Considérations sur le style joanin dans le décor religieux luso-brésilien du XVIII^e siècle

Thoughts on the Joanine Style in 18th-Century Luso-Brazilian Religious Decorations

Überlegungen zum johannischen Stil in der portugiesisch-brasilianischen Kirchengestaltung des 18. Jahrhunderts

Considerações sobre o estilo joanino na ornamentação religiosa setecentista luso-brasileira

Considerazioni sullo stile joanino nei decori religiosi luso-brasiliani del XVIII secolo

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Traducteur : Élodie Dupau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/23329>

DOI : 10.4000/perspective.23329

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 155-168

ISBN : 978-2-917902-91-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Aziz José de Oliveira Pedrosa, « Considérations sur le style joanin dans le décor religieux luso-brésilien du XVIII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 13 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/23329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.23329>

Considérations sur le style joanin dans le décor religieux luso-brésilien du XVIII^e siècle

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Le rôle économique joué par le Brésil au sein de l'Empire colonial portugais a favorisé l'émergence d'une période importante pour l'art sacré du pays, qui dura environ des années 1720 aux années 1760. Cette époque est marquée par la production de sculptures ornementales en bois doré et polychrome, dont les traits formels et esthétiques sont liés à l'art lusophone alors en vigueur, que l'historien de l'art Robert Chester Smith¹ a nommé « style joanin », en référence au roi dom João V (1689-1750).

Au cours de cette période, les manifestations de l'art sacré luso-brésilien témoignent de l'influence du répertoire visuel et iconographique catholique courant à l'époque dans d'autres régions du continent européen : c'est ce que nous montre la sculpture, employée pour composer et dynamiser le décor intérieur des lieux de culte et associée le plus souvent à la peinture en perspective et aux azulejos polychromes. Ces moyens formaient ensemble la scénographie sacrée et une combinaison complexe de représentations iconographiques qui cachaient la sobriété des murs et des toits blancs en les recouvrant de formes et d'éléments symboliques visant à instruire le croyant, à stimuler sa foi et à matérialiser la présence divine dans l'espace sacré. On retrouve cette connotation, par exemple, dans l'église de l'ordem terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), dont l'intérieur est entièrement recouvert d'un décor sculpté doré typique du style joanin, produit par Manuel de Brito et Francisco Xavier de Brito, deux sculpteurs lisboètes familiarisés avec les thématiques artistiques de l'époque, qui avaient exécuté divers travaux au Portugal avant de se rendre dans la colonie brésilienne.

Le patrimoine artistique brésilien compte un nombre significatif de sculptures et de retables réalisés à partir des années 1720, preuve de la répercussion des tendances artistiques lusophones du style joanin, qui proviennent pour la plupart du travail d'artistes portugais ayant reporté dans les églises brésiennes le vocabulaire formel, iconographique et esthétique présent dans les églises de l'époque au Portugal. Ce fonds brésilien n'a pas été suffisamment analysé par l'historiographie de l'art : aucun examen de sa présence dans différentes régions du pays, qui permettrait de l'appréhender à partir d'un prisme national, n'a été effectué. Nous tenons par ailleurs à souligner que l'essentiel des retables et de la sculpture ornementale de cette époque a disparu, en raison de plusieurs facteurs :

les changements de décor des églises tout au long des XIX^e et XX^e siècles – comme cela s’est produit dans l’état de Bahia – ; l’état de conservation déplorable dans lequel ils se trouvaient, qui les a conduit à la ruine ; le désintérêt des pouvoirs publics pour la conservation de ces éléments ; et même la méconnaissance d’une partie de la société relative à l’importance de ces œuvres pour le contexte de l’art sacré local.

Ainsi, l’objectif principal de cette contribution est d’évoquer l’occurrence du style joanin dans les sculptures et les retables brésiliens réalisés entre les années 1720 et 1760. Pour ce faire, nous exposerons d’abord brièvement le contexte portugais de l’époque, pour ensuite émettre quelques hypothèses sur l’interprétation et la matérialisation des références de cette période dans l’intérieur des églises brésiliennes, par le biais de la diaspora d’artistes portugais – les principaux auteurs de la production de ces modèles dans l’espace colonial. Nous espérons que les réflexions engagées établiront de nouvelles perspectives pour l’étude de cet art au Brésil, traversé de lacunes et d’omissions, et oublié, à cause de la stagnation totale, voire de l’absence de recherches qui s’y consacrent.

Le contexte artistique joanin au Portugal : aspects fondamentaux

Le dynamisme du roi dom João V, la rentabilité des richesses issues du processus de colonisation au Brésil et provenant largement de l’exploitation minière dans la province de Minas Gerais, a joué, d’après Reinaldo dos Santos², un rôle prépondérant dans l’apparition de nouvelles productions artistiques et architecturales du baroque portugais, durant la première moitié du XVIII^e siècle. Parmi les nombreux facteurs qui caractérisent cette période, soulignons l’absolutisme de dom João V, cautionné par les prérogatives inhérentes au régime du Padroado qui lui déléguait l’intervention dans les affaires ecclésiastiques³ et lui garantissait les bénéfices concédés par le Saint-Siège, des avantages lui permettant de jouir d’un prestige spirituel et des rites normatifs de la papauté⁴. Sous cet angle, à cette époque, « Rome allait être pour dom João V la matrice à partir de laquelle l’image du Portugal allait se réinventer et se consolider en suivant fidèlement les canons artistiques et spirituels⁵ » importés sur le territoire lusophone et nourrissant le glossaire iconographique employé pour exprimer la ferveur religieuse royale et pour bâtir l’appareil scénique nécessaire à la gloire de l’image et du pouvoir de l’État.

Les commandes artistiques et architecturales marquant le règne de dom João V s’inscrivent dans cette lignée. Ces ouvrages, selon Pier Paolo Quieto⁶, se concentraient sur des thématiques sacrées proposées comme une ressource culturelle susceptible de transmettre une image de quintessence associée à l’État, qui a porté ses fruits jusque dans les « territoires d’Outre-mer⁷ ». Cette période est marquée par l’expansion des chantiers au Portugal et par des importations internationales, comme l’illustre la commande à des artistes italiens, en 1742, de la chapelle São João Batista dans l’église São Roque à Lisbonne, conçue par Luigi Vanvitelli (1700-1773) avec la participation de Nicola Salvi (1697-1751) et d’autres artisans et ouvriers⁸.

On observe en effet, hormis l’acquisition d’œuvres au-delà du territoire du Royaume, la présence d’artistes provenant d’autres régions du continent européen et se mettant au service des commandes royales, favorisant par là-même la circulation d’un répertoire formel, iconographique et esthétique typique des productions de l’époque réalisées dans des centres comme la France et, surtout, pour le pouvoir papal, et qui devinrent des références artistiques et architecturales pour les entreprises de dom João V. Cette vénération pour Rome entraîna l’apparition de faits intéressants, comme l’établissement dans cette ville, aux alentours des années 1720⁹, de l’académie du Portugal, une résidence

d'artistes pensionnés qui contribuaient ensuite, grâce aux connaissances acquises, à stimuler la scène artistique portugaise.

Parmi les apports issus de la collaboration d'artisans étrangers actifs au Portugal durant la première moitié du XVIII^e siècle se distingue le travail d'Italiens et de Français impliqués dans des chantiers d'architecture, de peinture et de sculpture. Citons par exemple le peintre florentin Vincenzo Bacherelli (1672-1745), reconnu comme le diffuseur de la *quadratura* au Portugal : en réalisant l'une de ces peintures en trompe-l'œil sur le plafond de la conciergerie du monastère São Vicente de Fora¹⁰ (1710) à Lisbonne, il a proposé une alternative au répertoire *grotesche* commun dans le revêtement des églises portugaises depuis la fin du XVII^e siècle et rapproché la peinture locale des propositions picturales italiennes, dont la voûte de la nef de l'église romaine Sant'Ignazio di Loyola¹¹ (1691-1694), réalisée par Andrea Pozzo, est un bon exemple. Parmi les nombreux artisans présents au Portugal et natifs d'autres régions européennes, qu'il est impossible de lister un à un, soulignons aussi l'activité notoire du sculpteur Claude Laprade (v. 1675-1738), originaire d'Avignon, qui a exécuté divers travaux au Portugal et s'y est mis à sculpter le bois, réalisant notamment le retable principal de l'église Nossa Senhora da Pena (Lisbonne) entre 1714 et 1715¹².

Toujours dans le cadre des commandes d'expression joanine incluant la participation d'étrangers, on peut indiquer l'œuvre du Palácio-Convento de Mafra, expérience fondamentale pour l'assimilation et la diffusion locale du vocabulaire architectural et artistique baroque. Le plan du complexe de Mafra fut confié à l'architecte et orfèvre allemand Johann Friedrich Ludwig¹³ (1673-1752), en raison du caractère novateur du projet qu'il présentait, qui associait l'expression monumentale à l'audace d'œuvres italiennes analogues – il s'était établi en Italie auparavant et avait travaillé dans l'église du Gesù (Rome)¹⁴. Il resserrait ainsi les liens avec le programme baroque coïncidant avec les ambitions et la mégalomanie de dom João V. Concernant l'ornementation de Mafra, on peut supposer que la cohabitation entre artisans étrangers¹⁵ et portugais a permis à ces derniers de suivre les tendances artistiques de l'époque, puisque le palais-couvent témoigne de la prédominance d'un baroque qu'on trouvait dans d'autres régions d'Europe. Nelson Correia Borges a démontré que certains éléments intégrés à l'ensemble, comme les « frontons ondulés des fenêtres, les linteaux arqués, les baldaquins courbes et d'autres formes dynamiques typiques de Borromini¹⁶ », ont servi de modèles au Portugal jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Malgré cette permanence, signalons, d'après Pereira¹⁷, que la domination de l'art romain au Portugal n'a pas engendré un « mimétisme portugais ». De nombreux projets n'ont pas été vraiment conçus par les artistes eux-mêmes, puisque l'on observe une « importation d'artistes de troisième ordre, voire même méconnus de la scène artistique et architecturale italienne¹⁸ » suivant les directives de la cour de Lisbonne, qui les cantonna à un statut d'« à peine plus que manœuvre¹⁹ ». On comprend donc que si les références baroques italiennes sont bel et bien présentes dans les œuvres joanines, l'action des artistes a été orientée et limitée par la modération et l'influence des prédilections plastiques des dirigeants locaux. Ainsi, il faut plutôt situer le rayonnement artistique et architectural de l'Italie sur le Portugal dans un « échange de valeurs et de projets²⁰ ».

Références à l'art joanin

À ces voies de diffusion du répertoire formel présent dans la sculpture, la peinture, l'*azulejaria*, l'orfèvrerie et l'architecture joanines au Portugal et par conséquent au Brésil, s'ajoute la diffusion d'imprimés, de gravures, de traités d'art et d'architecture. Maria da Graça Pericão²¹ a inventorié plusieurs centaines de ces ouvrages dans les archives de la Biblioteca nacional de belas artes (Lisbonne), où se trouvent des titres potentiellement

consultés par les sculpteurs sur bois, comme l'ouvrage *Nuove Inventioni...*, de l'ornemaniste Filippo Passarini²², le traité *Architettura civile...*, du scénographe Ferdinando Galli Bibiena²³ et le fameux traité *Perspectiva pictorum et architectorum...*, d'Andrea Pozzo. On sait que ce dernier document a également circulé dans le Brésil colonial, comme l'ont montré Camila Fernanda Guimarães Santiago²⁴, Mateus Silva²⁵ et l'auteur de ce texte²⁶, suite à des recherches dans les bibliothèques d'artistes actifs dans le Minas Gerais au XVIII^e siècle ; c'est aussi ce que signale Luiz Alberto Ribeiro Freire, chercheur ayant analysé la prolifération des formules issues de ce dernier traité dans la sculpture de l'actuel État de Bahia²⁷. La répercussion des traités et des gravures sur la production picturale est donc établie, comme l'exposent d'ailleurs Luís de Moura Sobral²⁸ et Alex Fernandes Bohrer²⁹ dans leurs essais, et il devient nécessaire d'étudier systématiquement cette résonance sur la sculpture afin de compléter les recherches qui s'attachent presque uniquement à mesurer l'impact du traité de Pozzo³⁰, aussi bien que d'évaluer l'hypothèse de l'utilisation d'autres publications qui pourraient avoir inspiré la composition de la sculpture ornementale joanine luso-brésilienne, imprégnée d'allusions au baroque italien et aux styles ornementaux français³¹. Ces derniers datent du début du XVIII^e siècle et ont été introduits au Portugal, d'après Serrão³², aux alentours de 1730, avec plus d'effets sur le décor que sur les structures architecturales, par le recours à des compositions asymétriques, à des effets décoratifs, à des formes sinueuses stylisées extraites, selon Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, des gravures de Jean I Bérain (1640-1711), de Pierre Lepautre (1659-1744), de Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) et, plus tard, des ouvrages d'ornemanistes comme Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Nicolas Pineau (1684-1754) et Jacques de Lajoue (1686-1761), dont les créations eurent un impact sur les productions artistiques de plusieurs régions, avant d'atteindre le Brésil³³.

Les modèles issus de ces sources sont clairement manifestes dans l'aspect de certains décors et éléments structuraux déterminant la plasticité visuelle des intérieurs d'églises portugaises et brésiliennes : celles-ci se caractérisent en effet, des années 1720 aux années 1750, par une relative austérité extérieure, des fondations rectangulaires et des façades modestement ornées, la splendeur artistique étant réservée à l'intérieur de l'écrin architectural, où l'*azulejaria*, la sculpture sur bois doré et la peinture recouvraient les espaces, faisant fusionner les volumes, les lignes et les récits iconographiques pour créer une unité spatiale et accentuer l'expérience visuelle du croyant. On peut supposer qu'une telle recherche d'intégration du registre sacré par le biais de la décoration s'inscrit dans la lignée des concepts propagés par le baroque italien, dont on peut trouver un bon exemple dans les œuvres de Gian Lorenzo Bernini, qui a établi des ponts entre l'architecture, la sculpture et la peinture à travers le concept du *bel composto*, comme l'a expliqué Filippo Baldinucci³⁴. Il faut néanmoins souligner que, contrairement à ce qui peut se passer dans le cas de nombre d'interventions du Bernin, dans le contexte spécifique de l'art sacré brésilien du XVIII^e siècle, les différentes étapes de conception et de réalisation du décor des intérieurs d'églises n'étaient pas toujours concomitantes, ni menées par une seule personne. Au Brésil, ces travaux étaient le plus souvent l'œuvre d'artistes issus de différents corps de métiers et officiant à des moments différents sans toujours être orientés par un projet unique configurant la décoration intégrale de l'espace. Ainsi, la piste de l'existence d'un tel modèle italien au Brésil n'est qu'une hypothèse.

Terminologie

Le décor religieux portugais de la première moitié du XVIII^e siècle trouve son origine dans les modifications du vocabulaire plastique, des archétypes formels et structurels

de la sculpture sur bois de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle, phénomène désigné, sous la plume de Smith, par l'expression « baroque de style national portugais³⁵ ». Au cours d'une période qui coïncide avec le règne de dom João V, on y observe des variations dans le remplissage de l'espace intérieur des églises, résultant de l'élaboration d'une scénographie marquée par l'introduction de la peinture en perspective et du remodelage de la sculpture – qui se métamorphose suite à l'absorption de références provenant notamment d'Italie et de France. En analysant ces aspects du baroque au Portugal, Santos a identifié « trois courants capitaux qui, bien qu'ils ne se superposent pas rigoureusement aux règnes, se distinguent toutefois de manière très caractéristique du point de vue du concept essentiel des formes³⁶ ». Pour l'auteur, qui qualifie le second de « baroque, en partie italianisant, du règne de dom João V³⁷ », ces courants, en particulier le second, incluent donc des œuvres dont les analogies de langage permettent des regroupements. D'autres auteurs ont perçu l'existence d'aspects similaires dans diverses pièces sculptées, à l'instar de Smith³⁸, qui a qualifié de « style joanin » le patrimoine artistique portugais de la première moitié du XVIII^e siècle, produit dans un contexte culturel et artistique stimulé par les initiatives de dom João V. C'est cette classification qui est habituellement employée par les chercheurs qui étudient la sculpture, la peinture et l'architecture luso-brésiliennes produites, approximativement, entre 1720 et 1760, parmi lesquels Oliveira³⁹, Marcos César de Senna Hill⁴⁰, Sílvia Ferreira⁴¹, Bohrer⁴², Antonio José Sapucaia de Faria Góis⁴³ et l'auteur de ce texte⁴⁴. On mentionnera aussi les débats du premier colloque d'histoire de l'art, *O Retábulo no espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*⁴⁵, qui ont fait référence à cette terminologie du « style joanin ».

Bien que l'expression « style joanin » soit récurrente, plusieurs chercheurs ont pointé le problème de son utilisation. Pour Pereira, cette appellation tend à exprimer l'idée d'une « unité esthétique⁴⁶ » des œuvres réalisées pendant la période du règne de dom João V qui ne constituent cependant pas un style, « malgré l'existence de traits communs et de certaines tendances significatives⁴⁷ ». Quant à Francisco Lameira et Vitor Serrão, ils ont démontré qu'il est inadéquat de « faire correspondre une conjoncture artistique à un règne, dans la mesure où cette réalité n'est applicable ni aux monarques précédents, ni aux suivants⁴⁸ », et proposé la nomenclature de *barroco final* (« baroque final ») pour qualifier la sculpture ornementale portugaise produite entre 1713 et 1746⁴⁹. Soulignons, cependant, que l'emploi de l'expression « style joanin » pour évoquer la production du décor sacré luso-brésilien ne vise pas à réduire uniquement à l'action d'un roi l'expression de l'art dans l'espace de la métropole et de sa colonie de l'époque, ni à attribuer à son règne l'autorité du glossaire artistique produit, puisque plusieurs facteurs ont contribué à l'alimenter et que certains traits formels propres à ce courant ont été identifiés dans des œuvres antérieures et postérieures à son règne. Nous justifions donc l'emploi de cette expression car elle permet pour nous de désigner une période et des éléments exprimant l'irréfutable contribution des mesures lancées par dom João V, qui ont servi de base à la formation d'un répertoire renouvelé par rapport aux modèles passés, manifestant un rapprochement de l'esthétique alors courante dans d'autres régions d'Europe.

Les artistes

On connaît le nom de certains artisans ayant élaboré ou réalisé des œuvres dont l'importance artistique est fondamentale dans le Portugal de l'époque joanine : c'est le cas de Claude Laprade, de Miguel Francisco da Silva, qui a contribué à la « diffusion de l'esthétique joanine baroque dans le Nord du pays⁵⁰ », de Santos Pacheco de Lima, auteur de dessins et de sculptures de pièces de retables⁵¹, et de tant d'autres qui pourraient compléter cette liste,

1. Sculptures intérieures de l'église de l'Ordem terceira de São Francisco da Penitência, 1726-1736, Rio de Janeiro.

2. Retable principal de l'église de l'Ordem terceira de São Francisco da Penitência, 1726-1736, Rio de Janeiro.

comme le sculpteur Manuel de Brito, dont l'activité présente un intérêt particulier pour nous puisqu'il a travaillé à la fois au Portugal et au Brésil⁵².

Des registres nous indiquent qu'en 1723⁵³, Manuel de Brito a réalisé le retable principal de l'église São Miguel (Lisbonne) et qu'il a signé, en 1724, des contrats pour exécuter le retable principal, la cimaise et l'arc triomphal de l'église du couvent São Domingos (Lisbonne)⁵⁴. En 1726, il

se trouvait dans la ville de Rio de Janeiro, où il finalisa le retable principal, la chaire (1732) et le revêtement des murs de la nef (1739) de l'église de l'Ordem terceira de São Francisco da Penitência⁵⁵ (**fig. 1** ; **fig. 2**). Puis, entre 1733 et 1736, il a travaillé dans l'église Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto) aux retables de São Miguel e Almas⁵⁶ et du Senhor dos Passos⁵⁷, parmi d'autres pièces identifiées, pour certaines, grâce à leurs caractéristiques⁵⁸. Ces quelques données montrent que Brito a officié sur les deux continents, et dans différentes régions du vaste territoire colonial, puisqu'il a voyagé de Rio de Janeiro jusqu'au Minas Gerais. À l'époque, une telle trajectoire artistique était sans doute courante, mais il est rare de pouvoir retracer de tels parcours grâce à la documentation, c'est pourquoi l'activité de Manuel de Brito a une importance capitale pour l'étude du style joanin au Brésil. Elle aide à mieux appréhender certains moyens de diffusion des éléments plastiques relevant de ce style au Brésil, car le parcours des artistes et les pièces qu'ils produisaient peuvent avoir inspiré leurs pairs ou d'autres personnes travaillant à la conception de ces décors. On peut en déduire que dans le Minas Gerais, l'œuvre de Brito a servi de modèle pour la compréhension et la diffusion du style joanin, puisqu'on ne connaît dans la région aucune œuvre antérieure à son travail et présentant un vocabulaire formel et esthétique équivalent⁵⁹.

Lister d'autres noms essentiels à la propagation des formes de la sculpture joanine au Brésil est une tâche ardue : pour la plupart, ces artistes sont restés dans l'ombre en raison de l'absence de documentation historique les concernant, hormis quelques noms, comme dans le Minas Gerais, où un auteur de nombreuses pièces a été identifié⁶⁰. Ainsi, pour saisir la présence du style joanin dans la sculpture ornementale luso-brésilienne, on peut signaler le travail d'un autre artisan, Francisco Xavier de Brito, qui a lui aussi œuvré au décor de l'église de l'Ordem terceira de São Francisco da Penitência, en 1736⁶¹. Une fois ce travail achevé, il s'est rendu dans l'État du Minas Gerais où il s'est attelé à la réalisation, en 1746, de la décoration de la chapelle principale de l'église Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto)⁶². Son activité au Portugal étant jusqu'ici peu connue, une récente découverte de la chercheuse Sílvia Ferreira⁶³ mérite notre attention : l'artiste a été engagé en tant que sculpteur, au cours des années 1720, dans les ateliers qui réalisaient vraisemblablement le revêtement des espaces intérieurs du Palácio-Convento de Mafra. Bien qu'on ne sache pas avec précision quelle tâche il a accompli, sa contribution à la composition du panorama des arts au Portugal est révélatrice. En outre, son passage à Mafra en tant qu'apprenti ou assistant lui a sans doute permis de parfaire son répertoire et d'apporter ensuite au Brésil une partie des connaissances acquises sur ce chantier. Il s'agit là de l'une des possibles voies de circulation, dans la colonie brésilienne, des nouveautés apparues à Mafra. Toutefois, il faudrait pouvoir vérifier si l'on trouve en effet dans les pièces de sculpture brésiennes des traits similaires à ceux des sculptures de Mafra, et si c'est le cas préciser à quoi ou à qui elles sont dues – aux sources imprimées alors en circulation ou à l'activité d'artistes. Ces données relatives à Manuel de Brito comme à Francisco Xavier de Brito ouvrent des pistes de recherche sur les moyens qui ont pu favoriser la diffusion de la sculpture joanine au Brésil.

En revanche, il existe une documentation importante concernant les sculptures et les retables joanins produits dans le Minas Gerais entre 1720 et 1760, qui fournit des notes biographiques sur les artistes et sur leurs travaux respectifs. Une partie substantielle de ces registres a été inventoriée par des chercheurs dont les travaux ont récemment été publiés⁶⁴. Cependant, ces recherches se sont en général focalisées sur l'activité d'un artisan, comme les sculpteurs Francisco Xavier de Brito et José Coelho de Noronha, et uniquement dans le Minas Gerais⁶⁵. Voilà qui souligne la nécessité de chercher des données au Portugal, d'élargir les relevés au Brésil et de croiser les informations obtenues afin d'identifier les trajectoires possibles, encore largement méconnues, de ces artisans, d'approfondir les connaissances actuelles portant sur leur formation et les influences qu'ils ont probablement absorbées et exercées, et de comprendre si ces aspects sont présents dans les œuvres qu'ils ont réalisées. On sait que les initiatives visant à combler ces lacunes sont rares, et on peut indiquer les éléments disséminés dans l'ouvrage *Retábulos em Minas Gerais*⁶⁶, qui apporte une contribution fondamentale au sujet mais dont l'objet principal n'est ni d'explorer les questions énumérées plus haut, ni d'analyser uniquement le style joanin – il évoque en effet les exemplaires de retables de la région sur une période allant du début du XVIII^e siècle aux premières décennies du XIX^e siècle.

Dans le Nordeste du Brésil, au contraire, on trouve peu d'exemplaires de sculptures et de retables relevant des manifestations du style joanin. On peut signaler, dans la ville de Salvador de Bahia, les retables consacrés à saint Ignace de Loyola et à saint François-Xavier, dans la cathédrale-basilique ; les retables consacrés à Nossa Senhora da Glória et à saint Louis de Toulouse (Louis d'Anjou), datant d'environ 1738-1743 et installés dans le transept de l'église du couvent São Francisco, étudiés par Maria Helena Flexor⁶⁷ ; et enfin le retable principal de l'église du Tiers-Ordre carmélitain (Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo, Cachoeira). À João Pessoa, la capitale de l'État du Paraíba, on peut citer les retables de la chapelle de l'Ordem terceira de São Francisco

du couvent de Santo Antônio, étudiés par les chercheurs Maria Berthilde Moura Filha et Ivan Cavalcanti Filho⁶⁸. Dans l'État du Pernambuco, parmi les spécimens de la période joanine il faut mentionner le retable principal de l'église Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife), le retable principal de l'église Madre de Deus (Recife), une partie de l'ornementation en bois de la salle capitulaire du couvent São Francisco (Olinda) et le retable principal de la chapelle Fazenda do Engenho Bonito (Nazaré da Mata), encore non étudiés. On manque de documentation historique au sujet de la grande majorité de ces pièces, et on ne connaît donc ni le nom des artisans impliqués dans leur conception, ni la composition des ateliers de production, ni la part de la main-d'œuvre locale – qui pourrait inclure la collaboration d'esclaves noirs et d'indigènes – dans l'exécution de ces œuvres, ni encore le rôle qu'ont réellement joué ces groupes dans la matérialisation de l'art dans la région. Mentionnons, sur ce dernier point, l'étude de Luiz Mota de Menezes⁶⁹, qui aborde le sujet de la présence de Noirs et de métis parmi les artistes du Pernambuco – cependant l'auteur n'a pas précisé si ces hommes étaient à la tête des travaux de sculpture qu'il a inventoriés dans son texte.

Il subsiste encore quelques rares exemplaires d'art joanin dans l'État du Pará, dont les plus importants sont les chaires, le retable principal, trois retables de la nef et le retable de la sacristie de l'église São Francisco Xavier e Santo Alexandre, devenue aujourd'hui le Museu da arte sacra do Pará, à Belém (**fig. 3**). D'après les recherches de Renata Martins⁷⁰, qui s'appuient sur le récit du jésuite João Daniel, *Tesouro Máximo Descoberto no Rio Amazonas (1757-1776)* [Grand Trésor découvert dans le fleuve Amazone]⁷¹, les chaires, le retable principal et les anges à torche de l'église proviennent de l'atelier mené par le sculpteur tyrolien João Xavier Traer, dans lequel travaillaient des artisans noirs esclaves, métis et indigènes. La même auteure précise que les indigènes nommés Marçal, Ângelo et Faustino ont collaboré à la réalisation de ces pièces, ainsi que l'esclave Lucas, qui a doré certaines œuvres. Voilà qui atteste de la participation de la main-d'œuvre locale à la production de l'art joanin dans le Brésil du XVIII^e siècle, quand la plupart des documents consultés sur la période étudiée à ce jour mentionne en général seulement le nom d'artistes portugais. Par ailleurs, Renata Martins a démontré que, de son vivant, João Xavier Traer était le seul sculpteur de l'État du Pará, car après sa mort en 1737 sont arrivés trois sculpteurs portugais nommés Agostinho Rodrigues, Francisco Rebelo et Bernardo da Silva⁷². Il a probablement dû s'attacher à enseigner son art à des esclaves noirs et à des indigènes qui manifestaient un talent pour les travaux artistiques, afin qu'ils puissent le seconder dans l'exécution des commandes locales. On peut supposer qu'une telle situation était récurrente dans les ateliers de sculpture du vaste territoire colonial, où le faible nombre de professionnels qualifiés pour la production de telles pièces a généré un important flux d'artistes du Portugal vers le Brésil tout au long du XVIII^e siècle. On observe néanmoins une grande lacune historiographique, essentiellement due à l'absence de documentation de l'identité des personnes ayant participé à ces activités⁷³.

Il faudrait étudier ce large éventail de questions à la croisée de ces thématiques, encore fort peu traitées. On peut ainsi se demander, comme le montre l'exemple cité ci-dessus, si les indigènes et les esclaves noirs actifs dans les ateliers de sculpture ont réalisé des travaux ailleurs au Brésil ; si ces hommes ont participé au transfert des connaissances acquises auprès d'autres membres du groupe social dans lequel ils évoluaient ; s'ils étaient formés pour travailler uniquement avec les maîtres qui leur avaient enseigné la sculpture sur bois. Enfin, les femmes ont-elles participé à la réalisation d'œuvres d'art à cette époque ? Cette dernière question fait l'objet d'un silence total des sources : on ne dispose d'aucune preuve de participation féminine aux travaux d'ornementation religieuse dans le Brésil du XVIII^e siècle.

Il faut ajouter que les sculptures et retables eux-mêmes ne permettent pas d'identifier les mains qui les ont réalisées, de ce point de vue : ils sont dénués de preuves formelles et iconographiques dénotant l'univers culturel lié aux origines des artisans. C'est le cas des œuvres de l'église de São Francisco Xavier e Santo Alexandre ; cette œuvre ne contient pas non plus de références signalant l'existence du répertoire artistique personnel du sculpteur tyrolien João Xavier Traer, maître d'œuvre du chantier, dont les traits pourraient différer des paramètres de l'art sacré portugais de l'époque. Les éléments architecturaux, ornementaux et symboliques des retables et des chaires que ces hommes ont réalisés reproduisaient strictement les modèles propres à l'art sacré de la lusophonie joanine. On observe une situation équivalente dans d'autres régions du territoire brésilien. On peut cependant indiquer une exception, relevée dans le décor sculpté de l'église Santa Efigênia (Ouro Preto), où se réunissaient des esclaves africains. Dans ce lieu de culte orné de retables et de sculpture ornementale joanins, l'antependium d'un autel latéral comporte plusieurs symboles relevant d'un univers religieux africain, notamment des cauris, ce qui nous permet de reconnaître la présence noire, diluée ici dans des éléments du répertoire formel artistique portugais – puisque ces groupes minoritaires n'avaient pas le droit de pratiquer leur foi d'origine.

3. Retable principal de l'église São Francisco Xavier e Santo Alexandre, Belém, Museu da arte sacra do Pará.

Caractérisation formelle de la sculpture et des retables joanins brésiliens

Le courant artistique précédent, dénommé « style national portugais », se caractérise par des retables aux colonnes torsadées ornées de phénix, de feuilles de vigne, de grappes de raisins, couronnés par des archivoltes concentriques – les sculptures d'anges y sont rares, sinon inexistantes. Des centaines d'exemples de ce style existent au Brésil, comme la chapelle principale de l'église Nossa Senhora do Ó (Sabará) ou le retable de la Capela dourada (Recife).

Dans la phase coïncidant avec le règne de dom João V, l'ornementation témoigne d'une nouvelle façon de concevoir et d'harmoniser l'espace sacré : l'intérieur des édifices religieux est orné de volumes destinés à produire des compositions scénographiques, entremêlant dans bien des cas la sculpture, l'*azulejaria*, des incrustations minérales et la peinture en perspective. Parmi les éléments décoratifs, on note les retables visant à accueillir tabernacles, reliquaires, peintures, images dévotionnelles ou ostensoirs, l'usage pour l'une ou l'autre de ces fonctions n'étant pas une règle unique, puisqu'ils pouvaient servir à plusieurs d'entre elles. La plupart de ces structures ont été érigées en bois, essentiellement parce que l'offre en pierres de taille était rare au Brésil. Par ailleurs le bois permettait de reproduire des reliefs inspirés du glossaire de l'architecture, comme des colonnes, des pilastres, des frontons

4. Chapelle principale de l'église Nossa Senhora do Pilar, 1746-1754, Ouro Preto.

et des corbeaux, intégrés à l'ensemble pour créer des plans différenciés et des travées et, surtout, apporter une notion d'espace visant à simuler des zones architecturales inexistantes.

En général, les retables sont organisés par registres horizontaux et travées verticales. Le premier registre, la prédelle, à la base du retable, établit la forme générale, le plus souvent droite ou concave, et comporte des lambris sculptés. Dans les modèles joanins, on constate l'incorporation de sculptures d'atlantes à la base, comme l'illustrent les retables du transept de l'église du couvent São Francisco de Assis (Salvador), datés d'environ 1738-1743⁷⁴. Sur les côtés du socle, l'emploi d'atlantes placés en corbeaux, semblant soutenir les colonnes qui les surplombent, a aussi été fréquent. Au

Brésil, soulignons les sculptures joviales du retable principal de l'église principale Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), signées par Francisco Xavier de Brito, entre 1746-1750, qui témoignent de sa relation intime avec l'art lusophone de l'époque (**fig. 4**). Toujours sur le socle, se distinguent les tabernacles, devenus monumentaux sous l'influence du style joanin, débordant de la composition, comme celui du retable principal de l'église Madre de Deus (Recife) ou celui, impressionnant, du retable principal de l'église Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), garni d'enfants, de têtes d'anges, d'éléments sinueux en S et en C, de palmes et d'arabesques rappelant les styles ornementaux français. Dans les travées externes des retables, à partir des années 1720, apparaissent des niches ou des piédestaux, rares dans les modèles du style national portugais, destinés à accueillir des images dévotionnelles. Et de la travée centrale des spécimens joanins ressort la caisse (ou huche), qui suggère une nouvelle spatialité pour l'ensemble et présente, à partir de la première moitié du XVIII^e siècle, des trônes monumentaux échelonnés en degrés, comme l'illustre le retable principal de l'église Nossa Senhora do Carmo (Belém).

Le support des retables joanins est constitué de pilastres, de colonnes (droites et torses) ou de consoles, les ornements qui les complètent pouvant varier. Les colonnes torsos garnies d'enfants, de têtes d'anges, de roses, de feuilles d'acanthé ou de tournesol sont courantes, à l'instar des retables latéraux de l'église Santo Antônio (Santa Bárbara, Minas Gerais). On note aussi la présence d'anneaux distinguant le dernier tiers, comme sur les colonnes imaginées par le Bernin pour la composition du baldaquin de la basilique Saint-Pierre, au Vatican. Le retable principal de l'église Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife) illustre bien ces archétypes, parmi d'autres exemplaires recensés sur le territoire brésilien – ces éléments étaient très courants sur les retables de l'époque. Les colonnes droites, quand elles sont présentes, sont traditionnellement ornées de nœuds de ruban, d'enfants, de fleurs et de feuillages. Les consoles pouvaient apparaître par paire ou être associées à des colonnes torsos, comme dans les retables de la nef de l'église Nossa Senhora da Conceição (Ouro Preto).

La principale innovation du retable joanin, par rapport aux modèles antérieurs, réside dans le couronnement : les voussures concentriques du style national portugais ont disparu pour laisser la place aux médaillons, aux dais, aux courtines et à toute une gamme

d'anges, certains étant assis sur des éléments architecturaux, généralement en position de révérence vis-à-vis de la scène centrale, dont les représentations de la Sainte Trinité ou de Dieu le Père constituent les iconographies récurrentes. L'origine de ces derniers motifs peut être liée à la sculpture de la Sainte Trinité qui couronne l'autel de la chapelle de Saint Ignace de Loyola, dans l'église romaine du Gesù, conçue par Andrea Pozzo⁷⁵ et reproduite dans un traité qui a sûrement été consulté par les artisans alors actifs au Brésil, comme l'expliquent ailleurs Magno Moraes Mello⁷⁶, Pericão⁷⁷ et l'auteur de cet article⁷⁸. On en trouve plusieurs exemples, notamment le retable principal de l'église Nossa Senhora dos Militares (Recife), et plusieurs spécimens dans des églises du Minas Gerais, comme le retable principal de l'église Nossa Senhora do Pilar (São João del Rei).

Tous les éléments inventoriés sur les retables joanins, en s'intégrant au décor constitué par les chaires, les balustrades, les médaillons et, surtout, le décor des murs intérieurs, instaure une unité artistique et une symbiose visuelle de l'espace sacré, comme c'est le cas de l'église de l'Ordem terceira de São Francisco da Penitência (Rio de Janeiro), où l'on trouve l'un des ensembles les plus complets de la sculpture joanine luso-brésilienne. Ainsi, la scénographie baroque joanine, s'alliant avec la peinture, y matérialise le concept du *Bel composto*, rappelant de possibles influences de l'ingéniosité caractéristique de l'œuvre de Gian Lorenzo Bernini. Cette notion est suggérée, surtout, dans la conception du décor des murs et des voûtes des chapelles principales des églises de style joanin, dont l'ornementation a fait l'objet d'une grande attention : ces surfaces apparaissent comme des zones privilégiées pour les expérimentations de l'époque, au sens où les éléments décoratifs tentent de relier l'*azulejaria*, à la peinture, à l'incrustation minérale, aux caissons richement moulus. Elles sont liées aux décors des bas-côtés et des arcs triomphaux, et reflètent bien la prolixité du décor caractéristique du baroque luso-brésilien. On retrouve cette configuration, par exemple, dans la chapelle principale de l'église Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto).

Face au panorama présenté, qui permet de prendre la mesure de l'importance du style joanin dans l'histoire de l'art sacré au Brésil, il apparaît urgent d'élargir les recherches au patrimoine qui n'a pas encore été étudié. Cela permettrait de croiser les données et de préciser les possibles similarités et divergences entre les œuvres de cette époque, tout en considérant dans chaque cas le contexte culturel, social, et la main-d'œuvre. Bien que, comme on l'a dit, une telle étude se heurterait à l'absence de documentation historique permettant d'identifier les dates de production et le nom des artisans impliqués dans ces ouvrages, on peut tout de même faire l'hypothèse qu'une part significative des artisans travaillant dans ces ateliers était soumise à la fonction d'apprenti ou d'assistant, car les registres historiques, quand ils existent, indiquent en général que les maîtres étaient portugais, comme l'ont montré les exemples observés dans le Minas Gerais ainsi que les œuvres de l'église São Francisco Xavier e Santo Alexandre (Belém). Enfin, Les modèles graphiques utilisés pour désigner la conception de la sculpture et des retables joanins brésiliens sont encore trop méconnus. Il s'agit d'un univers peu exploré qui mérite d'être étudié car, dans le Brésil du XVIII^e siècle, les images imprimées étaient le principal vecteur matériel de circulation visuelle et elles furent utilisées, assurément, pour élaborer les décors religieux.

Traduit du portugais
par Élodie Dupau.

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Docteur en architecture et urbanisme, spécialiste des thématiques liées à l'art et à l'architecture religieuse coloniale luso-brésilienne (XVIII^e et XIX^e siècle), et principalement du décor sculpté en bois doré, Aziz José de Oliveira Pedrosa enseigne l'histoire critique de l'art et du design à l'Universidade do Estado de Minas Gerais.

NOTES

1. Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisbonne, Livros Horizontes, 1962.

2. Reinaldo dos Santos, *A escultura em Portugal do século XVI a XVIII*, Lisbonne, 1950, vol. 2, p. 60.

3. Charles Ralph Boxer, *O império marítimo português 1415-1825*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 257-258 [éd. orig. : *The Portuguese Seaborne Empire, 1415-1825*, Londres, Hutchinson, 1969].

4. Ana Cristina Araújo, « Ritualidade e poder na corte de D. João V, a gènese simbólica do regalismo político », *Revista de História das Ideias*, vol. 22, 2001, p. 175-208.

5. « Roma será para dom João V a matriz a partir da qual a imagem de Portugal se reinventará e se consolidará como seguidora fiel dos cânones artísticos e espirituais. » Sílvia Ferreira, « A talha dourada do altar-mor da igreja de Santa Catarina, em Lisboa », mémoire, Universidade Lusíada de Lisboa, 2002, p. 13.

6. Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal, a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*, Lisbonne / Mafra, Elo, 1990, p. 13-14.

7. *Ibidem*, p. 13.

8. Maria João Madeira Rodrigues, « Capela de São João Batista », dans *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 424.

9. D'après Margarida Calado, la date de fondation de l'académie du Portugal à Rome n'est pas exactement connue, puisqu'Armando Ayres de Carvalho indique l'année 1718 et Jose-Augusto França l'année 1720. Voir Margarida Calado, « Academia de Portugal em Roma », dans *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, cité n. 8, p. 18.

10. Magno Moraes Mello, « Vincenzo Bacherelli e o ambiente florentino, a formação de um quadraturista », *Varia História*, vol. 23, n° 38, 2007, p. 515-542.

11. Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Margarita Suárez-Carreño (trad. esp.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 334 [éd. orig. : *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958].

12. Sílvia Ferreira, « Claude Laprade, um escultor provençal na Lisboa de Setecentos », *Cadernos do Arquivo municipal*, vol. 2, n° 3, p. 149-178.

13. José Fernandes Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra, retórica da perfeição*, Lisbonne, Editorial Presença, 1994, p. 120.

14. *Ibidem*, p. 121.

15. Dans le chantier de Mafra furent impliqués les sculpteurs Pietro Bracci et Carlo Monaldi, ainsi que les peintres Agostini Masucci et Corrado Giaquinto. *Ibidem*.

16. « [F]rontões ondulantes de janelas, vergas arqueadas, baldaquinos curvos e outras dinâmicas formas borromínicas », Nelson Correia Borges, *Do Barroco ao Rococó*, Lisbonne, Publicações Alfa, 1986, p. 20.

17. Pereira, 1994, cité n. 13, p. 103.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 249.

20. *Ibidem*, p. 103.

21. Maria da Graça Pericão, « Tratadística de arte dos séculos XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa », *Barroco*, n° 15, 1990-1992, p. 189-218.

22. Filippo Passarini, *Nuove Inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli di versi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arte del disegno*, Rome, Domenico de Rossi, 1698.

23. Ferdinando Galli Bibiena, *L'Archittectura civile: preparata sul a geometria e ridotta alle prospettive*, Parme, Arnaldo Forni Editore, 1711.

24. Camila Fernanda Guimarães Santiago, « Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro, 1777-1830 », thèse de doctorat, Universidade federal de Minas Gerais, Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2009.

25. Mateus Alves Silva, « O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais », mémoire, Faculdade de filosofia e ciências humanas, Universidade federal de Minas Gerais, 2012.

26. Aziz José de Oliveira Pedrosa, « Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais, o caso do tratado de Andrea Pozzo », *Revista Autônoma*, vol. 13, 2018, p. 103-124.

27. Luiz Alberto Ribeiro Freire, *A talha neoclássica na Bahia*, Rio de Janeiro, Odebrecht, 2006, p. 366.

28. Luís de Moura Sobral, « Livros, gravuras e emblemas entre a Europa e as Américas, notas sobre a cultura visual barroca no espaço atlântico », dans Ilda Mendes dos Santos et Isabel Almeida (dir.), *República das Letras, Bibliotecas Viajantes*, actes du colloque (Paris, université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, CREPAL / Lisbonne, Centro interuniversitário de estudos camonianos / Centro de humanidades, 2017), Lisbonne, CREPAL / Centro interuniversitário de estudos camonianos, 2020, p. 207-239.

29. Alex Fernandes Bohrer, *O Discurso da imagem, invenção, cópia e circularidade na arte*, Lisbonne, Lisbon Press, 2020.

30. Voir Pedrosa, 2018, cité n. 26.

31. Voir Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, CosacNaify, 2003.

32. Vitor Serrão, *História da arte em Portugal, o barroco*, Lisbonne, Editorial Presença, 2003, p. 226.

33. Oliveira, 2003, cité n. 31, p. 27-28.

34. Wittkower, (1958) 2010, cité n. 11, p. 161.
35. Smith, 1962, cité n. 1.
36. « [T]rês ciclos capitais que, embora não se sobreponham rigorosamente aos reinados, abrangem, todavia, períodos bem diferenciados no conceito essencial das formas » Santos, 1950, cité n. 2, vol. 2, p. 51.
37. *Ibidem*.
38. Smith, 1962, cité n. 1.
39. Oliveira, 2003, cité n. 31.
40. Marcos Cesar de Senna Hill, « Le sculpteur Francisco Xavier de Brito, état de la question et analyse de son œuvre de la chapelle de la Penitência de São Francisco de Rio de Janeiro », mémoire, Université catholique de Louvain, 1990, vol. 2, p. 51.
41. Sílvia Ferreira, « A talha barroca de Lisboa, 1670-1720: Os artistas e as obras », thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, Faculdade de letras, 2009.
42. Alex Fernandes Bohrer, « A talha do estilo nacional português em Minas Gerais, contexto sociocultural e produção artística », thèse de doctorat, Universidade federal de Minas Gerais, 2015.
43. Antonio José Sapucaia de Faria Góis, *Fatores condicionantes na morfologia do retábulo. A arte da talha no centro histórico de Salvador*, São Paulo, Annablume, 2017.
44. Aziz José de Oliveira Pedrosa, *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais, retábulos, entalhadores e oficinas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.
45. Ana Celeste Glória (dir.), *O retábulo no espaço Ibero-Americano, forma, função e iconografia*, actes du premier colloque d'histoire de l'art (Lisbonne, 2015), Lisbonne, Instituto de história da arte da Faculdade de ciências sociais e humanas Nova, 2016.
46. « [U]nidade estética », Pereira, 1994, cité n. 13, p. 90.
47. « [E]mbora haja traços comuns e certas tendências expressivas », *ibidem*.
48. « [Fa]zer corresponder uma conjuntura artística a um reinado, na medida em que essa realidade não é aplicável nem aos monarcas anteriores nem aos posteriores ». Francisco Lameira, Vítor Serrão, « O retábulo em Portugal, o barroco final 1713-1746 », *Promontória: revista do departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve*, n° 3, 2005, p. 287-316, ici p. 288.
49. *Ibidem*.
50. « [D]ivulgação da estética joanina barroca no Norte do país », Natália Marinho Ferreira Alves, *A escola de talha portuense e sua influência no Norte de Portugal*, Lisbonne, Edições Inapa, 2001, p. 89.
51. Voir Sílvia Ferreira, Aziz José de Oliveira Pedrosa, « Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765), duas faces da talha barroca luso-brasileira », dans Fernando Quiles, María del Pilar López (dir.), *Barroco vivo, Barroco continuo*, Séville, Enredars Publicaciones, 2019, p. 180-199.
52. La circulation des artistes entre le Portugal et le Brésil fut considérable dans la première moitié du XVIII^e siècle. Néanmoins, la documentation concernant cette période est trop pauvre et ne nous permet pas de connaître dans le détail les œuvres réalisées sur le territoire brésilien. Le nom de Manuel de Brito est donc d'autant plus important.
53. Ayres de Carvalho, « Novas revelações para a história do barroco em Portugal », *Belas Artes*, vol. 20, 1964, p. 72.
54. Sílvia Ferreira, « Manuel de Brito: mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa, act. 1720-1739, uma obra entre dois continentes », dans Emília Isabel Mayer Godinho Mendonça et Ana Paula Rebelo Correia (dir.), *As artes decorativas e a expansão portuguesa: imaginário e viagem*, actes du second colloque d'arts décoratifs (Lisbonne, Salão nobre, Museu de artes decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2008), Lisbonne, Centro Científico e Cultural de Macau / Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, p. 23.
55. Mario Barata, *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Agir, 1975, p. 31.
56. Adalgisa Arantes Campos, « São Miguel, as almas do Purgatório e as balanças, iconografia e veneração na Época Moderna », *Memorandum*, vol. 7, 2004, p. 102-127.
57. Aziz José de Oliveira Pedrosa, « A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto », *Revista Art Cultura*, vol. 19, n° 35, 2017, p. 160.
58. *Ibidem*.
59. Voir Pedrosa, 2019, cité n. 44.
60. *Ibidem*.
61. Cesar de Senna Hill, 1990, cité n. 40, vol. 2, p. 110.
62. Ouro Preto, Archives paroissiales de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, 1729-1777, vol. 224, p. 34.
63. Lisbonne, Arquivo nacional da Torre do Tombo, *Cartório notarial de Lisboa*, n. 11, caixa 116, p. 97. Information inédite obtenue par Sílvia Ferreira, que je remercie pour son aimable autorisation de publication.
64. Voir Pedrosa, 2019, cité n. 44.
65. Voir Sílvia, Pedrosa, 2018, cité n. 51.
66. Francisco Lameira, Aziz José de Oliveira Pedrosa, Alex Fernandes Bohrer, José João Loureiro, *Retábulos em Minas Gerais*, Faro, Departamento de artes e humanidades da Universidade do Algarve, 2018.
67. Maria Helena Ochi Flexor, *Igrejas e conventos da Bahia*, Brasília, Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional, 2010, vol. 2, p. 48.
68. Maria Berthilde Moura Filha, Ivan Cavalcanti Filho, « Uma capela dourada e outra por dourar: o caso das Ordens terceiras do Recife e da Paraíba », dans Natália Marinho Ferreira-Alves (dir.), *Os Franciscanos no mundo Português*, II. *As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*, Porto, Centro de estudos da população, economia e sociedade (CEPES), 2012.
69. Luiz Mota de Menezes, « A presença de negros e pardos na arte pernambucana », dans Emanuel Araújo (dir.), *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Tenenge, 1988.
70. Renata Maria de Almeida Martins, « Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas missões

jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759 », thèse de doctorat, Faculdade arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009, p. 229.

71. João Daniel, *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2004.

72. Martins, 2009, cité n. 70, p. 229.

73. L'examen de l'art sacré du Minas Gerais permet quant à lui d'identifier quelques noms d'artisans esclaves ou descendants d'esclaves ayant participé à la réalisation des décors : on peut ainsi citer le sculpteur Silvério Dias, qui a appris le métier avec le portugais Francisco Vieira Servas, et du prodige de l'art local, Antônio Francisco Lisboa, surnommé O Aleijadinho (« le petit estropié »), fils d'une esclave et du charpentier portugais Manuel Francisco Lisboa. Toutefois, le travail de ces deux hommes ne s'inscrit pas dans le style joanin étudié ici. Voir Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, Publicações da diretoria do patrimônio histórico e artístico nacional, 1974, vol. 1, p. 246 ; Ivo Porto de Menezes, *Antônio Francisco Lisboa*, Belo Horizonte, C/Arte, 2014.

74. Flexor, 2010, cité n. 67, vol. 2, p. 48.

75. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In qua proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad Architecturam*, Rome, Giovanni Generoso Salomoni, 1758, fig. 60.

76. Magno Mello Moraes, *A pintura de tectos em perspectiva, no Portugal de d. João V*, Lisbonne, Estampa, 1998, p. 233-238.

77. Pericão, 1990-1992, cité n. 21, p. 189-218.

78. Pedrosa, 2018, cité n. 26, p. 103-124.