

A SAGRAÇÃO DO BARROCO NUMA NOSSA SENHORA DE XAVIER DE BRITO

LUIZ FERNANDO FERREIRA SÁ*

Apesar da escassez documental e de pesquisas sobre a obra de Francisco Xavier de Brito, pode-se dizer que ele foi o principal artista estatuário de origem portuguesa a trabalhar em meados do século XVIII no entalhe de obras sacras em Minas Gerais. No segundo quartel do XVIII, quando o estilo joanino chegou às Minas Gerais, temos em Xavier de Brito a assinatura máxima nas composições marcantes do barroco. Na peça em questão, o universo mágico do barroco de Xavier de Brito se dá a ver menos pela segurança de um contrato de compra e mais pormenorizadamente pelo senso de unidade de fatura. Trata-se, pois, de utilizarmos-nos da estilística e de um método comparativo para atribuir a imagem de N. Sra., que ora estudamos, ao referido mestre escultor.

De acordo com os arquivos da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro e da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Francisco Xavier de Brito foi o executor da ornamentação do arco-cruzeiro e dos seis retábulos laterais da nave na Capela franciscana e co-autor de inúmeras talhas na obra de reforma da Matriz do Pilar, sobretudo como mestre arrematante da capela mor (Martins 1974:128-131). Importa-nos, pois, assinalar que Xavier de Brito confirmadamente trabalhou em Minas Gerais entre 1741, data de seu ingresso na Irmandade de São Miguel e Almas de Ouro Preto, e 1751, “quando assinou o termo de consentimento, louvação e aprovação que registra a avaliação da sua obra de talha para a capela da Matriz ouropretana” (Hill 1996:47).¹ O mestre estatuário faleceu em 24 de dezembro de 1751, tendo trabalhado em obra de escultura para a Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos do Arraial do Padre Faria e executado obra de talha para a Matriz de N. Sra. da Conceição na região de Catas Altas.

O estilo Xavier de Brito, da Penitência à Igreja de N. Sra. do Pilar (e até mesmo Santa Ifigênia em Ouro Preto), se traduz por uma vigorosa movimentação e clara interpretação do estilo joanino. O mestre substituiu as colunas torsas por quartelões por sobre os quais assentou o arco do arremate encimado por um grupo escultórico. Segundo Germain Bazin (1971:97), esse é o “segundo estilo da talha em Minas, impondo à anarquia vegetal do barroco o espírito arquitetônico e estatuário que se havia manifestado em Lisboa mais de 20 anos antes.” Xavier de Brito inova, em Minas Gerais, o coroamento do retábulo com dossel, sanefa e lambrequins que sustentam ora a Santíssima Trindade envolta por serafins e anjos (Igreja do Pilar), ora a figura de Cristo e Deus Pai ladeando um globo, e, em torno desses, serafins e anjos (a ele é atribuído o coroamento de retábulo proveniente do primitivo altar-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio da cidade de Santa Bárbara e que hoje se encontra no Museu da Inconfidência em Ouro Preto). Ao reservar maior expressão e teatralidade aos registros superiores, Xavier de Brito elaborou superfícies e dimensões inteiras de intensa ondulação e assimetria. Consta-se, então, a importância de Xavier de Brito, que nos chega do Rio de Janeiro, onde dera mostras de dominar os segredos da talha erudita, e possivelmente esculpe a N. Sa. em questão.

O processo de identificação iconográfica de imagem sem atributos específicos é extremamente complexo, ainda mais se pensarmos na diversidade de invocações a Nossa Senhora no Brasil colônia e em Minas Gerais. No entanto, oferecemos a seguir três possibilidades de leitura, sendo que iremos privilegiar a primeira opção: essa imagem é, muito

* *Doutorando em Literatura*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

1. Ver também a tese de mestrado do Prof. Marcos Hill intitulada “Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de la ‘Penitência’ de Rio de Janeiro”. Louvain-La-Neuve, 1992.



2. Enquanto 'Virgem Maria' é o termo mais genérico, 'Virgem da Misericórdia' está associada à exegese teológica em contraste com 'Virgem do Apocalipse'. Por sua vez, N. Sa. do Rosário e N. Sa. dos Prazeres são representações iconográficas.

provavelmente, uma N. Sa. do Rosário. A iconografia associada a N. Sa. do Rosário é de certa forma livre de complicações. Ela é representada com o Menino Jesus, geralmente no braço esquerdo, é elevada por nuvens ou por penca de querubins, e segura na mão direita o seu atributo especial: o Rosário. A imagem em questão, diversamente das Nossas Senhoras do Rosário de vários escultores - como por exemplo a seleção pertencente à coleção Geraldo Parreiras do Museu Mineiro -, encontra-se na postura como que de manter o Rosário junto aos pés do Menino Jesus (infelizmente falta-lhe o Menino). Em vez de conceber nos parâmetros da Mariologia uma N. Sa. com a mão direita estendida apresentando o Rosário, Xavier de Brito parece seguir o estilo iconográfico de um Portugal seiscentista e distante.

Pode-se associar, no entanto, essa imagem da Virgem Maria, de caráter essencialmente dominicano e ligada ao culto da Virgem da Misericórdia, a N. Sa. do Rosário e também a N. Sa. dos Prazeres.² A primeira alternativa é confirmada por uma imagem de N. Sa. do Rosário do acervo do Museu Mineiro (Nº Reg. MMI 0998.0015) e outra apresentada por Adriano Reis Ramos como exemplo de movimentação do período barroco (1993/6:205): as duas peças mantêm o braço direito junto ao Menino Jesus e estendem somente a mão. Quanto à segunda alternativa, “conta-se que em meados do século XVI uma imagem da Virgem Maria apareceu junto à fonte da quinta dos Condes em Alcântara, Portugal,” e foi desde então “invocada por todos sob o título de Senhora dos Prazeres” (Megale 1986:120). N. Sa. dos Prazeres é geralmente representada segurando o Menino Jesus nu com o braço esquerdo, tocando os seus pés com a mão direita, e sendo elevada por querubins e nuvens (ver, por exemplo, a seleção de peças em Biezus e Lemos 1979:35,37, ou Etzel 1979:16).

Em Minas Gerais, as igrejas dedicadas a essa invocação estão em Diamantina e Lavras Novas, regiões afastadas histórica e geograficamente do âmbito de atuação de Xavier de Brito. Além disso, é muito mais provável que o mestre escultor tenha tido uma encomenda de uma N. Sa. do Rosário para oratório doméstico (como no caso da imagem em questão) nas circunvizinhanças ouropretanas, do que de uma N. Sa. dos Prazeres, cuja invocação como orago de igreja é ausente na área de Ouro Preto e cuja popularidade se estabeleceu mais ativamente no séc. XVII. A terceira alternativa iconográfica é a N. Sa. do Parto. Esta invocação está associada ao nascimento do Menino Jesus, quando a Virgem se encontra em pé segurando o recém-nascido e alegrando-se com tão divino acontecimento.

No Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, tivemos a oportunidade de estudar uma N. Sa. do Parto praticamente com as mesmas características de postura da N. Sa. em questão. A saber: a Virgem está sobre querubins, sustenta o Menino Jesus com o braço e mão esquerda, segura com a mão direita o pé do Menino, e mesmo o panejamento em curvas e dobras nos remete à N. Sa. estudada. No entanto, essa N. Sa. do Parto, de 82 cm e de origem bahiana, olha fixamente o Menino, uma característica que difere drasticamente da N. Sra. que parece olhar e entregar ao devoto não só a promessa de redenção na figura do Menino Jesus, mas também a possibilidade de relembrar tal redenção na oração do Rosário.

Resta-nos apenas conjecturas. Concluo tentativamente, portanto, que a imagem em questão é uma N. Sa. do Rosário, um prolongamento da Virgem da Misericórdia, com sua coroa de rosas (o rosário), que mantém uma estreita união com a Senhora dos Prazeres, com suas sete flores correspondentes às suas maiores alegrias. A esse par iconográfico, junta-se ainda a N. Sa. do Parto, com sua divina alegria em relação ao nascimento do Redentor. Em suma, esta Virgem do Rosário parece alegrar-se ao sintetizar elementos que celebram concomitantemente a liturgia dos pobres e iletrados (representada no Rosário) e a liturgia do prazer da palavra (representada na alegria maior do nascimento da redenção).

O Rosário desta N. Sa., embora perdido, funde-se ao Menino Jesus ausente, cai por

sobre um manto sinuoso em “S”, e assegura à peça uma (virtual) solidez de unidade justaposta às arestas esvoaçantes e a um movimento praticamente sacrossanto. Esse movimento de síntese e celebração do divino pode também ser vislumbrado no arco-cruzeiro da Penitência, quando Xavier de Brito cumpre com seu grupo escultórico “não só uma função estrutural e decorativa”, mas reveste-o, como fez com a N. Sa. do Rosário, de “características simbólicas definidoras da Fé” (Hill 1996:48). Decoração e fé são simbolizados na escultura religiosa de Xavier de Brito com muita criatividade, refinamento e candura (ver, por exemplo, uma Nossa Senhora Rainha dos Anjos de Francisco Xavier de Brito que se encontra no Museu Arquidiocesano de Mariana).

A figura de N. Sa. do Rosário, que ora atribuímos a Francisco Xavier de Brito, tem o corpo cheio, com cintura alta, cabeça com cânone de aproximadamente seis módulos, mão esquerda com dedos longos e bem articulados, panejamento artificial excessivamente movimentado, e se encontra sobre uma nuvem em volutas cercada por dois querubins. De 23 centímetros, esta N. Sa. do Rosário tem o cabelo partido ao meio em mechas de estrias grossas, cabeleira vasta cuja queda lateral perfaz com o sobremanto um plano horizontal (logo abaixo da cabeça) em contraposição ao Menino Jesus. O drapejamento bastante exuberante contrasta com a ingenuidade das feições: fronte relativamente achatada, nariz triangular com narinas recortadas, olhos pequenos e amendoados, sobrancelhas em linhas quase retas, boca pequena com lábios carnudos, queixo em montículo bem pronunciado, e pescoço curto e torneado.

Junto ao exuberante douramento, outra característica que enquadra a peça à monumentalidade do barroco em Xavier de Brito é que todas as vestes caem em pregas verticais e voltam a subir nas extremidades; como uma ponta à altura do joelho em dobras vivas e imprevistas, e uma outra ponta que cai sob o manto que apoiaria o Menino Jesus, agora imaginado. Cumpre ainda registrar que os mancheteados e as flores de malabar no estofamento surpreendem pela vitalidade que se manifesta na silhueta robusta e simultaneamente leve, articulando uma assimetria axial na paradoxal amplitude do gesto contido e no raro potencial dinâmico.

Imagem de extrema erudição barroca, esta N. Sa. do Rosário ainda sobressai como obra de Xavier de Brito não só na sua dignidade ao comunicar a fé do Rosário peculiarmente conectada ao Menino Jesus, e numa leitura estilística, mas, também, se comparada às quatro figuras de madeira policromada, atribuídas a Xavier de Brito (Leite 1979:242-243), que compõem o acervo do Museu de Arte Sacra do Mosteiro da Luz em São Paulo. As quatro esculturas, encontradas na região de Mariana e levadas inicialmente para Itu, são: Maria Madalena, São João Evangelista, N. Sa. das Dores e Cristo na Cruz. Tais esculturas dividem com a N. Sa. do Rosário características marcantes do mestre: esculturas bojudas e altamente sinuosas, rostos surpreendentemente iguais ao desta N. Sa., amplitude de um gestual contido, e eixos centrais que deixam de dividir as massas simetricamente. A Maria Madalena, por exemplo, veste uma túnica cujas mangas e sobre-mangas são do mesmo partido adotado por Xavier de Brito na N. Sa. do Rosário. Ademais, seus longos dedos e unhas bem definidas são outra peculiaridade que as esculturas têm em comum.³ Os longos cachos de cabelo da Madalena, que caem por sobre o ombro, e o cabelo partido ao meio e com volumosas dobras laterais do São João Evangelista são pormenores que realçam a semelhança deste grupo com a N. Sa. do Rosário. Uma constatação de tal ordem nos leva a traçar uma comparação da N. Sa. em questão com outras peças que apresentem a “assinatura” Xavier de Brito, e a pontuar que a assimetria nas peças do mestre é compensada não somente pelo panejamento, pois o é mais fortemente alcançada num posicionamento dos braços e das mãos que nos faz entrever uma



3. Essas figuras, embora atribuídas a Xavier de Brito, apresentam características un tanto quanto diferentes das esculturas de fatura comprovada do mestre.

ascensão em espiral.

Composição inclinatório-ascencional parece ser um marco dos conjuntos escultóricos de Xavier de Brito. Na Capela da Penitência, por exemplo, encontramos um tondo (medalhão bidimensional) com a representação de Nossa Senhora da Soledade (detalhe da ilharga esquerda, lado do Evangelho) com as mesmas feições desta N. Sa. do Rosário, inclusive com uma certa inclinação da cabeça para a esquerda. Já em Minas, o entablamento lateral esquerdo e direito da capela-mor da Igreja Pilar de Ouro Preto (o par de Virtudes teológicas Caridade, Prudência, e o par Fé e Esperança, respectivamente) bem como o coroamento do retábulo-mor (Cristo e Deus Pai), apresentam um conjunto de esculturas cujas cabeças ensaiam a mesma inclinação e demonstram as mesmas características gerais de fatura desta N. Sa., a saber: um leve movimento com a cabeça que enseja uma ondulação geral da escultura em curvas e contracurvas, boca e olhos pequenos, nariz triangular e queixo em montículo. As cabeleiras, repartidas ao meio e caindo em mechas laterais volumosas, são outras características que o grupo escultórico do Pilar de Ouro Preto e a N. Sa. do Rosário têm em comum.

A seguir, enumeraremos algumas outras obras com atribuição Francisco Xavier de Brito que pudemos analisar, ressaltando os pontos de contato com a N. Sa. do Rosário em questão:

1. N. Sa. da Conceição do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: feições do rosto, mechas volumosas que flutuam sobre o ombro direito, mãos grandes com dedos finos e unhas curtas. Importante também é a decoração pictórica das nuvens.
2. Anjo em madeira entalhada do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: bochechas rechonchudas, narinas abertas, olhos amendoados, cabelo repartido em lado com topete – o mesmo partido adotado por Xavier de Brito nos anjos do conjunto escultórico da Santíssima Trindade no Museu da Inconfidência e no par de anjos na peanha da N. Sa. do Rosário.
3. Anjo Adorador do Museu da Matriz do Pilar em Ouro Preto: gola da veste em dobra dupla, ou seja, em relevo no centro.
4. São Francisco de Paula da coleção João Moreira Garcez e presente no catálogo da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (1998:142): o que mais nos chama a atenção nesta peça atribuída a Xavier de Brito são as dobras inferiores do manto do Santo. Os profundos sulcos centrais e laterais de tais dobras são da mesma fatura da N. Sa. do Rosário. Além desses, a leve inclinação da cabeça de São Francisco de Paula para a esquerda e o seu expressivo olhar nos fazem entrever o mestre estatuário que concebeu a N. Sa. do Rosário. Por fim, as curvas sinuosas em “S” e “C” da cabeleira e gola da N. Sa. do Rosário podem ser justapostas à elaborada barba desse fundador da Ordem dos Mínimos.
5. N. Sa. do Rosário da Igreja de N. Sa. do Rosário dos Brancos do Padre Faria (Ouro Preto): apesar de ter o braço direito estendido apresentando o Rosário, esta imagem, atribuída a Xavier de Brito, tem o rosto igual à N. Sa. do Rosário estudada. A gola da veste em dobra central formando um “S” é também uma característica que nos encaminha a uma aproximação autoral entre as duas imagens.

Cabe ainda ressaltar a influência exercida por Xavier de Brito em mestres escultores como Francisco Vieira Servas ou Antônio Francisco Lisboa, e reiterar a maneira particular com que aquele mestre estatuário luso-brasileiro e originário das redondezas de Lisboa trabalhou as irregularidades da arte nascente na colônia. Nem a obra de Xavier de Brito se define tão somente por uma elegante e criativa interpretação terrena dos símbolos da religião nem a de Antônio Francisco Lisboa se esgota na “permanente e goticizante representação das realidades

metafísicas” (Frota 1982:21). Não podemos denominar decorativa a talha de Xavier de Brito para a Penitência ou Pilar porque ela não constitui ali, juntamente com a douração e a pintura penumbriada, uma simples ocupação do espaço, vivendo ao longo da linha. Todas as artes participam nesses templos, como nas igrejas trabalhadas pela mão do Aleijadinho, de um concerto orgânico de uma realidade tropical simultaneamente exuberante e hostil, e de uma ascensão em espiral estabelecida sobre uma combinação complexa de elementos que, além da talha e do “cromo”, é também simbólica do espaço arquitetônico-religioso. Sob o impulso do fervor religioso e do vigor admirável dos cânones artísticos provenientes da contra-reforma, Xavier de Brito parece ter inaugurado, senão “autorizado”, o universo rígido e paradoxalmente etéreo da vertente joanina do barroco mineiro. Mais ainda: ele tributou-nos uma N. Sa. do Rosário firmando-a com sua assinatura indelével, mesmo que, no presente, só imaginável.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Marisa Murray (Trad.). Rio de Janeiro: Record, 1971.
- BIEZUS, Ladi, e LEMOS, Carlos A. *Escultura colonial brasileira*. Munique: Gorbach, 1979.
- ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- FROTA, Lélia Coelho. *Ataide*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- HILL, Marcos. *Francisco Xavier de Brito: Um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal*. IFAC, n. 3, p. 46-51. Dez. 1996.
- HILL, Marcos. Igreja da Ordem Terceira da Penitência. In: *Igrejas do Centro Histórico do Rio de Janeiro: Dia das portas abertas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- IEPHA. *Iconografia da Virgem Maria*. Belo Horizonte: 1982.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Fascículos 12 e 18.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos sécs. XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. v. 27.
- MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Museu Arquidiocesano de Mariana*. São Paulo: Ambrosiana, s/d.
- Museu de Arte Sacra Mosteiro da Luz*. São Paulo: Editora Artes, 1987.

Museu Mineiro - Coleção de Arte Sacra. Belo Horizonte: Rona Gráfica e Editora, 1994.

O Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

O universo mágico do Barroco brasileiro. Emanuel Araújo, curador. São Paulo: Sesi, 1998.

RAMOS, Adriano Reis. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no séc. XVIII em Minas Gerais. *Barroco*, n. 17, p. 193-207. 1993/6.

ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.