

Interpretando a talha barroca

Antonio José Faria Góis¹

RESUMO: Os componentes formais e culturais da talha barroca propõem, na sua expressividade, o acesso à mentalidade criativa de uma época; esta, igualmente, solicita nossa compreensão, pela profundidade do seu legado. Em sintonia com a teatralidade do cotidiano, a arte da talha ensina a discernir os seus conteúdos a partir da leitura e reavaliação dos teóricos preceptistas, os quais abrem o caminho ao estudo essencial dos caracteres morfológicos e estruturais identificáveis em nosso barroco, tão significativo no âmbito do barroco ibero-americano. Com esta intenção, tomamos como referência dois dos nossos templos – a atual Catedral Basílica de Salvador e a igreja conventual de São Francisco, na mesma cidade.

Palavras-chave: Bahia; barroco; preceptistas.

ABSTRACT: The formal and cultural components of the baroque wood carved table, in its expressivity, improve the possibility of access to the creative mentality of an age which claims by the comprehension of its contents. In accordance with the quotidian theatricality, the wood carved table motivates the comprehensiveness of its heritage in its deepness since the lecturer of the preceptist theories, who opens the way to the essential study of the morphologies and structural characteristics that we can identify in the Bahia baroque so significant in the Iberian-American circuit. With that intention we took as reference two of our temples – the Salvador Basilica Cathedral and the Saint Francisco conventual church, in the same city.

Keywords: Bahia; baroque; “preceptistas”

Existe certamente uma forma barroca de ver o mundo e é possível reconhecê-la, em modo emblemático, no interior das igrejas desse período. Trata-se aqui, portanto, de uma arte inscrita naquele círculo de criações que nos certificam o presente, ao nos colocar em um diálogo fecundo com o passado.

Com essa premissa, nos permitimos repassar, brevemente, os elementos contextuais do barroco, os quais se refletiram em nossa formação; e anotar, igualmente, a dimensão de teatralidade penetrando esse mundo, em que tudo é representação; a fim de introduzir, em suma, as formulações conceituais do Seiscentos, visando tornar possível a compreensão e a leitura do nosso objeto.

O retábulo barroco, na diversidade decorativa que é a sua marca, no repertório dos motivos advindos das fontes eruditas conjugado ao intenso anseio de comunicação, que se reveste afinal de conotação popular no gosto do surpreendente, do ilusionismo, permeado da exaltação dos signos litúrgicos. Entretanto, tem escapado aos nossos estudiosos a importância, para nós, da tratadística do Seiscentos. Referimo-nos ao fato de que a compreensão da morfologia da arte, desse período,

somente pode ser alcançada a partir da elaboração de uma tratadística consistente, importando na revisão de conceitos teóricos que incidiam sobre o fazer artístico. Esta, ao questionar a retórica da Igreja, interpreta e codifica os princípios relativos a uma sensibilidade, que se manifestava então. Princípios identificáveis às obras de talha barroca e às origens dessa linguagem metafórica.

A ênfase no aspecto visual – implicando na busca da emoção estética através de efeitos óticos – traduz o intenso sentimento da forma determinando a plasticidade singular da talha; a interpretação de seu significado – contido nos elementos construtivos, compositivos e ornamentais do retábulo – se completará ao se proceder ao estudo dos caracteres da sua morfologia.

Esta evoluiu por efeito de uma vitalidade própria, como bem explicitara a teoria wölffliniana. É oportuno lembrar que – sob o estímulo, ainda, das investigações de Alois Riegl – a nova visão interpretativa da arte, de Wölfflin, derivou da noção da “pura visibilidade” (SALVINI, 1977, p. 29), tendo o mesmo proposto, a partir desta, a existência das leis internas da evolução das formas, que tanto influenciaram nosso pensamento crítico (WÖLFFLIN, 2000, p. 17).

¹ Professor de História da Arte e restaurador especializado.



Ressalte-se que a necessidade de persuadir os diferentes povos, em um processo de integração à civilização européia, teve na arte religiosa desse período um dos seus meios mais eficazes; o que resultou, na realidade, por configurar uma conjunção de fatores que ocasionam um “complexo de vida” prolongando-se no tempo suas reverberações, estas ainda atuando no nosso modo de sentir, ou em nossa visão do mundo. Teria sido um traço peculiar do estilo o amoldar-se a diferentes regiões e culturas fornecendo-lhes a expressão local, não raro de raiz autóctone, como sucedeu no mundo hispânico.

Parece-nos, em conseqüência, que o interesse orientado para a análise do aspecto formal não nos impede de abordar a compreensão do ambiente e, assim, sua contextualização, que fazemos preceder de uma oportuna indagação: como desconhecer, no conjunto das criações artísticas, um dos mais consistentes documentos da sensibilidade para nós decisiva?

“O barroco imprime a peculiaridade à civilização brasileira até hoje, em artes, letras, cultura, vida social”. Constitui “um estilo de vida e de arte”, que determina “... a característica fundamental do Brasil e da formação brasileira, o qual proporciona a própria dinâmica da nossa civilização” (COUTINHO, 1992).

As estruturas escultórico-arquiteturais, prolongando-se nos painéis em talha, ensejaram a formação de uma consciência técnico-artesanal, a partir dos jesuítas. Mas este acervo atesta também a organização social, quando o artesão se filiava obrigatoriamente a uma das irmandades, único meio de exercer o seu ofício; o mesmo desvela os severos esquemas que asseguravam a obediência do artesão ao risco e, ainda, o controle da qualidade produtiva, nada escapando de prévia planificação. Ao lado de tudo, recorda-nos esta arte a instituição do padroado, que se tornou preponderante devido a condições históricas específicas e como expressão, única na sua intensidade, de uma simbiose de poder entre Igreja e Estado; desse modo, se viabilizava o programa de construções, mediante a ação da chamada Mesa da Consciência e Ordens. Perpassava esse ambiente a encenação de uma “apoteose do poder” na aliança da Igreja triunfante com a monarquia, sob a forma lusitana.

Vista, assim, em sua contextualidade, caberia interpretar essa arte como a expressão do “homem historicamente determinado”, aplicando a conceituação de Burckhardt (GÓIS, 1975, p. 14). A produção da talha se verifica nesse ambiente – e o exprime. A sociedade, organizada em função de constituir vasto acervo de arte, é a mesma que exerce a intensa religiosidade exteriorizando-a nas festas, ritos e procissões. O teatro tornara-se na época arte indispensável às celebrações do barroco. Lembrem

os que seu prestígio fez com que os jesuítas – que o consideravam um elemento de sua pedagogia – não se eximissem de homenagear Molière, cujas obras se achavam então sob a censura da Igreja, em painel de azulejos na sua biblioteca, na atual Catedral Basílica (MAIA, 2005).

A existência coletiva era integrada por um movimento que teatralizava tudo, ligando a vida e a morte, o sonho e a realidade, na percepção antitética do barroco, a qual se exprimia no *Theatrum mundi* e, igualmente, na noção do *carpe diem*. Emergira então, da tratadística, o antigo aforismo pliniano, a exprimir renovada intenção de conjugação de forma e conteúdos simbólicos; “*fazer ver as coisas invisíveis com visíveis simulacros.*”

A matéria entalhada e dourada, como metáfora do divino, reflete esta mesma dimensão teatral estendida a toda a arquitetura. Caberia, nesta contextualização do barroco, inserir a noção formulada atualmente da arte como “*fenômeno... constitutivo da vida, da vivência*” (BIÃO, 2000, p. 79); esta vivência que, tendo origem, nesse caso, na época aludida, vai se estender através de uma longa elaboração. Mas, em se tratando do estilo ora estudado, esta possibilidade se ampliou devido à perfeita unidade das formas de vida e cultura, como a historiografia reconhece (COUTINHO, 1964, p. 92). Esta mencionada unidade resulta, antes de tudo, da incorporação de um sistema de valores questionando os princípios retóricos então vigentes, libertando a emoção, como fundamento da criação artística, e considerando a metáfora a essência da Arte. Trata-se de uma estética que se exprimia no interior dos templos e palácios, mas cujos valores se expandiam para o exterior, nos ritos festivos e nas procissões.

“Festas religiosas quase todos os dias ocorrem acompanhadas de muito mais pompa do que em qualquer outro país católico da Europa”; tal procissão “... nesta cidade, pela quantidade prodigiosa de cruces, relicários, ricos ornamentos, tropas em armas, corporações de ofícios, irmandades e religiosos, é tão considerável como ridícula pelos mascarados, instrumentos musicais e dançarinos, que pelas suas posturas lúbricas perturbavam o transcorrer dessa santa cerimônia” (ARAÚJO, 2008, p. 131).

Assim, sem conter o espanto, o francês Froger assistiu a encenações e danças na procissão seiscentista de Corpus Christi; o pesquisador e crítico firmou-se no teste 3munho do olhar estrangeiro para propor a seguinte conclusão: realmente, a sociedade colonial desfilava organizada em confrarias e através dos diversos ofícios com suas bandeiras que “formavam dentro das procissões verdadeiras alas no melhor estilo das modernas escolas de samba, apresentando figuras de destaque



– como São Jorge, o Dragão, a Serpente” (TINHORÃO, 1972, p. 38). E havia igualmente a presença de carros alegóricos em conformidade com o espírito barroco. Manifesta-se assim, nesta “ópera ambulante”, o panorama psicossocial que se reflete em nossos dias. É assim que o barroco “vem a consubstanciar um instante de vontade totalizadora da arte, manifestando-se no espetáculo global”. (ÁVILA, 1971, p. 97)

A talha traduz essa permanente dimensão, ou seja, a “teatralidade do cotidiano” (SANTANA, 2000, p. 117). O sentido teatral do retábulo – coincidente com o protagonismo que se passou a atribuir à imaginária – reveste-se de consonância com o espaço arquitetônico. Sendo os locais de convivência, nesse período, animados do mesmo sentimento que tudo transformava em espetáculo, este torna-se, portanto, um dos fatores que explicam a configuração retabular a partir do Seiscentos. O olhar que presidiu a organização do espaço sagrado não podia ser diferente: lembremos que a própria divisão ritual desse espaço sugere ao fiel o desenrolar do drama litúrgico. Por conseguinte, os retábulos – na sua relação com o espaço e com os demais elementos, que são tribunas, púlpitos, balcões, balaústres – “criam em nós a sensação de nos encontrarmos na sala de um teatro” (DIÁZ, 1969, p. 124). Enquanto que os presbitérios atraem e centralizam o movimento, como autêntica cena de teatro, e a liturgia configurava um espetáculo ritual.

Formula-se, na organização dos retábulos, uma seqüência cenográfica que, de acordo com Emílio Orozco, tem suas raízes no medievo, quando se buscou recriar, no interior, o que se passava no exterior do templo, durante a representação dos mistérios; fazendo-se reproduzir o deslocamento do fiel ante diferentes cenários em simultaneidade. Não é demais acrescentar que, nesta característica do teatro medieval, Arnold Hauser via a origem do “*fascínio da simultaneidade*” (HAUSER, 1964, p. 483), que é traço essencial não só do cinema, mas da própria arte contemporânea.

Realça o teor dramático, desse espaço, a combinação funcional das três artes visuais e a recorrência de efeitos óticos e ilusionistas, extensivos à talha, análogos ao “*trompe-l’oeil*”. Nesse momento, uma engenharia teatral reinventava o espaço cênico, a partir da reformulação dos princípios da perspectiva (SANTANA, 2000, p. 191).

O múltiplo universo da talha barroca nos faz concluir que esta arte, dirigida à emoção, se insere em um sistema de comunicação visual, interagindo com o ambiente na sua expressão simbólica. Fruto da mentalidade consolidada no Seiscentos, sua compreensão profunda se dá a partir dos tratadistas da época, os seus mais con-

sistentes intérpretes, ou seja, os retóricos relacionados com o barroco italiano. Conseguem eles sistematizar essas novas estruturas mentais nos seus fundamentos, a partir de preceitos voltados para o campo das artes visuais.

De modo geral, parece não ser concedida hoje ao tema do preceptismo barroco² a significação que o mesmo tem, para a compreensão da mentalidade que se mostrou determinante em nossa formação. Os tratados mais importantes da época – cujos autores são coincidentes na sua ligação aos quadros da Companhia de Jesus – se caracterizam por efetivarem a necessária revisão de conceitos teóricos, que incidiam sobre o fazer artístico, com reflexos portanto na produção da talha.

Convém aqui registrar que os jesuítas haviam exercido papel relevante no desenvolvimento da arte portuguesa da talha, na sua articulação disciplinada, identificada aos valores formais das origens desta arte lusitana. A tendência a incorporar caracteres serlianos a um esquema compositivo em que os arcos irão assumindo feição definidora ocorreu a partir de um classicismo que, no dizer de G. Bazin (1983, p. 278), foi assimilado pelos lusos como princípio existencial. Certamente, a organização centralizada da Companhia favoreceu a persistência, na configuração da talha, de caracteres morfológicos e artesanais, como parte de uma estratégia de continuidade, mas não excluindo a exigência de renovação.

Torna-se oportuno destacar, entretanto, que ao edificar na Itália igrejas “*del Gesù*”, que foram erguidas entre a segunda metade do Quinhentos e inícios do Seiscentos, à Ordem inaciana coubera instaurar uma via de ligação à nova era sem precedente na ênfase dos meios expressivos. Este programa edificatório representava a configuração do prestígio, com a introdução de um “estilo faustoso” (GRISERI, 1977, p. 31) que veio a constituir “o Modo Próprio” da Companhia. Seu inserimento nesse processo se refletiria, a seguir, na tratadística da época barroca.

A tarefa da elaboração tratadística não deve caber, neste momento, tão-somente a especialistas, artistas ou arquitetos – como os autores de obras teóricas, a exemplo de Andrea Pozzo, Vignola, Guarino Guarini, no entanto tão importantes no âmbito da formulação prática. Mas ela será a ocupação de pregadores, de exímios comunicadores religiosos capazes de traduzir a sensibilidade de seu tempo. São retóricos cujas obras em geral retornam à Poética e à Retórica (HANSEN, 1989, p.

² Exposição doutrinal fundamentada sobre a apresentação esquemática e normativa de uma série de princípios.

57); desse modo, ampliam eles noções que, partindo da interpretação de Aristóteles, fundamentavam a cultura religiosa. Indispensável se tornara, então, a fixação do quadro teórico consistente com representações mentais que expressassem esse novo tempo. Com efeito, os tratados retóricos, um gênero que proliferou na época, sistematizam as figuras de linguagem artística e o conceitismo³ (SALERNO, 1967, v. XII, p. 57).

Os padrões estéticos reconhecidos eram na época fundados nos preceitos aristotélicos, isto é, se acreditava no sentido de unidade e proporção existente na natureza, determinando que o Belo fosse universal e imutável. Mostrando-se coerente com o empirismo, que se propagava no pensamento europeu, o jesuíta espanhol Baltazar Gracián inverteu o foco da questão: não reconhecendo o primado da racionalidade e objetividade do Belo, voltou sua atenção para a faculdade da mente propiciadora da fruição e do prazer diante da obra de arte. Propôs, a partir daí, a noção de “gosto” – nascida da analogia feita com o paladar, realçando, desse modo, o componente sensorial. A questão estética do gosto foi tomada, em seguida, como tema central pela tratadística; com ela o jesuíta, notável orador sacro, questionou noções canônicas na época, abrindo caminho assim a experiências artesanais e à visão da relatividade do gosto, por extensão, também do fazer artístico (ASSUNTO, 1967, v. IX, p. 347).

O cardeal jesuíta Pedro Sforza Pallavicino enfatizou o fascínio causado pelos virtuosismos do “*trompe l’oeil*”⁴ como demonstração do verdadeiro sentido da arte: despertar para o maravilhoso; sintetizando o novo enfoque, o religioso afirmava que a imitação é um “deleitoso engano” atuando nas artes figurativas tanto quanto na poesia. Noções simples como estas contrariavam o contra-reformismo e o pensamento da Igreja.

Entre os retóricos referidos,⁵ coube a Emanuel Tesauro ocupar-se mais particularmente das artes figurativas, isto é, da escultura e da pintura. A teorização que o

mesmo concebe “alcança uma vasta difusão e exercera notabilíssima influência em toda a Europa...” (TEIXEIRA, 1985, p. 137). Com efeito, seu tratado nos ajuda na tarefa primordial de elucidar a relação entre a Retórica – arte e técnica da eficácia persuasiva – e o barroco italiano, portanto, é basilar a uma compreensão geral da estética barroca.

Em meio aos valores formais que evoluíam, foi a obra teórica de Tesauro, ex-jesuíta e pregador, talvez das que mais contribuíram com a sedimentação da mentalidade barroca. Dilatando os horizontes dogmáticos, através de um entendimento mais livre da mimese,⁶ como essencial à interpretação da obra de arte, aproximou-a da Metáfora, esta sendo vista como a condição da criação artística. Pretendeu igualmente ampliar a esfera da lógica aristotélica trazendo-lhe um elemento eficaz: a imaginação. A razão que a tudo presidia não mais prescindirá da imaginação no ato criativo.

Tesauro, em conseqüência, preconiza a estética do surpreendente, do maravilhoso. É uma poética inovadora que, em desafio aos teóricos da Contra-Reforma, concebia o emprego dos recursos do ilusionismo, do capricho, do artifício, do ornato. A este último conferiu dúplice função: persuadir e despertar emoções, como é notado por Andreína Griseri (GRISERI, op. cit., p. 147). Essa linguagem é proposta como montagem cênica, antes de constituir uma gramática e uma iconografia. A estética de Pallavicino e de Tesauro se funda sobre o conceito de agudeza, que Gracián elaborara (ASSUNTO, 1967, v. IX, p. 712).



Visão frontal da base do altar-mor na sua extremidade direita
Foto: Maurício Requião e Humberto Rocha

³ Teoria estética seiscentista fundada sobre uma acentuada predileção pelo conceito, o qual é compreendido porém, não como lógico raciocínio que procura a verdade, mas como engenhosa descoberta de uma formulação imprevista.

⁴ A locução francesa “*trompe l’oeil*” – engana o olho – refere-se em geral à pintura que reproduz objetos e cria perspectivas com tamanha precisão e evidência visual que induz o observador a se acreditar diante de aspectos naturais materialmente consistentes.

⁵ Os três retóricos mencionados e suas obras: Baltazar Gracian (1601-1658) – *Agudeza y arte del Ingenio* (1642), Pedro Sforza Pallavicino (1607-1667) – *Trattato dello stile e del dialogo* (– ?), Emanuele Tesauro (1592-1675) – *Il cannochiale aristotelico* (1654). Posteriormente, no Setecentos, outros tratadistas se intitularam utilizando a palavra “*cannochiale*” – luneta, porém com a proposta de fornecer a visão e a solução de um problema literário ou científico.

⁶ Enquanto imitação de uma realidade já estabelecida, como a realidade natural ou como a realidade de uma obra de arte preexistente.



Nota-se que suas proposições condizem não só com a arquitetura como também com a talha tal como esta se apresenta nos interiores barrocos. Contudo, o escritor e retórico acrescenta ao significado da técnica artesanal a noção por ele chamada “argutezza”, capacidade de colher e expressar os aspectos mais singulares e desenvolver uma perspicácia ou argúcia capaz de alcançar, a seu ver, o objetivo da arte: o maravilhoso. Propôs como meta do fazer artístico “a argúcia dos corpos figurados” (ASSUNTO, op. cit., v. IX, p. 346). Nesse momento terá o artista atingido a metáfora, “flor do humano engenho”. “A arte é engenhosa se é arguta” (ASSUNTO, op. cit.; v. IX, p. 347). A influência do teorizador pode ser estendida à arquitetura do efêmero, à cenografia dos grandes eventos religiosos e profanos.

A codificação de Tesauro se refletiu na sua cidade de Turim, desse modo materializando-se muitos de seus ensinamentos na arquitetura e arte, com um caráter experimental (GRISERI, op. cit., p. 152) – sobretudo marcado pela passagem aí de Guarino Guarini e, mais tarde, de Filippo Juvarra, continuador deste – como um núcleo de irradiação dos mencionados conceitos. É oportuno ressaltar que Turim se torna o segundo centro de arte barroca, logo depois de Roma.

A proposta assumida por parte do artista e artesão passa a ser a de colocar ante o espectador o simulacro do que pretende representar. Em acréscimo, Tesauro elabora uma exaustiva análise da concepção barroca da semântica artística, a qual se constitui na “Formulação visível de um processo mental que às imagens confere um preciso valor de signos” (ASSUNTO, op. cit., v. XII, p. 394). Por conseguinte, sua leitura também se impõe como indispensável à interpretação da iconografia da arte barroca “enquanto se desenvolve a partir de uma concepção da imagem como signo portador de significados pré-constituídos e universalmente reconhecíveis” (ASSUNTO, v. XII, p. 394).

As doutrinas dos preceptistas contribuíram para a superação de modelos e esquemas do maneirismo, refletindo-se assim na atitude do ambiente artístico europeu. Os efeitos na arte lusa ocorreram nas duas últimas décadas do Seiscentos e se estenderam ao século seguinte.

É possível relacionar com a tratadística os livros eruditos que apresentavam gravuras inseridas, ou os livros de ornatos, que estampavam o vocabulário ornamental em moda. Eles alcançaram ampla circulação em Portugal e sua influência passou, naturalmente, às criações luso-brasileiras na arte da talha.

Os preceptistas ou retóricos – em geral ignorados, quando se trata do estudo das artes figurativas – enunciaram uma estética em consonância com o seu tempo.

Enfatizaram, assim, o primado do domínio técnico-artesanal visando a efetivação de novos conteúdos; a busca da expressividade contida na “argúcia dos corpos figurados” faz deste um conceito basilar do barroco, que inclui o movimento e a gestualidade como características fundamentais do estilo.

O pensamento e a ação do ex-jesuíta Tesauro, em Turim, terá influxo sobre as criações de Guarino Guarini na mesma cidade (GRISERI, 1967, p. 151). Parece-nos possível situar um vínculo entre as criações guarinianas – as cúpulas de planos entrecruzados com sentido geometrizzante, “tratando o interior da igreja como uma peça musical” (BAZIN, 1993, p. 21) – e o tratamento dado ao teto da capela-mor de São Francisco, em Salvador. Esta é uma demonstração de como atuaram na prática os preceitos formulados por Tesauro e pelos demais tratadistas (GRISERI, 1967, p. 151).



Decoração do teto da capela-mor
Foto: Maurício Requião e Humberto Rocha

Lembremos que, em nosso pensamento crítico, as figuras de Gracián e Tesauro são relacionadas, tão-somente, ao conceptismo literário; entretanto, os mesmos repensaram a prática artística, nas artes figurativas, partindo de idêntico pressuposto; o conceito se sobrepõe aos procedimentos da pura imitação, no processo criativo.

O direcionamento do olhar, que busca interpretar o objeto artístico, somente se satisfaz com a compreensão do aspecto morfológico. Em se tratando da talha barroca, nos referimos ao repertório relativo aos dois momentos em que se diversifica e se reestrutura o retábulo desse estilo.

A evolução estrutural desta arte liga-se, de modo profundo, aos percursos históricos. Começando então com o românico, estilo arquitetônico arraigado, desde a formação do reino luso; contudo, é durante o período gótico que se introduz a talha de madeira, época em que o gótico manuelino se especializou nos entalhes em pedra, com a afirmação plena da capacidade criadora e artesanal. A seguir, o maneirismo, na reinterpretação do classicismo renascentista, mostra-se fundamental para uma autonomia da talha, que se manifestará mais claramente no período barroco. A transição maneirismo-barroco está documentada em retábulos, no interior das igrejas baianas, como em nenhuma outra parte do mundo lusitano.

Começamos, desse modo, a entender o retábulo barroco, uma vez que será nele mantida a divisão espacial do corpo do retábulo maneirista, em duas seções em sentido horizontal e três seções em sentido vertical; enquanto a decoração acântica, ainda tênue, tem na sua evolução um marco da transição ao barroco.

Esses elementos tornam-se necessários quando se trata de entender o barroco, tal como aqui se introduzem suas manifestações; vemos sobrepor-se aos fundamentos desse passado, no último quartel do Seiscentos, o estímulo de novos valores.



Altar de Sant'Ana na Catedral Basílica
Foto: Maurício Requião e Humberto Rocha

Nesse momento, as condições estavam dadas – refletindo novas estruturas mentais e de linguagem – para que ocorresse a plena expressão barroca na talha. Devemos a Robert Smith a designação de *estilo nacional português*, sob a qual se inclui a produção retabular desde cerca de 1675, ao levar em conta a originalidade de sua composição e dos elementos decorativos, enraizados na formação lusitana. Como novo motivo estrutural do retábulo, se apresenta o recurso à tradicional forma das portadas da arquitetura românica. A estas se justapõem colunas torsas e a videira eucarística, ambos motivos que tiveram seu aparecimento desde o gótico manuelino. Elementos simbólicos que se incorporam à estrutura, com o acréscimo de pássaros e meninos; desse modo, esses elementos são tratados em sua aderência às colunas, formando um único corpo escultórico.

A nova linguagem adquire vigor, ao se expressar utilizando elementos arraigados no passado luso, trabalhados por exímios mestres artífices, segundo os critérios que passam a se impor, dando lugar a que se observe a busca do ilusionismo a partir do claro-escuro, do capricho e o requinte do ornato – ou a “argúcia” expressiva.



Coluna da extremidade lateral. Capela-mor de São Francisco
Foto: Maurício Requião e Humberto Rocha

No reinado de D. João V, a apoteose do poder refletiu-se sobre Roma, onde transitava parte da corte portuguesa. Explica-se, assim, o novo influxo sobre o



retábulo, a partir de 1715, com um padrão que o liga ao barroco romano: é o estilo joanino ou 2º barroco português. O motivo estrutural provém, então, do baldaquim berniniano, em São Pedro, vendo-se aí reproduzidas as verdadeiras colunas salomônicas, de terço inferior estriado. Um coroamento de grande efeito é representado por figuras aladas com um pequeno dossel ao centro; nota-se a grande variedade de elementos, como as sanefas e os motivos assimétricos de transição ao rococó e, ainda, uma acentuada tendência alegórica. Se no primeiro barroco ou estilo nacional predominava o elemento escultórico, será através do uso do elemento arquitetural que o joanino atingirá a essência do barroco. Refaz-se a ligação fundamental do retábulo com a arquitetura; surge assim nova gramática, eliminando-se a decoração copiosa, enquanto a articulação dos diversos planos, na divisão espacial, faz realçar teatralmente o corpo central e a tribuna. Sendo o intercolúnio valorizado por nichos com pequenas imagens.

Os esquemas acima mencionados servem como referências básicas no sentido de organizar a complexidade do processo evolutivo. O estudo morfológico, necessariamente, deve-se completar com a análise do evoluir estilístico de cada elemento, fazendo-nos lembrar, nesse caso, as leis internas da evolução das formas: desse modo, por exemplo, cabe explicar como a decoração acântica, tênue no início, vai aos poucos se impondo no interior do templo. Seja com o estilo nacional, seja com o estilo joanino, realiza o retábulo um sentido próprio de dinamismo compositivo; integra-se ao ambiente apoiado nos mesmos preceitos valorizadores da imaginação, da metáfora, da emoção.

Referências

- ARAÚJO, Emmanuel. *O teatro dos vícios*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.
- ARNOLDI, Francesco Negri. *Storia dell'arte*. Milano: FabbriEditori, 1992. v. III.
- ASSUNTO, Rosário. Mimesi. In: *Enciclopedia universale dell'arte*. Firenze: Casa Editrice Sansoni, 1967. v. IX.
- _____. *Monstruoso e Imaginário*. In: Op. cit. v. IX.
- _____. *Semântica*. In: Op. cit. v. XII.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.
- DIÁZ, Emílio Orozco. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- GRISERI, Andreina. *La metamorfosi del barocco*. Torino: Guilio Einaudi Editore, 1967.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Shwarcz, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Madri: Guadarama, 1964.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SALERNO, Luigi. Verbete: *Storiografia*. In: *Enciclopedia universale dell'arte*. Firenze: Casa Editrice Sansoni, 1967.
- SALVINI, Roberto. *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*. Milano: Garzanti, 1977.
- TEIXEIRA, João Gomes. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- WÖLFFLIN, Heinch. *Renascença e Barroco*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. A Tarde, 5-dez-1991.
- MAIA, Pedro Moacyr. A Tarde, 5-mar-2005. Suplemento.
- GÓIS, Antonio José S. de Faria. *Revisão histórica da praxis crítica de Mateo Marongoni*. Dissertação (Mestrado) – Università Internazionale dell'Arte, Florença, 1975.