

ENTALHADORES BRACARENSES E LISBOETAS EM MINAS GERAIS SETECENTISTA

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA*

No ano de 1790, o segundo vereador da Câmara da cidade de Mariana, o capitão Joaquim José da Silva, cumprindo Ordem Régia de D. Maria I,¹ elaborou uma crônica sobre a situação das artes na antiga Capitania das Minas Gerais, com ênfase na arquitetura e escultura.

Fonte primária de referência obrigatória, esse utilíssimo documento, utilizado por gerações sucessivas de pesquisadores desde meados do século XIX, pode ainda revelar surpresas, quando questionado sob enfoques diferentes dos habitualmente seguidos pela historiografia da arte no Brasil. Por exemplo, apesar do destaque dado à figura do artista mestiço Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, fato registrado em prosa e verso por todos os que utilizaram o documento, é provável que se trate do único, entre vários nomes de arquitetos e artistas mencionados no texto, efetivamente nascido no Brasil. Os demais, em esmagadora maioria, são de origem portuguesa comprovada ou provável, incluindo engenheiros militares, como José Fernandes Pinto Alpoim e Pedro Gomes Chaves, mestres de obras, como Manoel Francisco Lisboa e José Pereira dos Santos, e entalhadores, entre os quais José Coelho de Noronha e Francisco Xavier de Brito, são também citados como escultores.

Uma rápida pesquisa sobre as regiões de origem dos profissionais que foram mercedores de registro pelo Vereador de Mariana revela, entre as procedências que puderam ser estabelecidas, predominância significativa do arcebispado de Braga e equivalência dos de Lisboa e do Porto para construtores e mestres-de-obras.² Com relação aos entalhadores e escultores, todos são bracarenses ou lisboetas entre as procedências conhecidas. Mas o mais interessante é que uma leitura atenta do texto sugere que esses entalhadores se dividiam em dois grupos antagônicos, o primeiro liderado pelos lisboetas Francisco Xavier de Brito e José

** Doutora em História da Arte, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro*

1. Ordem esta estabelecida em 20 de julho de 1782 e que determinava que fossem registrados anualmente em livro próprio os "novos estabelecimentos (construções), fatos e casos mais notáveis e dignos de história sucedidos desde a fundação da capitania".
2. São originários da região de Lisboa Manoel Francisco Lisboa, Antônio Francisco Pombal e Antônio Gonçalves Bracarena. De Braga vieram João Fernandes de Oliveira, Manoel Francisco de Araújo, Francisco de Lima Cerqueira, Antônio Pereira de Souza Calheiros e José Fernandes Pinto Alpoim, e do Porto José Pereira dos Santos, José Pereira Arouca e Domingos Moreira de Oliveira.

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

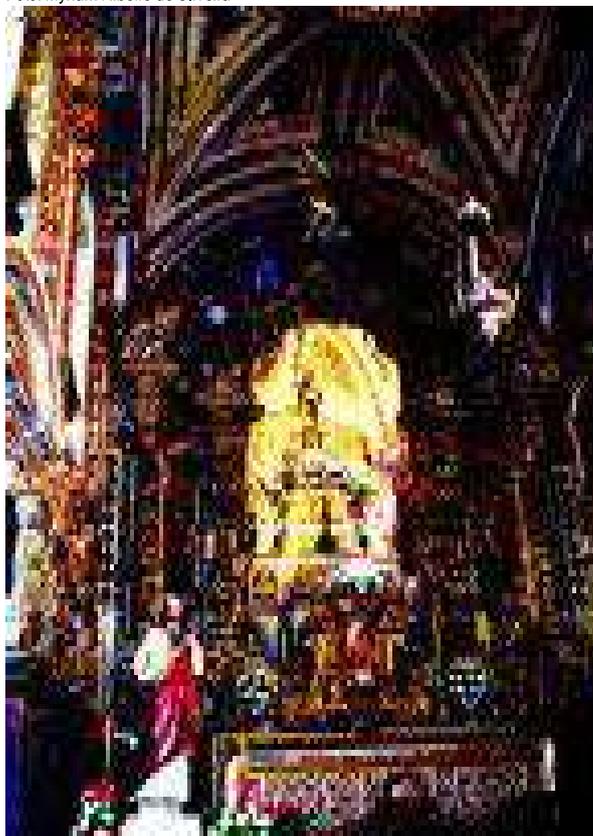


FIGURA 1 - Retábulo da Matriz de Antônio Dias de Ouro Preto - Felipe Vieira

3. Apenas as procedências de Francisco Xavier de Brito e Felipe Vieira têm documentação histórica comprovante. As de José Coelho Noronha e Jerônimo Félix Teixeira foram estabelecidas pela análise estilística comparativa e são ainda hipóteses, sujeitas a verificação documental.

4. Cf. Transcrição de Rodrigo José Bretãs in: Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho. Publicações do SPHAN, número 15, Rio de Janeiro, 1951, p. 31.

5. Informação de Furtado de Menezes em A religião em Ouro Preto. In: *Bi-Centenário de Ouro Preto, 1711-1911*. Memória Histórica, p. 292.

Coelho Noronha e o segundo pelos bracarenses Felipe Vieira e Jerônimo Félix Teixeira.³

“O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha e estatuário Francisco Xavier e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade (Mariana) e Vila Rica. [...] Jerônimo Félix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na execução do retábulo principal da Matriz de Antônio Dias da mesma Vila e confuso desenho do doutor Antônio de Souza Calheiros: Francisco Vieira Servas e Manoel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luiz Pinheiro e Antônio Martins, que não fizeram as talhas e imagens dos novos templos”.(grifo nosso)

Esse parágrafo do Vereador de Mariana⁴ é particularmente interessante, porque revela uma mesma terra de origem, o arcebispado de Braga, para todos os profissionais envolvidos na confecção do retábulo principal da Matriz de Antônio Dias de Ouro Preto, do risco original reconhecido como “confuso” à louvação para entrega da obra. O contrato foi assinado a 26 de março de 1760⁵ com Felipe Vieira, natural do Conselho de Guimarães, que executou a obra em cinco anos em parceria com Jerônimo Félix Teixeira. O desenho original “corrigido” pela dupla foi também fornecido por um bracarense, o bacharel Antônio Pereira de Souza Calheiros, conhecido sobretudo pelos projetos curvilíneos das igrejas do Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos de Mariana.

Trata-se de um dos últimos retábulos joaninos executados em Minas Gerais e um dos mais originais, não existindo similares na região ou até mesmo em Portugal. A introdução de possantes colunas salomônicas com fragmentos de frontão em volutas ladeando a tribuna central acentua a monumentalidade do retábulo e tem forte apelo visual. Entretanto, o desenho do coroamento

permanece confuso, com superposição de anjos adultos ladeando o dossel, a tarja acima destes, e elementos ornamentais desnecessários, como as desgraciosas cabecinhas de querubins nos lambrequins da sanefa (FIG. 1).

São típicos da talha barroca bracarense, entre outros, o desenho tortuoso do dossel com o supérfluo detalhe dos querubins, as mísulas trilobadas dos nichos laterais e o motivo dos enrolamentos de cartuchos acompanhando a volta superior do arco. E também os efeitos teatrais grandiloqüentes dos cortinados levantados por anjos nos nichos laterais e no coroamento. Esses efeitos, apesar de convincentes à distância, incomodam visualmente quando o retábulo é focalizado de perto, colocando em evidência as imperfeições anatômicas das representações de anjos adultos, nessa obra de entalhadores, sem grande talento escultórico.⁶

O retábulo da capela-mor de Santa Efigênia (FIG. 2), na mesma cidade de Ouro Preto, também pode ser considerado obra bracarense, apesar de não ser conhecida a procedência do autor do desenho, o entalhador Francisco Branco de Barros Barriga, que por ele recebeu 55 oitavas de ouro em 1747. A execução da talha foi efetivamente obra de dois bracarenses, o já citado Felipe Vieira e seu conterrâneo Antônio Pereira Machado, aos quais são consignadas as quantias mais significativas na extensa relação de pagamentos do Primeiro Livro de Receita e Despesa da Irmandade, no período de execução da obra, entre 1747 e 1756.⁷

A análise desse retábulo coloca alguns problemas, o mais instigante sendo o da identificação dos autores das inúmeras esculturas de anjos integradas à talha. O trabalho do mais famoso deles, Francisco Xavier de Brito, pode ser facilmente reconhecido por comparação com outras obras documentadas do escultor, notadamente na capela-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto. Trata-se das figurinhas de anjos e cabeças de querubins integradas aos quartelões que ladeiam os nichos laterais, algumas das quais



FIGURA 2 - Retábulo da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto - Felipe Vieira

6. De concepção totalmente diferente e inovadora são os painéis das paredes laterais, com enrolamentos de rocalha em composições assimétricas, em flagrante contraste com os arcaísmos do altar-mor. Quer-nos parecer que é sobretudo nesses painéis que deve ser buscada a colaboração de Jerônimo Félix Teixeira, cujo nome não figura na documentação do retábulo propriamente dito. Cf. Transcrição parcial do livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica (1729-1792 ?) no Arquivo de Inventários do IPHAN, Rio de Janeiro.

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira



FIGURA 3 - Retábulo da Matriz de Tiradentes
João Ferreira Sampaio

possivelmente em colaboração com Manoel Gomes da Rocha.⁸ Mas quem seria o autor dos quatro anjos adultos que apresentam a tarja com o símbolo mariano e gesticulam retoricamente nos fragmentos de frontão?

Minha hipótese, ainda sujeita a verificações, é que o autor dessas elegantes figuras seja o escultor José Coelho de Noronha, cuja obra é ainda pouco conhecida, apesar da fama que gozou entre os seus contemporâneos, que igualavam seus méritos aos de Francisco Xavier de Brito, como avaliado pelo Vereador de Mariana. A forte presença desses anjos domina, com efeito, o coroamento do retábulo, compensando de alguma forma as deficiências do desenho do dossel com recortes inúteis e articulação deficiente aos suportes. A atribuição que proponho baseia-se na comparação com os anjos do coroamento do retábulo da Matriz de São João del-Rei, como será visto a seguir.

O mais importante retábulo bracarense da história da talha luso-brasileira é sem dúvida o da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes (FIG. 3), executado entre 1739 e 1750 por João Ferreira Sampaio. O nome desse entalhador, sempre grafado S. Payo na documentação de época, poderia indicar procedência da freguesia de S. Payo no conselho de Braga,⁹ e seu período de atividade documentada em

Minas Gerais estende-se até o ano de 1779, data de seu falecimento. As afinidades com a obra de Marceliano de Araújo, e em particular com aspectos ornamentais da talha dos retábulos da Misericórdia (1734-1739) e do Órgão da Sé (1737-1738) de Braga, fundamentam a hipótese de Sampaio ter trabalhado na oficina deste entalhador, anteriormente à vinda para Tiradentes. Entre as mais evidentes podem ser citados os atlantes barbudos na base das colunas e os anjos tocheiros do camarim do retábulo, que apenas na talha de Braga aparecem nessa posição comparativamente às demais regiões portuguesas.

A estruturação arquitetônica desse grandioso retábulo de Tiradentes baseia-se em colunas de fuste reto e não torsas, como seria de esperar na época joanina, quatro delas recobertas de

7. Cf. Transcrição de Manoel de Paiva no Arquivo do Inventário do IPHAN para os anos 1733-1782. O original encontra-se desaparecido.

8. Os dois artistas recebem conjuntamente 270 oitavas de ouro no biênio 1747-1748 de fazer a escultura para a obra”.

9. A documentação dessa igreja foi divulgada por Olinto Rodrigues dos Santos Filho em artigo publicado na *Revista MINIA*, Braga, ano 1993, p. 117-139.

decoração plana, com motivos inusuais na época barroca e duas inteiramente compostas de volutas e acantos vazados. A peça de decoração plana com motivos inusuais na época barroca, e duas maior impacto é, entretanto, o trono estruturado em concheados vazados decorados com enormes conchas tridacmas, no alto do qual figura atualmente a imagem do padroeiro Santo Antônio. Em suma, um apoteótico conjunto ornamental na tradição da chamada equivalentes em outras igrejas de Minas Gerais e com apenas outro exemplo no Brasil, o retábulo da capela-mor de São Bento de Olinda, claramente influenciado pelo retábulo principal do Mosteiro Beneditino de Tibães, próximo à cidade de Braga, já da fase rococó.

Em São João del-Rei, o retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar é ainda um problema não solucionado na história da talha mineira. A ausência de documentação histórica reduz o historiador de arte a seus instrumentos específicos de análise, e Germain Bazin, entre outros, situou-o na década de 1750, pelo fato de apresentar desenho idêntico ao retábulo da Matriz de Caeté, contratado em 1758 com José Coelho de Noronha.¹⁰ Essa datação, aceita sem contestações pela historiografia da arte no Brasil, foi posta em causa recentemente, com a localização no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa de uma petição da Irmandade do Santíssimo Sacramento, sugerindo que o retábulo já se encontrava terminado em 1732.¹¹

A conclusão mais polêmica imposta pelo documento em questão foi a necessidade de recuar em cerca de 10 anos a introdução do estilo joanino evoluído na talha da região de Minas Gerais, ou seja, para os retábulos com colunas torsas salomônicas, policromia de fundos claros e a presença de dossel com possantes grupos escultóricos no coroamento. Segundo a nova datação, esses elementos teriam sido adotados na talha mineira praticamente na mesma época em que o foram no Rio de Janeiro,¹² antecedendo de mais de uma década a atuação de Francisco Xavier de Brito, tradicionalmente apontado como o introdutor do estilo em Minas Gerais.

Apesar de aceita por especialistas do porte de Lygia Martins Costa,¹³ a nova cronologia deixa em aberto questões importantes, entre outras a enorme disparidade estilística com a talha contemporânea de Tiradentes e a afinidade com o retábulo de Caeté, quase três décadas mais tardio. Inicialmente, pareceu-me plausível

10. Cf. Bazin, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 341-349.

11. Com efeito, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, respon-sável pela fábrica da Matriz em construção informa que haviam despendido 15000 cruzados com o retábulo e encomendado 100 milheiros de ouro em folha para o seu douramento. Ver documento publicado na íntegra em MENEZES, Ivo Porto de. Documentação referente a Minas Gerais existente em Arquivos portugueses. In: *Revista do A. P. M.*, Belo Horizonte, ano XXVI, maio de 1975, p. 290-291.

12. Na igreja da Ordem Terceira da Penitência, por mão do artista lisboeta Manuel de Brito, que contratou a obra do retábulo da capela-mor em 1726.

13. Cf. COSTA, Lygia Martins. Importância da capela-mor da Matriz de São João del-Rei. In: *Revista Barroca*. Belo Horizonte: 1990/92, n. 15, p. 423-441.

responder à primeira questão pelas diferenças básicas entre o joanino bracarense e o lisboeta, já que o retábulo do São João del-Rei situa-se na descendência do joanino de Lisboa e não no de Braga, como o retábulo de Tiradentes. Mas essa explicação não convence inteiramente, pois além da estrutura de forte marcação auquitetônica, típica de Lisboa, a linguagem formal dos ornatos do retábulo de São João del-Rei, de caráter leve e gracioso, introduz uma série de motivos do período Regência francês, que não poderiam ter ocorrido em 1732 (entre outros os guilhocês, a concha ondulada, os arranjos florais em guirlandas e a assimetria em ornatos como os da base do retábulo).

A metodologia de nossa disciplina ensina que, em caso de confronto entre a obra e o documento, seja dada prioridade à obra, objeto específico da História da Arte. O que no caso do retábulo de São João del-Rei significaria priorizar a datação estilística, em detrimento da documental, aventando entretanto a possibilidade da existência de um retábulo anterior ao qual se aplicaria o documento localizado no Arquivo de Lisboa.

Restabelecida a cronologia tradicionalmente aceita do retábulo da Matriz de São João del-Rei, é possível retornar à atribuição do risco a José Coelho Noronha, proposta por Germain Bazin, que acredito poder também se estender à execução da obra. A base comparativa são os retábulos do cruzeiro da Catedral de Mariana, pelos quais Noronha recebeu, entre 1747 e 1759, a vultosa quantia de 734 oitavas de ouro.¹⁴ Não é preciso muito esforço para identificar a mão segura do escultor na talha dos anjos e querubins dos três retábulos em questão, com o mesmo tipo de penteado e desenho gracioso de nariz ligeiramente arrebicado. Observe-se que são diferentes os anjos e querubins do retábulo da Matriz de Caeté, de desenho idêntico ao de São João del-Rei e também arrematado por Noronha em 1758, mas visivelmente executado por outro entalhador.

O retábulo da Matriz de São João del-Rei não tem dossel no coroamento, nem quartelões como os demais retábulos joaninos dessa fase, substituídos por um segundo par de colunas salomônicas. Estruturas desse tipo são comuns na talha joanina de Lisboa, a exemplo dos retábulos de Nossa Senhora das Dores na igreja de São Miguel na Alfama e no altar-mor da igreja dos

14. Ver documentação relativa a José Coelho de Noronha em MARTINS, Judith, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, nº 27, volume II, p. 72 e 73.

Paulistas. Observe-se ainda que o desenvolvimento horizontal dos dosséis com amplas sanefas em lambrequins é em Portugal mais característico da talha do norte (Braga e Porto) do que da de Lisboa, o que remete à questão de sua forte presença no retábulo da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, arrematado em 1746 pelo escultor lisboeta Francisco Xavier de Brito.

Natural da região de Lisboa, esse escultor emigrou para o Brasil por volta de 1735, para trabalhar com Manoel de Brito, prova-velmente seu parente, na talha da igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. Seis anos mais tarde, já se encontrava na Capitania de Minas Gerais, onde sua admissão na Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Ouro Preto é registrada no ano de 1741.¹⁵ Apesar da escassez de dados históricos relativos a trabalhos anteriores ao contrato do retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto em 1746, é fora de dúvida sua participação como escultor no retábulo principal da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, possivelmente em regime de subcontrato com Francisco de Faria Xavier, que arrematou a obra a 22 de março de 1744.

Problemas de estrutura determinaram, entretanto, a reconstrução da igreja a partir de 1760, que incluiu ampliação da capela-mor e a confecção de um novo retábulo, talvez desenhado pelo próprio Manoel da Costa Athaide, que pintou os forros da igreja em 1806-1807. O retábulo joanino, executado cerca de 50 anos antes, foi desmontado e as peças guardadas em algum depósito da igreja, até a transferência das mais importantes para o Museu da Inconfidência, onde estão em exposição desde meados do século passado. O foco central é



FIGURA 4 - Peças do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG
Francisco Xavier de Brito

15. Ver documentação relativa à Francisco Xavier de Brito em MARTINS, Judith. Opus cit., volume I, p. 128-131.

o excepcional grupo da Santíssima Trindade, com cerca de 2 metros de comprimento, atualmente despojado de sua policromia original, mas também figuram no acervo do Museu outras peças procedentes do mesmo retábulo, incluindo uma coluna salomônica e capitel, dois anjinhos esvoaçantes do coroamento e três cabecinhas de querubins (FIG. 4 e FIG. 5).¹⁶

Com a idéia de uma possível reconstituição virtual desse retábulo efetuei uma viagem a Santa Bárbara, onde tive a grata surpresa de identificar uma série de outras esculturas de Xavier de Brito integradas ao retábulo rococó da Matriz de Santo Antônio, incluindo os quatro anjos grandes do coroamento, a parte superior dos dois quartelões com os respectivos anjos “brincando de escorregar”, que também figuram nos outros retábulos do escultor, duas peanhas de imagens nos nichos laterais, parte da renda da tribuna com dois querubins, os três degraus superiores do trono com uma série de querubins e até mesmo a pomba do Espírito Santo que sobrou do conjunto da Santíssima Trindade, em vôo solitário no remate do retábulo.

A base comparativa para a identificação dessas esculturas foi, evidentemente, o monumental retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, a obra mais importante de Xavier de Brito e uma das mais significativas da segunda fase do joanino em Minas Gerais. Foi arrematado em 1746 pelo escultor e seu sócio Antônio Henriques Cardoso, com risco elaborado pelo já citado entalhador Francisco Branco de Barros Barriga, o mesmo do retábulo de Santa Efigênia. Xavier de Brito, entretanto, não tardaria a elaborar outro risco para que a obra ficasse com “mais elegância e perfeição”, introduzindo importantes modificações no remate, nos nichos das ilhargas, sacrário e cúpula (dossel). Em suma, praticamente nada deve ter restado do desenho original de Barros Barriga, podendo o retábulo atual ser considerado obra completa de Xavier de Brito. Os tempos fortes são as esculturas integradas à talha, dos vigorosos atlantes na base das colunas salomônicas e quartelões, ao grupo da Santíssima Trindade do coroamento, enquadrado por dois pares de anjos adultos. Representações escultóricas das Virtudes Teológicas e Cardeais ocupam ainda as cimalkas laterais da capela-mor, em *tour de force* que deve ter consumido as forças do escultor, que morreu em 1751, sem

16. Todas essas peças são catalogadas pelo Museu da Inconfidência com atribuição a Xavier de Brito e procedentes da Igreja Matriz de Santa Bárbara. O conjunto inclui ainda um sacrário, a meu ver de fatura diferente.

concluir o retábulo iniciado sete anos antes.

Tal como se apresenta atualmente, o retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto tem semelhanças marcantes não apenas com o demolido retábulo de Santa Bárbara, como foi dito, mas também com outro retábulo joanino mineiro do mesmo período, o da Matriz de Santo Antônio de Catas Altas. Essas semelhanças vão da estruturação dos suportes, baseada na mesma alternância de colunas salomônicas e quartelões, ao desenho do coroamento com o grupo da Santíssima Trindade, figurando acima de um vasto dossel com sanefa e lambrequins e quatro anjos adultos assentados nos fragmentos de frontão e suportes misulados que fazem a ligação do dossel com os quartelões. Embora o detalhamento dos ornatos e esculturas seja diferente, é evidente a influência de um sobre o outro ou a utilização de uma fonte comum (gravura ou desenho) para ambos.

O retábulo da Matriz de Catas Altas foi ajustado a 8 de maio de 1746 com o entalhador Manoel Gonçalves Valente, sem dúvida também de origem portuguesa. Seu projeto antecede, portanto, em cerca de um ano as modificações propostas por Xavier de Brito para o retábulo de Ouro Preto, o que exclui a hipótese de ter sofrido influência deste último retábulo. Mas é preciso lembrar que em 1746 já ia bem adiantado o retábulo da Matriz de Santa Bárbara, no qual Xavier de Brito já havia introduzido os aspectos básicos utilizados posteriormente nos retábulos de Catas Altas e Pilar de Ouro Preto, notadamente na estruturação dos suportes e coroamento. Esse retábulo poderia, portanto, ter influenciado o da Matriz de Catas Altas, hipótese reforçada pela proximidade entre as duas vilas coloniais.

O autor do risco do retábulo da Matriz de Catas Altas pode ter sido o próprio Francisco Xavier de Brito, como sugeriu Germain Bazin, que descobriu no mesmo analogias com os retábulos da Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, executados pelo escultor lisboeta anteriormente à vinda para a Capitania de Minas Gerais.¹⁷ Entretanto, excetuados os aspectos básicos do risco apontados acima, nenhuma outra relação pode ser estabelecida entre o retábulo de Catas Altas e a obra conhecida de Xavier de Brito, tanto no que se refere aos temas ornamentais da talha, quanto às esculturas nela integradas. Manoel Gonçalves Valente, apesar de escultor razoável, como provam entre outros os Evangelistas dos quartelões



FIGURA 5 - Coluna
Museu da Inconfidência
Ouro Preto, MG
Francisco Xavier de Brito

17. BAZIN, Germain, opus cit., p. 374-375

internos, pensa basicamente como entalhador, ao oposto de Xavier de Brito, antes de tudo escultor. No retábulo de Catas Altas predominam visualmente os aspectos ornamentais da talha, enquanto no Pilar são as esculturas que prevalecem, atraindo de imediato a atenção do espectador.

Como sucedeu a Xavier de Brito, Gonçalves Valente faleceu sem terminar o contrato com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Catas Altas, deixando, entretanto, praticamente terminado o retábulo no qual trabalhara cerca de seis anos, e possivelmente também os Anjos Tocheiros, que completam a decoração da capela-mor. Com efeito, excetuando as grotescas peanhas dos intercolúnios, executadas em época tardia, não se notam no retábulo intervenções visíveis do entalhador Francisco de Faria Xavier, que, entre 1755 e 1761, executou a talha das ilhargas, púlpitos e brasão do arco cruzeiro, chefiando uma oficina da qual fez parte o entalhador bracarense Francisco Vieira Servas, cujo nome aparece nos documentos da igreja a partir de 1753. As obras contratadas com Francisco de Faria Xavier chegaram aos nossos dias sem o complemento da policromia, tendo sido dourado apenas o retábulo em 1827-1828. Seu estilo pessoal pode ser reconhecido nas composições ornamentais dos painéis laterais da capela-mor de Catas Altas, baseados em temas do Regência francês, possivelmente inspirados em gravuras de Bérain, como sugerem os arabescos planos e os perfis de mascarões. As cabecinhas de querubins, de excelente fatura, têm um penteado característico em madeixas superpostas e uma pequena franja ondulada na testa, que pode servir de base a outras atribuições.

Das considerações expostas podem ser tiradas algumas conclusões de caráter genérico e ainda provisório, que espero poder confirmar com a continuação desta pesquisa, particularmente no que se refere ao suporte documental.

A primeira são as diferenças marcantes entre os retábulos executados por entalhadores bracarenses e lisboetas na fase de apogeu do chamado estilo D. João V na talha da antiga Capitania de Minas Gerais, entre 1740 e 1765 aproximadamente. Esses anos coincidem com o momento áureo da produção das minas, quando quantidades superiores a 25.000 quilos de ouro chegavam a ser enviados anualmente a Portugal como pagamento do imposto do

quinto. As excepcionais condições de trabalho proporcionadas pela riqueza econômica atraíram então à região profissionais portugueses altamente qualificados, incluindo, além dos escultores e entalhadores citados, mestres de obras especializados em construções, que mudariam os rumos da arquitetura da região, adaptando-a ao uso da alvenaria de pedra.

A diferença mais significativa entre os retábulos que identificamos nesta pesquisa como bracarenses e os contemporâneos lisboetas é a predominância dos aspectos ornamentais nos primeiros e dos escultóricos nos segundos, com ênfase na representação das figuras humanas. A emulação entre as oficinas lideradas por bracarenses e lisboetas não impediu, entretanto, que os primeiros subcontratassem escultores do segundo grupo, como ocorreu com Felipe Vieira (bracarense), convidando Francisco Xavier de Brito (lisboeta) e possivelmente também José Coelho Noronha para execução de esculturas para o retábulo de Santa Efigênia de Ouro Preto.

E, finalmente, uma observação interessante é que essa dualidade estética prolongou-se na segunda metade do século XVIII, na fase rococó da talha mineira, quando os retábulos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, treinado por escultores lisboetas, privilegiam aspectos escultóricos em sua composição, enquanto os do bracarense Francisco Vieira Servas privilegiam os aspectos ornamentais, como já tive oportunidade de demonstrar em publicações diversas sobre o rococó em Minas Gerais.¹⁸ E, tendo em vista que ambos tiveram inúmeros discípulos e seguidores, a conclusão que se impõe é que as duas maneiras continuaram influenciando o desenvolvimento da talha da Capitania de Minas Gerais até o final da era colonial.

18. Ver, por exemplo, o capítulo sobre a Tipologia da talha rococó em Minas Gerais em OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.