



## **Os retábulos das Irmandades de São Pedro dos Clérigos de Salvador, Recife e Mariana. Estudos de caso e problemas metodológicos**

André Luiz Tavares Pereira  
Doutorando / UNICAMP

O texto que apresentamos nessa ocasião organiza-se como um balanço dos trabalhos que vêm efetuando o pesquisador ao longo dos dois últimos anos como parte de seu projeto de doutoramento junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sob orientação do professor Dr. Luciano Migliaccio. Sua realização não seria jamais possível sem o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo a quem agradeço, através deste, o auxílio inestimável.

### **Introdução**

Lembradas, em grande parte pelas plantas centralizadas que apresentam – no caso do Recife, Mariana e Rio de Janeiro, especificamente – as igrejas das Irmandades de São Pedro dos Clérigos guardam um sem número de outros tesouros artísticos. A história de sua construção, distendida em muitos anos e marcada por sucessões de percalços, imprevistos e mudanças radicais, consiste um desafio para o pesquisador, assim como a falta de dados que permitam a reconstrução precisa de sua crônica. Nesta ocasião, propomos a análise de um dos aspectos de seu desenvolvimento, aquele da elaboração e construção dos seus retábulos principais. Procuraremos demonstrar que as soluções formais que estas estruturas entalhadas materializam propõem questões de particular importância e que revelam um mecanismo muito especial no que diz respeito à organização dos estilos e à respectiva escolha dos conteúdos visuais ao redor dos quais estão organizados. Sua variedade e originalidade obrigam um verdadeiro exercício de análise cujos resultados proporcionam uma visão renovada dos fluxos estilísticos que se configuram nos séculos XVIII e XIX na América Portuguesa. Esperamos chamar a atenção dos pesquisadores para as Irmandades de Clérigos e os problemas que elas apresentam assim como para a excelência do patrimônio artístico que se constitui sob seu mecenato. Passamos, assim, para a análise de cada um dos nossos casos.

### **Irmandade de São Pedro dos Clérigos de Salvador: sob inspiração de D. Sebastião Monteiro da Vide**

A autorização para construir essa igreja, no terrapleno dos jesuítas, foi concedida em 1709. Uma ordem régia de 26 de agosto de 1741 outorgou subsídio para restauração das torres e do frontispício em ruínas. Há referência sobre uma compra de terrenos em 1784. O frontispício atual data do século XIX.(Germain Bazin, tomo 2, p.39)

Nesta nota resumia-se, na História da Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, a história da capela da Irmandade. Nada mais sintético, mas, também, nada tão esparso e incompleto. Em verdade, a Irmandade de São Pedro dos Clérigos passou, em diversas datas desde sua criação, por volta de 1594, por, pelo menos, três sedes diferentes na capital baiana, incluindo a primitiva ermida encomendada por D. Sebastião Monteiro da Vide, além dos anos em que gozou acolhida na antiga Sé catedral. Possuiu uma capela junto à encosta da cidade alta, ao lado do Palácio Arquiepiscopal e, só ao fim do século XVIII, passou a ocupar o templo que hoje pode ser visto no Terreiro de Jesus. Essa variedade de endereços e sua sucessão passam ao largo do breve texto de Bazin, de cuja leitura sobra uma falsa impressão de continuidade ou de evolução linear que é completamente apartada das condições efetivas do desenvolvimento da irmandade baiana.

Essa congregação de padres seculares era definida, em seu compromisso de 1854 – o primeiro de que se tem efetivamente notícia e de que se pode conhecer todo o conteúdo – como

(...) uma comunhão de eclesiásticos que tem por fim, rendendo a Deus o culto que lhe é devido, honrar com toda a devoção e piedade a memória do Príncipe dos apóstolos e exercitar sempre que for possível a caridade, quer com seus co-irmãos que falecerem, quer com os que se acharem nos últimos apuros da penúria por sua idade, enfermidades e deficiência de meios de subsistência.<sup>1</sup>

É provável que a irmandade de São Pedro dos Clérigos da Bahia seja a mais antiga entre as confrarias de sacerdotes seculares instaladas no Brasil colonial. Sua criação deu-se ainda ao tempo do terceiro bispo, D. Antônio Barreiros, cisterciense, tendo recebido a confraria um altar na catedral para nela venerar o seu patrono. O próprio D. Antônio, como o serão outros tantos bispos, era irmão agremiado, a confiar no exposto por José Antônio Caldas. Em sua *Notícia Geral...* ficamos sabendo que era o bispo clérigo

(...) do hábito de São Pedro (...)” e que tinha chegado à Bahia “(...) em dia da Ascensão de 1576. Em seu tempo se fundou nesta cidade o Convento dos religiosos Capuchos de S. Francisco sendo Governador D. Francisco de Souza<sup>2</sup>

O quarto bispo, Dom Constantino Barradas, tomou posse em 1599, mas, em 1594, é dizer, ainda na gestão do prelado anterior, o Papa Clemente VIII concedera à Irmandade indulgência plenária

a quantos, após se terem confessado e comungado, visitassem no dia 29 de junho a catedral da Sé, e aí rezassem pela conversão dos índios, pela exaltação da igreja e propagação da fé católica.<sup>3</sup>

É de se imaginar, portanto, que a irmandade já se encontrava em pleno funcionamento àquela altura, mesmo sem uma sede própria. A crer em Bazin e em suas fontes,<sup>4</sup> uma autorização foi concedida aos irmãos em 1709 para que construíssem sua capela no terrapleno dos Jesuítas. Esse, porém, não foi o edifício que chegou a nossos dias, mas um outro, construção erigida ao lado do Palácio Arquiepiscopal e não mais ampla que uma ermida.

A irmandade ganharia renovado impulso, porém, a partir do patrocínio de D. Sebastião Monteiro da Vide, o primeiro Arcebispo e figura central da história eclesiástica brasileira. Também D. Sebastião era sacerdote do hábito de São Pedro, espécie de vínculo que, antes de novidade, era quase regra entre os prelados que o antecederam e entre alguns que vieram depois dele. De D. Pero Fernandes Sardinha a D. Álvaro Soares de Castro, ou seja, dos oito primeiros bispos do Brasil, sem exceção, foram todos

<sup>1</sup> COMPROMISSO da Reverenda Irmandade de São Pedro dos Clérigos da Bahia, Tipografia de E. Pedroza, Salvador, Bahia, 1854, p.3.

<sup>2</sup> CALDAS, José Antônio. *Notícia Geral de toda esta Capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o presente ano de 1759*, *Revista do IGHBA*, n. 57, 1931, Salvador Bahia.

<sup>3</sup> AZZI, Rioldo, *A Sé primacial de Salvador*. In *A Igreja Católica na Bahia – 1501-2001*, v. 1 – Período Colonial – Petrópolis: Ed.Vozes, 2001.

<sup>4</sup> Bazin cita uma *Notícia das Igrejas da Bahia* elaborada por Frei Sérvulo Moreira Salgueiro e que estaria depositada no Arquivo Público do Estado da Bahia àquela altura. O manuscrito, porém, não foi por nós localizado no APEB.

irmãos, assim como cinco dos oito arcebispos empossados até 1759, ano de publicação da *Notícia Geral* por Caldas. Uma informação como esta pode auxiliar a esclarecer a importância que assumiu essa confraria entre nós.

Com D. Sebastião e a reestruturação representada pela redação das Constituições Primeiras, a Irmandade assume papel de relevância, tornando-se, aparentemente, braço extremo da educação e formação do clero secular. O Arcebispo foi um grande encomendador de obras, tendo feito erigir Palácio Arquiepiscopal em que fez afixar, sobre uma bela portada, seu brasão entalhado em pedra. Foi, também, o patrocinador da primeira capela que se construiu dedicada à confraria dos clérigos, uma ermida vizinha ao seu palácio. O mecenato de D. Sebastião parece ter sido uma das forças motrizes dessa reorganização na igreja, pelo menos no âmbito da cidade de Salvador. Na prática, entretanto, torna-se difícil deduzir um perfil para o conjunto de suas encomendas. No caso da Irmandade, não pudemos localizar relação imediata, para além do impulso institucional e de eventuais somas legadas em troca da encomenda de missas, entre obras que tenham sobrevivido e a figura do arcebispo.

Fazia a antiga capela de São Pedro parte do cinturão de edificações assentadas sobre a encosta, com os fundos voltados para a escarpa que descia, abrupta, até a faixa de terra à beira da baía. Assim ela é incluída nas vistas panorâmicas setecentistas de Salvador e na prancha incluída nas cartas de Vilhena onde o que se mostra é o terreno onde fora erigida a igreja dos clérigos, desaparecida ao fim do século XVIII por razões que à frente serão mencionadas. A localização à beira do penhasco, com seu quê de espetacular no que diz respeito à cenografia urbana, era criticada por aqueles que viam nesta implantação um risco potencial. Assim, vamos ler em Vilhena:

Não tem sido, e serão menos funestas as conseqüências do outro semelhante descuido de levantarem edifícios de peso enorme no cume da montanha, que pelo lado oriental vai acompanhando o mar que lhe bate à fralda. Está esta lançada com uma muralha, que a natureza fez propríssima para a defesa, acomodada para a ofensa de quem quisesse tentar sua invasão. Os edifícios mais principais, que gravitam sobre a colina, são a Sé Catedral, Palácios da residência dos ex.mos. Governadores e Arcebispos; paços da Relação, Casa da Misericórdia com Hospital e recolhimento; Colégio e Grande templo, que foram dos Jesuítas, igreja da Irmandade dos Clérigos, transferida hoje (...)<sup>5</sup>

Segundo Edison Carneiro, foram essas observações, incluídas na Carta I de um conjunto de vinte, redigidas entre 1798 e 1799. As cartas que compõem o livro quatro foram organizadas pelo cronista posteriormente com o que se salvou de um naufrágio a que sobreviveu.

Essa primitiva capela construída na encosta serviu aos irmãos até o final do século XVIII, quando, finalmente, um desmoronamento de grandes proporções deu cabo do edifício. Bazin, no seu parágrafo sobre a igreja da irmandade, falava sobre a compra de um terreno em 1784. Essa hipótese parece fazer sentido quando superposta à Carta em que Vilhena, no ano de 1787, descreve o Terreiro de Jesus:

É a terceira praça o Terreiro de Jesus; forma esta um retângulo a que o mesmo autor<sup>6</sup> dá 79 800 pés quadrados, e orna o seu lado ocidental o famoso templo, e parte do Colégio, que foi dos Jesuítas, destinado hoje, depois de arruinadíssimo para Hospital Militar; e fronteira ficava a Igreja de São Domingos, com sua casa de consistório nobre, e de gosto moderno; e outra grande propriedade ao lado da igreja. Pela parte do norte fica o templo da Irmandade dos Clérigos de São Pedro, ainda por acabar; e tudo o mais naquele lado são casas pequenas, antigas e irregulares, a face oposta é mais regular, e tem melhores edifícios: comunica-se esta praça com os bairros da cidade toda, por sete ruas que nela vão sair.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> VILHENA, Luís dos Santos, *A Bahia no século XVIII*, v. 1 (de 3). Salvador: Itapuã, 1969, p.62.

<sup>6</sup> Trata-se, muito provavelmente, de José Caldas, cuja *Notícia Geral...* de 1759 consistiria numa das principais fontes, nem sempre declarada, para Vilhena. Este apenas identifica a sua fonte como "um autor patricio", o que se lê à mesma carta de onde retiramos a informação que transcrevemos. Na introdução a cartas de Vilhena para a Editora Itapuã, Edison Carneiro reforça a idéia da conexão direta com o amplo relatório de Caldas de 1759.

<sup>7</sup> VILHENA, Luís dos Santos, *A Bahia no século XVIII*, v. 1 (de 3). Salvador: Editora Itapuã, 1969, p.45.

Aqui, aparecem já notícias do templo que se construía ao fim da década de 1790. Esta nova capela talvez tivesse sido encomendada como alternativa mais segura à construção à beira do penhasco que vinha servindo como sede àquela altura.

Mais lamentável foi a desgraça sucedida no 1º de julho de 1797, porque desabando o resto de muralha que a Irmandade dos Clérigos mandara indevidamente levantar no cimo da montanha, para segurar-lhe a igreja, que ia abrindo; esta, porém, lhe serviu mais de arruinar o templo, em razão do maior peso, que fazia para a parte do declive, depois de terem já gasto vinte e cinco mil cruzados naquele muro, e se viram finalmente precisados a transferir-se para outro lugar, e demolir o seu templo arruinado, mas não aquela prejudicial muralha escarpada, a qual desabando pela razão de grande e continuado inverno sobre outro monte que naquela direção lhe ficava inferior, o fez de tal forma correr que quinze propriedades que estavam edificadas em sua falda (sic) todas se arrasaram, ficando debaixo das suas ruínas muita gente, tanto da que as habitava, como da que passava por duas ruas, entre as quais ficavam estas propriedades.<sup>8</sup>

Com intervenção da autoridade pública, representada na ocasião pelo Senado da Câmara, foi possível de retirar dos escombros objetos de valor e devolve-los aos donos legítimos. Se alguns dos cadáveres foram retirados do entulho e sepultados, a maior parte foi, entretanto, deixada de propósito sob os escombros para evitar, segundo a expressão do cronista, epidemias e infecção do ar.

Concluimos, deste modo, que a igreja da Irmandade que hoje se vê no Terreiro de Jesus é fruto essencialmente do século XIX. E, de fato, como se vê nas séries de recibos e prestações de contas, há ondas importantes de construções e reformas nas décadas de 1840 e 1870, excluindo-se pequenos e constantes reparos tais como pinturas ou troca de fechaduras. Também um espaço essencial do edifício, a catacumba para os irmãos e o salão de reuniões no pavimento imediatamente superior a este, são resultado de uma intervenção oitocentista.

A irmandade possuía uma série ampla de fontes de proventos. Para além da taxa de inscrição a que os irmãos estavam submetidos, a irmandade possuía patrimônio acumulado de imóveis que geravam renda constante e em soma razoável. Do mesmo modo, à Irmandade era facultada a possibilidade de emprestar aos irmãos dinheiro a juros. Além disso, vivia a confraria da realização de missas e cerimônias em favor de encomendadores que depositavam valores e fixavam contrato com os irmãos, sempre referidos, estes últimos, como extremosamente cuidadosos no cumprimento dos encargos que contraíam. O próprio arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide seria instituidor de uma série de capelas, encomendando missas em favor das almas do purgatório, em favor de sua alma, após o seu falecimento e, também, em favor de outros religiosos.

No que diz respeito à organização do espaço interno da igreja segue a mesma a típica e tradicional estruturação baseada numa nave única com capela-mor profunda. Há corredores ao longo da nave, mas separados do espaço do culto, não existindo comunicação entre este e aqueles. Há, inclusive, acessos diferentes para um e outro corredor, com portas que vão dar à fachada nas extremas esquerda e direita do edifício. Comunica-se a nave com o adro pelas três portas centrais da fachada, demarcadas pelos frontões em pedra e decoradas com entalhes, relevos fitomórficos. Os corredores conduzem à estreita sacristia, no lado esquerdo, e à antecâmara do ossuário no lado direito. Este último espaço, ligado à capela mor através de uma passagem lateral, funciona como circulação entre os dois pavimentos, pois dá acesso à escada que conduz ao segundo nível de corredores, às tribunas abertas sobre o espaço da capela-mor e da nave e ao consistório. O coro pode ser alcançado percorrendo os corredores no segundo pavimento até sua extremidade, na direção da fachada.

A aparência geral da edificação é de peso e de uma certa simplicidade e contenção artística. Ajustada a um quarteirão do Terreiro de Jesus, sua volumetria está adequada ao gabarito definido pelas edificações vizinhas, instalando-se de maneira discreta entre suas vizinhas. O contraste marcado com a talha que reveste o interior, de grande nobreza, faz pensar no juízo de Manoel Querino sobre a

---

<sup>8</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Op. cit. p.64.

arquitetura colonial e sobre o papel de destaque dos entalhadores na definição de seu caráter. Dizia o biógrafo dos artífices baiano:

Datam dos tempos coloniais edificações irregulares, baixas, no estilo feio e forte, templos no meio de ruas estreitas, tortuosas e de mau calçamento, verdadeiros produtos da incúria e que ainda são reproduzidos, talvez como recordação histórica do barbarismo como fruto do desleixo habitual. (...) No entanto, floresceu com muito gosto o trabalho de entalhador, um ramo especial da arquitetura, como aí está para atestar a magnificência interna dos templos, cuja ornamentação satisfaz por completo o espírito mais exigente e contemplativo do visitante.<sup>9</sup>

A talha, como se vê, era aproximada por Querino da arquitetura e não da escultura. Se se pensa nas vastas estruturas representadas pelos retábulos e pela feição verdadeiramente canônica que muitos deles vieram a assumir na virada do século XVIII para o XIX, com referências mais explícitas à tradição clássica e manifestamente apoiada na tratadística, este raciocínio faz, efetivamente, sentido. E a ligação talha-arquitetura parece tornar-se cada vez mais clara à medida que a moda dos retábulos neoclássicos avança sobre Salvador, determinando uma verdadeira coqueluche pela substituição das antigas peças de características joaninas ou rococó pelo último grito do bom gosto. Este era, então, representado pelas estruturas nítidas que, cada vez mais, caminhavam para a clareza arquitetônica e para modelos que sugeriam pórticos monumentais ou, seguindo a cronologia, baldaquinos independentes ou semi-independentes. A história dessa transformação, de certo modo inaugurada por execuções como a do novo retábulo da igreja de São Pedro dos Clérigos, já foi minuciosamente escrutinada por Luiz Alberto Ribeiro Freire em sua tese *A talha Neoclássica na Bahia*, mas com resultados divulgados, também, através de diversos artigos. Entre as razões para a troca da talha no interior do templo, segundo o professor baiano, poderiam estar a ruína da decoração entalhada pela infestação por insetos xilófagos, comuns nas regiões tropicais e que podiam atacar as grandes estruturas em madeira não apenas pelo chão, mas, também, pelo ar. Mas é possível, também, associar a troca da talha a um problema de, digamos, moda, com as irmandades competindo entre si pelo resultado mais elegante de retábulo.<sup>10</sup>

A direção em que se orientou esta renovação dos retábulos e da talha decorativa poderia ser apresentada a partir de alguns princípios essenciais. Em artigo publicado pela Revista do Instituto de Arte da Universidade Federal da Bahia, o professor Luiz Freire, em exercício à Wölflin, organiza o seu texto opondo dois modelos, o do Barroco Joanino, exemplificado pelo retábulo de Nossa Senhora da Glória, da Igreja do Convento de São Francisco e o Neoclássico, representado pelo retábulo de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim, na tentativa de compreender o mecanismo da transformação que se opera. Deste embate de tendências, o autor aponta os elementos que se seguem como característicos do gosto neoclássico das novas realizações baianas. O que se conclui para os casos analisados pode, sem prejuízo, ser utilizado na compreensão do que se passa com a decoração da capela dos clérigos de São Pedro:

(...) os ornatos ou estão subordinados à estrutura ou estão fundidos nela, ou seja, fazem parte da arquitetura do retábulo, constituindo-se em ornatos arquitetônicos, bem ao gosto clássico onde a arquitetura domina as demais artes. (...) a iluminação zenital que penetra pelos óculos das seis lunetas da capela mor inunda o retábulo de luz suficiente para que seja visto por inteiro, sem produzir antagonismos de zonas iluminadas e zonas sombreadas até a escuridão total(...).<sup>11</sup>

No que diz respeito à policromia, esta se torna bastante mais simples, reduzindo-se, em alguns casos, à bicromia, à oposição de fundos brancos e ornamentação dourada. Segundo o mesmo autor,

---

<sup>9</sup> QUERINO, Manuel, Os artistas baianos – indicações biográficas in *Revista do IGHBA*, v. 31, p. 93-115, p. 94 e 95 para esta citação.

<sup>10</sup> É imprescindível, para a compreensão destes fenômenos, a consulta à tese do professor Luiz Freire, *A Talha Neoclássica na Bahia*, que está a merecer maior divulgação entre os pesquisadores da História da Arte no Brasil, pela sua abordagem renovadora e pela profusão de dados sobre a talha baiana do século XIX.

<sup>11</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, Barroco e Neoclássico nos retábulos baianos, In *Cultura Visual*, Revista da Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia, v. 1 n. 3, Salvador, jan/jul, 2001, p.168.

expedientes como esse fazem com que “os ornatos se destaquem e não sufoquem a estrutura”<sup>12</sup> cabendo, do mesmo modo, ao dourado, “marcar as partes do retábulo”,<sup>13</sup> assim como substituir a policromia tradicional nas figuras acrescentadas ao corpo do retábulo. Ainda, vemos prevalecer “o uso da linha vertical e horizontal, linhas finitas e calmas consubstanciadas nas colunas de fustes retos”,<sup>14</sup> assim como uma certa autonomia da estrutura retabular em relação às paredes que lhe são imediatamente vizinhas. Dessa maneira, “o retábulo não continua nas paredes, ele é autônomo e se destaca, as paredes o enquadram, como a um painel pictórico”.<sup>15</sup>

No que diz respeito ao programa iconográfico, vemos, nesses novos retábulos, a substituição ou supressão de elementos pagãos que são definitivamente substituídos por elementos estritamente arquitetônicos ou a uma simbólica “presa ao triunfo de Jesus e às figuras básicas da religião católica”<sup>16</sup> depurando o discurso que se organiza ao redor das virtudes cristãs e das histórias dos santos.

O retábulo, peça essencial, como se vê no programa ornamental, teve sua confecção localizada por Luiz Alberto Ribeiro Freire no intervalo de vinte anos, entre o fim do século XVIII e o primeiro decênio seguinte, o que coincide com o assentado no inventário organizado pelo IPHAN onde, de modo genérico, a execução do retábulo foi datada como sendo do “século XIX”, sem mais. A aproximação com os retábulos laterais do Mosteiro de Santa Teresa foi reforçada pelo mesmo Luiz Freire que propôs, ao final, para o retábulo de São Pedro dos Clérigos, uma ligação com modelos elaborados por Andrea Pozzo, mas derivados de Serlio - especificamente uma *Pianta di una fabbrica quadrata e una Fabbrica quadrata* incluídas em *seu Prospettiva de pittori e architetti*, 1º volume, editado em Roma no ano de 1693 - o que resulta muito bem demonstrado não apenas na sua tese de doutoramento, mas em séries de artigos e exposições em que vem divulgando o conteúdo dessa modificação e renovação formal nos retábulos baianos durante o século XIX. Caminha-se para uma talha que enfatiza a estrutura, as formas estáticas, a unidade estrutural, a subordinação dos ornamentos ao plano estrutural e certo apego à linguagem clássica, à elegância a ao “gosto romano”.

O retábulo de São Pedro é tratado, pelo professor Freire como precursor de um certo gosto neoclássico que se desenvolverá na Bahia em modelos cada vez mais sofisticados e limpos do excesso de carga ornamental. O curioso é que, no caso do retábulo da Irmandade dos clérigos de Salvador, a renovação do repertório da talha no século XIX venha de modelos que datam do século XVII italiano. O devir da talha e o passo seguinte na atualização do gosto estava, assim, atrelada a projetos de catafalcos e arquiteturas efêmeras de, pelo menos, cem anos passados, nutrindo-se de modelos como os de Pozzo ou de Carlo Fontana. A utilização dessas soluções formais esteve na dependência, ao que parece, das coleções de desenhos e gravados que serviam ao ensino dos engenheiros e artífices que se formavam nas aulas instaladas pelo império.

A estrutura do retábulo da igreja de São Pedro de Salvador apresenta-se como um grande pórtico assentado sobre embasamento com pedestais ornamentados. De cada lado, dois pares de colunas caneladas com fuste escaiolado em vermelho e capitéis compósitos dourados. Atrás das colunas que definem a abertura do camarim, pilastras de seção quadrada escalonadas, ornamentadas com almofadados ou reservas em escaiola azulada. Essa imitação de revestimento precioso vai cercada por emolduramentos em friso saliente e dourado, interrompido a intervalos em que surgem formas ovaladas, medalhões que seccionam a faixa decorativa. O entablamento, recortado de forma arrojada com suas cornijas partidas, é decorado por um friso escaiolado em azul, turquesa e negro sobre o qual correm os pendentives de um festão dourado. O coroamento desenvolve-se em arco pleno, mas com ressaltos ao centro e nas extremidades, tudo delimitado por molduras em que se alternam dourados e brancos. A policromia extremamente rica poderia ser compreendida como um fruto extremo do retábulo

<sup>12</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Op. cit. p. 169.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 169

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

vanvitelliano de São João Batista em São Roque de Lisboa. O impacto dos revestimentos preciosos em pedras de diversas cores alternadas com frisos dourados, que delimitam e repartem superfícies poderia ter alimentado a imaginação de artífices que, logo, substituíram o douramento ou a alternância entre branco e dourado, que se poderia encontrar na policromia de finais do século XVIII, pela imitação de mármore, lápis-lazúli e quetais.

O coroamento do retábulo é guarnecido por seis figuras independentes, inteiramente revestidas em folhas de ouro. São essas figuras as de vulto inteiro “bispos”, identificáveis pela mitra e trajas episcopais, as do lado do esquerdo com as os braços abertos e livro na mão esquerda e aquelas do lado direito apenas com os braços dispostos na atitude da bênção, com a mão direita elevada. Acima destas figuras, efetivamente dispostas no ressalto do arco que coroa o retábulo, duas figuras femininas recostadas, uma de cada lado. A da esquerda tem uma das mãos delicadamente pousada sobre a estrutura arquitetônica em independência ornamental efetivamente nova, particularmente se se pensa nas figuras inseridas nos retábulos datados do centro do século XVIII baiano, submetidas, como em São Francisco à torrente da talha joanina.

O trono, sobre o qual assenta-se a imagem de Nossa Senhora da Conceição, desenvolve-se em seis estágios, sempre decorados por filetes dourados.

Tecnicamente, são as estruturas independentes que compõem o retábulo, afixadas umas às outras com cola animal e cravos de ferro. Dos três retábulos principais a serem analisados – Salvador, Recife e Mariana – o exemplo baiano é o único efetivamente policromado, tendo recebido para tanto, a tradicional preparação em gesso crú, água e cola animal, com aplicação de bolo da Armênia. A paleta, já devidamente detalhada na descrição de cada tomo do retábulo, vai do ocre ao negro, incluindo vermelhos, marrons e tons azulados, sempre em tratamento cenográfico que sugere a aparência de mármore. O dourado conseguiu-se com a aplicação de folhas de ouro brunidas sobre frisos e ressaltos que se desejava destacar.

No interior do camarim, na altura do topo do trono, pintados em medalhões ovais com cercaduras em branco e com frisos dourados, vamos encontrar os atributos relacionados a São Pedro. São eles o galo, lembrança da tripla traição a Jesus Cristo, a tripla cruz episcopal, a mitra, símbolo do sumo sacerdócio de que São Pedro é fundador, as chaves entrecruzadas que aparecem no evangelho de Mateus, além do cordeiro místico.

O programa iconográfico da igreja baiana parece ter conservado sua integridade no desenrolar do tempo, o que pode ser efetivamente comprovado através da consulta à lista de bens da irmandade organizada em 1846 e hoje conservada no Arquivo Público do Estado. A capela é dedicada não a São Pedro, mas, o que a torna uma exceção em relação às demais capelas em Recife e Mariana, à Nossa Senhora da Conceição. São Pedro, porém, está representado em uma imagem de grandes dimensões (ca.1790) colocada na base do altar, à direita, reservando-se o lado esquerdo, assim como no caso do Recife, a São Paulo. Formam essas três imagens um triângulo essencial, polarizando as atenções do observador. As demais imagens expostas na igreja são de tamanho menor, incluindo uma imagem de Santo Elói, uma de Santa Luzia.

As cunhas e ogivas que vemos surgir no teto da capela-mor e que lá aparecem como solução para liberar a entrada de luz pelos óculos circulares, reaparecem nas laterais do forro de um lado e outro da nave, mas não se alternam com janelas, mas com medalhões ovais em que oito figuras em togas, sem atributo algum – evangelistas?<sup>17</sup> Profetas? Apóstolos? – são retratados, em óleo sobre madeira, em período possivelmente posterior à execução da talha e com características de estilo semelhantes ao da grande cena central. Os vértices das ogivas assentam-se, ao longo da nave, sobre mísulas douradas e delicadas, solução que aparecerá em outras ocasiões, v.g., na sacristia da Sé catedral.

---

<sup>17</sup> A hipótese dos evangelistas é dos técnicos do IPHAN que, no entanto acusam a impossibilidade de identificação precisa pela ausência de qualquer atributo. Os apóstolos poderiam substituir essa hipótese, embora as efigies sejam apenas oito. A idéia nos ocorre pela existência, no Recife de imagens dos apóstolos cultuadas durante o século XVIII, doação do padre Antônio Branco Ferreira.

Desse exercício e da análise das imagens parece-nos evidente que a Capela recebeu tratamento especial na elaboração e no controle da execução de sua ornamentação interna, dado o apurado grau de sua coerência e da interligação harmoniosa dos diversos elementos decorativos. A nós, nos parece que a capela-mor dos clérigos baianos não seguiu exatamente o programa da renovação, ou antes, a substituição da talha nos termos em que ocorreu, por exemplo, numa capela como o da Irmandade do Rosário dos Pretos. Apesar dos restos e tomos de talha, relíquias de outros cenários, que ainda hoje é possível encontrar nas galerias superiores da igreja, podemos supor que a decoração que chegou aos nossos dias é resultado de um primeiro, único e grande ciclo decorativo encomendado pela irmandade. Com a capela primitiva destruída no final dos anos 1790 e a transferência da sede ocorrida em 1797, com o edifício a ser concluído, imaginamos que os clérigos do hábito de São Pedro tenham optado por equipar sua nova capela do Terreiro de Jesus com um altar temporário e, então, organizaram-se para a empreitada da estruturação do espaço interno da sua igreja, tornando-a decorosa para o culto.

A consulta aos arquivos da irmandade revela uma série de nomes ligados à construção e às reformas do edifício. Alguns desses nomes já haviam sido identificados por Marieta Alves em pesquisa para seu *Dicionário de Artistas e Artífices*. Há, entretanto, artesãos que, apesar de mencionados e identificados pela autora em seus respectivos verbetes, não são por ela relacionados à obra da Igreja de São Pedro, o que se pode contar como uma das contribuições oferecidas pelo trabalho que ora se conduz. São, em boa parte, mestres pedreiros, mas há também ourives contratados para reparos em crucifixos e peças metálicas ou pelo novo douramento de peças envelhecidas ou danificadas.

### **A Irmandade de São Pedro do Recife: Sob o sinal da vitalidade artística, de Frei Francisco de Lima à reforma oitocentista da talha**

A atividade intensa que caracteriza a Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife – contrastando de modo dramático com um caso como o de Mariana, por exemplo – além da vantagem de permanecerem os irmãos no mesmo edifício desde a construção do mesmo, ocorrida entre 1723 e 1782 – em oposição às mudanças sucessivas de Salvador – fizeram com que, nessa igreja, o acúmulo de obras de arte ao correr do tempo e as intervenções continuadas criassem um ambiente extremamente rico e “espesso”, se se pode dizer assim, em significações. Mais do que nos outros casos, percebemos no Recife o passar do tempo e as mudanças de gosto. É possível identificar doações de imagens por irmãos e devotos em alturas diversas de sua crônica e, além disso, as reformas principais ou estão bem documentadas por fontes originais ou foram registradas, com cuidado digno de menção, por Coucy Freire e Fernando Pio na primeira metade do século XX. As modificações no teto da capela-mor e a troca do retábulo principal são capitais para a compreensão do que foi a arte da talha no século XIX brasileiro, determinando problemas e questões cujo relevo e envergadura vamos delineando pouco a pouco.

O caso do retábulo-mor recifense é, entre os exemplos estudados, o temporão. A execução de sua talha está, pelo menos, cinquenta anos adiante dos casos baiano e mineiro e é possível que os retábulos laterais sejam ainda mais tardios. A fundação, porém, se dá ao fim do século XVII, reunindo-se a irmandade na Matriz do Corpo Santo, no bairro do Recife.

A substituição completa da talha, acertada pelos irmãos, como se pode ler em termo da mesa identificado e descrito por Fernando Pio, é resultado da destruição completa de parte significativa da decoração anterior, as da capela-mor executadas possivelmente em ca. 1729. A talha de São Pedro do Recife foi desmontada antes de causar dano mais substancial aos irmãos, mas já depois da queda de troços da armação em madeira que se desprendiam do teto. A remoção das partes deterioradas foi resolvida pela comissão que se havia formado em 16 de dezembro de 1858 e que era composta, na altura, pelo Padre Joaquim Rafael da Silva, por José Leite Pita Ortigueira e Inácio Francisco dos Santos, esse último identificado como sendo o autor do novo risco para o retábulo. O valor total da reforma já foi estimado em mais de 40 contos, reunidos pelos irmãos a partir de seus proventos habituais, mas também, através de donativos recolhidos entre a população e, também, entre os membros do clero, como no caso dos 2:000\$ doados pelo bispo diocesano D. João Perdigão. A execução da obra foi confiada a uma equipe de cinco entalhadores lisboetas comandada por Bernardino José Monteiro,



falecido em 25 de outubro de 1860, antes da conclusão dos trabalhos. A hipótese da adoção dos modelos beneditinos do mosteiro de Olinda é levantada por Bazin n'A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, quando da análise das sanefas e gradis das tribunas. A hipótese pode ser estendida ao altar-mor tanto pela verificação *de visu*, mas, também, encontra subsídios nas notas recolhidas por José Antônio Gonçalves de Melo, último a consultar o hoje indisponível Livro de Receita e despesa da obra de talha da capela-mor (1860-1865). Suas observações dão conta de que pagaram os irmãos ao "estrangeiro Stahl" – trata-se do fotógrafo alemão Augusto Stahl – 50\$000 pela cópia do risco do retábulo do Mosteiro de São Bento em Olinda, em 24-03-1860. Em 3-03-1862, pagou-se 12\$000 a um carro para levar ao mesmo mosteiro beneditino a equipe de entalhadores envolvidos na obra de São Pedro.

Qual o ambiente artístico em que se executa essa nova talha para São Pedro? Que realizações podem ter servido à sua elaboração? Embora a referência reiterada ao Recife como centro de produção Rococó – e o texto da profa. Myriam Ribeiro<sup>18</sup> é o reforço se não o mais recente o de autoridade mais evidente – o que se vê no Recife é uma série de tipologias ornamentais com feições as mais variadas, algumas delas, exceções na tormenta irracional da rocaille setecentista, fundadas em estruturas arquitetônicas mais claras, denunciando particularismos que reclamam, de nossa parte, atenção especial. De fato, os retábulos principais têm seu ciclo concluído ao fim do século XVIII e exemplos notáveis podem ser encontrados no Bairro de Santo Antônio, como as vizinhas Matriz de Santo Antônio, igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Nossa Senhora do Livramento dos homens Pardos ou na Igreja do Convento do Carmo. Na capela da Ordem Terceira Carmelita, porém, já aparece um modelo um tanto mais leve, menos sufocado pela carga ornamental. Porém, nos casos de retábulos laterais ou em adaptações de gosto e fatura menos eruditos é que imaginamos encontrar elementos para compreender em que sentido se desenvolve a talha no Recife do século XIX. Temos em mente os retábulos laterais da Matriz de Santo Antônio, por exemplo. Nestes, as colunas de fuste liso, ornamentado com guirlandas de rosas substituem de vez as curvas exuberantes e místicas que encontramos nas grandes realizações do ciclo Rococó. O retábulo principal da Matriz é obra de Felipe Alexandre da Silva, ca. 1815, autor também dos retábulos de gosto neoclassicizante da Ordem Terceira do Carmo, mas, quanto aos retábulos laterais efetivamente mais modernos, não conseguimos estabelecer autoria determinada. Nestes, para além da clareza de certos elementos clássicos, surge o modelo de "nicho-vitrine" integrado à base do retábulo, que virá a ser desenvolvido em São Pedro em nova escala. Na mesma Matriz de Santo Antônio, os quatro retábulos da nave traem a "modernidade" de seu traço. Organizados de modo antes horizontal, contam com quatro colunas com fustes canelados e terço inferior dourado que sustentam um entablamento curvo, ligeiramente convexo coroado por volutas que emolduram, ao centro da composição uma cartela. A policromia é bastante discreta, alternando o fundo azul claro dos fundos com o douramento dos detalhes decorativos mais salientes. Felipe Alexandre da Silva, a que acima nos referimos, é associado por Leandro Dantas Silva à execução, entre 1804 e 1813, de sanefas e guarda-corpos da nave da igreja de São Pedro, assim como da confecção de um calvário, quatro castiçais e uma banquetta para a capela das catacumbas, 16 tribunas (1805-1806), nove sanefas para portas e janelas do corredor (1806-1807), além da banquetta, altar, castiçais e cruz para a sacristia (1813).<sup>19</sup>

Em capelas de irmandades de menos recurso, o modelo do retábulo de tendência verticalizante, com colunas retas, ornamentado por discretas guirlandas de rosas parece ter sido a solução de maior incidência no desenrolar do século XIX. É o caso da igreja da Irmandade do Terço, do retábulo da igreja de São Gonçalo ou de Nossa Senhora da Fronteira, que, infinitamente mais simples do que se executou em São Pedro ou no Espírito Santo, funcionam bem como caixa de ressonância do estilo alto em seu tempo. Também na igreja de São José de Ribamar, um retábulo que, segundo Bazin, inspira-se no modelo beneditino de Olinda, poderia ser apontado como representante dessa tradição que se articula no Recife. Nessa capela, não só o retábulo possui ligações com a talha do Mosteiro de São Bento, mas, também, os gradis das tribunas, o que as tornam virtualmente idênticas – descontando-se variações

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *O Rococó Religioso no Brasil*, Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

<sup>19</sup> Ver SILVA, Leonardo, Dantas, *Pernambuco Preservado*, Governo do Estado de Pernambuco, Recife, 2002, p.154.

na policromia – ao material executado para as tribunas de São Pedro, resquícios setecentistas que sobreviveram à reforma dos anos 1860. Todos esses exemplos, posteriores ao grande ciclo Rococó de fins do século XVIII, seguem um mesmo padrão de policromia baseando-se na alternância dos fundos brancos com detalhes dourados de maneira parcimoniosa.

Na seção em que trata do Rococó em Pernambuco, Myriam Ribeiro nos lembra que em Olinda, Goiana ou Recife, de modo diverso do que se passou no Rio de Janeiro, a profusão ornamental não se restringiu aos interiores, mas contaminou também os frontões que ganharam recortes extravagantes e tiveram seus frontões, entablamentos e cornijas partidos e curvados e ganharam fantásticas cúpulas bulbosas no alto de suas torres. Para os propósitos do texto da autora, os frontões do convento do Carmo e da Ordem Terceira Carmelita, da Matriz de Santo Antônio ou a talha interna da capela de Nossa Senhora da Conceição das Jaqueiras, de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, da Igreja de Santa Teresa de Olinda calham muito bem. O nosso caso, porém, escapa a esses limites rococó, embora a sacristia da Irmandade com suas sanefas e seu mobiliário, além do gradil das tribunas, em tudo se assemelhe aos executados para a Igreja do Mosteiro de São Bento de Olinda. No entanto, a fachada sólida da Igreja de São Pedro dos Clérigos, essencialmente opaca, guarda certa distância da leveza dos modelos liricamente fluidos dos frontões em curvas e contracurvas que se vê nos exemplos mencionados acima. As cúpulas no coroamento das torres, assentadas sobre tambores octogonais, são, também, a denúncia de um outro pensamento arquitetônico, embora o resultado geral seja de ousadia compositiva, principalmente se se leva em conta a opção pela verticalidade da fachada e o requinte do desenho dos emolduramentos de suas janelas. Escapa, também, ao espectro temporal do Rococó como o define a professora Myriam Ribeiro a organização poligonal interna, identificada com um período anterior “Barroco”, cuja data de referência continua a ser o 1728 do projeto de Manuel Ferreira Jácome.

A atenção a um modelo anterior, no caso do Recife, bem como a renovação ornamental produziram um resultado de grande impacto visual. Repropondo o modelo do retábulo beneditino de Olinda (1783-86) e, por simpatia, o modelo de André Soares para os beneditinos de Tibães (ca. 1756), os irmãos clérigos do Recife escolheram e instituíram uma certa tradição, atualizando-a pela variação ornamental, mantendo, porém, um perfil comum e uma estrutura similar.

O devir da talha no Recife oitocentista ainda merece estudo à altura de sua originalidade. Temos, ao menos, mais um caso curioso e extravagante, por sua forma inusitada, que mereceria análise. Trata-se da decoração interna da Igreja do Divino Espírito Santo. No topo deste fantástico “bolo de noiva”, trono com degraus semicirculares, assentou-se um pequeno templo, um baldaquino em madeira com certo sabor gótico sob o qual instalou-se a imagem severa da santa patrona, não uma imagem compacta em madeira, mas uma santa de roca, imagem de vestir. O autor do risco desta peça é o engenheiro Mamede Alves Ferreira, diretor, na ocasião, das Obras Públicas da Província de Pernambuco, mas teve sua execução confiada ao mestre carpinteiro Francisco Ricardo Costa. A decoração por séries interligadas de castiçais é algo já plenamente desenvolvido na Igreja de São Pedro.

O arco cruzeiro em pedra mantém o desenho arcaizante, não sendo transformado ou revestido pela talha, mas determinando e limitando o seu desenvolvimento. O desenho desse grande pórtico em pedra, repetido, como se sabe, na Madre de Deus, no Menino Deus de Lisboa e em outros exemplos pernambucanos, pode derivar de modelos bolonheses dos séculos XVII e XVIII. Pensamos em Pasquale Parente, Jarmorini e outros que, em seus exercícios de quadratura e em esboços em que se exercitam no domínio da perspectiva e da sugestão ilusionista do espaço, adotavam o mesmo expediente de emoldurar através de um sólido pórtico a arco pleno os corredores que se alongam para mais além, tendendo ao infinito. Com os retábulos dá-se um pouco o mesmo, com o arco cruzeiro funcionando como bastidores e o pórtico do camarim como posto de chegada cujo foco é dado pelo topo do trono. No caso da Irmandade de São Pedro, essa espécie de gosto pela perspectiva acentuada aparece ainda mais ressaltada pela seqüência de nervuras, costelas em madeira que conduzem diretamente ao coroamento do retábulo. É possível que, como sugere a professora Myriam Ribeiro, esse modelo de

pórtico em pedra, reinterpretação de um arco de triunfo romano,<sup>20</sup> que se vê nas igrejas pernambucanas seja uma persistência de modelos introduzidos pelos jesuítas e colhidos, v.g., em Serlio. Pode ser estimulante, do mesmo modo, imaginar que esses mesmos modelos sejam fruto já de uma reelaboração setecentista de protótipos dos quinhentos, tendência materializada na obra das novas gerações de cenógrafos bolonheses.

É possível imaginarmos que a talha do novo retábulo principal da Igreja de São Pedro do Recife, ao debruçar-se sobre uma tradição local e vinculada de maneira decisiva à raiz portuguesa integre-se numa voga renovada de interesse pelo “barroquismo” de cariz local. Esse retorno à ornamentação profusa e, digamos, irracional e a entrada em moda de uma certa maneira “gótica” na execução da talha casa-se muito bem com o que escrevia, no mesmo momento, Manoel Araújo Porto Alegre ao reavaliar a obra do Mestre Valentim para a Iconografia Brasileira encomendada pela revista do IHGB. Esse o juízo de Porto-Alegre em 1856:

Seria difícil há quinze anos fazer o elogio deste artista – Valentim – sem desafiar os ânimos daqueles que seguiram a escola chamada clássica, aquela que foi propagada por Winckelmann e Rafael Mengs, exemplificada por David Pompeo Battoni, Percier e Fontaine, e exagerada por Camuccini, Valadier e Benvenuti. A crenças também se renovam no mundo artístico para justificarem o círculo vicioso de Vico: o barroquismo condenado há 15 anos como um delírio do espírito humano está outra vez em voga (...),<sup>21</sup> mas ressalvava: “Os nossos melhores templos foram começados quando a arte borromínica triunfava na metrópole da América portuguesa, motivo este que vemos abundar aqui semelhante estilo. Os produtos da arte torêutica na atualidade são inferiores aos daqueles tempos: os nossos entalhadores, à exceção de dois não têm cabeça nem mão: e se o Sr. Pádua não restaurar esta arte, muito terão de sofrer os nossos templos em conclusão num país singularmente rotineiro em certas coisas, e no qual não se compreende a forma e ornato das igrejas senão como o passado. As formosas chicalas e as pinturas a fresco têm muito ainda que esperar, apesar de sua superioridade em beleza e asseio e de sua grande economia.”<sup>22</sup>

Há que se destacar o elogio de Porto Alegre a Castro e Pádua, autor de dois dos principais projetos decorativos do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX: o da Igreja de São Francisco de Paula e o da Igreja do Santíssimo Sacramento, esta última com torres inusitadamente agudas que aparecem como uma improvável proposta de cruzamento entre colonial brasileiro e certo sabor gótico. Tanto no Rio como no Recife, os retábulos de estrutura clara ou os modelos mais castiços parecem não ter alcançado o prestígio que gozaram na Bahia. Nada semelhante à interpretação de Pozzo para a São Pedro de Salvador, ou uma preferência mais nítida pela linguagem clássica mais estrita, pode ser encontrado, persistindo, ao que parece, o impulso decorativo que vemos alcançar elevado estágio de refinamento no período em que domina o Mestre Valentim.

Conclusões semelhantes, no que diz respeito à reconciliação de Araújo Porto Alegre com o barroco, ou o barroquismo - para manter a expressão do próprio autor - do passado artístico nacional foram apontadas por Letícia Squeff em sua dissertação de mestrado<sup>23</sup> sobre o papel do Barão Santo Ângelo na articulação da vida cultural e artística no Brasil dos anos 1806 – 1879. Sobre a transformação no gosto percebida na altura e suas possíveis razões, escreve a autora:<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Em nota a seu texto, diz a autora que esta solução foi “(...) amplamente divulgada pela tratadística”. E sugere que verifiquemos, por exemplo, o Livro III, cap. IV do *L'Architettura* em 6 volumes de Sebastiano, Serlio. Ver OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *O Rococó Religioso no Brasil*, Cosac & Naify, São Paulo 2003, p.321.

<sup>21</sup> PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo, Mestre Valentim in *Iconografia Brasileira, Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Tomo XIX, n. 23, 3. trimestre de 1856, p. 369-370.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>23</sup> SQUEFF, Letícia Coelho, *O Brasil nas letras de um pintor*. Manuel de Araújo Porto-Alegre, dissertação de mestrado, FFLCH/USP, out. 2000.

<sup>24</sup> Nessa passagem, Letícia Squeff comenta o trecho, acima selecionado por nós, em que Porto-Alegre menciona alguns dos epígonos da articulação da idéia de neoclassicismo, v.g. Winckelmann, Mengs, Valadier, *et al.* v. nota 16 *supra*.

Ao referir-se ao neoclássico, nomeando alguns de seus grandes mestres, Porto Alegre colocava-se, sutilmente, fora daquela escola. Renegava, com poucas palavras, a luta que empreendera, desde a sua volta da Europa, em 1837, em prol da atualização do fazer artístico brasileiro com as correntes europeias. Parecia querer distanciar-se do artista que se engajara de forma programática na escola preconizada por David e Debret. A afirmação paradoxal, admite, pelo menos, duas interpretações. A primeira infere que provavelmente o crítico seguia a tendência comum a muitos literatos na época, em adotar valores e critérios estéticos copiados do estrangeiro. De fato, em 1856, a questão do barroco perdera a centralidade que tivera no cenário artístico europeu. Como se sabe, sob Napoleão III, o luxo e a profusão de ornamento entraram novamente nas artes decorativas e nas belas artes. O antagonismo ao barroco, antes impulsionado pelo ascetismo e pela simplicidade defendidos por artistas como David, perdiam o sentido. Ficava mais fácil, neste contexto, aceitar as origens barrocas da arte brasileira.<sup>25</sup>

Do mesmo modo, a autora relaciona essa nova aproximação com o passado artístico nacional com uma crescente valorização do mistério e da ornamentação profusa do gótico, tendência que Porto Alegre revelava em outros textos todos dedicados à análise de monumentos religiosos.

A luz, a regularidade, a singeleza, substituíram a escuridade misteriosa e solene, a desordem, essa desordem que é o edifício, o milagre da arte, e a riqueza, a profusa variedade de ornatos que arrendavam, bordavam, esculpiam e floreavam os frontispícios, as torres, os retábulos destas maravilhosas catedrais de Estrasburgo, Antuérpia, Milão Chartres, Colônia, Nossa Senhora de Paris, Burgos e o Mosteiro da Batalha em Portugal.<sup>26</sup> E também “A arquitetura gótica difere da grega porque é filha do mistério, nela predomina a obscuridade e variedade, e na grega ordem, simetria e luz; clareza e confusão são os dois caracteres distintos, isto é penetração e mistério; esta diferença se não é só no todo como nas partes que se observa, marca sensivelmente este tipo, tão precioso de uma arquitetura que não é obra da vontade de um homem só, mas sim a obra de uma idéia que, não pertencendo a um único indivíduo, fora arrancada da verdade eterna pela mente inspirada da sucessão de muitos homens.<sup>27</sup>

A decoração em talha da capela principal da Igreja de São Pedro do Recife traz consigo uma série de questões que merecem análise mais delicada. A escolha da forma em barrete para a seqüência de abóbadas resulta, visualmente, no que se fez nas igrejas do norte de Portugal, especialmente em Santa Clara e São Francisco de Assis do Porto em edifícios de estrutura medieval que receberam revestimento de talha durante o século XVIII. Os entalhadores reconstroem, em pleno século XIX, no Recife, estruturas semelhantes ao gótico renovado nos setecentos portuense, com as nervuras destacadas por ressaltos e emolduramentos fortemente ornamentados, os fechos marcados por medalhões circulares em que se representam a tiara tríplice e a cruz papal. Já escapamos, aqui, dos anos da igreja triunfante e disciplinadora à maneira dos primeiros anos, após a organização do Arcebispado em 1707 e da reconfiguração da geografia eclesiástica que dele resultou. Em 1860, uma obra como essa tem, imaginamos, outro significado. A seqüência de relações formais que as escolhas dos modelos determinam poderia funcionar como uma síntese da história da própria igreja, por exemplo, combinando aspectos da genealogia portuguesa com a referência mais próxima representada pelo modelo dos beneditinos de Olinda, mas com elementos derivados da cultura clássica, notadamente as colunas caneladas adornadas com guirlandas de rosas. O mesmo teto em barrete seria adotado pelos carmelitas em sua igreja conventual, demonstrando a força desta solução e do seu impacto visual. A substituição do teto dessas capelas principais pelas novas coberturas de feição “gótica” é trabalho, poderíamos conjecturar, do mesmo atelier, coordenado pelo lisboeta Bernardino José Monteiro ou dos seus sucessores em São Pedro. A voga dos forros em barrete poderia ser fixada, portanto, pela altura dos anos 1858-1860, determinando assim uma vertente particular de talha decorativa em substituição àquela cultura de painéis emoldurados por estruturas que compartimentam a volta do forro, apresentando cenas variadas da vida dos

<sup>25</sup> SQUEFF, Letícia Coelho. Op. cit. p. 195.

<sup>26</sup> PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo, A igreja Paroquial de Nossa Senhora da Candelária, *Minerva Brasiliense*, n. 3, ano 2, 15 dez. 1844, p. 29- 31, p. 30, *apud* SQUEFF, Letícia Coelho, op. cit. p. 196.

<sup>27</sup> PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo, Fragmentos de viagem de um artista, *Minerva Brasiliense*, n. 3, 1843, p.71 *apud* SQUEFF, Letícia Coelho, op. cit. p. 196.

santos. Essa última maneira de decorar, entretanto, possuía tradição longa em Pernambuco, seja no exemplo da capela dourada, no da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e, mesmo, aos casos da primitiva capela-mor de São Pedro dos Clérigos (decorada com painéis alusivos à vida do Santo) ou do Rosário. Por outro lado, as formas que antecipam os barretes poderiam ser percebidas na capela-mor da Matriz de Santo Antônio ou, de modo mais explícito, na capela do Engenho Bonito de Nazaré da Mata (1747, com reformas registradas até 1862).

O retábulo oitocentista no Recife não seguiu jamais o modelo do baldaquino independente, como no caso baiano. Ele aproxima-se um pouco mais, como resultado formal – e aqui temos em mente as realizações de São Pedro dos Clérigos e suas contemporâneas – às obras de um Pádua e Castro no Rio de Janeiro. Os altares laterais da Igreja de Santíssimo Sacramento, na capital carioca, são exemplo passível de comparações proveitosas – o mesmo modelo de nicho-mostruário volta a aparecer ali – bem como as colunas da nave da Igreja de São Francisco de Paula. Articulam-se, desse modo, duas culturas visuais, uma a do gótico feito barroco do molde português e desenvolvimentos locais facilmente identificáveis em Pernambuco (Carmo, Madre de Deus, Nossa Senhora do Rosário, por exemplo); outra a do repertório clássico, que fornece estruturas arquitetônicas mais claras, nítidas e de grande nobreza. A iconografia e a implantação contínua de modelos europeus talvez tenha cedido lugar, no decorrer do século XIX brasileiro, a uma forma específica e local de historicismo e de ecletismo, resultando em coleções extravagantes de formas que auxiliam a cerrar um discurso áulico para esse catolicismo imperial.

### **Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana: o esforço disciplinador de D. Manoel da Cruz**

A irmandade de Mariana nasce precocemente, antes da organização do governo eclesiástico em Minas Gerais. Ela antecede, em mais de uma década, a criação do bispado em 1745. É de se supor que a desorganização proverbial do clero das Minas, dos mais heterogêneos e despreparados, assim como a importância crescente da região aurífera tivesse levado D. Guadalupe a que, numa subida de serra para uma visita pastoral, fizesse criar, em Mariana, uma nova irmandade de São Pedro, vinculada, mesmo que de modo tênue, à sua congênere do Rio de Janeiro. Instalada na Matriz de Mariana, essa nova Irmandade de São Pedro, fundada em 1729<sup>28</sup>, soa como uma das primeiras tentativas concretas de organizar o clero das Minas congregando-o e disciplinando-o ao redor do culto do seu santo patrono, mas também promovendo ou tentando promover a mútua assistência ou o progresso nas matérias litúrgicas através da emulação entre os membros da irmandade. D. Frei Manoel da Cruz é a figura central nessa reorganização dos clérigos em uma agremiação com estrutura e função definidas. Dá a ela um projeto e diretrizes claras, na tentativa de resgatá-la da estagnação em que se encontrava em meados dos anos 1740:

Devia estar o sodalício em situação de extremo desalento ao entrar em Mariana o primeiro bispo diocesano. É o que se infere do livro de matrícula, único existente, cujo termo de abertura parece indicar haver sido ele o primeiro que teve a irmandade. Nele figura à frente de todos os irmãos, o bispo Dom Frei Manoel da Cruz, ao qual acompanham os ministros da Câmara eclesiástica, as dignidades e cônegos do cabido, o clero da cidade e o paroquial, muitos sacerdotes e um bom número de irmãos seculares.

Tem-se, diante disso, a impressão de que Dom Frei Manoel da Cruz compreendeu o alcance daquela instituição – capaz de estreitar em união íntima e santificadora os padres do seu bispado. Certas medidas por ele tomadas a favor da irmandade convencem-nos de que nessa esperança foi que procurou reerguê-la de seu abatimento, comunicando-lhe vigores novos e tomando-a com ternura sob sua proteção.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Esta data aparece no livro de Compromisso da Irmandade conservado no AEAM. Porém, a data de 1731 é proposta por Raimundo Trindade e repetida por Bazin e Adriano Ramos. A 27 de janeiro de 1731, Frei Antônio de Guadalupe dá existência canônica à irmandade. Isso significa que, malgrado sua organização ter ocorrido em período anterior, sua validade é contada a partir da chancela do bispo.

<sup>29</sup> TRINDADE, Raimundo, *Instituições de igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro, Ministério da educação e Saúde, 1945, p. 163.

A irmandade chegou, durante a segunda metade do século XVIII, a possuir até mais de um milhar de irmãos, residentes em diversas localidades da diocese. Basta lembrar que D. Manoel da Cruz chegou a ordenar, durante sua gestão, 227 clérigos, todos em acordo com o rígido processo de seleção definido pelas constituições primeiras, tendo encontrado na diocese, quando da sua chegada, o já dilatado número de 435 sacerdotes, “entre capelães, vigários coadjutores, fabriqueiros, sacristãos. A maior parte deles oriundos do Rio de Janeiro e São Paulo.”<sup>30</sup>

Este clero primitivo, como na expressão de José Ferreira Carrato, fora levada até as Minas pela ambição da riqueza fácil: “Centenas de presbíteros se dirigiram para a região, clérigos seculares do hábito de São Pedro em quase sua totalidade, posto que a legislação proibia a construção aí de conventos.”<sup>31</sup>

Restou-nos, depositados nos arquivos do AEAM, uma lista de irmãos com seus perfis. Essa era a única das irmandades, ora em estudo, a estabelecer valores de admissão e anuidades em oitavas de ouro e cujo valor variava de tempo a tempo. Em 1750, a maioria absoluta era de irmãos nascidos no reino, provavelmente os únicos aptos a concluir com êxito os exames *de genere e moribus*.

Esse número elevado de possíveis agregados, porém, não parece ter evitado que a irmandade não fosse bem sucedida em várias ocasiões e caminhasse, em um século, à extinção. Se se beneficiou da mão forte do primeiro bispo, naufragou, a seguir, no período de vacância da cátedra. A desorganização e a entropia podem ser exemplificadas pela subtração do livro em que se registravam as contas referentes à execução da obra, em 1772, o que se denunciou, oficialmente, em livro, mais tarde. A fraude e a gestão mal sucedida podem ter consumido os recursos comuns, desviando de seu princípio original o montante destinado à construção da capela e ao investimento nas obras de conservação da mesma. Justamente nestes anos – 1772 e 1773 – a participação de Manoel Francisco de Araújo, carpinteiro, é documentada em fontes subsidiárias, assim como a de Joaquim Gonçalves de Ascás, pedreiro. Este último é identificado através de uma letra de crédito transcrita pelo Cônego Raimundo Trindade: “que trabalhou na Igreja do Do, Sto. a qual quantia pagaremos...Mra.a, 30 de janeiro de 1782 (...).”<sup>32</sup>

Sobre Manoel Francisco, a notícia nos chega através de uma informação do solicitador Luís Manoel de Melo e Castro prestada, por escrito, em 1820, ao Bispo D. Frei José da Santíssima Trindade. Esse personagem, que conhecera o primeiro bispo de Mariana décadas antes, redigira assim o seu texto:

... e foi o Rdo. dor. Francisco Xavier da Rua, quando chegou a esta cidade com procuraçam do Sr. Bispo D. Joaquim Borges de Figueiroa que a ajustou com Manoel Francisco da Europa, para Fazer a obra da coberta da Capella-Mor e a Sacristia e Tribunas , a jornal...<sup>33</sup>

A identidade desse Manoel Francisco aparece, no texto do Cônego Trindade, como sendo, hipoteticamente, a de Manoel Francisco Lisboa, o pai do Aleijadinho. Essa sugestão alcança Bazin,<sup>34</sup> tributário da obra de Raimundo Trindade, que a recusa em favor do nome de Manoel Francisco de Araújo, o fornecedor do risco para a fachada da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto em 1784. Manoel Francisco Lisboa, falecido em 1767, era, àquela altura, opção equivocada porque impossível. Essa escolha por Manoel Araújo aparece reafirmada por Adriano Ramos no seu catálogo sobre a obra de Vieira Servas recentemente publicado sob os auspícios de Ângela Gutierrez.

É possível seguir os passos de Manoel Francisco de Araújo entre 1771 e 1776. Ao escrever sobre as obras do Rosário de Ouro Preto, Bazin nos informa que:

<sup>30</sup> MOTT, Luís, Modelos de Santidade para um clero devasso, *Revista do Depto. de História da UFMG*, p. 96-120, p. 102-103.

<sup>31</sup> MOTT, Luís. Op. cit. p. 103.

<sup>32</sup> TRINDADE, Raimundo. Op. cit. p. 166.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> BAZIN, Germain, *A Arquitetura religiosa Barroca no Brasil*, Rio de Janeiro: Record, 1983, v. 2 p. 67.

Rodrigo Melo Franco de Andrade comentou um documento encontrado por Francisco Antônio Lopes, relativo a essa igreja. Era um recibo de pagamento de 10 oitavas entregue ao tesoureiro da confraria por Manoel Francisco Araújo pelo risco da empena e do frontispício, em 1784.<sup>35</sup>

A irmandade de São Pedro desempenhou, assim como o Seminário fundado pelo bispo em 1751 ou a tentativa de reorganização do cabido, seu papel nas etapas da estruturação do clero local. O cuidado com a conduta dos clérigos, entretanto, preocupava D. Manoel desde o princípio do seu episcopado. Paradoxalmente, será ele a vítima favorita da recalitrância desse mesmo cabido durante os dezesseis anos da sua gestão. São célebres os episódios envolvendo a introdução do culto ao Sagrado Coração de Jesus, a que o cabido opõe-se frontalmente, escondendo a imagem encomendada por D. Manoel em um depósito de despejos, ou a recusa do mesmo cabido em acompanhar o bispo em procissão do Palácio Episcopal até a Sé e a subsequente debandada dos cônegos quando o Bispo entra na catedral para a realização de missa solene. Este mesmo edifício da Sé deveria a sua conclusão e a confecção e encomenda de objetos da sua ornamentação interna ao patrocínio e empenho do bispo.

As obras da igreja de São Pedro dos Clérigos deveriam seguir um cronograma estrito. Em cinco anos, após o lançamento da pedra fundamental, deveria estar o edifício concluído, mas em três deveria ser entregue a capela-mor e suas paredes elevadas a ponto de funcionarem como defesa e proteção contra os elementos naturais. Os dois anos seguintes seriam dedicados à conclusão do que mais faltasse. O pagamento completo, porém, seria integralizado somente ao fim de nove anos, quatro além dos cinco aventados para a execução do edifício. Durante esses quatro anos, a Irmandade teria de despender, anualmente, quatro mil cruzados com as obras, tendo efetuado quatro pagamentos de seis mil cruzados a partir do início da obra e um dilatado pagamento no valor de dez mil cruzados ao final do quinto ano, coincidindo com a entrega da capela perfeita.

O devir dos anos, porém, foi desastroso para a continuidade das obras. O falecimento da figura forte por trás da organização da Irmandade, D. Frei Manuel da Cruz, lançou não só o destino da irmandade ao domínio da incerteza, mas causou uma interrupção no processo de organização da diocese, conduzido em boa parte, graças à persistência e a tenacidade do primeiro bispo, sempre lembrado por seu caráter contemporizador e prudente, mas também, por uma rigidez proverbial com os que se revelassem menos ortodoxos quanto às regras da vida católica

Todo o esforço na construção da capela seria vítima, assim como o seminário e a disciplina eclesiástica, dos revezes que sucederam à morte de D. Manuel. A desagregação do clero, motivada principalmente pelo ordenamento em larga escala de gente despreparada para o sacerdócio transformou esse período num momento *"sombrio, de tibieza moral e espiritual, digno da regurgitação apocalíptica"*, na expressão de José Ferreira Carrato. Durante esse período que se estende de 1764 a 1780, encerrando-se com a posse de D. Domingos da Encarnação Pontével, a diocese seria governada por membros do cabido, o mesmo criado por D. Manuel da Cruz, mas no decurso de sua história foi sempre marcado por sua intransigência e oposição por vezes cerrada contra a direção do prelado. Esses membros do cabido eram constituídos procuradores pelos bispos que não chegaram a tomar posse, numa solução que, a longo prazo, resultou na estagnação do progresso espiritual do clero. Não deixa de espantar que as demais agremiações, as dos Franciscanos ou carmelitas, por exemplo, tenham progredido e completado as obras em suas capelas com sucesso maior. Possuíam, deduz-se, além de condições financeiras mais favoráveis, o senso de objetivo comum que faltava à irmandade dos clérigos, com seus membros e irmãos agrupados apenas por compartilharem uma ordenação que, em tempos de decadência na disciplina e nos costumes, não deveria dizer muita coisa.

De volta à crônica das obras, a cobertura da capela-mor e das tribunas seria levada a cabo em 1772-1773, num último fluxo de grandes realizações durante o século XVIII. Em 1820, as obras seriam

---

<sup>35</sup> BAZIN, Germain. Op. cit. p. 83.

paralisadas ficando assim, salvo intervenções pontuais até o período de D. Silvério, na segunda década do século XX.

O retábulo-mor de São Pedro, porém, denuncia, a nosso ver, uma nova etapa de desenvolvimento artístico para a região. Nessa sofisticada estrutura, datável do último quartel do século XVIII pela generalidade dos autores, é possível distinguir de maneira clara, dois universos diferentes a construir uma nova alternativa poética para a talha em Minas. Um deles representados pelas volutas e as em sanefas do coroamento, pelos ornamentos miúdos ao redor deste. O outro, pela estrutura clara das colunas e dos arranques de arco em seu topo. O autor possível do risco deste retábulo não pode ter deixado de ter acesso a fontes similares às que serviam à renovação a talha no Nordeste e aqui falamos, especificamente, de renovação na chave de, por exemplo, São Pedro de Salvador. Sua concepção extrapola o rococó do “corrente” artístico mineiro à época, mas o mais relevante para nossa análise é que o repertório visual nele materializado renova-se, de algum modo, no sentido da clareza estrutural, mais do que em mais variantes ornamentais. Estas, aliás, parecem diminuir em escala, perdidas entre as sólidas molduras. Uma consulta aos textos de Myriam Ribeiro e ao que escreve a autora sobre o rococó mineiro não deixa dúvidas sobre a novidade desta peça no contexto mineiro.

Sobre as figuras escultóricas assentadas sobre o coroamento, poderíamos dizer delas o que já se disse sobre as figuras do retábulo-mor de São Pedro de Salvador: essas peças alcançaram uma independência da estrutura geral que não se vê no contexto do programa ornamental das capelas locais. Estão dispostas sobre o pórtico com delicadeza e deixaram para trás certa grandiloquência demonstrativa bem mais comuns em conjuntos do meio do século, como no Pilar de Ouro Preto ou a integração orgânica de que são testemunhos os altares de São Francisco de Mariana ou de Ouro Preto. Essa nobreza grave dos gestos ou delicadeza altiva das atitudes seria traço característico de certas realizações posteriores, sempre no caminho do alívio ornamental – excluindo acúmulo de símbolos ou atributos – e da lhanza das formas. Outra grande novidade no traço não só do retábulo, mas, igualmente, no da cantaria para o arco cruzeiro, são as cornijas exageradamente salientes e arrojadas. No caso do arco cruzeiro, esse recurso conjuga-se com a proporção em que se agenciaram os diversos tomos, fazendo que, sobre o plinto, o arco fosse alongado num fuste esguio e alongado com a audaciosa cornija disposta em sítio mais alto, o que cria uma verticalidade inusitada e que se casa à perfeição com a oval extravagante da nave. No retábulo, essas cornijas salientes aparecem potencializadas em seu efeito por uma curva em ponta afilada que não pode ser senão fruto de um desenhista de repertório visual atualizado à moda do dia. No caso das colunas laterais, o fuste canelado, a base sem torção e ornamentada em seu terço inferior podem ser indicados como novidades inequívocas. São elementos que definirão uma maneira de executar essas peças que perdurará até a década de mil oitocentos e sessenta, como sugerido de modo mais preciso pela pesquisadora Anna Villanueva (IFCH/UNICAMP) em artigo que prepara sobre a talha de Vitoriano dos Anjos para a catedral de Campinas.

Antecedente para a talha do retábulo da capela de São Pedro poderia ser aquele executado para a capela-mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, cuja autoria, ou parte dela, é atribuída a Francisco Vieira Servas. Há semelhanças na composição geral, mas, no Rosário, o vocabulário plástico e o aparato ornamental são acentuadamente mais desenvolvidos e determinantes na configuração do retábulo. Além disto, o coroamento em arbaleta, característico da maneira de Servas, desempenha ali papel central, conjugando-se com a sanefa com belos pendentives. Tudo o que será esmaecido, em São Pedro, em favor da clareza da estrutura. Do mesmo modo, no retábulo de Vieira Servas para o Rosário de Mariana, apenas as colunas externas possuem o fuste reto e canelado com terço inferior marcado, sendo apenas estes a guardar semelhança com os realizados para São Pedro. No Rosário, capitéis são terminados por extravagantes volutas invertidas, efeito mais tarde preterido por uma utilização mais canônica, em São Pedro, de capitéis decorados por folhas de acanto e delicadas volutas na posição direta. As colunas internas, no retábulo do Rosário, são exuberantes estruturas misuladas com decoração profusa em rocalhas e elementos fitomórficos estilizados. Chamam a nossa atenção, porém, as figuras assentadas sobre o entablamento, solução repetida em São Pedro, mas esculpidas, no caso do Rosário, com um zelo coreográfico, manifesto na correspondência dos gestos amplos e espelhados, que parece ter sido deixado de lado na opção do entalhador da capela-mor dos clérigos. Vieira Servas,



lembramos, trabalha na região das Minas, aonde chega aos 33 anos<sup>36</sup>, a partir da primeira metade dos anos 1750, tendo recebido, em 1753, pagamento por trabalhos realizados na matriz de Catas Altas, e falecido em 1811.

Não há quase mais nada. O programa iconográfico reduz-se ao São Pedro em trajes papais – de possível origem portuguesa - encomendado para o retábulo mor e a uma tela em que se vê o santo em trajes de apóstolo com as chaves à mão. A inscrição não deixa dúvidas: *tibi dabo claves caelorum*. Mais uma vez, os dois momentos capitais da iconografia relacionada ao Santo – apóstolo e papa - encontram representação, mesmo que materializados, neste caso, de maneira econômica. Isso se desconsiderarmos a imagem de São Pedro Apóstolo entronizado na capela da Sé Catedral que pode ter servido aos primeiros tempos da irmandade. Os quatro nichos laterais, dois a cada lado da elipse da nave, restaram vazios. Porém, sabemos que a irmandade já dispôs de sua própria série de imagens devocionais, arrolando em sua lista de bens, no ano de 1768, apetrechos ligados a uma Santa Bárbara, a Santo Antônio, São Sebastião e ao Senhor Crucificado. Não encontramos, como nos dois outros casos brasileiros e, mesmo, como no caso do Porto, referência à figura de um São Paulo. Em Recife, não há São Sebastião, mas Santo Antônio comparece em imagem de tamanho quase natural em nicho do altar-mor, em *pendant* à figura de São Paulo a quem a história de São Pedro está intimamente relacionada.

O caso de Mariana, o último a ser analisado nessa sessão, traz, possivelmente, o retábulo com datação mais recuada entre aqueles das irmandades de clérigos. Mas há uma razão para essa inversão na cronologia da nossa exposição. Imaginamos que, tendo examinado os exemplos baiano e pernambucano – mais ricos em informações e elementos subsidiários que possibilitassem uma análise mais pronta e clara - seria proveitoso retornarmos no tempo e cuidar desta peça que, malgrado estudos sistemáticos, ainda persiste, a nosso ver, como um enigma no conjunto da talha mineira do século XVIII. A documentação sobre o seu processo de encomenda e execução é escassa e, além disso, o retábulo permaneceu na madeira crua, não tendo sido jamais preparado para receber as camadas de policromia. Não há, assim, algumas das principais peças que auxiliariam na sua identificação e datação precisas ou no estabelecimento de relações legítimas entre esta peça e realizações coetâneas. A determinação de modelos anteriores homólogos exige, também, esforço e cuidado que escapam ao usual. Estudos mais recentes reforçaram a sua ligação com a figura de Francisco Vieira Servas e essa aproximação não é de todo infundada, principalmente se tomamos em conta a sanefa em arbaleta que se pode ver no coroamento do camarim do altar-mor. A arbaleta, sabemos, é um dos *ex libris* de Vieira Servas, mas, em São Pedro dos Clérigos, sua inserção resulta, em verdade, modesta, não alcançando nunca a força plástica dos retábulos manifestamente ligados à sua mão ou de filiação claramente identificável, como no caso daquele executado para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, analisado acima. No inventário das obras do entalhador, Adriano Ramos inclui no rol de suas realizações o retábulo da capela dos clérigos, apresentando a seguinte nota, à guisa de justificativa:

A participação de Francisco Vieira Servas na decoração interna desse monumento foi primeiramente aventada pela equipe responsável pelo inventário Nacional de Bens móveis e Integrados, do IPHAN. Por outro lado, uma vez comprovado documentalmente o estreito relacionamento profissional entre Servas e Manuel Francisco de Araújo – como na Igreja do Carmo de Ouro Preto – a possibilidade de outras parcerias tornou-se plausível. Além disso, pesquisas revelaram a existência de dois anjos no trono da capela-mor que, sem dúvida, apresentam traços inconfundíveis do artista.<sup>37</sup>

O já citado Manoel Francisco de Araújo, o Manoel Francisco Europa, como é designado em algumas ocasiões, é o mestre responsável pela cobertura da capela mor, das sacristias e tribunas entre 1772 e 1773. Como seu trabalho junto de Vieira Servas foi constatado em outras ocasiões, a hipótese

<sup>36</sup> A respeito, ver dados no *Dicionário de Artistas e Artífices*, de Judith Martins, mas também no texto de Beatriz Coelho Francisco Vieira Servas: Escultor Português em Minas Colonial, publicado em *Cultura Visual*, Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, v. 1, n.3, jan./jul. 2001, p. 111-121.

<sup>37</sup> RAMOS, Adriano, *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das Minas do ouro*, Belo Horizonte: Andrade Gutierrez, 2002, p. 187.

que se aventa, aquela que apresenta Servas incluído na decoração da igreja dos clérigos marianenses, encontra algum significado e razão estabelecida. Judith Martins não menciona a participação de Vieira Servas na decoração de São Pedro, mas registra, de todo modo, a atividade deste artista entre os anos 1795 e 1802<sup>38</sup>, o que possibilitaria pensarmos numa renovação do seu repertório visual, em um movimento de supressão dos excessos da carga ornamental semelhante ao que vinha acontecendo, *v.g.*, em Salvador justamente na virada dos séculos. Isso faria supor um artista cujo repertório visual já se estivesse afinando com essa revalorização das estruturas claras da arquitetura, um Servas, é possível, portanto, concluir, atualizado ao gosto do dia.

A análise do retábulo de São Pedro da Sé de Mariana, como a elabora Adriano Ramos, aventa a colaboração e parceria de Vieira Servas com Antunes de Carvalho, apontando para a solução de uma dupla autoria, o que poderia justificar, de modo plausível, pequenas alterações no estilo geral da talha. Ambos haviam trabalhado no altar da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo compondo uma das peças de talha mais sofisticadas, embora de gosto marcadamente mais leve e fantástico na ornamentação, da segunda metade do século XVIII mineiro. Deste modo, é possível que, considerando válida a hipótese da participação de Servas na elaboração do risco do retábulo-mor de São Pedro dos Clérigos, o resultado final seja o fruto de uma parceria que combinasse as habilidades e predicados de cada um dos artistas. A presença de um segundo entalhador, afeito mais às estruturas do que à ornamentação apostas sobre elas, talvez explicasse o referido encolhimento da sanefa que, nas demais obras de Servas, alcança valor plástico tão acentuado.

Há, entretanto, uma série de outros elementos a considerar. O conjunto de entalhes que cobre a capela-mor, aderindo-se às arestas da abóbada é um caso especialíssimo de interação entre arquitetura e entalhe, uma solução bastante diversa das levadas a cabo no ambiente mineiro setecentista, salvo, talvez, aquela que se pode ver na capela-mor do Rosário de Ouro Preto em escala mais modesta. As relações entre estes edifícios parecem sempre estreitar-se...

As colunas retas de fuste canelado podem ser aproximadas de outras realizações oitocentistas, como as da Catedral de Campinas, um modelo, aliás de origem baiana. Os capitéis compostos são de fatura delicada e o entablamento alto assentado sobre eles apresenta recorte sutil e sinuoso. As molduras semi-circulares e concêntricas sobre o coroamento são outra solução de efeito sofisticado e original. As voltas externas dessa estrutura, ultrapassando o espaço definido pelas colunas, são sustentadas por sancas em pedra. Desses apoios, partem novas molduras em curva que vão cobrir o perímetro do teto da capela principal.

O desarranjo generalizado da Irmandade marianense pode ser compreendido como um reflexo do ambiente instável, característico das Minas do século XVIII e dos períodos de vacância que operavam como suspensões na instalação da ordem e da estrutura administrativa. Os dias do Áureo Trono Episcopal, da brilhante academia de literatos e oradores que se formou por ocasião da posse de D. Manoel da Cruz ficariam para trás nos anos subseqüentes à sua gestão. Assim mesmo, é possível afirmar que seu episcopado logrou alguns tentos ao lançar as bases para a futura Diocese, reorganizada a partir dos fins do século XVIII. Foi em seu episcopado que, do mesmo modo, realizaram-se, de modo solene e decoroso, as exéquias em favor de D. João V, primeiro grande evento "transoceânico", levado a cabo nas diversas possessões ultramarinas em honra da memória do Rei Magnífico que o conduzira à cabeça da recém-criada diocese de Mariana.

---

<sup>38</sup> A cronologia de Servas em Mariana seria a que se segue, segundo Judith Martins: a) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, obras em 1770, 1775, 1796, b) Sé Catedral, obras em 1795, 1797 e 1807, sem menções ao retábulo de São Pedro, c) Igreja de Nossa Senhora do Carmo, obras em 1801 e 1802. A esse respeito consultar o *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, IPHAN, 1974, p. 215 e 216.