus, Maria e José. Nesse altar criou-se uma charola para abrigar uma urna-oratório de Nossa Senhora da Boa Morte. Nesse altar também estão as imagens de Nossa Senhora do Livramento e Santa Barbara (ambas em terracota policromada).

O sexto altar está junto ao batistério e é dedicado a Santana Mestra⁶⁹ (reconstruído por determinação expressa de Morgado de Mateus para acolher a imagem de Santana, como cumprimento de promessa). “Posteriormente o orago seria substituído por São Jorge, padroeiro do Senado da Câmara e do Regimento Real de Cavalaria” (imagem articulada que saía às ruas na procissão de Corpus Christi) (Moraes, 1979, p. 81). Segundo relatos esse altar teria sido construído para entronizar a imagem de José de Anchieta. O altar acolhe ainda duas pequenas imagens em barro cozido de São Paulo e Nossa Senhora do Rosário⁷⁰.

O retábulo-mor (posteriormente levado para a Igreja do Sagrado Coração de Maria) abrigava as imagens do Bom Jesus (Moraes, 1979, p. 89), ao centro, ladeada pelas imagens de Santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier (imagens de madeira de procedência europeia) e ainda, a imagem do Senhor Morto, de origem espanhola. (Figura 95)

Na sacristia estavam ainda um antigo altar de Nossa Senhora das Candeias, em cujos nichos laterais estavam São Luis Gonzaga e Nossa Senhora da Espectação do Parto e, sobre um arcaz, estava a imagem de Nossa Senhora da Conceição (em cedro policromado).

69. Segundo Oliveira Ribeiro Neto, em 1782, por determinação da bula de Pio VI, Santana teria sido declarada a segunda padroeira da cidade de São Paulo (Moraes, 1979, p. 82).

70. Moraes, na nota 68-A, p. 83, cita o documento “Relação das Festas Públicas que na cidade de São Paulo fez o Ilmo. E Exmo. Senhor D. Luis Antonio de Souza Botelho Mourão, Governador e Capitão-General da dita Capitania, em louvor da Senhora Sant’Ana com a ocasião de colocar a sua imagem em o altar novo da Igreja do Colégio, ano de 1770” – doc. Pertencente à Coleção João Fernando de Almeida Prado – IEB/USP.

Entre os retábulos desse período, em Portugal, Smith (1962, p. 76), consideraria como o exemplar mais complexo, o retábulo-mor da Sé Nova de Coimbra, executado por volta de 1698, quando da inauguração da nova capela-mor e o atual transepto da igreja jesuítica. (Figura 91)

No norte de Portugal, entre Coimbra e o Porto, ocorreria uma ornamentação inspirada em motivos espanhóis, envolvendo o gosto pelo relevo figurativo, como ocorreu com os retábulos laterais da Sé Nova, em Coimbra, (Figura 97) entre 1650 e 1670. Entre os relevos de maior destaque no norte de Portugal, estão o cadeiral de São Bento da Vitória, do Porto (Figura 98) e o retábulo da Aparição de Nossa Senhora da Luz, na igreja de São João da Foz, nos quais se encontram elementos representativos do Velho e do Novo Testamento (Smith, p. 1962, p. 77).

Outro tipo de retábulo em alto-relevo é o da Árvore de Jessé, como ocorre na Sé de Lamego, feito em 1509 e com ornamentação manuelina, o de Nossa Senhora do Castelo, em Olivença. Ver também: Árvore de Jessé, na matriz de

Figura 97 – Retábulo da Nave – Sé Nova – Coimbra, Portugal – foto: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 41.

Figura 98 – Cadeiral da Igreja de São Bento da Vitória – Porto, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 137.

Figura 99 – Árvore de Jesse – Matriz de Caminha – Portugal

Figura 100 – Árvore de Jessé – Igreja da Ordem Primeira de São Francisco – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi

Caminha, do final do século XVII e a esplêndida Árvore de Jessé da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto (ibid., p. 78). (Figuras 99 e 100)

Nesse período a ornamentação ligaria os retábulos, púlpitos, grades e vãos, por meio de revestimento de madeira que atingiria a todas as superfícies dos templos constituindo as “igrejas todas de ouro”, como pode ser verificado no trecho abaixo, extraído do livro do Padre Frei Nicolau de Oliveira (Oliveira, 1804, p. 124, apud Smith, 1962, p. 79).

CAPITVULO III

Do numero dos Mosteiros de Frades, e Freiras que há nesta cidade.

Alem destas freguesias, que são Templos sumptuosissimos, e todos azulegiados, e cubertos de ouro, assi as paredes, como as columnas, e tectos, auendo em todas grandes, e ricas irmandades, e confrarias, e riquíssimos ornamentos de velludos, tellas, e brocados, tocheiras, castiças, e lampadas de prata, grandes e bem laurada [...].

Entre os exemplos de igrejas todas de ouro estão as capelas do convento carmelita de Santo Alberto de Lisboa, (Figura 101) fundado em 1707, no qual a “nave foi completamente forrada de talha dourada, que gordas folhas de acanto cobriam, provavelmente na primeira década do século XVIII”, e a Capela do

convento de Jesus, em Aveiro, (Figura 102) que abriga talha iniciada por volta de 1702, estendendo-se esse trabalho até 1729 (ibid., p. 80 e p. 84).

Na primeira fase do Estilo Nacional o caráter escultórico, que privilegiava as qualidades plásticas, predominaria sobre o arquitetônico, o que se inverteria a partir do início do século XVIII, quando teria início o período de reinado de D. João V, em Portugal. Uma peça de talha que bem exemplifica essa fase de transição do Estilo Nacional para o Joanino, é a capela de Nossa Senhora da Piedade, (Figura 103) na Igreja de São Roque, em Lisboa, provavelmente executado entre 1707 e 1711 (ibid., p. 86).

A ornamentação da Capela de Nossa Senhora da Piedade, igreja de São Roque, em Lisboa, apresenta elementos como as figuras de meio-corpo, como as executadas pelo entalhador francês, natural de Avignon (França), Cláudio Laprade, e na mesma cidade, os retábulos laterais da Igreja dos Paulistas, e a talha esculpida em 1699, para a capela da Vista Alegre, em Ílhavo (Aveiro), (Smith, 1962, p. 86-87).

Figura 101 – Igreja do Convento de Santo Alberto – Capela de Nossa Senhora da Piedade – Lisboa, Portugal – Foto: Smith, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 102 – Capela Mor da Igreja de Jesus – Aveiro, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 55.

Figura 103 – Capela de Nossa Senhora da Piedade – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 56.

Figura 104 – Igreja do Convento de Santo Alberto – Capela Mor – Lisboa, Portugal – Foto: Smith, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Também ligadas às obras de talha Capela de Nossa Senhora da Piedade, encontram-se os retábulos-relicários dos transeptos da Sé Nova de Coimbra e o retábulo lateral da Sagrada Família ou do Desterro, da Igreja da Madre de Deus, de Lisboa e o retábulo-mor da capela das Albertas, (Figura 104) de Lisboa (ibid., p. 88).

Embora o repertório ornamental empregado na talha portuguesa sofresse uma grande renovação após 1705, ano da coroação de D. João V, os elementos característicos da talha realizada entre 1675 e 1705, continuariam por décadas a impregnar muitos entre os retábulos de altares e os revestimentos parietais de templos portugueses e brasileiros. Como costuma ocorrer em fases de transição, inicialmente os dois universos ornamentais se mesclariam, até a ocorrência madura do estilo joanino, que predominaria até por volta de 1725, sob a influência romana.

4.3.4 A cenográfica talha do século XVIII: as influências romana, francesa e flamenga na talha portuguesa e a reinterpretação dos modelos em terras paulistas

Entre 1707 e 1750, durante o reinado de D. João V, em Portugal, ocorreriam grandes realizações artísticas e arquitetônicas sob os auspícios *del Rey Magnânimo*. É possível que entre os aspectos de maior relevância envolvidos no surgimento da talha joanina, o seu caráter cenográfico mereça especial destaque. A circulação de gravuras facilitaria o acesso às tendências ornamentais em voga à época nos países europeus, figurando entre as estampas de maior aceitação, as ilustrações do tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*, do padre jesuíta italiano Andrea Pozzo, que teve grande circulação em Portugal (Alves, 2001, p. 43).

Em São Paulo, na primeira metade do século XVIII, seriam erigidas diversas igrejas: Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (1728-37), São Pedro dos Clérigos (ca. 1746), Nossa Senhora dos Remédios (1750), Igreja da Misericórdia (funcionando em 1741), A igreja do colégio seria fechada para reformas entre 1741-1745, inclusive envolvendo a decoração interna. Entre 1745 e 1766, aconteceriam as obras de reconstrução da matriz (com a chegada do primeiro bispo à cidade). D. Bernardo Rodrigues Nogueira, financiaria reformas no recolhimento de Santa Teresa e na igreja de Santo Antônio e a capela de Carapicuíba seria construída. Em 1728, ocorreria a reforma da capela da Ordem Terceira Franciscana.⁷¹

O Estilo Nacional Português, ocorrência ornamental do último quartel do século XVII, se estenderia até além da terceira década do século seguinte. A partir de 1707, naquele que seria o longo período de reinado de D. João V, floresceria em Portugal um novo tipo de retábulo, embasado no repertório ornamental do barroco seiscentista romano. Entre os templos de maior destaque para essa fase de transição, encontram-se os retábulos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Figura 105), do Porto, com elementos ornamentais originários do livro de Pozzo (Smith, 1962, p. 96).

Embora as linhas retabulares do joanino sugerissem movimentada estrutura, diferentemente do maciço peso dos conjuntos escultóricos do período anterior,

Figura 105 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Porto, Portugal

71. Para Grangeiro (1993, p. 51) a “baixa atividade edilícia” verificável na fase anterior, demonstra que os esforços dos paulistas estariam concentrados em outros locais, como a mineração em MG, fazendo com que a produção de talha em SP não acompanhe o ritmo daquela realizada em outras regiões do país na mesma época.

Figura 106 – Ferdinando Galli da Bibiena –
Architettura Civile –
decor 009

Figura 107 – Ferdinando Galli da Bibiena –
Architettura Civile –
decor 011

alguns dos seus elementos fundamentais, editados entre 1675 e 1707, permaneceriam na nova talha, como o trono eucarístico, agora em aparatosas composições e a coluna de fuste espiralado, agora na sua versão verdadeiramente salomônica, ou seja, apresentando o terço inferior espiralado, estriado e demarcado por bracelete, e os dois terços superiores espiralados e ornamentados com folhagens e flores (Alves, 2001, p. 43).

O repertório se diversificaria, envolvendo elementos ornamentais como as grinaldas e festões de flores, diversas versões de volutas, palmas, jarras de flores, conchas, cabeças de anjos, cartelas de formatos diversos. A distribuição de inúmeros elementos formais por sobre a estrutura retabular resultaria em efeito de movimento conferido ao conjunto, pela presença de ornatos em forma de atlantes em tamanho natural, aplicados sobre as mísulas que embasam o arranque das colunas salomônicas, que sustentam baldaquinos compostos por representações de panejamentos e acortinados arrematados nas bordas por lambrequins dos quais pendem borlas (Alves, 2003, p. 43).

O livro *Architettura Civile*, de Ferdinando Galli da Bibiena (Figuras 106 e 107), publicado em Parma, em 1711, contribuiria com motivos ornamentais, que passariam a ser utilizados em elementos emoldurados e portadas, assim como outros elementos de caráter arquitetônico e cenográfico que também se fariam presentes na talha joanina (Smith, 1962, p. 96).

Entre os conjuntos onde ocorrerá o novo repertório encontram-se os retábulos-mores da igreja dos Paulistas (Figura 108), de Lisboa e da catedral do Porto (Figura 109). Ainda no que diz respeito a retábulos que contém mesclas de elementos do estilo anterior e da primeira fase de influência estilística do joanino, há os da igreja de Nossa Senhora da Pena, de Lisboa, desenhados por Domingos da Costa e Silva, e da igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Conceição, de Loures (Figura 110) (Smith, 1962, p. 98).

Entre os elementos divulgados por meio de material impresso extraído dos tratados de maior influência, estão as linhas de Guarino Guarini (Figura 111), nas capelas da Piedade de São Roque e de Loures e as formas do jesuíta Andrea Pozzo, presentes no retábulo de N.Sra. do Rosário, da igreja de Sant'Iago, de Lisboa (ibid., p. 99).

Além da renovação repertorial no joanino se procuraria imprimir no espaço construído significativas alterações com o objetivo de conferir eficácia aos aspectos cenográficos envolvidos nas composições, como a abertura de óculos ou janelões nas paredes, que seriam enquadrados pelos conjuntos escultóricos

Figura 108 – Capela-mor, Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 068.

Figura 109 – Capela-mor, Sé do Porto – Porto, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 075.

Figura 110 – Retábulo mor, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Loures, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 059.

Figura 111 – Guarino Guarini – Projeto da Igreja de São Vicente – desenho – Col. Fondazione Cada de Risparmio di Modena

que se estenderiam dos retábulos, para todas as demais superfícies dos interiores dos templos. Buscou-se também por uma circulação mais livre nos interiores dos templos, o que levaria à desmontagem e substituição de diversos conjuntos retabulares posicionados de modo a conter o fluxo dos fiéis (Alves, 2001, p. 76).

Templos como o da Misericórdia de Viana do Castelo, de 1718, e o sacrário da Matriz de Loures, apresentariam ocorrências ornamentais ligadas ao estilo ocorrente no último quarto do *settecento*. O mesmo ocorreria com o retábulo da capela-mor da matriz de São Miguel de Alfama (Figura 112), da autoria do entalhador Manuel de Brito, em 1728, com influência dos Bibienas, como o grande relicário do coro superior da Madre de Deus, de Xabregas, em Lisboa (Figura 113). Outros retábulos retardatários, embora elegantes, são o de Nossa Senhora da Encarnação, das Comendadeiras (Figura 114) de São Bento de Avis, de 1734, e os da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Piedade de Merceana (Figura 115) (arredores de Lisboa) (Smith, 1962, p. 100).

Figura 112 – Retábulo de Nossa Senhora das Dores (detalhe) – Igreja de São Miguel – Alfama, Portugal – In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 072.

Figura 113 – Relicário da Igreja da Madre de Deus – Lisboa, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 064

Figura 114 – Igreja de Nossa Senhora da Encarnação das Comendadeiras – Avis, Portugal – foto R.C. Smith – Foto: Smith, R.C. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 115 – Capela mor da Igreja Matriz de Merceana – Portugal – Foto: Santos Simões. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 116 – Retábulo-mor, Ig de Santa Madalena – Olivença, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 066

Figura 117 – Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – Évora, Portugal. In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 067

Entre os retábulos alentejanos com talha joanina está o da capela-mor da igreja manuelina de Santa Madalena, de Olivença (Figura 116), feito em 1720 e, conjunto da capela do Calvário da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Évora (Figura 117) onde há influência do Pe. Pozzo. A partir de

Figura 118a – Retábulo mor da Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 118b – Detalhe da talha da capela mor da Igreja dos Paulistas – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 119 – Detalhe da talha parietal da capela mor da Igreja de São Miguel de Alfama – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1725, os entalhadores lisboetas começariam a copiar fielmente o modelo de coluna, dita verdadeiramente salomônica, como a de Bernini no Baldaquino da Basílica de São Pedro (1624-1633). Ver também a capela-mor da igreja do Santíssimo Sacramento, denominada dos Paulistas (Figuras 118a e 118b), iniciado em 1727, pelo entalhador Santos Pacheco, e dourado em 1730 e outra preciosa obra de talha joanina, o retábulo-mor da Sé do Porto (Smith, 1962, p. 101-102).

A talha da capela-mor de São Miguel de Alfama (Figura 119), contratada em 1725, pelo entalhador Félix Adaústo e o carpinteiro Francisco Duarte apresenta forte influência italiana na talha joanina, como também ocorre nos dois altares laterais (Nossa Senhora da Soledade e ao Senhor Jesus Crucificado, atribuídos por Bazin a Manuel de Brito) (Figura 120) da igreja de S. Miguel, em Alfama e Nossa Senhora das Mercês e os retábulos colaterais de S. José e de Nossa Senhora da Conceição, da matriz de Merceana, nos arredores de Lisboa. A fase final do estilo joanino de influência romana seria marcada pela talha presente nos retábulos do transepto da igreja de Nossa Senhora de Jesus, hoje de Nossa Senhora das Mercês (Figura 121) (Smith, 1962, p. 103-104).

Figura 120 – Igreja de Snao Miguel – Capela do Senhor Crucificado – Lisboa, Portugal – foto: R.C.Smith. Acervo Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Figura 121 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês – Lisboa, Portugal – In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 121

O surgimento de uma escola de talha portuense coincidiria com o florescimento do estilo joanino, constituindo rapidamente a cidade do Porto um importante centro de escultura em madeira, de onde sairia a produção que atenderia as cidades próximas, havendo em Braga, Guimarães, Aveiro e Barcelos, grupos de entalhadores afinados com as tendências estilísticas portuenses (ibid., p. 106).

O início desse repertório pode ser verificado na capela-mor da Sé do Porto, cuja execução do retábulo-mor coube ao mestre-entalhador Santos Pacheco, após terem sido considerados outros nomes, como o de Cláudio Laprada, e até mesmo o do consagrado João Frederico Ludovice, que tantas obras realizou para a Casa Real Portuguesa (ibid., p. 106-7).

No livro *Extracto das obras que se fizeram na Sé do Porto e das mais a elas pertencentes* (Brandão, 1986⁷², p. 20-26, apud Alves, 2001, p. 75), encontra-se relato pormenorizado a respeito das obras pelas quais o templo passaria, a partir de 1717. Seriam reparados danos estruturais, assim como conferidos registros representativos da nova estética barroquizante ao interior do templo, e a construção de novas áreas, segundo as mais recentes diretrizes estéticas (Alves, 2001, p. 75).

O retábulo-mor da Sé do Porto (Figura 109), com composição cenográfica inspirada em Panini e nos Bibienas e as colunas avançadas encimadas por fragmentos de arcos e anjos assentados, segundo o modo de Pozzo, é o mais importante exemplar de retábulo joanino, juntamente com o retábulo da igreja dos Paulistas, também da autoria de Santos Pacheco. Esses modelos passariam a ser reproduzidos em outros locais, como ocorreu em 1729, na capela-mor da igreja da Misericórdia de Mangualde (Viseu), uma execução do entalhador portuense Luís Pereira da Costa, ou, em 1734, na igreja de S. Gonçalo de Amarante e, entre 1743-4, no retábulo-mor da igreja de S. Francisco de Guimarães, assim como ocorreria com o retábulo-mor da Sé de Viseu, terminado em 1731, pelo entalhador Francisco Machado (Smith, 1962, p. 107-108).

O projeto de renovação da Sé envolveria a participação de diversos artistas e artífices, dos mais diferentes ofícios e formações, fazendo com que a cidade do Porto congregasse ao mesmo tempo diferentes correntes, desde as conservadoras até as mais inovadoras daquele tempo. Artistas como o arquiteto e mestre de estuques Antônio Pereira, e o arquiteto e mestre-entalhador Miguel Francisco da Silva, introduziriam as fórmulas do barroco romano, que vigorariam na talha portuguesa na primeira metade do reinado de D. João V (Alves, 2001, p. 77). Miguel Francisco da Silva e Manuel da Costa de Andrade, que haviam trabalhado

72. BRANDÃO, Domingos de Pinho. *Obras de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*. Porto: 1984-1987, 4 vols.

juntos na capela-mor da igreja de São João da Foz (Figura 122), realizariam em 1734, o retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Guimarães (Smith, 1962, p. 109).

O arquiteto e pintor Nicolau Nasoni⁷³, que exerceu grande influência na talha de meados do século XVII, no Norte de Portugal, realizaria um conjunto de talha para a capela-mor da nova igreja paroquial de Sto. Ildefonso, apresentando estrutura inspirada no retábulo-mor da Sé do Porto, onde trabalhou como mestre-pintor. No retábulo de Santo Ildefonso (Figura 123) elementos ornamentais tradicionalmente utilizados na talha portuense, como o vaso de flores, são mesclados ao novo repertório, como as guirlandas de flores distribuídas pelos elementos emoldurados da boca da tribuna (Smith, 1962, p. 110).

Como obras de transição do estilo joanino para o Rococó se pode apontar a talha desenhada por Miguel Francisco da Silva, executada em 1748, para

Figura 122 – Retábulo Mor da Igreja de São João da Foz – Porto, Portugal – In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 077.

Figura 123 – Retábulo Mor da Igreja de Santo Ildefonso – Porto, Portugal – In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 080.

73. Nicolau Nasoni é o autor dos projetos da igreja e torre de São Pedro dos Clérigos (1731-1754) e da fachada da Misericórdia (1749), na cidade do Porto.

Figura 124 – Retábulo Mor da Igreja de Santa Clara – Porto, Portugal – In: Smith, R. C. *A talha em Portugal*. Prancha 081.

a capela-mor da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Amarante, ainda marcada pela composição tradicional e a talha executada por Manuel da Costa de Andrade a partir de 1750 e finalizada em 1756, por José Teixeira Guimarães, para a igreja do Couto dos Cucujães (Esgueira), que apresenta ornamentação no novo estilo. A concepção de *igreja toda de ouro* perduraria por mais tempo na cidade do Porto, do que em outras localidades portuguesas, atingindo o apogeu na segunda fase de influência estilística (francesa) do reinado de D. João V, no segundo quartel do século XVIII, destacando-se dois exemplares entre os mais significativos, o de Santa Clara e o de São Francisco do Porto (Smith, 1962, p. 111).

Por ter sido executada sem intervalos a ornamentação executada em 1733, para a igreja de Santa Clara (Figura 124), é um exemplo de unidade estilística. Embora o efeito de conjunto das obras de talha presentes no templo da Ordem Primeira de São Francisco do Porto, desempenhe plenamente a função que assume nos espaços barrocos, não apresenta unidade ornamental, já que lá existem obras representativas de períodos

diversos (Smith, 1962, p. 111).

A construção de retábulos com vários andares perduraria no estilo arquitetural na cidade do Porto, como ocorreria com o retábulo da capela dos Reis Magos na igreja de São Francisco, realizado no final do século XVI. O mesmo tipo de retábulo, mas com dois andares, seria erigido no transepto da igreja dos Grilos, na cidade do Porto (antiga São Lourenço dos Jesuítas), entre 1729 e 30, desenhado por António Vital e executado pelos entalhadores Francisco Correia e António Pereira (ibid., p. 113).

A fase final de ocorrência do estilo joanino no Porto, está representada pela talha dos retábulos do transepto da igreja de São Bento da Vitória (Figuras 125a e 125b), executada pelo entalhador portuense José da Fonseca Lima, em 1755, em atendimento à encomenda do abade Frei João de Sant'Ana. No mesmo ano o entalhador partilharia novo trabalho com José Martins Tinoco, executando o retábulo do Desterro.

Em Coimbra, como em toda a região do Mondego, predominaram os retábulos de pedra e talha de inspiração renascentista, assim como no estilo Nacional,

sobre as ocorrências no estilo joanino. O retábulo de Nossa Senhora das Neves, na Sé Nova, é uma exceção. No entanto, um excepcional conjunto de talha merece destaque, instalado em três ambientes componentes da *Real Livraria ou Biblioteca da Universidade de Coimbra*, doada por D. João V, *para commodo e proveito dos estudiosos* (Smith, 1962, p. 115-116).

A Biblioteca da Universidade de Coimbra teve a construção autorizada em 1716, sendo iniciada em 1717, e concluída em 1728. Para alguns estudiosos o autor do projeto foi João Frederico Ludovice⁷⁴, no entanto, devido à falta de semelhança para com os projetos desenvolvidos por Ludovice, outros autores apontam para a remota possibilidade de o mestre-arquiteto Manuel Moreira, ser

Figuras 125 a e 125 b
– Igreja de São Bento –
Retábulos do Transepto
– foto: M. Bonazzi

74. Essa afirmação se baseia em interpretação a respeito de uma declaração feita em 1726, por André Vaz, agente do cabido do Porto, segundo a qual o alemão *fazia todas as architecturas da Casa Real* (Basto, 1940, pp. 236-247, apud Smith, 1962, p. 116).

Figura 126 – Jean Bérain
– *Cenário de Psyché* –
Palácio de Plutão

Figura 127 – Jean
Bérain – *Funeral do
Grand Condé* – c.
1678 – desenho The
Metropolitan Museum
of Art – New York

o autor das plantas. Para Robert Smith (*ibid.*, p. 116), a obra foi inspirada nos trabalhos do francês Cláudio Laprada e, entre diversas ocorrências que remetem ao estilo desse artista, associadas por este autor ao mestre de Avignon, diversos são os ornamentos associáveis ao estilo Louis XIV, como as bandas enlaçadas que aparecem nas gravuras de Jean Bérain⁷⁵. (Figuras 126 e 127)

Em terras paulistas houve diversas ocorrências retabulares representativas das fases estilísticas ocorrentes durante o longo período de reinado de D. João V⁷⁶. O caso mais destacado encontra-se preservado na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de São Paulo, cuja igreja primitiva seria erigida em 1676, alinhada ao eixo do transepto da igreja da Ordem Primeira, ao lado do convento franciscano, que em 1828, passaria a abrigar a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, que a partir de meados do século XX, seria incorporada à Universidade de São Paulo – USP.

75. Jean Bérain, (Pai), [Saint-Mihiel em 1638 – Paris, 1711], *dessinateur de La Chambre et du Cabinet du Roi*, com título conferido em patente datada de 18 de dezembro 1674. Segundo Mariette, durante toda a sua vida esse mestre esteve em grande voga, nada se realizando, em qual gênero fosse, sem que se seguisse a sua maneira ou que ele fosse o autor dos desenhos. Suas numerosas composições serviram como modelos para a ornamentação Louis XIV, vivendo e trabalhando durante toda a época do reinado desse monarca (Guilmard, 1968, p. 89).

76. Para Grangeiro (1993, p. 65), durante o período joanino, houve na região da cidade de São Paulo e na faixa litorânea significativa produção de obras de talha para os interiores religiosos. É possível que nesse período já se encontrassem na região alguns oficiais mecânicos, conhecendo-se os nomes de Luís Rodrigues Lisboa (o único entalhador existente na cidade de São Paulo), e o mestre Vicente Ferreira (o provável autor do primitivo retábulo-mor da paulista igreja da Ordem Terceira de São Francisco).

Entre os dois templos, havia uma passagem aberta em arco, como era comum em conjuntos arquitetônicos franciscanos. Não apresentava entrada para o Largo São Francisco, o que só aconteceria em 1787, após a demolição do conjunto arquitetônico terceiro, remanescente do século XVII, e a inauguração da nova capela e dependências da Ordem, cuja planta é atribuída ao traço do arquiteto frei Galvão⁷⁷.

A planta cruciforme do templo atual apresenta na intersecção entre o tronco e os braços da cruz, estruturando o transepto, no qual tradicionalmente estaria centralizado o Sancta Sanctorum⁷⁸, paredes octogonais ornamentadas por grandes conjuntos escultóricos construídos ao modo de cartelas compostos por elementos ornamentais concheados e fitomórficos, completamente dourados; são representativos do período de transição da primeira (romana) para a segunda (francesa) fase de influência estilística do estilo joanino.

Entre 1784 e 1787, a direção do eixo central da capela terceira franciscana, que se desenvolvia alinhada ao eixo do braço do transepto da igreja da Ordem Primeira, foi alterada. A criação de uma nova direção de eixo para o templo terceiro, agora paralelo ao da igreja Conventual, possibilitou uma significativa ampliação da nave da capela dos terceiros, que passou a ter a portada principal aberta para o Largo de São Francisco, fechando-se a passagem interna entre os dois templos que tiveram as suas fachadas alinhadas, compondo o monumental conjunto arquitetônico do tradicional largo paulista, tal como se conhece hoje.

Sobre esse corpo octogonal se desenvolve uma abóbada, construída a partir da subdivisão das superfícies laterais de um tronco de cone em oito partes triangulares, arrematadas nos vértices por largos elementos emoldurados também triangulares. Nesse octógono, dois triângulos alinhados ao eixo do transepto, envidraçados para favorecer a iluminação, separam de cada lado três painéis que, como ocorre com o painel arredondado que encima o conjunto, abrigam pinturas atribuídas a José Patrício da Silva Manso⁷⁹.

Desde então, a planta do templo franciscano terceiro paulista não se alterou. Houve mudanças quanto à distribuição e exposição de peças de imaginária religiosa, que migraram entre os retábulos de altares presentes na capela, em momentos diversos, assim como aquisições e vendas de alfaia, obras de arte e

77. O arquiteto Benedito Lima de Toledo (2007, p. 43; 2001/2006, p. 41), atribui ao Frei Galvão, que era comissário da Ordem Terceira o traço da nova planta dessa *igreja octogonal, no Largo de São Francisco*.

78. O Santo dos santos é o local sagrado do templo, onde o altar, enquanto arquétipo de “Bétilo” (a casa de Deus) marca o ponto onde ocorre a comunicação entre o divino e o humano, sacralizando o local antes vulgar (Roque, 2004, p. 20).

79. Pintor, dourador e restaurador que atuou em São Paulo no último quartel do século XVIII.

objetos litúrgicos, sem que, no entanto, se alterasse a estrutura original da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco.

A Vila de São Paulo de Piratininga, não pôde erigir templos grandiosos como as construções nordestinas já que, isolada da faixa litorânea pelas barreiras oferecidas pela Serra do Mar, não teve as mesmas facilidades comerciais que geraram a prosperidade das cidades à beira mar. Assim, no lugar da pedra e da cal, ou do preciso assentamento dos blocos de mármore de Lioz provenientes de Portugal⁸⁰, a técnica construtiva utilizada em terras paulistas foi a do barro socado ou taipa de pilão⁸¹.

Do mesmo modo, não existia aqui um sistema desenvolvido para a formação de oficiais mecânicos para a execução de serviços como o da talha, como havia em Portugal.

Em um documento da Câmara Paulista (Despacho da Câmara Municipal: Registro de uma carta de exame de Luis Rodrigues Lisboa, oficial de entalhador, lavrado em 01 de janeiro de 1738), no qual os Srs. Juízes vereadores e o procurador do Senado da Câmara da Cidade de São Paulo, em cumprimento das Ordenações de Sua Majestade, emitem uma carta de licença geral, em virtude de não haver na cidade de São Paulo um juiz do ofício de entalhador, que pudesse examinar o candidato Luiz Rodrigues Lisboa, treinado no dito ofício, e por constar ser o mesmo perito e apto a executar toda a obra pertencente ao ofício de entalhador, e tendo recorrido ao Corregedor da Comarca, solicitando uma licença geral para desempenhar as funções de entalhador, foi autorizado a exercê-las como mestre entalhador examinado (Ortmann, 1951, p. 79-80).

O oficial prestou juramento sobre os Santos Evangelhos de bem servir ao dito ofício, diante do juiz presidente do Senado, tendo sido lavrado documento subscrito por Matias Ferrão de Abranches, escrivão da Câmara, em 16 de janeiro de 1738.

Em São Paulo, o revestimento interno de templos com talha dourada e policromada concentrou-se nos retábulos de altares, desde alguns exemplares com reduzida ornamentação, como ocorreu na Capela de São Miguel Paulista, até os mais elaborados conjuntos entretalhados, como é o caso da talha presente na Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

80. Como nos conjuntos arquitetônicos da Sé de Salvador, ou, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na mesma cidade, no Estado da Bahia.

81. *Taipeiro, em São Paulo, era profissão muito respeitada, sendo a sua presença já registrada desde as primeiras Atas da Câmara de Santo André da Borda do Campo* (Toledo, 2001, p. 41).

Durante as obras para a ampliação do templo terceiro, o retábulo-mor de autoria de Luis Rodrigues Lisboa (1730-1740), que se encontrava na antiga capela, foi desmontado e guardado em março de 1784, até ser remontado na nova capela, que seria inaugurada em 1787. O antigo retábulo permaneceu em lugar aproximado ao que ocupou no antigo templo, porém, com a alteração da planta para a nova construção, ficou localizado na extremidade do braço do transepto, lado da epístola, onde se encontra até hoje, porém consagrado à Nossa Senhora da Conceição.

O retábulo de Nossa Senhora da Conceição (Figura 128), constitui em terras paulistas, exemplar de talha da primeira fase do reinado de D. João V, sob a influência romana, apresentando pilastras misuladas sustentadas por atlantes em meio à volutas sobre as quais se erguem colunas salomônicas, com o terço inferior espiralado e estriado, ornado com filetes lisos alternados com filetes perolados. Entre as espiras dos dois terços superiores das colunas, encontram-se ornamentos folheares entremeados de flores (Bonazzi da Costa, 2001/2006, p. 70.).

Os capitéis são compósitos e sustentam uma arquitrave dividida em três partes, orladas por filetes perolados na base, astrágalos no centro e ao alto, um rendilhado de acanto. Nos frisos, os *acanthus mollis* estilizados, se alternam sobre fundo liso e acima, os mútulos ou denticulos, são arrematados por cimalha com canelura. Encima o conjunto um baldaquino arrematado em sanefa, da qual pendem franjas, e sobre este, um monumental emblema da Ordem Franciscana, ladeado por querubins e serafins assentados sobre fragmentos de arcos. O trono que sustenta a imagem de Nossa Senhora da Conceição, é ornamentado por folhagem acântica e arrematado com caneluras. É orlado por ornatos em forma de coração e, em seu douramento, se alternam folhas de cor branca, como o fundo, e folhas e cimalthas ricamente douradas (ibid.).

Na nave, a partir da porta de entrada, estão instalados seis retábulos encimados por tribunas, localizando-se do lado da Epístola, os altares de Santo Antônio de Categeró (Cartagerona), Santo Ivo e Santa Isabel (desmontado). Do lado do Evangelho, estão instalados os altares consagrados à Divina Justiça, Santa

Figura 128 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo do Transepto (Imaculada Conceição) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

Margarida de Cortona (que apresenta a pátina original), e Santo Antônio de Pádua (em branco após a raspagem e a reconstituição).

No 4.º Livro de Termos (fol. 80 – 15-02-1828), está registrado um termo de ajuste, entre a Mesa da Venerável Ordem Terceira com o mestre entalhador Guilherme Francisco Vieira, contratado ao preço de \$230:400rs, para construir quatro retábulos para a nave da igreja, “com aquele asseio que pede uma obra de tanta circunstância”, obrigando-se a Ordem Terceira assistir-lhe com as madeiras precisas e pregos e cola e um servente, fazendo-lhe a mesma Ordem o pagamento em três porções [...]” (Ortmann, 1951, p. 35).

Em novo Termo de declaração (fol.8 – 02-05-1828) fez a Mesa um novo ajuste pelo qual se pagaria ao mesmo mestre entalhador Guilherme Francisco Vieira, a quantia de noventa mil réis, para conferir o mesmo risco do retábulo-mor aos dois retábulos já existentes na nave da capela; e aos quatro para cuja construção foi contratado, “apresentando em todos eles a mesma perspectiva, e assim mais os seis remates das tribunas do corpo da igreja”⁸².

Documentos como o despacho da Câmara Municipal, que autoriza a Luiz Rodrigues Lisboa a trabalhar como entalhador examinado, atestam a raridade desse tipo de mão de obra especializada em terras paulistas, assim como a inexistência de sistemas de treinamento e fiscalização como existia na metrópole, o que torna cada exemplar remanescente do período colonial em Piratininga, uma realização de consideráveis proporções.

Estilisticamente, grande parte dos conjuntos retabulares paulistas apresentam mescla de elementos ornamentais representativos da talha realizada no mundo português entre os anos de 1707 e 1750⁸³, fase de reinado de D. João V, sob a influência estilística romana (1707-1725) e sob a influência estilística francesa (1725-1750). A maior parte dos retábulos apresenta ornamentação na qual se encontra a base em forma de arco triunfal de influência italiana, com ornamentação de influência francesa.

Entre os conjuntos retabulares paulistas, remanescentes desse período, é possível mencionar os retábulos laterais da Igreja da Candelária de Itu, que apresentam elementos representativos do estilo D. João V, na sua primeira fase de influência estilística, romana, dando-se o mesmo em relação ao retábulo-mor da

82. Embora a encomenda tenha ocorrido após o início da Missão Artística Francesa (1816), e a criação da Academia e Escola Real no Rio de Janeiro (1820), pelas quais a estética neoclássica consolidou-se no Brasil, o traço encomendado pelos terceiros para os retábulos da sua capela, ainda era rococó.

83. Em terras paulistas essas ocorrências estilísticas podem ter se dado décadas depois do período joanino português, podendo os retábulos aqui presentes, terem sido construídos até fins do século XVIII, e mesmo, início do XIX, mas guardando elementos do estilo D. João V.

Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Cunha (Figura 129), que apresenta um conjunto retabular que, embora com sintética estrutura, remete ao estilo joanino sob a influência romana. O fato desse conjunto se apresentar totalmente pintado de branco tendo apenas os elementos filetados e ornamentos dourados, denota uma influência do rococó.

A matriz de São João Batista, de Atibaia (Figura 130), apresenta um retábulo-mor com estrutura e ornamentação joanina, também de influência romana, mas contendo delicados ornamentos rococós, como as conchas esgarçadas estilizadas e douradas. O mesmo acontece com o retábulo proveniente da antiga matriz de Aparecida (Figuras 131a e 131b), hoje na Igreja de São Gonçalo (Figura 131c) cuja base é formada por estrutura joanina influenciada pelas composições romanas, mas apresentando um coroamento de influência rococó, no qual se encontram arremates com primorosas volutas construídas segundo as regras anamórficas, em torsões de grande elaboração e refinamento.

Figura 129 – Retábulo mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Cunha, SP – in: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. Fig. 49.

Figura 130 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de São João Batista – Atibaia, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 131a e 131b – Igreja de São
Gonçalo – Retábulos colaterais
(originalmente pertencentes à
Igreja de Nossa Senhora Aparecida,
Aparecida, SP) – São Paulo, SP –
Foto: M. Bonazzi

Figura 131c – Igreja de São Gonçalo – Retábulo colateral (detalhe do coroamento) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

Figura 132 – Igreja de São Gonçalo – Retábulo mor – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

Figura 133 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi

Na mesma igreja de São Gonçalo (Figura 132), no centro de São Paulo, encontra-se uma composição retabular com base joanina romana sobre a qual aplicou-se farta ornamentação rococó.

Figura 134 – Retábulo-mor da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi

Figura 135 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária – Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Na Igreja da Ordem Primeira de Mogi das Cruzes (Figura 133), encontra-se um conjunto retabular com base no estilo joanino sob a influência romana, no qual os fustes das colunas, que arrancam de grandes consolas ou quartelões barrocos, apresentando-se lisos e demarcados em cada terço exibindo delicada e exígua ornamentação. Sobre a rígida estrutura em arco triunfal aplicou-se delicados elementos rococós. O templo contíguo, pertencente à Ordem Terceira do Carmo (Figura 134), possui conjuntos retabulares com as mesmas características.

Segundo Grangeiro (1993, p. 67) durante a segunda metade do século XVIII, São Paulo vive um florescimento econômico que se estende à regiões vizinhas, sobretudo devido à indústria açucareira, como em Mogi e em Itu. Tais transformações repercutiriam também nas obras religiosas, gerando inclusive novas construções. Em Mogi das Cruzes são significativas as obras ligadas ao convento e igreja do Carmo (1753-68), a igreja da Ordem Terceira (1775-84), bem como a reedificação da igreja do Bom Jesus (c. 1807)

Em Itu, despontam obras na Igreja do Bom Jesus (1763-65); a igreja e hospício do Carmo (1765-81); a nova Matriz de Nossa Senhora da Candelária (1776-80) e, já no século XIX, a igreja e convento do Patrocínio (1810-1820).

O retábulo-mor da Igreja da Candelária, em Itu (Figura 135), apresenta elementos ornamentais em uma mescla de motivos da primeira fase estilística do joanino, com elementos rococós, de influência francesa, pela presença das

rocalhas e bávara, devido aos ornatos auriculares. Repertório semelhante poderá ser encontrado na igreja do Bom Jesus de Perdões (Figura 136), que conserva um retábulo proveniente da antiga sé de São Paulo, demolida no início do século XX⁸⁴. O conjunto em questão, também apresenta ornamentação de período de transição da primeira para a segunda fase de influência estilística do joanino.

Em sua passagem por São Paulo, no início do século XIX, Saint-Hilaire visitaria entre outras localidades, a cidade de Itu, dedicando em seus relatos significativa atenção aos edifícios religiosos. A cerca da igreja matriz, o viajante relataria:

[...] A igreja é muito limpa e bem conservada, e ornamentada com muito bom gosto – um templo digno do culto a que é destinado. Deve ter cerca de 57 passos de comprimento desde a capela-mor até a porta de entrada. De cada lado da nave há dois altares, havendo ainda dois outros, colocados obliquamente, segundo os usos, à entrada da capela-mor. Estes dois últimos e o da própria capela são ladeados por colunas toscas⁸⁵ muito bem feitas e caprichosamente douradas. As pinturas do teto da capela-mor mostram que o seu autor era dotado de um talento natural que precisava apenas de um pouco de estudo para se tornar um verdadeiro artista. Não podemos deixar de lamentar que uma igreja tão bela como a da Candelária não possua um campanário, que o lugar onde foi construída não faça jus a ela e que a sua nave não tenha forro no teto. (sic.) (Saint-Hilaire, 1976, p. 172-173)

Figura 136 – Retábulo-mor do Santuário de Bom Jesus dos Perdões – Perdões, SP – Foto: M. Bonazzi

84. Quando da demolição da antiga Sé de São Paulo, partes do seu acervo foi doada pelo então arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, a outras fundações religiosas, ou ainda para particulares. Conforme lista original guardada no Arquivo da Curia, documento assinado por Francisco Salles Collet Silva, registram-se destinos para essas peças como as matrizes do Brás, de Santa Efigêna, dos Remédios, da Saúde, do Cambuci, de Itapetecica e de Bom Jesus dos Perdões (o referido retábulo), a Igreja de São Geraldo, em Perdizes (sino maior), e a Igreja de Santa Cecília (sino menor). Para a igreja da Imaculada Conceição, dos Capuchinhos, na capital, foram levados, em 1931, o retábulo, dois púlpitos, e dois altares laterais obras provenientes da antiga Sé de São Paulo, então demolida para dar lugar à atual Catedral.

85. É provável que o termo aqui seria “torsas”, o que significaria colunas helicoidais e, não “toscas”, que se referiria a um trabalho de menor rigor técnico e até mesmo estilístico. Talvez, nesta versão para o português tenham realizado uma inversão dos termos.

Figura 137 – Retábulo-mor da Igreja do Bom Jesus – Itu, SP – in: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. Fig. 425.

Figura 138 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens – Porto Feliz, SP – in: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. Fig. 432.

Na igreja do Bom Jesus (Figura 137), em Itu, o retábulo-mor é composto por elementos ornamentais representativos das duas fases de influência estilísticas do joanino, somados a componentes neoclássicos, como os fustes das colunas que se apresentam estriados e com capitéis compostos. Outro exemplo no qual se encontram referências ao estilo neoclássico é o retábulo da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, em Porto Feliz (Figura 138).

Em Santos, assim como em Mogi das Cruzes, encontram-se as duas igrejas carmelitas (a da Ordem Primeira e a da Ordem Terceira), com suas fachadas alinhadas, configuração esta das primeiras décadas da segunda metade do século XVIII, o que coincide com o período de reedificação das igrejas carmelitanas de São Paulo.

E é muito provável que o partido adotado pelas ordens carmelitanas de Santos – as duas igrejas unidas pela única torre – tenha servido de modelo para as de S. Paulo e Mogi das Cruzes. A de S. Paulo ou é simultânea ou é imediatamente posterior e a de Mogi, que é de 1775, foi erguida com expresso pedido de ser “pegada a

Figura 139 – Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – retábulo da nave – Santos, SP – Foto: M. Bonazzi

Figura 140 – Igreja de Santo Antônio – retábulo colateral – São Paulo, SP – foto: P. Tirapeli

Igreja Nova deste convento da parte da mão direita com frontispício, fronte e arco para a mesma Igreja a imitação da cidade de S. Paulo”. (sic) (Trindade, 1982, p. 2)

Com relação aos trabalhos de talha, as igrejas apresentam obras setecentistas (joaninas e rococós), embora outras recombinações tenham conduzido a soluções particulares, sobretudo no templo dos irmãos leigos.

Segundo Trindade (1982, p. 3), quando do processo de tombamento do conjunto arquitetônico da Ordem Terceira, em 1959, Paulo Thedim Barreto, então chefe da seção de Arte da Diretoria Geral do IPHAN, apresenta parecer técnico destacando os 2 retábulos colaterais da igreja da Ordem Primeira por não apresentarem uniformidade, ao contrário dos da Ordem Terceira. O autor do parecer teria considerado ainda o altar-mor como obra da época da reedificação, seguindo o estilo D. João V, contrastando com o altar-mor da Ordem Terceira, de 1821, em estilo rococó.

A igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Santos (Figura 139), possui retábulos nos quais a ornamentação remete à uma fase de transição entre os dois períodos de influência estilística do joanino, somada a ornatos do neoclássico, ainda sob uma rígida base de influência romana.

Alguns templos paulistas possuem conjuntos retabulares representativos da segunda fase de influência estilística do joanino, ou seja, já rococós, como ocorre

Figura 141 – Retábulo-mor da Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Luz – São Paulo, SP – foto: P. Tirapeli

Figura 142 – Retábulo-mor da Catedral de Santo Antônio – Guaratinguetá, SP – in: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. Fig. 58.

com a igreja de Santo Antônio (Figura 140), na cidade de São Paulo e, na mesma cidade, com a igreja do Mosteiro da Luz (Figura 141). O mesmo se dá em relação aos templos de Santo Antônio (Figura 142), em Guaratinguetá, o Santuário do Bom Jesus (Figura 143), em Tremembé, e a igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Jarinu⁸⁶ (Figura 144), nos quais existem conjuntos retabulares rococós.

Aqui merece destaque também a Igreja dos irmãos terceiros carmelitas paulistanos. Essa fraternidade, que reuniu em tempos passados algumas das mais importantes e abastadas personalidades da São Paulo de Piratininga, guarda assim com a fraternidade franciscana, um dos mais significativos conjuntos de talha, imaginária e pintura do período colonial em terras paulistas.

A partir das informações de Mario de Andrade, Etzel (1974, p. 165) afirma que por volta de 1763 a igreja estaria completa com pintura e douração. Segun-

86. Esse é mais um entre os muitos exemplos, nos quais a realização de conjuntos retabulares em São Paulo segue linhas anacrônicas representativas do gosto conservador dos encomendantes locais, várias vezes reincidente nestas terras em se tratando do estilo rococó, pelo visto muito apreciado em terras paulistas. A igreja de Nossa Senhora do Carmo de Jarinu, foi erigida no início do século XIX, tendo o desenho do retábulo-mor características rococós.

do o autor, entre 1792-1793 a igreja entraria em novas obras, quando o mestre entalhador José Fernandes de Oliveira estaria fazendo “[...] nada menos que o trono, retábulo e forro da capela-mor”, o que nos leva a crer que os irmãos teriam realizado uma substituição do retábulo-mor por um novo, além do que toda a igreja entraria em obras, o que se estenderia até 1800.

De acordo com Raul Leme Monteiro, assim se encontravam os altares da nave na década de 1980, disposição esta que permanece até o presente momento:

Magníficos são os sete altares laterais que se erguem sob a nave, trabalhos de insígnies artistas, dedicados à Paixão de Jesus Cristo, com as respectivas imagens representando a partir do lado direito: 1º, JESUS NO HORTO; 2º, JESUS NA PRISÃO; 3º. JESUS ATADO À COLUNA; 4º, JESUS COROADO DE ESPINHOS; 5º, ECCE HOMO; 6º, JESUS COM A CRUZ ÀS COSTAS; 7º, JESUS NO CALVÁRIO. Este último altar foi mandado construir em 1684, e oferecido pelo Irmão Terceiro Pedro Taques de Almeida, Capitão-Mor e Governador da Província de São Paulo; em 1893 foi retirado e colocado no Consistório,

Figura 143 – Retábulo-mor do Santuário do Bom Jesus – Tremembé, SP – in: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó*. Fig. 390.

Figura 144 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Jarinu, SP – foto: M. Bonazzi

Figura 145 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

permanecendo somente a cruz. Em 1886 foi retirado do Consistório e instalado na Capela do Cemitério, onde hoje se encontra. (Monteiro, 1980, p. 51).⁸⁷

Desse modo, a capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo (Figura 145), que em etapa construtiva e ornamental concluída em 1763, abrigou um conjunto de talha confeccionado pelo entalhador Pedro Ludovico, receberia um novo altar-mor em 1793, executado por José de Oliveira Fernandes, que havia concluído a construção do novo retábulo-mor da capela da paulista Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, localizada no Largo São Francisco em São Paulo.

Esta obra escultórica preservada até os dias atuais na capela-mor do templo terceiro carmelita de São Paulo, é estruturada nas formas dos arcos triunfais da Antiguidade, representando subliminarmente aos fiéis uma possibilidade de acesso à vitória, associada à superação das dificuldades e dores da vida terrena e, para tanto, conta-se com a intercessão de um intermediário, presente no centro da passagem que seria reservada ao vitorioso.

A grande estrutura escultórica, pintada de branco, com filetes e ornatos dourados, apresenta dois pares de colunas, com o terço inferior demarcado por bracelete, que arrancam de elaboradas mísulas e estruturam a arquitrave, enquanto ladeiam a boca do camarim, onde se encontra o trono de cinco degraus que suporta a imagem da padroeira da ordem.

Como era comum em conjuntos retabulares realizados em localidades distantes dos centros geradores de talha, em Portugal, há no conjunto uma mescla de elementos ornamentais representativos de períodos estilísticos diversos: as mísulas são típicas do estilo D. João V e as colunas compostas, utilizadas em diversos momentos e períodos históricos, misturam as proporções femininas adultas da coluna Jônica e, como descreveu Vitruvio, os elementos “gráceis das donzelas”.

Portanto, como se fez tradicionalmente, desde a Antiguidade, esse retábulo dedicado a uma entidade feminina, é estruturado segundo as proporções presen-

87. O cemitério da Venerável Ordem Terceira do Carmo situa-se na Rua Sergipe, esquina com a Rua da Consolação, em São Paulo.

tes no corpo da mulher. Além de referências às conchas esgarçadas do Rococó, que guardam influência francesa, encontram-se nas superfícies desse conjunto escultórico ornatos em formato auricular, ornamento esse proveniente da região Sul da Alemanha, ou Baviera.

Entre cada par de colunas, posicionados à direita e à esquerda da camarinha, encontram-se nichos onde imagens de santos sobre mísulas são encimadas por baldaquinos. Do lado da Epístola encontra-se a imagem de São João da Cruz e do lado do Evangelho, a imagem de Santa Tereza D'Ávila.

O coroaamento do retábulo-mor da capela terceira carmelita de São Paulo, guarda informações estruturais que remetem a diferentes períodos estilísticos que marcaram a evolução da talha em Portugal: a base ainda apresenta a estrutura tripartida que durante o estilo Nacional Português abrigou os arcos concêntricos em fustes espiralados tal qual as colunas pseudosalomônicas que estruturavam a arquitrave. Sobrepoë-se aos arcos, sobre o camarim, um baldaquino estilizado arrematado por lambrequins, dos quais pendem delicadas borlas em formato floral. Entre o forro e o coroaamento do retábulo, encontra-se uma faixa ornamentada com motivos auriculares e folheares.

Encimando cada coluna, uma derivação dos antigos fragmentos de arcos joaninos, submetidos a tratamento perspectico e, portanto, anamórfico, assumem formatos sinuosos, que não guardam referências a funções estruturais. Um monumental elemento ornamental em forma de cartela, também ornado com elementos estilizados vazados provenientes das formas auriculares, concheares e folheares, emolduram um escudo carmelita, no qual se encontram as três estrelas representativas da Virgem Maria, e dos profetas Elias e Eliseu.

Assim como ocorreu com a Ordem Franciscana, os retábulos da nave da capela carmelita seriam concluídos na primeira metade do século XIX, apresentando elementos do neoclássico, mesclados com sínteses formais que remetem ao estilo rococó, originalmente encontrável no retábulo-mor. Deve-se lembrar, que nessa fase, a implantação das tendências neoclássicas já havia se consolidado no Brasil, após a edição da Missão Francesa e da fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822) e da Academia Imperial de Belas Artes (1822-1889), na cidade do Rio de Janeiro, demonstrando um conservadorismo por parte da irmandade.

Também desse período de ocorrência de talha com sabor rococó, mas ainda estruturada sobre a rígida composição em arco triunfal representativa da primeira fase de influência estilística, romana, do reinado de D. João V, encontra-se na mencionada igreja da Venerável Ordem Terceira Franciscana paulista.

Figura 146 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo da Nave (Santa Margarida de Cortona) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

Figura 147 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo-mor – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

A ornamentação do atual altar-mor apresenta elementos em estilo Rococó, com ornatos de composição assimétrica, com formatos de rocailles ou concheados, e auriculares⁸⁸. As colunas apresentam o fuste reto, canelado e com bracelete para a demarcação do terço inferior. Os ornamentos dourados são aplicados sobre fundo azul claro, que substituiu o branco original, após as cinco décadas de intervenções para a reconstituição (1930/90), o que se repete em todos os retábulos da igreja, com exceção dos altares de Santa Isabel; de Santo Antônio de Pádua, que após sofrer intervenções se encontra em branco (sem policromia); e, de Santa Margarida de Cortona, o único remanescente, in loco, que ainda apresenta a policromia original. (Figura 146)

Embora predomine no altar-mor a ornamentação em estilo Rococó, se pode detectar no conjunto, elementos de influência romana muito difundidos em Portugal durante a primeira fase do reinado de D. João V (1706-1725), como os fragmentos de arcos que encimam o par de colunas laterais, semelhantes aos

88. As *rocailles* têm origem francesa e os auriculares são da escola da Baviera, na Região Sul da Alemanha.

encontráveis no tratado *Perspectiva Pictorum atq̃ue Architectorum*, do jesuíta Andrea Pozzo⁸⁹. Ao lado da boca da tribuna, se encontram pilastras caneladas exibindo palmetas no frontal da base.

Encimando este conjunto, um coroamento em arco, dividido em três faixas apresenta uma ornamentação em relevo, com elementos auriculares e, portanto, já rococó, com influência bávara, tendo ao centro um emblema da Ordem Franciscana, em grandes dimensões.

O novo retábulo-mor, da autoria de José de Oliveira Fernandes (c.1791), aplicado ao fundo da capela-mor após o término da construção de 1787, recebeu o conjunto de imagens de São Francisco das Chagas (ou do Monte Alverne) (figura, composto pelas imagens de São Francisco de Assis ajoelhado diante do Cristo Seráfico⁹⁰, para receber as chagas (Figura 147). Essas imagens de provável origem portuguesa⁹¹, já haviam estado no altar-mor da antiga capela, em atendimento às exigências feitas em 1740, pelo doador, irmão Manuel de Oliveira Cardoso: ficar perpetuamente na tribuna do altar-mor, como está no Rio de Janeiro (Ortmann, 1951, p. 68).

Seis retábulos estão instalados na nave tendo sido quatro deles construídos no século dezenove, seguindo-se as mesmas fórmulas adotadas nos dois exemplares remanescentes da segunda metade do século XVIII. São encimados por tribunas, localizando-se do lado da epístola, os altares de Santo Antônio de Carteró (Cartagerona), Santo Ivo e Santa Isabel⁹² (Figura 148). Do lado do evangelho, estão instalados os altares consagrados à Divina Justiça, Santa Margarida de Cortona (intacto), e Sto. Antônio de Pádua (em branco).

Figura 148 – Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência – Retábulo da Nave em processo de estudo para remontagem (2009) – São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi

89. O tratado do jesuíta Andrea Pozzo, publicado em 1693 e 1700, levou a influência do Barroco italiano à várias partes da Europa, e contém grande parte do repertório ornamental adotado em Portugal, na primeira fase do Estilo Joanino.

90. O filho morto é levado ao Pai por um Serafim três vezes alado.

91. No trabalho *Imagens e Retábulos: reformulações no interior da capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo*, Maria José Spiteri, aponta para a possibilidade deste conjunto ser português e de ter chegado à São Paulo via Rio de Janeiro.

92. O referido retábulo esteve desmontado desde a década de 1980, quando o oficial Valdemar Teixeira Chaves deixou de trabalhar nas obras de conservação e restauração dos exemplares de talha do referido templo, atividade esta que desempenhou por cerca de 50 anos. Quando da realização desta pesquisa a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco encontrava-se em obras de restauro e o retábulo de Santa Isabel, em fase de montagem.

4.3.5 *A difusão dos estilos ornamentais e elementos da estética palaciana em retábulos portugueses e paulistas*

Em fins do segundo quartel do século XVIII, surgiria na talha portuguesa uma manifestação de origem cortesã e de caráter predominantemente ornamental, que já se prenunciava em Portugal há pelo menos 10 anos. Tratava-se do Rococó, que encontraria renovado repertório nas gravuras ornamentais de Debrie, Le Bouteaux, Rochefort e Meissonier, assim como na influência de Flandres, nas obras de Engelbrecht, Hertel, dos irmãos Klauber e de Haberman, impressas em Augsburg, que juntamente com Antuérpia se tornaria um centro para o desenvolvimento e difusão de motivos ornamentais, por meio da geração de gravuras impressas (Alves, 2001, p. 43).

Já em torno de 1734 o termo *rocaille* designava na França a ornamentação utilizando estilizações a partir dos mais variados formatos das conchas. Por volta de 1796, o termo rococó seria associado ao “gosto ultrapassado” do período de reinado de Louis XV, vindo a assumir significado pejorativo ligado ao mau gosto, associado ao que “era considerado velho e fora de moda nas artes, na literatura, no vestuário e nas maneiras” (Oliveira, 2003, p. 25).

Um conjunto escultórico de especial significação para a talha portuguesa está presente no coche cerimonial de D. João V (Figura 149), conservado no Museu dos Coches de Lisboa, como uma das primeiras manifestações do estilo rococó em Portugal, obra na qual predominariam a assimetria, nos frisos verticais e nos elementos de tarjas, em seus perfis de volutas, surgindo também figuras femininas de meio-corpo, máscaras e bustos ornamentados com motivos folheares (Smith, 1962, p. 130).

A talha pombalina, que receberia esse nome em honra do ministro de D. José, que comandaria os esforços pela reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755, tem como destacado exemplo a capela de S. João Baptista (Figura 150), na igreja de São Roque, em Lisboa, construída em Roma, na mais suntuosa tradição barroca utilizando diversos tipos de mármore e pedras semipreciosas, mosaicos e bronzes dourados, sendo instalada em Lisboa em 1749 (Smith, 1962, p. 132).

O rococó surgiria enquanto estilo dirigido à decoração de interiores, ligado às artes decorativas e ornamentais, estendendo-se à arquitetura e tendo como mentores arquitetos-ornamentistas, que durante 90 anos (entre 1690 e 1770), seriam responsáveis por uma renovação estilística. Divide-se em estilo regência, cuja ocorrência se deu entre 1690 e 1730 e o rococó, entre 1730 a 1770. Devido

às suas características ornamentais tornar-se-ia um estilo internacional, editado por toda a Europa e nas colônias americanas (Oliveira, 2003, p. 26).

Exemplos da talha de transição entre os estilos que se sucederam entre 1750 e 1790, pode ser encontrada em conjuntos retabulares como o retábulo-mor da capela da Madre de Deus (Figura 151), em Lisboa, e a talha presente na real capela do Palácio de Queluz (Figura 152), onde lambris de madeira receberiam policromia imitando mármore de diversos tipos e cores, recebendo as colunas a coloração de lápis-lázuli. Ricos elementos emoldurados enquadrariam elementos retabulares inspirados no padre Pozzo (Smith, 1962, p. 133).

Outros exemplares da talha executada na segunda metade do século XVIII, encontram-se na Igreja de Nossa Senhora do Livramento (da Memória), em Belém, Lisboa, seria erigida em 1760, cabendo o projeto ao arquiteto italiano Giovanni Carlo Bibiena, (Figura 153) em atendimento a encomenda do rei D. José, que no local havia sofrido um atentado, motivo pelo qual a igreja seria chamada da memória. A talha da capela de Nossa Senhora do Sobreiro, do convento de Santo António do Varatojo (Torres de Vedras) (Figura 154), obra realizada entre 1777 e 1779; apresentaria policromia integral, com fingimentos de lápis-lázuli nas colunas e representações de mármore nos apainelados, sobre os quais se aplicaria rosas, volutas e contra-volutas, palmas, bandas, e cabeças de anjos alados.

O rococó teria início por volta de 1730, portanto, no início do reinado de Louis XV, e contaria com os trabalhos de talentosos ornamentistas como Jus-

Figura 149 – Coche cerimonial de D. João V – Museu dos Coches – Lisboa, Portugal – foto: M. Bonazzi

Figura 150 – Capela de São João Batista – Igreja de São Roque – Lisboa, Portugal – foto: M. Bonazzi

Figura 151 – Igreja da Madre de Deus – Lisboa, Portugal – in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. Prancha 092.

Figura 152 – Capela do Palácio Nacional de Queluz – Queluz, Portugal – in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. Prancha 094.

Figura 153 – Giovanni Carlo Bibiena – Estudo cenográfico de átrio com colunas – Biblioteca Nacional de Portugal

Figura 154 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora do Sobreiro. Varatojo – Torres de Vedras, Portugal – in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*.

Figuras 155a e 155b – Retábulo da Capela do Palácio Bemposta – Lisboa, Portugal – in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. Pranchas 099 e 100.

te-Aurèle Meissonier, Nicolas Pineau e Jacques Lajoue, que buscariam renovar o repertório ornamental com o objetivo de atualizar as luxuosas residências parisienses da nobreza francesa. As composições realizadas com grande liberdade seriam assimétricas predominando a rocalha, como elemento central, cercado de referências a ocorrências como rochas, ruínas, cascatas, fragmentos arquitetônicos, cuja recombinação que fariam com que o novo estilo merecesse o nome de “gênero Pitoresco” (Oliveira, 2003, p. 28).

A Real Capela da Bemposta (Figuras 155a e 155b), de Lisboa, propriedade herdada de D. Catarina de Bragança, seria reconstruída para D. Pedro III, por

Figura 156 – Capela-mor, Igreja de Nossa Senhora das Mercês – Évora, Portugal – in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. Prancha 106.

Figura 157 – Retábulo de Nossa Senhora da Soledade, Igreja de São Francisco – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi

ordem do príncipe do Brasil, o futuro D. João VI. É um excelente exemplo de realização de talha associada à pintura, conjugando-se o melhor das duas artes para imitar mármore e metais, o que se relaciona diretamente com o grau de definição escultórica da talha. Esse tipo de trabalho visa reproduzir interiores revestidos de mármore, como ocorreu durante o chamado estilo pombalino (Smith, 1962, p. 135).

As gravuras ornamentais concebidas por Meissonier, Lajoue e Mondon, divulgariam o tema das arquiteturas fantásticas, que comporiam a decoração religiosa na Alemanha e por influência direta chegariam a diversos países, entre eles, o Brasil, sendo editados, sobretudo, nas pinturas de tetos de Minas Gerais. Encontram-se entre os seus temas os motivos naturalistas, como árvores, vegetais, arranjos de flores, formações rochosas. Os ornamentistas do período justaporiam diferentes reinos naturais inserindo abstrações ornamentais em composições de ocorrências híbridas (Oliveira, 2003, p. 33).

O predomínio de linhas puras valorizando o plano único e simplificando os ornatos é indício do neoclássico e pode ser verificado na talha presente na capela-mor e cruzeiro da ex-igreja dos frades agostinhos descalços de Nossa Senhora das Mercês (Figura 156), hoje Museu de Arte Religiosa de Évora. A assimetria e o naturalismo praticamente desapareceriam desse conjunto, anunciando o fim do estilo ornamental que predominou por quase todo o século XVIII (Smith, 1962, p. 138).

Os retábulos portuenses realizados durante o rococó manteriam as linhas da planta joanina, envolvendo a presença de colunas torsas encimadas por frontões interrompidos e sem as usuais sanefas, como pode ser verificado no retábulo da capela de Nossa Senhora da Soledade (Figura 157), executado em 1764, por Francisco Pereira Campanhã, para a igreja de São Francisco (Smith, 1962, p. 139). O retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória (Figura 158), também na cidade do Porto, obra do mesmo entalhador, sob a encomenda

Figura 158 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi

Figura 159 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Porto, Portugal. in: Smith, R.C. *A talha em Portugal*. Prancha 109.

Figura 160 – Retábulo-mor de São Nicolau – Porto, Portugal. Foto: M. Bonazzi

Figura 161 – Juste Meissonier – Interior para Portugal

do bispo D. Frei António de Sousa, em 1765, apresentaria como elemento principal a rocalha assimétrica, determinante à distribuição dos demais elementos que o comporiam. No retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo (Figura 159), contratado em 1773, por Francisco Pereira Campanhã, se desenvolveria uma versão rococó do arco joanino visto em perspectiva (Smith, 1962, p. 140 e 141).

A divulgação de gravuras contendo composições geradas pelo estilo palladiano, ocorrente na Inglaterra, conduziriam a talha portuguesa a tendências voltadas ao retorno dos elementos arquitetônicos e ornamentais da Antiguidade Clássica, o que seria favorecido com a descoberta das antigas cidades de Pompéia e Herculano, que pereceram durante uma erupção do vulcão Vesúvio. A assimetria daria lugar à simetria e ao emprego de linhas retas (Oliveira, 2003, p. 34).

O retábulo da capela-mor da igreja de São Nicolau (Figura 160) foi arrematado pelo mestre entalhador José Teixeira Guimarães, em 1760. Devido à plasticidade e o vigoroso trabalho escultórico a “talha gorda” típica da região vizinha de Braga e Viana do Castelo, é a melhor expressão do estilo rococó em Portugal nos setecentos, atingindo proporções monumentais nas quais predomina ornamentação inspirada no *genre pittoresque* criado na França por Gilles Meissonier (Figura 161), entre 1725 e 1730, chegando em seguida ao sul da Alemanha, de

onde provém a influência presente na talha do Alto Minho, em Portugal, naquele período (Smith, 1962).

Nessas obras encontram-se elementos originários do *ohrmuschelstil* (Figura 162) ou estilo auricular (*style auriculaire*), divulgados em gravuras ornamentais, como as elaboradas por Friedrich Unteutsch de Frankfurt, por volta de 1660. (Vide também: *Ohrmuschelstil* em Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlag-Blätter*, Berlim, 1926, II, est. 389-416, apud Smith, op. cit., p. 152.)

No retábulo de Nossa Senhora do Rosário (Figura 163) no transepto, lado da epístola, da igreja de São Domingos de Viana do Castelo, executado em 1746, pelo entalhador Domingos Magalhães, com base em desenho do engenheiro militar Manuel Pinto Vila Lobos, se pode encontrar elementos como pilastras e colunas, assim como elementos em volutas, sendo os conjuntos derivados das obras alemãs, como também ocorreria com os retábulos presentes na nave da igreja de Nossa Senhora da Agonia, também vianense; talha da igreja

Figura 162 – Johann Georg Hertel –
Desenhado por Jeremias Wachsmuth e Frans
Xaver Habermann,
Augsburg – c. 1750

Figura 163 – Retábulo
de Nossa Senhora do
Rosário, Igreja de São
Domingos – Viana do
Castelo, Portugal – in:
Smith, R.C. *A talha em
Portugal*. Prancha 114.

Figura 164 – Retábulo-
mor da Igreja de Snao
Martinho, Mosteiro de
Tibães – Braga, Portugal
– Foto: M. Bonazzi.

Figura 165 – Retábulo-mor da Igreja da Lapa – Arcos de Valdevez, Portugal

Figura 166 – Retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio – São Paulo, SP – foto: P. Tirapeli

de São Martinho, de Tibães (Figura 164), principalmente o retábulo-mor. (Smith, 1962, p. 143).

Nos retábulos de Nossa Senhora da Lapa, de Arcos de Valdevez (Figura 165) e da capela dos Malheiros Reimões, de Viana do Castelo, cuja ornamentação remete a motivos presentes em gravuras decorativas de Johann Bauer e Martinus Engelbrecht, os ornamentos que se encontram em gravuras de Pier e Engelbrecht (p. 146 e 153).

Em São Paulo, alguns templos conservam talha no estilo rococó, como os retábulos a Igreja de Santo Antônio, na praça do Patriarca, na capital e, particularmente, o retábulo-mor na Igreja de Santana, em Santana do Parnaíba.

A igreja de Santo Antonio está entre as mais antigas da capital paulista, sendo os primeiros registros da existência de uma ermida dedicada ao santo, datados do século XVI. A igreja passou por diversas reformas. De acordo com Alfredo Moreira Pinto (1979, p. 38), internamente a igreja apresentava em 1900 quatro tribunas na capela mor e dois púlpitos na nave. Quanto aos altares 3 retábulos foram mencionados na descrição⁹³: o da capela-mor, com a imagem de Santo Antônio e dois no arco cruzeiro (Figura 166), um deles com a imagem de Nossa Senhora da Piedade, São João e Santa Maria Magdalena e no outro Nossa Senho-

93. O mesmo autor (1979, p. 38) cita ainda a existência de uma “capela funda de Santa Rita”.

ra do Rosário, São Domingos e Santa Catarina⁹⁴. Para Etzel (1974, p. 164) estes dois últimos, juntamente com os três da Ordem Terceira de São Francisco são os mais significativos de São Paulo⁹⁵.

Em 2005 a igreja teve início uma série de obras de restauro na igreja. Nestes trabalhos detectou-se que a talha dos retábulos havia sido submetida a processos de repintura e a solução adotada foi a busca de se recuperar a aparência original, com policromia, douramento e prateamento dos entalhes. Prospecções no forro da capela-mor revelaram a existência de uma pintura do século XVII, que foi recuperada.⁹⁶

Segundo Tirapeli (2003, p. 238) a atual igreja Matriz de Santana do Parnaíba data de 1892 e guarda “um dos mais belos retábulos rococós da arte paulista” (Figura 167). Na nave observa-se a presença de retábulos de linhas neoclássicas (Figura 168). O retábulo mor, apresenta elementos que evocam a influência da talha norte europeu. (Figura 169)

94. Atualmente o retábulo-mor permanece ocupado pela imagem de Santo Antônio, enquanto que os retábulos do cruzeiro são ocupados pelas imagens de Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Piedade.

95. Conforme comentários do autor ao tratar a cerca da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco .

96. Cf.: SÃO PAULO. Cidade. Em Cartaz: guia da Secretaria Municipal de Cultura. n. 34, abr. 2010. p. 72-73.

Página anterior: Figura 167 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi

Figura 168 – Retábulo da nave da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi

Figura 169 – Detalhe do retábulo-mor da Igreja Matriz de Santana – Santana do Parnaíba, SP – foto: M. Bonazzi

Em fins dos setecentos surgiria rapidamente em Portugal um novo repertório na talha religiosa, com base em obras italianas de caráter neoclássico, para o que contribuiriam arquitetos e escultores italianos como Francisco Xavier Fabri e Luigi Chiari, entre outros, que realizaram obras como os retábulos principais de S. Bartolomeu de Celas, em Coimbra. O neoclássico triunfa no retábulo da capela do Asilo dos Inválidos Militares de Runa (Torres Vedras), cujo desenho possivelmente seja da autoria do arquiteto José da Costa e Silva, executado entre 1792 e 1827 (Smith, 1962, p. 147-148).

* * *

Como já apontado, o século XVIII assistiu algumas transformações econômicas em São Paulo que se puderam ver refletidas na realidade de seus exemplares arquitetônicos religiosos. E nesse processo, as novas construções, as reformas e até reedificações de diversas igrejas, certamente acarretaram a perda de muitas obras dos primeiros templos paulistas.

Movimento semelhante se observa na passagem do século XIX para o século XX, quando, impulsionada pelo desenvolvimento, a cidade passa por novas transformações. Associada às necessidades práticas de adequação da cidade à sua nova situação de potencial centro de operações comerciais, surge também uma “intenção” de promover uma “modernização” da cidade de São Paulo (o que se estenderia também à região litorânea e ao interior).

Parte desse “espírito” pode ser encontrado nas palavras do Monsenhor José Thurler ao se referir ao processo de demolição da antiga Sé, dando espaço às obras da nova catedral:

Na verdade, uma cidade como São Paulo, controvertida – graças à tradicional energia operante e fecunda de seu povo – em atestado vivo do gênio realizador da raça, que fixou no passado as divisas da Pátria e, no presente, vai fortalecendo mais as bases da riqueza econômica da nação, uma Catedral que fosse a expressão digna da homenagem devida a Deus e a manifestação do vertiginoso progresso do seu povo era uma das necessidades impelentes, que se fazia mais do que nunca sentir. [...].

[...] A antiga Sé, metrópole episcopal e centro propulsor de toda atividade local, correspondia plenamente ao aspecto da cidade do seu tempo [...]. a Sé era a igreja característica do tempo da colonização portuguesa [...] era, portanto, um monumento, como tantos outros construídos pelos missionários ou pelos próprios

colonos mesmo nos lugares mais pobres do país e em formas que lembravam de longe as da arquitetura ibérica do século XVII. (Thurler, 1956, p. 11)

Nesse movimento, São Paulo assistiu nas primeiras décadas do século XX a uma destruição de parte de seu patrimônio colonial.

A partir das mudanças aqui mencionadas, tenham elas ocorrido no século XVIII, XIX ou XX, parte do resultado é que em São Paulo surgem ocorrências envolvendo a desmontagem de conjuntos retabulares e a sua transferência para outros templos que não aqueles para os quais foram construídos. Como exemplos, pode-se citar os retábulos do Mosteiro de São Bento de Jundiaí, que recebeu o retábulo da antiga Igreja de Pinheiros, na capital; o da Igreja de Bom Jesus de Perdões, que recebeu um dos retábulos da antiga Sé de São Paulo, e a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, construção do século XX, em estilo neocolonial, que recebeu o retábulo da antiga Matriz de Mogi das Cruzes e a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, que após a demolição das instalações conventuais originais, receberia retábulos procedentes da igreja da Ordem Primeira, após a desapropriação em 1928, sendo a nova igreja inaugurada em 1934, na R. Martiniano de Carvalho.

Segundo Etzel (1974, p. 164) os retábulos foram submetidos à adaptações, recombinações e acréscimos (inclusive em gesso), sobretudo no altar-mor (combinação do antigo altar-mor da igreja de 1766 e do altar do Santíssimo Sacramento). O autor aponta ainda que os demais altares laterais, embora sejam também da antiga igreja, apresentam “predominância do neoclassicismo, provavelmente já do século XIX” (Etzel, 1974, p. 164).

A partir da análise dessas informações, é possível verificar a ocorrência de alterações nas relações estabelecidas entre a “gente paulista” e o seu patrimônio histórico-cultural. Se no século XVI os espaços religiosos chegaram a constituir alternativa para a guarda de bens, driblando o fisco, e no XVIII expressaram o fervor religioso e o poder dos grupos dominantes da comunidade, a partir da industrialização nasceria uma nova cidade, mais preocupada em gerar bens do que em protegê-los, demolindo todo o casario colonial e alguns dos seus mais importantes templos religiosos. O distanciamento em relação ao “modo antigo” acarretaria a perda dos significados que impregnavam, por meio de símbolos, os interiores dos templos religiosos, estendendo-se às habitações.

Esse desconhecimento faria com que surgissem recombinações desse repertório, sem levar-se em conta os significados por ele contidos, transformando as relações formais antes destinadas à transmissão de mensagens, de cunho simbólico, em ocorrências simplesmente decorativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como ocorreu na Europa quando da extensão do Império Romano, na América Ibérica foram implantados núcleos coloniais, em um processo determinado pela perspectiva, necessidades e instituições de metrópoles distantes requerendo a criação de cidades longínquas à sua própria imagem (Morse, 1974, p. 12).

Como a *civitas romana* os municípios ibero-americanos constituíram unidades territoriais urbano-rurais, onde a colonização e o cultivo da terra andavam de mãos dadas. Nos dois casos o latifúndio, posse de um indivíduo de origem urbana, era o correspondente rural do centro urbano e servia como extensão da cidade na aculturação e na organização da mão de obra rural, já que tanto os romanos quanto os espanhóis e os portugueses se atribuíram direito civilizador em relação aos nativos das terras conquistadas.

Segundo Chevalier (apud Morse, 1974, p. 13), essa analogia entre a Europa pós-romana e a América pós-colombiana, poderia ser melhor compreendida, imaginando-se a extinção do contato entre o Velho e o Novo Mundo, depois de realizada a colonização, seguida de uma decadência generalizada da vida urbana e de uma descentralização da sociedade do Novo Mundo em torno da grande propriedade, em cujos arredores passariam a se desenvolver aldeias e nessas, redes de trocas.

Se esse processo ocorreu em regiões longínquas, as principais cidades da América Latina continuaram a ser postos avançados comerciais, culturais e burocráticos da Europa metropolitana, tornando-se após a independência os centros da vida política nacional. Nessas regiões a economia dependeu crescentemente da exportação de algumas matérias-primas e gêneros tropicais ou semitropicais, em troca de manufaturados.

No Brasil, devido a uma organização urbana frequentemente instável o poder tendia a passar para o latifúndio e assim, embora o município constituísse a etapa inicial do processo de colonização, as instituições rurais tendiam a desenvolver-se além do seu controle, dependendo de formações como a patriarcal, familiar ou compadrio, lembrando a *hermandad* ou *adfratatio* medievais que na Europa, tinham sido substituídos por modelos de organização comunitária de maior complexidade.

São Paulo surge no século XVI, sob a égide da Companhia de Jesus, a ponta de lança de uma fé militante, universalista, em um mundo por eles idealizado e para o qual apresentaram excepcional capacidade dirigida ao exercício de um racionalismo e ecumenismo, para lidar com as exigências psicológicas, linguísticas e tecnológicas em meio à formação de um novo mundo.

Passados os primeiros tempos da colonização e tendo a agricultura de subsistência como base econômica, uma gente inquieta, dotada de extrema mobilidade, correndo em todas as direções do continente, como descreveria Jaime Cortesão, expressaria peculiaridades provavelmente surgidas da mestiçagem linguística, cultural e biológica que passaria a ser associada aos lendários bandeirantes.

Os objetivos dos padres da Companhia de Jesus e os dos colonos não eram comuns. Os primeiros propunham o uso da terra para a conquista e acumulação de poder e combatiam o apresamento dos indígenas, buscando estabelecer comunidades organizadas segundo princípios comuns, sem guerras. Por sua vez os colonos se opuseram à utópica sacralidade do núcleo urbano proposta pelos religiosos, conferindo valor simbólico ao centro urbano e promovendo um dispersivo povoamento rural, o que acarretou uma baixa valorização da terra.

No século XVIII, além do extensivo processo de colonização rural, houve considerável migração para os centros urbanos, resultante de alterações quanto ao equilíbrio de expectativas sociais ou econômicas e de afrouxamento de vínculos latifundiários, devido à falta de integração entre as comunidades rurais.

Cidades da América Latina, como o Rio de Janeiro, passaram por mudanças, recebendo por meio de reformas urbanas, novos edifícios públicos, arruamento e iluminação, jardins e obras de defesa e saneamento. Esse surto de desenvolvimento ocorreu em menor escala nas mais importantes cidades provinciais brasileiras.

O desenvolvimento de rotas fluviais e terrestres que ligaram São Paulo a inúmeras regiões do país, como Cuiabá, passando pela região aurífera, conduziu à sucessão da era bandeirista pelas monções e tropas de mulas, que por mais de 150 anos ligaram as mais distantes regiões, transportando os mais diversos gêneros por todo o interior do país.

São Paulo apresenta no *settecento* alterações nos hábitos e atitudes, que denotam a junção de forças que produziria a metrópole. No lugar do bandeirante surgem o fazendeiro patriarcal, o tropeiro e o experimentado comerciante urbano, ao mesmo tempo em que a população regional crescia, a agricultura vivia uma fase de prosperidade, enquanto se intensificava o sistema de trocas com as regiões Sul (Rio Grande), Noroeste (Mato Grosso), Norte (Minas) e Nordeste (Rio).

Embora se costume associar a São Paulo uma realidade marcada por dificuldades, diante do esplendor de cidades como Salvador, Vila Rica (Ouro Preto) e Rio de Janeiro, já havia em São Paulo setecentista, “uma elite local com recursos e sequiosa de requintes” (Brancante, 1999, p. 23).

A constituição do espaço religioso, cuidadosa e estrategicamente planejada, visava a construção de templos enquanto expressão terrena da casa de Deus, envolvendo questões polêmicas como a do culto às imagens, discutido em diversos concílios ecumênicos e regulamentado no Concílio de Trento. Para conter mais adequadamente as imagens de Santos, desenvolveram-se modificações nos retábulos de altares.

Embora voltadas a questões que não se restringiam ao universo da Estética, as Determinações Tridentinas foram traduzidas para a forma, por meio da arquitetura e da arte, gerando um repertório ornamental aplicado, por exemplo, ao desenvolvimento dos retábulos de altares, com base nos arcos triunfais da Antiguidade Clássica. Nesses, a imagem do santo seria exposta em destaque, no local reservado à passagem do vitorioso (o fiel ideal), em busca da superação das dificuldades da vida terrena; o que seria intermediado junto a Deus, pelo santo ao qual o altar fosse consagrado.

O Concílio de Trento gerou uma série de determinações que passariam a direcionar a visão da Igreja Católica e toda a produção a ela relacionada – literária e artística. Essas diretrizes atingiriam a produção artística realizada para a Igreja a partir da primeira metade do século XVII, e podem ser verificadas nos diferentes exemplares ligados à arquitetura, à pintura, à talha e à imaginária executadas desde então.

As formas visuais adotadas que atingiram seu esplendor na Itália foram largamente revisitadas por todas as nações de direcionamento católico, especialmente os países ibéricos e consequentemente nas suas colônias localizadas na América, África e Ásia. No entanto, embora seguindo os modelos romanos, cada nação conferiu a essa produção características específicas, relacionadas ao seu modo de pensar, além de questões técnicas (fossem elas ligadas aos materiais ou ao próprio fazer).

Além de contarem com o “filtro cultural” de suas metrópoles, as produções realizadas nas colônias inseriram nas suas obras, elementos que lhes conferiram alguns aspectos particulares. Ainda nessa direção, em colônias de grandes dimensões territoriais como foi o caso do Brasil, a produção artística se desenvolveria em períodos distintos expressando cada região suas singularidades.

Encontram-se, no Brasil, inestimáveis exemplares da arte, arquitetura e ornamentação remanescentes do período colonial; o esplendor do período Barroco presente principalmente em estados como a Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, Pará, Paraíba, Goiás, São Paulo e Rio Grande do Sul, guarda uma significativa parte das realizações artísticas e arquitetônicas do Mundo Português setecentista e oitocentista.

Na faixa litorânea em terras brasileiras, são encontráveis exemplares que em alguns casos se assemelham mais às matrizes europeias do que ocorre com as obras encontráveis no interior, onde surgiram ligeiras variações. São diferenças que ultrapassam questões meramente relacionadas a questões técnicas ou aos materiais.

Muitas vezes, em regiões interioranas do território brasileiro, foi necessário encontrar soluções próprias para que, partindo de imagens impressas a partir de matrizes gravadas (xilografuras ou calcogravuras), fosse possível transpor os ornatos, impregnados de informações visuais e simbólicas, para a tridimensionalidade, estendendo-se essas dificuldades à douração e à policromia. Para complementar e enriquecer esse processo, contava-se também com informações fornecidas em relatos orais relativos às memórias trazidas por viajantes, artistas e religiosos.

As regiões prósperas atraíam mestres-entalhadores, pintores-douradores, pintores, compositores e músicos entre artistas de outras especialidades. Enquanto Minas Gerais contava com o esplendor possibilitado pela exploração aurífera e de gemas preciosas, atraindo exploradores e artistas de Portugal e das regiões litorâneas, São Paulo, que já exprimia uma multiplicidade de funções e imperativos que canalizavam continuamente as suas energias excepcionais para regiões além da costa marítima e das bacias hidrográficas paulistas e em regiões distantes do Brasil inteiro, oferecia em princípio, poucos atrativos para aqueles que pretendiam enriquecer mais rapidamente.

Embora na maior parte do tempo não tenha havido oficiais mecânicos especializados no exercício da talha, surgiram em terras paulistas diversos templos que em determinados períodos seriam ornamentados e apropriados ao decoro, fundamental ao exercício dos ofícios divinos, em espaços adequada e

convenientemente constituídos, levando-se em conta as determinações tridentinas, no sentido da organização da *fábrica eclesiástica*, onde se desenrolaria o *Theatrum Sacrum*.

É um fato que desde fins do século XVII, encontrava-se em São Paulo uma elite relativamente consolidada no poder, a qual caberia um importante papel nos processos de fixação e mercantilização, que conduziriam a um apogeu econômico em meados do século XVIII, do qual resultaria a construção e ornamentação de vários templos religiosos.

Na talha executada no mundo português entre 1650 e 1707 encontram-se elementos que remetem ao repertório clássico reeditado na Europa, após as determinações tridentinas. Observou-se que quando em São Paulo não havia possibilidade para a execução de conjuntos entalhados, empregou-se a técnica da pintura, ou “talha fingida”, utilizando elementos desse mesmo repertório ornamental, como pode ser verificado na capela de São Miguel, em São Miguel Paulista.

Posteriormente, a ocorrência de conjuntos retabulares contendo elementos do universo hispano-americano apontou para a possibilidade de ter havido um intercâmbio entre os paulistas e Potosi, caminho esse que reservaria, além do comércio, o fornecimento de mão-de-obra, provavelmente treinada por padres jesuítas, visando a dotação aos espaços religiosos do aparato ritualístico, destinado à expressão da fé. Essa hipótese envolve a realização de conjuntos de talha como o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, de Voturuna e o conjunto retabular da Capela de Santo Antônio, em São Roque.

A ocorrência estilística posterior que em Portugal representaria a talha realizada entre os anos de 1675 e 1707, em terras paulistas, não possui ocorrências suficientes para possibilitar estudos mais aprofundados, dificultados pela demolição dos poucos conjuntos conhecidos, realizados com as suas características, como os retábulos do antigo Colégio jesuítico de São Paulo de Piratininga.

O repertório seguinte seria impregnado por elementos da arquitetura e da arte italianas, resultantes das relações estabelecidas pelo monarca português (D. João V) com a sede do poder papal. Desse período, encontram-se em terras paulistas diversos retábulos distribuídos pela capital e interior do estado, destacando-se o retábulo da Imaculada Conceição, presente na capela terceira franciscana de São Paulo.

Além das ocorrências marcadas por informações visuais ligadas ao universo religioso, a talha da segunda metade do século XVIII exporia elementos da estética cortesã, influenciada pelo gosto francês que se internacionalizaria, chegando às colônias americanas. Em São Paulo, o maior número de exemplares de

conjuntos retabulares documenta esse período, assim como a fase seguinte, de transição, quando à ornamentação francesa se acrescentariam elementos ornamentais neoclássicos.

No entanto, as transformações políticas e econômicas ocorridas no exterior e no Brasil entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX significariam para São Paulo, profundas alterações sociais e estéticas, trazendo com elas as tendências que conduziriam a uma forte resistência por parte de segmentos modernizantes em relação aos estilos tradicionais. A esse respeito a pesquisadora Maria Cecília França Lourenço (2007, p. 121) comentaria: “em tempos de modernismo, com posições marcadas contra o passado, foi mais comum a destruição do patrimônio do que a sua preservação”.

A mesma autora destacaria que originais do período colonial e imperial brasileiros, despertavam a simpatia por guardarem conteúdos que poderiam favorecer a constituição de uma identidade nacional (ibid., p. 102). Na direção oposta, a estética presente nos conjuntos de talha dos templos erigidos na São Paulo colonial passaria a incomodar a alguns, entre os segmentos da nova elite, partidária de uma modernização do Brasil a qualquer custo (Fabris, 2007, p. 71).

Desse modo, na passagem do século XIX para o XX, pelo menos oito grandes templos do período colonial da capital paulista seriam demolidos, assim como os conjuntos retabulares e de apainelados que revestiam os seus interiores, restando apenas um conjunto fragmentado. Processo este que se repetiria em diversas localidades do interior do Estado.

Verificou-se no Estado de São Paulo, a existência de um significativo grupo de conjuntos retabulares em templos distribuídos pelas mais diversas regiões representativos de várias entre as fases estilísticas editadas na metrópole entre os séculos XVII e XVIII. No entanto, o desaparecimento de significativa parte das obras de talha presentes nas igrejas demolidas na passagem do século XIX para o XX compromete drasticamente os estudos a respeito do desenvolvimento dessa técnica escultórica entre nós.

Desse modo, a construção de uma linha evolutiva dos retábulos em terras paulistas sofre comprometimentos devido à presença de inúmeras lacunas causadas pelo desaparecimento de originais ou pela alteração de conjuntos ainda existentes que deixaram de documentar o seu momento estético e técnico após intervenções que não levaram em conta a manutenção da sua originalidade.

As dificuldades encontradas para o estudo da talha em São Paulo com base nas ocorrências formais remanescentes do período colonial são agravadas pela pouca documentação conhecida ou disponível, sendo possível que tenha desa-

parecido significativa parte dos documentos originais que poderiam fornecer maiores informações a respeito de autoria, encomenda, entre outros dados.

Foi também observável que em diversos casos, entre os templos visitados, encontram-se retábulos que, embora estrutural e escultoricamente íntegros, tiveram sua policromia original removida ou recoberta para dar lugar à adaptações inadequadas, como a aplicação de tintas de composição agressiva, incompatíveis para com as necessidades intrínsecas do material básico. Por desconhecimento, os conjuntos retabulares paulistas se encontram ameaçados, sendo urgente a criação e oferecimento de capacitação para todos aqueles que desempenham funções em espaços religiosos.

Que este estudo possa servir aos interessados em um contado mais próximo com o universo da talha, entre os séculos XVII e XVIII, em terras paulistas, e que venham novos trabalhos, por meio dos quais se revelem novos documentos, tão escassos entre nós, preenchendo a enorme quantidade de lacunas que vem reduzindo um repertório fundamental à apropriação da herança histórica e estética, fundamentais à formação do cidadão paulista e brasileiro.

REFERÊNCIAS

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

- ALBERIGO, Giuseppe (org.). **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória* (tradução do original latino intitulado *De Re Aedificatoria* segundo o texto da Edizioni Il Polifilo, Milão, 1966). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- ALMEIDA, José Martins de. **Um Capítulo de História Econômica**: as corporações de artes e ofícios. Separata de: *O Instituto*. Figueira da Foz, Tipografia Popular, vol. 91, pp. 15-30, 1937;
- ALVAREZ, Jose Luis Bouza. *Religiosidad contrareformista y cultura simbólica Del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990
- ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*: artistas e clientela, materiais e técnica. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.
- AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1981.
- ANCHIETA, José de. *Cartas Jesuíticas 3 – Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARPHE E VILLAFÑE, Juan de. *Varia Commensuracion para La Escultura y Arquitectura*, por Juan de Arphe e Villafañe, natural de Leon, Escultor de Oro y Plata. Séptima Impression. Madrid: Don Plácido Barco Lopez, MDCCXCV. [1795]
- AS CORPORAÇÕES dos ofícios mecânicos**: subsídios para a sua história. 2 vols. Lisboa, Imprensa Nacional, 1943.

- ASSUNÇÃO, Paulo de. *Negócios Jesuíticos: O Cotidiano da Administração dos Bens Divinos*. São Paulo: Edusp, 2004.
- BASTOS, Rodrigo A. . **A maravilhosa fábrica de virtudes**. O decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2013.
- BAILEY, Gauvin Alexander. **Baroque & Rococo**. New York: Phaidon, 2012.
- BAROCCHI, Paola (org.). **Scritti d'Arte del Cinquecento**. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1971. 2v.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.
- _____. *Historia Del Arte: de la Prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Omega, 1976.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *A talha ornamental barroca na igreja conventual franciscana de Salvador*. São Paulo: Edusp, 2010.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. *A talha dourada na antiga Província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó*. In: TIRAPELI, Percival (org.). **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo: Edunesp, 2001. p. 60-81.
- BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- BRANCANTE, Maria Helena. *Os ourives na história de São Paulo*. São Paulo: Árvore da terra, 1999.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensambagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação I, séculos XV a XVII*. Porto, 1984.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- CAETANO, Marcello. *A antiga organização dos mestres da cidade de Lisboa*, in: LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcello; ALMEIDA, Manuel Lopes de. *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1943. 2v.
- CALDAS, André. **Itanhaém histórica: um resumo da trajetória da segunda cidade do Brasil**. São Paulo: Editora Daikoku, 2011.
- CALDEIRA, Jorge. **O banqueiro do sertão**. São Paulo: Mameluco, 2006. 2v.
- CARRAZZONI, Maria Elisa (coord.). **Guia dos bens tombados - Brasil**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.
- CARVALHO, Ayres de. **D. João V e a arte do seu tempo**. S.l.: Edição do autor, 1962. 2 v.
- CASTRO, José de. *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa: Tip. da “União Gráfica”, 1944-46. 6v.
- CERCEAU, Jacques Androuet Du. *Livre d'architecture de Jaques Androuet Du Cerceau, contenant les plans et dessaings de cinquante bastimens tous différens, pour instruire ceux qui désirent bastir, soient de petit, moyen ou grand estat....* Paris, 1559.
- CISERI, Ilaria. *L'ingresso trionfale de Leone X in Firenze nel 1515*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1990.
- CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Sebastião Monteiro da Vide; estudo introdutório e edição Bruno Feitler, Evergton Sales Souza, Istvan Jacsó, Pedro Puntoni (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

- CORNEJO BOURONCLE, Jorge. **Derroteros de Arte Cuzqueño**. Datos para una Historia del Arte em peru. Cuzco: Editorial Garcilaso, 1960.
- CORREIA, Vergílio. **Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572)**. *Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- _____. **Obras**. v.II - Estudos de História da Arte: Arquitetura. Coimbra: Tip. Da Atlantida (impr.), 1949.
- _____. **Obras**. v.III - Estudos de História da Arte: Escultura e Pintura. Coimbra: Tip. Da Atlantida (impr.), 1953.
- DE L'ORME, Philibert. **Le premier tome de l'Architectvre**. Paris: Chez Federic Motel, 1567.
- DREYFUS, Jenny. **Artes Menores**. São Paulo: Anhambi, 1959.
- ETZEL, Eduardo. **Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução**. São Paulo: Melhoramentos, Edusp, 1973.
- _____, Eduardo. **Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: Edusp, 1970.
- _____, Eduardo. **O Barroco no Brasil: Psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- FABRIS, Annateresa. A semana de Arte Moderna e seus Desdobramentos. In: GONÇALVES, Lisbeth Reboló (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: Associação Brasileira dos Críticos de Arte/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 67-99.
- FEDUCHI, Luis. **Historia del mueble**. Barcelona: Blume, 1983.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)**. Porto: Arquivo Histórico Municipal / Câmara Municipal, 1989.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Oficiais Mecânicos na Cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador / Departamento de Cultura e Museu Municipal, 1974.
- GENNEP, Arnold van. **Riti di passaggio**. Torino: Boringhieri, 1981.
- GIURIA, Juan. **La riqueza arquitectonica de algunas ciudades del Brasil**. Montevideo: Imprenta El siglo ilustrado, 1937.
- GUARINI, Camillo Guarino. **Architettura civile, del padre d. Guarino Guarini, cherico regolare, opera postuma dedicata a sua Sacra Reale Maestà**. Torino: Gianfrancesco Marefse all'Infegna di Santa Tarefa di GESU, 1737.
- GUERREIRO, Affonso mestre. **Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal**. Lisboa: Casa de Francisco Correa, 1581.
- GUILMARD, Desirée. **Les maitres ornemanistes: dessinateurs, peintres, architectes, et graveurs. Écoles Française, Italienne, Allemande et des Pays-Bas (Flamande & Hollandaise)**. Paris, E. Plon et Cie. Imprimeurs-Éditeurs, 1881-1882. Edição Faccimilar, Amsterdam: S. Emmering, 1968.
- GUTIÉRRES, Ramón. **Pintura, escultura y artes útiles em IberoAmérica, 1500-1825**. Madrid: Catedra, 1995. Manuales Arte Cátedra.

- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália – 1400-1500**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- JEDIN, Hubert. **Concílios Ecumênicos: História e Doutrina**. São Paulo: Herder, 1961.
- _____. **Historia del concilio de Trento**. Pamplona: Universidad de Navarra, 1981. 5v.
- _____. **Manual de Historia de La Iglesia**. Barcelona: Editorial Herder, 1972.
- KANTOROWICZ, Ernst H.. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KELEMEN, Pál. **Baroque and Rococo in Latin America**. New York: The Macmillan Company, 1951. também publicado pela Dover Publications Inc., em 1967.
- KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; ESPÍRITO SANTO, Arnaldo Monteiro. “As leituras Da Arte Edificatória”, in: ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória** (tradução do original latino intitulado *De Re Aedificatoria* segundo o texto da Edizioni Il Polifilo, Milão, 1966). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 17-73.
- LAMEIRA, Francisco. **O retábulo em Portugal: das origens ao declínio**. Faro: Universidade do Algarve. Promontoria Monográfica. História da Arte. 01
- _____. **O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759**. Faro: Universidade do Algarve. Promontoria Monográfica. História da Arte. 02.
- LANGHANS, Franz-Paul de Almeida. **As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para a sua história**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943. v.1.
- LAVANHA, João Baptista. **Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal**. Madrid: Thomas Iuntti impressor del Rei N.S., 1622.
- LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuitas no Brasil: 1549-1760**. Lisboa: Broteria, 1953.
- LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira; MORI, Victor Hugo. **Patrimônio: 70 anos em São Paulo**. São Paulo: 9ª. SR/IPHAN, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LICEU de Artes e Ofícios de São Paulo: Missão excelência**. 2000 [Margarida Cintra Gordinho (org.)]. São Paulo: Marca d'Água.
- LOEWEN, Andrea Buchidid. **Lux Pulchritudinis: beleza e ornamento em Leon Battista Alberti**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.
- LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália – 1500-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Modernidade defende causas. In: GONÇALVES, Lisbeth Reboló (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: Associação Brasileira dos Críticos de Arte/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 101-136.
- MAGALDI, Cassia Regina Carvalho de et al. **Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte**. São Paulo: FormArte, 2009.
- MARAVALL, José Antonio. **Poder, honor y elites en el siglo XVII**. Madrid: Siglo Vintiuno, 1979.

- MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo. **Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. 2v.
- MARTINS, Antonio Egydio. **São Paulo Antigo: 1554-1910**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- MASSIMO PALLOTTINO. *Arco onorario e trionfale*, in: **Enciclopedia dell'arte antica, classica, orientale**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, I, p. 588-598.
- MESA, Enrique Soria. **La Nobleza en La España Moderna. Cambio y Continuidad**. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa. **Holguín y La Pintura del Virreinato**. Biblioteca Pa-ceña. La Paz: Alcaldía Municipal, 1956.
- MONTEIRO, Raul Leme. Carmo. **Patrimônio da História, Arte e Fé**. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais (impressão), 1978.
- MORAES, Geraldo Dutra de. **A igreja e o colégio dos jesuítas de São Paulo**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1979.
- MORSE, Richard M. **Formação Histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- MUELA, Juan Carmona. **Iconografía Clássica**. Madri: Akal Ediciones, 2008.
- NÓBREGA, Manoel da. **Cartas jesuíticas 1**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1988.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- O SACROSSANTO, e ecumênico Concílio de Trento em Latim, e Portuguese: dedica, e consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend**. Tomo II. Lisboa: Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno, Com licença da Real Meza Censoria e Privilegio Real, M, DCC, LXXXI. [1781].
- ORTMANN, Frei Adalberto – OFM. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo – 1676-1783**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.
- PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'Architettura**. Venetia: Bartolomeo Carampello, 1581
- PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento y Renascimientos en el Arte Occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- PAULA, Dom Ernesto de. **São Paulo do meu tempo**. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.
- PERRIG, Alexander. La pintura y la escultura de la Baja Edad Media. In: TOMAN, Rolf (org.). **El Arte em Italia del Renacimiento, arquitectura, escultura, pintura, desenho**. Köln: Ullmann & Könnemann, 2007. p. 36-97.
- PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**. ed. fac-símile. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- POULSEN, Frederick. **Artes decorativas em la Antigüedad**. Barcelona - Buenos Aires: Labor, 1927.

- POZZO, Andrea. **Perspective in architecture and painting: an unabridged reprint of the English-and-latin edition of the 1693** (*Perspectiva pictorum atque architectorum*). New York: Dover Publications, 1989.
- POZZO, Andrea. **Prospettiva de pittori e architetti**. Dell'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù'. Roma: Stamperia de Giacomo Komarek Boemo all'Angelo Custode com licenza de' Superiori, 1693.
- PUIG, Victor. **Um capítulo más sobre Miguel de Santiago**. Quito: Editorial Gutemberg, 1933.
- RESENDE, André de. **Oração de Sapiência** (*Oratio pro Rostris*). Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956.
- RICHTER, Gisela M. A. **The furnitures of the Greeks, Etruscans and Romans**. Londres: Phaidon Press, 1966.
- RÖEWER, Basílio frei O.F.M.. **Páginas de História Franciscana do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1941.
- ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Altar Cristão, evolução até a reforma católica**. Lisboa: Universidade Lusitana Editora, 2004.
- ROTH, Lelad M.. **Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- SAGREDO, Diego de. **Medidas del Romano agora nueuamente impreffas y añadidas de muchas pieças e figuras muy neceffarias alos officiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos**. Toledo: Juan de Ayala, 1549.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem à Província de São Paulo**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- SALEMBIER, Louis. **Le grand schisme d'Occident**. Paris: Librairie Victor Lecoffre, 1921.
- SANTA MARIA, Agostinho de, frei. **Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora**: tomo decimo, e ultimo. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.
- SANTOS, Georgina Silva dos. **Ofício e sangue. A irmandade de São Jorge e a inquisição na Lisboa moderna**. Lisboa: Edições Colibri/ICIA, 2005.
- SERLIO BOLOGNESE, Sebastiano. **Tutte L'Opere D'Architettura, et Prospektiva, di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in disegno tutte Le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più neccessarie à sapere gli architetti**. Diviso in Sette Libri. In Venetia: Giacomo de'Franceschi, MDCXIX [1619].
- _____. **Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo, nel quale fi dimosfrano trenta porte di opera rustica mifta com diuerfe ordini; & uenti di opera dilicata di diuerse specie com la scrittura dauanti, Che narra il tutto**. Veneza: Giouambattista, & Marchio Sessa Fratelli, 1560.
- _____. **The Five books of architecture um unabridged reprint of the english edition of 1611**. New York: Dover Publications, 1982.
- SERRÃO, Vitor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

- SILVA DIAS, J.S.. **A Política Cultural da Época de D. João III**. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos. Universidade de Coimbra, 1969. v.1
- SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- SOUZA, Ney de. **Catolicismo em São Paulo: 450 anos da presença da Igreja Católica em São Paulo (1554-2004)**. São Paulo: Paulinas, 2003.
- STASTNY, Francisco. **Breve Historia del Arte em el Perú**. Lima: Editorial Universo, 1967.
- TAQUES, Pedro A. P. L. *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma Capitania*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- THURLER, Monsenhor José. **Guia da catedral metropolitana de São Paulo**. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1956.
- TIRAPELI, Percival (org.). **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo: Edunesp, 2001.
- _____. **Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó**. São Paulo: Edunesp, 2003.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do barroco luso-brasileiro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- _____. **Frei Galvão: arquiteto**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó*, in: ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. V. 1.
- TOMAN, Rolf (org.). **El Arte em Italia del Renacimiento, arquitectura, escultura, pintura, desenho**. Köln: Ullmann & Könemann, 2007.
- TURCO, T. **Il Doratore**. Milano: Hoepli, 1987.
- MADRID, José Valverde. **Ensayo socio-historico de retablistas cordobeses del siglo XVIII**. Cordoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Cordoba, 1974.
- VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade. **ARTEFACTOS SYMMETRIACOS, E GEOMETRICOS, ADVERTIDOS, E DESCOBERTOS pela industriosa perfeição das Artes, ESCULTURARIA, ARCHITECTONICA, E DA PINTURA**. Lisboa Occidental: Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA, Impressor da Academia Real, M. DCC. XXXIII. [1733].
- VIGNOLA, Giacomo Barozzio da. **Regola delli cinque ordini d'Architettura**. Milano: Stampe delli Agnelli scultore et stampatore, 1705.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2004.
- VITRUVIO POLLIO, Marco. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins, 2007.
- VOEGELIN, Eric. **História das Idéias Políticas. vol. III: Idade Moderna, de Erasmo a Nietzsche**. Lisboa: Ática, 1996.
- WITTKOWER, Rudolf. **Art et Architecture en Italie 1600-1750**. Paris: Hazan, 1991.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ZINI, Scarpin Angelo. **A grande história de Itu**. Itu: Ottoni & Cia, 1995.

DICIONARIOS

- BASTO, A. de Magalhães. **Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII**. Porto: Câmara Municipal do Porto/ Gabinete de História da Cidade, 1964.
- FATÁS, Guillermo; BORRAS, Gonzalo M.. **Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1957. 5v.
- MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.
- MOUTINHO, Stella; PRADO, Rúbia B.; LONDRES, Ruth. **Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores**. 2ª. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. **Dicionário Ilustrado de Belas-Artes**. Lisboa: Presença, 1985.
- WARE, D.; BEATTY. **Diccionario manual ilustrado de arquitectura**. Naucalpan: G. Gili, 1990.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

- ANDRADE, Mario de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro. n. 14, p. 105-114, 1945.
- BASTO, Artur de Magalhães. A Sé do Porto, documentos inéditos relativos à sua Igreja. **Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto**, III, nº. 1-2, set.dez., p. 216-270, 1940.
- BAZIN, Germain. Morphologie du Retable Portugais. **Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, 2ª série, nº. 5, p. 3-28, 1953.
- CAETANO, Marcelo. Recepção e execução dos decretos do Concílio de Trento em Portugal. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa**, Lisboa, p. 7-87, 1965.
- CONTRA o Vandalismo e o Extermínio. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 07 out. 1937. p. 10.
- COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 9-100.
- _____. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (60 anos: A Revista). Rio de Janeiro, n. 26, 1997. p. 105-169.
- FAGGIN, Carlos A. M. Notas sobre o paradeiro da antiga Igreja dos Remédios em São Paulo. **Sinopses**, São Paulo, jun., p. 7-65, 1986.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os ofícios mecânicos (Artesãos) de Salvador e São Paulo no Período Colonial. **Barroco**, n.17, p. 139-154. 1993/6.
- GIURIA, Juan. La riqueza arquitectonica de algunas ciudades del Brasil. Montevideo: Imprenta El siglo ilustrado. (separata da revista de La Sociedad Amigos de La Arqueologia, tomo VIII) 1937.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. V, p. 106, 1941.
- _____. Movimentos da população em São Paulo no século XVII. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1, 1966.
- LEVY, Hanna. Valor Artístico e valor histórico: importante problema na História da Arte. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro. n. 4, p. 181-192, 1940
- NEVES, Sônia Aroeira. O Maneirismo na Catedral de Salvador. **Barroco**, n. 12, p. 87-92, 1982-1983.
- OLIVAL, Fernanda. Rigor e interesses: os estatutos de limpeza de sangue em Portugal. *Cadernos de Estudos Sefardistas*. Lisboa, n.º. 4, p. 151-182, 2004.
- SAIA, Luis. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 248, 1944.
- SANTANNA, Benvenuto. A igreja dos remédios. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 127-137, 1937.
- SANTOS, Francisco Agenor Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de execução de 1759-1761. **Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional**, Rio de Janeiro, v.6, 1942.
- SILVA, Amélia Maria Polónio da. Recepção do concílio de Trento em Portugal: As normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos Bispos do reino, em 1553. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, II série, vol. VII, 1990.
- SORIA, Martin. Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain. **The Art Bulletin**, 30, p. 249-259, 1948.

TESES E DISSERTAÇÕES

- BARROS, Daisy Ribeiro de Moraes. **Um século de ofícios mecânicos na Vila de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.
- FARIAS, Jackson Fergson Costa de. **Honra e escravidão: um estudo de suas relações na América Portuguesa, séculos XVI-XVIII**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FIORAVANTI, Maria Lucia Bigheti. **A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade**. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **O trabalho livre em São Paulo – século XVIII**. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.
- GRANGEIRO, Ciro Domingues. **Retábulos da Cidade de São Paulo e arredores, em seu desenvolvimento estilístico do começo do século XVII a meados do XIX**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

tação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1993.

MARQUES, Elisabeth Gonçalves. **História e Arte Sacra do conjunto carmelita de Santos**. (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2007.

MATTA, Gladys Gonçalves. **Tradição e modernidade: práticas corporativas e a reforma dos ofícios em Lisboa no século XVIII**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2010.

PEREIRA, Danielle M. S.. **A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo – Mogi das Cruzes**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2012.

ANAIS DE CONGRESSOS

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco. Intervenções nos retábulos do templo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em São Paulo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - Na Travessia das Artes - XI, 2001, São Paulo. **Anais do Congresso**. São Paulo, 2001. (Conservação e Restauro – CD).

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A técnica do entalhe sobre madeira. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - *O Estado da Pesquisa Em Arte – X*, 1999, São Paulo. **Anais do Congresso...**, v. 1. São Paulo, SESC Vila Mariana, 1999. p. 222-229.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass media” au XVIIIe siècle: La diffusion de l’ornement gravé rococó au Portugal, In: CONGRESSO “A ARTE EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII”, 1973, Braga. **Bracara Augusta - Actas...** Braga, 1973. no. 64, vol. XXVIII, p. 412 – 445.

Catálogos

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A talha nos retábulos paulistas. In: **Altares Paulistas Resgate de um Barroco**. São Paulo: Museu de Arte Sacra / Fundação BNP/ Museu a Céu Aberto. p. 20-21.

CATÁLOGO de La Exposición Bibliográfica del Concílio de Trento celebrada em conmemoración del IV Centenário (1545-1945). Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central, 1947.

DALMASES, R. P. C. de. Conferência del R. P. Cândido de Dalmases, S. J. Director de Balmesiana, dada em el acto de La inauguración, 26 de noviembre de 1945. In: ARELLANO Y SADA, Pedro. **Catálogo de la Exposición Bibliográfica del Concilio de Trento celebrada em conmemoración del IV Centenário (1545-1945)**. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central, 1947.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: Aguilar, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da (O.S.B.) et al. Escultura colonial do Brasil. Mosteiro de Arte Sacra Mosteiro da Luz. São Paulo Artes Ltda., 1987. In: **O Universo Mágico do Barroco Brasileiro** / Emanuel Araújo (curador). São Paulo: SESI, 1998.

DOCUMENTOS

Documento do tombamento da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e-36c3664eb10e2308ca0/?vgnnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aR-CRD&Id=2912a077515bc010VgnVCM2000000301a8c0> acesso em 22 dez.2011

EM ARQUIVOS:

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo

Autos de ereções e patrimônios de capellas. Livro 1-2-3

Inventário 1747-1846. (Sé de São Paulo). livro 1-2-20, p. 8-9.

Livro de entrega para Inventario de todos os ornamentos, ouro, prata e imagens sagradas da dita Igreja. Livro 12-1-61

Livro de Tombo (Matriz de Santo Amaro). 1747-1866. Livro n. 2-2-21.

Livro de Tombo da Antiga Sé. Livro 2-2-27.

Registro dos Objetos pertencentes à antiga catedral, entregues a diversas igrejas e particulares. Livro 59-1-34, 1920-1921.

Tombo/capitulo das visitas e Registros de Pastorais. (da matriz de Santo Amaro) 1686-1880. Livro 2-2-27.

Arquivo da Curia de Jundiá

Itu Fabrica da Matriz. Inventario de alfayas, joias, etc. 1804. – Livro 491.

Itú. Inventarios. Traslado do inventario dos bens das Capellas, Conventos, Matrizes e Confrarias – Livro 490.

São Paulo. Parochia de Jundiahy. Tombo 1904-1929

Documentos da 9ª. SR IPHAN

Processo 0216-T-39 - Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo (Santos, SP) – Pastas PT 00388 a PT 00399

Processo 790-T-67 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes, SP). – Pastas PT 00264 a PT 00282

Processo 0384-T-48 – Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Itu, SP) – Pastas PT 00220 a PT 00237

MTSP 64.4, 2 - Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (São Paulo, SP)

Processo 0343-T-44 – Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Taubaté, SP) – PT 00565 a 00578.

TRINDADE, Jaelson Bitran. **Igreja da Ordem 1ª. da Ordem de N. Sra. do Carmo. Santos – SP.** São Paulo, 29 mar. 1982. (Documento datilografado) Processo 0216-T-39

Outros

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, 1806. Biblioteca do IEB-USP. Livro n. 4-a-13

Descrição do convento do Carmo de Itu. (classificação C-55, P-2, D-144, 0-292) – Arquivo do Estado.

Relação das Festas Públicas que na Cidade de S. Paulo fez o Ilmo. E Exmo. Senhor D. Luis Antonio de Souza Boo. Mourão (...). 1770, IEB-USP, n. 4 a 3.

Documentos da Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo

4.º Livro de Termos (1828)

Inventário de alfaías, prata, ouro e demais bens da Ordem – 1854

Livro de Atas 1727 a 1789

Livro de despesas de 1740 a 1853

Livro mestre da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Paulo – 1789

Relatório do Triênio 1937-1940

Relatório do Triênio 1940-1943

Documentos Eletrônicos

CUNHA, Gabriela Nogueira. Tesouro paulista. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/para-relembrar-as-origens>> Acesso em 12 jan 2014.

Exposição e Restauração da tela “A Conversão de São Paulo a Caminho de Damasco”, no Museu Paulista publicada no site <http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in_secao=37&in_conteudo=85>. acesso em 12 jan. 2014.

Itanhaém. Matriz de Sant’Ana. Disponível em : <http://www.itanhaem.sp.gov.br/turismo/turismo/igreja_matriz.html>. Acesso em 13. Jan. 2014.

Convento Nossa Senhora da Conceição. Disponível em <<http://www.itanhaem.sp.gov.br/turismo/turismo/convento.html>.> Acesso em 13 jan. 2014.

São Sebastião, São Benedito, São Pedro e São Paulo – Disponível em <<http://culturailhabela.blogspot.com.br/2012/01/igreja-matriz-de-nossa-senhora-da-ajuda.html> >. Acesso em 10 jan. 2014.