

VISÕES E REVISÕES DA TALHA NEOCLÁSSICA NA BAHIA

Luiz Alberto Ribeiro Freire, Prof.
larf@ufba.br

A nossa participação neste I Encontro de História da Arte do IFCH/UNICAMP "Revisão Historiográfica – o estado da questão" somente foi possível graças ao apoio da Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

A investigação da talha neoclássica no Brasil e na Bahia foi grandemente prejudicada nos seus princípios, em 1940, pelo preconceito dos primeiros estudiosos da arte antiga brasileira, que, como cultores do barroco viram o neoclássico com o mesmo preconceito com que os entusiastas do neoclássico tinham visto o barroco no final do século dezoito e parte do dezenove. As virtudes do barroco passaram à defeito, assim como os defeitos do neoclássico foram as suas virtudes no passado.

Na maioria dos autores nacionais constatamos esta postura, que desprezava as obras neoclássicas, pois sua simplicidade e despojamento eram vistos como "pobreza", ou "decadência". Na Bahia, Marieta Alves encarna este sentimento, quando afirma ao analisar a decoração interna da Igreja de Santana:

A invasão neoclássica do começo do século XIX não respeitou o retábulo da capela-mor, contemporâneo da inauguração do grande Templo, privando-nos de conhecer a obra do entalhador Francisco Gomes Correa, nem a talha restante da Igreja, contratada posteriormente, com José Monteiro Filgueira. Andou bem inspirado quem qualificou o século XIX – "stupide siècle"¹.

Logo adiante, no parágrafo seguinte a historiadora se contradiz:

Por falta de documentos, deixamos de informar a que mestre entalhador se deve o atual harmonioso conjunto da capela mor, altares do corpo da Igreja, tribunas sobre portas, púlpitos e coro, sendo fora de dúvida que essa grande obra se executou entre 1810 e 1828².

Marieta Alves ao conhecer profundamente os arquivos das instituições religiosas e ao conviver com os interiores ornamentados, defrontando-se com a enorme quantidade e qualidade da talha neoclássica baiana, teve que, muitas vezes, admitir e reconhecer as virtudes desta manifestação artística.

O preconceito mencionado marcou as tipologias retabilísticas construídas pelos historiadores pioneiros, tais classificações remontam a 1941, ano da publicação de "Arquitetura dos jesuítas no Brasil". Neste artigo Lúcio Costa propõe uma classificação estilística e cronológica para os retábulos barrocos das

igrejas jesuíticas no Brasil, assim definida: "classicismo barroco" - 1º. Fins do século XVI e primeira metade do século XVII; "romanicismo barroco" - 2º meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII; "goticismo barroco" - 3º. Primeira metade e meados do século XVIII; e "renascentismo barroco" - 4º. segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX³. O autor chega a apresentar uma prancha com quatro desenhos de retábulos que seriam os arquétipos das quatro fases e estilos.

Considerando a data do estudo, encontramos alguns problemas impostos por esta classificação, o primeiro deles é o de considerar os fenômenos artísticos como um eterno repetir cíclico de uma evolução que começa na antiguidade clássica, passa pelas variações medievais e novamente retorna ao clássico, desconsiderando a autonomia estilística do rococó. O segundo diz respeito aos arquétipos formais, que muito reduzem a complexa e variada conformação plástica dos exemplares, principalmente no caso dos retábulos do terceiro e quarto grupo.

O terceiro problema e para nós mais grave, é a exclusão da fase neoclássica, pois a quarta fase denominada "renascentismo barroco" é exemplificada por um arquétipo retabular rococó, embora a periodização coincida com a do surgimento de modelos neoclássicos, principalmente na Bahia. Esta omissão explica-se pelo fato do autor ter feito o seu estudo baseado nas igrejas das casas jesuíticas e de ter dado mais atenção aos exemplares mineiros, região onde a talha neoclássica é incipiente, na identificação dos arquétipos das duas últimas fases.

O segundo historiador a tratar do assunto foi Paulo F. Santos no seu livro "O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil", publicado em 1951. Nesta obra, à semelhança de Lúcio Costa, o autor trata da arquitetura dos jesuítas propondo uma classificação retabilística, a partir dos tipos presentes nas igrejas da Companhia de Jesus, identificando quatro grupos de retábulos barrocos diretamente vinculados ao estilo e à época em que vigoraram, inovando quanto ao tratamento por grupos, o que alarga a percepção da variedade dos tipos, diferindo neste ponto da classificação de Lúcio Costa. Os grupos definidos por Paulo F. Santos são os seguintes: "1º Grupo: Retábulos proto-barrocos (fins do séc. XVI e princípios do XVII); 2º Grupo: Retábulos barroco-seiscenistas (Segunda metade do séc. XVII e princípios do séc. XVIII); 3º Grupo: Retábulos barroco-setecentistas (princípios a meados do séc. XVIII); 4º Grupo:

¹ ALVES, Marieta. Igreja do SS. Sacramento e Santana. Salvador: Prefeitura do Salvador: 1952. 24 p. il. p. 14

² Idem, idem.

³ COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. In "Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 60 anos: a Revista", nº 26, IPHAN/Ministério da Cultura, 1997. p. 131. 455 p. il.

Retábulos barroco-rococós (meados a fins do séc. XVIII e princípios do XIX)"⁴.

Contudo, esta classificação continua a não abranger a complexidade e variação formal que estes retábulos passaram a ter a partir do barroco setecentista, dito "joanino", quando a liberdade formal do momento, permitiu aos artistas uma experimentação plástica sem precedentes, determinando o surgimento de tipologias regionais brasileiras.

Paulo Santos, não consegue contudo, se desvencilhar do preconceito historiográfico da época, que privilegiava o barroco em detrimento do neoclássico, esquecendo-se de incluir um grupo que correspondesse aos retábulos neoclássicos apesar de ter reconhecido, que através dos retábulos "o processo evolutivo do jesuítico post-renascentista ao Barroco e do Barroco ao Neoclássico oitocentista pode ser seguido neles com muita facilidade e clareza"⁵.

Se a tipologia de Santos não alcança a variação formal dos retábulos setecentistas, e mesmo as identidades plásticas das diversas regiões brasileiras, alcança menos ainda a do grupo denominado como 'barroco-rococó', em que o hibridismo formal amplia a diversidade destas peças. Isto também se deve novamente a fixação do autor na arte das igrejas jesuíticas, não constando nelas altares neoclássicos em virtude de terem sido executados numa época em que a Companhia de Jesus já havia sido expulsa do Brasil, estando despovoados os seus colégios e casas.

Outra classificação estilística proposta para facilitar o entendimento das transformações formais destas peças de talha foi concebida por Germain Bazin em 1856 e divulgada no seu livro "A arquitetura religiosa barroca no Brasil"⁶. Tal classificação baseada inteiramente nos modelos retabulares portugueses considera vários aspectos como a estrutura dos retábulos, o estilo, a localização das peças e sua ornamentação, chegando a utilizar termos vagos como 'arquitetônico' para caracterizar alguns tipos. O mais importante nesta classificação é a inclusão de um tipo eminentemente neoclássico, inclusão possibilitada pela atitude despida de preconceitos, favorecida pela formação francesa do autor. Entretanto esta classificação, além de confusa, por considerar vários aspectos, continua a não dar conta da imensa variedade formal e especificidades locais dos tipos barrocos setecentistas, rococós, híbridos e principalmente neoclássicos.

Na abordagem que fizemos dos retábulos neoclássicos baianos procuramos abranger a complexidade tipológica, fugindo do reducionismo praticado

no passado. Definimos identidades formais através dos elementos que arrematam as estruturas e deixamos de lado na classificação o aspecto estilístico, dado o grande hibridismo verificado. Deste modo identificamos onze tipos diferentes de retábulos concebidos na Bahia do século XIX, seis deles são baldaquinos, ou seja estruturas arquitetônicas mais ou menos autônomas em relação a parede do fundo da capela-mor e cinco são parietais, totalmente dependentes da parede.

O tipo "baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas" repercutiu muito em outras igrejas baianas, tal repercussão se deve ao fato do modelo pertencer ao culto mais popular da Bahia, o do Senhor do Bonfim e pelo fato do entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira ter trabalhado no canteiro de obras do Bonfim e se responsabilizar por algumas reinterpretações do modelo em outras igrejas onde trabalhou⁷.

Sete dos onze tipos se mantiveram isolados nos seus exemplares fundadores, não sendo reinterpretados em outras igrejas. Dois tipos, o "Baldaquino arrematado por frontão curvo e cúpula bulbosa" e o "Baldaquino arrematado por cúpula de barrete de clérigo e alegorias das virtudes", repercutiram pouco sendo cada um reinterpretado em mais um exemplar, além do exemplar fundador.

Conforme mencionamos anteriormente a grande valorização da talha neoclássica baiana, devemos ao museólogo e historiador da arte francês Germain Bazin, que chegou a denunciar em 1956, o preconceito intelectual contra o rococó e o neoclássico, quando se refere a decoração da Igreja da Palma: "Apenas o preconceito barroco, que domina no Brasil, impede que lhe seja dado o justo valor"⁸. Este, com seu olhar perspicaz condicionado pela formação de origem, acostumado pela convivência no seu país, com uma enorme variedade e alta qualidade do neoclássico e com um barroco que muito preservou o espírito clássico, soube em cinco páginas da sua obra "A arquitetura religiosa barroca no Brasil", não só reconhecer as virtudes desta arte, como concluir e apontar caminhos para pesquisas futuras.

Bazin primeiro enfatizou o grande legado neoclássico baiano dizendo: "O decor neoclássico é tão importante na Bahia, tão numerosos são os altares desse estilo na "Roma negra", que terminam por deixar no visitante surpreso a lembrança paradoxal de uma cidade onde o neoclassicismo dominava a decoração de igreja!"⁹. Realmente a reforma da talha baiana no oitocentos foi tão contínua e sistemática que quase não restou de barroco, rococó ou híbridos,

⁴ SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. 250 p. il. p. 172.

⁵ Idem, idem. p. 154.

⁶ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1, 398 p. p. 258-259.

⁷ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A Talha neoclássica na Bahia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000. 3 v. v. 1, p. 401-490.

⁸ Idem, p. 309.

⁹ BAZIN, Germain. Idem. p. 307.

muito embora o legado salvo do século dezoito seja de qualidade elevada, pudemos constatar que cerca de vinte e três igrejas tiveram sua talha reformada.

No âmbito estilístico observou Bazin, que a evolução da ornamentação neoclássica baiana deu-se intimamente ligada ao rococó, conservando diversos elementos deste estilo. Dividiu a ornamentação baiana em duas categorias: de transição e completamente evoluída, caracterizando a primeira como a "aplicação do novo décor sobre uma estrutura antiga" ou pela mistura do antigo e do moderno sobre uma estrutura moderna. Esta categoria foi exemplificada como o retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Graça, o retábulo da matriz de Oliveira dos Campinhos¹⁰, o retábulo-mor da matriz de São Francisco do Conde, da matriz de Itaparica, do Recolhimento dos Perdões em Salvador, altares colaterais da igreja do Convento carmelita de Santa Teresa¹¹.

Como exemplos do neoclássico completamente evoluído, o estudioso apontou as ornamentações da igreja matriz de N. Sra. do Pilar e do Santuário de N. Senhor do Bonfim, dizendo ser o primeiro exemplo a "obra-prima do estilo neoclássico baiano", e detectando nele resquícios rococós nos ornatos rendados, nos motivos e na preferência pela linha espiral¹². Finalmente declarou ser esta ornamentação elegante, requintada e de perfeitas proporções¹³.

Na análise estilística engana-se Bazin, pois todo o resultado da reforma oitocentista gerou tipos de retábulos híbridos de barroco, rococó e neoclássico. O tipo retabilístico preferido das irmandades baianas, o de "cúpula vazada sobre volutas" têm a sua estrutura inspirada em modelos barrocos concebidos por Carlo Rainaldi, Carlo Fontana e Andréa Pozzo, neoclassicizado na Bahia através do desafio ornamental, da simplicidade estrutural e ornamental, do abandono do vocabulário plástico barroco (anjos, cariátides, atlantes, grotescos, mascarões, fênix, pelicanos e toda a variação), da troca das colunas helicoidais pelas colunas de fustes retos, na ênfase nos ornatos arquitetônicos clássicos, no uso da bicromia fundo branco, ornatos entalhados, dourados; no uso de uma simbologia essencial centrada nas virtudes teológicas (Fé, esperança e caridade), pela submissão dos ornatos aos espaços arquitetônicos, ornatos estes que são finos, delicados e perdem o conteúdo simbólico em favor do sentido exclusivamente decorativo.

Do outro exemplo da fase evoluída, a ornamentação da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, disse o historiador francês ser inteiramente neoclássico com alguns elementos do estilo Luís XVI, como cestas de flores, laços interligados, guirlandas, volutas e contravolutas do arremate do arco-

cruzeiro¹⁴. Deu como contemporânea a esta decoração, a da igreja dos Terceiros de São Domingos de Gusmão, que teria sido feita em cerca de 1828, assim como apontou as relações formais entre o retábulo-mor dos dominicanos e o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto¹⁵.

Na verdade a decoração da igreja dos terceiros franciscanos está muito distante cronologicamente da dos terceiros dominicanos, pois os primeiro reformaram sua talha entre 1827 e 1835 e os segundos entre 1871 e 1888. Contudo Bazin acerta ao relacionar a influência do estilo Luís XVI na talha neoclássica baiana, mesmo porque este estilo reflete uma fase em que rococó e o neoclássico conviviam harmonicamente, convivência esta que na Bahia se faz harmônica inclusive com o barroco. A proximidade do retábulo-mor dos terceiros dominicanos da Bahia com os terceiros franciscanos do Porto é flagrante e pela primeira vez analisada profundamente na nossa tese¹⁶.

Observou que o "espírito neoclássico fez renascer a forma românica do tipo 7" (da tipologia retabular que construiu), justificando que o retorno às formas do século precedente foi característica geral do neoclássico em todos os países.

Acerca dos retábulos, atentou para a tendência de fixá-los à parede e para a variação dos arremates. Suas conclusões gerais sobre o fenômeno baiano foram sintetizadas nestas frases:

"houve na Bahia uma verdadeira escola de entalhadores neoclássicos, capazes de inventar formas novas e elegantes. A vitalidade dessa escola advém, sem, dúvida, da maneira como as formas neoclássicas, importadas no fim do século precedente, se encaixaram nas formas do estilo rococó, de tal maneira que parecem produto de geração espontânea. Existe continuidade na tradição das oficinas, que conservaram bastante as formas e a habilidade manual da época rococó, quando já se praticava o ornamento recortado em cinzeladura. Enquanto isso, na Metrópole, o neoclassicismo assumia, desde o fim do século XVIII, um caráter de reforma com características reacionárias, que provocou espontaneamente a rejeição do estilo rococó, banindo impiedosamente o jogo de curvas para implantar a rigidez das linhas retas. A distância permitiu portanto à Bahia criar um estilo autóctone"¹⁷.

A despeito do que disse Bazin constatamos na Bahia o desenvolvimento de uma linguagem plástica contínua e sistemática, com identidade própria, criativa, inovadora e conservadora concomitantemente. Discordamos contudo com a idéia de encaixe das formas rococós, pois, na verdade, as informações artísticas do Luís XVI, ou seja de uma fase em que o neoclássico e o rococó conviviam harmonicamente, fundaram a tradição da talha neoclássica baiana. De fato a quantidade e qualidade do trabalho permanente das oficinas amadureceram uma maneira de fazer talha, que conjugava as formas do passado

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ *Idem*, p. 307-308.

¹² *Idem*, p. 308-309.

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ *Idem*, p. 309.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Talha neoclássica na Bahia. v. 1. p. 519-527.

¹⁷ BAZIN, Germain, *Idem*, p. 310.

barroco e rococó com as atualizações do estilo neoclássico. Este último estilo não só estava presente na simplicidade, no despojamento e na ênfase no vocabulário da arquitetura clássica, mas sobretudo na proporção, no equilíbrio e harmonia das formas e dos conjuntos.

Concluiu também Bazin que o Rio de Janeiro e a Bahia foram as únicas "regiões", que assimilaram o estilo neoclássico misturado com rococó e que a escola de talha neoclássica na Bahia foi tão próspera que se difundiu pela vizinha região de Sergipe. Notou ainda, um certo conservadorismo baiano na mudança incessante de estilos e que a Bahia é um caso único na arte luso-brasileira, em que o neoclássico emerge naturalmente do rococó, sendo Salvador a "única cidade que manteve, durante tanto tempo no Brasil, o espírito inventivo e a boa qualidade da mão-de-obra"¹⁸, havendo uma constância na qualidade de execução, mesmo fora da cidade, onde não se nota os efeitos da decadência provincial¹⁹.

As assertivas do parágrafo anterior são extremamente pertinentes, ao que podemos completar e explicitar, que a força da linguagem neoclássica baiana e a sistematização do seu programa ornamental dista bem das expressões cariocas, lhes superando no quesito unidade, coerência e qualidade técnica e estética. A qualidade do trabalho escultórico da talha baiana e a beleza elegante de suas formas são observáveis com facilidade no imenso patrimônio decorativo oitocentista. Concluímos na nossa tese já referida, que o grau de inventividade dos entalhadores, pintores e douradores baianos foi tão intenso que se compara ao cenário do século dezoito, quando os artistas experimentaram uma liberdade inventiva sem precedentes, esta liberdade não se estancou na Bahia oitocentista, contrariando a tendência de estandarização das formas que o neoclássico adquiriu na Europa, especialmente na França. Tal arte permeada por tantas virtudes forneceu padrões e mão de obra especializada para o interior da então província da Bahia e para as províncias circunvizinha, especialmente a província de Sergipe.

Concluímos que, salvo algumas imprecisões, fruto do estágio embrionário das pesquisas em arquivos, o olhar apurado de Bazin em muito se confirmou nas nossas observações: a talha na Bahia do século XIX manteve expandiu a qualidade técnica e estética do século precedente, a tal ponto que os entalhadores elaboraram retábulos complexos, superpovoados de imensas colunas e arremates tridimensionais formados por superposições de elementos; o neoclássico não se introduziu abruptamente, mas de leve, numa simbiose estilística que conseguia se misturar com o mais antagônico dos estilos, que era o barroco.

O barroco permaneceu como nota conservadora, mas não só, o rococó também conviveu harmonicamente, garantindo a leveza, o frescor, e a elegância de um neoclássico que no fundo afetou aquilo que os homens do século dezanove passaram a criticar, aquilo que a nova moral religiosa, influenciada pelo pensamento iluminista passou a ver como excessiva, grotesca, indecente. A reforma atualizou o estilo quanto a limpeza de ornatos, pois estes passaram a contrapor-se ao fundo branco, dando tranquilidade ao fiel, possibilitando a concentração do fiel na mensagem fundamental da fé. Tal concentração exigiu que os inúmeros elementos simbólicos da talha barroca fosse destituídos e somente admitidos as quietas e solenes alegorias das virtudes cardeais e teológicas. Deste modo figuras de mulheres portando âncora (esperança), cálice e cruz (Fé), coluna (fortaleza), arroteada de meninos (a caridade), com relógio (a temperança), com um livro (a razão) substituíram definitivamente os fênix, os pelicanos, as cariátides, os atlantes, os grotescos, os mascarões os anjos fagueiros e todo o vocabulário ornamental barroco.

De Carlos Ott e Marieta Alves tivemos a base para a investigação nos arquivos baianos, sendo as referências do historiador alemão radicado na Bahia, as mais completas e precisas, visto que tinha o hábito de publicar as transcrições integrais dos documentos referidos no texto. Grande parte da documentação que utilizamos, foi publicada por estes dois estudiosos, na íntegra ou em excertos, e graças a estas publicações pudemos conhecer documentos, que não mais existem nos arquivos das irmandades baianas. Em primeira instância o nosso trabalho é uma compilação do conhecimento existente, mas uma compilação com nova sistemática e abordagem, em que alguns equívocos são desfeitos e o conhecimento é ampliado, sobretudo no tocante aos aspectos estilísticos e formais.

Nossa postura em relação ao primeiro historiador da arte baiana, Manuel Querino, não foi nem de desconfiança, nem de crédito total. Este historiador, que fez a primeira história da arte baiana²⁰ nos moldes da obra de Vasari, colheu muita informação de pessoas contemporâneas dos artistas, ou de pessoas que preservavam a memória oral do mundo da arte baiana. O resultado é um texto dotado de certa imprecisão, própria da oralidade, mas com muitos acertos, e em muitos casos única fonte, que se cotejada com os documentos, como fizemos, ganham sentido e verdade.

¹⁸ *Idem*, p. 311.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

²⁰ QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Babianos; indicações biográficas*. 2ª ed. Bahia: Oficinas da Empresa 'A Bahia', 1911. 252 p. il.

A nossa análise partiu da visão crítica destes quatro pilares da historiografia da arte baiana, Manuel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott e Germain Bazin, e demonstra, que a história do neoclássico no Brasil não se restringe à Missão Artística Francesa, como vem sendo abordada pela história mais difundida, mas que ela pode ser contada com muita riqueza, através das artes sacras tradicionais, como a ornamentação em talha das igrejas na Bahia, aliás, neste pensamento nos alinhamos com Alberto Sousa, que demonstrou através da arquitetura neoclássica recifense, que a história da arquitetura brasileira precisa de um reexame²¹. Aqui, propomos que o reexame seja feito na história da arte neoclássica brasileira, considerando-se não só a arquitetura, como também a talha e as demais manifestações artísticas ocorridas em todas as metrópoles oitocentistas do Brasil, Recife e Salvador por exemplo, e não somente, mesmo porque já é consenso que os efeitos da Missão Artística Francesa não se fizeram sentir nem mesmo nas províncias fisicamente limítrofes da corte carioca.

Luiz Alberto Ribeiro Freire. Doutor em história da Arte. Professor da EBA/UFBA

²¹ SOUSA, Alberto José de. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: Um Reexame*. São Paulo : Pini, 1994, 120 p. il.

“OS BANDEIRANTES”, DE HENRIQUE BERNARDELLI *

Maraliz de Castro Vieira Christo
maraliz@artnet.com.br / maraliz@acessa.com

Ao longo de sua vida, Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por vários momentos o tema dos bandeirantes. Enfocando-o, na maioria das vezes, sob a mesma perspectiva: longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules, frequentemente envelhecido e enfermo, caminhando com o olhar preso ao horizonte, submetido às vicissitudes da natureza.

Nesse texto analisaremos o primeiro quadro sobre o tema, “Os Bandeirantes”, de 1889, pertencente ao MNBA, concentrando nossa atenção quanto à escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais.



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes*, 1889, MNBA

* Texto publicado, em parte, na revista: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, n° 30, 2002, p. 33-55.