

**BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO RETÁBULO MOR
DA MATRIZ DE ITU**

Carlos Gutierrez Cerqueira

Diante dum complexo artístico, consistente e rico, dir-se-ia que a crítica reclama a erudição. Mas quem, com alguma saúde mental, tentará fazer-se passar por erudito ou sequer iniciado nos mistérios do conhecimento pormenorizado, quando os segredos da inspiração, da fatura, dos artistas e das próprias obras erguem uma muralha ameaçadora e capaz de deter todas as ousadias? Lourival Gomes Machado.¹

... o prazer estético proporcionado por uma obra de arte consiste precisamente no gozo de uma corrente controlada de ideias e imagens posta em movimento pelo assunto da obra ... Harold Osborne.²

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. Jorge Coli.³

Resumo: *Discussões e considerações sobre o retábulo mor da igreja matriz de Itu.*

Abstract: *Discussion and consideration of the altarpiece of the church of Itu.*

¹Viagem a Ouro Pretoin BARROCO MINEIRO. Coleção DEBATES. Ed. Perspectiva. S. Paulo. 3ª. ed., 1978.

² ESTÉTICA E TEORIA DA ARTE (citando tese de Archibald Alison). Cultrix/EDUSP. S. Paulo. 2ª ed. 1974.

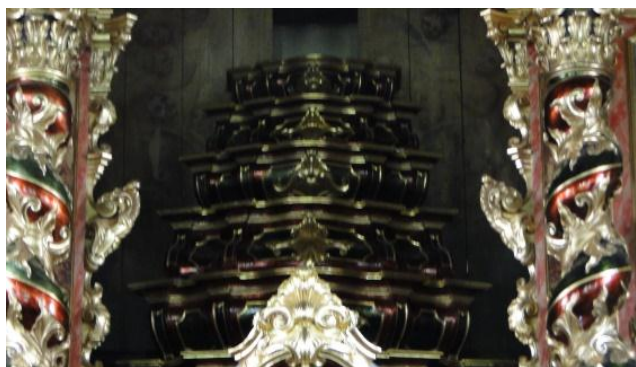
³A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiroin HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA EM PERSPECTIVA. Ed. Contexto. S. Paulo. 2014.



Retábulo mor da Igreja de N. Sra. da Candelária, Matriz de Itu

Quando, em 2009, demos nosso aval ao ambicioso projeto proposto por Julio Moraes de restaurar todo o acervo artístico da Matriz de Itu,⁴ embora soubéssemos estar ele baseado já em preciosos indícios obtidos em prospecções anteriores, não era crível imaginar que fosse colher, depois de cerca de apenas um ano e meio de operoso trabalho, tão retumbantes e extraordinários resultados apresentados recentemente quando dos eventos comemorativos do aniversário da cidade. E, segundo pude verificar, até mesmo os experientes profissionais que lideram as tarefas da equipe de restauradores admitem terem se surpreendido à medida que avançavam as prospecções, revelando gradativamente o primitivo revestimento pictórico dos elementos que conformavam a decoração artística da capela mor agora restabelecida. O inesperado sempre surpreende; mesmo quando se revela em peça escultórica de real valor artístico: o retábulo mor.

1. E essa majestosa combinação de formas, cores e signos que denominamos retábulo morera “moderno” em seu tempo; pois já apresentava configuração menos rebuscada, o que o afastava do modelo estilístico anterior, mais austero e pesado, bem como trazia as novidades próprias do período, entre as quais as aberturas entre as colunas para recepcionar imagens em nichos com caprichosos dosséis em forma de colcha, assim como o trono que antecipa solução da fase posterior, quando irá ganhar maior altura ainda proporcionada pelos degraus em forma de pirâmide, que, todavia, ainda conservamno bocel incrustações muito elaboradas e douradas, em contraste com o verde musgo do espelho que confere maior sobriedade a esse ornamento destinado a expor o SS, guarnecido lá na semiobscuridade do espaço interior da tribuna que se completa com o arremate da sanefa com seus delicados adornos doirados.



⁴ RESGATE – HISTÓRIA E ARTE: Restauo do acervo artístico da Matriz de Itu Proc.01506.001588/2009-37 <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/pareceres>

E, acima de tudo, esse retábulo, assim como os colaterais ao arco cruzeiro (ainda não restaurados), preserva o elemento mais característico do Barroco – a coluna torsa – cuja perfeição de execução denuncia a elevada qualificação de seu autor, o que nos fez surpresos e até mesmo curiosos, por um lado, por encontra-lo em solo paulista, sempre reputado, nesse período, como pobre e inexpressivo em beleza e qualidade artística, e por outro, mas por essa mesma razão que nos leva a indagar sobre a origem ou proveniência de tão categorizado artífice que, parece, fez curta estadia na então Vila mais próspera da Capitania, e por tempo necessário apenas para executar obra tão admirável e condizente com as tendências estilísticas do seu tempo. Proveniência que, não somente por razões de estilo desconfiamos ser da Metrópole, como adiante teremos ocasião de considerar, sem todavia reunir dados comprobatórios; sugestivos apenas.

Caberia ainda observar, nesta transição que este retábulo tão bem tipifica entre o estilo antigo (praticado no Brasil até meados do séc. XVIII) e o rococó (de fins do XVIII início do XIX), e quetrazjá algum despojamento dos ornatos que adensavam os exemplares do período anterior, aliviado também da enorme quantidade de ouro que os revestiam, aonde se pode observar efeito produzido exclusivamente pelo seu coautor, o pintor e dourador José Patrício da Silva Manso que, ao substituir, em parte, aquela pesada mas vibrante douração da fase anterior, pela pintura parcial de seus elementos, criou uma sensação visual das mais vigorosas, através da variação cromáticanele aplicada, onde sedestacamsobremaneira as colunas salomônicas, assim enriquecidas, tornandoporémos retorces da coluna melhor demarcados por meio de uma solução, a nosso ver inusitada, criada pela linha de douramento que ressaltaainda mais o seu movimento ascendente e lhe confere mais garbo e requinte. Efeito produzido exclusivamente pela criatividade desse renomado artífice sabarense⁵ que aqui, como em outros elementos, fez uso de técnica requintada utilizada à época, aplicando antes, como base da policromia, camada de prata que, recoberta depois, fazem as cores vibrar intensamente mesmo à luz natural.

⁵ Ver artigos reunidos na publicação **José Patrício da Silva Manso (1740-1801): UM PINTOR COLONIAL PAULISTA RESTAURADO**. MinC/IPHAN 9ª Superintendência Regional – SP. S. Paulo. 2007.



E foi graças a minuciosas pesquisas feitas em áreas onde os olhos não alcançam e, por isso mesmo, também as mãos destruidoras não as haviam igualmente alcançado quando, quem sabe para colher o ouro aplicado, resolveu-

se outrora lixar as superfícies dos elementos que o compõem, destruindo quase por completo o seu revestimento original, não fossem agora encontrados vestígios suficientes que permitiram recuperar esse importante artifício técnico e novamente aplica-lo na recomposição das torsas, reconstituindo o mesmo efeito plástico original assim como nos demais ornatos onde utilizou igual procedimento permitindo assim a sua inteira reconstituição, resgatando a primitiva configuração desse magnífico retábulo, o qual apresenta outras mais notáveis combinações que fazem vibrar seus robustos e graciosos elementos em tons fortes de verde musgo e carmim, e em azul claro aplicados sobre prateados que só fazem reluzir ainda mais a sua contida mas esplêndida douração.



A escolha dos ornatos, neste sentido, foi criteriosa. José Patrício enfatiza e contrapõe, através desse efeito, os elementos que quer valorizar e ameniza aqueles que fazem função apenas de pano de fundo ou de contorno desses ornatos, assim equilibrando o conjunto e conferindo-lhe a harmonia almejada.

Desse modo vemos o desenvolvimento desse embate de gradações de tonalidades mais e menos intensas evoluir até atingir o cimo do retábulo com a douração intensa do medalhão – outro elemento de elaborada confecção artística de Bartholomeu Teixeira, composto por ornatos de variada movimentação muito própria do barroco da fase anterior já referida – e devidamente valorizado por José Patrício que, ao tratar tão importante e desvolta peça escultórica, dá o devido destaque ao símbolo eucarístico que ostenta no seu interior (a hóstia com

a cruz brilhante sobre o cálice), ressaltando-o com o verde que o contorna ao fundo.



É o medalhão, por sua vez, o elemento que, ao avançar por sobre o forro da capela mor, nos introduz ao grandioso painel do Mistério da Purificação, à representação máxima do Cristianismo, a concepção divina de Jesus, com a sua apresentação no templo. E José Patrício fez essa transposição da peça escultórica para o cenário próprio do seu labor com a sabedoria de verdadeiro mestre. Essa representação, por sua vez, contrariando tendência da época, não fará uso de elementos arquitetônicos para a sua elaboração. Prefere emoldurar a cena principal bem como as coadjuvantes para contar os episódios bíblicos que

explicam a apresentação da divina concepção. Mas não é a pintura o que nos interessa analisar.



Inúmeros outros ornamentos, de delicados e sinuosos contornos, podem ser encontrados ora no nicho principal ora naqueles situados entre as colunas com suas peanhas em forma de vaso e dosséis em concha; nos volteios das colunas com as inúmeras folhas de acanto; no Sacrário com a figura o cordeiro cercado por pares de anjos, todo dourado, entre as mísulas de rica elaboração cujo fundo negro contrasta com as folhas de acanto doiradas; nos capitéis; enfim por todo esse retábulo que forma, desse modo, o conjunto mais expressivo da arte barroca produzido em solo paulista.



Voltemos uma vez mais ao retábulo, porém agora para considerar peça de igual ou maior importância, o altar propriamente dito, situado à frente do retábulo, e com ele formando um aparato artístico indispensável à realização dos ofícios espirituais. Ele, tal como outros componentes do retábulo, conservam ornatos da fase anterior mas em menor proporção e com maior leveza, para o qual contribui o azul claro de fundo que só faz ressaltar ainda mais o dourado da decoração. E não fere nem contraria a unidade do conjunto ao qual pertence. Ao contrário, o complementa.



Assim, o conjunto, a despeito das novidades que apresenta e que lhe conferem uma aparência mais leve, porém ainda muito rica por conservar por um

lado elementos de caprichosa execução e que conferem à sua unidade compositiva talvez o que de melhor produziu a Arte barroca em seu desenvolvimento e, por outro lado, curiosamentemantem certo ar de integridade e firmeza que, digamos, era o modo mais apropriado às matrizes daquele período, zelosas em reafirmar a sua autoridade frente às demais instituições da Igreja. E, a nós, o que nele transmite mais nitidamente esse caráter de superioridade é o fato de conservar elemento mais característico do estilo barroco, qual seja, os pares de colunas torsas, que mesmo atenuadas pela policromia que substitui a densa douração da fase anterior, reforçam ainda mais a referida impressão de altivez e imponentia, conduzindo vigorosamente, através de seu movimento helicoidal, o olhar do espectador para o alto, como a demonstrar ao devoto – em íntima correspondência à função que à Arte cabia desempenhar – o caminho certo para alcançar o divino, a sublime ventura e recompensa do homem que crê, onde pode contemplar o *mistério* lá representado⁶. Verdadeira obra de arte que talvez expresse a culminância do trabalho artístico de dois grandes artífices coloniais: Bartholomeu Teixeira, entalhador, e José Patrício da Silva Manso, dourador e pintor.

⁶Diferentemente de como hoje podemos ver e apreciar essas mesmas obras de arte – como objetos de fruição estética, independentemente de sua função originária.





2. Isso sem falar das pinturas à moda de azulejaria, antes invisíveis, que voltam a figurar nas paredes laterais da capela mor junto com as representações em tela das Vidas de Jesus e Maria, assim restabelecendo a alegoria religiosa barroca da Matriz tal como originalmente concebida.



Coloquemo-nos por um momento na posição privilegiada do sacerdote, de quem reza a missa, diante desse esplêndido retábulo e ladeado por essas representações do Novo e do Velho Testamento que, a meu ver com alguma precipitação, já são atribuídas a Matias Teixeira da Silva graças aos registros por ele próprio grafados ao lado das pinturas em áreas que seriam depois recobertas pelas referidas telas, atribuídas aos Pintores José Patrício da Silva Manso e Padre Jesuíno do Monte Carmelo.



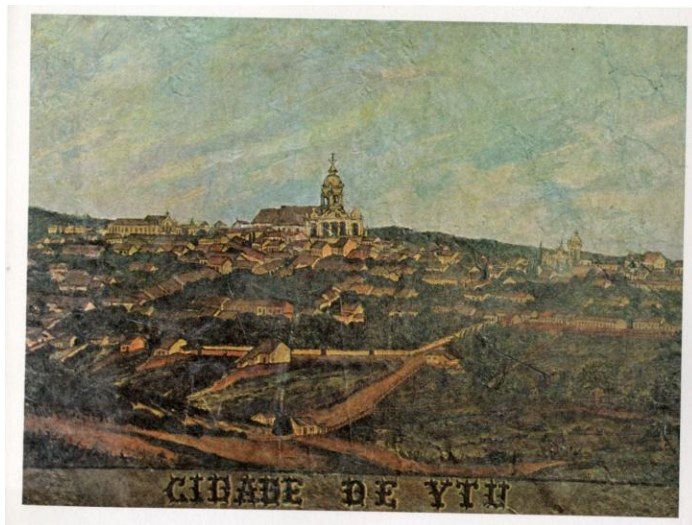
Detalhe da Tela *Santa Ceia* em etapa de remoção de camadas de tinta sobrepostas à pintura original.

E este último, que ao tempo da construção desse cenário, figurava ainda, no entender de Mário de Andrade, como um aprendiz daquele, graças ao trabalho de restauro novamente realizado nas telas com cenas da Vida de Cristo, sugerem agora, ao menos uma delas – a da *Santa Ceia* – antes trabalho coletivo de pintores-aprendizes do que individual; tamanhas as diferenças observadas no delineamento dos personagens que a compõem. Compare-se p. ex. a figura ao lado direito de Jesus com as duas localizadas no canto oposto, ao lado de Maria Madalena (ou São João), já livres das repinturas ‘restaurativas’ posteriores - portanto ainda no seu estado original -; mostram grande diferença de fatura artística, a primeira delas produto já de pintor feito, as outras provavelmente de aprendiz em estágio inicial⁷.

⁷ O aspecto aqui abordado, porém, é matéria para especialistas. E é bom lembrar que Mário de Andrade se ocupou da análise desta e das demais telas que atribuiu então a autoria a Jesuíno Francisco de Paulo Gusmão e ao seu Mestre José Patrício da Silva Manso. Ver estudo: **PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMELO**. Publicação N. 14

Trabalho coletivo que, supomos também, dada a dimensão das obras executadas (que estimamos terem se realizado entre os anos 1780 e 1792), pode ter caracterizado todo o projeto que o Padre João Leite idealizara, e sobre o qual caberia lembrar ornamentos ainda não contemplados pelos serviços de restauração em curso: a começar pelos retábulos colaterais ao arco-cruzeiro (aguardados com certa ansiedade pela possibilidade, bastante provável, de virem a constituir prova inelutável de autoria dos mesmos mestres do retábulo mor, muito embora, como já anotamos anteriormente, estes não estavam incluídos entre os elementos descritos no contrato feito em 1786 com o Pintor José Patrício), bem como as capelas laterais do corpo da igreja e ainda a balaustrada que cerca os bancos da ampla nave. Obras para as quais devem ter concorrido muitos artífices e auxiliares cujos nomes desconhecemos.

3. Deixemos de lado por enquanto esses elementos que ainda aguardam restauração e, em nome da unidade conceptiva original e do que deveria ter sido preservado e não foi, vamos até a frente da igreja, para agora considerar o frontispício, tal como era visto do morro vizinho à cidade, no tempo de Miguelzinho Dutra, cerca de meio século antes de ser desfeito.



Aquarela de Miguel Dutra, extraída do Catálogo:
MIGUEL DUTRA o poliédrico artista paulista. MASP. 1981

do SPHAN. 1945. Capítulo: Matriz de Itaquaquecetuba. Todavia vale também lembrar que quando Mário de Andrade as analisou estavam recobertas por várias pinturas, feitas a título de 'restaurativas', todas agora removidas pela equipe de restauradores, como se pode observar na foto.

E o que se pode observar, mesmo à grande distância em que foi retratado, e graças ao artifício de aumentar sua proporção em relação aos demais edifícios, é que o frontispício da igreja seguia tendência estilística do seu tempo, bastante semelhante à da capela paulistana da Venerável Ordem Terceira do Carmo, com três portas na entrada principal e duas outras de acesso aos corredores laterais, tendo o frontão, como dissemos em outro lugar, em cantaria de pedra em razão de forma nova de edificação que passou a ser então utilizada “que associa ao antigo sistema da taipa de pilão (neste caso da Matriz, pilando pedregulhos), outros materiais que possibilitaram decoração bem mais elaborada, emoldurando portada e janelas, óculo e frisos, esses com cimalkas dividindo o pano do frontispício em porções que o fazem parecer mais largo, conferindo à igreja maior proporção, bem como lhe permite desenhar um frontão cheio de curvas e nuances barrocas”⁸. Em artigo ainda mais recente, sugerimos a provável participação do Mestre Canteiro Joaquim Pinto de Oliveira Thebas na fatura deste frontispício⁹.

4. Se hoje, depois dos documentos recém-descobertos, não resta mais dúvida sobre quem são os autores do retábulo mor da Matriz de Itu, caberia talvez questionarmos um pouco mais sobre o processo de sua criação. Entre outras suposições, já indicamos as hipóteses do projeto do retábulo a) ter sido elaborado pelo próprio Bartholomeu Teixeira ou, o que era muito comum, b) recebido pronto do responsável pela condução das obras de edificação e ornamentação da igreja, o Padre João Leite. Nesta última, aventamos ainda a possível participação de Dom Manuel da Ressurreição, eclesiástico muito culto, dele próprio ter contribuído para a definição do ‘risco’ bem como, acrescentamos agora, da própria escolha do artífice executor, tal como faria depois, com o pintor.

4.1. Entretanto, a reconstituição de sua policromia original faz deste retábulo objeto de maior interesse ainda, visto que o recompôs em sua unidade tal como foi executada por seus autores – ou seja, como objeto de arte para cuja criação necessariamente participam artífices de duas modalidades artísticas, independentes mas complementares: o entalhador e o pintor, que associava o ofício de dourador. E, desde logo, faz-se necessário colocar uma questão prévia: sua elaboração terá sido produto de criação conjunta – vale dizer que para a sua realização concorreram ambos os artífices; ou não, teriam atuado independentemente, um após o outro, cada qual planejando e executando tarefas próprias e especialíssimas que lhes eram próprias executar?

⁸ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez – ENTALHADOR DO RETÁBULO DA MATRIZ REVELA-SE EM INVENTÁRIO DO MECENAS DA ITU COLONIAL in CADERNOS DO PATRIMÔNIO DE ITU. Ano I. Vol. I. 2015. Pág. 21.

⁹ **THEBAS EM ITU** in <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/> Página inicial.

Os documentos recém-descobertos resolvem questão das mais problemáticas da historiografia da Arte Colonial brasileira que é a da Autoria das obras – dificuldade enfrentada pelos pesquisadores interessados na elucidação da origem e fatura de talhas, pinturas, imagens e demais ornatos que lograram subsistir nas igrejas desse período, como assinala a professora Maria Helena Ochi Flexor em artigo sobre os escultores coloniais baianos¹⁰.

Por outro lado, a pesquisadora chama a atenção para aspecto peculiar à produção das obras de arte no período, o anonimato da grande maioria delas¹¹, e explica a razão de não encontrarmos assinatura dos artífices gravadas nelas. Diz ela:

...no século XVIII e parte do XIX, a nenhum artista, enfim, a nenhuma personagem social, era permitida a notoriedade individual, sob pena de ser apontado como régulo, ainda mais em se tratando de pretos, pardos e mulatos. O culto à personalidade, a não ser a do Rei, não fazia parte do universo luso-brasileiro setecentista, mais uma razão para não se buscar “gênios” entre os escultores baianos no período. O mérito era reconhecido pelos serviços prestados ao Rei, a Deus e ligados aos feitos religiosos, militares e administrativos superiores e jamais artísticos a não ser que estivessem ligados à esfera militar, como os engenheiros ou arquitetos.

Ora, dentre as surpresas que as obras de restauração em curso na Matriz de Itu mais chamaram a atenção dos estudiosos foi a descoberta dos “desenhos pintados”, datados de 1788 (que, aliás, nos foi de enorme utilidade para estabelecer cronologia mais condizente às pinturas efetuadas em parceria por José Patrício e Jesuíno¹²) e caprichosamente assinados por Matias Teixeira da Silva, que uma vez ali grafados, talvez pouco antes de serem fixadas as telas,

¹⁰ *Deve-se salientar*– explica a mencionada professora –*que o conceito de artista, o modo de trabalho e suas relações, do século XVI ao XVIII no Brasil, eram diferentes daquele vigente a partir da segunda metade do século XIX. Afalta de assinatura, ou indicação do autor, fazia parte do contexto do trabalho coletivo de oficina, ou tenda, que deve ser considerado.* FLEXOR, Maria H. O. -ESTUDO DA ESCULTURA SETECENTISTA BAIANA: QUESTÕES DE AUTORIA in PATRIMÔNIO SACRO NA AMÉRICA LATINA AQUITETURA ARTE CULTURA. Percival Tirapeli, org. SP 2015. Pág. 165

¹¹ FLEXOR, Maria H.O. – op. cit.: *E, como obras coletivas, eram anônimas.*[Nota 21 – *Das poucas exceções na Bahia, são as obras de frei Agostinho da Piedade*]Portanto, *a não ser que existam contratos ou comprovantes de pagamento, resultado de editais, etc. é desnecessário tentar buscar a autoria da grande maioria das imagens – que subsistiram nas igrejas e museus da atualidade ...*

¹² CERQUEIRA, Carlos Gutierrez –ENTALHADOR DO RETÁBULO DA MATRIZ REVELA-SE EM INVENTÁRIO DO MECENAS DA ITU COLONIAL, págs. 19-20.

foram recobertos por elas e ali permaneceram invisíveis e desconhecidos até que ocorresse a remoção das mesmas telas em 2014.

Esses desenhos, embora feitos por quem tinha o domínio da arte de representar, não passam de esboços apressados, que denunciam talvez receio de quem teme ser surpreendido em ato condenável. Mas se podem ser assim compreendidos (os desenhos), o mesmo não podemos dizer quanto à data e especialmente a assinatura, grafada com muito esmero e, assim nos parece, com calma e serenidade – transparecendo atitude de quem sabe muito bem o que está a fazer, com clara intenção de deixar perpetuado, mesmo escondido, o nome e o momento em que fez os desenhos. Mesmo que admitamos esses desenhos como “exercícios” preparatórios para as pinturas que se realizariam ao lado, imitando azulejaria, deixados ali como prova de capacidade técnica, por ventura submetida à aprovação de José Patrício da Silva Manso, a assinatura de Matias – vista em conformidade com as considerações da Professora Flexor – tem outra e contrária significação, podendo ser qualificada como ato de insubordinação grave. Sua irreverência podia ter lhe custado caro; mas como dissemos atrás, de grande valia para as pesquisas atuais sobre a cronologia correta da ornamentação artística da Matriz.



“Desenhos pintados” atribuídos a Mathias Teixeira da Silva

E não se tratava, evidentemente, de algo igual ou correspondente a ‘O pontapé de Mozart’, como Mário de Andrade interpretou o rompimento do grande compositor de seu mecenas arcebispo, decretando assim o momento da libertação do artista da secular tirania exercida pela Igreja sobre os músicos e os artistas em geral¹³.

De qualquer forma, ousado foi o ato por Matias Teixeira da Silva cometido, passível de severa condenação, mas que, todavia, terá passado despercebido pelo padre João Leite, que o ignorando, não pode determinar sua remoção e muito menos admoestar o *régulo*, porpretender notoriedade de artista, não autorizada naquela época nem mesmo aos Mestres Entalhador e Pintor ali presentes.

Presenças que o contrato referido de José Patrício da Silva Manso¹⁴ e a cláusula testamentária de Dona Maria Francisca Vyeira, que provêo recurso destinado à contratação de Bartholomeu Teixeira¹⁵, comprovam e atestam a participação desses artífices; porém não elucidam a questão enunciada.

¹³ Ver a este respeito, artigo de Jorge Coli – Mário de Andrade e a Música in **MÁRIO DE ANDRADE/HOJE** cadernos ensaio Série Grande Formato. V. 4. Org. Carlos Eduardo O. Berriel. Ed. Ensaio. São Paulo. 1990, do qual extraímos o seguinte trecho, à pág. 62: “O pontapé de Mozart” é o sétimo artigo do rodapé “Mundo Musical”, publicado em 1º de julho de 1943, [que] Mário coloca como marco da virada da posição do artista no fim do século XVIII, com o rompimento entre o autor da “Flauta Mágica” e o seu mecenas: até então o artista músico servia, como um lacaios, os donos-da-vida ... Mário analisa sutilmente o papel da obra como objeto “fetichizado” oposta a sua valorização funcional no período que antecede ao Romantismo: a obra era sempre de circunstância, servia sempre como um chinelo ou um pão. ... O pontapé de Mozart, porém (não o recebido, mas o que deu na arte), tirou dela a significação de necessidade vital, quotidiana. E qual a posição que deve ser tomada pelo artista(?) ... A assinatura passa a valorizar o quadro, o quinteto, o poema. Antes do aparecimento da burguesia como classe dominante, o artista estava a serviço de uma nobreza que se situava, como classe social, acima dele próprio. Depois, aparentemente, a arte tornou-se mais popular, porque agora não se destinava a uma elite aristocrática, mas para o “povo”. Que tem de vir entre aspas, porque se trata de uma nova elite, da qual o artista faz parte.

¹⁴ Escritura de ajuste que faz d. Maria Francisca Vieira com Joze Patrício da Silva para o douramento e pintura da Matriz desta Villa, datada de 28 de novembro de 1786. Publicado integralmente em artigo de Manoel Valente Barbas – A Igreja de N. Sra. da Candelária de Itu. A Pintura e Douração Internas Originais e a Reforma Descaracterizadora de sua Fachada. Revista da ASBRAP. Nº 11. 2005.

¹⁵ Inventário de dona Maria Francisca Vyeira. 1796. Folha 20. Arquivo Histórico do Museu Republicano de Itu.

4.2. Ressalta a mesma pesquisadora que o trabalho artístico era coletivo e, por isso, as Artes e os Ofícios se interligavam:

*Além do trabalho coletivo, deve-se ressaltar, ainda uma vez, que os trabalhos dos entalhadores, escultores e pintores estavam intimamente ligados. Os escultores (artistas) e entalhadores (oficiais mecânicos) trabalhavam imagens, talhas, retábulos, castiçais, móveis, vestiam figuras para procissões ... [E] Os pintores, além das obras tradicionais de pintura, encarnavam, ou estofavam, como se dizia então e, tanto pintavam e douravam imagens, quanto as talhas, molduras de painéis, retábulos, emblemas, urnas, grades, interior de arcas, preparavam andores para procissões, figuras, pendões, tochas, restauravam pinturas, douravam ou prateavam castiçais, cimalthas, sanefas, jarrinhas, cujas bases tinham sido feitas pelo escultor*¹⁶.

É preciso observar também que obras com as dimensões das executadas por Bartholomeu e José Patrício deviam pressupor, contando ou não com o concurso de quem os contratava, conhecimento das tendências no campo estilístico, quer na Metrópole quer fora dela (entendendo com isso não apenas a vasta produção de Arte religiosa dos países europeus, mas igualmente da própria Colônia, em especial nos centros então mais dinâmicos de produção artístico-religiosa) e que respondiam digamos pela definição do “partido” artístico geral pretendido – a partir do qual os artífices contratados baseariam o planejamento de suas obras, decidindo uma série outra de assuntos concernentes, desde a escolha dentre os “prospectos” reunidos aqueles que melhor condiziam com os locais a elas destinados no espaço arquitetônico do templo, muitas vezes ainda em construção, até a compatibilização com as peças, como imagens e telas, já existentes ou ainda por encomendar, e ainda outras e necessárias composições a partir da simbologia que encerram.

Se pudessemos arriscar um palpite, optaríamos por aquele para o qual somos propensos desde o início, qual seja, o de que primeiramente se realizou o trabalho de entalhe propriamente dito do retábulo – para isso tendo sido contratado Bartholomeu Teixeira – e somente depois de executado, ou já próximo de sua conclusão, buscou-se o profissional para executar o seu douramento e pintura, contratando-se então José Patrício da Silva Manso.

Lembramos em favor dessa hipótese de que o comparecimento de Bartholomeu Teixeira se fez somente entre os anos de 1779 e 1783, quando o vemos entre os moradores da Vila de Itu¹⁷ – e que nos serve para atestar a sua efetiva participação na fatura do retábulo – e, por outro lado, que José Patrício da

¹⁶ FLEXOR, op. cit., pag. 169.

¹⁷ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez – ENTALHADOR ..., pág. 17.

Silva Manso só se fará presente em Itu em 1786, quando será imposto pela autoridade do Bispo Dom Manuel da Ressurreição em detrimento de outro, o pintor Joze Duarte do Regoque fora escolhido por Dona Maria Francisca Vyeira, grande patrocinadora das obras da Matriz, entre as quais a dopróprio retábulo e da pintura do painel *Mistério da Purificação* planejado para o forro da capela mor, o qual foi objeto da contenda que determinou a autoritária intervenção de Dom Manuel, e em decorrência da qual se fez o *Ajuste*¹⁸ para a sua contratação –momento em que acreditamosjá se encontrava concluído o retábulo mor ou prestes a finalizar-se.

O que, porém, agora nos deixa ainda um pouco inseguros em ajuizar tal hipótese como definitiva, decorre da tentativa de análise que fizemos nas páginas iniciais, onde tecemos considerações a partir da observação dos elementos do conjunto artístico, tanto de sua natureza escultórica como de sua policromia, e que indicam relação mais de interação criativa entre os dois artífices do que de independência ou autonomia.

5. Por fim gostaria de discorrer sobre tentativas que fizemos com propósitos de elucidar as origens do entalhador Bartholomeu Teixeira, cujos dados até agora alcançados estão longe de ser satisfatórios, mas podem constituir pistas talvez auspiciosas de investigações futuras.

5.1. Quando o descobrimos na documentação cartorial reunida no Museu Republicano da USP, pesquisas complementares no Arquivo Público de São Paulo apontaram-no, como dissemos, morador da Vila de Nossa Senhora da Candelária nos anos de 1779 a 1783, e num desses acentos constatamos a possibilidade do acréscimo do sobrenome “Guimarães”¹⁹. Passamos, desde

¹⁸ Transcrevemos uma vez mais o trecho do *Ajuste* entre Dona Maria Francisca Vieira e Jose Patrício da Silva, firmado em 28 de novembro 1786, em razão de sua importância para a compreensão das obras de restauro em curso. Este especificava os serviços a serem executados: *o douramento e pintura da Matriz desta Villa, compreendendo: retábulo do altar-mor, com sua tribuna, camarim desta e banquetas, com todo o oiro preciso das talhas e molduras e nas partes onde não levasse ouro com tintas finas, a pedras fingidas o mais perfeito que puder fazer ... assim mais a semalha tal e seis tribunas da dita capela mor com frisos e molduras e talhas douradas, assim mais o arco da dita capella mor e com todas as molduras douradas e pedras fingidas, os dous púlpitos da dita igreja com toda talha dourada e pedras fingidas como também o Presbitério tingido de pedras.* Chamo a atenção para o fato de não constarem as capelas laterais ao arco-cruzeiro que, todavia, pelo estilo e sobre tudo pela qualidade de fatura denunciam a mão de Bartholomeu Teixeira. Daí a importância do restauro que ainda neles se fará, especialmente de sua douração e policromia, que podem vir a constituir subsídios importantíssimos a comprovar autoria do mesmo Entalhador e a participação do mesmíssimo e afamado Mestre Pintor.

¹⁹ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez – op cit. Pág. 17.

então, a considerar esse sobrenome assim composto – Teixeira Guimarães – dentre as alternativas de buscar mais informações sobre esse notável entalhador, tanto em acervos documentais como na literatura histórica disponível, nesta incluindo o material disponibilizado pela internet nos sites de busca.

Uma das possibilidades sempre aventada é o artífice provir da região então mais rica da Colônia – das cidades mineiras onde a demanda por trabalhos denatureza artística era maior. Assim, ao reler textos diversos sobre o tema, localizamos um personagem - Miguel Teixeira Guimarães –que já chamara a atenção do prestigioso pesquisador e técnico do IPHAN de Minas Gerais, Fritz Teixeira de Salles, que o classificou entre os “notáveis literatos” da região. Era Irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, e coautor do seu “Estatuto”, elaborado no ano de 1765, juntamente com outro Irmão Terceiro, Francisco Soares Bernardes. Afirma Salles, á página 89 do seu denso e estimulante estudo sobre as Associações Religiosas no Ciclo do Ouro²⁰:

Eram dois eruditos da época ou como tal considerados pela mesa.

Afora a coincidência do sobrenome e a importância sociocultural do personagem mineiro, o texto inteiro do estatuto, considera-o Fritz Teixeira Salles,

... um documento alentado em páginas, trabalhado e desenhado com requintes plásticos e que ostenta um texto dos mais curiosos e completos.

E mais adiante (pág. 93), no capítulo relativo aos deveres dos Irmãos, acrescenta:

A introdução desse compromisso, chamada pelos autores de Proêmio, constitui pequena peça francamente gongórica, de certo sabor literário. Ostenta mesmo, às vezes verdadeiro requinte estilístico.

Salles percebe em Miguel Teixeira Guimarães até algum...

... lampejo estilístico que nos lembra de repente o nosso moderníssimo Guimarães Rosa: ‘Em tudo são as Leys, à luz conformes’.

Nessa saborosa análise, conclui Salles a respeito do texto elaborado por Miguel Teixeira Guimarães:

²⁰SALLES, Fritz Teixeira de – **Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no Século XVIII**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo. Perspectiva, 2007.

Todo este proêmio é um elogio à lei e sua rigidez, lei que emana de Deus para dirigir a vida dos homens. Feito esse aviso em linguagem barroca e trechos latinos, o estatuto começa então a estabelecer 'suas leys', com o espírito bem mais temporal e nada franciscano, ...

Assim, deste ponto de vista mais abrangente, e considerando o quadro das representações sociológicas e culturais bem como o fundamento econômico das Irmandades mineiras desde meados do século XVIII até a primeira quadra do XIX, Salles observa (pág. 111) que

parece certo que a Ordem Terceira de São Francisco englobava intelectuais de tendências tanto barrocas como neoclássicas, confirmando ser esta agremiação a preferida pelos escritores e artistas plásticos, arquitetos, mestres de desenho, ... o que não impedia de havê-los também em outras irmandades.



Retábulo mor e altares colaterais da igreja da VOT de S. Francisco de Mariana/MG
Foto: site do IPHAN

Desse modo, vale destacar da análise desenvolvida por Salles, e que nos interessa sobremaneira, essa última consideração em que dá a perceber, na conjugação de interesses que operavam em meio a essa culta agremiação, a evolução estilística nela operada, superando etapa anterior – *barroca e gongórica* (na expressão por ele utilizada para caracterizar a época de Miguel Teixeira Guimarães) – em direção ao *neoclássico*, que se reflete igualmente na ornamentação das igrejas mineiras do período e em especial na franciscana de Mariana. Cabe, pois, observar que as obras de entalhe da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco de Mariana foram trabalhos realizados por Aleijadinho e se apresentam já inteiramente sob inspiração rococó, tendo o retábulo mor já substituído as barrocas colunas torsas pela elegância e leveza do novo estilo, e também abandona a forte policromia pelo douramento dos ornatos destacados pela cor branca que passa a predominar na peça escultórica – trabalho de Manuel da Costa Ataíde.

5.2. O mesmo não ocorria natalha da igreja do convento de São Francisco da cidade do Porto, no norte de Portugal, em período um pouco anterior. E o que mais chama a atenção é que lá o estilo, embora de muito maior qualidade artística enquanto fatura, é mais compatível ao da Matriz ituana, e foi executada por artífice de igual sobrenome do nosso Bartholomeu: José Teixeira Guimarães. Este entalhador é citado em inúmeros estudos, entre os quais merecem especial registro os realizados pela Professora Natália Marinho Ferreira-Alves, do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Em artigo sobre os artistas do Norte de Portugal, a estudiosa afirma:

“O final da década de 40 é marcado por uma geração de artistas com formação no joanino, mas que simultaneamente domina já um vocabulário decorativo que se insere no rococó; por este motivo, e principalmente até cerca de 1755, iremos ser confrontados com máquinas retabularesque estruturalmente permanecem fiéis ao joanino, mas que utilizam uma gramática decorativa rococó.”



Sanefa do arco cruzeiro da igreja de S. Pedro de Miragaia (Porto) de José Teixeira Guimarães.

Natália ressalta então a figura do citado artista dentre os expoentes desse período:

“Esta postura vai marcar trabalho do mestre entalhador José Teixeira Guimarães, autor do retábulo e das sanefas da Sala das Sessões da Casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (1748-49) e da sanefa do arco cruzeiro (1750) da igreja de São Pedro de Miragaia, que remata magnificamente a capela-mor.”²¹

Destaca outros importantes trabalhos de José Teixeira Guimarães: o forro da nave central e do transepto da mesma igreja franciscana; e na Casa de Despacho da Ordem Terceira de São Francisca, construída entre 1746 e 1752, projeto de Nicolau Nasoni, são também da autoria de José Teixeira Guimarães as catorze sanefas, o retábulo e a moldura do quadro, em forma de glória, todos

²¹FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - PINTURA, TALHA E ESCULTURA (SÉCULOS XVII E XVIII) NO NORTE DE PORTUGAL. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, 2003. I Série. Vol. 2, pp. 735-755.

em talha dourada, e ainda a magnífica mesa de pau-santo com pernas em forma de sereias.

Cita ainda: em parceria com Francisco Pereira Campanhã – *um dos vultos mais relevantes da segunda metade de Setecentos*: o retábulo mor e a tribuna da igreja de São Nicolau (1760), o retábulo mor e a tribuna da igreja de Nossa Senhora do Carmo (1767), executado segundo risco do próprio filho, Padre Joaquim Teixeira Guimarães; os bancos das naves da igreja do Bom Jesus de Matosinhos (1772); e o retábulo mor da igreja da Venerável Ordem do Terço (1776-1779).²²



Retábulo de José Teixeira Guimarães: Igreja de S. Nicolau.

O grande destaque do conjunto do seu trabalho é, no entanto, em nossa modesta opinião, o retábulo mor da Terceira do Carmo da cidade do Porto – grandiosa obra de entalhe que avança pelas paredes laterais da capela-mor

²² Sobre os trabalhos da Professora Natália Marinho Ferreira-Alves, ver ainda súpula interessante sobre José Teixeira Guimarães e Francisco Pereira Campanhã, onde afirma: *são os dois vultos cimeiros que transmitem nas suas obras toda a elegância, delicadeza e requinte que caracterizou a talha rococó da escola do Porto.* www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/os...e.../page0210.pdf

emoldurando duas grandes telas, alcançando o arco-cruzeiro com magnífico conjunto de sanefas.



Igreja da O. T. do Carmo do Porto.
(Fotos extraídas dos artigos da Autora)

A origem do entalhador do retábulo mor da Matriz de Itu, porém ainda é uma incógnita. Não é possível ainda estabelecer relação nem com o douto Irmão Terceiro franciscano de Mariana nem com o também e renomado entalhador portuense, ambos contemporâneos de Bartholomeu. Quem sabe estudos genealógicos possam encontrar os vínculos que vimos tentando entre autores com sobrenomes que aparentemente indicam parentesco e que executavam obras com estilos que marcaram a evolução do barroco nas Artes, quer nas representações visuais da talha quer na literária, não obstante a qualidade superior do artífice das igrejas do Portodemonstrada pela Professora Natália Marinho Ferreira-Alves bem como o gongorismo do literato mineiro apontado por Fritz Teixeira de Salles.

Ficam, todavia, esses registros, sobre os quais não temos foro algum de exclusividade²³, como dados indicativos para futuras e quem sabe mais satisfatórias investigações sobre o autor do retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Candelária de Itu agora resgatado em sua completude e beleza.

²³ Fornecemos ao Professor Marcelo Meira Bogaciovias, conhecido historiador e genealogista paulista, os dados que colhemos a respeito de José Teixeira Guimarães na esperança de que em suas idas a Portugal possa investigar possível relação de parentesco com o entalhador do retábulo da Matriz de Itu; tarefa para nós difícil senão impossível de ser realizada.