

A IMAGINÁRIA DE FRANCISCO XAVIER DE BRITO: ATRIBUIÇÃO E ESPECULAÇÃO DE MERCADO

MARCOS CÉSAR DE SENNA HILL*

“O conhecedor de arte e o detetive podem muito bem ser comparados, cada um descobrindo, através de pistas despercebidas por outros, o autor de um crime em um caso, e de uma pintura em outro.” Carlo GINSBURG.

Baseada nas análises formal e estilística, a teoria dos “cacoetes” inaugurou uma metodologia imprescindível para a prática da atribuição correta de autoria. Criada na segunda metade do século XIX por Giovanni MORELLI, médico italiano e profundo conhecedor da Pintura, ela tem servido como importante parâmetro para a avaliação de obras anônimas, desde que, nos anos 60, Edgar WIND definiu-a como exemplo de uma proposta mais moderna para os trabalhos de arte, tendendo para uma apreciação tanto dos detalhes como do conjunto¹.

Como o próprio MORELLI recomenda, deve-se primeiramente abandonar a convenção de concentrar os esforços nas características mais óbvias das obras de arte, porque elas são mais facilmente mutáveis. Em contrapartida, torna-se necessária a concentração em detalhes menores, especialmente aqueles menos importantes do estilo típico da própria escola do artista².

Apontada por Carlo GINSBURG³ como uma maneira diferente de se construir o conhecimento, essa sutileza na percepção dos detalhes formais pouco visíveis é o procedimento que temos adotado para afastar “achismos” infundados nas análises atributivas das obras de arte, como pode-se constatar na avaliação que se segue.

No Brasil, a obra documentada do entalhador português Francisco Xavier de Brito inclui a talha do arco-cruzeiro (1734) e dos seis altares laterais (1736) da Capela da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, assim como a da capela-mor (1746) da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.

Como é peculiar na talha joanina, nesse vasto conjunto ornamental, alguns elementos antropomórficos destacam-se pelas dimensões e pela qualidade da fatura escultórica, integrando parte importante do *corpus* que deve fundamentar qualquer estudo ou identificação do estilo desse mestre, tanto na talha quanto na imaginária.

Se rigorosamente analisada, a forma já indica impasses de atribuição no caso carioca. Entre os dois pares de anjos do coroamento do arco-cruzeiro e os tantos outros de *putti*, espalhados por entre as pilastras misuladas dos retábulos laterais, poderíamos reconhecer, pelo menos, duas mãos. Ambas com fatura incontestavelmente portuguesa, sendo que uma se destaca por seu específico grau de refinamento e erudição.

Nos exemplos do arco-cruzeiro, o par de anjos esvoaçantes que, na parte central mais alta do arco, sustenta uma monumental cartela, deve ser atribuído à mão mais talentosa. Trata-se de belas silhuetas anatômicas, andróginas como se deve, com seus corpos parcialmente cobertos por um dinâmico tecido molhado, onde o escultor materializou sua grande maestria na representação do vento invisível e da atectonia necessários a imagens deste tipo.

Seus congêneres do nível mais baixo do coroamento não possuem nem a mesma leveza nem a mesma sutileza no entalhe. Situação idêntica acontece com os *putti* dos retábulos, ocorrendo inclusive o fato de, no mesmo retábulo, o *putto* de cada um dos lados pertencer a uma autoria diferente.

* *Mestre em História da Arte*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

1. Apud GINSBURG, Carlo. *Morelli, Freud e Sherlock Holmes: Pistas e o Método Científico*. Tradução de Francisco A. S. Grossi. In: *History Workshop Journal*, n° 9, 1980, p. 4.

2. *Idem, ibidem.*

3. Ver nota 1.



FIGURA 1 - Imagem de N. Sa. do Rosário
Capela do Padre Faria
Ouro Preto/MG
Atribuída a Francisco Xavier de Brito
Foto: Marcos Hill

4. Termo de entrega que fazem os oficiais que serviram nesta Irmandade do Santíssimo Sacramento o ano de 1745 para o de 1746 aos novos eleitos que de prenste entram a servir de 1746 para o de 1747 ao mesmo senhor e na mesma Irmandade. Ouro Preto, arquivos da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Livro 72, folio 54. Primeira transcrição por Manoel de Paiva Júnior, conservada na Coordenadoria de Registro e Documentação do IPHAN do Rio de Janeiro - pasta: Ouro Preto - igreja do Pilar III. Segunda transcrição pelo Centro de Estudos do Ciclo do Ouro da Casa dos Contos de Ouro Preto.

Analisando mais precisamente suas características formais, podemos certamente mencionar uma correspondência de estilos entre os antropomorfos do arco e os dos retábulos, presumindo que nos dois casos, a incumbência de esculpi-los tenha sido dividida entre dois artífices. O admirável é que, até aqui, a historiografia que tratou de publicar informações sobre Francisco Xavier de Brito nunca tenha mencionado as visíveis diferenças formais e estilísticas dos vários personagens existentes na primeira grande obra a ele integralmente atribuída.

Mesmo que a documentação conhecida sobre a Penitência do Rio de Janeiro não mencione outro autor que Francisco, passa a ser ligeira toda e qualquer análise que não considere as tais diferenças entre esses elementos antropomórficos. Sendo assim, um primeiro complicador surge na definição do tão decantado “Estilo Brito”, que, com Bazin, já não sublinhava objetivamente as reais questões de atribuição. Certamente como ele, os historiadores que o sucederam nesse estudo não dispuseram do tempo necessário para um olhar mais atento. Além dos já historicamente conhecidos Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, existiria, pelo menos, um terceiro entalhador que teria igualmente participado do programa ornamental carioca.

Todas as anteriores certezas se relativizam com esta constatação. Dentre os elementos do arco-cruzeiro e dos seis retábulos, quais os atribuíveis a Xavier de Brito? Seriam os mais ou os menos eruditos? Como reiniciar esta análise se nas Escrituras de Obrigação e nos Termos de Compromisso que chegaram até nós só se lê o nome de Francisco?

Felizmente, os documentos da arrematação da talha do Pilar ouropretano foram conservados. Se, por um lado, temos a certeza da autoria de Xavier de Brito, por outro um novo complicador se apresenta. Em Vila Rica, Francisco teve um sócio na empreitada, o ilustre desconhecido Antonio Henriquez Cardozo, citado pela primeira vez no Termo de Entrega da Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, pelos oficiais que serviram durante o ano de 1745/46 aos eleitos para 1746/47⁴.

Já com base na Penitência carioca, fica mais fácil a identificação de uma mão recorrente que surge de modo acessível ao olhar nos belíssimos quartelões do retábulo-mor do Pilar ouropretano. Semelhantes aos da fatura erudita carioca, dois *putti* instalam-se sobre mísulas, nos fustes destas pilastras. No presente caso, não somente a solução *putto*-quartelão é reiterada. A fineza da fatura encontrada no coroamento deste retábulo é a mesma presente na Penitência do Rio de Janeiro.

Do mesmo modo, a historiografia apressada generalizou a atribuição, esquecendo de mencionar Antonio Henriquez Cardozo como co-autor da obra. No entanto, todos os atlantes do retábulo analisado, tantas vezes atribuídos a Xavier de Brito, não poderiam sê-lo se considerada a proximidade formal e estilística evidente entre os eruditos *putti* do Rio e os existentes no Pilar de Ouro Preto. Aqui igualmente a autoria deve ter sido repartida entre Francisco, Antonio e outros possíveis anônimos, podendo ser reconhecida nos elementos com maior qualidade técnica e artística a mão de Xavier de Brito.

O fato é que, aproximando a talha do Rio de Janeiro e a de Ouro Preto, passa-se a contar com um efetivo conjunto, a partir do qual, sem a menor pressa, deve-se iniciar a identificação do estilo de Xavier de Brito. Na extensa produção mineira do mestre, pode-se ainda associar aos *putti* dos quartelões e aos antropomorfos do coroamento do retábulo-mor do Pilar outros elementos semelhantes que compõem o fragmento de coroamento do acervo do Museu da Inconfidência. Por sua vez, este exemplo deve também ser aproximado da talha do retábulo-mor de Santa Ifigênia do Alto da Cruz e do retábulo do transepto direito da Sé de Mariana, completando assim as principais referências atribuíveis a Xavier de Brito e existentes no âmbito monumental de Minas.

Dentre as imagens “brasileiras” ditas do escultor, nenhuma possui documentação conhecida. Gostaria de destacar dois importantes exemplos mineiros cujas análises podem garantir algumas certezas. São eles as imagens de Nossa Senhora do Rosário, pertencente ao acervo da Capela do Padre Faria de Ouro Preto (FIG.1) e a de Nossa Senhora dos Anjos, do Museu Arquidiocesano de Mariana (FIG. 2)⁵.

Colocadas lado a lado, imediatamente surgem correspondências que indicam a mesma autoria. Na gestualidade reside a característica mais geral que define o estilo do mestre. Com formas volumétricas semelhantes, as cabeças obedecem à mesma suave inclinação para a direita do observador. Os braços direitos de ambas coincidem em movimentos e estruturas similares, assim como as pernas dos meninos e as das próprias santas, descrevendo um correto contraposto que concentra o peso do corpo sobre a perna esquerda.

As mesmas coincidências da gestualidade são acompanhadas pela volumetria do panejamento, que, pontualmente, adere aos corpos, delineando de maneira explícita detalhes da anatomia. Dentre eles, pode ser destacada a forma como o escultor conjugou as dobras das túnicas com os pequenos seios apenas sugeridos (FIGS. 3 e 4). Analisando comparativamente este detalhe, torna-se evidente a similaridade da fatura e do estilo que, inclusive, aparece em outra imagem atribuída a Xavier de Brito: a Madalena ajoelhada do Museu da Arte Sacra de São Paulo.

Nas respectivas golas, as dobras não têm formas iguais, mas correspondem-se na fatura. As cinturas aparecem na mesma altura, e os joelhos das pernas direitas, projetados para a frente, surgem por entre dobras que praticamente definem um único desenho. Outro detalhe recorrente localiza-se num pequeno volume formado por dobras e sobredobras que, à direita das santas, movimentam as barras de suas túnicas.

Além das já enumeradas, existe uma característica encontrada nas duas imagens que também pode ser verificada nas obras de talha do Rio de Janeiro assim como nas do Pilar e de Santa Ifigênia de Ouro Preto, no fragmento de coroamento do Museu da Inconfidência e no retábulo do transepto direito da Sé de Mariana. Ela reside na forma como o escultor resolve a estrutura e a volumetria das cabeças de *putti* e de anjos.

Por outro lado, entre os vários detalhes formais das testas, olhos, narizes e bocas, um constitui importante pista para uma identificação mais segura do estilo do mestre. Trata-se de duas pequenas covas que, em todos os casos citados, aparecem na parte inferior do queixo, delimitando sua largura e ressaltando seu volume (FIG. 5). Sendo este o mais constante “cacoete” que permeia a obra de talha documentada e a da imaginária atribuída, talvez fosse interessante considerá-lo como uma das características referenciais para futuras atribuições.

Penso que outras possíveis atribuições poderiam pautar-se por metodologia semelhante, já que, respaldado por exame minucioso, este tipo de procedimento evita conclusões infundadas, neutralizando assim a avidez especulativa do mercado que já possui tantos Xavieres de Brito, Coelho de Noronha, Aleijadinhos, Mestres Pirangas, Borboletas e Vieiras Servas que uma só vida não bastaria a nenhum deles na realização de tal quantidade de obras.

Assim como a talha, a imaginária “mineira” de Xavier de Brito tem grande importância para a História da Escultura Colonial, na medida em que, através de específicos valores formais, anuncia a transição estética do período joanino para o rococó.

Uma preocupação cada vez mais visível em ressaltar a silhueta graciosa da anatomia feminina, a conjugação de dobras curvas e arredondadas com dobras angulosas e em arestas, e as seqüências de dobras e sobredobras descrevendo formas membranosas são algumas das características encontradas nas duas imagens analisadas. Através de pesquisa constantemente realizada constata-se que tais características permearão, durante a segunda metade do século



FIGURA 2 - Imagem de N. Sa. dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Atribuída a Francisco Xavier de Brito
Foto: Marcos Hill

5. Gostaria de registrar meus especiais agradecimentos ao Sr. Wilson Ferreira, responsável pela Capela do Padre Faria e à Srta. Maria da Conceição Fernandes, museóloga do Museu Arquidiocesano de Mariana por terem generosamente permitido que eu fotografasse as duas imagens em estudo.

XVIII, a escola mineira da imaginária.

Sob esta perspectiva, a obra de Xavier de Brito ganha valor de parâmetro necessário para o aprofundamento do estudo sobre a escultura colonial tanto no âmbito regional quanto no nacional, sugerindo maiores certezas sobre o tão movediço campo das atribuições.



*FIGURA 3 - Detalhe do colo
Imagem de Nossa Senhora do Rosário
Capela do Padre Faria
Ouro Preto/MG
Foto: Marcos Hill*



*FIGURA 4 - Detalhe do colo
Imagem de Nossa Senhora dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Foto: Marcos Hill*



*FIGURA 5 - Detalhe da parte inferior da imagem
Nossa Senhora dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Foto: Marcos Hill*