



# Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade | *Letícia Martins de Andrade*<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa iniciada com um projeto de pós-doutorado que originalmente se propôs a localizar e estudar os conjuntos de retábulos coloniais remanescentes da antiga Comarca do Rio das Mortes. Realizamos um levantamento abrangente dos retábulos produzidos entre os séculos XVIII e XIX, limitando nossa investigação às mesorregiões do Campo das Vertentes e Sul de Minas Gerais. No total, localizamos, documentamos e analisamos 46 conjuntos de talha. Descrevemos aqui as principais características morfológicas desse grupo, assinalando os elementos recorrentes, observando suas semelhanças e divergências, buscando seus precedentes tipológicos. Um subconjunto, que claramente se apropria da estética rococó, destaca-se por sua unidade nos aspectos arquitetônico e ornamental e também por sua integração com pinturas de forro atribuídas a José Joaquim da Natividade, sugerindo não apenas a cooperação extensa entre o mestre pintor e um entalhador desconhecido, mas também a possibilidade de ter o próprio Natividade oferecido os riscos para os retábulos enquanto dirigia e coordenava uma oficina itinerante.

**Palavras-chave:** Retabilística sul-mineira; Joaquim José da Natividade; Rococó mineiro, Comarca do Rio das Mortes

## The South Minas Gerais altarpieces and the evidences of the establishment of an itinerant workshop around Joaquim José da Natividade

**Abstract:** This article presents the results of an investigation started with a post-doctoral project that originally proposed to locate and examine the remnant colonial altarpieces sets of the former District of Rio das Mortes. We performed a comprehensive survey of the altarpieces made between the 18<sup>th</sup> century and the 19<sup>th</sup> century, limiting our investigation to the micro-regions of Campo das Vertentes and South of the state of Minas Gerais. Overall, we located, documented and analyzed 46 woodcarving sets. We describe, here, the main morphological characteristics of this group, showing the recurrent elements, observing their similarities and divergences, searching for its typological predecessors. A sub-set, which clearly appropriates the Rococo esthetics, is outstanding due to its unit in the architectural and ornamental aspects, and also due to its integration with ceiling paintings attributed to José Joaquim da Natividade, suggesting not only an extensive cooperation between the master painter and an unknown woodcarver, but also the possibility that Natividade himself offered the drawings for the altarpieces while commanding and coordinating an itinerant workshop.

<sup>1</sup> Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp (1999), doutora em História pela mesma universidade, com estágio na *Università degli Studi di Pisa* (2004), pós-doutora pela USP (2006) e Unicamp (2015). É professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei, onde leciona, desde 2006, a disciplina de História da Arte.



Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de pós-doutoramento que buscou mapear os exemplares de retábulos remanescentes sete e oitocentistas na área geográfica determinada pelos limites da antiga Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais. Na ocasião, entendendo a impossibilidade do empreendimento de um trabalho exaustivo, partimos da cabeça da comarca, a vila de São João del-Rei, e nos concentramos nas zonas que hoje correspondem às mesorregiões do Campos das Vertentes e do Sul de Minas. Dentro desse arco geográfico que se expande em direção ao Rio de Janeiro e a São Paulo, catalogamos quarenta e seis conjuntos retabulares<sup>2</sup> que, em termos estilísticos, recobrem inteiramente a gama classificatória dada pela tradicional historiografia da arte luso-brasileira desde o estilo nacional português até o neoclássico, observando ainda, não raro, peças de transição<sup>3</sup>.

Como resultado, constatamos a predominância numérica de exemplares de clara adesão à estética rococó. Trata-se de um grupo de trinta e dois conjuntos cuja datação aproximada se estende do último quartel do século XVIII ao primeiro do XIX. Uma datação tão ampla abriga, naturalmente, desde os exemplares grandiosos, de fatura erudita, que testemunham o surgimento do “estilo

---

<sup>2</sup> Por ‘conjunto retabular’ queremos dizer a soma dos exemplares de retábulos de um determinado templo, podendo incluir retábulos-mores, colaterais e laterais da nave. O número de retábulos de um conjunto pode variar de um a sete, dependendo das dimensões e do prestígio do templo que os abriga. Uma listagem inicial de 44 conjuntos catalogados foi apresentada em ANDRADE, Leticia M. A talha retabular sete e oitocentista na Comarca do Rio das Mortes: um rococó sul-mineiro. In: MELLO, Magno Moraes (org.). **Arte e ciência: o triunfo do ilusionismo na arte barroca**. Belo Horizonte: IEDS, p. 65-78 (no prelo). Texto apresentado no VI Colóquio Internacional de História da Arte: Imagem ilusionista, imagem perspéctica. Pintura e arquitetura no tempo colonial. Mariana, 2017.

<sup>3</sup> Nossos referenciais teóricos são SMITH, Robert C. **A Talha em Portugal**. Lisboa, Livros Horizonte, 1962; BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. 2 vol. Rio de Janeiro: Record, 1983; OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.



moderno”<sup>4</sup>, em São João del-Rei, até os mais modestos, de fatura popular, espalhados pelo território.

Dentro do citado grupo rococó, separamos um pequeno grupo nuclear, de três conjuntos, que abrange as obras referenciais, introdutoras do estilo na região (**tabela 1**). Acreditamos que todos os demais, em número de vinte e nove, elencados na **tabela 2**, sejam devedores desses primeiros: trata-se de um grupo cuja grande coesão estilística de concepção estrutural sugere a derivação dos mesmos modelos matriciais, executados com maior grau de decantação de acordo com o movimento de afastamento da cabeça da comarca em direção ao sul-sudoeste (São Paulo) e sudeste (Rio de Janeiro), numa interiorização que possivelmente corresponde àquela representada pela evasão populacional da região mineradora após a exaustão dos veios auríferos. Por essa razão, nomeamos esse grupo como Vertentes-Sul de Minas. Ao interrogar o processo de criação e difusão desta última tipologia, este artigo procura refletir sobre os mecanismos de transmissão das formas, questionando os limites das classificações estilísticas.

101

**Tabela 1**

<i>Conjuntos retabulares de estilo rococó – grupo nuclear</i>				
	<b>Localidade</b>	<b>Templo</b>	<b>Data/templo</b>	<b>Data/altares</b>
1	São João del-Rei	N. S. do Carmo	1734/1824	1768-1771
2	São João del-Rei	N. S. do Rosário	1719/1753	1780-1790?
3	São João del-Rei	S. Francisco de Assis	1774	1784-1790

<sup>4</sup> A ideia de que o “moderno” coincide com o Rococó é recorrente na historiografia da arte luso-brasileira. Veja-se, p. e x., OLIVEIRA, Eduardo P. Francisco Vieira Servas. Um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In: **As Geraes de Servas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 85.



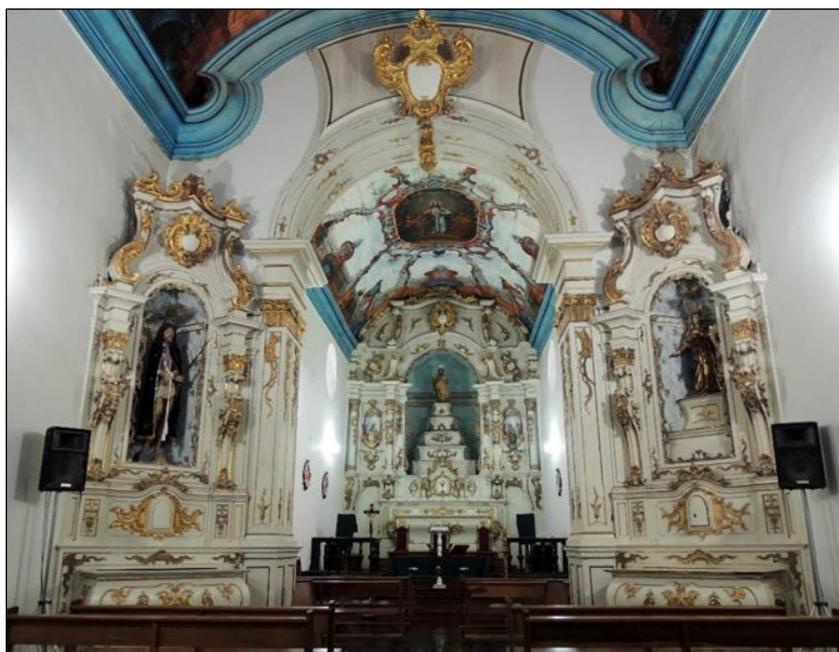
**Tabela 2**

<i>Conjuntos retabulares do estilo Vertentes-Sul de Minas</i>							
	<b>localidade</b>	<b>templo</b>	<b>mor</b>	<b>colat.</b>	<b>lat.</b>	<b>data templo</b>	<b>data altares</b>
1	Aiuruoca	N. S. da Conceição	--	2	2	1728-1730	TAQ*.1824
2	Andrelândia	N. S. do Porto da Eterna Salvação	1	2	2	Início 1752	TAQ.1824
3	Baependi	N. S. de Montserrat	1	2	2	1755-1785	c.1808- TAQ.1824
4	Caburu (dist. S. João del-Rei)	S. Gonçalo do Amarante	1	2	--	1730-1738	?
5	Cajuru (dist. S. João del-Rei)	S. Miguel Arcanjo	1	2	--	?	primeiro quartel do séc. XIX
6	Capela do Saco (dist. Carrancas)	N. S. da Conceição	1	2	--	1755-1802	primeiro quartel do séc. XIX
7	Caranaíba	N. S. da Glória	1	2	--	c1770	TAQ.1824
8	Carrancas	N. S. da Conceição	1	2	--	1721-1732	TAQ.1824
9	Conceição da Barra	N. S. da Conceição	1	2	--	1765 (?)	TAQ.1819
10	Conceição da Barra	N. S. do Rosário	1	--	--	p.q.1783	TAQ.1824
11	Entre Rios de Minas	N. S. de Brotas	--	2	--	1739-1824	TAQ.1824
12	Ibitipoca	Santa Rita	--	2	--	?	?
13	Ibituruna	São Gonçalo do Amarante	1	--	--	1769	?
14	Lavras	N. S. do Rosário (antiga matriz de Sant'Ana)	1	2	2	1754	Início do XIX
15	Liberdade	Sr. Bom Jesus do Livramento	1	2	--	1775-1785	TAQ.1824
16	Nazareno	N. S. do Rosário	1	--	--	?	?
17	Piedade do Rio Grande	N. S. do Rosário	--	2	--	?	primeiro quartel do séc. XIX
18	Prados	N. S. da Conceição	1	2	--	1715-1770	c.1780/ p.q.1804- 1824
19	Prados	N. S. do Rosário	--	1	--	c.1771	?
20	Resende Costa	N. S. da Penha de França	--	2	--	?	?
21	Santana dos Montes	Santana	--	2	--	1749- 1773	TAQ.1824
22	São João del-Rei	B. Jesus de Matosinhos (demolida)	1	--	--	Provisão 1771	?
23	São Joao del-Rei	Capela de N. S. Piedade e Bom Despacho	1	--	--	?	?
24	São Joao del-Rei	Capela de Santo Antônio	1	--	--	antes 1765	?
25	São Joao del-Rei	Capela do Santíssimo de N. S. do Carmo	1	--	--	?	?
26	S. Tomé das Letras	São Tomé	1	2	--	Início 1785	primeiro quartel do séc. XIX
27	S. Vicente de Minas (transposto para S. J. del-Rei)	Capela do Espírito Santo	1	2	--	c.1750 - 1760	Início do XIX
28	Tiradentes	S. João Evangelista	--	2	--	Início 1760	TAQ.1824
29	Vitoriano Veloso (Bichinho)	N. S. da Penha de França	1	--	--	1732-1771	final do séc. XVIII-início do XIX

\*TAQ: Terminus Ante Quem



A estrutura arquitetônica desses retábulos apresenta uma tripartição visualmente bem marcada: um corpo superior (coroamento), um corpo intermediário e outro inferior (embasamento). Ilustramos aqui, a título de exemplo, um dos conjuntos mais característicos dessa tipologia (**fig.1**):



**[Fig.1]** Vista de conjunto da capela-mor e altares colaterais da matriz de São Tomé, São Tomé das Letras, MG. Crédito: Letícia M. Andrade.

Antes de passarmos à apresentação das principais características morfológicas das obras que classificamos como pertencentes ao estilo Vertentes-Sul de Minas (listados na tabela 2), salientamos que a maior coesão estilística dentro desse conjunto é notada entre exemplares de retábulos colaterais, que na maior parte das vezes são dispostos obliquamente, encaixando-se no ângulo formado entre o arco-cruzeiro e a parede da nave, e não estão sujeitos a grandes alterações nas proporções no instante da adaptação do desenho à realidade do espaço construído. Os retábulos-mores, por sua vez, têm sua dimensão determinada pela altura dos pés direitos e pela largura das capelas-mores, o que pode levar a soluções capazes de modificar substancialmente o risco



original ou o modelo de inspiração, criando efeitos atarracados e eventualmente desarmônicos. Compare-se, por exemplo, os retábulos-mores da matriz de São Tomé das Letras (fig.2) e da igreja de N. S. da Glória de Caranaíba (fig.3). Enquanto o primeiro assume uma orientação verticalizada, a partir da elevação excessiva do embasamento, o segundo tem o coroamento achatado, acentuando-se o efeito de horizontalidade.

### Morfologia do estilo Vertentes-Sul de Minas: “talha moderna e do melhor gosto”<sup>5</sup>

#### O CORPO SUPERIOR

No estilo Vertentes-Sul de Minas, os corpos superiores tanto dos retábulos-mores quanto dos demais são, via de regra, dotados de frontão cujos perfis acinturados vêm determinados por linhas visuais que nascem das extremidades das pilastras/colunas do corpo intermediário e correm em direção ao alto. Essas linhas podem ser definidas por mísulas alongadas e ondulantes ou por volutas e contravolutas compostas pela combinação de ornamentos talhados em ‘C’ e em ‘S’ (figs. 4 e 5). Acreditamos que a origem desse elemento possa ser retrçada nos coroamentos de exemplares joaninos, com a diferença de que agora as formas são mais fluidas e acompanhadas de abundante ornamentação de rocalhas entalhadas em seu contorno ou pintadas nos campos adjacentes.



[Fig.2] Retábulo-mor da matriz de São Tomé, São Tomé das Letras;

[Fig.3] Retábulo-mor da igreja de N. S. da Glória, Caranaíba. Créditos: Leticia M. Andrade

<sup>5</sup> Assim se refere à talha da matriz de São Tomé das Letras o frei Dom José da Santíssima Trindade: SANTÍSSIMA TRINDADE, Frei Dom José; POLITO, Ronald. **Visitas Pastorais de Frei Dom José da Santíssima Trindade – 1821-1825**. Belo Horizonte Fundação João Pinheiro / IEPHA, 1998, p. 232.



[Fig.4] Corpo superior do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Conceição da Barra.

[Fig.5] Corpo superior do retábulo colateral lado evangelho da capela do Espírito Santo, São João del-Rei (anteriormente em S. Vicente de Minas). Créditos: Letícia M. Andrade

Nos exemplares mais modestos, as linhas que definem o frontão são apenas sugeridas através de rocalhas pintadas. Observe-se que em muitos casos não se poderia falar, a rigor, de frontão no sentido de estrutura arquitetônica: são formas ornamentais dispostas de modo a sugerir visualmente essa estrutura, marcando-a dentro do campo semicircular do coroamento. O mesmo não ocorre nos retábulos colaterais, onde os frontões se apresentam como estruturas arquitetônicas autônomas. De todo modo, o coroamento retabular em frontão de contorno sinuoso e acinturado, de efeito elegante, é a forma prevalente no rococó europeu, encontrada em muitas variações em retábulos germânicos<sup>6</sup>, norte-italianos<sup>7</sup> e portugueses<sup>8</sup>.

A origem desse modelo, acreditamos, deve estar na tratadística, em especial a italiana, que revitaliza o léxico clássico antigo, difundindo-se ampla e facilmente através de impressos e assim ganhando novas interpretações locais que serão igualmente difundidas pelos repertórios gravados que superabundam na Europa já a partir de fins do Quinhentos. Nesse contexto, a influência do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) em seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700) não pode ser descartada. Como indica o pesquisador Aziz Pedrosa, uma gravura como a de n.62 da obra citada pode ter servido de modelo referencial para retábulos joaninos mineiros que mais adiante evoluirão para o rococó<sup>9</sup>. Tal evolução se dá por meio de uma

<sup>6</sup> Como as obras de Nikolaus Gottfried Stuber (1688-1749) nos retábulos-mores das igrejas do Espírito Santo (1730) e de São Pedro (1730-1734), ambas em Munique, ou como atesta a coleção de projetos para retábulos do escultor Johann Baptist Straub (1704-1784) no Städel Museum, em Frankfurt.

<sup>7</sup> O repertório de desenhos projetuais do cardeal milanês Giuseppe Pozzobonelli (1696-1783) é um interessante exemplo do emprego abundante do motivo. Veja-se GATTI PERER, M. L. Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano. **Arte Lombarda**. N. 42/43, 1975, p. 11-66.

<sup>8</sup> Como, por ex., no altar-mor da igreja dos Clérigos, no Porto; no altar de N. S. da Assunção da igreja de Miragaia (Porto); no altar colateral lado evangelho da igreja de S. Clara, em Marco de Canaveses; nos desenhos para talha retabular atribuídos ao portuense Domingos Teixeira por VASCONCELOS, Flório. Cinco desenho de talha doirada. **Lucerna**. Porto: 1984, p. 387-395.

<sup>9</sup> Veja-se PEDROSA, Aziz J. Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo. **Revista História Autônoma**, 13 (2018), p. 103-124. Para o autor, essa gravura, que representa o altar do Beato Luigi na igreja de Santo Inácio do Colégio Romano, “foi reproduzida nos retábulos mineiros do estilo joanino e do ciclo Rococó” (p.109).



depuração formal e de uma renovação do vocabulário ornamental. Seja como for, o amplo emprego europeu desse frontão de tipologia rococó – uma das marcas do estilo D. José – sugere a dependência de uma fonte inicial de grande influência (caso do tratado de Pozzo<sup>10</sup>), e sua onipresença na arquitetura de retábulos e portais, no mobiliário e nos oratórios dá a medida de sua popularização.

Na base do coroamento dos retábulos sulmineiros, sobre as extremidades das pilastras/columnas, existe quase sempre um elemento ornamental talhado, como uma grande rocalha ou auricular, ou, mais raramente, uma figura de corpo inteiro<sup>11</sup> ou um elemento arquitetônico, como um arranque de frontão. No centro do frontão sempre comparece um escudo ou tarja em talha abundantemente ornamentado de rocalhas e cuja forma simétrica pode ser inscrita em losangos mais ou menos achatados (figs. 6 e 7). As exceções incluem formas radiais (fig.8) ou o Divino. Os escudos dos arcos cruzeiros replicam essas concepções.

106

[Fig.6] Escudo do retábulo-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.7] Escudo do retábulo-mor da igreja do Rosário de Lavras

[Fig.8] Escudo do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade.



<sup>10</sup> Sobre o tratado de Pozzo e seu alcance, veja-se SILVA, Mateus Alves. **O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais**. Dissertação de mestrado, UFMG, 2013.

<sup>11</sup> As figuras de corpo inteiro aparecem no retábulo-mor de Caranaíba, nos colaterais da matriz de Prados, no mor e colaterais do Caburu.



Em sua obra *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, a historiadora da arte Myriam Oliveira definiu quatro tipologias de retábulos-mores do rococó mineiro justamente a partir da observação de seu coroamento. Quando tentamos aplicar essa definição aos retábulos-mores do estilo Vertentes-Sul de Minas, enfrentamos dificuldades, uma vez que estes apresentam uma tipologia oscilante entre o segundo e o quarto modelo. De acordo com a autora, o segundo modelo teria sido “adotado em Minas por volta de 1776” e “sua principal característica é a forma do coroamento em frontão, com curvas e contracurvas em forte oposição, tendo ao centro pequeno espaço ocupado por um brasão ornamental<sup>12</sup>.” O quarto tipo, por sua vez, seria “bem mais simples”, onde “o arco do coroamento apresenta como única decoração uma tarja central (...) os fragmentos de frontão acima das colunas externas são repetidos acima dos quartelões internos e recebem na maioria das vezes elaborado tratamento ornamental.<sup>13</sup>” No entanto, como diz a mesma autora, esses “quatro modelos de retábulos de capela-mor não esgotam a variedade da talha da região mineira na época rococó”<sup>14</sup>. As **figs.9 a 12** exemplificam algumas das variações compositivas dos coroamentos Vertentes-Sul de Minas.



Coroamentos dos retábulos-mores:

[Fig.9] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados

[Fig. 10] Capela do Espírito Santo, de S. Vicente de Minas, atualmente em S. João del-Rei. Créditos: Letícia M. Andrade.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Myriam A. R. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 257.

<sup>13</sup> OLIVEIRA, 2003, p. 262. Essa classificação é corroborada por CAMPOS, Adalgisa A. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 46-47, que enuncia as quatro tipologias dos retábulos “rococó ou estilo D. José I” por tipo A, B, C e D. Neste caso, nossos retábulos possuiriam características do tipo B e D.

<sup>14</sup> OLIVEIRA, 2003, p. 263.



### O corpo intermediário

Entendemos que é na zona intermediária dos retábulos Vertentes-Sul de Minas que se encontram as características mais marcantes do estilo. Esses corpos são sempre dotados de um camarim arrematado por arco de volta plena rendilhado de rocalhas e que adentra o coroamento no espaço delimitado pelo frontão. Nos **retábulos-mores**, o camarim é ladeado por dois pares de elementos verticais estruturantes: um interno, contíguo ao camarim, e outro externo, na proximidade das paredes da capela. Trata-se de colunas ou pilastras misuladas, em combinações variadas (**figs. 13 a 15**). As colunas podem ter o fuste liso (com pintura faiscada), inteiramente canelado, estriado no terço inferior ou, mais raramente, espiralado. A combinação dos pares não obedece a qualquer regra de colocação em relação à posição interna ou externa no conjunto. A prevalência é a de pelo menos um par de pilastras misuladas.

Os intercolúnios dos retábulos-mores são dotados de falsos nichos para imagens, determinados pelo espaço entre as peanhas e os dosséis. A reentrância dos nichos pode ser sugerida por uma pintura em *trompe l'oeil* fingindo um cortinado (fig.13) ou por uma moldura de guirlandas ou rocalhas entalhadas ou pintadas

Coroamentos dos retábulos-mores:

**[Fig.11]** Igreja de N. S. da Penha de França, de Vitoriano Veloso (Bichinho)

**[Fig.12]** igreja de São Gonçalo Amarante, de São Gonçalo do Brumado, Caburu (distrito de S. João del-Rei).  
Créditos: Letícia M. Andrade.



(fig.15). As peanhas (bases de suporte para as imagens) são bojudas, quase sempre de perfil trilobado e de configuração tendente ao cordiforme ou ao formato de um pião; elas recebem ornamentação em talha dourada e/ou pintura (figs.16 a 18).



109

Detalhes dos corpos intermediários dos retábulos-mores:

**[Fig.13]** Igreja de N. S. do Rosário, de Lavras (dois pares de colunas de fuste canelado)

**[Fig.14]** Igreja de N. S. do Rosário, de Conceição da Barra (composição mista de pilastra misulada e coluna de fuste espiralado)

**[Fig.15]** Matriz de N. S. da Conceição, de Prados (dois pares de pilastras misuladas). Créditos: Letícia M. Andrade.



Detalhes das peanhas dos retábulos-mores:

**[Fig.16]** Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi

**[Fig. 17]** Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas

**[Fig.18]** Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia. Créditos: Letícia M. Andrade.



Os dosséis acompanham as peanhas e refletem a mesma configuração bojuda, que ganha a forma aproximada de um capacete arrematado por penacho ornamental (figs.19 a 21). Myriam Oliveira já havia salientado que peças nesse formato aparecem no altar-mor da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, realizado por João Antunes de Carvalho entre 1769 e 1775<sup>15</sup>. Os dosséis em forma de capacete, que se tornam típicos do rococó mineiro, são também uma das características mais marcantes do estilo Vertentes-Sul de Minas.



Detalhes dos dosséis dos nichos dos retábulos-mores:

[Fig.19] Igreja de São Miguel do Cajuru (distrito de S. João del-Rei)

[Fig.20] Igreja do Rosário de Lavras

[Fig.21] Igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade.  
Créditos: Leticia M. Andrade.

Nos retábulos **colaterais**, emoldurando o camarim, um par de pilastras – simples ou misuladas, mas sempre pilastras – é seguido de aletas externas abertas em ângulo para a melhor adequação do encaixe de toda a estrutura, que se dispõe obliquamente ao ângulo de 90 graus formado pela parede do arco cruzeiro e a da nave (figs.22 a 24).

<sup>15</sup> OLIVEIRA, 2003, p.253-254.



111

Retábulos colaterais.

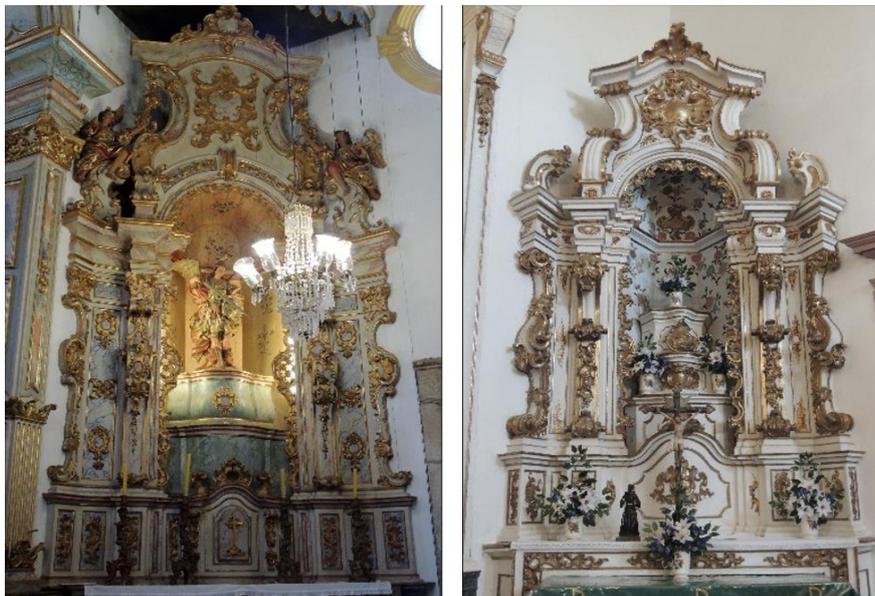
[Fig.22] Igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade (lado epístola)

[Fig.23] Matriz de N. S. de Brotas, Entre Rios de Minas (lado epístola), créditos: Letícia M. Andrade.

[Fig.24] Matriz de Santana, Santana do Monte (lado epístola), crédito: Luciana Giovannini.

Uma variação dessa tipologia de colaterais substitui as aletas externas por um par de pilastras misuladas que criam perfis sinuosos recortados contra a parede de fundo (figs. 25 e 26). Em ambas as tipologias, com muito raras exceções, como na matriz de Conceição da Barra, nichos, peanhas e dosséis laterais são omitidos, sendo o estreito espaço entre as pilastras e as aletas preenchido com ornamentação *rocaille*. Em retábulos da nave é mais comum reencontrar o conjunto peanha-dossel, como ocorre na igreja do Rosário de Lavras.

A **ordem** predominante na arquitetura dos retábulos é a compósita, onde os capitéis são interpretações vernaculares dos modelos eruditos (figs. 27 a 29), resultando em formas mais ou menos aproximativas e sintéticas (figs. 30 a 32). A aplicação de malhas de rocalha, de concheados ou rendilhados rococós em substituição à folha de acanto clássica igualmente contribui para a transfiguração dos modelos canônicos.



**[Fig.25]** Retábulo colateral lado epístola da matriz de N. S. da Conceição, Prados

**[Fig.26]** Retábulo colateral lado epístola da igreja de S. Gonçalo do Amarante, Caburu (distrito de S. João del-Rei). Créditos: Letícia M. Andrade.



Capitéis: as interpretações mais eruditas.

**[Fig.27]** Capitel do altar-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

**[Fig.28]** Capitel do altar-mor da Capela de Santo Antônio de São João del-Rei

**[Fig.29]** Capitel do altar-mor da igreja do Rosário de Lavras. Créditos: Letícia M. Andrade.



Os tronos, nos retábulos-mores, são escalonados em cinco ou três degraus cujos perfis alternam linhas côncavas e convexas, replicando a forma da urna, e são adornados de rocalhas entalhadas ou pintadas. Nas duas variações tipológicas dos colaterais os tronos vão de uma simples peanha até escalonamentos de três degraus.

Uma característica ornamental notável e constante do estilo Vertentes-Sul de Minas é a presença de pilastras simples ou misuladas cujos fustes são marcados por uma linha longitudinal que os percorre, dividindo-os visualmente. Essa linha pode ser criada por um sulco ou, inversamente, pelo volume de uma delicada lesena<sup>16</sup> adossada. Nas pilastras simples, frequentemente um arranjo de folhas de acanto e/ou rocalhas recobre suas extremidades; nas pilastras misuladas, há igualmente a colagem de ornamentos de rocalha ou acanto, além do enrolamento das próprias mísulas nos extremos (figs.33 a 38).

Capitéis: as formas mais sintéticas.

[Fig.30] Capitel do altar-mor da matriz de N. S. da Conceição de Prados

[Fig.31] Capitel do altar-mor da igreja de São Miguel do Cajuru

[Fig.32] Capitel do altar-mor da igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade. Créditos: Letícia M. Andrade

<sup>16</sup> Empregamos o termo italiano por entender que é o que melhor define esse elemento. Uma *lesena* é uma coluneta delgada e ornamental que se destaca do suporte. A sugestão do uso do termo foi feita pelo Prof. Dr. Magno Mello, a quem agradecemos.



Detalhes da ornamentação das pilastras do conjunto Vertentes-sul de Minas: lesenas, rocalhas, acantos e enrolamentos:

**[Fig.33]** Capela do Espírito Santo, S. João del-Rei

**[Fig.34]** N. S. da Conceição, de Carrancas

**[Fig.35]** Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

**[Fig.36]** Matriz de N. S. da Conceição, de Prados

**[Fig.37]** Matriz de N. S. da Conceição, de Aiuruoca

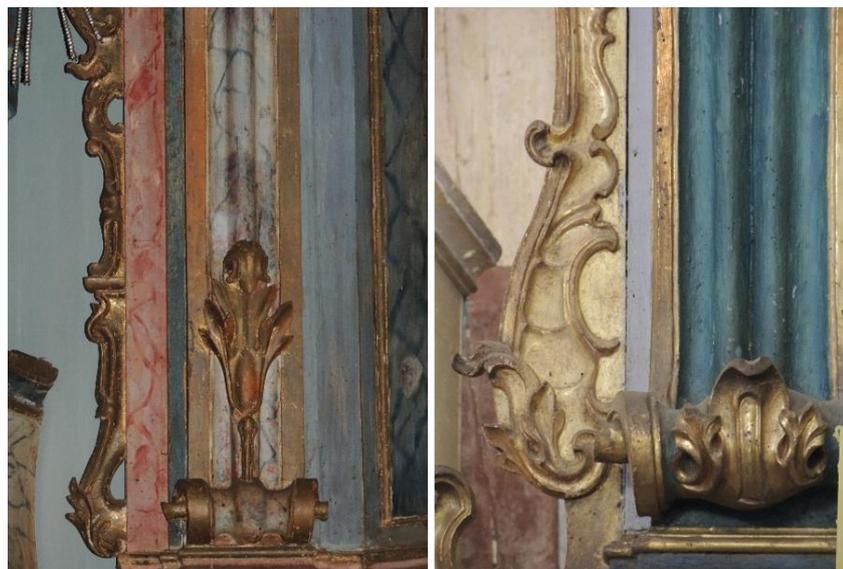
**[Fig.38]** Matriz de N. S. de Brotas, de Entre Rios de Minas. Créditos: Letícia M. Andrade

As **figuras 39 e 40** mostram dois detalhes que exemplificam o emprego desse elemento ornamental. No primeiro caso, a marcação visual é dada pela lesena; no segundo, por um sulco centralizado. Visualmente, contudo, ambos os recursos podem ser lidos como um mesmo sinal. Acreditamos que a presença das lesenas seja devida a uma interpretação equivocada do sulco longitudinal de pilastras a partir de representações gráficas, ou seja, de gravuras ou mesmo desenhos.

Detalhes da ornamentação das pilastras do conjunto Vertentes-sul de Minas: lesenas, rocalhas, acantos e enrolamentos:

**[Fig.39]** Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi (retábulo colateral lado epístola)

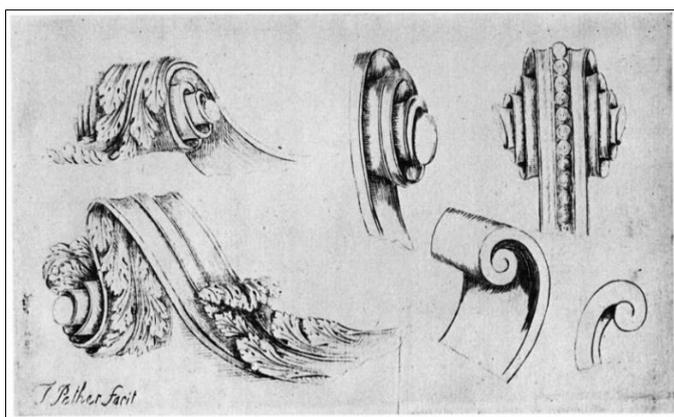
**[Fig.40]** Matriz de N. S. da Conceição, de Prados (retábulo-mor). Créditos: Letícia M. Andrade.





Até onde pudemos investigar, esse componente de marcação longitudinal do fuste das pilastras não parece jamais, na história da arquitetura, ter se desvinculado dos enrolamentos das mísulas. A pilastra misulada em si tem longínquas raízes, retraçáveis na Antiguidade romana<sup>17</sup>. Ela ressurge no século XV, e no XVI vai se tornar um dos motivos de predileção nas licenças maneiristas de Michelangelo (1475-1564)<sup>18</sup>. Arquitetos como Domenico Fontana (1534-1607) e Giovan Battista Soria (1581-1651) retomam o motivo, que mais tarde será perfeitamente integrado ao leque ornamental do rococó, compondo a decoração de portadas, retábulos, móveis, lareiras, oratórios etc. e figurando em inúmeros repertórios gravados de arquitetura e mobiliário, agora acrescido de ornatos de folhagens ou rocaille. Enrolamentos semelhantes a mísulas figuram ainda como motivo autônomo em repertórios de ornamentação como, por exemplo, o de Thomas Pether, de 1773 (**fig.41**).

115



**[Fig.41]** Thomas Pether. *A book of ornaments suitable for beginners*, 1773. Fonte: REID, Dick. *Thomas Pethers' Book of Ornaments*, 1773. **The Furniture History Society** (vol.11), 1975.

<sup>17</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. Walls have ears: Some aspects of Roman Baroque architectural decoration. **Architectural History**, vol. 36 (1993), p. 19-45.

<sup>18</sup> Michelangelo emprega o motivo sobretudo na modenatura de janelas, como ocorre no Palazzo dei Conservatori e no Palazzo del Senatore, em Roma.



Muitos precedentes para o emprego desse ornamento nos retábulos do grupo Vertentes-Sul de Minas podem ser encontrados igualmente na retabulística rococó portuguesa<sup>19</sup>, brasileira<sup>20</sup> e mineira<sup>21</sup>. Da arquitetura, por outro lado, vêm exemplos como o das portadas da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas e do Carmo de São João del-Rei, e a onipresença do tema é demonstrada pelo comparecimento em inúmeros exemplares, portugueses e brasileiros, de oratórios domésticos do estilo D. José.

Observamos que este elemento, predominantemente na forma da lesena, é certamente uma das marcas referenciais do estilo sul-mineiro e pode ser encontrado mesmo nos exemplares mais distantes em tempo e espaço. É uma característica ornamental que deve ser entendida em suas variações como reinterpretações sucessivas e cada vez mais livres de modelos eruditos, resultando na criação de formas por sua vez cada vez mais decantadas. Como se os nossos artistas tivessem retido a lembrança de um ornamento de marcação visual longitudinal dos fustes das pilastras a cujo modelo primeiro eles não tiveram acesso. Assim, esse elemento teria se afirmado nessa região como uma espécie de reminiscência de uma marcação visual presente num modelo erudito. Esse modelo poderia ser, por exemplo, o retábulo-mor da igreja de N. S. do Carmo ou os colaterais do Rosário de São João del-Rei.

---

<sup>19</sup> Um caso interessante de correspondência formal em exemplares minhotos é dado pelo retábulo da capela lateral, lado epístola, da igreja de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses (1758), reproduzido em RODRIGUES, J. C. M. **Retábulos no Baixo Tâmega e no vale do Sousa (sécs. XVII a XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico**. Tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. 1, p. 311, vol. 2, figs. 264-267.

<sup>20</sup> É visto, por exemplo, no retábulo de N. S. da Graça da igreja de Santa Rita, marco do início do rococó carioca.

<sup>21</sup> Por exemplo: no retábulo-mor da igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro; na capela do Palácio dos Governadores, em Ouro Preto; no par de pilastras externas do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana; no par de pilastras internas do retábulo-mor da matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara; nos colaterais da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas, e em vários retábulos atribuídos a Francisco Vieira Servas, como: o colateral lado evangelho da capela do Seminário Menor, em Mariana; no retábulo-mor da igreja do Rosário de Mariana; nos colaterais e laterais da nave da igreja de N. S. do Carmo de Sabará e no retábulo da capela da prefeitura municipal de Sabará.



Por fim, outro motivo frequente nos exemplares do estilo é o friso bombê (convexo, em forma de almofada) na modenatura do entablamento, comumente situado entre a cornija e a arquitrave (figs. 42 a 44). Trata-se de um elemento que remonta à Antiguidade romana, assim como a pilastra misulada, e que no século XVI aparece, por exemplo, no tratado de Sebastiano Serlio<sup>22</sup>. As interpretações desse friso no conjunto sul-mineiro são variadas e também testemunham a predominância das leituras vernaculares. Destaca-se o caso do friso do retábulo-mor da matriz de Carrancas, onde a relação entre o friso bombê e os demais frisos do entablamento é bastante desproporcional (fig. 44).

117

### O CORPO INFERIOR

No estilo Vertentes-Sul de Minas, os embasamentos dos retábulos-mores, colaterais e laterais da nave são semelhantes. A **fig.45** ilustra as principais características dos corpos inferiores do estilo, que compreendem: no limite com o corpo intermediário uma larga faixa horizontal composta por pares

Os frisos bombês:

[Fig.42] Retábulo-mor da igreja de N. S. da Penha de França, de Vitoriano Veloso (Bichinho)

[Fig.43] Retábulo colateral lado evangelho da matriz de N. S. da Conceição, de Prados

[Fig.44] Retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade.



<sup>22</sup> SERLIO, Sebastiano. **Tercero Libro de Architectura**, 1552, prancha XI.



simétricos de socos apainelados e que se eleva na porção central, criando um movimento visual ondulatório, para abrigar e ressaltar o sacrário. Este não possui grande volume, destacando-se pela ornamentação da porta com motivos eucarísticos talhados ou pintados e pela mencionada ondulação; normalmente, o sacrário é contornado por uma moldura de rocalhas.

Logo abaixo, a banquetta e os pedestais são também marcados por rocalhas pintadas ou entalhadas. A mesa do altar é habitualmente concebida em forma de urna, o que aqui se traduz por uma ondulação pouco pronunciada do perfil e um discreto estreitamento da linha de base. Os frontais são adornados de rocalhas no centro e nos ângulos. Um motivo recorrente em sua ornamentação assemelha-se aos escudos ou tarjas dos coroamentos retabulares e vem disposto no centro do frontal. Porém também se encontram, em menor número, mesas retilíneas com frontais ornamentados por painéis franjados que imitam o adamascado e recebem pinturas florais. As **figs. 46 a 49** mostram as variações de fatura na interpretação de um mesmo desenho para frontal.

[Fig.45] O corpo inferior do retábulo lateral da nave, lado evangelho, da igreja de N. S. do Rosário de Lavras. Crédito: Letícia M. Andrade.





Variações na interpretação de um mesmo desenho para frontal de altar:

[Fig.46] Retábulo-mor da igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade

[Fig.47] Retábulo-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.48] Retábulo-mor da igreja de N. S. do Rosário de Lavras; **fig.49:** retábulo-mor da matriz de São Tomé das Letras. Créditos: Leticia M. Andrade.

Quanto às demais características ornamentais:

A policromia se evidencia, na maior parte dos conjuntos, em marmorizados de colorido frequentemente intenso: predominam os vermelhos e azuis, mas também surgem verdes, amarelos e ocres. Muitas peças encontram-se atualmente recobertas por camada de tinta branca, destacando-se as linhas marcantes dos elementos ornamentais com o douramento. Contudo, trata-se, na grande maioria dos casos, de repinturas<sup>23</sup> em cima de superfícies anteriormente policromadas, o que se constata sem dificuldade a partir de descascados nas peças ou de janelas de prospecção. Desde o final do século passado e até os dias atuais muitas campanhas de restauro têm sido empreendidas, removendo a camada branca e trazendo à luz vestígios mais ou menos nítidos da policromia original sobre os quais se decidiu empreender – ou não – a reintegração cromática<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Repintura no sentido explicitado por COELHO, Beatriz; QUITES, Maria R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, p. 152. A repintura é uma intervenção que busca “dissimular ou ocultar danos existentes na policromia original, imitando-a ou transformando-a. (...) não possui técnica semelhante ao original nem qualidade técnica e estética de valor igual ao original”.

<sup>24</sup> Passaram por campanhas de restauro os conjuntos da matriz de N. S. da Conceição de Prados, da igreja do Rosário de Lavras, da matriz de N. S. da Conceição de Conceição da Barra, da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação de Andrelândia, da igreja do Bom Jesus do Livramento de Liberdade, da matriz de N. S. da



De todo modo, pode-se afirmar que a talha retabular rococó regional era preferencialmente multicolorida e que a paleta dominante se estendia numa escala mais cromática do que tonal, diferentemente do que ocorre na arquitetura rococó bávara ou francesa, nas quais o branco tende a se contrapor a cores matizadas pela adição do próprio branco: azul claro, rosa, amarelo suave, assegurando efeitos de intensa luminosidade.

É nos fundos de camarins que a gama tonal faz sua aparição, especialmente os azuis celestes, que assim iluminam o contorno das imagens, destacando-as. Esses fundos azuis claros recebem pintura decorativa com motivos de flores dispostas de modo esparso ou reunidas em pequenos buquês de espécies estilizadas variadas (normalmente duas ou três) adornados com outros componentes fitomórficos. Rosas e dalias são as espécies identificáveis mais recorrentes. O aspecto almejado parece ser o da padronagem têxtil, acentuado eventualmente pelo intercalar dos motivos florais com áreas de grafismos sutis que remetem aos adamascados de tecidos mais suntuosos. A origem desse padrão ornamental aplicado à arte sacra é portuguesa e deve estar vinculada à importação de tecidos orientais, em especial da costa indiana, como atesta a recorrência do emprego do termo ‘rosas/rosinhas de Malabar’<sup>25</sup> para pinturas florais no estofamento de imagens. Trata-se de um padrão decorativo comum ao estilo rococó.

O colorido vibrante aplicado à estrutura arquitetônica dos retábulos do rococó das Vertentes-Sul de Minas, pela prevalência dos azuis profundos e vermelhos, dialoga com a paleta das pinturas de forro, ou mesmo da pintura decorativa de caixotões, que complementam a decoração interna das igrejas. Neste ponto, a referência parece se encontrar na ornamentação dos templos de aldeias minhotas.

---

Glória de Caranaíba, da capela do Espírito Santo (S. Vicente-S. João del-Rei), da Capela de Santo Antônio (S. João del-Rei), capela do Santíssimo da igreja de N. S. do Carmo de S. João del-Rei.

<sup>25</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 50.



Quanto ao douramento, em concordância com a caracterização do estilo rococó, este se reduz significativamente em relação ao estilo joanino e comparece pontualmente nas áreas dos capitéis, nos dosséis e peanhas dos nichos, nas superfícies ou linhas de ressaltos dos ornamentos aplicados, em especial nos frontais dos altares, na tarja do coroamento e no perfil rendilhado do camarim. O dourado aparece também nas rocalhas pintadas.

Pelas características de sua ornamentação, pode-se dizer que todos os retábulos desse conjunto apresentam em algum grau os componentes do vocabulário rococó de matriz francesa ou alemã que alcança o Brasil por meio dos impressos gravados advindos sobretudo das casas impressoras de Augsburg, na Alemanha. A relação desses impressos com a expansão do vocabulário rocaille foi apresentada por Fiske Kimball<sup>26</sup>, um dos teóricos do Rococó, e investigada por Marie-Thérèse Mandroux-França em um estudo fundador relativo ao desenvolvimento do estilo em Portugal<sup>27</sup>. Myriam Oliveira retoma o assunto na primeira parte de seu estudo<sup>28</sup>.

No conjunto Vertentes-Sul de Minas aparecem, em absoluto predomínio, os motivos de rocalhas esgarçadas, assimétricas (figs. 50 a 54), seguidos dos auriculares (figs. 55 a 58). É interessante notar que, embora esses elementos, em si, constituam formas irregulares, orgânicas e assimétricas, eles raramente

Alguns motivos rocaille presentes no conjunto Vertentes-Sul de Minas:

[Fig.50] Igreja do Rosário de Lavras, ilharga do arco cruzeiro. Créditos: Letícia M. Andrade.



<sup>26</sup> KIMBALL, Fiske. The Creation of Rococo. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, n. 3-4, 1941, p. 119-123.

<sup>27</sup> MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIIIe siècle: La diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal. Separata da revista *Bracara Augusta*, Braga, 27 (76), 1973, p. 412-445.

<sup>28</sup> OLIVEIRA, 2003, p.15-40.



aparecem isolados, constituindo-se em pares, de modo a recompor a simetria.

Alguns motivos rocaïlle presentes no conjunto Vertentes-Sul de Minas:

**[Figs.51 e 52]** Matriz de N. S. da Conceição de Prados, embasamento do altar-mor

**[Figs.53 e 54]** Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia, altar-mor. Créditos: Letícia M. Andrade.



Motivos auriculares:

**[Fig.55]** Matriz de N. S. da Conceição, de Prados, altar-mor

**[Fig.56]** Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas, arco cruzeiro

**[Fig.57]** Igreja de São Miguel do Cajuru (distrito de São João del-Rei). Créditos: Letícia M. Andrade.

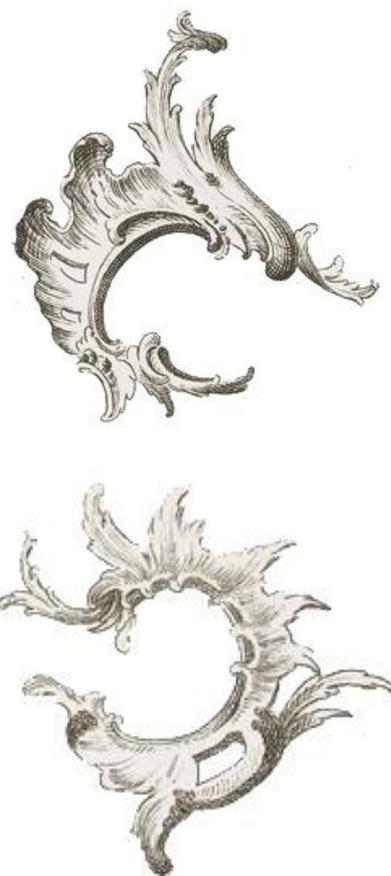


O vastíssimo conjunto setecentista dos vocabulários gravados certamente chegou à Comarca do Rio das Mortes, porém há inúmeras dificuldades em se tentar vincular com segurança uma determinada gravura a uma rocalha executada em talha ou pintura. Trata-se de motivos abstratos, que facilmente o artista poderia modificar tendo em vista sua adaptação às características físicas de variados suportes, de acordo com sua necessidade. Portanto, apenas a título de exemplo, ilustramos aqui dois motivos rocaïlle criados por Franz Xaver Habermann (1721-1796) que evocam certas formas talhadas para os retábulos sul-mineiros (**figs. 58 e 59**).



Aos motivos de repertório rocaille seguem-se os fitomórficos: formas vegetalistas que aparecem em grinaldas (em forma de fita) ou buquês de flores. As folhagens de acanto que abundam no vocabulário joanino são reduzidas a emoldurar bases de colunas, acompanhar frisos de entablamento ou encobrir os enrolamentos das mísulas. Vários dos conjuntos sulmineiros trazem interpretações do que parece ser um mesmo ornamento de grinaldas que traz em sua porção superior uma rocalha de cujo bojo saem, dependurando-se, os talos de uma flor, ou de uma sequência de flores, ou de folhagens (figs.60 a 64). Essas flores são interpretações estilizadas e, à exceção da rosa, raramente se pode atribuir a elas algum significado simbólico.

123



[Figs.58 e 59] Franz Xaver Habermann. Motivos auriculares extraídos da prancha *Two designs for Ever-Shaped Ornaments*. c.1750. Gravura sobre metal publicada por George Hertel. Cooper-Hewitt-Smithsonian Design Museum. Crédito: Cooper-Hewitt-Smithsonian Design Museum.

Variações na interpretação do motivo ornamental da grinalda:

[Fig.60] São Miguel do Cajuru

[Fig.61] Matriz de N. S. da Conceição de Prados, capela-mor

[Fig.62] Matriz de N. S. da Conceição, de Conceição da Barra, ilharga do arco cruzeiro

[Fig.63] Igreja de N. S. do Rosário de Lavras, retábulo lateral da nave lado epístola

[Fig.64] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi, retábulo-mor. Créditos: Letícia M. Andrade.



Por fim, outro motivo fitomórfico recorrente na ornamentação da talha Vertentes-Sul de Minas é o do broto de acanto (*acanthus spinosa*) estilizado, invertido como um pingente, sugerindo a forma de um nó vazado no centro (figs.65 a 68). Frequentemente ele é acompanhado pelo botão. Esse mesmo motivo é reencontrado na representação de arquitetura em algumas das pinturas de forro que compõem a ornamentação dos templos sul-mineiros<sup>29</sup>.

Exemplos do motivo ornamental do broto de acanto:

[Fig.65] Igreja de São Gonçalo do Amarante, do Caburu (distrito de S. João del-Rei)

[Fig.66] Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas, retábulo-mor

[Fig.67] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi, retábulo lateral da nave, lado evangelho

[Fig.68] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados, retábulo colateral lado evangelho. Créditos: Letícia M. Andrade.



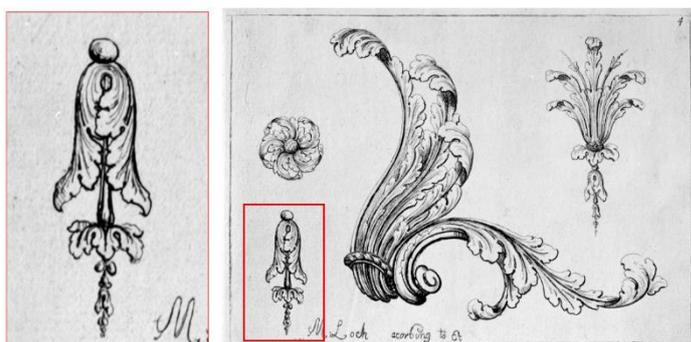
Trata-se da adaptação de um motivo ornamental surgido na Grécia clássica, narrado por Vitruvius como tendo sido criado pelo escultor Calímaco para compor o capitel da ordem coríntia<sup>30</sup>. A folha de acanto, nos variados estágios do seu desenvolvimento, é depois exaustivamente empregada na ornamentação arquitetural pelos romanos, transformando-se em um dos motivos clássicos mais persistentes: atravessa a Idade Média e é plenamente retomada a partir do século XVI, quando integra repertórios de gravura, muitas vezes sugerindo a composição de frisos ou em conexão com o vocabulário grotesco. A interpretação-estilização característica

<sup>29</sup> Maria C. N. Azevedo já havia observado a recorrência desse elemento ornamental nos retábulos sul-mineiros, referindo-se a ele como “uma letra ‘le’ em seu formato cursivo”. A autora vincula a recorrência do ornamento aliado à fatura diferenciada em que se apresenta nos diferentes templos, ao indício da constituição de uma oficina junto do pintor Joaquim José da Natividade. AZEVEDO, Maria C. N. **Arte sacra e distinção social: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX**. Dissertação de mestrado em História, PUC-Rio, 2014, p. 136.

<sup>30</sup> POLLIO, Vitruvius. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução, introdução e notas de Justino Maciel, p. Livro 4, capítulo 1, 9, p. 203-204.



do estilo Vertentes-Sul de Minas, como se disse, é a do broto, comum em relevos romanos<sup>31</sup>. A **fig.69** mostra um exemplo de estilização desse elemento em um repertório de gravura do século XVIII. Em São João del-Rei, o motivo está presente na capela-mor de S. Francisco de Assis, no arco cruzeiro do Carmo e no retábulo-mor do Rosário.



125

[Fig.69] Mathias Lock. *A new book of foliage*. Londres, 1769. Victoria and Albert Museum. Crédito: Victoria and Albert Museum

De um modo geral, nota-se uma disparidade na qualidade da execução das obras de ornamentação em talha dentro do grupo de retábulos em estudo. Essa disparidade é provavelmente testemunho da presença de diferentes artífices, dotados de variados graus de domínio técnico, que laboraram a madeira na região. E a variação na qualidade do entalhe é justamente mais sentida na fatura dos ornamentos.

Quanto à técnica escultórica, a partir do que pudemos observar *in loco*, sem intervir nos monumentos, constatamos que no grupo Vertentes-Sul de Minas recorrem, em particular, três maneiras de trabalhar os ornamentos em madeira. A primeira

<sup>31</sup> Para a história do desenvolvimento desse motivo ornamental, veja-se RIEGL, Alois. **Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation**. Tours: Hazan, 2002, p. 169-179; MEYER, Franz S. **A Handbook of Ornament**. Nova York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900, p. 34-39.



delas é recortando e em seguida talhando uma forma desenhada sobre uma prancha não muito espessa de madeira e em seguida aplicando a forma obtida a outra superfície (parede do templo, móveis ou retábulos). Este, porém, parece ser a menor parte dos casos. A segunda técnica consiste em desenhar diretamente sobre o painel do móvel ou retábulo e desbastar mais ou menos (de acordo com as modulações do volume desejado) as áreas internas e externas aos contornos, criando linhas em ressaltos e superfícies em depressão. É o que se vê com mais frequência, por exemplo, nos frontais de altar. A terceira técnica é a da escultura plena<sup>32</sup>, com volumetria desenvolvida, empregada especialmente em escudos e tarjas. A técnica da carapina<sup>33</sup>, embora tenha ocorrência na região estudada, aparece em retábulos de períodos diferentes daquele a que pertence o estilo Vertentes-Sul de Minas, em especial posteriores, ou como acréscimos em obras mais antigas que as do rococó.

### Precedentes e referências

Como já dissemos, a unidade estilística do grupo Vertentes-Sul de Minas nos faz pressupor a existência de uma matriz projetual comum que acreditamos ter sido criada, como interpretação de cunho mais popular, a partir de modelos eruditos com capacidade de influência, ou seja, de retábulos de templos mais ricos e de maior prestígio. Esses templos encontram-se em São João del-Rei, cabeça da comarca, e os retábulos referenciais que abrigam foram executados por volta do último quartel do século XVIII, inserindo-se todos na estética Rococó. São eles: os retábulo-mores das igrejas de N. S. do Carmo de S. Francisco de Assis e de N. S. do Rosário (tabela 1; **figs.70 a72**).

---

<sup>32</sup> Escultura de vulto; *tutto tondo*, *ronde-bosse*.

<sup>33</sup> Técnica que consiste no recorte de pranchas planas, portanto de efeito bidimensional, muito empregada para criar molduras ornamentais, coroamentos de oratórios, sanefas e *dessus de portes*.



Para compreender a gênese formal do grupo que analisamos, é preciso investigar a própria origem dos seus precedentes. No entanto, todos os três exemplares citados são envolvidos em controvérsias relativas à autoria, seja de projeto ou de execução. O retábulo-mor do Carmo teria sido executado entre 1768 e 1777<sup>34</sup> pelo entalhador Manoel Rodrigues (ou Roiz) Coelho<sup>35</sup>; o da igreja de São Francisco de Assis, para o qual Luiz Pinheiro fora nomeado “único mestre da obra” em 1781<sup>36</sup>, foi realizado entre 1784-1790 e, acredita-se, a partir de um risco de Antônio Francisco Lisboa<sup>37</sup>. Por fim, o da igreja de N. S. do Rosário não possui respaldo documental, mas é atribuído por Myriam Oliveira ao mesmo Luiz Pinheiro<sup>38</sup>.

**[Fig.70]** Manoel Rodrigues Coelho (?). Retábulo-mor da igreja de N. S. do Carmo, São João del-Rei (1768-1777)

**[Fig.71]** Luiz Pinheiro (?). Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei (1784-1790)

**[Fig.72]** Luiz Pinheiro (?). Retábulo-mor da igreja de N. S. do Rosário, São João del-Rei. Créditos: Letícia M. Andrade.

<sup>34</sup> SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 147, diz que Manoel Rodrigues Coelho concluiu a obra da capela mor e púlpitos do Carmo em 1780.

<sup>35</sup> MARTINS, Judith. **Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, vol. I, p. 187; CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 77-78; OLIVEIRA, Myriam A. R. de / SANTOS FILHO, Olinto R. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. 2vol. Brasília: IPHAN-Monumenta, 2010, vol. 2, p.67.

<sup>36</sup> MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 130.

<sup>37</sup> Vários autores corroboram essa ideia, entre os quais OLIVEIRA, 2003, p. 261.

<sup>38</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol.2, p. 33.



Luiz Pinheiro é apontado por Judith Martins como autor da fatura do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana entre 1776-1778<sup>39</sup> e, pouco mais tarde, em 1781, é nomeado, como acima se disse, “único mestre” da obra do retábulo-mor do templo são-joanense da mesma ordem. A informação, publicada por Martins, provém do Livro 2º de Termos da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis de S. João del-Rei (fls. 133). Mais adiante, no mesmo *Dicionário*, a autora cita “Luiz Pinheiro de Sousa” (este deve ser o nome completo do entalhador) no verbete “Silva, José Maria da”, entalhador: ambos, ao lado de Francisco de Lima (Cerqueira) são nomeados “louvados para mestres do retábulo da capela-mor”, de acordo a mesma passagem do Livro de Termos da ordem<sup>40</sup>.

Luiz Pinheiro de Sousa é ainda apontado como o executante da talha do altar-mor do Rosário de São João del-Rei por Viegas<sup>41</sup> e Alvarenga. Este nos diz que “a talha da capela-mor é de autoria do artista Luís Pinheiro de Sousa, o mesmo que serviu de mestre do serviço do retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis”<sup>42</sup>. No entanto, nenhum dos dois autores menciona a fonte primária que embasa tal informação. Myriam Oliveira tende a concordar com os autores, ao mencionar que a obra é “possivelmente”<sup>43</sup> de Pinheiro. Carlos Del Negro, por sua vez, sequer menciona a obra de talha da referida igreja em sua obra fundamental<sup>44</sup>.

Embora ainda restem dúvidas quanto à autoria dessa peça, a alta qualidade do trabalho, em concepção e execução, e a notável referência erudita no projeto nos levam a crer que seu autor pertença ao mesmo grupo que atuou na S. Francisco, o que inclui o nome

---

<sup>39</sup> MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 130.

<sup>40</sup> MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 235. CINTRA, 1982, p. 290, publica notícia ampliada sobre o mesmo documento da Ordem, repetindo o nome completo de Pinheiro.

<sup>41</sup> VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1953, p. 168.

<sup>42</sup> ALVARENGA, Luís de Melo. **Igrejas de São João del Rei**. Petrópolis: Editora Vozes, 1963, p. 60.

<sup>43</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. 2, p.33.

<sup>44</sup> DEL NEGRO, Carlos. **Escultura ornamental barroca do Brasil. Portadas de igrejas de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte, 1967, p. 169-170.



de Pinheiro. O entablamento mostra o pleno domínio do vocabulário clássico. A execução dos ornamentos é delicada, porém a ausência das linhas de douramento nos contornos da talha ornamental não acentua o efeito linear e filigranado obtido no templo franciscano. Há que se considerar também que o aspecto menos esguio e elegante que pesa sobre o retábulo do Rosário se deve à limitação da altura do pé-direito da capela-mor, o que não ocorre na S. Francisco. Alguns motivos ornamentais repetem-se neste e naquele templo: o grupo de anjos de corpo inteiro no coroamento, a profusão de carinhas de querubins que emergem entre volutas vegetais ou guilhocês, rocalhas espraçadas, nozinhos-pingentes de broto de acanto. No Rosário, a ênfase nas guirlandas de rosas e em rosas isoladas – alusão à simbologia mariana e do próprio Rosário – que integram o repertório ornamental confere a esse retábulo uma carga lírica que o torna um dos mais originais de toda a região.

129

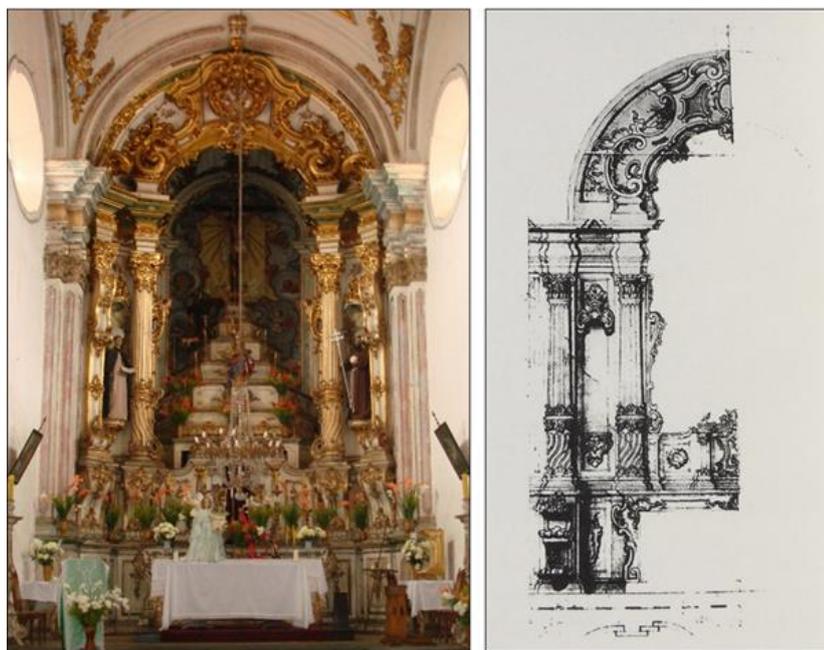
Ainda sobre Luiz Pinheiro, Myriam Oliveira classifica sua obra do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana (**fig.73**) dentro da tipologia do “segundo modelo” do rococó mineiro ao qual já nos referimos. A autora indica um risco em coleção privada do Rio de Janeiro cuja fotografia se encontra no IPHAN da mesma cidade (**fig.74**) e o aproxima do retábulo de Luiz Pinheiro em Mariana. Observamos que o mencionado risco corresponde igualmente à execução do retábulo-mor do Rosário de São João. Figuram ali as mesmas colunas de caneluras retas com terço de ondulações estriadas e o frontão acinturado ladeado de volutas. As divergências maiores encontram-se no coroamento, ao passo que o



retábulo de Mariana substituí, no corpo intermediário, um par de colunas por pilastras misuladas. O mesmo risco pode ser aproximado, também em sua porção intermediária, do retábulo-mor da igreja do Rosário de Lavras.

[Fig.73] Luiz Pinheiro de Sousa. Retábulo-mor da igreja de São Francisco, Mariana; créditos: Google imagens

[Fig.74] Risco para retábulo. Reprodução de fotografia conservada pelo IPHAN do Rio de Janeiro, cujo original se encontra em coleção privada na mesma cidade, fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 256.



Mais adiante em seu texto, Oliveira diz que a segunda tipologia (com coroamento em frontão) à qual pertencem tanto o referido risco quanto o retábulo da S. Francisco de Mariana, “embora tenha sido exaustivamente adotada em quase todas as escolas de talha luso-brasileira do período rococó<sup>45</sup>, não teve grande aceitação na região mineira”, e cita o retábulo-mor da matriz de Prados como um dos exemplos de “casos isolados de adaptações populares” de modelos eruditos como este<sup>46</sup>. Ora, de acordo com a catalogação que empreendemos, é precisamente essa a tipologia predominante no conjunto Vertentes-Sul de Minas: a das adaptações mais populares desse modelo. Aqui, porém, não se trata de casos isolados, mas de predomínio.

<sup>45</sup> Um conjunto de retábulos carioca (mor e colaterais) que em sua tipologia guarda muita semelhança com os sul-mineiros é o da igreja do convento de Santa Teresa.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, 2003, p.258-259.



Um dado importante a ser observado quanto a Luiz Pinheiro é que este entalhador trabalhou na igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, canteiro de obras pelo qual também passou contemporaneamente Manoel Rodrigues Coelho, o suposto autor da talha do altar-mor do Carmo são-joanense. Em 1782, Pinheiro recebe pagamento por “dois anjos que se mandou fazer para a caixa do órgão, grades e outras obras que fez para a capela”<sup>47</sup>. O livro de Despesas do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos informa que Manoel Rodrigues Coelho atuou ali em duas ocasiões: entre 1769 e 1772, quando foi pago por “assentar e fazer a talha que faltava dos altares” daquela igreja e entre 1779 e 1782, ocasião em que recebe pagamento por “forrar as paredes de toda a capela”<sup>48</sup>.

131

Coelho, que em 1768 havia ajustado “a obra do retábulo, ilhargas e púlpitos” da igreja do Carmo de São João del-Rei, faz novos ajustes e propõe alterações à mesma obra são-joanense no intervalo de tempo de suas atuações no canteiro de Congonhas<sup>49</sup>. Essas informações propõem uma cronologia de trabalhos que se alternam entre Congonhas e São João. Se em 1768 o entalhador ajusta a obra do Carmo e já no ano seguinte recebe pelo pagamento da obra de Congonhas, isso supõe uma sobreposição de tarefas no mesmo tempo, porém em lugares diferentes, deixando margem para se pensar que pode não ter executado pessoalmente uma das obras, talvez a de São João, onde comparece nos documentos sempre em relação a ajustes. O fato é que tanto Coelho quanto Pinheiro conheciam de perto

---

<sup>47</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 130. Essa obra nunca foi localizada.

<sup>48</sup> MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.

<sup>49</sup> MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.



os modelos formais desenvolvidos em Matosinhos e eventualmente podem ter colaborado entre si.

Ainda sobre Rodrigues Coelho, nota-se que ele foi pago, entre 1769 e 1772, para “assentar e fazer a talha que faltava dos altares”<sup>50</sup>, frase onde o uso do plural indica o conjunto dos colaterais, obra de Jerônimo Félix Teixeira executada entre 1765 e 1769 (**fig.75**). Segundo Myriam Oliveira, a mão de Coelho nos colaterais de Matosinhos poderia ser identificada “com precisão nas rocalhas de desenho miúdo com bordas recortadas do registro inferior”<sup>51</sup>. A autora faz essa afirmação provavelmente com base em dados formais presentes na capela-mor do Carmo. De toda forma, sendo o par de retábulos colaterais de Matosinhos considerado o mais antigo exemplar da retabulística rococó em Minas Gerais<sup>52</sup>, a influência de sua carga inovadora deve ter sido considerável.

A referência à passagem desses entalhadores pela obra do santuário de Congonhas – “marco fundamental para o período inicial do rococó na região de Minas Gerais”<sup>53</sup> – é para nós muito significativa, pois se trata de um canteiro de trabalho que se tornou o local do encontro de artífices que a seguir desceram para a Comarca do Rio das Mortes, incluindo-se aí, em tempo muito próximo (1785-1790), o pintor Joaquim José da Natividade, cuja atuação abordaremos adiante. Desta forma, Congonhas, cujo território sintomaticamente se divide entre a comarca de Vila Rica e a do Rio das Mortes, sugere para nós, na confluência desses talentos em Matosinhos, o cadinho onde se moldou o rococó sul-mineiro, objeto deste estudo.

Na busca de referenciais para o conjunto de retábulos sul-mineiros, investigamos outros nomes de entalhadores e

---

<sup>50</sup> MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.

<sup>51</sup> OLIVEIRA, 2003, p. 252.

<sup>52</sup> OLIVEIRA, Myriam A. R. de. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais, in RESENDE, Maria Ifigênia Lage (org.). **História de Minas Gerais – as Minas setecentistas**, 2 vol. Belo Horizonte: Autêntica | Companhia do Tempo, 2007, vol. 2, p.379.

<sup>53</sup> OLIVEIRA, 2003, p. 255.



escultores atuantes na região entre o último quartel do século XVIII e o primeiro do XIX. Surgem então os nomes de Antônio Martins, Manuel João Pereira e o do chamado “Mestre dos anjos sorridentes”, ainda não identificado.

Antônio Martins é um nome sem corpo. Geraldo Guimarães nos diz que “em 1774 a Mesa Administrativa [da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei] redigiu termo de aceitação do risco de Antônio Martins (não do Aleijadinho, como até hoje querem alguns). Ainda nesse ano foi contratado o mestre-pedreiro Francisco de Lima Cerqueira para a execução da obra”<sup>54</sup>. Judith Martins, por sua vez, o menciona em 1785, na ocasião em que a Mesa aprova um risco suplementar ao que ele teria executado. Nesse documento, diz a autora, o sobrenome Martins está riscado e, à margem do texto se escreve “Francisco Lisboa”, que tem o mesmo prenome de Martins, ou seja, Antônio. No entanto, mais adiante no mesmo documento<sup>55</sup>, mas falando da aprovação na construção da sacristia, cita-se novamente e sem rasuras o risco de Antônio Martins<sup>56</sup>.

O nome de Antônio Martins só voltará a aparecer uma vez mais em 1790, na muito citada crônica do Segundo Vereador do Senado da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva. Essa crônica foi incluída no livro de registro de fatos notáveis da Câmara de Mariana

---

<sup>54</sup> GUIMARÃES, Geraldo. **São João del-Rei – século XVIII – história sumária**. São João del-Rei: edição do autor, 1996, p. 58. O autor não referencia o documento citado. A atribuição de Aleijadinho para a autoria do risco da igreja de São Francisco de São João del-Rei vem da menção feita pelo Segundo Vereador do Senado da Câmara de Mariana na crônica dos fatos notáveis, de 1790: “(...) Antonio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes em que se reúnem as maiores esperanças”. No mesmo trecho, o vereador menciona “Francisco de Lima, hábil artista da outra igreja Franciscana do Rio das Mortes”. Veja-se BAZIN, 1983, vol. 2, p. 382.

<sup>55</sup> Trata-se da folha 133 v. do Livro de Termos da Ordem Terceira.

<sup>56</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 28.



e teve um pequeno trecho transcrito por Rodrigo Ferreira Bretas em sua biografia do Aleijadinho publicada em 1858 no *Correio Oficial de Minas* (Ouro Preto) e republicada em 1951 pelo IPHAN. Assim, do texto de Bretas, sabe-se que o Vereador de Mariana se refere a Antônio Martins e Luiz Pinheiro como autores “que hão feito as talhas e imagens dos novos templos”<sup>57</sup>. Judith Martins nos fornece a mesma informação do Vereador “*apud* [nosso grifo] Rodrigo José Ferreira Bretas, in Revista do Arquivo Público Mineiro...”, dizendo que Antônio “executou, juntamente com Luiz Pinheiro, “obras de talha e imagens dos novos templos”<sup>58</sup>. O vereador se refere aos templos de Mariana, mas Olinto Santos Filho, por exemplo, afirma que esses “novos templos” são “de São João del-Rei”<sup>59</sup>.

Da análise dos documentos primários remanescentes e da breve passagem deixada pelo vereador de Mariana sobre os entalhadores Pinheiro e Martins, que atuaram em São João del-Rei, o que professamos como afirmação segura é que trabalharam contemporaneamente na Comarca de Vila Rica, empregando o novo estilo rococó e, da mesma forma, atuaram contemporaneamente na igreja franciscana do Rio das Mortes, permanecendo a possibilidade de cooperação entre eles como uma hipótese<sup>60</sup>. A presença, na capela-mor dessa igreja, de querubins de tipologia diversa dos que Luiz Pinheiro executou para o retábulo-mor da São Francisco de Mariana pode indicar a participação de outro entalhador, muito embora o documento que esclarece a autoria da obra de São João del-Rei sugira o fato de ter de ser

---

<sup>57</sup> BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa. In **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 15, 1951, p. 31, e O Aleijadinho. Esboço biográfico. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano 1, janeiro-março de 1896, p. 170, disponível em [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm\\_pdf/1037.pdf](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1037.pdf)

<sup>58</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 28.

<sup>59</sup> SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 147.

<sup>60</sup> Sobre a possibilidade de atuação de Luiz Pinheiro em conjunto com Antônio Martins, veja-se SANTOS FILHO, 2005, p. 147, e OLIVEIRA, 2003, p. 258 e 2010, p. 142.



executada exclusivamente pelo contratante. Isso, contudo, não parecia impedir a possibilidade de subcontratações<sup>61</sup>.

Myriam Oliveira sugere, sem, no entanto, afirmar, que esses querubins destoantes que figuram no retábulo-mor da São Francisco de São João seriam de uma segunda mão, que não a do contratante Luiz Pinheiro, e que essa segunda mão poderia ser a mesma que entalhou os querubins sorridentes na igreja do Carmo. A autora acredita que a hipótese mais plausível para a identidade dos anjos sorridentes seja justamente a de Antônio Martins<sup>62</sup>, e chega a esse nome a partir de comparações formais que aproximariam os querubins do Carmo dos da São Francisco (anjinhos sorridentes e de “expressão travessa”) e por meio dos documentos que provam a contemporaneidade de atuação dos dois homens na obra franciscana, sendo essa ideia reforçada pela escrita do vereador de Mariana. Já Santos Filho acredita que o mestre dos anjos sorridentes seja o mesmo entalhador da capela-mor e dos púlpitos do Carmo, Manuel Rodrigues Coelho.

O terceiro entalhador que atuou na região e do qual há igualmente poucas informações é Manoel João Pereira. Ele é documentado no livro de despesas da matriz de N. S. da Conceição de Prados, em 1782, como autor do lavabo da sacristia, obra que teria realizado em 1781, como sugere a data inscrita na peça<sup>63</sup>. Ainda sobre esse entalhador, Oliveira menciona que ele teria feito parte da “oficina” de Luiz Pinheiro e Antônio Martins e “que esculpiu para a matriz de Prados imagens de

<sup>61</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p. 141-142.

<sup>62</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p. 141-142.

<sup>63</sup> VALE, Dario C. **Memória histórica de Prados**. Belo Horizonte, 1985, p. 128.



tipologia semelhante [à dos anjinhos sorridentes do Carmo]”<sup>64</sup>. Provavelmente a autora esteja se referindo às imagens de N. S. do Parto e N. S. das Mercês<sup>65</sup>, que poderiam datar do período em que o escultor realizou o lavabo, portanto dos primeiros anos da década de 1780.

Sobre os altares da matriz de Prados, observa-se que os colaterais devam ser mais antigos, uma vez que a visita pastoral do bispo de Mariana, frei D. Cipriano de São José, relatava, em 1800, que a capela-mor estava em obras e que em 1804 uma carta régia autorizava a obra às custas do príncipe<sup>66</sup>. Portanto, é provável que o retábulo-mor da matriz date da primeira década do século XIX. Os colaterais possivelmente foram realizados após a finalização do ciclo de obras concluído em 1780, provavelmente na última década do século XVIII. Em 1753, a visita pastoral do Cônego Dr. Amaro Gomes de Oliveira relatava o estado arruinado da matriz, que contava então com três altares. Sabe-se ainda que o primitivo altar-mor era obra de Francisco Branco de Barros [Barrigua], como atesta um documento datado de 02/09/1729 do Livro de Receitas e Despesas da matriz (fl. 179)<sup>67</sup>. Os outros dois retábulos mencionados na visita pastoral de 1753 podem ser os laterais da nave. O *Inventário nacional de bens móveis e integrados* (1993) data esses retábulos simplesmente como do “século XVIII”, indicando todos os outros, inclusive o mor, como de “fins do século XVIII ou início do XIX”<sup>68</sup>.

Acreditamos que o conjunto retabular da Matriz de Prados seja, em termos formais, um elo importante para a compreensão da gênese tipológica dos retábulos Vertentes-Sul de Minas.

---

<sup>64</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p.142, nota 42.

<sup>65</sup> Conforme menção de VALE, 1985, p. 251. A primeira imagem encontra-se hoje na mesma matriz e a segunda na igreja de N. S. do Rosário de Prados.

<sup>66</sup> VALE, 1985, p. 250 e 336.

<sup>67</sup> VALE, 1985, p. 246-247.

<sup>68</sup> **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. Módulo 4. Região do Campo das Vertentes. Prados, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Belo Horizonte, 1993.



A presença de Manoel João Pereira nas obras dessa matriz em torno de 1780 e seu possível vínculo com Luiz Pinheiro e seu círculo (Antônio Martins e Rodrigues Coelho) nos leva novamente a considerar os modelos formais que esse grupo conheceu quando de sua atuação em Congonhas, na igreja do Bom Jesus de Matosinhos, notavelmente o modelo dos já mencionados retábulos colaterais, de Félix Teixeira (fig.75). Os retábulos colaterais da matriz de Prados retomam claramente esse modelo (fig.25), assim como os colaterais do Rosário de São João (fig.76) e os colaterais de São Gonçalo do Brumado, Caburu (fig.26); todos nos sugerem essa mesma filiação.

137



[Fig.75] Jerônimo Félix Teixeira. Retábulo colateral lado epístola da igreja do santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo (1765-1769); crédito: <https://cronicasmacaenses.com/2013/04/06/santuário-do-bom-jesus-do-matosinhos-congonhas-minas-gerais-brasil/>

[Fig.76] Retábulo colateral lado epístola da igreja do Rosário de São João del-Rei. Crédito: Letícia M. Andrade.

Trata-se, precisamente, de exemplares integrantes da segunda tipologia de retábulos colaterais já descrita na primeira parte deste artigo: retábulos inseridos no ângulo de 90° formado pelo arco cruzeiro com a parede da nave, nos quais a ondulação das mísulas das aletas que ladeiam as pilastras e quartelões se delinea perfeitamente contra a parede de fundo, destacando-se o seu volume. Em Congonhas e no Rosário de São



João, contudo, as pesadas mísulas descem pelas laterais até a linha de socos apainelados que ladeiam os sacrários, o que não ocorre em Prados, nem no Caburu e tampouco nos exemplares mais recentes. Outro elemento marcante desse conjunto é o frontão triangular acinturado, dotado de tarja central e delimitado na porção superior por uma moldura de contorno mistilínea coroada por um penacho. Note-se ainda a presença de pares de anjos de corpo inteiro sobre as volutas ornamentais que continuam verticalmente esses quartelões e aletas externos, à exceção do Caburu. No Caburu, contudo, os anjos de corpo inteiro aparecem no coroamento do retábulo-mor e sua tipologia pode ser aproximada dos da matriz de Prados, o que poderia indicar uma mesma autoria.

Ressaltamos aqui que os altares colaterais do Rosário de São João e os da matriz de Prados são obras de alto nível de concepção e execução. A propósito dos primeiros, Myriam Oliveira menciona esses retábulos como sendo de “excelente talha” e destaca a superior qualidade dos anjos que ali figuram<sup>69</sup>, levando-a a acreditar que o autor da talha dos colaterais não seja o mesmo autor da talha do altar-mor, trate-se ou não de Luiz Pinheiro. O cotejamento das figuras que compõem o conjunto confirma plenamente a afirmação da autora. Para nós, o fato dos colaterais do Rosário se mostrarem em termos tipológicos próximos do modelo de Félix Teixeira em Matosinhos, nos sugere que eles se coloquem na precedência temporal dos colaterais de Prados e que foram trabalhados contemporaneamente ao retábulo-mor por um entalhador que conhecia Matosinhos, provavelmente alguém do círculo de Luiz Pinheiro (ou de Rodrigues Coelho), donde voltamos ao incorpóreo Antônio Martins ou a Manuel João Pereira. De todo modo, os colaterais do Rosário, juntamente com o mor e os mores da São Francisco e do Carmo devem ser os pontos de partida para o desenvolvimento do estilo Vertentes-sul de Minas.

---

<sup>69</sup> OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. 2, p. 33.



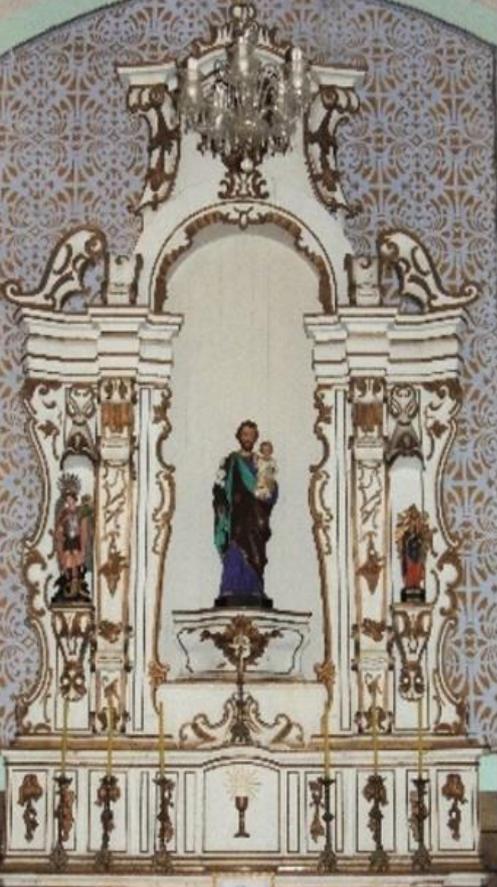
Outros retábulos presentes no contexto Vertentes-Sul de Minas podem ser vinculados a essa tipologia que consideramos inicial e modelar (figs.77 a 79). No entanto, estes se apresentam como reinterpretações populares e periféricas, já mais distanciadas temporalmente de seus protótipos.

### Em torno de Joaquim José da Natividade

Uma vez apresentadas as características morfológicas dos retábulos do grupo Vertentes-Sul de Minas e interrogadas algumas das possibilidades de ascendência sobre a gênese de sua tipologia, passamos agora à abordagem de um grupo ainda mais reduzido de retábulos que compõem esse grupo sul-mineiro. São conjuntos estilisticamente muito próximos e que têm em comum o fato de se situarem em edificações onde trabalhou contemporaneamente – em atuação documentada ou suposta – em obras de pintura de forros ou policromia de retábulos e imagens o pintor Joaquim José da Natividade (Sabará, c. 1769-1771<sup>70</sup>-Baependi, 1841). São estes os conjuntos referidos: capela do Espírito Santo, hoje em S. João del-Rei; S. Miguel, do Cajuru; N. S. da Conceição, de Conceição da Barra; N. S. do Rosário, de Lavras; N. S. da Conceição, de Carrancas; São Tomé, de S. Tomé das Letras; N. S. de Montserrat, de Baependi e Bom Jesus do Livramento, de Liberdade.

---

<sup>70</sup>Para a data e local de nascimento de Natividade, veja-se SANTOS FILHO, Olinto R. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. *Revista Barroco* 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do barroco mineiro, 2012/2013, p. 243; AZEVEDO, 2014, p. 84 e SILVA, Kellen C. **O caminho das flores. Estudo iconológico sobre a “escola de artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda. Minas Gerais (c.1785-c.1841).** Tese de doutorado apresentada à FAFICH-UFMG, 2018, p. 137 e nota 280.



[Fig.77] Retábulo colateral da matriz de N. S. da Penha de França, de Resende Costa (crédito: Letícia M. Andrade)

[Fig.78] Retábulo colateral lado evangelho da igreja de Santa Rita, de Santa Rita de Ibitipoca (crédito: Lucas Rodrigues)

[Fig.79] Retábulo colateral lado evangelho da igreja de São João Evangelista de Tiradentes (crédito: Letícia M. Andrade)

Esses oito grupos de retábulos apresentam uma tipologia arquitetônica bastante coerente, de modo que podemos afirmar uma procedência comum. A mesma procedência tem certamente os conjuntos de N. S. da Glória, de Caranaíba; N. S. da Conceição, da Capela do Saco, N. S. do Rosário, de Piedade do Rio Grande e N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia, onde, entretanto, à exceção desta última, ainda não se cogitou a atuação de Natividade<sup>71</sup>. Uma única obra de pintura, no entanto, pode ser atribuída com segurança a esse pintor: a da matriz de São Tomé das Letras, cuja autografia foi identificada por Myriam Oliveira em uma referência do *Almanak Sul-Mineiro para 1884*<sup>72</sup>. As demais obras de pintura têm a autoria atribuída a Natividade por meio de confronto estilístico com a composição de São Tomé. As atribuições das pinturas de S. Miguel do Cajuru e Conceição da Barra<sup>73</sup> foram feitas

<sup>71</sup> A matriz de Andrelândia, originalmente dedicada à N. S. da Conceição do Porto do Turvo, é referida por Frei Dom José da Santíssima Trindade, quando de sua visita em 1824, como tendo os retábulos acabados, pintados e dourados e a capela-mor coberta por pintura. SANTÍSSIMA TRINDADE, 1998, p. 203.

<sup>72</sup> OLIVEIRA, Myriam A. R. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. In: ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco, teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 481.

<sup>73</sup> A pintura da matriz de N. S. da Conceição da Barra de Minas foi vendida na ocasião de sua restauração e encontra-se em local desconhecido.



igualmente por Myriam Oliveira<sup>74</sup>; as demais foram sugeridas pelo restaurador Carlos M. de Araújo<sup>75</sup> e foram acolhidas por outros pesquisadores<sup>76</sup>.

Joaquim José da Natividade aparece na historiografia da arte mineira pelas mãos de Judith Martins em 1974<sup>77</sup>. Seguindo-se à obra de Martins, vieram os trabalhos de Myriam Oliveira<sup>78</sup>, Olinto R. Santos Filho<sup>79</sup> e Carlos M. Araújo<sup>80</sup>, que abriram o caminho para novas pesquisas, com destaque para as de Maria C. N. Azevedo<sup>81</sup> e Kellen C. Silva<sup>82</sup>.

Judith Martins aponta Natividade entre 1785 e 1790 atuando em pequenos trabalhos no santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas. O pintor, nascido em Sabará, havia percorrido um caminho em direção ao sul e só poderia ser um aprendiz, com cerca de 15 anos de idade, quando recebeu pagamento por “pintar hua caixinha” e depois, em 1790, em torno dos 20 anos, “por encarnar a Imagem de S. Franc.<sup>o83</sup>”. De acordo com Santos Filho, a “caixinha” deveria corresponder a um oratório de esmoler<sup>84</sup>.

---

<sup>74</sup> OLIVEIRA, 1997, p. 480-481.

<sup>75</sup> ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária dos campos das Vertentes e Sul de Minas. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, n. 1, 2001, p. 103.

<sup>76</sup> SANTOS FILHO, 2012/2013; AZEVEDO, 2014; SILVA, 2018.

<sup>77</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 67.

<sup>78</sup> OLIVEIRA, Myriam A. R. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. **Revista Barroco**, n. 12. Belo Horizonte: 1982/1983, p. 176-177; OLIVEIRA, 2003, p. 288-289.

<sup>79</sup> SANTOS FILHO, Olinto R. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro, in ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988; 2012/2013, p. 243-256.

<sup>80</sup> ARAÚJO, Carlos Magno. Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, vol. 6, 1988, p. 85-89; **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia apresentada à Escola de Belas Artes – UFMG, 2007.

<sup>81</sup> AZEVEDO, 2014.

<sup>82</sup> SILVA, 2018.

<sup>83</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 67. A documentação primária que informa essa notícia é o Livro I (1757-1825), de Despesas do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, fls. 17 e 22. A referida imagem de São Francisco de Paula seria a mesma ainda presente na referida igreja, segundo SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 243 e 248.

<sup>84</sup> SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 243.



A partir desses dados e sobretudo do testamento do mestre pintor João Nepomuceno Correia e Castro, realizador de grande obra pictórica na igreja do mesmo santuário, entende-se que Natividade foi seu aprendiz<sup>85</sup> e, portanto, a influência desse mestre sobre sua formação e obra deve ter sido considerável. Mais recentemente, Kellen Silva e Hudson Martins indicam a possibilidade de Natividade, mais que aprendiz, ter sido um colaborador de Nepomuceno<sup>86</sup>. Não nos deteremos na análise das questões de influência estilística entre as obras dos dois pintores, nem da atuação de Natividade propriamente como pintor, uma vez que o ponto central deste trabalho é o estudo das obras retabulares e que outros pesquisadores já se debruçaram sobre o assunto. Trataremos, contudo, de sua pintura sempre com vistas a iluminar a possibilidade de sua atuação como projetista de retábulos.

Após a estadia no canteiro de Congonhas entre 1785 e 1790, Natividade está na Comarca do Serro Frio como tenente da Companhia do Primeiro Regimento de cavalaria de Milícias<sup>87</sup>. Como observa Azevedo, sua inserção “nos quadros militares pode levantar a suposição do aprendizado das técnicas da pintura em perspectiva e o seu exercício em período posterior nas igrejas onde realizou pinturas de forro”<sup>88</sup>. De toda forma, como artista já treinado, o pintor certamente teve a oportunidade de se confrontar com uma nova realidade e ampliar seu repertório de referências artísticas. Dentre as obras presentes nessa Comarca, é preciso mencionar, no âmbito da retabulística, o “elegante altar-mor de elaborada fatura”<sup>89</sup> da igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro (**fig.80**). Este, datado “das últimas décadas do século XVIII”, não possui

---

<sup>85</sup> OLIVEIRA, 1982/1983, p. 176; SANTOS FILHO, 1988, p. 103 e 2012/2013, p. 243 e 246; SILVA, 2018, p. 134, 165-170.

<sup>86</sup> SILVA, 2018, p. 135-137; MARTINS, Hudson L. M. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720-1830**. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, p. 226-227.

<sup>87</sup> SILVA, 2018, p. 168, nota 355.

<sup>88</sup> AZEVEDO, 2014, p. 95.

<sup>89</sup> MIRANDA, Selma M. **A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009, p. 71.



autoria confirmada, mas pode ser posto em relação estilística com as obras do entalhador Bartolomeu Pereira Diniz, atuante na região. Seu esquema arquitetônico espelha perfeitamente aquele desenvolvido nos retábulos-mores do grupo Vertentes-Sul de Minas, inclusive com o detalhe da solução do falso frontão, ou seja, o frontão criado por um lineamento de volutas ou elementos ornamentais.

Alguns anos depois, entre 1804 e 1805, Natividade encontra-se residindo em São João del-Rei<sup>90</sup>, onde ainda é mencionado entre 1815 e 1819<sup>91</sup>. Em 1829 tem residência novamente atestada nessa cidade, numa casa que mais tarde, entre 1830 e 1836, aparece alugada<sup>92</sup>. Por fim, em 1841, seu atestado de óbito é expedido na Vila de Santa Maria de Baependi, na região sul-mineira, onde falece em torno dos 72 anos de idade<sup>93</sup>. Essa variedade geográfica atestada pelos registros oficiais indica, por si, os deslocamentos do pintor enquanto a presença de suas obras em vários templos da região contribui para a ideia de uma itinerância de sua oficina.

Nos oito templos que mencionamos no início deste tópico, constituintes do núcleo mais coeso do conjunto de retábulos Vertentes-Sul de Minas, o pintor Natividade é visto em realizações de natureza e



[Fig.80] Retábulo-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, Serro. Final do século XVIII. Créditos: *Creative Commons*.

<sup>90</sup> SILVA, 2018, p. 168, nota 355, esclarece a proveniência dessa notícia. Trata-se de uma carta, datada de 19/02;1805, de Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo, governador de Minas, informando a dispensa do oficial de sua patente, por motivo de ausência no Serro: Instituto de investigação científica tropical, Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais, caixa 174, doc. 45, emissão: ano: 1805, mês: 2, dia: 19, local: Vila Rica.

<sup>91</sup> Ocasão em que é mencionado em documento relativo ao caso de adultério de sua filha, Jesuína Honória de Jesus: Auto de Querrela de Casemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuína Honória Flores. Livro de Autos de Querrelas, n.4, 1811-1823, fls.42, São João del-Rei, Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN /MG. O documento foi trazido à luz por SANTOS FILHO, 1988, p. 103.

<sup>92</sup> SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 244 e 255, nota 4. O autor extrai as informações do livro de registro de lançamentos de impostos das Décimas Urbanas da Vila de São João del-Rei. n° 1, 1826, f. 31; n° 2, 1827; n° 3, 1828, f. 32; n° 4, 1830-31, f. 32; n° 6 f. 25; n° 5, 1835, f. 36; n° 8, 1836, f. 36.

<sup>93</sup> AZEVEDO, 2014, p. 84; SILVA, 2018, p. 162.



importância bastante variável, que vão desde a grande pintura arquitetônica e ilusionista de forros, à policromia de retábulos, à ornamentação de interiores de camarins e, por fim, à policromia de imagens<sup>94</sup>. O vasto leque de suas atividades o coloca, desta forma, em estreito vínculo com a produção de escultura e talha. Tal amplitude de atuação de artífices mineiros não é estranha e pode bem ser exemplificada pela figura do pintor Manoel da Costa Ataíde<sup>95</sup>.

A ênfase na ideia de uma atuação continuada desse pintor dentro de um conjunto de templos espalhados pelas Vertentes e Sul de Minas cuja retablistica é coerente entrou para a historiografia da arte regional através do texto que o restaurador Carlos Magno Araújo publica na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei em 1988<sup>96</sup>. Em 1990, após mencionar esse restaurador, mas não a fonte exata, Gaio Sobrinho retoma a questão, agora com ênfase na ideia de uma ‘integração’ de pintura e escultura. Ele nos diz:

“Ao que tudo indica, [Natividade] liderou, posteriormente, ele próprio, uma equipe ou “oficina” de artistas composta de projetista, escultor, entalhador, pintor etc., que empreitou a construção das igrejas irmãs de Conceição da Barra, São Tomé das Letras, Carrancas, Andrelândia, Capela do Espírito Santo (em São Vicente) e São Miguel do Cajuru, entre o final do século XVIII e inícios do XIX. Existem nessas igrejas, todas pertencentes a uma mesma região, suficientes indícios, visto que desfalecem os documentos escritos (...) para se concluir sobre o trabalho integrado entre escultor e pintor, além de características sobejas que as assemelham entre si, comprovando sua origem comum”<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Devido à extensão deste trabalho, trataremos da análise da escultura, da policromia da talha e da pintura de forros em cada um dos oito templos do grupo Vertentes-Sul de Minas onde é suposta a atuação do artista em uma próxima ocasião. Uma publicação relativa à produção artística da antiga Comarca do Rio das Mortes no período rococó está em preparo e incluirá a análise detalhada de cada um desses conjuntos. Por outro lado, tratamos da questão específica de um deles em ANDRADE, L. M. Considerações sobre as obras de talha e pintura na igreja do Rosário, antiga matriz de Sant’Ana das Lavras do Funil. **Revista do Patrimônio Cultural de Lavras**, ano I, n.1, 2020, p. 21-44.

<sup>95</sup> ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa. **Atas do I Encontro de Pesquisa em História da arte – IFCH/Unicamp**. Campinas, 2005, p. 209.

<sup>96</sup> ARAÚJO, 1988, p. 85-89.

<sup>97</sup> GAIO SOBRINHO, Antônio. **Memórias de Conceição da Barra de Minas**. São João del-Rei, 1990, p. 45.



O desconhecimento de documentação primária ou secundária que aponte, num conjunto tão amplo de templos, sugestões de nomes de artífices para as obras de talha retabular, nos leva a corroborar a ideia original de Araújo, conhecedor prático das obras que, ao longo de sua atividade como restaurador, percebeu

“grande semelhança nos partidos dos templos bem como nos riscos dos retábulos, cuja talha se apresentava com a mesma volumetria e repetição de elementos. Tamanha afinidade entre esses templos nos fez indagar a possibilidade da existência de uma escola, ligada ao nome de Joaquim José da Natividade que, aglutinando mestre de obras, pintores e entalhadores, erigiram muitos monumentos nessa região”<sup>98</sup>.

145

Mais tarde, Olinto Santos Filho, ao mencionar o trecho acima transcrito, acrescenta: “outra hipótese levantada por Carlos Magno é de que os projetos de retábulos das igrejas onde Natividade pintou os forros possam ser de sua autoria”<sup>99</sup>. Maria C. Azevedo, por sua vez, corrobora a ideia de uma “oficina que acompanharia o artista e do desenvolvimento de uma escola regional”<sup>100</sup>. Até o presente momento, é Natividade o único nome comum atuando nesse conjunto que percorre as Vertentes em direção ao Sul. Sua mobilidade pelo sul de Minas estaria associada a um processo continuado e crescente de urbanização da região<sup>101</sup> principiado após a exaustão dos veios auríferos e a conseqüente diversificação da economia. Conhecidas as variadas datas em que o pintor é

---

<sup>98</sup> ARAÚJO, 2001, p. 103-104; AZEVEDO, 2014, p. 118.

<sup>99</sup> SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 253.

<sup>100</sup> AZEVEDO, 2014, p. 24, 82.

<sup>101</sup> AZEVEDO, 2014, p. 82.



referenciado residindo em São João del-Rei, pode-se supor ainda que a cabeça da comarca fosse sua base e que ele se deslocasse com relativa facilidade dali para os demais pontos.

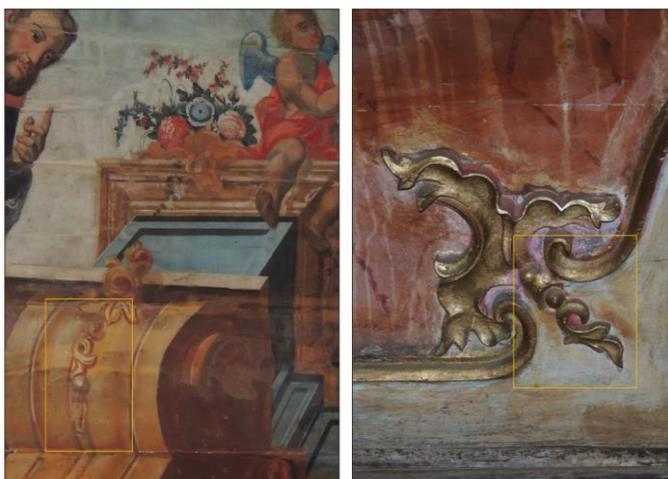
Como se disse acima, o fato de se encontrar nas Minas Gerais do período colonial um pintor fornecendo riscos arquitetônicos, seja de edificações ou de retábulos, não se constitui como novidade. O próprio Natividade, é sabido, executou o risco para um chafariz encomendado pela Câmara Municipal de São João del-Rei, pelo qual teria sido pago, em 1824<sup>102</sup>, a quantia de oito mil réis<sup>103</sup>. Essa obra não chegou a ser identificada, pode mesmo nunca ter sido construída ou, ainda, ter desaparecido. Desta forma, fica claro que se Natividade foi capaz de realizar um projeto de obra arquitetônica pública para a Câmara municipal da cabeça da comarca, ele certamente poderia ter arrematado o fornecimento de riscos para retábulos e obras menores e privativas. Essa atuação múltipla estaria ainda mais facilitada em localidades periféricas, onde dificilmente se conseguiria controlar o exercício dos ofícios a fim de manter a atuação de cada oficial mecânico dentro dos limites de suas habilitações, evitando assim a sobreposições de tarefas.

A favor dessa ideia de que Natividade seja a figura de projetista por trás da concepção integral da ornamentação desses templos estão a repetição de detalhes ornamentais da talha dos retábulos na arquitetura pintada nos forros (**figs. 81 e 82**) e, sobretudo, o cuidado com as soluções de continuidade visual entre as pinturas de perspectiva dos forros das capelas-mores e os retábulos adjacentes. Esse fato exige a habilidade de adaptação do desenho da perspectiva das pinturas segundo as dimensões físicas de cada capela-mor através da reelaboração dos cálculos. Dessa forma, o projetista faz nascer das extremidades superiores das linhas de contorno verticais dos frontões dos retábulos-mores as mísulas de sustentação das pilastras pintadas (**figs. 83 a 85**).

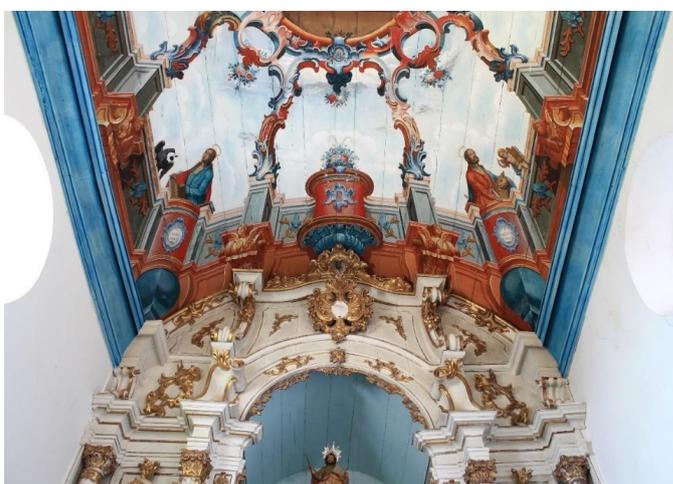
---

<sup>102</sup> SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 246, menciona o ano de 1812 para esse pagamento.

<sup>103</sup> CINTRA, 1982, vol. 2, p. 540.



**[Figs. 81 e 82]** Respectivamente: detalhe da ornamentação da arquitetura fingida no forro da capela-mor e detalhe da ornamentação entalhada no frontal do altar lateral lado epístola da Igreja de N. S. do Rosário. Créditos: Letícia M. Andrade



**[Fig.83]** Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da matriz de São Tomé, S. Tomé das Letras. Créditos: Letícia M. Andrade



**[Fig.84]** Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade



[Fig. 85] Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Lavras. Créditos: Letícia M. Andrade



Tal recurso – definido pelo conceito de *bel composto* – fazia parte da estética barroca, que buscou a integração dos meios expressivos da arquitetura, escultura e pintura a fim de potencializar a retórica do discurso e maravilhar o espectador. Essa coincidência perfeita da arquitetura e ornamentos do retábulo com a pintura do forro não poderia ter sido feita sem um projeto cuidadoso. Isso denota o grau de habilidade e conhecimento técnico de Natividade. Observe-se, ainda, a propósito do domínio da técnica do desenho de perspectiva por esse pintor, a correta distribuição da projeção das sombras e a capacidade de adaptação do desenho às superfícies encurvadas dos forros em abóbada de berço.

A propósito do retábulo-mor de São Tomé das Letras, Luiz Krauss observa que “o risco e talvez a própria execução parecem ter sido realizados fora da igreja ou até mesmo para outro local”, uma vez que foi necessária “uma adaptação do retábulo sobre uma base de 86 cm para que pudesse se encaixar precisamente na altura do pé direito da capela-mor”<sup>104</sup> (fig.2). Essa afirmação corrobora a ideia da utilização de um mesmo risco para os retábulos do grupo sul-mineiro.

<sup>104</sup> KRAUSS, Luiz R. **A igreja matriz de São Thomé no contexto da história da arte colonial brasileira.** Monografia apresentada ao curso de pós-graduação lato sensu em Cultura e Arte barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2012, p. 149.



149

Para finalizar estas reflexões, precisamos dar esclarecimentos a propósito de outros dois entalhadores referidos pela historiografia em atuação em templos que compõem o núcleo coeso da tipologia Vertentes-Sul de Minas. O primeiro deles é José Maria da Silva, mencionado pela primeira vez por Judith Martins atuando como “louvado, juntamente com Francisco de Lima [Cerqueira] e Luiz Pinheiro de Sousa, para mestre do retábulo da capela-mor [da igreja de São Francisco de Assis]”<sup>105</sup>. Seu nome ressurgiu em 2013, em um texto escrito por Moacyr Villela e publicado em formato digital dentro do sítio de genealogia denominado *Projeto Compartilhar*<sup>106</sup>. Com base em documentação primária localizada no escritório do IPHAN de São João del-Rei, o autor vincula José Maria às obras de talha do Rosário de Lavras. Villela analisa dois inventários, datados de 1777 e 1784<sup>107</sup> e deles extrai que José Maria é um entalhador bracarense filho imigrado de outro entalhador, Jacinto da Silva, um nome vinculado à oficina do maior nome do rococó do Minho, André Soares.

Os documentos apresentam José Maria casado com Ana Maria de Jesus em 1781, residindo na capela da Madre de Deus, no entorno de São João del-Rei, com uma oficina em que mantinha como aprendizes dois primos órfãos de sua esposa. Em 1783 sua esposa falece, deixando duas meninas. No inventário de Ana Maria é então anexada uma procuração de punho de José Maria, pela qual ele trata da tutela e

---

<sup>105</sup> MARTINS, 1974, vol. II, p. 235.

<sup>106</sup> <http://www.projetoconpartilhar.org/Biografias/JoseMariadaSilvaMestreEntalhador.pdf>

<sup>107</sup> Inventário de Catarina Vitória da Assunção (tia da esposa de José Maria da Silva), 1777, arquivo IPHAN, São João del-Rei, caixa 567; e inventário de Anna Maria da Silva (esposa de José Maria), arquivo IPHAN, São João del-Rei, caixa 13.



administração dos bens das filhas, assinando-a assim: “Capella do Rozário das Lavras do Funil a 12 de julho de 1784. Jozé Maria da Silva”<sup>108</sup>. Identificando a “Capella do Rozário das Lavras do Funil” com a atual igreja do Rosário da cidade de Lavras, Villela concluiu que o bracaraense seria o autor dos retábulos dessa igreja. A partir daí, tendo-se em vista que a obra de talha desse templo pertence ao coeso grupo que denominamos de estilo Vertentes-Sul de Minas, espalhou-se a ideia, rapidamente acolhida por diversos pesquisadores, de que José Maria da Silva, como suposto autor dos retábulos de Lavras seria também o autor da concepção formal dos retábulos do grupo.

No entanto, viemos afirmar a impossibilidade de se vincular o nome do bracaraense às obras da atual Rosário de Lavras com base no citado documento. Em primeiro lugar, nas Minas Gerais do século XVIII, o termo “capela” se alterna entre o léxico eclesiástico e o das taxonomias urbanas, substituindo perfeitamente a palavra ‘arraial’, “servindo para designar a maior parte das povoações”<sup>109</sup>. É uma metonímia, onde a capela substitui o lugar. Depois, em 1784 não existia uma capela do Rosário nesse arraial. A capela do Rosário mencionada por frei Dom José da Santíssima Trindade em 1824 – “pequena e com alguma decência”<sup>110</sup> – é aquela cuja construção foi empreendida pela irmandade que se constituiu apenas em 1810<sup>111</sup> e que acabou demolida em 1904<sup>112</sup>. Por fim, o principal argumento que impede a identificação de José Maria da Silva como autor dos retábulos da atual igreja do Rosário de Lavras com base na referida procuração é que este templo em 1784 era a matriz dedicada à Sant’Ana e assim continuou a ser até 1917, quando um novo edifício foi construído, em estilo neogótico, o orago transferido e o

<sup>108</sup> Inventário de Anna Maria de Jesus, 1784, arquivo IPHAN - São João del-Rei, caixa 13.

<sup>109</sup> FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas del-Rei**: espaço e poder nas Minas setecentistas. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 84.

<sup>110</sup> SANTÍSSIMA TRINDADE, 1998, p. 227.

<sup>111</sup> COSTA, Firmino. História de Lavras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, 1911, p. 135.

<sup>112</sup> NÉMETH-TORRES, Geovani. **História Geral de Lavras**. Vol. 1. Lavras: Geovani Németh-Torres, 2018, p. 272.



antigo templo rededicado à N. S. do Rosário. Portanto, os cinco retábulos de excelente talha que ali se encontram só passaram a integrar o patrimônio de um templo dedicado à N. S. do Rosário depois que a nova matriz foi construída.

Ademais, em 1784 existiam outras duas capelas dedicadas a N. S. do Rosário dentro na vasta área denominada pelo topônimo “das lavras do Funil”<sup>113</sup>: a da Cachoeira do Rio Grande (1737) – marco da povoação desse território<sup>114</sup> – e a do Rosário dos Serranos (1781), mencionada como freguesia da matriz de Santana por Santíssima Trindade. Considerando suas datas de construção, é mais provável que José Maria da Silva tenha estado na dos Serranos<sup>115</sup>. Nenhuma obra de talha setecentista resistiu nesses templos, que foram demolidos ou reformados. Do que acima se expôs, ressaltamos, prova-se apenas que o documento de 1784 não se refere à matriz de Sant’Ana, atual igreja do Rosário, constatação que não exclui a possibilidade de ter sido o próprio José Maria o autor de seus retábulos. O fato de ter estado atuando na região nos permite essa consideração.

Contudo, não se conhece uma obra sequer de José Maria da Silva que pudesse nos servir de referência para um estudo comparativo de estilo a partir do qual novas hipóteses fossem elaboradas. A única fotografia do altar-mor da capela dos Serranos que conhecemos, de baixa resolução, não permite avançar maiores

---

<sup>113</sup> Agradeço ao historiador Geovani Németh-Torres pela gentileza e prontidão em me esclarecer este ponto. O termo “do Funil” se deve ao desenho formado em Y pela confluência dos rios Grande, Capivari e das Mortes.

<sup>114</sup> RESENDE, Maria T. **De Rosário de Lavras, Vila Coruja e Estação Francisco Sales a Itumirim**. 2017, p. 34.

<sup>115</sup> A Capela do Rosário dos Serranos estaria hoje no território da atual Itumirim e foi destruída em 1963. Além das capelas mencionadas, havia uma terceira, a do Rosário do Capivari, mais tardia, de construção datada de 1801.



conclusões<sup>116</sup>: mostra um retábulo extremamente simples, com pouca volumetria e pintado de branco, sem qualquer entalhe de rocalhas nos registros superior e intermediário, com exceção da renda do camarim (a ornamentação rococó deveria ser pintada). O registro superior, pouco desenvolvido, evoca as soluções do estilo Vertentes-Sul de Minas adaptadas a capelas-mores de pé direito mais baixo, omitindo o frontão (solução que o aproxima do também destruído retábulo da capela-mor de Matosinhos de S. João del-Rei). Permanecem, contudo, o par de pilastras (aparentemente lisas), a ondulação do sacrário e o par dossel-capacete e peanha bojuda. De todo modo, José Maria da Silva trabalhou na região em um tempo que precede em aproximadamente 25 anos a atuação de Natividade.

O segundo entalhador mencionado é referido como “Macedo de Suaçuí”, mencionado por Azevedo como tendo trabalhado ao lado de Natividade. A autora cita um documento no Arquivo da Cúria Diocesana da Campanha, onde se lê que em 1824 o altar-mor “foi indulgenciado com privilégio para 4 anos pelo Ordinário”<sup>117</sup>, época em que “dois homens habilíssimos moravam aqui [Baependi] então: “Natividade, encarnador, dourador e pintor, de S. João del-Rei, e Macedo, entalhador, de Suassuhy”<sup>118</sup>. A recente pesquisa de Thales Gayean revelou o nome de José Pereira de Macedo, “entalhador, alferes da 1ª Companhia da Vila de Areias”, nascido em Minas Gerais em 1790<sup>119</sup>. Areias, no estado de São Paulo, era um ponto de fácil acesso para o sul de Minas e o Campo das Vertentes. Gayean apoia-se nas pesquisas de Mateus Rosada, que reúne um grupo de retábulos paulistas sob uma mesma tipologia que denomina “grupo de Areias”, a partir dos retábulos da matriz de Santana de Areias, cuja proximidade estilística com a tipologia

<sup>116</sup> Conhecemos o retábulo-mor dessa capela através de uma fotografia do acervo da família de Zenóbia Teixeira de Resende, que nos foi gentilmente enviada pelo historiador Geovani Neméth-Torres, a quem agradecemos.

<sup>117</sup> AZEVEDO, 2014, p. 135.

<sup>118</sup> ACDC, livro Tombo n.1 da paróquia de Santa Maria de Baependi, 1899, f.4.

<sup>119</sup> GAYEN, Thales. **A talha da matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá: o Rococó carioca no Vale do Paraíba paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018, p. 63.



Vertentes-Sul de Minas é evidente<sup>120</sup>. Rosada, por sua vez, cita as obras das matrizes de São Tomé das Letras e de Baependi.

Dos diversos autores que discorreram sobre a itinerância de Joaquim José da Natividade desde o Campo das Vertentes até o sul de Minas, Santos Filho (2012/2013), Azevedo (2014) e Silva (2018) concordam com o fato de ter sido a matriz de Baependi o último local de atividade documentada de Natividade, que vem a falecer naquela cidade em 1841. Em se considerando que a fatura do entalhe do altar-mor da matriz de Baependi é diversa, mais filigranada e delicada nos pormenores ornamentais do que nos demais retábulos deste templo (sugerindo uma atuação em tempos diversos<sup>121</sup>) e também em relação à dos outros templos, como o de Lavras, onde o mesmo modelo formal foi empregado, e que faturas bastante diferenciadas são observadas ainda em São Tomé das Letras, São Miguel do Cajuru e Liberdade, podemos supor que quem quer que estivesse à frente dessa oficina itinerante, empregou ao longo do tempo diferentes entalhadores à medida de suas necessidades, o que pode ter sido o caso de Macedo. Assim, acreditamos que José Pereira de Macedo, entalhador naquela vila em 1822, possa ser o mesmo sujeito mencionado nos documentos de Campanha trabalhando ao lado de Natividade em 1824.

Concluimos então reafirmando nossa crença na ideia de que Natividade, artista de grande talento e

---

<sup>120</sup> ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação**. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo. 2016, p. 210-212.

<sup>121</sup> Isso se comprovaria pelo documento indicado por AZEVEDO, 2014, p. 107, que faz recuar a datação do retábulo da Piedade a, pelo menos, 1808.



154

cidadão hábil no manejo das redes de sociabilidade<sup>122</sup>, possa ter sido o líder de uma oficina de artífices que atuou de forma itinerante entre o Campo das Vertentes e o Sul de Minas no primeiro quartel do século XIX, aproximadamente entre 1804/1805, data em que é referenciado pela primeira vez em São João del-Rei e c. 1824, quando é mencionado em relação ao altar-mor de Baependi. Entendemos que ele deve ter se mantido longamente sediado na vila de São João del-Rei e se deslocado pela região à medida do surgimento dos novos trabalhos. Acreditamos ainda que devesse orquestrar uma oficina composta de artífices com as mais variadas atribuições, incluindo a talha, a pintura, a policromia e o douramento, que podia mobilizar e deslocar igualmente à mercê da ocorrência de novos contratos, ou subcontratar mão de obra local, quando possível e necessário. De toda forma, a indiscutível homogeneidade estilística na ornamentação interna dos templos aqui discutidos aponta para uma matriz comum que teve a capacidade do agenciamento de encomendas e da organização do trabalho, acabando por monopolizar a produção dessa nuance do rococó que ora denominamos estilo Vertentes-Sul de Minas.

### Referências bibliográficas

ALVARENGA, Luís de Melo. **Igrejas de São João del Rei**. Petrópolis: Editora Vozes, 1963.

ANDRADE, Letícia Martins de. Considerações sobre as obras de talha e pintura na igreja do Rosário, antiga matriz de Sant'Ana das Lavras do Funil. **Revista do Patrimônio Cultural de Lavras**, ano I, n.1, 2020, p. 21-44.

ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária dos campos das Vertentes e Sul de Minas. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, n. 1, 2001.

---

<sup>122</sup> Tanto o trabalho de SILVA (2018) quanto o de AZEVEDO (2014) exploram, com diferentes abordagens, os aspectos sociais que, somados ao talento artístico, levaram à consolidação da carreira desse artista.



ARAÚJO, Carlos Magno. Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, vol. 6, p. 85-89, 1988.

ARAÚJO, Carlos Magno. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia apresentada à Escola de Belas Artes – UFMG, 2007.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa. **Atas do I Encontro de Pesquisa em História da arte – IFCH/Unicamp**. Campinas, 2005, p. 202-209.

AZEVEDO, Maria Cristina Neves. **Arte sacra e distinção social: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX**. Dissertação de mestrado em História, PUC-Rio, 2014.

155 BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. 2 vol. Rio de Janeiro: Record, 1983 [1956].

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa”, in **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 15, 1951.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “O Aleijadinho. Esboço biográfico”, in **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano 1, janeiro-março de 1896. Disponível em [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm\\_pdf/1037.pdf](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1037.pdf)

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. **Circuito do Ouro – Campo das Vertentes: Atlas dos monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1981.

COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005.



COELHO, Beatriz; QUITES, Maria R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, p. 152.

COSTA, Firmino. História de Lavras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, 1911.

DEL NEGRO, Carlos. **Escultura ornamental barroca do Brasil. Portadas de igrejas de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte, 1967.

FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas del-Rei: espaço e poder nas Minas setecentistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KIMBALL, Fiske. The Creation of Rococo. **Journal of the Warburg and Courtald Institutes**, vol. 4, n. 3-4, 1941, p. 119-123.

KRAUSS, Luiz R. **A igreja matriz de São Thomé no contexto da história da arte colonial brasileira**. Monografia apresentada ao curso de pós-graduação lato sensu em Cultura e Arte barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2012.

GAIO SOBRINHO, Antônio. **Memórias de Conceição da Barra de Minas**. São João del-Rei, 1990.

GATTI PERER, M. L. Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano. **Arte Lombarda**. N. 42/43, 1975, p. 11-66.

GAYEAN, Thales V. **A talha da matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá: o Rococó carioca no Vale do Paraíba paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

GUIMARÃES, Geraldo. **São João del-Rei – século XVIII – história sumária**. São João del-Rei: edição do autor, 1996.

**Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. Módulo 4. Região do Campo das Vertentes. Prados, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Belo Horizonte, 1993.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIIIe siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. **Bracara Augusta**, Braga, 27 (76), 1973, p. 412-445.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720-1830**. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Judith. **Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2 vol.



MEYER, Franz S. **A Handbook of Ornament**. Nova York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900.

MIRANDA, Selma M. **A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

NÉMETH-TORRES, Geovani. **História Geral de Lavras**. Vol. 1. Lavras: Geovani Németh-Torres, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. Francisco Vieira Servas. Um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In CUNHA, Edite P. | SCHETTINO, Patrícia T. J. (org.). *In: As Geraes de Servas*. Belo Horizonte: UFMG | PROEX, 2014, p. 63-96.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. **Revista Barroco**, n. 12. Belo Horizonte: 1982/1983, p. 171-184, republicado em ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco, teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 444-489.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais. *In: História de Minas Gerais – as Minas setecentistas*, vol. 2, p. 365-381.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de / SANTOS FILHO, Olinto R. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. 2 vol. Brasília: IPHAN-Monumenta, 2010.

PEDROSA, Aziz José. O. **A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas**. Tese de doutorado apresentada à Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum**. Pars Prima. Roma, 1693. Disponível em <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-4098>

RESENDE, Maria T. **De Rosário de Lavras, Vila Coruja e Estação Francisco Sales a Itumirim**. 2017.



RIEGL, Aloïs. **Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation.** Tours: Hazan, 2002.

RODRIGUES, José C. Meneses. **Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (sécs. XVII a XIX). Do maneirismo ao neoclássico.** Tese de doutorado em História da arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 3 vol.

ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação.** Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo. 2016.

SANTÍSSIMA TRINDADE, Frei Dom José; POLITO, Ronald. **Visitas Pastorais de Frei Dom José da Santíssima Trindade – 1821-1825.** Belo Horizonte Fundação João Pinheiro / IEPHA, 1998.

SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. *In:* COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Edusp, 2005, p. 123-232.

SANTOS FILHO, Olinto R. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. **Revista Barroco** 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do barroco mineiro, 2012/2013, p. 243-256.

SANTOS FILHO, Olinto R. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro. *In:* ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.** São Paulo: Tenenge, 1988.

SERLIO, Sebastiano. **Tercero Libro de Architectura**, 1552. Disponível em <https://books.google.com.br/>

SILVA, Kellen C. **O caminho das flores. Estudo iconológico sobre a “escola de artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda. Minas Gerais (c.1785-c.1841).** Tese de doutorado apresentada à FAFICH-UFMG, 2018.

SILVA, Mateus Alves. **O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais.** Dissertação de mestrado apresentada à FAFICH-UFMG, 2013.

SMITH, Robert. **A talha em Portugal.** Lisboa: Horizonte, 1962.

VALE, Dario C. **Memória histórica de Prados.** Belo Horizonte, 1985.

VASCONCELOS, Flório. Cinco desenho de talha doirada. **Lucerna.** Porto: 1984, p. 387-395.

VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João del-Rei.** Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1953.



VILLELA, Moacyr. **José Maria da Silva mestre entalhador** – Projeto compartilhar, disponível em <http://www.projetocompartilhar.org/Biografias/JoseMariadaSilvaMestreEntalhador.pdf>

Artigo enviado em: 05/03/20

Artigo aprovado em: 21/08/20