



# A produção de retábulos em Minas Gerais e a historiografia do tema: uma breve discussão conceitual. | *Gustavo Oliveira Fonseca*

*doutor em História. Historiador do IPHAN-MG (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).  
| [gustavo.fonseca@iphan.gov.br](mailto:gustavo.fonseca@iphan.gov.br)*

**Resumo:** O artigo em questão almeja apresentar uma breve revisão historiográfica sobre o tema da produção de retábulos no espaço mineiro, demonstrando qual o conceitual teórico/metodológico geralmente mais utilizado no estudo acadêmico destas peças. Propõe-se, ainda, a ampliação deste conceitual e também um prolongamento temporal destes estudos, geralmente focados somente na produção setecentista.

**Palavras-chave:** retábulos, historiografia, história da arte religiosa mineira.

**Abstract.** The present paper aims to show a brief discussion about the historiographical production on wood carved altarpieces in Minas Gerais space, showing which theoretical/methodological concepts are most generally used in academics studies on the subject. It also proposes the enlargement of this conceptual as well of its temporal occurrence, once verified the majority of studies focused only in the eighteenth century.

**Key-Words:** altarpieces, historiography, Minas Gerais history of art.



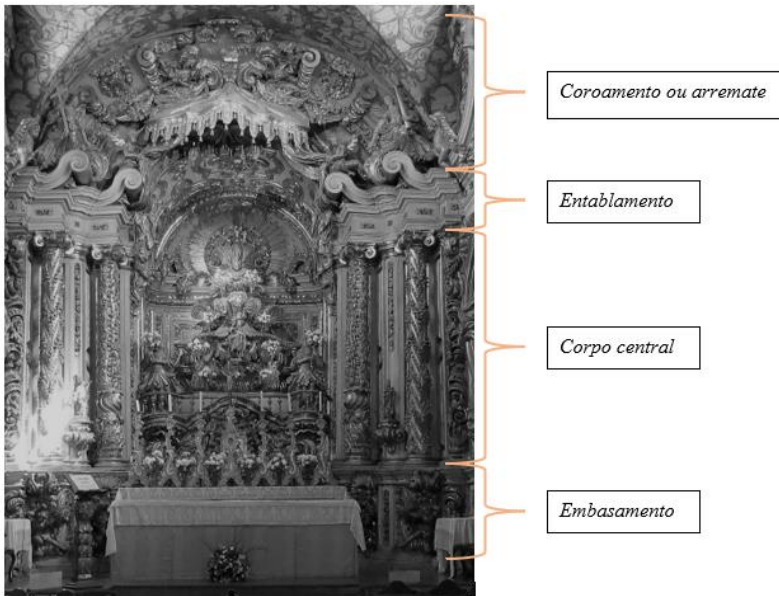
Na tradição construtiva católica, o retábulo de altar-mor representou, por séculos, um papel fundamental na liturgia – além disso, são peças de grande potencial cênico no espaço religioso, por ocuparem local de destaque na construção dos templos. Nas igrejas católicas, retábulos são peças ornamentais que se localizam atrás da mesa de altar. São erroneamente chamados de altar, quando, na verdade, são uma estrutura de apoio para os altares, que nada mais são do que as mesas portadoras das pedras-de-ara, sobre as quais são celebrados os ofícios litúrgicos da missa. Além de funcionarem como estrutura arquitetônica para exposição das imagens devocionais (esculpidas ou pintadas), os retábulos, geralmente, abrigam o sacrário, peça responsável por guardar o Santíssimo Sacramento, representação máxima da presença de Jesus Cristo para a liturgia romana.

De remota origem no mundo cristão, os retábulos, a princípio, eram apenas uma espécie de armário, onde se expunham objetos litúrgicos ou imagens de devoção. No período medieval, eram comuns retábulos em formato de trípticos ou polípticos móveis, com painéis pintados. A partir do século XVII, no mundo católico, passaram a adotar um vocabulário arquitetônico clássico, com colunas, entablamento, frontões, etc., formando peças de grande impacto cenográfico no espaço religioso do templo<sup>1</sup>. Suas origens e transformações estão, correntemente, ligadas às tradições litúrgicas e aos ofícios religiosos. É indispensável que pensemos estas peças como portadoras de funções específicas, indo além do mero deleite ornamental. As diversas peças e formatos adotados foram surgindo conforme as necessidades impostas pelos atos eclesiais. Luiz Freire, ao descrever a morfologia adotada pelos retábulos católicos a partir do Concílio de Trento (1545-1563), destaca que estas peças se constituíram em “um aparato de síntese de todos os paramentos essenciais ao ofício da missa”<sup>2</sup>. Cabe lembrar que, até 1965, quando o Concílio Vaticano II reformulou os atos litúrgicos católicos, a celebração da missa operava-se com o celebrante voltado para o altar, de costas para os fiéis: “o sacerdote somente se dirigia aos fiéis no momento de dar a comunhão, quando vinha até o limite que fechava o arco cruzeiro (cancelo, balaustrada ou grade) e, de lá, distribuía a hóstia”<sup>3</sup>. Neste contexto, como se observa, os retábulos se constituíam no alvo principal das atenções durante a celebração religiosa.

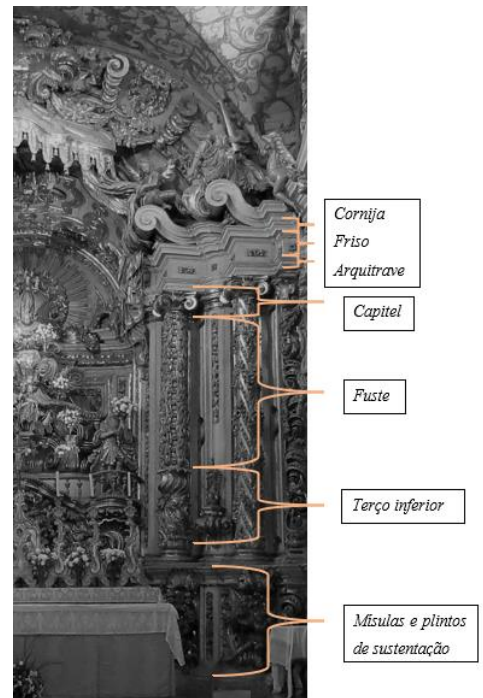
No decorrer dos séculos, os retábulos adotaram diferentes tipologias formais. No caso do território mineiro, que é a região aqui abordada, estas peças seguiram de perto a tradição lusitana com relação aos elementos morfológicos de composição das partes, variando apenas os elementos ornamentais, que tenderam a formar grupos tipológicos próprios. É claro que na fruição estética, defronte das peças, o olhar abarque o todo formado pela arquitetura e pela decoração. No entanto, para instrumentalizar o estudo dos retábulos, pode ser útil compreender a morfologia compositiva destas peças, para depois se entender o programa decorativo adotado.



Em termos arquitetônicos, analisando-se do chão ao teto, divide-se o retábulo mineiro em: embasamento (ou base), corpo central, entablamento seguido do coroamento (ou arremate). Cada uma destas partes contém suas respectivas subdivisões e nomenclaturas, herdadas da tradição clássica. Desta maneira, no embasamento podem se localizar os plintos ou, então, as mísulas de sustentação das colunas. Estas últimas subdividem-se em base, terço inferior, fuste e capitel, compondo, juntamente com o sacrário e o trono do santo padroeiro, o corpo central do retábulo. O entablamento se segue, geralmente, à ordem adotada pelo capitel da coluna, subdividindo-se em cornija, friso e arquitrave. O coroamento ou arremate carrega, habitualmente, a maior concentração ornamental dos retábulos, podendo variar bastante as formas adotadas nesta parte da composição retablistica [para melhor entendimento, observe-se os diagramas das **figuras 1 a 3**].



[Fig. 1]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio*. 1739-1750. Tiradentes. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).



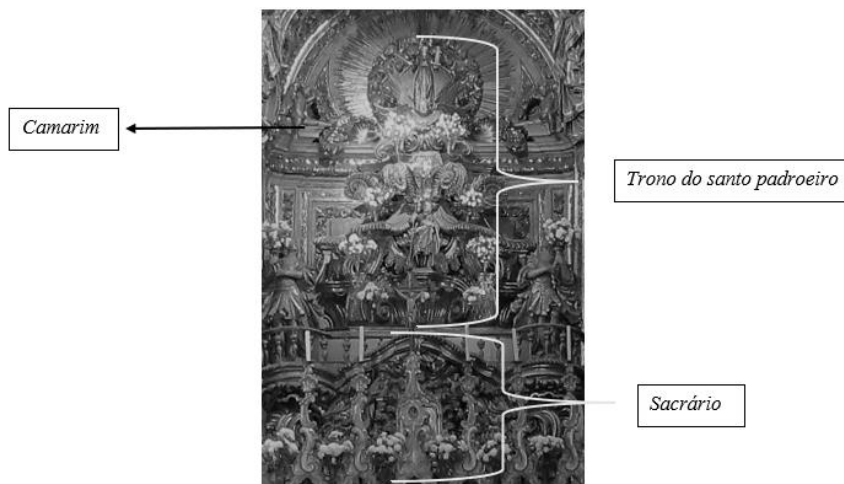
[Fig. 2]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio* (pormenor) 1739-1750. Tiradentes. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).

Esta divisão pode conter variações, não sendo uma esquematização rígida, porém, é a morfologia que mais recorrentemente foi utilizada na região mineira. Destaque-se que esta disposição das peças arquitetônicas é fruto de uma longa cadeia de transformações e adaptações às funções do retábulo, além da adequação ao gosto estético de cada momento. No que se refere à utilização de cada parte formal de um retábulo luso-brasileiro, Luiz Freire esclarece de modo didático, a maneira como cada peça se reveste, ao mesmo tempo, de uma lógica funcional e simbólica:



No centro, de baixo para cima, em primeiro plano está a mesa do altar, sobre a qual o sacerdote manipula as alfaías de metais preciosos (cálice, âmbula, ostensório, patena, galheteiro), os tecidos (sanguinho, manustérgio, corporal, pala) e ainda crucifixo, lecionário, missal e velas. Um pouco acima da mesa do altar e ao alcance das mãos do sacerdote fica o sacrário, pequeno templo em madeira dourada ou metal, dotado de porta e fechadura, destinado a conter a âmbula com a hóstia consagrada, que é retirada pelo sacerdote no momento da Eucaristia. Atrás, ou pouco acima do sacrário aparece o nicho com a imagem do santo padroeiro. Por trás do nicho ergue-se o trono eucarístico que ascende em formato piramidal em degraus, sendo que o último serve de base para a representação escultórica do Santíssimo Sacramento (em forma de cruz latina ou de Jesus crucificado) [...]. Finalmente, todos esses elementos ganham um grandioso invólucro – o baldaquino ou estrutura retábular – que amplia e dimensiona simbolicamente a importância das peças que contém<sup>4</sup>.

Freire trata dos retábulos produzidos na Bahia do século XIX. No caso mineiro, pequenas diferenças podem ser observadas, de modo especial, com relação ao uso do último degrau do trono que, em Minas, geralmente abriga o santo padroeiro, enquanto a representação do Santíssimo Sacramento se localiza abaixo, próxima ao sacrário [fig.3] – o que pode ser uma corruptela mineira da tradição portuguesa. Smith destaca que o trono eucarístico, com seus degraus ornados de castiçais, é uma característica sem equivalentes “fora do âmbito cultural português”<sup>5</sup>.



[Fig. 3]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio* (pormenor). 1739-1750. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).

Com relação aos materiais de execução das peças, Minas seguiu a herança de Portugal, onde, desde o século XVI, os retábulos, preferencialmente, eram feitos de madeira entalhada, de modo que Robert Smith afirma que neste país “a madeira tem a mesma importância que o mármore na Itália, ou a pedra em França, no interior das igrejas”<sup>6</sup>. A madeira, após trabalhada, era revestida por camadas de preparação que incluíam gesso, cola e bolo armênio, de modo a receber o douramento com folhas de ouro ou, então, a policromia.



Se os elementos de composição formal dos retábulos mantiveram-se com poucas alterações ao longo do período de produção destas peças, o mesmo não se pode dizer das características ornamentais. A parte decorativa da maquinaria retablistica esteve sempre sujeita à variação de gosto estético. Abrangendo um longo período de execução no mundo ibérico, natural que remanesçam exemplares de inúmeros modelos ornamentais diferentes.

No caso da produção mineira, convencionou-se agrupar peças com características ornamentais semelhantes, dando lugar a categorizações estilísticas que se enraizaram na historiografia que aborda o tema. Assim, do mesmo modo que a arquitetura exterior dos templos mineiros, a produção de retábulos geralmente esteve sujeita a ser estudada pela sua lógica evolutiva, herança dos estudos de arte brasileira feitos por intelectuais modernistas. No ensaio fundador dos estudos sobre o tema no Brasil, de autoria de Lúcio Costa (1902-1998) e escrito em 1941, o acervo remanescente de retábulos foi enquadrado em quatro nomenclaturas estilísticas que seriam: “classicismo barroco” (que iria do final do século XVI à primeira metade do XVII); “romanescismo barroco” (segunda metade do XVII e princípios do XVIII); “goticismo barroco” (primeira metade e meados do século XVIII) e por fim “renascentismo barroco” (da segunda metade do século XVIII até o começo do XIX)<sup>7</sup>. Esta categorização, datada à época de seu desenvolvimento, não abrange de modo claro o grande acervo destas peças, tampouco auxilia na compreensão de inúmeros exemplares que, apesar do recorte cronológico, pertencem a outro “estilo”. Graças a isto, a classificação estilística retabular de Lúcio Costa enquadra-se no segmento dos estudos clássicos sobre o tema, devido ao seu esforço pioneiro, sem que a nomenclatura estilística por ele desenvolvida forneça um arcabouço analítico para as pesquisas atuais.

A Robert Smith coube a elaboração de categorias estilísticas mais duradouras no campo do estudo dos retábulos luso-brasileiros. Seu estudo sobre a talha em Portugal logrou êxito na identificação clara de quais seriam os elementos compositivos de cada estilo. A este autor deve-se a sistematização do que seriam o “estilo nacional”, o “estilo joanino” e o “estilo rococó” – termos posteriormente adotados pela historiografia mineira<sup>8</sup>. Sua obra, de leitura didática, propõe classificações de fácil assimilação ao delimitar o vocabulário ornamental dos estilos por ele batizados.

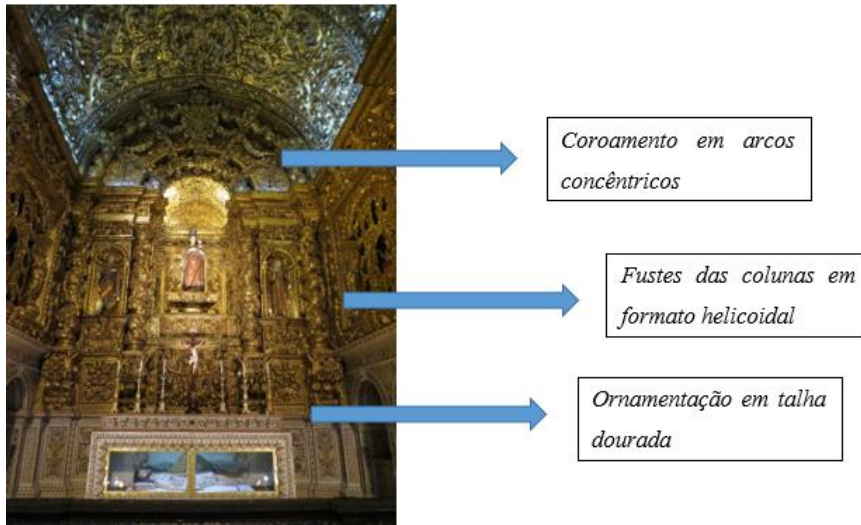
Deste modo, de acordo com o agrupamento de Smith, o “estilo nacional”, cuja vigência iria de meados do século XVII até princípios da centúria seguinte, seria caracterizado pela presença “da coluna de fuste em espiral, chamado ‘salomônico’ e o remate de arcos concêntricos”<sup>9</sup>. Segundo Smith, estes elementos combinados:

Deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais escultural do que arquitectónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos



produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa<sup>10</sup>.

De modo geral, estas características descritas por Smith e visíveis em uma infinidade de retábulos portugueses [fig.4] passaram a compor o chamado “estilo nacional”, por se considerar que “sua compleição é sumamente original e constitui, sem a mínima dúvida, um fenómeno sem paralelo na Europa do tempo, que não tem quaisquer ecos fora do Mundo Português<sup>11</sup>. No Brasil, os retábulos com tipologia semelhante ganharam o título genérico de “nacional português<sup>12</sup>”.



[Fig. 4] Retábulo de Nossa Senhora da Doctrina. Século XVIII. Madeira entalhada. Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal. Fotografia do autor (2015).

Na sequência dos estilos delimitados por Smith, tem-se o “estilo joanino”, assim chamado por associação ao tempo de vida do monarca português Dom João V (1689-1750). Segundo este pesquisador, o joanino seria marcado pela presença de um vocabulário ornamental “próprio do barroco seiscentista romano” em que predominariam “as conchas, feixes de plumas, palmas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores”<sup>13</sup>. Mantêm-se as colunas helicoidais, aliadas a “uma diversidade de baldaquinos e sanefas, de cortinas e panos, de fragmentos de arcos e outros motivos arquitetônicos”<sup>14</sup> [fig.5]. A estética joanina, diferentemente da vernácula do “nacional”, seria profundamente influenciada pela tratadística do período, de um modo especial, pelo *Perspectiva pictorum et architectorum* publicado por Andrea Pozzo, entre 1693 e 1700, que forneceu “elementos indispensáveis à estrutura do novo tipo de retábulo, e, sobretudo, o motivo de fragmentos de frontão curvado”<sup>15</sup>.





Para o período que abrange de 1750 a cerca de 1800 na produção da talha portuguesa, Smith delimita o “estilo rococó”, que seria, segundo este autor, uma “versão afrancesada do barroco”<sup>16</sup>. Este estilo se caracterizaria pela presença forte do ornamento chamado *rocaille*, cunhado em alusão às formas rochosas da natureza, que teriam sido a fonte inspiradora para a criação decorativa dos ornatos assimétricos. O rococó também foi profundamente influenciado pela proliferação de gravuras e estampas ornamentais, que possibilitaram que uma arte decorativa cortesã fosse reapropriada para a decoração religiosa. Nos retábulos, observa-se a depuração da parte escultórica e a restrição do douramento apenas aos relevos, criando peças de maior leveza decorativa.

A preocupação da obra de Smith é quase exclusiva do Portugal continental, o que o leva a considerar muito pouco a produção ultramarina, especialmente a mineira. Como destaca André Dangelo, alguns artigos foram publicados pelo pesquisador americano sobre a arte religiosa produzida no nordeste do Brasil, porém, “seu trabalho sobre a arquitetura colonial brasileira está longe do nível de profundidade dedicado pelo autor ao barroco ibérico”<sup>17</sup>. Além disso, Smith tendia a ver a produção na colônia americana como “apêndice necessário da produção portuguesa”<sup>18</sup>. Seu trabalho sobre a talha em Portugal apresenta ainda outros estilos de retábulos, que aqui foram omitidos, pois exerceram pouca influência tanto na produção de retábulos mineiros, quanto na historiografia que os aborda.

Diferentemente de Robert Smith, o pesquisador francês Germain Bazin dedicou maior esforço analítico aos retábulos produzidos em Minas Gerais, sendo que os estudos destas peças mereceram várias páginas de sua obra clássica a “Arquitetura religiosa barroca no Brasil”. Bazin vincula a produção mineira à portuguesa, ressaltando, contudo, as especificidades operadas no processo de elaboração das peças mineiras. Todavia, a nomenclatura tipológica dos retábulos luso-brasileiros identificada por Bazin obteve menos sobrevida historiográfica, sendo utilizada apenas por ele mesmo. O curador do Louvre mapeou 12 tipologias formais de retábulos portugueses (aplicáveis por ele ao caso mineiro), nomeadas de “plateresco”, “cercadura”, “contra-reforma”, “maneirista”, “clássico”, “altar-mor” e “altar-lateral” (estes formando um único grupo), “românico parietal”, “românico com moldura de arquivolta”, “barroco frontal”, “Dom João V”, “baldaquino”, “arquitetônico” e, por último, “baldaquino neoclássico”<sup>19</sup>.

Esta caracterização feita por Bazin, diferentemente da de Smith, descreve em seus títulos, às vezes elementos formais (como “baldaquino”), por outras, categorias estilísticas (“maneirista”). Em certas tipologias unem-se estilo e forma, como no caso do “baldaquino neoclássico”. O mérito desta composição conceitual reside na tentativa de abranger o maior número possível de tipologias retablisticas, porém, a aplicabilidade dos termos propostos por Bazin se mostra de difícil execução, por demasiadamente singularizadas. A tipologia de Smith, apoiando-se em balizas mais

**[Fig. 5]** José Coelho de Noronha (atribuído). *Retábulo-mor de N. Sra. do Pilar*. Século XVIII. Madeira entalhada. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG. Fotografia do autor (2021).





genéricas e, ao mesmo tempo, vinculadas ao nacionalismo lusitano (caso do “estilo nacional” e do “estilo D. João V”) logrou maior durabilidade, graças ao seu maior raio de abrangência.

Seguindo a tradição teórica da época da escrita (entre 1940 e 1960), tanto Smith quanto Bazin propõem uma linha evolutiva para as peças retabulares, o que gera, em alguns momentos, problemas metodológicos quando as peças analisadas demonstram estrutura de uma tipologia e ornamentação de outra, sendo, geralmente, justificado pelos autores pela lógica do “atraso”: “é preciso distinguir a evolução da estrutura da evolução do estilo ornamental, que nem sempre coincidem (...) também a distância entre as províncias é motivo de atraso”<sup>20</sup>. Esta concepção, válida como justificativa para as diversas transformações sofridas pelo engenho de retábulos, perde força ao se deparar com peças que não se encaixam nas categorias estilísticas pré-delimitadas.

As pesquisas pioneiras de Lúcio Costa, Robert Smith e Germain Bazin, aqui sucintamente apresentadas, tiveram o efeito de sistematizar a pesquisa sobre o fenômeno da produção de retábulos em Minas Gerais. Apesar da obra de Smith ser a que menos se preocupou com o estudo das peças mineiras, seu arcabouço teórico foi o que obteve maior popularidade nas pesquisas brasileiras, como se pode observar no verbete “retábulo” do dicionário “Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação”<sup>21</sup>. Lá encontram-se as três fases estilísticas principais propostas por Smith (nacional “português”, joanino e rococó) acrescidas ainda de uma quarta fase, que seria o “estilo neoclássico” – sendo que este último estilo é brevemente caracterizado, não merecendo na obra sequer ilustração, ao contrário dos demais.

Na sequência de trabalhos fundamentais sobre o tema dos retábulos, está a importante contribuição do livro de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus”<sup>22</sup>. Como o título já sugere, os retábulos estudados nesta obra agrupam-se na categoria do “estilo rococó”, sendo que este grupo representaria a fase mais profícua da produção mineira.

À mencionada autora coube o êxito de agrupar, definir e analisar, de acordo com uma metodologia mais atualizada, os retábulos mineiros. Myriam Ribeiro trouxe à tona a reivindicação de maior autonomia estilística do rococó frente ao barroco, uma vez que o primeiro tendia a aparecer como uma categoria inerente do último, como se lê em seus escritos:

Sínteses do barroco tardio e do rococó são frequentes na arquitetura do período [séculos XVII e XVIII], particularmente a de cunho religioso, levando muitas vezes os autores a não reconhecerem distinções nítidas entre os dois estilos. Enfatizamos, entretanto, que a correta avaliação do rococó na arquitetura e decoração dos edifícios, pressupõem que seus aspectos específicos sejam identificados e analisados. Isso porque algumas de suas características, tais como as linhas flexíveis e sinuosas, a assimetria das composições ornamentais e a prevalência dos efeitos decorativos sobre os arquitetônicos estruturais, são tendências gerais da evolução artística do período<sup>23</sup>.



Esta autora aprofunda questões apenas mencionadas anteriormente por Bazin e Smith, como o processo de divulgação de modelos de decoração franceses por meio de gravuras impressas na França e Alemanha, além da recepção destes modelos no processo criativo das obras religiosas. De um modo especial, esclarece a pesquisadora, os modos de produção do rococó e sua expansão pelo território europeu, passam de um modelo ornamental vinculado à arte cortesã francesa até ser assimilado pela decoração religiosa, atingindo regiões tão diversas como a Alemanha setentrional, o norte de Portugal e Minas Gerais, na América Portuguesa.

Passando para o caso específico da região mineradora, Myriam Ribeiro adota uma postura decididamente crítica com relação ao conceito de “barroco mineiro” que tenta englobar manifestações culturais e estéticas as mais diversas dentro de uma só categoria analítica<sup>24</sup>. O conceito de “barroco mineiro”, inicialmente proposto por Lourival Gomes Machado, ganhou fôlego com a geração modernista do antigo SPHAN e, principalmente, através dos esforços de Affonso Ávila e sua revista “Barroco”, como já discutido anteriormente. A prevalência conceitual do “barroco mineiro”, segundo Myriam Ribeiro, resulta do longo predomínio das teses nacionalistas de tradição modernista, visíveis em elementos como a “supervalorização dos artistas mestiços” – especialmente a figura de Antônio Francisco Lisboa – “o enfoque privilegiado das igrejas poligonais e curvilíneas”<sup>25</sup> e ainda, a noção equivocada de isolamento do território mineiro, como uma teoria para justificar as soluções regionais utilizadas pela arquitetura e arte mineira do século XVIII.

No caso específico dos retábulos mineiros, Myriam A. R. de Oliveira, além de ressaltar a autonomia estilística das peças “rococó”, especifica, também, as diversas tipologias de retábulos do mencionado estilo em Minas. Seriam quatro os modelos mais utilizados na região:

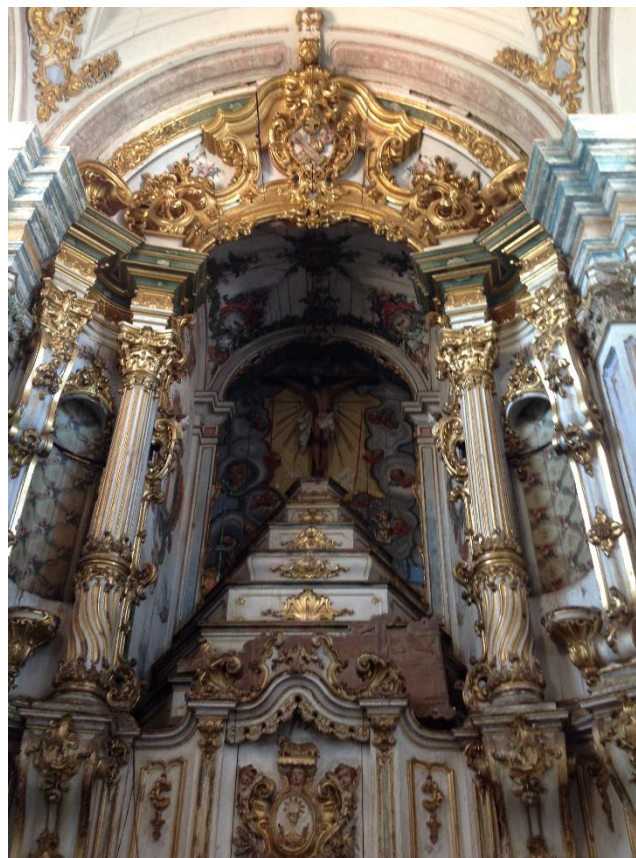
1. O primeiro modelo seria o dos retábulos que apresentam em sua composição o tema da arbaleta em perfil sinuoso em seu arremate. Segundo a autora, esta peça “usual no mobiliário civil francês do período regência”<sup>26</sup> seria uma especificidade da talha mineira, “sem precedentes em Portugal”<sup>27</sup>. São várias as peças com esta tipologia, sendo os retábulos de Francisco Vieira Servas os mais característicos [fig.6].





2. O segundo modelo apresenta o “coroamento em frontão, com curvas e contracurvas em forte oposição, tendo ao centro pequeno espaço ocupado por brasão ornamental”<sup>28</sup>. Um exemplo seria o retábulo de altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, de autoria do entalhador Luís Pinheiro [fig. 7]
3. O terceiro modelo, mais restrito, abrange os retábulos executados pela oficina de Antônio Francisco Lisboa, caracterizados pela “total limpeza do arco do coroamento, sem arbaletas ou frontões, ocupado por um imponente grupo de imagens”<sup>29</sup>. Não são muitos os retábulos com autoria confirmada identificados pela autora, apenas quatro. O risco do retábulo de São José, em Ouro Preto; o retábulo de altar-mor da Fazenda do Jaguará, atualmente na Matriz de Nova Lima; o retábulo de altar-mor da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto; e por último o retábulo de altar-mor da Capela de São Francisco de Assis de São João del-Rei, cujo risco é atribuído à Lisboa [fig.8].
4. O quarto modelo consta de uma tipologia simplificada, em que “o arco do coroamento, apresenta como única decoração uma tarja central com armas da irmandade ou atributos do santo padroeiro”<sup>30</sup>, visível, por exemplo, no retábulo de altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Carmo em Mariana [fig.9].

[Fig. 6] Francisco Vieira Servas. *Retábulo de altar-mor*. Século XVIII. Madeira entalhada. Capela de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, MG. Fotografia do autor (2016).



[Fig. 7] Luis Pinheiro. *Retábulo de altar-mor*. 1776-1778. Madeira entalhada. Capela de São Francisco de Assis, Mariana, MG. Foto: Mônica Lage (2016).



[Fig. 8] Antônio Francisco Lisboa (risco)/ Luís Pinheiro (entalhe). *Retábulo de altar-mor*. 1781. Capela de São Francisco de São João del-Rei, MG. Fotografia do autor (2021).



[Fig. 9]. Félix Antônio Lisboa. *Retábulo de altar-mor*. 1797. Capela de Nossa Senhora do Carmo, Mariana-MG. Fotografia do autor (2017).



A autora apresenta, ainda, outras tipologias de retábulos, como no caso específico dos retábulos laterais que, devido às suas posições específicas e reduzidas dimensões demandam esquemas compositivos diferenciados. Como bem destacado pela pesquisadora:

Os quatro modelos de retábulos de capela-mor descritos acima não esgotam a variedade da talha da região mineira na época rococó. Tipos completamente diferentes, circunscritos à obra de entalhadores locais, podem surgir em regiões afastadas dos grandes centros<sup>31</sup>.

Ou seja, o agrupamento tipológico está fadado à generalização, uma vez que as possibilidades de composição arquitetônicas e ornamentais destas peças poderiam variar imensamente, levadas por condições várias, desde a habilidade técnica do entalhador até o gosto estético do encomendante. Destaque-se, também, do citado acima, a possível oposição estética que poderia surgir entre centro e periferia: as principais vilas mineiras, seriam, desta forma, o polo irradiador dos modelos retablisticos, que poderiam (ou não) se difundir pelas regiões periféricas.

Muito se debate acerca da filiação estilística das peças retabulares. Levando-se em conta que a produção de retábulos no mundo luso-brasileiro abrangeu um período relativamente longo, é natural que o conjunto remanescente apresente influências estéticas as mais diversas, sendo, portanto, de se esperar a existência de diversidade e variedade no acervo remanescente. Portanto, ao longo do tempo, o agrupamento de exemplares que comungam de semelhança formal, levou os pesquisadores ao esforço de definição de estilos diferentes, algo nem sempre auxiliar na compreensão individual de cada peça, como bem notado por Myriam A. R. de Oliveira.

Na esteira destas discussões, autores mais recentes transitam entre construir uma nova conceituação estilística ou utilizar-se da antiga, relativizando-a. O pesquisador Mateus Rosada, por exemplo, em sua tese de doutoramento sobre a arquitetura e ornamentação das igrejas paulistas durante o século XVIII e XIX, mantém certas categorias estilísticas, como as de “joanino” e “rococó”, além de propor novas categorias, como “barroco português” para substituir o “estilo nacional português” e ainda “estilo imperial”, para dar conta dos retábulos produzidos no século XIX e que conjugavam de elementos de vários estilos, como o rococó e o neoclássico <sup>32</sup>.

Aziz Pedrosa, em sua pesquisa de mestrado sobre o entalhador José Coelho de Noronha, ao se utilizar do arcabouço conceitual do “estilo joanino” de Robert Smith, destaca a necessidade de não se restringir “a ocorrência dos estilos ornamentais a severas especificações delimitadoras”, mas adotá-los no sentido de “irem de encontro às bases dos movimentos artísticos e o gosto da época”<sup>33</sup>. Algo próximo do que também faz Alex Fernandes Bohrer, em seu estudo sobre o “estilo nacional português” em Minas Gerais, no qual optou-se por manter a categorização de Smith para a discriminação tipológica das peças<sup>34</sup>.



As categorias estilísticas transformam-se em um problema quando pressupõem a generalização das obras artísticas tomando-se por referência o fenômeno estético mais recorrente: cria-se um cânone para cada estilo, que termina por segregar as obras contemporâneas e que se desviam deste mesmo parâmetro. Outro ponto frágil reside na dificuldade de estabelecimento de balizas cronológicas seguras para a composição de períodos de vigência para cada estilo – o que leva a lugares-comuns, por exemplo, o do suposto “atraso” de determinada localidade na adoção de certo estilo. Resta, também, o caráter eminentemente teleológico de certas concepções estilísticas, que pode levar a abordagem dos fenômenos artísticos “como um eterno repetir cíclico de uma evolução que começa na antiguidade clássica”<sup>35</sup> em que há sempre um ápice a ser atingido, após o qual instaurar-se-ia uma suposta decadência artística. Neste aspecto, podemos argumentar, por exemplo, que apesar da visível preponderância da produção setecentista, retábulos permaneceram sendo executados durante o século XIX em Minas Gerais, geralmente em igrejas construídas no século anterior. Muitos dos templos mineiros ainda prosseguiram nas obras de decoração interna, com a execução de seus retábulos laterais de influência rococó – mesmo na capital da Província, a Imperial Cidade de Ouro Preto, estavam nesta situação as capelas das ordens terceiras do Carmo, de São Francisco de Assis e de São Francisco de Paula. Em Diamantina, na Capela de São Francisco de Assis, no ano de 1874, ainda se ocupava da execução dos retábulos laterais<sup>36</sup>. O que se constata no caso mineiro é a permanência de boa parte do acervo setecentista e, mais ainda, da persistência em se construir e ornamentar a partir dos modelos estabelecidos neste século.

Na problemática estilo/morfologia, uma possibilidade se mostra na proposta de Luiz Freire ao estudar os retábulos baianos produzidos no século XIX, quando este opta por “abranger a complexidade tipológica, fugindo do reducionismo praticado no passado”<sup>37</sup>. Este objetivo é alcançado a partir da definição de “identidades formais através de uma mostra representativa, deixando de lado o aspecto estilístico, dado o grande hibridismo verificado”<sup>38</sup>. Esta categorização é bastante útil no sentido de se “desvencilhar do ‘purismo plástico’ tão presente nos estudos tipológicos” uma vez que a “designação de um estilo pode excluir marcas de outro, presentes na manifestação”<sup>39</sup>.

Carlo Ginzburg, em um artigo intitulado “estilo: inclusão e exclusão”, propõe uma revisão histórica sobre as apropriações do termo “estilo” enquanto categoria de análise<sup>40</sup>. Seu texto, que aborda como a palavra ‘estilo’ foi utilizada desde a antiguidade até a contemporaneidade através de textos diversos, acaba por constatar dois enfoques possíveis e divergentes para a problemática conceitual dos estilos: ou analisamos cada objeto artístico pelos seus próprios parâmetros ou, então, estudamos os mesmos através de suas relações com as demais obras artísticas. Este autor chega à interessante conclusão de que os dois enfoques são “indispensáveis, mas



reciprocamente incompatíveis; não é possível experimentá-los ao mesmo tempo”<sup>41</sup>. A meu ver, impõe-se diante disto a necessidade de se ajustar as categorias conceituais às necessidades de cada objeto que se está a analisar. Tanto é preciso a generalização tipológica de obras diversas dentro de um só conceito, quanto é necessário o estudo do singular, do excepcional – não no sentido de único, mas de menos recorrente.

Como a historiografia já concluiu há tempos sobre os marcos históricos, opera-se de modo semelhante com relação aos fenômenos artísticos – estes se dão através de processos constantes de ruptura e manutenção, entre permanência e mudança. A este respeito, bem elucidou o pesquisador da história da arte, Ernest Gombrich ao concluir seu clássico livro sobre o tema:

Foi por essa razão que tentei contar a história da arte como a história de uma contínua elaboração e mudança de tradições em que cada obra se refere ao passado e indica o futuro. Pois nesta história não existe aspecto mais maravilhoso do que este: uma cadeia viva de tradição ainda vincula a arte dos nossos dias à da era das pirâmides<sup>42</sup>.

“Elaboração e mudança de tradições”. Deste pequeno trecho pode ser retirada uma ferramenta analítica extremamente útil, que pode nos oferecer respostas para o estudo das problemáticas relacionadas à produção de retábulos em Minas Gerais. Ou seja, quando se trata de construção e ornamentação religiosa, nota-se um constante reelaborar da tradição. Um processo de *atualização da tradição*. Proponho o conceito de “atualização da tradição” para caracterizar um fenômeno no qual elementos materiais antigos (sejam eles edifícios, objetos ou obras de arte) sofrem um processo de transformação em que, sem se romper com demais temporalidades, pretende-se inseri-los numa lógica atualizadora, pressupondo, assim, a coexistência de tempos distintos dentro de um mesmo objeto/edifício/obra de arte – fenômeno que se pode notar na continuidade da produção retabular mineira, que chega a atingir até mesmo o alvorecer do século XX<sup>43</sup>.

Atualizar a tradição, a princípio, pode soar contraditório, pois são termos que evocam, simultaneamente, sentidos distintos de temporalidade – um vinculado ao passado, outro ao presente. Todavia, o processo atualizador da tradição permite conter em si, a margem de contradição entre velho e novo sem formar, especificamente, uma dicotomia, mas sim, abrigando a convivência de elementos distintivos dentro de um mesmo fenômeno histórico. Trata-se da criação de um conceitual que abarque um acontecimento relativamente recorrente, pelo menos na área que aqui nos interessa, que é o caso da história da arquitetura religiosa. A operacionalidade do conceito de atualização da tradição se mostra extremamente útil para o caso da arte e da arquitetura do século XIX mineiro, pelo menos em partes. Como se vê pelo prolongamento temporal da produção de retábulos, além da destruição pura e simples do velho perante o novo, outras estratégias eram possíveis, de modo a tornar atual a ornamentação de edifícios tradicionais.





Sendo assim, crê-se possível abranger o estudo da produção de retábulos a diferentes temporalidades além do tradicional século XVIII. Está ainda por fazer um necessário estudo mais amplo do fenômeno, que englobe suas permanências e rupturas em um espaço histórico maior e não apenas pelo recorte estilístico ou temporal – A constante construção de conhecimento acadêmico sobre estas peças se justifica pela verificação do fascínio que estas peças continuam a nos causar, mesmo passados tantos tempos de sua execução.

#### Notas e bibliografia:

- <sup>1</sup> SILVA, Jorge Henrique Pais; CALADO, Margarida. **Dicionário de termos de arte e arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 2004. p. 319.
- <sup>2</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 192.
- <sup>3</sup> FREIRE, *op. cit.* p.192.
- <sup>4</sup> FREIRE, *op. cit.* p.192-193.
- <sup>5</sup> SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. p. 71.
- <sup>6</sup> SMITH, *op. cit.* p.7.
- <sup>7</sup> COSTA, Lúcio. **A arquitetura dos jesuítas no Brasil**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 5, p.09-104, 1941.
- <sup>8</sup> SMITH, *op. cit.*
- <sup>9</sup> SMITH, *op. cit.* p.69.
- <sup>10</sup> SMITH, *op. cit.* p.69.
- <sup>11</sup> SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: o barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- <sup>12</sup> ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1980. p. 171-172.
- <sup>13</sup> SMITH, *op. cit.* p.95.
- <sup>14</sup> SMITH, *op. cit.* p.95.
- <sup>15</sup> SMITH, *op. cit.* p.96.
- <sup>16</sup> SMITH, *op. cit.* p.129.
- <sup>17</sup> DANGELO, André Guilherme Dornelles. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa**: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentista. 2006. 951f. Tese (Doutorado em História) - UFMG, Belo Horizonte, 2006. p. 123.
- <sup>18</sup> DANGELO, *op. cit.* p.124.
- <sup>19</sup> BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. v. I. p. 258-259).
- <sup>20</sup> BAZIN, *op. cit.* p.256.
- <sup>21</sup> ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *op. cit.* p. 171-172.
- <sup>22</sup> OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- <sup>23</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p.43.
- <sup>24</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p.103.
- <sup>25</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p.104.
- <sup>26</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 253.
- <sup>27</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 253.
- <sup>28</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 257.
- <sup>29</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 259.
- <sup>30</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 262.
- <sup>31</sup> OLIVEIRA, *op. cit.* p. 263.



<sup>32</sup> ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação**. 2016. 452 f. Tese (doutorado em História) – USP, São Carlos, 2016. p.176.

<sup>33</sup> PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII**. 2012. 303 f. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte, 2012. p. 51.

<sup>34</sup> BOHRER, Alex Fernandes. A talha do estilo nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII. In: GLÓRIA, Ana Celeste. (org.). **O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia**. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, 2016. p.79-88.

<sup>35</sup> FREIRE, *op. cit.* p.197.

<sup>36</sup> <<http://portal.iphan.gov.br/ans.net/>>. Acesso em: 05 dez. 2021

<sup>37</sup> FREIRE, *op. cit.* p.198.

<sup>38</sup> FREIRE, *op. cit.* p.198.

<sup>39</sup> FREIRE, *op. cit.* p.199.

<sup>40</sup> GINZBURG, Carlo. Estilo: inclusão e exclusão. In: **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.139-175.

<sup>41</sup> GUINZBURG, *op. cit.* p.175.

<sup>42</sup> GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 595.

<sup>43</sup> É o caso de algumas capelas rurais da região de Diamantina e Serro, como Milho Verde, e ainda, cidades da região oeste de Minas, como Itapeçerica e Formiga. Na Matriz de Nossa Senhora de Montserrat de Baependi, no sul de Minas, retábulos continuam sendo entalhados com influência rococó até os dias atuais, como se vê na elaboração de um retábulo entalhado recentemente para abrigar relíquias da Beata Nhá Chica.

Artigo enviado para publicação: 22/09/2021

Artigo aceito para publicação: 16/11/2021