

A OURIVESARIA EM MINAS GERAIS: aproximação ornamental entre coroas de prata e a talha retabular.

THE JEWELRY SHOP IN MINAS GERAIS: ornamental approximation between silver crowns and the altarpiece carving.

A OURIVESARIA EN MINAS GERAIS: aproximación ornamental entre las coronas de plata y la talla del retablo.

Maria Luiza Seixas de Souza e Silva*

RESUMO

No Brasil e em especial no estado de Minas Gerais, os negócios entre ourives e contratantes foram baseados na confiança. Nunca foi criado no país um meio legal e oficial de reconhecer a qualidade dos metais preciosos por meio de marcas de contrastes e de punir os contraventores. Essa ilegalidade contribuiu para que os artefatos produzidos nos séculos passados não possuam informações confiáveis a respeito das oficinas produtoras, períodos em que foram produzidos ou os teores das ligas. Tais marcas auxiliam os pesquisadores na datação do objeto e a falta dessa importante informação afeta os diagnósticos preparados pelos conservadores. O objetivo desse trabalho é sugerir uma identificação por afinidade temporal entre os estilos dos relevos encontrados nas talhas dos retábulos mineiros e os elementos decorativos de um acervo de coroas de prata. Como as sociedades sempre foram influenciadas pelos estilos e gostos de sua época, essa equivalência estética tem o potencial de indicar aproximadamente o período a partir do qual os artefatos metálicos produzidos em Minas Gerais podem ter sido confeccionados.

132

Palavras-chave: Ourivesaria; estilos retabulares; relevos decorativos; Minas Gerais

ABSTRACT

In Brazil and especially in the state of Minas Gerais, business between goldsmiths and contractors was based on trust. A legal and official means of recognizing the quality of precious metals through contrasting marks and punishing offenders has never been created. This illegality contributed to the fact that the artifacts produced in the past centuries do not have reliable information about the producing factories, periods in which they were produced or the contents of the alloys. These marks help researchers to date the object and the lack of this important information affects the diagnoses prepared by conservators. This work aims to suggest an identification by temporal affinity between the styles of the reliefs found in the carvings of the Minas Gerais altarpieces and the decorative elements of a silver collection. As societies have always been influenced by the styles of their time, aesthetic equivalence has the potential to indicate approximately the period from which the metallic artifacts produced in Minas Gerais State may have been made.

Keywords: Jewelry; altarpiece styles; decorative reliefs; Minas Gerais State

RESUMEN

En Brasil y especialmente en el estado de Minas Gerais, los negocios entre orfebres y contratistas se basó en la confianza. Nunca se ha creado en el país un medio legal y oficial para reconocer la calidad de los metales preciosos através de marcas contrastantes y sancionar a los infractores. Esta ilegalidad contribuyó a que los artefactos producidos en los siglos pasados no tengan información de confianza sobre los talleres productores, periodos en que fueron elaborados o el contenido de las aleaciones. Estas marcas ayudan a los investigadores a fechar el objeto y la falta de esa importante información afecta los diagnósticos elaborados por los conservadores. El objetivo de este trabajo es

* Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (1989); Mestre em Engenharia de Materiais pela REDEMAT (UFOP/UEMG) (2015-2017); Atua na indústria joalheira nas áreas de criação e concepção

sugerir uma identificação por afinidade temporal entre los estilos de los relieves encontrados en las tallas de los retablos mineros y los elementos decorativos de una colección de plata. Como las sociedades siempre han sido influenciadas por los estilos y gustos de su tiempo, esta equivalência estética tiene el potencial de indicar aproximadamente el período a partir del cual los artefactos metálicos producidos en Minas Gerais pueden haber sido elaborados.

Palabras clave: Joyas; estilos de retablo; relieves decorativos; Estado de Minas Gerais

INTRODUÇÃO

Os procedimentos de conservação se empenham em criar metodologias de diagnóstico e tratamento que abordam a natureza física do objeto de arte como a técnica construtiva, o estado de conservação, os mecanismos de degradação e suas causas. Essas metodologias abordam também o contexto imaterial dos bens cabendo ao pesquisador investigar sobre o significado simbólico, histórico e social da obra ao longo do tempo até os dias atuais. Essa análise ampla concede ao objeto de pesquisa o pertencimento a um contexto maior (QUITES, 2019). Um importante dado que embasa a atuação do profissional da restauração é relativo à época em que o objeto foi produzido e o período de tempo ao qual ele foi preservado por determinada sociedade. Objetos que compõem o acervo metálico mineiro, frequentemente, não apresentam as marcas de contraste que orientam os pesquisadores para as informações temporais. O presente texto pretende proceder uma análise comparativa, formal e estilística, das obras que usaram os relevos decorativos para exaltar a fé – a talha retabular e a ourivesaria religiosa. Os retábulos produzidos na região de Minas Gerais apresentam características formais e estilísticas próprias dos períodos barroco, rococó e neoclássico e isso nos permite confrontar os ornamentos esculpidos na madeira dos retábulos e os relevos decorativos dos atributos metálicos. Essas características formais são afinidades temporais porque representavam as preferências estéticas prevalentes na época em que foram produzidos. Por esse motivo, a análise comparativa tem o potencial de indicar e sugerir o período em que peças de um acervo de coroas de prata, sem registros ou marcas de contraste, podem ter sido produzidas em função da equivalência de estilos decorativos usados pelos escultores e pelos ourives. Esse período de tempo em que o objeto de arte percorreu até chegar aos dias atuais é um importante dado para a avaliação dos processos corrosivos presentes em muitas peças que compõem os acervos metálicos mineiros.

Os ofícios ligados às artes decorativas praticados no Brasil colonial foram influenciados, técnica e estilisticamente, pelos portugueses. Segundo Oliveira (2005) e Rosa (2007), no final do século XVIII muitos desses profissionais que aqui atuaram eram de origem portuguesa. O referencial selecionado para esse ensaio comparativo é composto por historiadores da arte portugueses e brasileiros que se dedicam à análise da influência estética portuguesa nas artes decorativas produzidas no Brasil. Tratam também das alterações dos padrões, composição e temas usados ao longo do tempo, a partir do século XVIII no estado de Minas Gerais. Uma metodologia usada por esses pesquisadores é por meio do uso de desenhos de linha para os estudos da estrutura, composição e elementos decorativos dos retábulos. Norteado por esse método, foram feitos desenhos dos elementos em relevo das coroas para também proceder uma análise da sua composição e distribuição na superfície metálica. Fazer uma confrontação entre as principais características estéticas presentes nas decorações retabulares, das coroas e traçar similaridades entre as duas categorias de decoração, pode auxiliar na importante avaliação temporal do objeto metálico de estudo.

O OFÍCIO DA OURIVESARIA

O termo ourivesaria, como ofício, deveria ser aplicado estritamente aos objetos confeccionados em ouro, assim como o termo prataria às peças em prata. Porém o uso do termo foi estendido ao trabalho aplicado a outros metais como a prata e o cobre. A atividade pode ser dividida em dois domínios: a ourivesaria civil - constituída por peças utilitárias e decorativas de uso doméstico e a ourivesaria religiosa - composta por objetos que servem às celebrações do catolicismo, aos festejos religiosos e aos objetos que adornam o espaço litúrgico. É um ofício que colabora com a expressão de prestígio, de poder e de fé ao contribuir para a afirmação social de seus proprietários (ALVES et al, 2011).

A expansão dos ofícios de ourives e lavrante de prata nos centros portugueses se deu em função do fluxo do ouro e mais tarde do diamante, originários da colônia brasileira no século XVIII. Portugal viveu um período de grande opulência e essa abundância viabilizou o investimento da Igreja e da nobreza em objetos de prata (SOUSA, 2010). O ofício da ourivesaria formou em Portugal uma grande quantidade de aprendizes, oficiais e mestres e muitos deles, se deslocaram para a colônia brasileira. Esses profissionais passaram pelo Rio da Prata e Buenos Aires, trazendo tipologias, ornamentações e influências que eram adaptadas ao gosto do contratante. Os primeiros documentos que se referem à ourivesaria no Brasil são datados de 1550/1568 nas *Cartas Avulsas dos Jesuítas* que relata sobre um devoto ourives chegado de Portugal, encarregado de fazer custódia de ouro (ROSA, 2007). Não há muitos vestígios das obras dos primeiros ourives que vieram para o Brasil em função da prática de aproveitar o metal para confeccionar peças de “novo estilo”. Arquivos documentais baianos relatam grande quantidade de “prata velha” fundida para que dela se fizesse “prata nova” (ROSA, 2007).

Segundo Sousa (2010), muitas afinidades com a ourivesaria portuguesa são percebidas na prataria barroca brasileira que resistiu ao tempo como: elementos vegetais, querubins e cartelas;¹ também permaneceram as mesmas técnicas decorativas de cinzelagem e repuxo.¹ Nos séculos XVIII e XIX, há grande quantidade de envios de peças portuguesas, conforme documentação de joias enviadas para o Brasil e também de acordo com acervos ainda existentes nas igrejas. Essas peças podem ter servido de modelo para os ourives locais, mas, no fim do século XVIII, além dos elementos tradicionais, começaram a aparecer elementos tipicamente brasileiros como caju, abacaxi, tatu e figuras indígenas (ROSA, 2007; SOUSA, 2010).

No século XVIII, Brasil e Portugal vivem o auge na produção de artefatos de prata dedicados à ourivesaria civil e religiosa. São identificadas as mesmas técnicas construtivas e elementos estéticos, sendo a prataria vinda do reino, mais valorizada. Por esse motivo, existiam no Brasil os pseudo-contrastes que imitavam as marcas portuguesas. De acordo com Rosa (2007), “era uma só arte feita em terras distantes”. As marcas de contraste feitas sobre as peças executadas em prata e ouro, indicam a sua autoria, data e local de origem e atestam a legalidade do metal. O teor do metal nobre contido na liga é fundamental para a regulamentação do mercado e é também uma forma de proteção dos clientes e dos ourives que trabalham de forma honesta (ALVES *et al*, 2011). No Brasil, nunca foram criados meios legais de reconhecimento da qualidade dos metais e de formas de punição dos contraventores. Ourivesaria sempre foi uma relação de confiança (ROSA, 2007).

134

A prosperidade alcançada pela ourivesaria colonial ocorreu em função da habilidade dos artesãos, da perfeição das obras e do florescimento do luxo. Essa abundância teve como consequência a defesa dos interesses do Reino. Com o objetivo de garantir o quinto real, foi recebida no Brasil em 30 de julho de 1766, a carta régia que exigia a extinção dos ofícios de prata e ouro com o fechamento das lojas, demolição das forjas e o confisco dos instrumentos. Foram fechadas as oficinas de ourives nas capitanias do Rio de Janeiro, da Bahia, de Pernambuco e de Minas Gerais (ROSA, 2007). “Desses ofícios, dependiam milhares de profissionais. Somente no Rio de Janeiro existiam à época 375 mestres de ourives, 1500 oficiais e 1125 famílias que dependiam desse ofício para a subsistência”. (SANTOS, 1940, p. 628). As ordens recebidas tinham o potencial de causar grande prejuízo econômico para a colônia e, em consequência, para o Reino. Os instrumentos confiscados eram triviais e facilmente substituídos. Os ourives cumpriram as determinações mas continuaram a trabalhar de forma clandestina pois eram necessários para consertar e fazer joias e utensílios de prata, ouro, cobre ou estanho que faziam parte do culto ou do uso doméstico. Vice-rei e governadores foram tolerantes com os infratores que faziam também acessórios litúrgicos para irmandades administradas

¹ Repuxo e cinzel: duas técnicas combinadas em que o repuxado constrói os volumes no sentido de avesso para a frente da chapa metálica e o cinzelado consiste em ressaltar os detalhes dos volumes, obtidos no repuxado, pela parte

pela nobreza local bem como objetos para o governo colonial. Apenas nos distritos de Minas Gerais os ourives continuaram proibidos por causa do descaminho que davam ao ouro, onde se estabeleceram os artífices desonestos e aventureiros (ROSA, 2007; SANTOS, 1940).

No início do século XIX, a chegada do Príncipe Regente Dom João, da família real e sua corte ao Brasil impulsionou a atividade joalheira no Rio de Janeiro. Em 1822, foi feita para D. Pedro I, a coroa imperial de ouro cinzelado, cravada com brilhantes e do mesmo modo, cetro de ouro “[...] sob o desenho e direção do artista natural dessa cidade, Ignácio Luiz da Costa” (SANTOS, 1940, p. 628). Em 1840 foi instituída a Sociedade Animadora da Corporação dos Ourives com o intuito de garantir ao público o valor e a qualidade das peças nacionais, o combate ao contrabando, o progresso da indústria nacional e do Estado. Esse projeto pretendeu regulamentar sobre o comércio ilegal, o teor do ouro e da prata, sobre a licença dos profissionais, as marcas das oficinas e sobre a fiscalização (SANTOS, 1940). Porém, em função da entrada das louças da Companhia das Índias, que passaram a substituir os utensílios de uso doméstico de prata, da industrialização dos processos que começavam a ocorrer na Europa e dos vários anos de proibição do ofício no Brasil, a recuperação da ourivesaria no país foram prejudicadas e não alcançaram mais o vigor do século XVIII (FABRINO, 2012).

O breve histórico apresentado sobre o desenvolvimento da ourivesaria no Brasil colonial destacou dois aspectos que amparam o propósito do presente artigo: a influência, técnica e estética, exercida pelos portugueses sobre os ourives e os contratantes brasileiros e o segundo aspecto se refere ao ímprobo controle sobre o exercício da profissão, o que desperta descrédito em relação à procedência, datação e teores contidos nas ligas.

A TALHA DOS RETÁBULOS

Retábulo é uma estrutura ornamental que se eleva na parte posterior ao altar. A estrutura retabular obedece a uma lógica simbólica e também hierárquica: em primeiro plano, a mesa do altar onde o sacerdote manipulava as alfaias, acima da mesa do altar está o sacrário, onde se guardam o ostensório e a ambula, por trás, ergue-se o trono, espécie de pedestal escalonado em forma de degraus, onde o último degrau servia de base para a colocação da imagem do padroeiro da igreja. Todos esses elementos eram envolvidos pela estrutura retabular que era dividida em três partes; base, corpo e coroamento (ÁVILA *et al*, 1979; FABRINO, 2012). A evolução dessas peças foi um rico fenômeno artístico com apelo popular que tinha como objetivo emocionar o fiel e enaltecer a sua fé (TOLEDO, 2001).

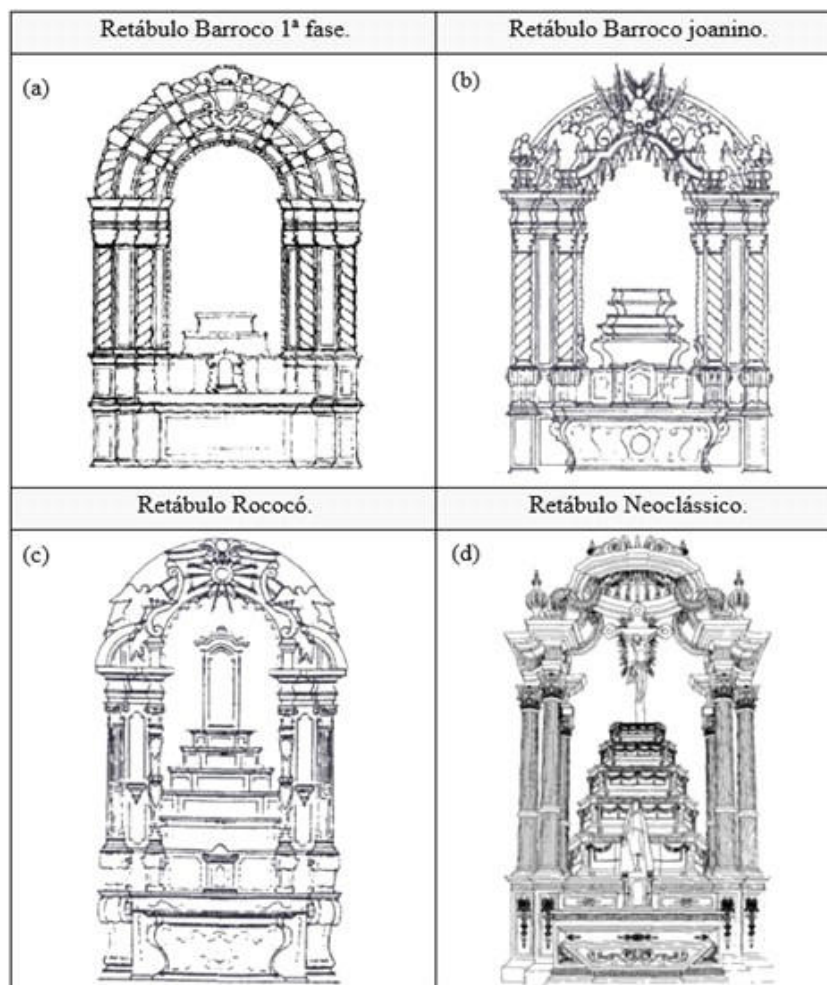
Assim como a ourivesaria, os ofícios ligados à talha brasileira, sofreram grande influência de Portugal. Oliveira (2005), ao tratar sobre uma crônica elaborada em 1790 que descreve a situação das artes na antiga Capitania das Minas Gerais, apontou sobre a possibilidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ser o único profissional brasileiro citado no documento. Os demais contratados entre construtores, mestres-de-obras, entalhadores e escultores eram, em grande maioria, de origem portuguesa vindos principalmente das regiões de Braga, Porto e Lisboa. Esses profissionais trouxeram não só a expertise, mas também os desenhos e os estilos praticados nos locais de origem (OLIVEIRA, 2005).

A arte escultórica luso-brasileira além de documentada por meio dos contratos e recibos datados, é bem preservada e serve ao propósito desse artigo porque não sofreu reformas ou refazimentos ao longo do tempo para atender às preferências estéticas de cada época, da forma tão acentuada como ocorreu com o acervo metálico.

Pesquisadores relevantes e dedicados à História do Barroco Mineiro descreveram as mudanças de estilos na talha retabular, elencaram as principais características formais em cada uma das fases e os classificaram. Autores clássicos, entre eles Lúcio Costa proporcionaram uma compreensão geral sobre o tema. Em pesquisas consequentes, essas classificações estão sendo revistas (SAD Jr., 2007).

Os elementos ornamentais esculpidos em madeira carregam significados simbólicos que ultrapassam os aspectos decorativos, eles indicam também uma evolução de estilos. Abaixo, foram relacionadas algumas das muitas características dos estilos retabulares mineiros com ênfase nas estruturas e tipologias que estão presentes também nos relevos metálicos aqui tratados.

Figura 1:- Retábulos correspondentes a cada fase estilística



Fontes: (a,b,c,d) Costa, 1941; (e) Freire, 2006.

Retábulo Barroco (1ª fase) - Nacional português: ocorre até o início do século XVIII. É caracterizado por talhas profundas, exuberantes e volumosas. Apresenta dois elementos principais: coluna em espiral e coroamento em arcos concêntricos que, combinados, tornam a estrutura retabular mais contínua enfatizando o movimento. Decoração predominante em forma de ornatos fitomorfos, anjos e querubins (Figura 1a).. Formas sensuais e contornos fechados e arredondados (ÁVILA *et al*, 1079; FABRINO, 2012).

Retábulo Barroco (2ª fase) - Dom João V ou Joanino: esse estilo começa no Brasil com a vinda do entalhador português Francisco Xavier de Brito que trabalhou na talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto a partir de 1746. É caracterizado pela assimetria na estrutura dos ornamentos de conchas, guirlandas, palmas, volutas entrelaçadas e flores, especialmente rosas, girassóis e margaridas. Estrutura formada por colunas em espiral e fragmento de arcos ou volutas. A esse estilo é empregado o termo “horror ao vazio” (ÁVILA, 1984; FABRINO, 2012; OLIVEIRA e CAMPOS, 2011). (Figura 1b)

Retábulo Rococó: domina as decorações internas das igrejas mineiras a partir de 1775. É um estilo suave e requintado com influência francesa. A estrutura é simplificada estruturalmente, valoriza o coroamento em arco e abandona a coluna torsa em favor da coluna reta e estriada. Os ornamentos introduzidos nessa fase são rocailles ou conchas abstralizadas. Os espaços vazios com contornos

sinuosos têm importância equivalente aos preenchidos pelas composições ornamentais com o uso de laços, conchas, flores e folhagens assimétricas (ÁVILA *et al*, 1979; FABRINO, 2012; OLIVEIRA e CAMPOS, 2011). (Figura 1c)

Retábulo Neoclássico: ocorre com pouca expressividade em Minas Gerais ao longo do século XIX. Estilo caracterizado por formas simplificadas, onde a verticalidade é acentuada, aparecem também os elementos decorativos retangulares e paralelos com o abandono dos elementos ornamentais tradicionais na talha mineira do século XVIII. (ÁVILA *et al*, 1979; FABRINO, 2012). (Figura 1d)

Os modelos dos retábulos mineiros apresentam muitas variáveis mesmo quando estão circunscritos à uma mesma categoria. No estudo de Myriam Ribeiro e Adalgisa Campos, em que versam sobre os monumentos religiosos do período Barroco e Rococó em Minas Gerais, é relatado que em muitos casos a longa duração para a construção de todo o conjunto pode ter como resultado a coexistência de várias influências estéticas (OLIVEIRA e CAMPOS, 2011). De forma diferente, o estilo eclético faz uso de elementos formais do barroco, rococó e neoclássico em um único conjunto e começa a ocorrer no Brasil em meados do século XIX (FABRINO, 2012).

ESTUDO COMPARATIVO

Ao longo do tempo, os estilos artísticos influenciaram os gostos e preferências decorativas de contratantes e também de artesãos, os quais, dominavam os mais diversos materiais: metais, madeira, pedra, tecidos e pigmentos. Muitos dos objetos antigos não chegaram aos tempos atuais em função da deterioração ou da substituição por peças que passaram a atender à predileção estética vigente. Por esse motivo, as expressões artísticas que percorreram o tempo sem muitas interferências ou adaptações, podem servir de referência para as análises formais e estilísticas de cada período. Essa coerência temporal nos permite fazer uma correlação entre objetos artísticos que usaram os relevos não só como uma forma de ornar, mas também de comunicar com a comunidade por meio do impacto visual.

A preservação do patrimônio metálico requer o entendimento dos processos de fragilização do material e para tanto vários fatores são decisivos para que um diagnóstico seja feito com a maior precisão possível. Um desses fatores é a época em que esse objeto de estudo foi confeccionado e o seu tempo de uso. São raros os objetos metálicos dos acervos mineiros que têm alguma marca que indique a origem e o teor do metal, esse fato torna pertinente um estudo formal-estilístico que indique a provável procedência das peças.

As coroas de prata apresentadas nesse texto pertencem a dois acervos; do Museu de Arte Sacra da cidade mineira de Ouro Preto e do Museu Mineiro localizado na cidade de Belo Horizonte. São coroas decoradas com as técnicas de repuxo, cinzel, punção.² Possuem também alguns elementos fundidos como as cruzes e os querubins. A finalidade das técnicas de decoração em superfícies metálicas é multiplicar o jogo de luzes em função do contraste das texturas, conferindo grande preciosidade ao material (MADURO, 2012).

Algumas coroas maiores e mais elaboradas apresentam no verso da chapa um pontilhado puncionado que delimita o desenho dos relevos definindo a composição decorativa da peça. A esse desenho planejado que é transferido para o metal chamamos de risco.

Os dois acervos contêm peças que apresentam diferentes níveis de excelência técnica. A habilidade técnica dos ourives é percebida no equilíbrio da composição, na distribuição dos efeitos ornamentais ao longo das chapas, na uniformidade e qualidade na fatura dos padrões, na riqueza de detalhes e também no acabamento primoroso. As peças que direcionaram esse estudo foram feitas sob esse alto rigor técnico mencionado.

² Punção: nome da técnica e também da ferramenta que imprime no metal a forma da ponta da punção. A ferramenta é posicionada na superfície do metal e, ao ser pressionada, deforma a chapa formando um baixo relevo. A diferença entre o cinzelado e a punção é que na segunda técnica não há o deslocamento da ferramenta na superfície do metal (MADURO, 2012, p. 44).

Assim como nos retábulos, as coroas obedecem a um planejamento hierárquico vertical: na base predominam elementos fitomórficos ou geométricos, os elementos antropomórficos, quando presentes, ficam no centro das peças e a cruz sempre no topo.

Segundo Fabrino (FABRINO, 2012, p.101), a prataria do estilo barroco apresenta como principais elementos decorativos: anjos com asas ou cabeças de querubins em relevo, conchas, guirlandas, palmas e volutas entrelaçadas. “Os ornatos do período são profusamente distribuídos, buscando um efeito ótico em detrimento da beleza linear e da nitidez do contorno”,⁷ como mostra a coroa de prata e o desenho de sua base onde são identificados esses ornamentos e composição, características do período barroco tanto da primeira quanto da segunda fase da talha retabular. Também fazem parte da composição da peça, fragmentos de volutas e os detalhes das asas dos anjos em forma de espiral, típica das talhas das colunas dos retábulos de mesmo estilo. No desenho fica mais perceptível a distribuição dos relevos, que são muito vultosos, e como os espaços são densamente preenchidos por formas arredondadas dos ornatos predominantemente naturalistas.(Figura 2)

Figura 2 - Coroa de prata e seu risco com características do estilo barroco.

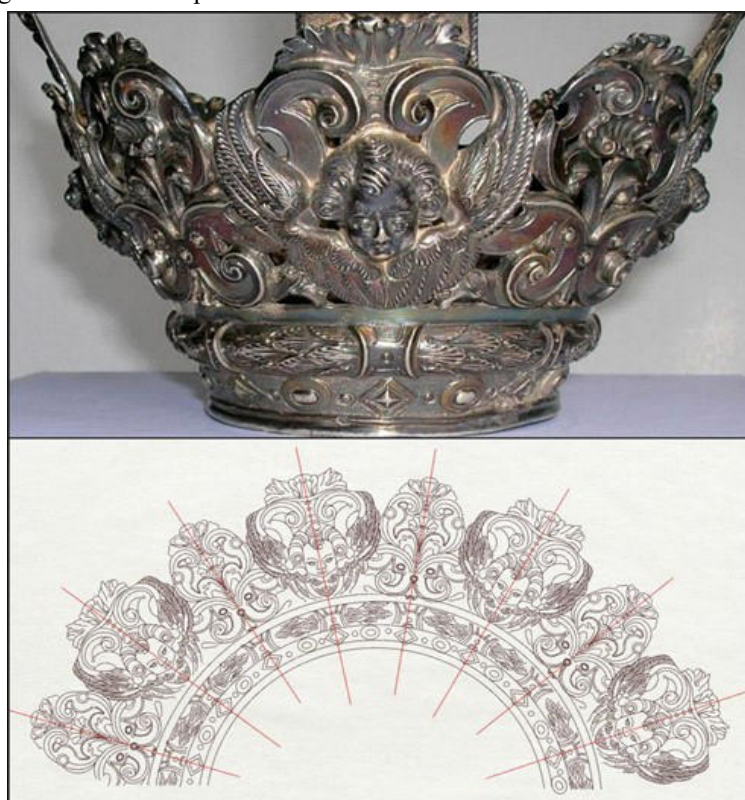


Ilustração e foto: Maria Luiza Seixas, 2016.

A partir do terceiro quartel do século XVIII, no estilo rococó, aparecem as rocalhas. Há um predomínio de ornamentos profusos e pequenos, folhas de acanto, volutas, palmas e querubins. Além dessas características temáticas ornamentais, que são verificadas nos retábulos, a coroa com características do rococó, tem uma volumetria mais suave, própria desse período. No desenho é possível notar com mais nitidez como as regiões de chapa lisa com contornos sinuosos, sem volumetria, textura ou desenho gravado, é uma importante unidade da composição. Essa área lisa, localizada no centro da base da coroa, quando polida, serve como um importante elemento para destacar as áreas de relevo em seu entorno por meio da oposição entre liso e decorado, vazio e cheio. O vazio como parte da composição é um elemento decorativo trazido pelo estilo rococó. (Figura 3).

Figura 3: Coroa de prata e seu risco com *chinoseries*.

Ilustração e foto: Maria Luiza Seixas, 2016.

Segundo Fabrino (2012), no período em que predomina o estilo rococó, aparecem também as *chinoseries*. Os estilos e as influências estéticas não eram substituídas de forma repentina. Além do intervalo de tempo em que as influências chegavam de Portugal para o Brasil, havia também um período de transição entre uma fase e outra. Isso é percebido na ornamentação dos retábulos e também nas peças de ourivesaria. Algumas peças têm características dos estilos Rococó e o Neoclássico, período que abrange o final do século XVIII até o início do século XIX. Nessa fase, a decoração é simplificada e há uma preferência por ornatos menos volumosos. Como influência do Neoclássico, são usadas na prataria sanefas, guirlandas de flores e folhas, laços e formas pérolas nas extremidades (FABRINO, 2012). A foto e a ilustração mostram os detalhes de uma coroa que tem algumas dessas características neoclássicas mencionadas por Fabrino como relevos menos volumosos e simplificados, a verticalidade na composição, elementos angulosos e detalhes lineares e paralelos em torno dos quatro cordiformes.³ Em destaque na base, as *chinoseries*, influência estética do período rococó. (Figura 4)

Além dos ornatos simplificados formado por flores e palmas, uma das principais características dos retábulos neoclássicos são as caixas retangulares e colunas com fuste⁴ liso ou com estrias. Como mencionado por Fabrino (2012), são muito frequentes na joalheria neoclássica os ornamentos com frisos paralelos e besantes.⁵ A foto apresenta uma coroa de prata com essas características descritas; os elementos geométricos aparecem em destaque no centro da peça, assim como nos retábulos neoclássicos os detalhes angulares são enfatizados na composição. As estrias das colunas dos retábulos se repetem nas hastes da coroa até a cruz do topo. No risco, fica mais compreensível a busca pela verticalidade com a proporção dada entre a altura da base e das seis hastes. (Figura 5) Pela característica da deformação sofrida pelas hastes, angulosa e na mesma localização, é provável que a coroa tenha sido achatada para a adaptação da sua altura em um espaço de nicho ou oratório, prática comum sofrida pelos atributos metálicos. (Figura 5)

³ Cordiforme: elemento decorativo em forma de coração (ALVES *et al*, 2021, p.119).

⁴ Fuste: parede da coluna entre a base e o capitel (ÁVILA *et al*, 1979, p. 148).

Figura 4: Coroa de prata e seu risco com *chinoserries*. .



Fonte: Ilustração e foto: Maria Luiza, 2016

Geralmente, as coroas maiores eram produzidas em partes separadas, base e quatro hastes. As hastes são parafusadas à base e à cruz do topo, isso facilitava a confecção e a manutenção da peça. A coroa apresentada foi confeccionada por meio de técnicas construtivas diferentes das coroas apresentadas até aqui. A ilustração que representa seu risco mostra que a base e as seis hastes foram feitas em uma chapa única, depois de decorada com os relevos por meio de repuxo e cinzel, essa chapa foi deformada dando a forma característica das coroas e por fim, a cruz do topo foi soldada unindo as hastes. (Figura 5)

Figura 5 - Coroa de prata e seu risco com características do estilo neoclássico

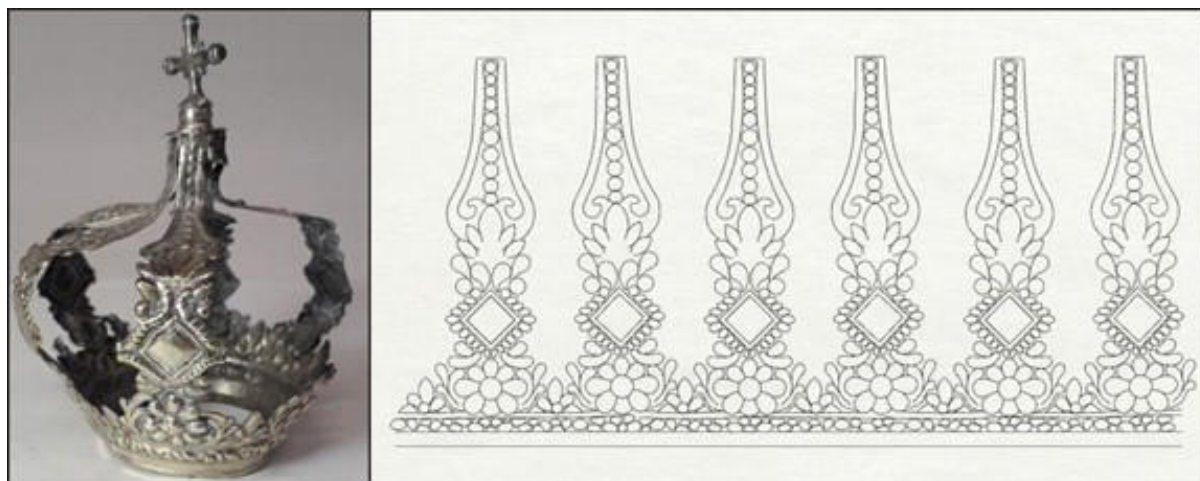
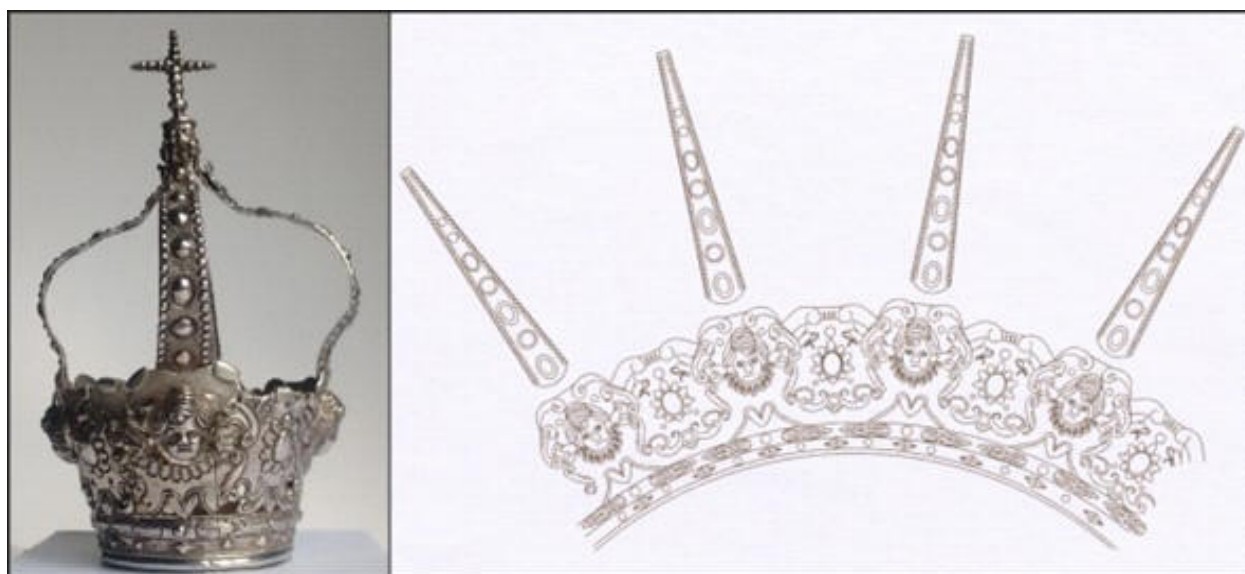


Ilustração e fotos: Maria Luiza Seixas

O tempo de confecção dessas obras em prata não justificaria uma mudança de influências estéticas sofrida ao longo de sua produção, como relatado por Oliveira e Campos (2011) na construção dos retábulos. Por esse motivo, é provável que a coexistência em uma mesma peça de estilos estéticos distintos, pode ser em função do gosto do contratante e do contratado, da habilidade técnica do artesão ou por ambos motivos.

A coroa que exemplifica o estilo eclético foi decorada com ornamentos característicos de três fases estilísticas: do barroco, com querubins em relevo bastante ressaltado; do rococó, com a volumetria suave e espaços vazios com contornos sinuosos fazendo parte da composição e, do estilo neoclássico, com os medalhões ou escudos, besantes nas extremidades das quatro hastes e formas geométricas na base da peça (FABRINO, 2012). (Figura 6)

Figura 6 – Coroa de prata em estilo eclético.



Fonte: Ilustração e foto: Maria Luiza Seixas, 2016.

CONSIDERAÇÕES

Foi feita uma revisão da literatura onde foram elencadas as principais características formais da produção escultórica retabular mineira que identificam, por meio de elementos comuns, os períodos barroco, rococó e neoclássico. A classificação estilística tem sido debatida e subdividida desde os pesquisadores clássicos que as relacionaram. Todavia, o objetivo dessas análises é fazer uma aproximação de identificação de uma equivalência formal entre elementos decorativos, composição dos relevos e o período de produção, já que muitos documentos datados atestam a época da construção e ornamentação das igrejas. Essa analogia formal-temporal feita nos retábulos mineiros serviu como indicador para detectar o provável período de produção de acervo metálico mineiro, esse, desprovido de registro documental e de contrastaria.

As sugestões de equivalências entre os padrões ornamentais dos relevos dos objetos metálicos e os estilos predominantes de um período não determinam o momento em que foram produzidos, porém, quando um elemento ornamental muito específico a um estilo é identificado, isso pode determinar o período a partir do qual o objeto pode ter sido fabricado e não a um período anterior a ele. Como as preferências estéticas não eram substituídas de forma repentina, adornos que apresentam padrões característicos a mais de um movimento estilístico, impõe ao pesquisador considerar a referência

⁵ Fuste: parede da coluna entre a base e o capitel (ÁVILA *et al*, 1979, p. 148).

do estilo mais recente para definir a partir de qual período o adorno pode ter sido produzido. Outro importante fator a ser considerado são as peças ecléticas que, a partir do século XIX, mistura estilos de várias épocas em uma mesma obra. Essas análises estilísticas se juntam às demais informações que compõem o escopo de dados que envolvem o estudo de acervos patrimoniais confeccionados em metal tais como: estado de conservação, características e extensão dos processos corrosivos e de degradação. Para que o diagnóstico desses mecanismos de fragilização da obra seja feito da forma mais assertiva, o tempo é um fator basilar.

Pesquisas dos processos produtivos do patrimônio metálico em Minas Gerais são ainda incipientes a despeito da produção mineral e metalúrgica serem a base da economia do estado desde a sua fundação. Esses objetos de arte se tornaram bens que portam importantíssimo valor documental nas áreas da ourivesaria e da metalurgia por terem ultrapassado a barreira dos modismos, das espoliações e terem chegado até os dias atuais desacompanhados de documentação escrita e com datação. Para a elaboração de propostas de manutenção e preservação de tais acervos é imperativo o estudo aprofundado e a identificação temporal é um fator essencial para a compreensão dos processos produtivos, de fragilização e também a importantíssima compreensão dos processos socioeconômicos que envolvem a história dos objetos de arte confeccionados em metal.

REFERÊNCIAS

ALVES, Fernanda; FERRÃO, Pedro Miguel; CARVALHO, Rui Galopim de; MASCARENHAS, Teresa. Normas de inventário – Ourivesaria. *Instituto dos Museus e da Conservação*, IP, 1ª Ed., fev. 2011. ISBN nº: 978-972-776-414-3. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/download/normas/ni_arte_ourivesaria.pdf>. Acesso em: 20/12/2021.

ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação**. Rio de Janeiro: Coedição. Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.

ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao Barroco Mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf>. Acesso em: 20/12/2021.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro, Versal Ed., 2006.

MADURO, Belmira. O metal na ourivesaria religiosa. **Manual de boas práticas: conservação de peças de ourivesaria em instituições religiosas**. Universidade Católica Editora, Porto, 2012. Cap. 2 p 37-57.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista. **Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa**. ACTAS, VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, 2005, p. 423 – 430.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Roteiros do Patrimônio, IPHAN, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/colrotpat8_barrocorococoigrejasouropretomaribar_vol2.pdf>. Acesso em: 01/08/2011.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

ROSA, Mercedes. Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras. **CEPESE Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade**. 2007. Disponível em: <<https://revistabarroco.com.br/pdfs/barroco-19/barroco-19.pdf>>. Acesso em: 13/12/2021.

AGRADECIMENTO: O trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG.