

Percursos da pesquisa da ornamentação das igrejas na Bahia do Século XIX

Pathways of the research on church ornamentation in Bahia in the 19th century

Luiz Alberto Ribeiro Freire¹

Resumo:

O presente texto expõe reflexões sobre o percurso na investigação da arte da talha na Bahia do século XIX, mais precisamente o movimento de reforma da ornamentação das igrejas baianas e seus resultados estéticos. Nele tecemos considerações sobre as bases teóricas que fundamentaram os estudos, a metodologia adotada e as diretrizes surgidas do embate com o objeto e das questões por ele sugeridas.

Abstract:

This paper presents reflections on the research journey of the art of woodcarving in Bahia in the nineteenth century, more precisely the reform movement of the ornamentation of Bahian churches and their esthetic results. In it, we weave considerations about the theoretical bases which provide the grounds for the study, the methodology and guidelines arising from the collision with the object and the issues which have arisen.

Palavras-chave:

Métodos. Pesquisa. Talha.

Keywords:

Methodologies. Research. Woodcarving.

¹ Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto. Professor da Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Em 2005 ganhou o Prêmio Clarival do Prado Valadares da Organização Odebrecht, o que facultou a ampliação da pesquisa da tese e a publicação em 2006 do livro “A Talha Neoclássica na Bahia”. Por essa publicação o autor recebeu o prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA. É pesquisador de produtividade do CNPQ, nível 2.

A pesquisa em História da Arte implica problemas gerais comuns a toda investigação científica das Ciências Humanas e outros específicos da área. A escolha de um tema para ser pesquisado e a construção do objeto de pesquisa é quase sempre dificultada pela falta de conhecimento profundo da História da Arte Brasileira. Os estudos dessa disciplina, quase restritos ao ensino superior, e nele tendo sua abordagem quase sempre panorâmica, mais horizontal, que vertical. Ultimamente, devido à criação de cursos de graduação em História da Arte em várias universidades do país, a situação vem lentamente se modificando.

Quando decidimos empreender nossos estudos nos níveis de mestrado e doutorado, possuíamos uma razoável inserção na disciplina, pois já havíamos realizado um curso de especialização (*Lato sensu*) em Cultura e Arte Barroca na UFOP, tínhamos cursado uma disciplina de 60 horas de História da Arte Brasileira e outras três com a mesma carga horária que abrangiam a arte ocidental da pré-história à Idade Média, do Renascimento ao século XIX e dos Pós-impressionistas à arte contemporânea.

Nossa inserção nos estudos da disciplina não era suficiente para selecionarmos autonomamente um tema forte. Construímos um primeiro projeto no qual pretendíamos investigar balaustrades e gradis na separação dos espaços sagrados do templo católico tridentino e estávamos convictos que esse era um tema excelente, pois nunca fora pesquisado, era inédito. Mesmo com essa convicção decidimos nos aconselhar com uma pesquisadora experiente no trato da arte sacra católica brasileira do período colonial e, ao encontrarmos a Professora e Doutora Myriam Ribeiro, a mesma se manifestou contrária ao estudo dos gradis nos interiores sacros como projeto de mestrado ou doutorado, não por achar o tema pouco importante, mas por considerá-lo pequeno diante das lacunas existentes na história da arte brasileira e, principalmente, da baiana, achou um bom tema a ser estudado para uma comunicação em congresso. Retirou de sua biblioteca o livro de Germain Bazin, *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, abriu e leu cinco páginas nas quais o autor chamava a atenção para o movimento de reforma da talha ornamental das igrejas baianas no século XIX, observando a elevada qualidade técnica e estética dos resultados e apontando para a necessidade de aprofundamento dos estudos.

Após a leitura, a professora disse-nos que aquele era o tema que a história da arte baiana e brasileira necessitava que fosse estudado e que o nosso trabalho ganharia enormes dimensões. Esse encontro não foi suficiente para que nos convencêssemos disso, precisamos reler muitas

vezes o texto de Bazin, os escritos de Marieta Alves, de Carlos Ott e confrontar o discurso com a obra artística, vendo e revendo os interiores decorados em Salvador no século XIX.

Depois dessas investidas surgiu, então, o convencimento de que a orientação de Myriam Ribeiro era válida e que só os pesquisadores experientes na área temática que se pretende fazer os estudos podem alcançar essa visão e indicar e/ou ajudar na definição de um tema forte, de um tema cujos conhecimentos produzidos possam suprir lacunas importantes, revisar os conhecimentos existentes e revelar a dimensão dos fenômenos artísticos².

O passo seguinte, não menos complexo, foi a construção do objeto de pesquisa, pois estudar o movimento de reforma ornamental na Bahia do século XIX demandava entender a intensidade e a frequência desse movimento, compreender que uma ornamentação sacra se compunha da talha decorativa, das imagens nelas assentes, nas pinturas de painéis, nas pinturas de forro, nas balaustradas, nas grades, nos retábulos de altares, nos revestimentos de pisos e paredes, enfim em um complexo artístico extremamente amplo e diverso. Construir o objeto impunha a tarefa de recortar, no gênero, no espaço e no tempo, o tema escolhido para que a pesquisa se tornasse exequível no tempo regulamentar de um doutorado.

O recorte no gênero recaiu sobre a talha, pois o primeiro passo para as reformas ornamentais era sempre dado em torno da construção de um novo retábulo-mor. A talha foi, portanto, o motor da renovação estética, mas não o único gênero artístico abrangido.

Logo, ficou evidente que as reformas ocorreram com muita frequência nas igrejas da capital baiana e, por isso, decidimos priorizar, como espaço de pesquisa, Salvador, mas como também se evidenciava uma abrangência maior dessa reforma, sobretudo no Recôncavo da Bahia, nunca pensamos em deixar totalmente essa área de fora. Mantivemos o nome Bahia, pois Salvador foi por muito tempo tratada como Cidade da Bahia.

² Há dois artigos publicados em que faço uma reflexão acerca dos métodos de pesquisa em História da Arte e no estudo da talha. Nesse procurei me aprofundar nas bases teóricas que permitiram avanços no conhecimento, na abordagem e nas conclusões do meu trabalho. Sugiro a leitura dos artigos: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Considerações acerca dos métodos na pesquisa histórico-artística no Brasil. In: HERNANDEZ, Maria Hermínia Olivera (org.). *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA*, Salvador: EDUFBA, 2008. n. 5. p. 9-25. 140 p. il. - FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Contribuições aos métodos de pesquisa da arte da talha no Brasil. RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte; C/Arte, 2007. 559 p. il. p. 395-402.

Por último, tinha um movimento reformador que atravessou todo o século XIX. Inicialmente, pensamos em somente trabalhar com as reformas ocorridas na primeira metade, depois nos convencemos de que, na segunda metade, ocorreram manifestações de relevo, que não podiam ser desprezadas. Decidimos, ainda, que trabalharíamos mais profundamente com as reformas documentadas e inauguradoras de novas tipologias e de que as demais entrariam como referência da extensão do fenômeno.

De todas as definições tomadas em relação à construção do objeto de pesquisa, a mais trabalhosa foi a da especificação da identificação estilística do resultado da reforma. Como atribuir o caráter neoclássico a resultados estilisticamente híbridos, com resquícios ou sobrevivências de Barroco e Rococó? Tivemos que vencer os quatro anos de pesquisa do doutorado para mantermos sem escrúpulos o título do trabalho: “A Talha Neoclássica na Bahia”.

Conforme se evidencia, é necessário principiar a pesquisa para construir o objeto e para compor o projeto, assim como é fundamental realizar uma revisão bibliográfica adequada. Revimos tudo que tinha sido escrito sobre o assunto, nesses escritos, as preocupações se dividiam entre a identificação de obras artísticas realizadas, definição de autorias, datas das obras e conhecimento dos artistas em Manuel Querino, Marieta Alves e Carlos Ott. Predominava no discurso desses historiadores a crítica ao Neoclássico e a arte do século XIX. Germain Bazin inovou com o estudo das definições estilísticas, redes de influências, escolas artísticas e, principalmente com uma visão destituída de preconceitos, que lhe permitiu enxergar a talha neoclássica baiana como um neoclássico diferente, criativo, típico e expressivo.

A seleção temática e a construção do objeto se constituem já nos primeiros passos da elaboração do projeto, que evoluíram para a justificativa, na qual o pesquisador deve esclarecer a razão da escolha do tema e quais as perspectivas de preenchimento de lacunas, a crítica e a renovação do conhecimento existente e os pontos prováveis de contribuição para a ciência.

Uma revisão bibliográfica competente é parte do projeto e é condição para a argumentação da justificativa e a elaboração do objetivo geral, pois a revisão consiste na leitura e na crítica dos conhecimentos produzidos sobre o assunto, sendo redigida de forma discursiva de maneira que fiquem claros: as ideias a questionar, o avanço do conhecimento que deseja atingir e os problemas que pretende resolver ou para os quais pretende dar respostas.

A partir dos autores mencionados, optamos, inicialmente, por fazer uma História da Arte que denominamos de “pedra e cal”, ou seja, uma História da Arte preocupada com as questões básicas (estudo formal, construção de tipologias, estudo de influências dos modelos, conhecimento dos artistas em sua individualidade e posição social) presentes nos primeiros modelos de estudos nessa disciplina no ocidente. Tal opção fundamentou-se na carência da realidade dos estudos, dominante na década de 1990, mas logo percebemos que os estudos não podiam se restringir somente a essas questões e, então, começamos a nos apropriar de uma base teórica que permitisse uma interpretação do fenômeno à luz dos métodos e das tendências contemporâneas.

A literatura existente apontava para o aprofundamento nas linhas de datações, autorias, classificações formais, acrescentamos questões referentes às razões e circunstâncias das reformas; contexto sociocultural da Bahia no século XIX; aprofundamento na biografia dos artistas; na compreensão do trabalho artístico, tanto do ponto de vista técnico, quanto das suas relações com os clientes, entre eles e com a sociedade; na identificação e na análise do repertório ornamental; na construção de tipologias de todas as peças de talha; nas questões simbólicas e na origem e na evolução dos modelos.

Acercamos-nos de manuais de metodologia de estudos da História da Arte a exemplo dos títulos: *História da História da Arte* de Germain Bazin, *Guia de História da Arte* de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, *Historiografia da Arte* do alemão Hermann Bauer, *Teoria y Metodología de la Historia Del Arte* (1982) do espanhol José Fernández Arenas e *Guia para el estudio de la historia Del Arte* de Fernando Checa Cremades, Maria de los Santos Garcia e José Miguel Moran Turina. Esses manuais foram imprescindíveis para atentarmos acerca das múltiplas possibilidades de pesquisa do fenômeno artístico, natureza e métodos da História da Arte, mas devem ser complementados por outras leituras fundamentais para a observação dos métodos e da construção do discurso histórico-artístico.

Entrar em contato direto com as variadas abordagens da história da arte produzidas pelos autores clássicos e atuais foi extremamente importante para a pesquisa que empreendemos, pois, através da leitura, assimilamos os métodos de procedimento, abordagem e a estruturação do discurso e refletimos sobre eles.

A leitura de Bazin, Bauer e Argan torna-se um guia para a seleção dos títulos a serem lidos, devendo-se ter sempre a estratégia de selecionar para estudo um ou mais títulos representativos de interpretações diferentes do fenômeno artístico, tais como: os biográficos, os geracionistas, os psicanalíticos, os factuais, os filosóficos, os estéticos, os tecnicistas,

os formalistas, os semiológicos, os iconográficos, os iconológicos, os sociológicos, os antropológicos, os criticistas etc.

Do mesmo modo, foi fundamental o conhecimento das teorias e dos métodos da História das Mentalidades, também conhecida como Nova História. Embora a História da Arte seja pioneira em muito dos aspectos que a história pura demorou a perceber, em razão de o seu objeto de estudo prioritário, a arte, ser manifestação de esquemas mentais coletivos e individuais, os estudos e a produção historiográfica dos maiores da Nova História são instrumentos valiosos para se entender a complexidade do trato dos fenômenos humanos.

Foi providencial ler e conhecer o pensamento e as histórias escritas por Georges Duby entre elas *A história continua, O tempo das catedrais, O cavaleiro, a mulher e o padre*, entre outras; as histórias de Jacques Le Goff *A história nova, História e memória*, entre muitas outras que constituem o fundamental s fundações dos estudos históricos contemporâneo.

Imprescindível, também, foi conhecer a literatura clássica e atual da História do Brasil e, no meu caso, da Bahia. Recorremos às visões de historiadores, sociólogos e antropólogos que inovaram a afirmação das identidades nacionais, da contribuição de todas as matrizes culturais da nossa civilização e, sobretudo, a visão positiva da mestiçagem brasileira, que eles inauguraram ou desenvolveram.

Gilberto Freyre, nos clássicos *Casa Grande e Senzala e Sobrados e Mocambos* entre outras publicações sobre diversos aspectos da história e mentalidade brasileira, nas quais esse historiador social lançou mão de fontes documentais até então desprezadas, como os anúncios de jornais, ditados populares, memória oral, literatura de cordel etc. Eles nos dão uma interpretação da história cultural brasileira, ressaltando as contribuições dos povos “submetidos”, índios, africanos, portugueses “pobres” e suas descendências, contrariando a tônica da historiografia dominante que esquecia essa contribuição ou a interpretava como fator de atraso.

Sérgio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil, Visão do Paraíso*; Roberto da Mata em *O que faz o Brasil, Brasil?*; Caio Prado Junior *Evolução política do Brasil, Formação do Brasil Contemporâneo: colônia, História Econômica do Brasil, A revolução Brasileira* e outros.

E, ainda, Darcy Ribeiro: *O Povo Brasileiro; A formação e o sentido do Brasil*; Lucy Dias e Roberto Gambini: *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira* entre outros títulos e autores que muito contribuíram para uma interpretação atual e inclusiva do processo civilizatório brasileiro.

A construção de um referencial teórico de história geral e da sociedade brasileira é de muita valia e imprescindível ao estudo de qualquer manifestação social. Essa construção pode partir de títulos mais gerais e de outros específicos que podem ser levantados nas bibliotecas e nos arquivos especializados, nos acervos artísticos e iconográficos e na rede internacional de computadores – Internet. As opções de leituras ficam sempre à mercê dos aspectos que o pesquisador deseja aprofundar ou apoiar-se teoricamente e das sugestões que o tema indicar.

Como o espaço da pesquisa era e continua sendo a Bahia, contei com dissertações e teses realizadas nos Programa de Pós-Graduação em História da UFBA e com títulos publicados que muito valeram para o entendimento das circunstâncias sociais da manifestação artística que estudei e continuo estudando.

O livro de Kátia de Queirós Mattoso, *Bahia século XIX: uma província no Império*, por abranger os vários aspectos da organização social, política e cultural da Bahia em todo o século XIX forneceu dados e análises imprescindíveis para a compreensão das reformas ornamentais, sobretudo na movimentação econômica e religiosa e das relações centro-periferia.

O trabalho de João José Reis, *A morte é uma festa*, contribuiu imensamente com o excelente dimensionamento do papel social das irmandades religiosas, sendo fundamental para o entendimento da razão de existência das irmandades e ordens terceiras, dos ritos fúnebres e das práticas e mentalidades que vigoraram no Brasil do século XVI ao XIX e um pouco além. No processo de apropriação desses conhecimentos gerais, a preocupação em encontrar nexos e relações com o fenômeno artístico estudado foi constante.

O contato direto com o conjunto de igrejas ornamentadas no século XIX em Salvador, intensificado pelo registro fotográfico, possibilitou um conhecimento visual, sem o qual não seria possível a identificação das tendências, variações e tipologias dos elementos da talha e dos arranjos ornamentais. Esse conhecimento apoiou as principais teses do trabalho: a da existência de identidades formais baianas e brasileiras, independente da existência ou não de elementos da flora tropical ou de fisionomias africanas, indígenas ou mestiças; e a tese de uma mistura estilística de Neoclássico, Barroco e Rococó, afirmados por um *ethos* neoclássico.

Conhecer os atores dessas ações de reformas – tanto a clientela, quanto os artistas – foi tarefa necessária. Uma fonte potencial de informação sobre os artistas e suas relações com a clientela é a documentação das irmandades, ordens terceiras e ordens primeiras

(conventos masculinos) e segundas (conventos femininos). Essa documentação compõe-se de Estatutos, Regimentos, Livros de Atas, Livros de Receita e Despesa, Relatórios de Gestões, Recibos avulsos ou Livro de Recibos, notas fiscais, anotações avulsas e outros documentos. No Brasil, é muito difícil a preservação completa dessa documentação. Excesso de umidade, goteiras, ataque de insetos, incêndios e o mal-acondicionamento provocam perdas parciais ou totais dos acervos.

Nos grandes centros coloniais do Brasil, a maior parte dessa documentação foi pesquisada pelos pioneiros, entretanto as atenções estavam concentradas na autoria e datação. Na nossa pesquisa foi de imensa valia acompanhar o dia a dia das mesas administrativas, desse modo, não só os contratos das obras artísticas nos despertaram interesse, mas as atas do período que antecedeu, que durou e sucedeu a obra. Através dessas atas, foi possível acompanhar as decisões tomadas acerca das reformas, as discussões e polêmicas, a forma de contratação das obras, a capacidade financeira de empreendê-las e de se organizarem para a dotação financeira necessária; assim como querelas com os artistas e muitos dados relativos às circunstâncias das obras de reforma dos templos.

No caso das obras de talha, os contratos são extremamente detalhados, todas as peças ornamentais são citadas, esse detalhamento enfraquece quando a obra contratada é de pintura e douramento e de escultura de imagens sagradas. Neles, encontramos o preço total da obra, a forma de pagamento, a data de finalização do trabalho, a assinatura dos contratantes e dos artistas contratados e outras recomendações acerca de aproveitamento de materiais e de natureza estética.

Em alguns casos, foram formadas comissões de obras que relatavam periodicamente a evolução do trabalho, desta forma, temos um documento capaz de nos conceder informações técnicas, sobre os problemas que apresentados e suas resoluções.

É preciso dar especial atenção aos conflitos, pois, somente através da administração deles, os documentos revelam dados, que não se incluíam na rotina burocrática dos registros.

A Irmandade do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo contratou o mestre Joaquim Francisco de Matos Roseira para reformar a talha da capela-mor de sua igreja. Como foi verificado atraso na obra, a mesa administrativa deu um ultimato ao mestre, diagnosticando os problemas e definindo novas regras. No diagnóstico, constava a ausência do mestre no canteiro de obras, que ocasionava a insubordinação dos jovens aprendizes, que só atrapalhavam os oficiais. A Mesa Administrativa

ainda exigiu fiador, exigência refutada pelo mestre sob a alegação de ser possuidor de vários bens. Com a sugestão do mestre, definiu-se que a obra seria concluída em seis meses e que trabalharia com seis oficiais, sem que nesse número constassem os aprendizes³. Graças a esse conflito, soubemos que o mestre admitia mais de um aprendiz, que trabalhava com uma equipe máxima de seis oficiais e que possuía patrimônio.

Depois de analisar alguns contratos de obras de talha, podemos destacar as cláusulas mais frequentes, que se repetiam, e aquelas especiais determinadas pela natureza da obra, ou pela exigência dos contratantes. É importante confrontar o teor desses contratos com os estatutos e os regimentos das organizações religiosas, pois, muitas vezes, a forma de contratação estava estipulada na carta magna dessas instituições e a violação delas quase sempre gerava polêmicas e apelações entre os irmãos.

Investigação deficiente de fontes, mas não impossível de ser feita é a da formação, organização dos artistas e suas biografias. Há uma bibliografia portuguesa que trata do assunto da organização e da formação dos artistas nos séculos XVI ao XIX, mas não há consenso sobre a existência de uma organização padrão em Portugal Continental. Ao contrário, há constatação de variações dos padrões e uma diferença entre a prática portuense em relação à lisboeta. Contudo, é admitido que a formação padrão era a oficial com bases no sistema medieval e que, ocasionalmente, haveria aulas públicas e, só no século XIX, em determinados centros, fundaram-se os liceus de Artes e Ofícios e Academias de Belas-Artes.

Da bibliografia portuguesa, acerca da formação e da organização dos ofícios, são clássicos os títulos de Franz-Paul de Almeida Langhans e Marcello Caetano, *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídio para a sua história*⁴; de A. L. de Carvalho, *Os mestres de Guimarães*⁵; de Antônio Cruz, *Os mestres do Porto: subsídios para a história das antigas corporações dos ofícios mecânicos*⁶; Natália Marinho Ferreira-Alves, *A arte*

³ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il. 128.

⁴ LANGHANS, Franz-Paul de Almeida e CAETANO, Marcello. *As corporações dos ofícios mecânicos: subsídio para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943. v. 1. 789 p.

⁵ CARVALHO, A. L. *Os mestres de Guimarães*. Braga: Oficinas Gráficas Pax, 1943-1944, v. 4 e 5.

⁶ CRUZ, Antônio. *Os mestres do Porto; subsídios para a história das antigas corporações dos ofícios mecânicos*. Porto: Sub-Secretariado das Corporações e Previdência Social, 1943, v. 1. 224p.

*da talha no Porto na época Barroca*⁷. É recomendável verificar sempre o conhecimento atualizado seja nos títulos novos publicados, seja nas teses de doutorado, nas dissertações de mestrado e nas monografias de cursos de especializações, orientação válida para o Brasil.

No Brasil, há mais artigos do que livros publicados sobre o assunto, destacando-se a publicação de Maria Helena Flexor⁸, de Caio Cezar Boshi⁹ e numerosos autores que têm se dedicado aos estudos da arte em Minas Gerais e no Rio de Janeiro do período colonial. Nesse âmbito dos estudos, é preciso estar sempre atento à flexibilidade das práticas. Embora o sistema de organização e formação oficial seja único, herdado do medievo europeu, há variações na sua aplicação, sobretudo nas normas que sempre são flexibilizadas no Brasil, a exemplo da proibição dos negros no ofício de ourives, contrariada segundo registro de carta do século XVIII do Governador Geral ao Conselho Ultramarino de Lisboa, na ocasião do roubo das alfaías da Sé da Bahia.

As fontes documentais são parcas, mas existem e precisam ser procuradas, assim como nos textos publicados ou manuscritos, de autoria conhecida ou não, em forma de crônica do cotidiano ou mesmo de biografia dos artistas. A partir do século XIX, começamos a encontrar textos dessa natureza e, no início do XX, teremos, na Bahia, a história da arte como biografia dos artistas de Manuel Raimundo Querino¹⁰, que muito nos informa sobre a formação, as relações sociais com a clientela, as migrações, entre outros assuntos.

Fonte privilegiada, nesse estudo, são os jornais da época. Isso só foi possível no Brasil a partir do século XIX, quando a imprensa foi liberada. Outra fonte potencial foram os almanaques, também publicados nos séculos XIX e XX.

A literatura existente sobre a arte brasileira do período em que o Brasil foi colonizado pelos portugueses é extremamente marcada pela busca de afirmação da nacionalidade brasileira engendrada pelos modernistas.

⁷ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A arte da talha no Porto na época Barroca; artistas e clientela*. Materiais e técnica. Porto: Arquivo histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989. 2v.

⁸ FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador/Departamento de Cultura/Museu da Cidade, 1974. 90 p.

⁹ BOSCHI, Caio Cezar. *O barroco mineiro; artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 78 p. il. (Tudo é história, 123).

¹⁰ QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos: indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911. 207 p. il.

A figura do artista mestiço, cujo protótipo era o “Alejadinho”, ganhou aura de genialidade nas palavras de Mário de Andrade:

[...] ele [Alejadinho] coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo...¹¹

O que disse Mário de Andrade norteou grande parte do pensamento sobre o “Barroco Mineiro” e a arte brasileira do período colonial, alimentando percepções tais como a da “originalidade” da arte mineira colonial e a de uma identidade artística nacional afirmada na representação de motivos afro-brasileiros e de fisionomias “mulatas”. Porém, esse referencial, bastante válido para a arte colonial da América Central, é passível de contestação no caso brasileiro.

Na arte sacra católica do século XVII, a brasilidade observada afirmava-se na parca incidência de frutos tropicais na talha dos jesuítas, mas o acento recaía na mulatice, conforme podemos verificar em Germain Bazin:

...No entanto, os mulatos brasileiros colaboraram enormemente para o desenvolvimento artístico do Brasil; foram eles, tanto quanto os brancos, que lhe imprimiram seu caráter autóctone...¹²

A construção da identidade artística nacional da colônia se concentrou na arte de Minas Gerais com uma argumentação bem sintetizada por Toledo e composta dos seguintes itens: da mulatice dos artistas; do relativo isolamento das cidades mineiras; da ausência das ordens religiosas (proibição da Coroa portuguesa)¹³. O autor relativizou todos os itens, sem descartá-los, e apoiou-se na “intensa vida urbana de Vila Rica” dotada de variado comércio, a dinâmica cultural que incluía uma atividade intensa de músicos e literatos; a realização de numerosas obras públicas e a afluência de competentes mestres dos ofícios que contribuíram para a formação de Antonio Francisco Lisboa (O Alejadinho)¹⁴.

¹¹ ANDRADE, Mário. A arte do Alejadinho In MENDES, Nancy Maria (org.) In: *O barroco mineiro em contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 88.

¹² BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, c. 1956. v. I. p. 47. 398 p. il.

¹³ TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. 1. 490 p. il. p. 190 – 194.

¹⁴ Ibidemp. 195-196.

Posteriormente, Caio Boshi aprofundou a análise das circunstâncias sociais da originalidade do barroco mineiro¹⁵. Desenvolvemos esse tema no artigo “Revisão das teorias da identidade brasileira na arte católica dos séculos XVIII e XIX”¹⁶.

Apesar da nossa pesquisa ter como foco os anos oitocentos, anos do Brasil independente, tratamos de uma arte que é desdobramento estético e simbólico de pensamentos e práticas religiosas fomentadas pelo Concílio de Trento como forma de reação da Igreja Católica ao Protestantismo e que mantinha sua referencialidade estilística na Europa. Portanto, muitas das constantes dessa arte e muitas das transformações estilísticas poderiam ser identificadas nas manifestações artísticas sacras católicas do século XIX, se esse século e sua cultura não tivessem sido, por muito tempo, desprezados pelos historiadores da arte brasileira.

Impomos a meta de encontrar outras respostas para o problema da identidade nacional na arte tradicional brasileira, mesmo porque tratamos de uma realidade localizada em uma região brasileira em que não há “supostos” registros de elementos afro ou de fisionomias mestiças e que, à luz do entendimento tradicional, seria uma arte de repetição dos modelos europeus, destituída de qualquer novidade identificada com a cultura mestiça brasileira. Esse problema requeria enfrentamento com fundamentação teórica e argumentação convincente.

Foi preciso dar atenção ao que disse Benedito Lima de Toledo acerca das relações entre a colônia e a metrópole:

As formas de vida trazidas da Europa sofreram aqui um continuado processo de transformação. Se, ao surgir o Barroco na Europa, toda a Europa se barroquizou, o mesmo podemos dizer do mundo colonial, a saber, o Barroco não se reduz às artes plásticas, mas engloba todas as manifestações. A ocorrência desse fenômeno na América vai realimentar o processo europeu, enriquecendo-o. Dessa forma as repercussões foram recíprocas, metrópole e colônias a pouco e pouco falando a mesma linguagem¹⁷.

Embora Toledo não adentre essas relações centro-periferia, tão discutidas e desmistificadas nas teorias atuais, suas palavras, que transcrevemos acima, ecoaram no meu trabalho, sobretudo quando

¹⁵ BOSHI, Caio C. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 78 p. il. (Col. Tudo é história, 123)

¹⁶ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Revisão das teorias da identidade brasileira na arte católica dos séculos XVIII e XIX. In CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (org.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. 420 p. il. p. 322-330.

¹⁷ ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 98. 490 p. il.

concluímos a construção de tipologias de retábulos-mores, colaterais e laterais das igrejas baianas reformadas no século XIX e quando, através da iconografia artística, pudemos construir a cadeia genética, formal e simbólica de alguns tipos de retábulos-mores, um deles, de ampla repercussão na Bahia.

Outra preocupação conceitual que, de pronto, mereceu revisão foi a do conceito de “originalidade”, que a mim sempre pareceu de uso indevido, ou pelo menos deslocado para a arte do período colonial, digo para a arte representante dos estilos de arte europeus, mais uma vez nos valemos das palavras dos clássicos historiadores da nossa arte.

Referindo-se ao estilo Joanino na talha luso-brasileira, Lima de Toledo define o que se pode entender por originalidade: “A originalidade, agora, está na maneira de ordenar, compor, equilibrar, compatibilizar um complexo vocabulário de formas de molde a se atingir um resultado final que revele unidade e coerência”¹⁸. Tal definição não só nos deu suporte para entender os desdobramentos estilísticos dessa arte no século XIX baiano, como auxiliou a definição dos aspectos identitários desenvolvidos na Bahia e no Brasil.

No estudo tipológico das peças, especialmente dos retábulos, identificamos tipos diferentes, tomando como referência o arremate dos retábulos, referência recorrente na literatura clássica sobre a arte da talha (Bazin, Santos, Costa, Smith etc.), por ser essa parte aquela que é mais alterada e a que identifica formalmente o retábulo. O trabalho de Sandra Alvim¹⁹ para a análise morfológica e para a construção de tipologia é um referencial de grande atualidade e muito útil ao estudo da arquitetura e da talha.

Após a identificação dos tipos diferentes, passamos a identificar os tipos decorrentes, aqueles que reinterpretem os motivos sem negar completamente a estrutura inspiradora. Nesse trabalho, são importantíssimas a datação dos exemplares e a identificação dos mestres de oficinas que assinaram os contratos, pois é possível seguir as transformações dos modelos, identificar a inclusão de modelos novos e a vinculação entre modelos e oficinas.

De grande valia, foi o estudo genético-formal dos retábulos baianos oitocentistas, cujo documento prioritário é a própria arte: projetos, gravuras, obras realizadas. As fontes iconográficas foram primordiais para a identificação dos vínculos formais, já que a informação artística do

¹⁸ TOLEDO, op. cit; p. 188.

¹⁹ ALVIM, Sandra Polshuck de Faria. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha*. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996. 2 v. il.

século XVI ao XIX era, prioritariamente, feita pela gravura de reprodução e que essas estampas eram instrumentos de trabalho dos artistas.

Contribuíram muito para esse estudo fontes bibliográficas analíticas da produção artística de europeus que influenciaram o mundo ocidental, a exemplo do jesuíta Andrea Pozzo. A oportuna publicação de uma coletânea de textos sobre a obra de Andrea Pozzo²⁰ nos permitiu conhecer suas realizações para além daquelas publicadas no seu tratado, como também a extensão de suas influências.

É imprescindível para o estudo genético-formal da talha a pesquisa em arquivos que possuam tratados arquitetônicos e ornamentais; gravuras avulsas de arquitetura, escultura, pintura e estampas de santos produzidas do século XVI ao XIX. O Brasil dispõe de poucos fundos, mas as possibilidades de realização dessa pesquisa em fundos europeus é cada vez mais ampliada, em razão das bolsas e dos estágios pós-doutorais.

O repertório da talha, como uma arte que pode ser entendida como uma arquitetura de interiores, era basicamente o da arquitetura clássica (greco-romana) e clássica renascentista. O barroco, conforme constatou Paulo Santos, não desprezou essa base ornamental, mas acresceu a elementos novos²¹. A tendência que se verificou, a partir do Rococó, mais precisamente na transição do Rococó para o Neoclássico e no Neoclássico, foi a de depuração ornamental e uso dos elementos próprios, “rocailles”, verticalidade, ornatos esgarçados e filamentosos, assimetria. Na transição do Rococó para o Neoclássico, já é flagrante uma maior simplificação dos ornamentos, um retorno aos elementos da arquitetura clássica e, principalmente, o expurgo da simbólica barroca e a substituição por uma simbólica essencial.

A visão horizontal (panorâmica) e vertical da talha baiana oitocentista me fez compreender que as reformas ornamentais foram feitas para retirar do interior dos templos o excesso de ornatos e da simbólica barroca. Não encontramos nos textos dos documentos esse aspecto como justificativa. Em um caso apenas, a mesa administrativa da irmandade alegou que a talha a ser substituída era “excessiva”, a maioria apontava para a deterioração da talha, podridão das madeiras e ataque de insetos. Era necessário conhecer o ímpeto social dessas reformas.

Fiquei diante da missão de entender a conjuntura social das mudanças estéticas, afinal uma atividade de reforma ornamental tão intensa, contínua e sistemática deveria ter relações com uma filosofia,

²⁰ FEO, Vittorio de. e MARTINELLI, Vittorio. *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996. 255 p. il.

²¹ SANTOS, Paulo F. Santos. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Kosmos, 1951. 250 p. il. p. 68-69.

com um determinado pensamento religioso, com uma moral em vigor no período. Mais uma vez a pesquisa na literatura da história social (filosófica, teológica, das ideias, dos movimentos revolucionários etc.) forneceu os argumentos que necessitávamos para a análise da conjuntura.

Nesse âmbito, foi de extrema importância entender o Iluminismo nas suas fontes originais, entender como esse pensamento chegou ao Brasil e à Bahia e como se propagou em um ambiente majoritariamente de analfabetos, motivando levantes e revoltas, e, principalmente, as relações do Iluminismo com a religiosidade católica, já que uma de suas vertentes era anticlerical. Muito nos auxiliou a historiografia clássica do Brasil e da Bahia, especialmente aquelas obras que trataram dos levantes e revoluções pós-revolução francesa. Dentre eles destacamos o mencionado livro de Kátia Mattoso, a *História da Bahia* de Luiz Henrique Dias Tavares²² e João Reis. Neles encontramos referências à documentação primária que testemunha a existência de livros franceses que veiculavam as ideias iluministas na biblioteca dos líderes da Revolta dos Alfaiates, mas faltava umnexo entre o Iluminismo e o Catolicismo. Ulrich Im Hof forneceu conhecimento para melhor compreendermos essas relações:

O espírito do iluminismo não impunha apenas a intervenção estatal em áreas de interesse intelectual, mas projectava realizar uma verdadeira transformação interior, um retorno às fontes do cristianismo. Em vez da *beatice*, dos excessos de liturgia, de ritual, de feriados e de peregrinações religiosas era necessário cultivar uma interiorização²³.

O autor nos conduz à visão de uma vertente católica que ele denomina de “iluminismo católico” e que provoca vertentes renovadoras do catolicismo, como o jansenismo. Essa vertente moralizadora da religião se faz presente na Bahia com o movimento da Romanização da Igreja no Brasil, bem dimensionado na obra de Cândido Costa e Silva²⁴.

Em síntese, na Bahia e no Brasil do século XIX, desencadearam-se discussões e ações que pretendiam conferir uma formação mais sólida ao clero, afastá-lo da vida mundana; banir as práticas do catolicismo popular e vincular a religiosidade católica no Brasil às normas do Vaticano. Tais ideias somaram-se à constatação de que os templos católicos que tiveram suas ornamentações reformadas no século dezenove ganharam clareza, leveza, sobriedade, higiene, foram limpos dos ornatos excessivos e

²² TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. Salvador: UFBA/Gráfica Universitária, 1974. 257 p.

²³ HOF, Ulrich Im. *A Europa no século das luzes*. Trad. Maria Antônia Amarante. Lisboa: Editorial Presença, 1995. 275 p. p. 166.

²⁴ COSTA E SILVA, Cândido. *Os segadores e a Messe: o clero oitocentista na Bahia*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2000. 502 p. il.

dramáticos, e, se livraram da variada simbologia barroca e a substituição pelas virtudes teológicas ou cardeais.

O estudo iconográfico do repertório da talha implica na pesquisa em várias fontes e se divide em categorias que variam conforme o estilo de filiação do objeto de pesquisa: se do século XVII, o predomínio do vocabulário clássico renascentista já é quebrado pela introdução de elementos ornamentais como mascarões que suscitam compreensão do pensamento maneirista; se do século XVIII, a simbólica fitomórfica, zoomórfica, zooantropomórfica, fitoantropomórfica, emblemática e hagiográfica é grande e exige a busca de uma erudição em várias fontes, sobretudo naquela que esclarece a origem de alguns elementos apropriados de outras culturas pelo Cristianismo e por ele resemantizados.

O auxílio de dicionários de símbolos é um ponto de partida, mas é preciso cautela, pois o signo fora do contexto é como a palavra fora da frase, possui todos os significados e nenhum significado, é premente analisar o contexto do símbolo e procurar decifrá-lo a partir do contexto da ornamentação, do padroeiro do templo, da ordem religiosa ou irmandade do templo para que os sentidos conferidos aos ornatos sejam os mais precisos possíveis.

Se o objeto de pesquisa for a talha do século XIX, a carga simbólica se concentra nas alegorias das virtudes teológicas e cardeais e indica a necessidade de esclarecimentos nas fontes clássicas originais, da sua re-semantização pela cultura cristã e da emblemática renascentista e do novo sentido moral conferido pelo pensamento iluminista e por suas influências no Catolicismo que se renova na Europa a partir de meados do século XVIII e no Brasil do século XIX.

A fonte clássica original das virtudes e dos vícios aparece como o bom e o mau conselho no *Pinax*, diálogo de Cebes, discípulo de Sócrates e Platão, do século V a.C.²⁵. A cristianização do tema foi realizada por Aurélio Prudêncio em cerca de 400 em *La Psicomachia*²⁶. A partir daí, tal temática será constante na arte medieval, história que merece atenção, pois os atributos das virtudes vão se reduzindo e se firmando.

Na Renascença, o resgate da cultura da Antiguidade greco-romana trará para a literatura e para a arte os emblemas e as alegorias. Esse resgate tem como fonte principal *Emblemas* de Alciato²⁷ (1531) e *Iconologia* de Cesare Ripa²⁸, obras que repercutiram muito nos séculos seguintes.

²⁵ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1998. 472 p. il.

²⁶ Ibidem..

²⁷ ALCIATO. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1985. 278 p. il.

²⁸ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 1996. 2 t.

O tema das virtudes assume uma centralidade tão grande nas reformas das ornamentações das igrejas baianas do século XIX, que na pesquisa alargada – sob o patrocínio da Organização Odebrecht, Prêmio Clarival do Prado Valladares, que anualmente possibilita pesquisa e publicação de um livro – dedicamos um capítulo inteiro ao qual intitulamos “As virtudes neoclássicas contra os vícios barrocos”²⁹.

A nova moral cristã católica, influenciada pelo racionalismo iluminista, passa a valorizar essencialmente as virtudes cristãs. Toda a carga simbólica da talha barroca é substituída pelas alegorias das virtudes. Isso vai onerar os cofres das irmandades e das ordens terceiras, pois as esculturas das alegorias, quase sempre em proporções naturais ou próximas das naturais, passaram a ser encomendadas aos escultores que dominavam a anatomia humana e a escultura a todo vulto.

Os entalhadores – que antes entalhavam tudo, inclusive os ornatos simbólicos – passaram a depender dos escultores para introduzirem as alegorias nos seus retábulos. Por essa razão, muitas instituições preferiram arrematar seus retábulos com vasos e urnas.

O tema das alegorias das virtudes passa a ter, no Iluminismo, uma preferência em razão do resgate da cultura clássica, da formação moral da sociedade e do didatismo, mas outros aspectos do ideário oitocentista concorreram para as reformas dos interiores das igrejas baianas no século XIX, a exemplo das ideias higienistas contra os “miasmas” e a favor da salubridade.

Pudemos dimensionar bem as influências das ideias higienistas veiculadas pela Escola Médico-cirúrgica da Bahia (Faculdade de Medicina da Bahia), tão explicitadas na mencionada obra de João Reis³⁰, cotejando-as com a troca de materiais nos revestimentos dos pisos, madeira por mármore, e as aberturas de óculos nas capelas-mor e duas portas laterais no plano da fachada, que possibilitaram uma melhor aeração e iluminação dos interiores das igrejas.

Ao término da pesquisa, pudemos avançar o conhecimento da arte da talha na Bahia e suas reformas no século XIX em muitos aspectos e chegar a conclusões ou premissas importantes:

- a) A “originalidade” da arte sacra católica no Brasil deve ser buscada na variação formal, compositiva, na introdução de novos tipos e modelos e nas tradições desenvolvidas nas várias

²⁹ FREIRE, op. cit.

³⁰ REIS, João José. *A morte é uma festa; ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 357 p. il.

regiões do Brasil. Ela é a expressão do poder inventivo de brancos, negros e mestiços, que, apropriando-se do repertório formal e das tradições simbólico-formais europeias, foi capaz de dar consequência e evolução às tradições identificadas com o lugar. Mesmo o artista recém-chegado de Portugal enfrentava, em qualquer grande centro urbano da colônia, desafios no desempenho do seu mister, um deles era a sua capacidade de inventar, de apresentar novidades, de ser magnânimo sem nunca ter sido, mas também de compreender e expressar, através de sua arte, o gosto da clientela do lugar, seus conservadorismos e a ânsia de serem diferentes;

- b) As formas praticadas pelos entalhadores baianos, no século XIX, são tributárias da arte europeia e dos estilos Barroco e Rococó, mas obedecem a um programa, a uma intenção clara de dotar a espacialidade dos templos de desafogo ornamental, de claridade, de aeração, de diminuição da escala cromática, acentuando os fundos brancos ou cremes, pausa para a concentração dos fiéis naquilo que era essencial, na mensagem cristã primordial: as virtudes. O hibridismo estilístico ficou atrelado aos princípios do Neoclássico, expressão artística do iluminismo, que engendrou nova moralidade e práticas religiosas e, também, na componente racionalista que modificou a medicina e criou teorias como as dos miasmas e avança nas ideias higienistas que inspiraram a lei que proibiu os enterramentos nas naves das igrejas;
- c) As relações centro-periferia são extremamente dialéticas e, no campo das artes, não correspondem a uma relação apenas de dependência, ao contrário, a verve da “invenção”, palavra mais apropriada para definir a arte desse período, estava presente em todos os lugares, modelos, estampas, debuxos circulavam e, a partir deles, novas ideias brotavam. Dessa forma, a talha realizada em Salvador, no século XIX, difere muito daquela realizada no Porto, em Lisboa e em Braga, cidades portuguesas nas quais a estética neoclássica penetrou na dita arte. Algo parecido pode-se constatar nas relações artísticas entre Salvador e outros centros urbanos do Recôncavo da Bahia: alguns modelos migraram, outros foram transformados e outros surgiram como novidades.

Há, portanto, nessas reflexões, indicativos que são válidos para toda intenção de pesquisa na área de História da Arte Brasileira, focando

as artes tradicionais, mas muitos deles são frutos das perguntas que fazemos ao objeto e no diálogo que com ele estabelecemos. Se a princípio, ele se coloca com esfinge, no decorrer da relação e das buscas incessantes por fontes potenciais de informação, as respostas vão surgindo e, se não conseguimos explicar todo o fenômeno artístico, o pouco que se atinja ajudará em muito a conhecermos nosso patrimônio e a conhecermos quem somos.