


Estudo da talha existente na capela da Ordem Terceira – convento de santo Antônio, em João Pessoa¹

*Study of the carving in the chapel of the Third Order,
convent of santo Antônio in João Pessoa*

Aziz José de Oliveira Pedrosa

 0000-0003-4274-1096
azizpedrosa@yahoo.com.br

Resumo

O complexo do convento de santo Antônio, localizado na cidade de João Pessoa, compreende a capela da Ordem Terceira, preenchida por talha dourada e policromada, provavelmente faturada na primeira metade do século 18. Observa-se que a ornamentação do referido espaço não foi amplamente estudada, considerando-se sua relevância artística habilitada a auxiliar a compreensão da história da talha paraibana entre as décadas de 1700 e 1750, sobretudo porque são raros os exemplares remanescentes desse período no estado, pois muitos templos tiveram sua decoração substituída no decorrer dos séculos 19 e 20. Nesse sentido, o texto apresentado objetiva discorrer, a partir do estudo de documentação remanescente e análise crítica, o labor dos oficiais envolvidos na produção dessa obra, a data aproximada em que foi faturada, a conformação plástica e iconográfica que apresenta. Espera-se que os resultados dessa investigação ampliem o conhecimento sobre a talha erguida no decurso da exploração colonial na América portuguesa.

Palavras-chave

Capela da Ordem Terceira.
João Pessoa. Talha. Século 18.

Abstract

The ensemble architectural of the convent of santo Antônio in the city of João Pessoa comprises the chapel of the Third Order, filled with gilded and polychrome woodcarvings, probably invoiced in the first half of the 18th century. It is observed that the ornamentation of this space has not been widely studied, considering its artistic relevance to help the understanding of the history of the carving of Paraíba between the 1700s and 1750s, especially because the remaining examples of this period in the state are rare, as many temples had their decorations replaced during the 19th and 20th centuries. In this sense, the text presented aims to discuss, from the study of remaining documentation and critical analysis, the work of the officers involved in the production of this work, the approximate date on which it was invoiced, the plastic and iconographic conformation it presents. It is expecting that the results of this research will enlarge the knowledge about the carving erected during the colonial exploration in Portuguese America.

Keywords

*Chapel of the Third Order. João Pessoa.
Woodcarving. 18th century.*

¹ Pesquisa resultante da residência pós-doutoral realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes EBA/UFGM (pós-doutorado em arquitetura e urbanismo).

Introdução

A partir das décadas iniciais do século 16, o trânsito dos franciscanos pelo território da América portuguesa propiciou a elevação de edificações determinadas a acolher a fé e as atividades desenvolvidas pelos membros da ordem, como ilustram as construções existentes no Nordeste do país, expoentes da arquitetura e da arte religiosa brasileira. Habitualmente integravam esses espaços as capelas das ordens terceiras, que congregavam os participantes leigos vinculados “à regra de sua ordem originária, excluindo, porém, os votos de castidade e clausura” (Romeiro, Botelho, 2004, p. 297). Nesses conventos esculturas, talha dourada e policromada, pintura e azulejaria rechearam os recintos internos e externos, materializando o afã pela ordenação ornamental dos ambientes de culto. Essas pretensões eram concretizadas por meio de composições imagéticas e iconográficas, selecionadas para propagar a vivência religiosa em torno dos princípios estabelecidos pelo santo fundador da ordem, servindo tais preceitos como fundamento elementar para catequizar e persuadir fiéis, bem como perpetuar a história dos santos.

Entre os sítios erguidos pelos franciscanos no Brasil, apresenta-se o convento de santo Antônio, elevado na cidade paraibana de João Pessoa a partir de c. 1590, que recebeu os primeiros religiosos da ordem. Essa fase construtiva inicial foi concluída por volta de 1608, mas advieram outros períodos de obras depois de 1656-1657, quando o local foi reocupado após a invasão dos holandeses (Burity, 2008, p. 184). Embora serviços de arquitetura e arte tenham sido executados a partir de meados do século 17, importante remodelagem arquitetônica no convento foi empreendida no século 18, abrangendo grande investimento em obras artísticas, algumas atualmente desaparecidas, e outras que ainda constituem o acervo do espaço transformado em Centro Cultural São Francisco, desde 1990.

No interior do convento está a capela da Ordem Terceira, inserida à esquerda da nave da igreja de São Francisco e a esta conectada pelo arco cruzeiro, repercutindo programa arquitetônico recorrente em outras edificações franciscanas e sugerindo a permanência de modelo capaz de promover a integração desses espaços. A capela foi forrada com talha policromada executada na primeira metade do século 18, sendo registro invulgar da produção da escultura ornamental em madeira no estado da Paraíba. A escassez de exemplares de

talha paraibana desse período é justificada pela eliminação de peças consideradas em condição ruim de conservação, como o retábulo-mor da igreja conventual, hoje inexistente; pelas reformas estilísticas que substituíram a decoração por obras destinadas a sugerir a atualização em relação aos modismos visuais vigentes, como ocorrido em diversas igrejas da Bahia, que nos anos 1800 receberam retábulos referenciados em elementos da arquitetura neoclássica; e pelo enfrentamento de dificuldades financeiras que penalizavam os serviços de execução, atravessando décadas sem ser concluídos.

Pouco é conhecido a respeito do processo de ornamentação do convento de santo Antônio e da capela dos terceiros, por estar desaparecida a documentação que permitiria explicitar as datas de fatura dos serviços, as oficinas envolvidas na execução e os percalços inerentes a esse percurso. Esse lapso acomete os estudos referentes ao tema, limitando o alargamento da investigação científica sobre objetos de importante significado artístico para o contexto da produção da talha dourada e policromada no Brasil entre as décadas de 1700 a 1750. Isso explica o ínfimo número de pesquisadores que se dedicaram a examinar em profundidade o conteúdo, cuja maior parte, quando o fez, teve como finalidade avaliar o conjunto do convento de santo Antônio, pontuando os itens mais destacáveis, não pormenorizando o exame de um ou outro elemento.

No rol das pesquisas difundidas, citam-se os textos de Bazin (1983) e Valladares (1981) que examinaram a edificação do convento, situando-a no contexto da arquitetura e da arte religiosa brasileira, pontuando dados históricos relacionados à composição ornamental da capela dos terceiros. No entanto, esses autores não proferiram análise crítica qualificada a aprofundar as reflexões anteriormente difundidas pela historiografia. Essa tarefa coube a Menezes (1977), que produziu síntese analítica e histórica do convento, incorporando observações relativas à arte inserida no complexo franciscano. Não obstante, o trabalho mais completo publicado foi sistematizado por Burity (2008), quando a autora promoveu revisão cronológica de toda documentação primária localizada, explanando minúcias que permitem compreender a história do convento, embora não tenha sido seu objetivo principal investigar a capela dos terceiros, tamanho o desafio existente em tratar história de grande envergadura.

Além dos textos indicados, sobreviveu documento registrado por frei Antônio de Santa Maria Jaboaão, nomeado cronista da província franciscana em 1755 e responsável por redigir as informações escritas referentes às unidades

da ordem. Conforme o cronista, não se tem exata a data de estabelecimento da Ordem Terceira, mas em 1649 os irmãos estavam congregados no local (Jaboatão, 1858, p. 386), sendo a construção da capela posterior a essa data:

1704, em que se acha hum assento na mesma Ordem, no qual se diz, que aso tres dias mes de Setembro daquelle anno foi acordado em Meza se fizesse a capella da Ordem, sendo Ministro Joseph Soares, vice-Ministro o P. Thomé Gomes, e commissario o P. Guardiao Fr. Bazilio do Sacramentom [...]. Não consta porem, quando se lhe desse principio, nem se dicesse nella a primeyra missa (Jaboatão, 1858, p. 387).

Segundo Cavalcanti Filho e Moura Filha (2012, p. 322 323), o período de 1704 que assinalou a construção da capela foi coincidente à escassez de recursos financeiros na região. Desse modo, os autores salientaram que mesmo não sendo necessário aos terceiros elevar espaço próprio, decidiu-se erguer a capela como símbolo do poder dos irmãos perante a sociedade local, reafirmando a distinção social do grupo, premissa elementar para filiação à ordem.

Em relação à obra de talha não há informações sobre datas e oficinas envolvidas na execução dos serviços. O texto de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1858, p. 387) sugere que por volta de 1760 havia retábulo no espaço: “He consagrada ás chagas do Serafico Patriarcha, que tomarão por titular, e venerarão no altar mór da sua Capella. He esta de bastante corpo, com arco de talha, e grades para o da nossa Igreja, á parte do Evangelho”. Outra referência do mesmo autor indica que em dezembro de 1734 foi consagrada a igreja do convento (p. 373), mas não há sinalização se existia a ornamentação na capela dos terceiros. Desconhecidos vestígios históricos adicionais, sabe-se que a capela-mor da igreja conventual foi dourada em 1753, embora não seja possível indicar se essa tarefa abrangeu a ornamentação em madeira da capela (Burity, 2008, p. 77).

Descrição da talha

O ambiente da capela da Ordem Terceira não abarcou soluções arquitetônicas para separar a nave da capela-mor, como na igreja conventual, onde o arco cruzeiro cumpre essa função. Restou à ornamentação romper a estabilidade espacial da planta retangular por meio do teto em abóbada de berço e da forração

parietal, que dissimularam a ortogonalidade do espaço. Nos templos brasileiros erguidos no decorrer do século 18 a talha, a pintura, a escultura e a azulejaria não eram adquiridos simultaneamente ao alçado da alvenaria e, por isso, resultavam de contratações posteriores, muitas vezes riscados e faturados por oficiais raramente envolvidos no risco ou na fábrica da edificação. Logo, cabia ao oficial entalhador realizar essa simbiose espacial.

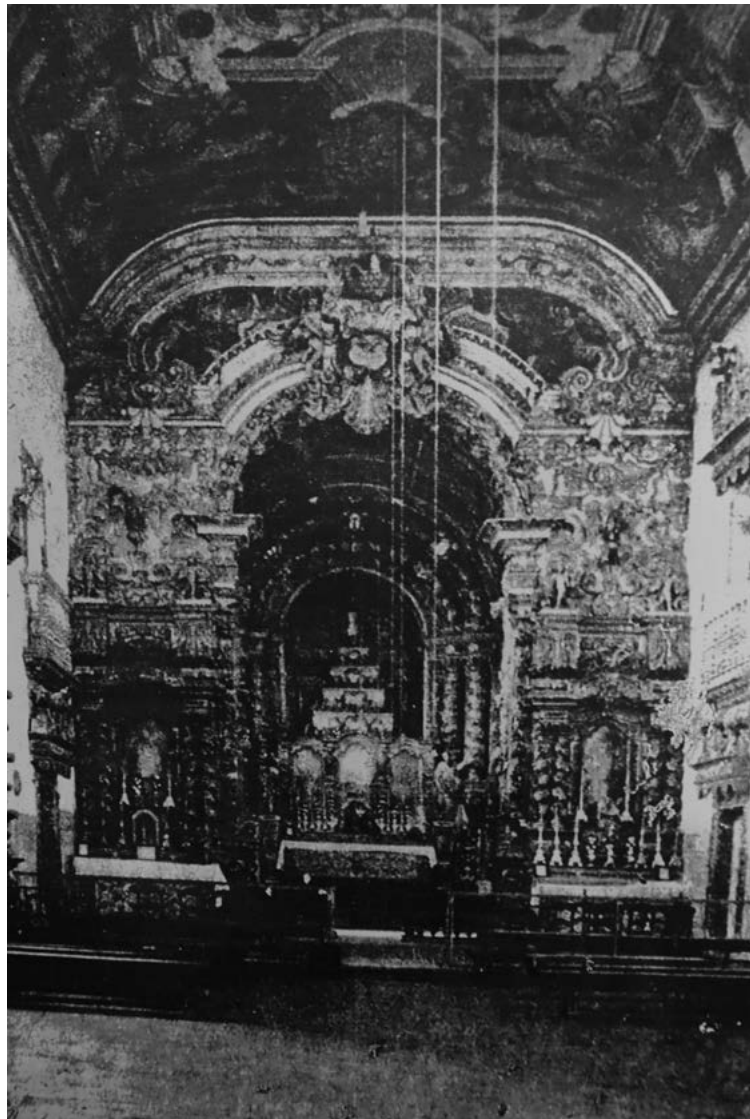


Figura 1

Capela-mor da igreja de São Francisco, convento de Santo Antônio, João Pessoa, autor desconhecido (Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

Como ressaltado, a talha que adorna a capela da Ordem Terceira do convento de santo Antônio é raro exemplar paraibano resistente às supressões, muitas vezes arbitrárias, tal qual ocorrido com o retábulo-mor da igreja conventual, descartado em 1906 porque seu estado de conservação foi considerado ruim. Ocorrências similares podem ter eliminado outros modelos datados da primeira metade do século 18, escassos na região.

Entre os elementos decorativos remanescentes na capela, sobressai a parede de fundo abrangendo as duas portas que dão acesso à sacristia. No tramo central encontra-se o retábulo-mor envolto externamente por molduras de talha, relevos de sereias nas bases, folhas de acanto conformando pilastras, anjos no coroamento ladeando o brasão franciscano representando o braço de Jesus e o braço de São Francisco de Assis, com a cruz acima.

Figura 2

Capela da Ordem Terceira, convento de santo Antônio, João Pessoa (fotografia do autor, acervo pessoal do autor)



Os interessantes relevos de sereias, que se repetem em outros retábulos do mesmo ambiente, apresentam cauda de peixe, meio corpo feminino desnudo e cabelo sobre os ombros. Na composição cumprem a função de atlantes e podem simbolizar a luxúria, a sedução e a morte. É provável que tenham outro significado no ambiente franciscano, pois santo Antônio, em suas lições sobre moral e comportamento, correlacionou esses seres à gula e à luxúria, conforme esclareceu Neotti (2015, p. 303). O mesmo autor, ao analisar o caso específico das sereias na capela em pauta, interpreta que elas evidenciam não haver pecado da luxúria e da avareza que não encontre perdão no altar (p. 304).

No frontal do altar-mor os ornatos sinalizam datação diferente do conjunto da talha. O banco recebeu cabeças antropomórficas e cariátides ladeando o ausente sacrário, e, na continuação, há relevos fitomórficos e cabeças de meninos. As paredes internas do camarim foram revestidas com folhagem de acanto e desenhos análogos a um cocar indígena, apoiado sobre enrolamentos. Duplas colunas de tipologia salomônica sobre base de meninos atlantes estruturam o retábulo. No coroamento, anjos e meninos seguram cestos com flores, conchas, enrolamentos e itens vegetalistas.

No intradorso do retábulo-mor há acantos, flores e grifos sustentando medalhão com relevo de busto masculino. O grifo é metade águia e metade leão, simbolizando as duas naturezas de Jesus Cristo: a divina é a parte águia, e a humana é a fração leão (Neotti, 2015, p. 207). De acordo com Sobral (2021) esses medalhões denominados clipeos foram utilizados na Roma antiga quando deixaram de ser utilizados como escudos, recebendo representações de pessoas de relevância no contexto social. No século 16 passaram a ornar construções fúnebres, tal qual o monumento funerário de Maria Raggi (1643) instalado na igreja de Santa Maria Sopra Minerva (Roma), obra de Gian Lorenzo Bernini (Wittkower, 2010, p. 150). Para Sobral (2021), no universo artístico franciscano a recorrência a esses elementos foi comum e, em hipótese, estava relacionada às obras impressas circulantes, constantes no acervo das casas franciscanas, como o *Annales Minorum seu Trium Ordinum A. S. Francisco Institutorum* que trazia portada com item equivalente. No domínio da arte sacra brasileira os clipeos são encontrados, por exemplo, na talha parietal da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), lavrada por Manuel de Brito a partir de 1739; e no retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de

Assis (Ouro Preto), riscado e faturado por Antônio Francisco Lisboa entre 1774 e 1794, onde dois medalhões com relevos de santos da ordem se prolongam para o teto da capela-mor. Embora esses elementos sejam vistos em espaços franciscanos, não é seguro afirmar se repetem um modelo relacionado à predileção dos membros da ordem por esses itens.



Figura 3
Capela da Ordem Terceira,
convento de santo Antônio,
João Pessoa (fotografia do
autor, acervo pessoal do autor)



Figura 4
*Annales Minorum seu Trium
Ordinum A. S. Francisco
Institutorum* (Wadding,
1736). Andrea Rossi,
frontispício (Wadding, 1736)

A ornamentação parietal da capela abrange pinturas e talha. As portas de acesso à sacristia são envoltas por molduras e estão encimadas por meninos segurando cartelas, onde constam cinco cachos envolvidos por cercaduras. Conforme Russo (2021, p. 99), a “vinha cercada e guardada é o povo escolhido de onde o Messias nascerá, o qual é comparado a uma vinha”. A mesma autora explica que o número cinco é um símbolo eucarístico, relacionado às diversas passagens da vida de Cristo: as cinco feridas na cruz, os cinco lados do tabernáculo, além de outras analogias possíveis quando o número é acrescido de zeros (p. 165). As pinturas laterais representam são Domingos de Gusmão e são Francisco da Penitência. No arremate está pintura da Ceia do Senhor, cuja data de produção e autoria são incógnitas.



Figura 5
Retábulo lateral da capela da Ordem Terceira da igreja de são Francisco, convento de santo Antônio, João Pessoa (fotografia do autor, acervo pessoal do autor)

Do lado do Evangelho, o retábulo dedicado a Nossa Senhora do Ó tem sereias na base, sinalizando ser trabalho de oficial diferente daquele que lavrou esculturas de mesma temática para o retábulo-mor. A conformação dessa obra difere do retábulo-mor, pois não apresenta formação em capela; na região central do banco está o sacrário e nas laterais os atlantes sustentam colunas de tipologia salomônica; colunas e lambris foram ornados com folhas de acanto e cabeças de querubins; o camarim apresenta ornamentação vegetalista,

que pode ser de data posterior; o frontal da mesa do altar foi preenchido por rocalhas realizadas em data posterior ao retábulo; e o coroamento é densamente ornado, abrangendo quatro figuras aladas, pelicano no arremate, figura masculina vestida à romana na parte superior e dossel com cortinado.

O outro retábulo abriga no camarim a imagem de são Luís rei de França, e a talha parietal segue o mesmo desenho da peça antes descrita. Seguramente são trabalhos executados por uma mesma oficina. Diferem, em ambas as ornamentações, as pinturas, posto que do lado do Evangelho constam duas pinturas de boa fatura representando são Carlos Borromeu e o beato Amadeu, e do outro lado estão são Ricardo e são Guálter.

O teto foi coberto por 35 caixotões intercalados por pinhas. Os espaços em branco estavam reservados para pinturas que não foram confeccionadas (ou poderiam ser relevos talhados em madeira?), não esclarecida pela documentação a razão para essa ausência. É provável que o exemplo para essa ornamentação tenha sido as pinturas representando os milagres de santo Antônio, que ocupam o teto da capela-mor da igreja conventual, descobertas em 1981, durante intervenção de restauro (Burity, 2008, p. 172). Além disso, sabe-se que esse modelo de solução decorativa para tetos foi usual no âmbito da arte sacra luso-brasileira e tinha como função complementar a ornamentação, bem como expor iconografias enfatizando a história do orago do templo.

O arco cruzeiro que promove a transição da igreja conventual para a capela da Ordem Terceira foi revestido por talha com folhas de acanto, conchas, meninos, pelicanos. No coroamento está o brasão franciscano com os braços de Jesus e de são Francisco cruzados, a cruz e, no arremate, o pelicano, símbolo do sacrifício de Jesus. Nos nichos do arco cruzeiro há duas figuras masculinas, cada uma de um lado. Para Valladares (1981) essas imagens são muito além de guardiões da capela, podendo ser a alegoria de dom Sebastião (1554-1578), rei de Portugal, pois a indumentária e os itens que as adorna sugerem a jornada de um monarca morto jovem. Isso pode memorar, eventualmente, a luta contra os mouros em Alcácer Quibir, em 1578, quando houve interesse em ampliar o domínio reinol e promover a expansão cristã. Lamentavelmente esses direcionamentos não são conclusivos, porquanto é necessário alargar as discussões e minuciar quais são essas figuras: seriam elas a representação de dom Sebastião utilizada em analogia ao projeto missionário franciscano no território colonial, tal qual fez o rei no Marrocos?



Figura 6
Retábulo lateral da capela
da Ordem Terceira da igreja
de são Francisco, convento de
santo Antônio, João Pessoa
(fotografia do autor, acervo
pessoal do autor)

Análise

A caixa retangular que compreende a capela dos terceiros foi revestida de talha e pintura, de modo que o discurso iconográfico viabilizou, como discorreu Sobral (1999, p. 304), fundir vivência estética e incitar a fé, pois as imagens reforçavam os princípios propagados pelos oragos representados no espaço sacro intentando, nas palavras de Murdock (2017), originar uma visão ilusionista apta a conectar o espectador ao orbe divino. Consoante Sobral (1999, p. 304), em Portugal, a partir de 1660, buscou-se materializar a “concepção globalizante e unitária” do ambiente arquitetônico, mediante o uso da talha, azulejaria, pintura, embrechados e materiais pétreos policromos. Repercussões congêneres são observadas no interior de igrejas e capelas erguidas na América portuguesa desde a primeira metade do século 17. O afã por cobrir a caixa arquitetônica advém de influências italianas, principalmente de conceitos englobados na obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Segundo Filippo Baldinucci, Bernini promoveu a junção da arquitetura, escultura e pintura corporificando o *bel composto* (Wittkower, 2010, p. 161), integrando as artes e elevando a experiência visual e espiritual do crente, em um espaço delimitado por formas e iconografias suscetíveis de estabelecer a unidade espacial.

Não é seguro, todavia, afirmar que os oficiais ativos no Brasil executaram os trabalhos conscientemente referenciados no trabalho de Bernini, pois seria necessário localizar registros atestando a circulação de informações sobre a obra do artista ou documentos indicando ter sido seu trabalho a fonte de inspiração. Acredita-se que tais repercussões no âmbito da arte sacra brasileira, na maior parte dos casos, estavam atreladas à popularização da composição ornamental total do ambiente sacro, que ultrapassou os limites da Itália e atingiu outros sítios, servindo como referência para a produção artística do período, incluída a capela dos terceiros de João Pessoa. Ademais, cabe frisar que a predisposição ao uso do ornamento era praxe na esfera da arte religiosa luso-brasileira, respondendo aos anseios coetâneos pela decoração do espaço sacro. A afeição pelo embelezamento poderia atestar a diferenciação social e econômica dos grupos congregados nesses ambientes, dado que há documentação evidenciando que as irmandades se esmeravam para confeccionar peças retabulares que pudessem se destacar em relação às obras das demais agremiações reunidas no mesmo templo.²

² Isso ocorreu, por exemplo, em Minas Gerais, no século 18. Exemplo: produção do retábulo-mor da sé de Mariana (Pedrosa, 2019).

Estima-se que o conjunto da talha que compõe a capela dos terceiros foi confeccionado entre os anos 1730 e 1740. Essa datação foi estipulada a partir dos registros históricos indicados no início deste texto e, principalmente, mediante estudo do vocabulário ornamental eleito para forrar o espaço, condizente ao repertório da talha luso-brasileira denominado por Smith (1962) estilo joanino, em menção à permanência de aspectos estéticos e formais empregados para compor os ambientes internos dos templos religiosos em Portugal e no Brasil, durante as quatro primeiras décadas dos Setecentos. Esses foram influenciados pela arte sacra italiana e pelos modismos ornamentais franceses, divulgados no território reinol por meio de estampas, missais, tratados de arte e arquitetura, oficiais pintores, arquitetos e escultores que serviam aos empreendimentos em produção (Pedrosa, 2019). Nesse período foi comum o uso de colunas de tipologia salomônica como elementos de estruturação dos retábulos e figuras antropomórficas diversas abundantes, sobretudo na região do coroamento e do banco, neste último registro exercendo a função de atlantes e/ou guardiãs do sacrário. Abundam na talha desse ciclo aves, conchas, flores, cachos, folhagem, dosséis, cortinados e fragmentos arquitetônicos compondo a cenografia retabular.

É incerto estabelecer hipóteses sobre as prováveis fontes que nutriram o repertório da arte para a capela dos terceiros, porque é desconhecida a identidade do oficial que gizou o projeto, são ausentes informações se foi riscado em Portugal e enviado ao Brasil ou se foi trabalho de algum mestre português em circulação na região. Essas informações são imprescindíveis para estudos congêneres. Ademais, é fundamental mensurar se o retábulo-mor da igreja do convento paraibano de santo Antônio, hoje inexistente, apresentava elementos e estilemas escultóricos que pudessem sinalizar se uma mesma oficina executou as duas obras ou se uma foi referência para outra. Embora seja uma conjectura plausível, é difícil comprovar, porque são raras as fotografias do retábulo-mor descartado no século 20.

As soluções ornamentais e estruturais sugerem que o conjunto da capela refletiu feições comuns constantes nos adornos que revestem os templos de cidades próximas. Tais feições são análogas à decoração em madeira de igrejas do Recife, citando-se o antigo retábulo-mor da igreja da Madre de Deus, antes de ser atingido por incêndio em 1971, e o conjunto de retábulos da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, ambos de fatura anterior a 1750.

Isso permitiu a Bazin pontuar que a ornamentação dessa capela pode ter sido inspirada na capela do convento de santo Antônio (Recife) – capela Dourada.³ “Na capela da Ordem Terceira de João Pessoa, intenção de imitar a Capela Dourada é evidente. A parede do fundo é idêntica, com duas portas e duas figuras que representam São Domingos e São Francisco” (Bazin, 1983, v. 1, p. 312). Para Cavalcanti Filho e Moura Filha (2012), a capela dos terceiros de João Pessoa reproduziu aspectos da capela Dourada recifense, por haver relações dimensionais entre elas, mesmo conceito ornamental para a composição dos espaços, destoando os estilemas formais executados por oficinas distintas. Considerando-se que João Pessoa e Recife estão geograficamente próximas uma da outra, é aceitável cogitar que a obra recifense foi conhecida pelos mecenas da capela da Ordem Terceira da Paraíba, bem como pelos oficiais que laboraram nesse espaço, ocasionando a existência de um modelo.

Além dessa presumível ascendência para a concepção do espaço, outras fontes serviram como referência para as formas talhadas em madeira, em meio ao repertório iconográfico em circulação na época. Acredita-se que a azulejaria do convento de santo Antônio pode ter inspirado os parâmetros formais das esculturas que preenchem a capela da Ordem Terceira. A exemplificar, indicam-se os azulejos da nave da igreja narrando a história de José do Egito, que, segundo Simões (1965, p. 453), são peças portuguesas enviadas ao Brasil por volta de 1734. A atribuição da data de fatura é coincidente ao período provável em que ocorreu a produção da talha para a capela, e, dessa maneira, pensa-se que os oficiais envolvidos nos serviços conheceram essas imagens e as utilizaram como modelo. Tal pressuposto é embasado em certas evidências, como a moldura em acantos e os meninos ilustrados nos painéis de azulejo, semelhantes às esculturas antropomórficas e às folhas de acanto talhadas; a indumentária dos personagens do arco cruzeiro é similar às vestimentas das figuras masculinas constantes nas cenas; e os dosséis com cortinados inseridos em algumas narrativas memoram os itens congêneres dos retábulos laterais.

³ Denominação “Capela Dourada” foi conferida por Robert Smith em 1948 (Smith, 1979, p. 99).

Outras possíveis bases de repertório para esses itens são as estampas de ornamentação e os tratados de arte e arquitetura, habitualmente consultados pelos oficiais responsáveis por riscar e executar a talha luso-brasileira, em busca de motivos iconográficos para compor os trabalhos. Há pouca informação referente à circulação desses impressos na América portuguesa e, no caso em tela, não existe dado qualificado a atestar se eles foram utilizados, sequer vestígios dos autores que serviram à imaginação dos mestres à frente dessas obras. Isso dificulta as aproximações para a análise, principalmente porque nem sempre os artistas copiavam integralmente uma imagem. É sabido que eles compunham as peças pictóricas ou retabulares a partir de recortes extraídos de muitas dessas, às vezes modificando elementos conforme as preferências de gosto ou em função das limitações técnicas para execução de motivos complexos.

Nessa perspectiva, chama-se a atenção para os relevos de sereias, grifos e cariátides influenciados pelo universo visual grotesco que retornou na arte ornamental seiscentista europeia. Segundo Kayser (1986) essas referências se relacionavam à esfera do exótico e fantasioso, amplamente utilizada na pintura e azulejaria portuguesa a partir da segunda metade do século 17, como demonstram os estudos de Serrão (1990-1992). Embora incerto apontar qual a fonte empregada para orientar o risco dos motivos em pauta, nota-se que nos desenhos dos gravadores Jean Louis Berain (1640-1711) e Jean Lepautre (1618-1682) há figuras femininas semidesnudas com caudas em enrolamentos de acantos, similares às sereias; cariátides; folhagens de acanto análogas às que recobrem os retábulos; clípeos; grifos e outros elementos talhados na capela dos terceiros.

Os (anônimos) oficiais

Embora desconhecida a identidade dos oficiais responsáveis por lavar a ornamentação da capela dos terceiros, o entalhe da madeira evidencia a colaboração de grupo heterogêneo. Identifica-se esse aspecto, por exemplo, na representação das sereias inseridas no registro da base dos três retábulos, referenciadas em um mesmo risco, mas executadas por dois ou mais artistas, que podem ter realizado o serviço em simultâneo ou em períodos distintos.



Figura 7

Relevos de sereias da capela da Ordem Terceira da igreja de São Francisco, convento de Santo Antônio, João Pessoa (fotografia do autor, acervo pessoal do autor)

Muitas dessas esculturas antropomórficas, como os meninos (representados com rosto frontal, tronco em rotação e pernas em perfil), explicitam a acanhada habilidade desses escultores em delinear a anatomia humana. Isso é evidente no posicionamento do corpo, na composição das relações entre as partes retratando problemas de proporção e na concepção das faces esquemáticas e pouco naturais, que denunciam, também, o desconhecimento dos cânones clássicos, capazes de diferenciar o grau de instrução dos artistas. A distinção de aprimoramento técnico, comum entre os artistas que se dedicavam à produção da arte sacra setecentista brasileira, pode ser averiguada comparando-se os anjos de autoria do lisboeta Francisco Xavier de Brito, fabricados para a igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), em que o movimento do corpo e o delineamento anatômico evidenciam o caráter realista das peças e a destreza do mestre que as executou.



Figura 8
Detalhe da capela da Ordem Terceira da igreja de são Francisco, convento de santo Antônio, João Pessoa (Fotografia do autor, acervo pessoal do autor)

Não há registros ratificando a origem dos oficiais laborando nessa obra, tampouco se houve colaboração de mão de obra escravizada ou indígena, o que poderia sugerir, erroneamente, que o aspecto impolido das esculturas estava relacionado ao trabalho de homens prestando serviço forçado. Esse juízo é inexato, posto que a qualidade de execução das peças não está correlacionada à etnia ou ao sistema de trabalho do oficial que as concebeu, mas à formação obtida, aos ensinamentos absorvidos perante a relação estabelecida entre mestre e aprendiz, à experiência profissional adquirida no âmago dos núcleos de trabalho em que estiveram ativos. Assim, supor a partir dos aspectos formais que a face de uma imagem repercutiu semelhante indígena é designação controversa e de frágil sustentação, uma vez que são desconhecidas informações que possibilitem substanciar indicações dessa natureza.

Frente à escassez de oficiais qualificados a executar obras afins na América portuguesa, recorria-se àqueles que demonstravam alguma afinidade com o trabalho de esculpir, em que se aventuravam portugueses em busca de ganhos monetários. Registros acusam operar nessas oficinas negros escravizados e indígenas, como identificou Martins (2009, p. 365) ao examinar o processo que assinalou as obras de talha para a igreja de santo Alexandre (atualmente Museu de Arte Sacra do Pará). A mesma autora demonstrou que na igreja do colégio de Nossa Senhora da Luz (São Luís, Maranhão) um entalhador indígena trabalhou na fatura do retábulo-mor e nas igrejas de Salvador indígenas, africanos e mestiços contribuíram nos núcleos comprometidos com a produção da arte (Martins, Migliaccio, 2018). De acordo com Martins e Migliaccio (2018) existem nesses trabalhos referências escultóricas indicando fisionomias indígenas e elementos característicos da natureza local. Na talha da capela da Ordem Terceira de João Pessoa constam elementos equivalentes, evocando o ambiente visual e iconográfico cultural indígena, pois no camarim do retábulo-mor há relevos similares a cocares, e no intradorso do coroamento constam representações de cestos, cujo desenho se assemelha às fibras naturais trançadas.

Não é possível, no entanto, afirmar se esses itens foram produtos do labor indígena, porquanto a participação desses oficiais nas oficinas dedicadas à confecção da arte esteve condicionada à reprodução de modelos europeus, provavelmente escassas as oportunidades para a autorrepresentação ou inserção de alusões ao meio cultural pertencente. Consoante demonstrou Batista (2017, p. 390-392), é rara a imagem do indígena ou da representação de seu repertório cultural na ornamentação religiosa brasileira. Se não fosse regra a imposição dos arquétipos iconográficos católicos europeus, certamente haveria maior acervo em que se pudesse distinguir a origem étnica dos artistas envolvidos na execução dos trabalhos, considerando-se que o ambiente ao redor poderia ser fonte de repertório para referenciar formas e imagens. Por outro lado, quando se depara com relevos similares a cocares na talha, como indicado neste texto, há dúvidas se realmente são cocares, se foram empregados por ser considerados extraordinários por quem os lavrou ou se simbolizam ato de resistência por parte de quem os executou, consciente que nem todas as formas poderiam ser decodificadas pelos agentes controladores desses serviços.

Apontamentos finais

É desafiador estudar a arte sacra setecentista paraibana, pois a parca documentação disponível impede que sejam identificadas as datas de produção das obras e pontuadas as oficinas dedicadas a materializar os trabalhos. O conhecimento desses dados contribuiria para sistematizar a geografia de atuação desses grupos nos estados vizinhos à Paraíba, como em Pernambuco onde havia ampla oferta de serviços de ornamentação religiosa e um presumível trânsito de oficiais laborando entre as duas regiões. Raramente a historiografia da arte brasileira desse ciclo conseguiu avançar o mapeamento de oficiais entalhadores em áreas diferentes do território brasileiro, conquanto tenham sido realidade essas conexões, segundo atesta a trajetória dos entalhadores lisboetas Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito em igrejas do Rio de Janeiro e Minas Gerais (Pedrosa, 2017). As ações empreendidas por eles ilustram a jornada dos fluxos de transmissão das referências visuais e iconográficas que serviram para disseminar no território da colônia as novidades que aportavam a partir da Europa no século 18.

Além disso, registros pormenorizados poderão explicitar se todas as peças inseridas atualmente no espaço da capela dos terceiros são resultantes de um mesmo ciclo produtivo ou se há reaproveitamentos de fragmentos de outros imóveis. Nessa perspectiva, incluem-se também demandas por estudos que tenham como objetivo desvendar se o recheio para os caixotões do teto foram confeccionados, quer fossem pinturas ou relevos talhados em madeira, porque não existem notícias a esse respeito, restando apenas as molduras. As possíveis explicações para tal ausência devem ser buscadas, porquanto se presume que o preenchimento não foi faturado por ausência de recursos financeiros ou que existiu, mas foi eliminado.

Por fim, é também necessário investigar se foram adquiridos e instalados painéis de azulejo no ambiente, por ser sabido que a azulejaria foi utilizada em diversas áreas do complexo do convento, sendo inusitada sua ausência na capela da Ordem Terceira. Certamente, a junção entre azulejos policromos, talha e pintura proporcionariam distinta concepção espacial, repercutindo os modelos de ornamentação sacra amplamente utilizados na região, como comprova o interior da capela Dourada do Recife, que pode ter sido o modelo para o templo paraibano.

Aziz José de Oliveira Pedrosa é doutor em arquitetura e urbanismo. Cumpriu residência pós-doutoral na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor efetivo da Universidade do Estado de Minas Gerais, Órgão de Fomento desta Pesquisa: Universidade do Estado de Minas Gerais. Pesquisador Produtividade da UEMG – PQ/UEMG - EDITAL PROPPG Nº10/2022.

Referências

- BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 359-401, 2017.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BURTIY, Glauce Maria Navarro. *A presença dos franciscanos na Paraíba, através do Convento de Santo Antônio*. 2 ed. João Pessoa: Edição da autora, 2008.
- CAVALCANTI FILHO, Ivan; MOURA FILHA, Maria Berthilde. Uma capela dourada e outra por dourar: o caso das Ordens Terceiras de Recife e da Paraíba. In: FERRREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: Cepese, 2012, v. 2, p. 307-331.
- JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Edição impressa em Lisboa em 1761 e reimpressa por ordem do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759*. Tese (Doutorado) – Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.
- MARTINS, R. M. de A.; MIGLIACCIO, L. Pluralidade Cultural nas Oficinas Missionárias: Artífices Jesuítas, Índios, Negros e Mestiços e a Decoração dos Espaços Religiosos na América Portuguesa. In: *Arte. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca, 2018, p.391-403.
- MENEZES, José Luiz Mota. O convento franciscano de Santo Antônio – João Pessoa Paraíba. *Revista Universitas*. Salvador n. 17, p. 61-799, maio-ago. 1977.
- MURDOCK, Colleen. *Raising the Dead: Bernini, the Bel Composto, and Theatricality in Counter-Reformation Rome*. Senior Theses. Trinity College, Hartford, 2017.
- NEOTTI, Clarêncio. *Animais no altar: iconografia e simbologia*. Aparecida: Editora Santuário, 2015.

- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto. *ArtCultura*, Uberlândia, 35, v. 19, p. 157-169, 2017.
- ROMEIRO, Adriana.; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial*. 2 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RUSSO, Roberta. *A árvore da vida e outros símbolos cristãos*. São Paulo: Editora Paulinas, 2021.
- SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e suas repercussões no Brasil. *Barroco*, Belo Horizonte, 15 (1990-1992), p. 113-136.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SMITH, Robert Chester. Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira. Monografias: Acervo Curt Lange, Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 1979.
- SMITH, Robert Chester. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, c.1962.
- SOBRAL, Luis de Moura. *O lavabo da sacristia de São Francisco de Ouro Preto atribuído ao Aleijadinho: novas interpretações, velhos temas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHr-TKaurjUk>. Acesso em 20 jun. 2023.
- SOBRAL, Luís de Moura. Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In: *Struggle for synthesis – A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Actas – Simpósio Internacional, v. I: Conceitos, Métodos, Problemas, Espaços Sagrados. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.
- VALADARES, Clarival do Prado. Projeto Nordeste Histórico e Monumental. *Aspectos da arte religiosa no Brasil – Bahia, Pernambuco, Paraíba*. Salvador: Odebrecht, 1981.
- WADDINGO, Luca, et al. *Annales Minorum: Seu Trium Ordinum A S. Francisco Institutorum*. Editio secunda, locupletior & accuratior / opera, et studio rmi. p. Josephi Mariae Fonseca ab Eborae. Romae: Typis Rochi Bernabò, 1736.
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia: 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Estudo da talha existente na capela da Ordem Terceira – convento de santo Antônio, em João Pessoa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 349-370, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>