

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**A ARTE DO VALE DO JEQUITINHONHA NO SÉCULO XVIII:
ESTUDO DAS PINTURAS SOBRE MADEIRA DA CAPELA DE SÃO
GONÇALO (MINAS NOVAS – MG) E IGREJA DE NOSSA SENHORA DO
ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS (CHAPADA DO NORTE – MG)**

Carla Mabel Santos Paula

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2011**

Carla Mabel Santos Paula

**A ARTE DO VALE DO JEQUITINHONHA NO SÉCULO XVIII:
ESTUDO DAS PINTURAS SOBRE MADEIRA DA CAPELA DE SÃO
GONÇALO (MINAS NOVAS – MG) E IGREJA DE NOSSA SENHORA DO
ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS (CHAPADA DO NORTE – MG)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da
Imagem

Orientador
Luiz Antonio Cruz Souza

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG
2011

Paula, Carla Mabel Santos, 1980-

A arte do Vale do Jequitinhonha no século XVIII: estudo das pinturas sobre madeira da Capela de São Gonçalo (Minas Novas – MG) e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Chapada do Norte – MG) / Carla Mabel Santos Paula. - 2013

170 f: il.; +1 CD-ROM

Orientador: Luiz Antonio Cruz Souza

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011

1. Pintura em madeira– Conservação e Restauração – Teses 2. Pintura em madeira – Técnica – Teses 3. Jequitinhonha, Rio, Vale (MG e BA) – História – Teses 4. Arte – Jequitinhonha, Rio, Vale (MG e BA) – Teses I. Souza, Luiz Antonio Cruz, 1962 – II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.

CDD: 702.88



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CARLA MABEL SANTOS PAULA** Número de Registro **2009710830**.

Titulo: **A ARTE DO VALE DO JEQUITINHONHA NO SÉCULO XVIII: ESTUDO DAS PINTURAS SOBRE MADEIRA DA CAPELA DE SÃO GONÇALO (MINAS NOVAS - MG) E IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS (CHAPADA DO NORTE - MG)**

Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza – Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Isolda Maria de Castro Mendes – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves -titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Magno Moraes Melo – titular – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Antônio Fernando Batista dos Santos – titular- IPHAN/MG

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2011

AGRADECIMENTOS

Dedico a presente dissertação aos meus pais e irmãos, pelo apoio e incentivo durante toda a minha trajetória.

Agradeço aos que incentivaram e colaboraram para o meu processo de produção e pesquisa, necessários para a conclusão deste trabalho, como é o caso da Prefeitura e comunidade de Chapada do Norte, em especial aos membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, à Paróquia e ao Padre Marcelo. Sou grata também à Prefeitura e comunidade de Minas Novas, ao Domingos Teodolindo pelas fotos, em especial à Paróquia e ao Padre Fernando.

Muito tenho a agradecer às equipes profissionais que executaram e fiscalizaram a restauração das duas capelas, ao IEPHA, e em especial à Mara Fantini, pelo grande apoio, compreensão e incentivo.

Agradeço ao meu orientador Luiz Souza pela disponibilidade para realizar as análises no Vale do Jequitinhonha, e por compartilhar comigo sua vasta experiência na área de tecnologia de materiais.

À CAPES e REUNI. À Zina, por todas as informações e auxílio.

Devo agradecer também ao CECOR/LACICOR, em especial à professora Isolda Mendes pela disposição em realizar parte das análises desta pesquisa e pela amizade; à Selma Otília pelas análises de laboratório e auxílio nos estudos dos materiais componentes de meu objeto de pesquisa, agradeço pelo cuidado e dedicação.

Muito importante também na realização deste mestrado foram os amigos que me ajudaram, compartilhando idéias, fomentando discussões e, sobretudo me apoiando em momentos difíceis. Dentre eles agradeço em especial Vanessa e Ana Cristina pela revisão, a Ingrid Machado pelo Abstract, Lúcia Silvânia pelo apoio, e Gil Chaves pela amizade sincera e confiança.

*“Você que banha no Fanado e que tira ouro de bateia
Que faz da vida uma festa e adora falar poesia (...)”*

Verono

RESUMO

As cidades de Chapada do Norte e Minas Novas estão situadas no Médio Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, região que tem sido foco de várias pesquisas principalmente ligadas à cultura imaterial e à produção de cerâmica, pela riqueza e peculiaridades de seus costumes e tradições. Sabe-se ainda muito pouco sobre a arte produzida nessa região durante o século XVIII, muitas obras foram perdidas, e a maioria em péssimo estado de conservação, com várias camadas de repintura. Nos anos entre 2006 a 2010, realizamos o trabalho de restauração dos elementos artísticos de duas capelas construídas na primeira metade do século XVIII: a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Chapada do Norte e, de São Gonçalo em Minas Novas. Trata-se de pinturas sobre madeira que compõem altares e forros, e, que após a remoção de camadas de repintura foi possível avaliar sua importância para a história da arte colonial no século XVIII em Minas Gerais. Analisamos as características e semelhanças das pinturas das duas capelas em questão e as prováveis relações e influências da arte européia ressaltando as características culturais e sociais da região do Vale do Jequitinhonha, com o objetivo também de comprovar a hipótese de que um mesmo artista teria atuado nessas duas cidades nas primeiras décadas do século XVIII. Para tanto adotamos uma metodologia interdisciplinar, que envolve estudos técnicos, científicos, históricos e estilísticos, visando o entendimento dos exemplares escolhidos em seus vários aspectos.

Palavras-chave: *Jequitinhonha, arte, pintura, conservação, madeira.*

ABSTRACT

The cities of Chapada do Norte and Minas Novas are located in Middle Jequitinhonha, north of Minas Gerais, a region which has been the focus of several researches mainly related to the immaterial culture and ceramic production, for its richness and peculiarities of its customs and traditions. A little is known about the art produced in this region through the 18th century, many works were lost, and most of them in an awful conservation state, with many layers of repainting. Between the years of 2006 and 2010, there was made a work of restoration of the artistic elements of two chapels build by the first half of the 18th century: the chapel of Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos in Chapada do Norte and of São Gonçalo in Minas Novas. It is about paintings on wood which constitute altars and ceiling, and, which after the removal from its layers of paintings it was possible to evaluate its importance to the history of colonial art in the 18th century in Minas Gerais. The characteristics and resemblances of the paintings from the two chapel in question were analyzed as well as its possible relations and influences from European art, highlighting the cultural and social characteristics from Jequitinhonha Valley, with the objective of also proving the hypothesis that an only artist had acted in these two cities in the first decades of the 18th century. Therefore, a multidisciplinary method was adopted, which surrounds technical, scientific, historical and stylistic studies, aiming the understanding of the samples chosen within its various aspects.

Key words: Jequitinhonha, art, paint, conservation, wood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mapa feito por John Mawe em 1812, em que descreve o caminho percorrido desde o Rio de Janeiro, passando por Vila Rica, Tejuco, alcançando as vilas de Minas Novas (Bom Sucesso), Chapada e Água Suja (cidade de Berilo).....	21
Figura 2	Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Minas Novas, XVIII.....	26
Figura 3	Capela de São José, Minas Novas, XVIII.....	27
Figura 4	Sobradão, Minas Novas, XVIII.....	28
Figura 5	Capela do Santíssimo da Matriz de Chapada do Norte, XVIII.	29
Figura 6	Capela do Santíssimo da Matriz de Chapada do Norte, século XVIII (detalhe da parede lateral esquerda).....	30
Figura 7	Forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Berilo, XVIII.....	31
Figura 8	Detalhe de pintura do altar-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Berilo, século XVIII.....	31
Figura 9	Casa do inconfidente Domingos de Abreu Vieira, Berilo, século XIX.....	32
Figura 10	Detalhe das pinturas de forro da Casa do inconfidente Abreu Vieira, Berilo, século XIX.....	32
Figura 11	São Sebastião – Imaginária religiosa guardada no antigo hospital, Berilo, séculos XVIII e XIX.....	33
Figura 12	Santa Efigênia – Imaginária religiosa guardada no antigo hospital, Berilo, séculos XVIII e XIX.....	33
Figura 13	Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, XIX. Foto após a intervenção de restauro de elementos artísticos.....	34
Figura 14	<i>Circuncisão do Menino Jesus</i> , Ilhargá da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, XVIII.....	35
Figura 15	<i>Circuncisão do Menino Jesus</i> , Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, XIX.	35
Figura 16	Mapa da região do Vale do Jequitinhonha e suas subdivisões, de 1730-1930.....	42
Figura 17	Vista da cidade de Minas Novas. Foto do desenho de 1767.....	43
Figura 18	Capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII.....	46
Figura 19	Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo, século XVIII.....	46
Figura 20	Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo, década de 1980.....	47
Figura 21	São Tomás de Aquino. Pintura do nicho esquerdo do altar-mor.....	48
Figura 22	São Domingos de Gusmão. Pintura do nicho direito do altar-mor.....	48
Figura 23	Detalhe São Tomás de Aquino.....	49
Figura 24	Detalhe dos ornamentos do altar em tons de azul e vermelho, e aplicações de folha de ouro..	49
Figura 25	Capela-mor, capela de São Gonçalo. Antes da restauração em 2009.....	49
Figura 26	Capela-mor, capela de São Gonçalo. Após o término da restauração em 2009.....	49
Figura 27	Mapa das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte.....	52
Figura 28	Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII, após o restauro.....	53

Figura 29	Arco do cruzeiro e capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII.....	54
Figura 30	Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII. Reforma emergencial realizada na década de 70.....	55
Figura 31	Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII.....	56
Figura 32	Detalhe da parte superior do arco do cruzeiro. Nossa Senhora do Rosário com o menino entregando o terço a São Domingos e Santa Catarina.....	56
Figura 33	Detalhe dos painéis laterais da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII	57
Figura 34	Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos após o restauro, em 2006.....	57
Figura 35	Detalhe das <i>grotescas</i> da <i>Domus Aurea</i>	59
Figura 36	Detalhe de uma das seções da <i>Loggia</i> de Rafael, Vaticano, 1518.....	59
Figura 37	St. Petersburg, Hermitage, Charles-Louis Clérisseau (1722-1820), <i>panel with arabesques</i>	63
Figura 38	Forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, século XVIII.....	66
Figura 39	Forro da nave da Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, século XVIII.....	66
Figura 40	Mesa de altar com pinturas de <i>grotescas</i> , retábulo de Nossa Senhora da Anunciada, Colégio do Espírito Santo, Portugal, séc. XVIII.....	67
Figura 41	Altar de Santa Ana, Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral, Ouro Preto, séc. XVIII.....	68
Figura 42	Máscaras <i>grotescas</i> gravadas por Frans Huis e depois desenhadas por Cornelis Floris, 1555.....	69
Figura 43	Detalhe de decoração das bordas do livro <i>Farnese Hours</i> por Giulio Clovio, anterior a 1546..	69
Figura 44	Máscara pintada na base de uma coluna na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	69
Figura 45	Detalhe de desenho atribuído a Perin Del Vaga, séc. XVI.....	70
Figura 46	Figura antropomórfica no forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	70
Figura 47	Igreja e Antigo Convento de São Francisco, Estremoz, Portugal, XVII-XVIII.....	70
Figura 48	Detalhe do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	71
Figura 49	Detalhe de <i>putti</i> da Catedral de Siena, <i>Libreria Piccolomini</i> (1501-1506), Pinturicchio.....	71
Figura 50	Altar-mor da capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	73
Figura 51	Detalhe da parte superior do altar, Minas Novas, séc. XVIII.....	73
Figura 52	Detalhe do altar da capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	74
Figura 53	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), séc. XVIII, Minas Novas.....	75
Figura 54	Cenas bíblicas emolduradas. Detalhe da pintura das ilhargas da capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, século XVIII.....	76
Figura 55	Pintura das ilhargas da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), séc. XVIII, Chapada do Norte.....	76
Figura 56	Detalhe do forro do coro capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	77

Figura 57	Detalhe dos ornamentos da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII. Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, séc. XVIII, Minas Novas.....	77
Figura 58	Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário após o restauro, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	79
Figura 59	Desenhos esquemáticos das pinturas do forro das capelas de São Gonçalo, em Minas Novas, e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte.....	80
Figura 60	Tecido de seda adamascado, séc. XVIII. Museo Textil Terrassa.....	84
Figura 61	Detalhe da pintura sobre madeira da mesa do altar pertencente à Matriz de Chapada do Norte, séc. XVIII.....	84
Figura 62	THE WOODWORKER'S SHOP from Hans Sachs, <i>Eygentliche Beschreibung Aller Stande ... mit Kunstreichen Figuren</i> [by Jost Amman], Frankfurt, 1568. (Library of Congress.).....	86
Figura 63	Joseph Moxon, <i>Mechanick Exercises...</i> , 3rd ed., London, 1703. (Library of Congress).....	86
Figura 64	Desdobramento da madeira. Gravura de Jean-Baptiste Debret.....	86
Figura 65	Sistema de tesoura suspensa.....	87
Figura 66	Sistema de caibro armado.....	87
Figura 67	A - Estrutura do telhado para receber as tábuas do forro na capela de São Gonçalo. B – Estrutura do telhado da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.....	87
Figura 68	Estrutura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, séc. XVIII, Chapada do Norte.....	88
Figura 69	Estrutura do forro da capela de São Gonçalo, séc. XVIII, Minas Novas.....	88
Figura 70	Modo de encaixe das tábuas nas capelas.....	88
Figura 71	Montagem do forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	89
Figura 72	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	89
Figura 73	Detalhe do forro da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, séc. XVIII.....	90
Figura 74	Risco transferido através do <i>espolvero</i> . Detalhe do forro da igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, séc. XIX.....	91
Figura 75	Esquema de desenho do forro da capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII.....	92
Figura 76	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII.....	92
Figura 77	Detalhe da balaustrada do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – Chapada do Norte.....	93
Figura 78	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII (detalhe).....	97
Figura 79	Detalhe da pintura das ilhargas da capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, séc. XVIII.....	97
Figura 80	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII (detalhe).....	98
Figura 81	Pintura das ilhargas da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII (detalhe).....	98
Figura 82	Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	98
Figura 83	Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	98
Figura 84	Retábulo (altar-mor) da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.....	99

Figura 85	Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.....	99
Figura 86	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.....	99
Figura 87	Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), Chapada do Norte, séc. XVIII.....	99
Figura 88	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.....	100
Figura 89	Forro da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), Chapada do Norte, séc. XVIII.....	100
Figura 90	Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.....	100
Figura 91	Forro do camarim do altar-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.	100
Figura 92	Espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III-V, marca BRUCKER.....	102
Figura 93	Detalhe da pintura do rosto de São Domingos de Gusmão da capela de São Gonçalo, séc. XVIII.....	109
Figura 94	Atlante do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, séc. XVIII.....	109
Figura 95	Forro da capela-mor da capela do Bom Jesus das Flores no Taquaral em Ouro Preto, séc. XVIII.....	110
Figura 96	Forro da capela-mor da capela do Bom Jesus das Flores no Taquaral. Detalhe de um dos <i>putti</i> do medalhão central.....	110
Figura 97	Forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, séc. XVIII.....	111
Figura 98	Forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, séc. XVIII. Detalhe do atlante nos vértices.....	111
Figura 99	Detalhe da balaustrada do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – Chapada do Norte, séc. XVIII.....	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Identificação das amostras de madeira.....	103
Quadro 2	Relação das amostras e materiais identificados, da capela de São Gonçalo, Minas Novas.....	105
Quadro 3	Descrição da estratigrafia de pontos específicos das pinturas da capela de São Gonçalo, Minas Novas.....	106
Quadro 4	Identificação de pigmentos através de Espectrometria de Raios-X (XRF) – Capela de São Gonçalo – Minas Novas.....	107
Quadro 5	Identificação de pigmentos através de Espectrometria de Raios-X (XRF) – Capela de Nossa senhora do Rosário dos Homens Pretos – Chapada do Norte.....	107
Quadro 6	Dispersões - Capela de São Gonçalo, Minas Novas.....	108

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – A arte colonial no Vale do Jequitinhonha	21
1.1. O Estudo de Carlos Del Negro	23
1.2. Características estilísticas	35
CAPÍTULO 2 – Aspectos históricos, culturais e artísticos das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte	39
2.1. Minas Novas	39
2.2. A capela de São Gonçalo	45
2.3. Chapada do Norte	50
2.4. A capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	53
CAPÍTULO 3 – A influência das <i>grotescas</i>	58
3.1. O passo ao arabesco	61
3.2. A difusão do gênero em Portugal – a pintura de <i>brutesco</i>	63
3.3. As influências nas pinturas das capelas de São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	72
CAPÍTULO 4 – Tratados de pintura – materiais e técnicas	81
4.1. Técnica de pintura sobre madeira	85
4.2. A montagem do tabuado para pintura	87
4.3. O desenho	90
4.4. A pintura: características e semelhanças	97

CAPÍTULO 5 – ESTUDO DOS MATERIAIS	101
5.1. Técnicas analíticas utilizadas para a identificação de materiais.....	103
5.1.2. Resultados.....	103
5.2. Discussão dos resultados.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122
GLOSSÁRIO	128
ANEXOS	
Anexo I – Arrolamento das capelas e igrejas citadas na pesquisa.....	130
Anexo II – Relatório de Análises	132

INTRODUÇÃO

O Vale do Jequitinhonha tem sido foco de diversas pesquisas científicas, principalmente relacionadas à História, à Geografia, e à Antropologia. Devido à grande escassez de fontes primárias, as principais informações históricas referentes à região consistem em relatos, observações e depoimentos de viajantes que percorreram os caminhos do norte de Minas durante o século XIX, descrevendo dos aspectos físicos da região à realidade e a vida social da população. Em meados do século XX, há uma retomada do interesse pelo estudo da região, mas é somente a partir da década de oitenta que se intensifica a produção de trabalhos acadêmicos sobre as cidades que compõem o Vale do Jequitinhonha. Quanto aos estudos relacionados à Arte, estes abordam temas contemporâneos ligados, principalmente, aos trabalhos artesanais produzidos no norte de Minas, como as peças de cerâmica, que representam hoje não só a expressão artística local, mas também a fonte de renda de muitas famílias.

Para a realização deste trabalho tomamos como referência as capelas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte, restaurada em 2006; e a de São Gonçalo, em Minas Novas, restaurada em 2010. Ambos os templos foram erigidos em meados do século XVIII, e, com a restauração das pinturas pertencentes às edificações, foi possível observar mais claramente e caracterizar o estilo e as técnicas de pintura empregados, bastante semelhantes nas duas capelas, nas quais provavelmente um mesmo artista teria atuado. Os objetivos da pesquisa foram estudar as pinturas sobre madeira existentes nas capelas e analisá-las no intuito de conhecer a técnica e os materiais utilizados, investigar e comparar as principais semelhanças entre elas, quanto ao período e ao modo de produção.

Devido à falta de registros documentais que pudessem fornecer os subsídios necessários para a realização da pesquisa, foi preciso recorrer a outras fontes – no caso, às próprias pinturas e aos materiais que as constituem –, num esforço, como cita Jacques Le Goff (LE GOFF, 1996, p.540), em fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entrelaçada que supre a ausência

do documento escrito. Foi necessária, portanto, a utilização de uma metodologia interdisciplinar, que envolvesse estudos técnicos, científicos, históricos, formais e estilísticos, tendo como finalidade o entendimento dos exemplares escolhidos em seus vários aspectos, bem como a parceria com profissionais de diversas áreas, produzindo dados que pudessem abrir caminho a novas discussões, tanto na área das Ciências Humanas quanto na área das Ciências Naturais.

Nesse sentido, analisamos os processos de formação e criação artística, com preceitos que partem da História da Arte, da Ciência da Conservação e da História da Arte Técnica, abordando questões que se referem às decorações e modelos, aos materiais e técnicas de arte, à origem e à manufatura. Destacamos o campo de História da Arte Técnica como uma disciplina que passa a ser cada vez mais necessária para o estudo da arte, especialmente a partir da década de 1970, ao investigar e traçar as características técnicas e os materiais desenvolvidos por artistas em determinados períodos e lugares ao longo dos anos. Neste sentido, o desenvolvimento desta disciplina significou um avanço nos estudos de arte, realizados de maneira cada vez mais criteriosa, embasados cientificamente e elaborados por profissionais de diversas áreas do conhecimento, como bem define o trecho a seguir:

The development over the last century of the scientific examination of works of art has completely altered the way that we evaluate objects. Employing an increasingly wide range of analytical tools, researchers from the fields of art history, conservation, and conservation science are demonstrating the value of working together in an interdisciplinary manner. Originally simply called “technical studies,” these collaborative efforts now compose a burgeoning field of study called technical art history (AINSWORTH, 2005, p.5)¹.

Tal empenho não se limita a uma operação exata de cruzar os dados materiais e aqueles provenientes das fontes escritas e visuais, mas consiste em transformar esses dados em documentos, incidindo sobre uma história cultural que lhes dá sentido, os interpreta e os ressignifica (SIRACUSANO, 2008, p.42). Por exemplo, no período colonial mineiro, o estudo das técnicas e a manipulação de muitos materiais artísticos “revela que os artistas que trabalhavam em Minas Gerais, no século XVIII, conheciam e maestravam as técnicas de preparação de madeiras para o sucesso da execução do douramento, prateamento, elaboração de carnações, veladuras, etc.” (SOUZA, 1996, p.91), algumas delas de acordo com tratados de

¹ O desenvolvimento da análise científica de obras de arte durante o último século alterou completamente a maneira de avaliarmos os objetos. Empregando uma gama crescente de ferramentas analíticas, os pesquisadores das áreas de história da arte, conservação e ciência da conservação estão demonstrando o valor do trabalho em conjunto de forma interdisciplinar. Originalmente chamado simplesmente de "estudos técnicos", esses esforços de colaboração agora compõem um florescente campo de estudo chamado de história da arte técnica (tradução da autora).

pintura europeus. No entanto, constata-se, no caso das pinturas mineiras, a adaptação de muitos materiais às possibilidades locais, aos cenários cultural e também natural de cada região das minas. Citamos o estudo de Luiz Antônio Cruz Souza que, ao analisar os materiais artísticos da Matriz de Catas Altas (Catas Altas-MG), identificou o uso da tabatinga (caolinita) como material regional utilizado em substituição ao gesso (SOUZA, 1996, p.91).

Nesse sentido, os trabalhos em cuja realização se constrói a parceria com historiadores da arte, conservadores e cientistas têm se intensificado, resultando em análises cada vez mais criteriosas. Esse tipo de estudo interdisciplinar nos possibilita ver e entender um objeto artístico em toda a sua forma, tanto estética quanto material e estrutural. E hoje, com o avanço de novos métodos e técnicas de análise científica, temos a possibilidade de estudar a composição dos materiais e técnicas utilizados para a realização dessas obras, uma vez que “O comportamento dos sistemas materiais que formam a estrutura física de uma pintura atuam diretamente sobre o que chega a nossos sentidos, ou seja, a imagem” (LOPES, 2002, p.11).

Analisamos a práxis pictórica na região Norte de Minas, especificamente nas capelas de São Gonçalo e Rosário, sobre a qual será possível perceber a combinação de uma herança europeia com tradições locais e conhecer melhor a arte produzida na região, ressaltando sua importância e propondo uma integração dessas pinturas aos grandes centros de produção artística do período colonial.

Um dos mais importantes trabalhos sobre a pintura do norte de Minas Gerais foi o estudo realizado por Carlos Del Negro² (1979), no qual o autor organizou uma vasta documentação fotográfica ao percorrer as cidades principais, Diamantina e Serro, até as cidades de Minas Novas, Turmalina, Chapada do Norte e Berilo. Tal obra fornece um inventário das pinturas existentes no Norte do Estado, grande parte delas em processo de deterioração, devido às más condições de conservação das edificações, sendo possível perceber também intervenções como repinturas. Pouco mais de trinta anos após a publicação desse livro, algumas obras encontram-se ainda repintadas; outras, em fase avançada de deterioração, quase desapareceram por completo. A capela do Rosário, em Chapada do Norte, por exemplo, foi repintada após a documentação de Del Negro, sendo removida a repintura somente no ano de 2007.

As cidades de Minas Novas e Chapada do Norte possuem um rico acervo artístico, cujo reconhecimento é essencial para o estudo da arte mineira; no entanto, permaneceram à

² Pesquisador e historiador que publicou uma série de monografias nas *Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Sua pesquisa abrangeu uma área pouco divulgada, o norte de Minas, precisamente nas localidades que pertenceram à antiga Comarca do Serro Frio.

margem dos estudos sobre a arte colonial durante muitos anos. As pesquisas realizadas sobre a pintura colonial mineira geralmente estão focadas em obras com autoria reconhecida e produzidas a partir de fins do século XVIII e no século XIX, nas áreas mais centrais do Estado, havendo a necessidade de identificar e conhecer as pinturas anteriores a essa data na região do Vale do Jequitinhonha, cuja autoria (da maior parte delas) permanece anônima, principalmente pela escassez de documentação.

No primeiro capítulo abordamos algumas questões relacionadas à história da região do Vale, sua formação e povoamento, salientando as características particulares da região que outrora viveu um significativo, porém curto, florescimento econômico. Desse passado de intenso comércio de ouro e pedras preciosas, restaram vários bens importantes à história da arte colonial mineira, dos quais pontuamos alguns e verificamos seu atual estado de conservação. Para isso, passamos, primeiramente, pelo estudo da obra de Carlos Del Negro, as fontes utilizadas por ele, suas impressões e sua trajetória pelas cidades do norte de Minas. A partir daí, apresentamos a atual situação do patrimônio artístico das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, e as perspectivas para a adoção de medidas de conservação e restauração de seus bens culturais móveis.

No segundo capítulo, analisamos o processo de colonização e formação das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, a importância delas no comércio de metal e pedras preciosas, bem como no de produtos agrícolas, essencialmente o algodão, exportado e tido como um dos melhores e mais caros nos portos de exportação. Outro aspecto que chama a atenção é o fervor religioso e místico da região, observado em muitos relatos de viajantes no século XIX, dos quais citaremos algumas passagens. Neste estudo introdutório, descrevemos formalmente as duas capelas tema deste trabalho; bem como uma breve abordagem dos temas religiosos e profanos ali representados.

Dedicamos o terceiro capítulo à descrição e análise estilística das pinturas das duas capelas, tendo como principal referencial teórico o estudo de Nicole Dacos (2008) sobre o grotesco. O estudo da professora da Universidade de Bruxelas faz referência a pinturas realizadas na Europa nos séculos XVI e XVII, através de uma análise das funções desse tipo de pintura que, segundo ela, “trata-se de uma pintura licenciosa que faz rir. Ou seja, uma brincadeira. Enxergar um simbolismo preciso nessa expressão artística significaria transformá-la no contrário do que realmente é” (DACOS, 2008, p.11). Mencionamos também o estudo do historiador Vitor Serrão (1992), que analisa este tipo de pintura em Portugal, ali

denominada *brutesco*³. No Brasil ainda não existem análises e estudos dedicados especificamente a esse gênero de pintura decorativa; portanto, neste capítulo esboçamos as características e semelhanças das pinturas das duas capelas em questão e as prováveis relações e influências da arte europeia, bem como influências de outros modelos representados na pintura colonial mineira e em outras regiões do país.

No quarto capítulo apresentamos alguns pontos que consideramos importantes para a pesquisa em História da Arte Técnica, que são os manuais e tratados de arte escritos por artistas e estudiosos, os quais descrevem métodos de desenho e composição, técnicas de pintura e materiais artísticos, como pigmentos, aglutinantes, ceras e vernizes, entre outros. A maioria desses tratados foi escrita entre os séculos XV e XVII, tornando-se muito divulgados por toda a Europa, influenciando a produção artística de muitos países e consequentemente de suas colônias. São exemplos disso análises realizadas através do CECOR sobre as pinturas de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), onde foram identificadas técnicas e materiais utilizadas pelo artista mineiro, comprovando seu conhecimento acerca dos tratados; e, mais ainda, está registrado em seu inventário um livro em dois tomos denominado *Segredo das Artes* (MORESI, 2007). Não descrevemos nesse capítulo todas as técnicas de pintura, mas aquelas que são necessárias para a compreensão deste trabalho, como a preparação da madeira para pintura e técnicas de pintura a óleo e têmpera sobre madeira.

No capítulo seguinte realizamos um estudo técnico e científico das obras, através do Laboratório de Ciência da Conservação do Centro de Conservação e Restauração (CECOR) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), o qual tem alcançado grandes avanços para o desenvolvimento dessas novas áreas de conhecimento aplicadas ao contexto brasileiro. Os resultados são apresentados e discutidos em contribuição à pesquisa em História da Arte Técnica na região das minas, e relacionados quanto à composição, técnicas aplicadas, e sua correlação com os tratados de pintura abordados nesta pesquisa.

Não indicamos aqui possíveis atribuições de autoria, mas sim localizamos o contexto em que as obras foram produzidas e suas projeções na História da Arte, analisando e descrevendo a técnica utilizada pelo artista e como foi empregada também ao longo dos tempos.

³ No decorrer da pesquisa foi preciso adotar uma expressão para ser utilizada no contexto das pinturas do Norte de Minas. Como *brutesco* se refere ao gênero de pintura em sua forma de expressão local, ou seja, adaptado e “nacionalizado” em Portugal, julgamos mais correto referir às pinturas mineiras como formas que possuem herança nos grotescos, tradução das *grotteschi* italianas. Ver glossário: *Brutesco* e *Grottescas*.

CAPÍTULO 1 A ARTE COLONIAL NO VALE DO JEQUITINHONHA

A região hoje denominada Vale do Jequitinhonha foi, durante o período colonial, um dos grandes centros de extração do ouro, tendo Minas Novas como a principal cidade do norte mineiro. O mapa abaixo (Figura 1) foi feito por John Mawe, em 1812, e descreve o caminho percorrido pelo viajante desde o Rio de Janeiro, passando por Vila Rica, Tejuco, alcançando as vilas de Minas Novas (Bom Sucesso), Chapada e Água Suja (cidade de Berilo).



Figura 1 - Mapa da região das Minas. O círculo vermelho destaca as cidades de Minas Novas (Bom Sucesso) e Chapada do Norte.
 Fonte: MAWE, 1944, p.136-137.

A descoberta do ouro deveu-se à incursão de um grupo de paulistas liderados por Sebastião Leme do Prado, que, segundo relatos de viajantes do século XIX, haviam empreendido tal expedição devido à fama que corria de ser uma região abundante em ouro e pedras preciosas. Apesar do conhecimento prévio da região pelos descobridores, é somente em 1727 que começa o povoamento efetivo na atual cidade de Minas Novas e a divisão de terras; dessa maneira, à medida que se formavam os arraiais, novas ermidas eram construídas, representando estabilidade e segurança para o pequeno povoado. Já no ano seguinte, constatamos a rápida opulência da região: “A igreja matriz de S. Pedro, erecta em 1728, de madeira, num plano entre o rio Fanado, e o ribeirão Bomsucesso, cuja parochia e das melhores do continente, pelo seu rendimento pingue⁴ (...) [sic]” (ROCHA, 1897, p.425-517).

O grande florescimento econômico, na primeira metade do século XVIII, possibilitou a criação de novos povoados, arraiais e vilas. No entanto, esse processo, comparado ao da região central de Minas, foi realizado de maneira diferenciada, devido à distância dos grandes centros de decisões administrativas e ao difícil acesso à região, retardando a sua própria integração a Minas Gerais⁵. O território ficou sob administração da Bahia até 1757, e sob a jurisdição eclesiástica baiana até meados do século XIX. Provavelmente a vinculação do território ao termo baiano seja um dos motivos que ocasionaram a escassez de documentação sobre a região. A falta de uma centralização do poder administrativo nessas cidades resultou em muitas dificuldades para seus habitantes, pois todas as reivindicações e decisões eram retardadas devido à grande distância e a dificuldade de penetração no território. É possível observar este fato nas correspondências de moradores do termo de Minas Novas a Portugal, em que relatam suas dificuldades e solicitam a mudança da administração para uma cidade mais próxima (ROCHA, 1897, p. 508).

Também devido à falta de documentação a respeito, não podemos afirmar se artistas e artífices que trabalharam nas regiões centrais de Minas Gerais chegaram a atuar ou não em Minas Novas, ou se todas as obras foram produzidas por artistas locais. Notamos, no entanto, as peculiaridades das pinturas existentes na região, nas quais os artistas adotam soluções simples e originais, e “levam a crer que prevaleceu quase sempre a última hipótese, embora modelos vigentes em outras partes da capitania tenham sido assimilados e adaptados às condições regionais”⁶.

⁴ Fértil, abundante, que dá bons rendimentos. Cf. *Pingue*. In: Infopédia. Disponível em: <http://www.infopedia.pt>

⁵ REVISTA BARROCO. *Minas Gerais* - Monumentos Históricos e Artísticos - Circuito do Diamante. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, nº 16, 1995, p. 427.

⁶ *Ibidem*, p.430.

Em Minas Gerais, no período da mineração de ouro e diamante, houve grande diversidade e criatividade artísticas, e expressões culturais de caráter singular, de cuja atividade artística foi quase sempre anônima ou executada em equipe. Nas cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, verificamos que foram edificações construídas durante a colonização, com recursos oriundos da mineração local durante um significativo crescimento econômico. A arte produzida nessa região tem características próprias, algumas mais peculiares, como é o caso da representação da Circuncisão do Menino Jesus, em uma das paredes laterais da capela-mor da igreja do Rosário dos Pretos, em Chapada do Norte, em que o sangue do Menino parece representar sua mortalidade, havendo a substituição da figura divina pela figura humana, vulnerável a males e sofrimentos terrenos. Também citamos a imagem da Virgem, na cena da Fuga para o Egito, representada sobre o arco do cruzeiro, não muito comum na iconografia da região das Minas: a Virgem aparece amamentando o Menino com o seio desnudo, cena que mais uma vez se aproxima da vida mortal, ou mesmo humaniza as imagens divinas através da representação de figuras humanas de cotidiano simples, que podem se assemelhar com os que frequentam o templo ou serem percebidas por eles como tal.

A respeito da arte produzida na região, as informações mais antigas estão contidas na pesquisa de Carlos Del Negro, publicadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), constituindo ainda hoje a única fonte bibliográfica para o estudo da arte de muitas cidades do Vale do Jequitinhonha, como Minas Novas, Chapada do Norte, Berilo, entre outras.

1.1 O estudo de Carlos Del Negro

A dificuldade de acesso e a distância, que outrora foram incômodas mesmo para a administração na região, parecem ter permanecido um empecilho também para as pesquisas sobre a arte produzida no Vale, mesmo nos dias atuais. Destacamos, portanto, o trabalho realizado pelo professor Carlos Del Negro, estudo pioneiro e único sobre o patrimônio artístico de muitas cidades do Jequitinhonha.

Para a realização dessa pesquisa foi essencial a consulta ao estudo realizado por Del Negro, intitulado *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas – pinturas dos tetos de igrejas*, empreendido durante os anos sessenta do século XX. A obra é composta

por vasto registro fotográfico, além de fontes documentais existentes em arquivos e relatos de viajantes. A pesquisa foi publicada pelo IPHAN, na vigésima nona publicação, em 1978. Na introdução, o autor deixa suas impressões e sentimentos em relação à região, onde, segundo ele, as pesquisas cresceram entre a alegria e a tristeza.

Alegria, porque elevam as obras do passado e destroem a impressão do atraso da época colonial (...). Tristeza, porque as pinturas a têmpera, em sua maioria, estão mal conservadas devido à ação das chuvas; da totalidade delas, muitas desapareceram com a própria igreja, outras perderam-se total ou parcialmente, embora as construções ainda resistam às intempéries [sic].⁷

Sua investigação incluiu desde pinturas mineiras antigas de capelas e igrejas, e casas de particulares em Itaverava, Ouro Preto, Berilo e Diamantina, até pinturas rupestres no caminho de Biribiri, em Diamantina, com a representação de animais, para as quais sugere um estudo que ateste sua autenticidade. A primeira parte da publicação é composta de breves históricos das cidades, descrições e análise estilística das capelas e igrejas, e também transcrições documentais, algumas delas realizadas por Luís Jardim⁸. A segunda parte é dedicada aos registros fotográficos dos quais se ressalta a precisão e a boa qualidade das imagens em preto e branco.

Del Negro faz uma lista (DEL NEGRO, 1979, p.9-10), conforme relatos populares, de igrejas e capelas (com pinturas) que desmoronaram ou foram demolidas. Dentre elas, cita as seguintes:

- Matriz de Minas Novas (1925)
- Igreja Rosário de Milho Verde (1965)
- Matriz de Turmalina (1957)
- Capela do cemitério de Turmalina (pouco antes de 1966)
- Matriz de São Gonçalo de Felisberto Caldeira (hoje São Gonçalo do Rio Preto)
- A primitiva ermida de Matozinhos, de Conceição do Mato Dentro

Acrescenta-se atualmente a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Berilo (arruinada anos após a visita de Del Negro à região).

Dentre pinturas deterioradas ou destruídas, pontua as seguintes:

- Forro da capela-mor da igreja de São José de Itapanhoacanga
- Decorações parietais da capela-mor da igreja do Rosário de Itapanhoacanga

⁷ DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pinturas de tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979, p.9.

⁸ Escreveu sobre a pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. Texto publicado na Revista número 3 do IPHAN, em 1939.

- Forro da sacristia da igreja do Rosário de Diamantina (parcialmente repintada)
- Pintura do teto sobre o coro da igreja do Carmo no Serro
- Decorações parietais da capela-mor de Nossa Senhora Aparecida de Córregos
- Forro da nave de Santo Antônio de Alvorada de Minas
- Forro da capela-mor de São Francisco de Assis de Costa Sena
- Forro da capela-mor de Santo Antônio do Itambé (perdeu-se parcialmente)
- Forro da capela-mor da matriz de Itamarandiba, representando o Batismo de Jesus, apagada por volta de 1951
- Forros da capela-mor e nave da igreja do Rosário de Itamarandiba, cobertas em 1948 aproximadamente (também sem os altares originais)
- Provável decoração do teto da nave da matriz de Conceição do Mato Dentro.

Atualmente acrescentam-se os forros da nave e capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário de Berilo.

Notamos nesta lista feita por ele que as perdas ocorreram, a maior parte, em meados do século XX, não se podendo alegar, segundo o professor, que tenha havido descuido na sua recuperação. Porém, as intervenções para retocar as pinturas consistiram, em suas palavras, “em grosseiro filamento dos contornos externos e internos das figuras” (DEL NEGRO, 1979, p.10). Tais intervenções ainda permanecem em alguns templos; no entanto, muito se tem feito no intuito de salvaguardar o patrimônio artístico da região.

Nas fotos abaixo, vemos o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, uma das mais importantes da cidade de Minas Novas, onde é celebrada a tradicional Festa do Rosário. A cada ano, durante as preparações para a Festa, a igreja passa por reformas que consistem na repintura da edificação. As pinturas de forros da capela-mor e nave permanecem como documentadas durante a visita de Carlos Del Negro, que, segundo ele, haviam sido repintadas em 1965, por um minas-novense chamado Luís. O autor continua, descrevendo as pinturas e fazendo considerações sobre a pintura original do forro da capela-mor: “Embora os panejamentos sejam movimentados, há apenas indicação das dobras, sem modelado e sem relevo”, provavelmente ocultado pelas intervenções. Continua dizendo que “há restos de irradiações no fundo ocre, que escaparam à repintura, especialmente junto ao Menino Jesus”. Conclui afirmando que as balaustradas griseo-escuras contra o fundo da abóbada pintado de azul-escuro entristecem muito a pintura, e isto é devido, com grande probabilidade, à repintura (DEL NEGRO, 1979, p.184).



Figura 2 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Minas Novas, século XVIII.
Foto: Carla Mabel, 2009.

As cores que vemos atualmente nesta pintura (Figura 2) são as mesmas descritas por Del Negro, como os anjos, de asas em verde-escuro e rosa, a Virgem do Rosário contra um fundo amarelo ocre, encerrado por nuvens brancas e querubins, vestida com túnica branca e manto azul anil escuro sobre um globo azul (DEL NEGRO, 1979, p.183).

É possível perceber na figura 2 a deterioração das tábuas do forro, principalmente na altura da divisão horizontal das tábuas. Ressalta-se que, nas reformas realizadas todos os anos, nem sempre são adotadas medidas que resultem em adequação ou correção de problemas estruturais; na maior parte das vezes são efetivadas ações paliativas. Os problemas estruturais foram relatados em vários monumentos, como também é o caso da capela de São José, em Minas Novas, cujo teto ameaçava ruir na data da visita de Del Negro, em 12 de julho de 1966 (Figura 3).



Figura 3 – Capela de São José, Minas Novas, século XVIII.
Foto: Del Negro, 1979.

A capela de São José é uma das mais antigas da cidade, precedida apenas da capela de São Gonçalo, erigida em meados do século XVIII. Monumento de planta octogonal, é o único exemplar no Brasil, e teria sido inspirado em modelos de construções bizantinas⁹. A nave possui forro em caixotão e um altar de traçado simples, estando todos estes elementos repintados. No sino, localizado na janela lateral esquerda da nave, consta a data de 1728; no entanto, não se tem referência da data de ereção da capela.

Das primeiras décadas do século XIX datam as igrejas de Nossa Senhora do Amparo, de São José e a Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Desse período, uma das edificações remanescentes e de extrema importância para o patrimônio brasileiro é o Sobradão (1821), prédio colonial construído em madeira e pau-a-pique com quatro pavimentos, incomum em relação à técnica construtiva da época. O prédio já abrigou o fórum da comarca e, em meados do século XIX, quando se cogitava a possibilidade da criação da Província de Minas Novas, foi indicado para palácio do governo. Na descrição feita por Del Negro, o edifício teria sido construído para receber a visita do imperador Pedro I e, segundo

⁹ A arte bizantina expressou-se particularmente na edificação de igrejas, mosteiros e palácios, refletindo a sua subordinação à religião e ao Estado. As igrejas bizantinas geralmente apresentavam construções de abóbadas múltiplas e formas variadas (planos quadrados, octogonais, em cruz grega, etc.).

informação dos moradores, a porta, que abrange dois andares, devia permitir a entrada do imperador a cavalo. Segundo a revista *Arquitetura*, do IAB, n. 77, novembro de 1968, o Sobradão foi construído em 1821 e considerado o precursor do arranha-céu.



Figura 4 – Sobradão, Minas Novas, século XVIII.
Foto: Del Negro, 1979.

Como observamos, o acervo artístico e arquitetônico da região sofreu várias perdas ao longo do tempo com demolições, abandono de imóveis que terminaram em ruínas, e deteriorações devido à falta de manutenção e conservação. Grande parte das construções religiosas das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, que formam um conjunto valioso ao patrimônio artístico e cultural mineiro, permanecem, ainda, necessitando de intervenções de restauro; por outro lado, as intervenções e modificações sofridas por esses monumentos ao

longo dos anos dificultam uma análise mais precisa no que diz respeito à ornamentação dos templos. Além da Matriz do Rosário, de São Francisco e de São José de Minas Novas, podemos incluir às construções que precisam de cuidados a Matriz de Chapada¹⁰, as Capelas de Nossa Senhora da Saúde e do Bom Jesus da Lapa, e, na cidade vizinha, Berilo, que possui um significativo acervo composto por imaginária religiosa, a antiga casa do inconfidente Abreu Vieira e a matriz de Nossa Senhora da Conceição – cujo altar encontra-se desmontado; já o forro, não se sabe ao certo se ainda existem tábuas ou se foi completamente perdido.

Na Figura 5, destacamos a Capela de Nossa Senhora das Dores, localizada em uma dependência acrescida ao lado esquerdo da nave da igreja Matriz de Chapada do Norte, cujo retábulo chama a atenção pela rica talha dourada, onde está exposto o Santíssimo.



Figura 5 – Capela do Santíssimo da Matriz de Chapada do Norte, século XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2009.

Del Negro faz uma detalhada descrição da talha do altar e destaca a peculiar ornamentação fitomórfica, especialmente, em folhas de acanto – transformou-se o entablamento interrompido dos suportes externos em voluta ornamentada de acanto, cujo olho é ocupado por uma grande roseta, atravessada por uma ponta de pano (Del Negro, 1979,

¹⁰ O padroeiro da Matriz é o Senhor Bom Jesus do Calvário.

p.201). É especialmente o movimento dado à talha do tecido que atrai a atenção do observador; entre os suportes acima referidos, cai um rico planeamento, com dobras espiraladas, de extrema habilidade e requinte. Segundo Del Negro, havia um grande lampadário de prata para a colocação de seis velas e, conforme o vigário na época, Padre José Maria do Sacramento, o lampadário foi mandado de Portugal por D. Maria I, que veio a falecer no Rio de Janeiro em 1816 (DEL NEGRO, 1979, p.202).



Figura 6 – Capela do Santíssimo da Matriz de Chapada do Norte, século XVIII (detalhe da parede lateral esquerda).

Foto: Carla Mabel, 2009.

As paredes e o forro, em madeira, possuem pinturas com ornamentos sob a camada de repintura azul (Figura 6). É possível ver as cores originais em algumas áreas de perda do azul, e em locais em que a repintura segue o traçado primitivo. Aparentemente encontra-se íntegra e assemelha-se às pinturas da capela de Nossa Senhora do Rosário, na mesma cidade. No entanto, encontra-se em processo de deterioração avançado.

Em pior situação encontra-se a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Berilo, cidade vizinha a Minas Novas e a Chapada do Norte, cuja produção artística aproxima-se tanto em relação ao período de produção quanto na manufatura e no estilo. Segundo Del Negro, a decoração do forro da capela-mor encontrava-se lavada e arruinada pelas chuvas, onde se viam os restos de nuvens brancas e querubins enquadrando, provavelmente, a visão de Nossa Senhora da Conceição, substituída por tábuas de cor bruna e sem pintura. “As igrejas dessa localidade dão uma impressão desoladora de abandono; o lugar sofreu

grandemente com as calamidades das chuvas e enchentes que derrubaram muitas casas no vale do Arassuaí” (DEL NEGRO, 1979, p.195).

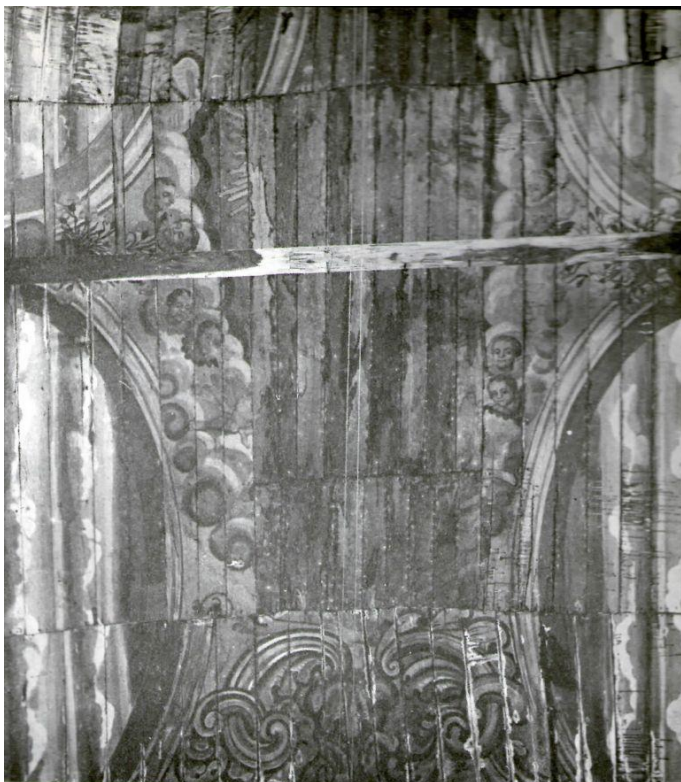


Figura 7 – Forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Berilo, século XVIII.
Foto: Del Negro, 1979.



Figura 8 – Detalhe de pintura do altar-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Berilo, século XVIII.
Foto: Mara Fantini, 2009.

Vemos na Figura 7 o forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Berilo visitado por Del Negro na década de 1970. Atualmente, sabe-se que toda a igreja foi desmontada; e parte dos bens móveis integrados, como o retábulo-mor, encontra-se armazenada na própria edificação, já sobre o forro da capela-mor não se tem notícias. A Figura 8 mostra detalhe de uma das tábuas do altar, ornamentada em pintura de flores, imitando estampas de tecidos.

Na cidade de Berilo, também é digna de nota a casa do inconfidente Domingos de Abreu Vieira, situada às margens do rio Araçuaí, com forros em caixotões decorados com motivos estilo rococó, cartelas com rocalhas, angras e flores. Del Negro faz a seguinte descrição da casa:

Na data da visita, 13/7/1966, encontramos-la desocupada. No salão principal e nos quartos, os tetos apainelados, em forma de pirâmide quadrangular truncada, e sem clarabóia, eram decorados. O forro da varanda voltada para o rio Arassuaí também ostentava pinturas. Foram destruídas, há 25 anos,

pelo Padre Henrique, que as mandou cobrir de preto. Alguns restos indicam que se tratava provavelmente, na sua maior parte, de pintura ornamental com vergôntes de acanto, onde predominavam as cores vermelho e azul. Segundo informações obtidas no local, o Serviço do Patrimônio reformou a casa há quatro anos, por intermédio do Sr. Isaías José do Rosário. Descortina-se da varanda, belíssima vista do Rio Arassuaí (DEL NEGRO, 1979, p.197).



Figura 9 – Casa do inconfidente Domingos de Abreu Vieira, Berilo, século XIX.
Foto: Mara Fantini, 2009.



Figura 10 – Detalhe das pinturas de forro da Casa do inconfidente Abreu Vieira, Berilo, século XIX.
Foto: Mara Fantini, 2009.

O casarão havia servido, no século XVIII, como local de reuniões, conferências, tomada de importantes decisões e projetos em defesa dos valores da época. Hospedou personalidades da Inconfidência Mineira (inclusive o próprio Tiradentes), e muitos viajantes, como o historiador austríaco John Emmanuel Pohl, e o francês Auguste de Saint-Hilaire. Na Figura 10 vemos representada a figura de um homem em trajes militares, e possivelmente o tema estaria relacionado à própria carreira do inconfidente Abreu Vieira que, além de contratador de dízimos, era Tenente Coronel, auxiliar da Companhia de Dragões de Minas Novas, e também ocupou o posto de Capitão da Companhia do Distrito do Arraial de Água Limpa e de Regimento de Cavalaria.

Além das importantes edificações existentes no município de Berilo, encontramos ainda rica imaginária religiosa – parte delas integrava capelas e igrejas, as quais já não estão em atividade ou simplesmente deixaram de existir. Esculturas em madeira policromada e dourada, datadas a partir de meados do século XVII, estão armazenadas em condições precárias, correndo grande risco de se perderem, algumas quase que por completo. Nas fotos abaixo é possível perceber o avançado grau de deterioração de algumas peças: à esquerda,

uma escultura de São Sebastião; e, à direita, Santa Efigênia. Ambas as peças encontram-se armazenadas, atualmente, em uma sala do antigo hospital da cidade, junto a inúmeras outras esculturas – peças menores ou maiores, como, inclusive, imagens de vestir.



Figura 11 – São Sebastião – Imaginária religiosa guardada no antigo hospital, Berilo, séculos XVIII e XIX.
Foto: Mara Fantini, 2009.



Figura 12 – Santa Efigênia – Imaginária religiosa guardada no antigo hospital, Berilo, séculos XVIII e XIX.
Foto: Mara Fantini, 2009.

Reafirmando a declaração de Del Negro, a preservação do nosso patrimônio artístico é uma responsabilidade lançada a todos nós, portanto, apresentamos aqui bens que necessitam ser revitalizados, ter recuperadas sua integridade física e estética, além de serem revalorizadas a função e a missão religiosa para a qual foram edificadas. A dificuldade de executar a recuperação desses bens consiste no vasto número de capelas e igrejas da região do Vale, além dos incontáveis bens distribuídos por todo o Estado de Minas Gerais. No entanto, felizmente, a igreja de Nossa Senhora do Amparo, a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte e a de São Gonçalo, em Minas Novas, já estão inteiramente restauradas; assim como a casa do inconfidente Abreu Vieira, cuja parte arquitetônica já se encontra completamente recuperada.

A restauração da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, em 2006, e, no ano de 2008, a restauração da igreja de Nossa Senhora do Amparo, através do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA), marcaram o começo de uma nova postura com relação aos bens culturais móveis das cidades de Minas

Novas e Chapada do Norte. Foram os primeiros processos de intervenção de restauro artístico e arquitetônico em edificações religiosas nas cidades, chamando a atenção tanto das autoridades locais quanto dos moradores, que há muito tempo almejavam ver suas igrejas e capelas restauradas. Além dos trabalhos de restauro da igreja do Amparo, foi realizado também o restauro da capela de São Gonçalo, que, como a igreja, encontrava-se em estado lastimável. No ano de 2009, portanto, estavam em processo de restauro, das duas edificações, tanto a parte artística quanto arquitetônica.



Figura 13 – Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, século XIX. Foto após a intervenção de restauro de elementos artísticos.

Foto: Carla Mabel, 2009.

Para Del Negro, a pintura do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Amparo não se tratava de pintura ingênua ou rústica; a pintura era suave, em que as formas eram modeladas. No entanto, faz essa observação tendo visto apenas o medalhão central, pois o entorno havia sido completamente repintado na cor branca azulada. A remoção de repintura possibilitou ver novos ornamentos, há muito ocultos sob camadas de tinta: as laterais em arcadas e balcões, que ostentam vasos de flores e anjos, com figuras centrais retratando cenas da vida de Cristo, recorrentes também nas pinturas do Rosário de Chapada do Norte, como o *Nascimento* e *Circuncisão do Menino Jesus* (Figuras 14 e 15).



Figura 14 – *Circuncisão do Menino Jesus*, Ilharga da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, século XVIII.
Foto: Carla Mabel, 2009.



Figura 15 – *Circuncisão do Menino Jesus*, Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, século XIX.
Foto: Carla Mabel, 2009.

1.2 Características estilísticas

Apesar de a arte na região ter sido orientada pela Igreja, como aconteceu em toda a colônia, deve se considerar a atmosfera criada pelos artistas, especialmente os pintores, cuja atuação em toda a Comarca do Serro foi bastante significativa, uma vez que, na maior parte dos templos, o estilo das pinturas ornamentais estende-se ao arco-cruzeiro e mais comumente aos retábulos, substituindo ornamentos entalhados ou conjugando-se a eles. O que importa salientar é, como afirma Gombrich, que não é possível pensar o estilo como o espírito de uma época, mas sim como sintoma. Os seres humanos se desenvolvem em diferentes planos – podem ceder a pressões políticas e sociais em um aspecto e guardar zelosamente sua privacidade em outro. “O estilo é uma máscara que esconde tanto como revela” (GOMBRICH, 2003, p.261). Portanto, para analisar as pinturas de Chapada do Norte e Minas Novas, sob um prisma a partir do qual seja possível perceber as características estilísticas da região, é preciso considerar algumas definições tanto do termo “estilo” quanto características próprias da região do Vale do Jequitinhonha.

Originalmente a palavra estilo, do latim *stilus*, designa um instrumento metálico pontiagudo utilizado para escrever ou desenhar. Com o tempo, torna-se sinônimo de uma maneira particular de fazer algo, ampliando-se seu uso para todos os campos artísticos. Neste sentido, compreende-se por estilo a forma constante – e, por vezes, elementos, qualidades e expressão – da arte de um indivíduo ou de um grupo. O estilo é como uma linguagem, com uma ordem interna e expressividade própria, que admite uma intensidade variada. Alguns elementos podem se repetir em obras de períodos ou em autores diversos, sendo que os estilos são determinados pelos diferentes modos de reuni-los numa forma única.

O conceito de estilo foi primeiro referido à poesia, o modo de escrever de um poeta, com seu estilo ou sua pena, e, com o passar do tempo, o desenhista desenhava também com seu estilo ou seu lápis. Dessa forma, o modo simbólico de se expressar estendeu-se ao longo dos tempos até o presente momento. Segundo Flaxman,

assim como indicamos com o termo “estilo” as várias etapas de sucessão, progresso ou declínio da arte, também com o mesmo termo, e ao mesmo tempo, nos referimos indiretamente ao progresso da mente humana e às condições da sociedade; porque os hábitos da mente corresponderão às obras, e as mãos executarão de preferência os objetos sobre os quais o intelecto e os sentimentos tendem a se deter (GINSBURG, 2001, p.155).

Para Ginsburg, a designação de estilos acabou sendo utilizada para delimitar e cortar, como uma arma, estabelecendo períodos marcados por início, auge e declínio. No entanto, desempenhou também uma importante função, e, segundo o autor, insuficientemente reconhecida, na aceitação das diversidades culturais.

Na obra intitulada *História da arte na Antiguidade* (1764), Winckelman declara que a tarefa da História da Arte é o exame da origem, do desenvolvimento, das mudanças e da decadência da própria arte, “e, ao mesmo tempo, da variação do estilo conforme os povos, os tempos e os artistas” (GINSBURG, 2001, p.150). Pela primeira vez o estilo era identificado como objeto específico da História da Arte e, junto com isso, relacionado à História em geral.

No âmbito da História da Arte, o estilo é um objeto essencial de investigação. Seu conceito passa a ser usado para aglutinar seguidores de um artista (como a Escola de Leonardo, de Cranach ou Rembrandt); o estilo de uma região (A Escola Boêmia); ou um momento histórico (Renascimento, Barroco, etc.). As investigações sobre os elementos de cada estilo também servem como critério para atribuição de autoria, datação e localização de obras de arte, e para apontar relações entre escolas ou épocas nem sempre reconhecíveis à primeira vista.

Gottfried Semper (1803-1879) e Giovanni Morelli (1816-1891) analisaram o estilo sob uma perspectiva morfológica; porém, Morelli se concentrou em artistas, e Semper em unidades culturais mais vastas: influências locais e pessoais, clima, condições físicas de um determinado país, religião, política, pessoa ou instituição que encomenda a obra, o lugar a que é destinada e a ocasião em que foi produzida; por fim, também, a personalidade individual do artista (GINSBURG, 2001, p.162).

A pintura colonial mineira foi produzida a partir do princípio do povoamento da Capitania, nas primeiras décadas do Setecentos, influenciada pela arte barroca, que já florescera intensamente na Bahia e no litoral do Nordeste através dos colonizadores portugueses, que ergueram os primeiros templos de suntuosidade típica do estilo (ÁVILA, 1996, p.6). Com a descoberta do ouro, o estilo barroco que aqui aportou, caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa ornamental e litúrgica, adaptou-se à realidade local e alcançou grandeza e autonomia criativa durante todo o século XVIII. Para Affonso Ávila, “falar do barroco é falar de nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa própria e íntima maneira de ver, de sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar” (ÁVILA, 1996, p.6). Portanto, deve-se considerar todas as peculiaridades da arte mineira em relação à arte produzida na Europa, uma vez que o barroco não está apenas relacionado às formas exteriores de um estilo artístico, mas também ao modo de ser e de agir da sociedade do período.

No que diz respeito ao modo de fazer artístico, a colônia adicionou à sua produção técnicas apreendidas principalmente por meio da metrópole portuguesa, adaptando materiais conforme as necessidades dos artistas na região e criando um estilo próprio de representação. Segundo Fernando Checa Cremades (CREMADES, 2001, p.19), os elementos decorativos que faziam parte da tradição europeia foram interpretados ou copiados indiscriminadamente na América, e tendiam a estabilizar-se como formas esquematizadas e convertidas em signos puros e abstratos. Ou seja, as estruturas, decorações e os repertórios produzidos nas colônias seriam o resultado da mescla de vários motivos e composições da arte europeia, produzidas por artesãos locais brasileiros ou portugueses, ocasionando uma provincianização desses motivos decorativos. Esta provincianização corresponde apenas a uma estrutura, método e técnicas do fazer artístico, não à forma propriamente dita, cujo conteúdo enquadrado nesse esquema conceitual deriva da experiência fenomenológica e direta da própria vida. Como afirma Giulio Carlo Argan, “a estrutura ideal é sempre a mesma, as formas em que esta se manifesta são infinitas, e cada época terá suas próprias formas” (ARGAN, 2004, p.120).

Portanto, é necessário, para o estudo da arte produzida em Minas Novas e Chapada do Norte no século XVIII, compreender a história, o processo de formação e o modo de vida dos povos que se estabeleceram na região do Vale do Jequitinhonha.

CAPÍTULO 2 ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E ARTÍSTICOS DAS CIDADES DE MINAS NOVAS E CHAPADA DO NORTE

2.1 Minas Novas

A povoação de Minas Novas foi formada em 1727 por Sebastião Leme do Prado com os paulistas que o acompanhavam “emigrados do rio Manso, onde se achavam estabelecidos por causa de uma cruel epidemia que ali grassava (...)” (DEL NEGRO, 1979, p.230). Era conhecida vulgarmente pelo nome de Fanado, que é o nome do rio que passa pelo local. No ano seguinte, foi construída, em reverência a São Pedro, a Matriz da Vila, pequena igreja de madeira entre o rio Fanado e o ribeirão do Bom Sucesso. Em dois de outubro de 1730, devido à notável povoação, o lugar foi elevado a Vila¹¹ de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas do Araçuaí, por ordem do vice-rei ao segundo ouvidor do Serro Frio, Antônio Ferreira do Vale Melo. A partir de 1742, a Vila ficou sob a jurisdição administrativa da Vila da Jacobina, cabeça de Comarca pertencente à Bahia. Tal situação foi motivo de transtornos provocados principalmente pela distância da Vila de Minas Novas à Vila de Jacobina; mas, em 1757, por representação da população ao reino de Portugal, esta foi incorporada à Comarca do Serro e unida, assim, à Capitania das Minas Gerais, ainda que a jurisdição eclesiástica ainda permanecesse subordinada à Bahia até 1853. A Vila do Bom Sucesso de Minas Novas foi considerada uma das maiores do continente, por possuir um alto rendimento econômico. Pertenciam à Vila as freguesias de Santa Cruz da Chapada, Nossa Senhora da Conceição da Água Suja, Nossa Senhora da Conceição do Rio Pardo e Santo Antônio de Itucambira (ROCHA, 1897, p.483).

¹¹ A vila, atualmente considerada sede distrital, foi, nos tempos da colônia, uma evolução da freguesia. O arraial, núcleo de caráter temporário, tendo muitas vezes sua origem ligada às atividades extrativas, poderia passar a povoado, este de caráter mais permanente. Poderia tornar-se então freguesia, tendo para isso que possuir uma capela e um pelourinho. Finalmente, possuindo certo número de moradores e uma câmara de vereadores, a freguesia poderia ser elevada a vila. À vila estava subordinada uma porção de território contíguo denominado “termo”. Cf. FERREIRA, 1999, p.13.

As Minas Novas eram submetidas ao Poder Eclesiástico; um vigário geral era nomeado pelo Arcebispado da Bahia e todas as paróquias, da mesma forma, eram providas de vigários. No ano de 1757, segundo Casal¹², eram filiais da sua paróquia doze capelas: duas maiores – Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário –; cinco menores – Amparo, Santa Ana, São José, São Gonçalo e Senhor do Bonfim –; e, fora da vila, havia as capelas de Piedade, Mercês, São João das Barreiras e da Penha. Havia ainda oito irmandades no Termo, divididas conforme o tom de pele, sendo quatro associações de brancos, uma de mulatos e três de negros. A cura pastoral das almas, entendida como ofício episcopal, ficava sob a incumbência de cinco vigários. Um fato curioso sobre as crenças ali existentes, mencionado por Spix e Martius (1981), é o de serem numerosos, naquela região, os adeptos do sebastianismo¹³. Ainda conforme relatos dos autores, a população de Minas Novas, pequena se comparada à extensão do território, aumentava incessantemente desde o século XVIII a meados do século XIX. A impressão dos viajantes é a de que não parecia a exploração mineral ser a causa da vinda de colonos; embora, ainda segundo eles, no local se encontrassem pedras preciosas que não se achavam em outros lugares.

Spix e Martius relataram, através de suas viagens pela região, que as casas de morada, os utensílios domésticos e outras necessidades (vestuário, objetos, dentre outros) daquela gente mais se assemelhavam aos dos sertanejos que dos habitantes mais “civilizados” como os de São João Del Rei, Vila Rica ou Tejuco (SPIX; MARTIUS, 1981, p.169). Devido à distância dos grandes centros comerciais, a maior parte dos produtos transportados para a região seriam artigos essenciais, necessários à subsistência da população. Os rios Jequitinhonha, Araçuaí e Piauí representavam grande fonte de sustento das populações do sertão; e a região, como descrito em relatos do século XIX, com clima quente e seco, não possuía qualquer outra fonte de água senão os rios. Segundo John Mawe,

O comércio do Rio de Janeiro com Minas Novas consiste principalmente em negros, ferro, sal, tecidos de lã, chapéus, panos de algodão estampados, quinquilharia, armas, alguns objetos de fantasia, um pouco de vinho e óleo, peixe salgado e manteiga. Poucos objetos de luxo penetram nesses afastados

¹² CASAL, Manuel Aires de. *Corografia brasílica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1817, p.396. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

¹³ Referência ao mito de Dom Sebastião, rei português que desapareceu durante a batalha de Alcácer-Quibir em 1578. Muitos continuaram acreditando em sua volta e, nos momentos de crise da história de Portugal, o mito alcança maiores proporções, registrado em diversos discursos como os do Padre Antônio Vieira, um de seus principais propagadores. Os sebastianistas acreditavam que o retorno do rei traria de volta os momentos grandiosos, a promessa de um futuro melhor. O misticismo foi popularizado principalmente por um sapateiro português, da Vila de Trancoso, chamado Bandarra, o qual misturava em seus poemas “confusas citações da Bíblia, reminiscências da poesia popular tradicional, mitos espanhóis, profecias que andavam de boca em boca, lendas do ciclo arturiano, entre outros discursos”. Cf. SARAIVA, 1983, *apud* SPIX; MARTIUS, 1981, p.169.

rincões, cujos habitantes só adquirem o que é absolutamente necessário (MAWE, 1944, p.230).

Nas épocas de falta de chuva, os habitantes padeciam a escassez de alimentos e também a impossibilidade de se retirar o ouro das serras, uma vez que a extração só era possível no tempo das chuvas, estancando-se as águas e lavrando-se a terra para extrair o ouro, como era o costume. Segundo Joaquim José da Rocha (1897), a situação só não era pior porque o ouro que os mineiros tiravam no rio Araçuaí e a grande quantidade de pedras preciosas constituíam um ramo de negócio em Minas Novas, para onde se dirigiam vários negociantes

a Compralas para as transportarem para os Portos de Mar do Brazil e dahy p^a a Europa. [...] Em todo aquelle Sertão, que cerca a Serra de Santo Antônio, se tem descoberto Diamantes, e o mesmo se achão na Serra branca, quadrilheira, que continua do Peixe bravo, e se vai terminar na Serra dos Montes Altos, na Capitania da Bahia [*sic*] (ROCHA, 1897, p.480).

Segundo John Emmanuel Pohl (1951, p.297), o Termo foi muito rico em pedras preciosas, extraindo-se crisólitos; águas-marinhas ou berilos; topázios brancos, azulados e esverdeados, sendo os pequenos do tamanho de uma ervilha, denominados “pingos d’água”; e ainda granadas e turmalinas. Esta constituiu uma das principais atividades dos habitantes; as pedras eram levadas para o Rio de Janeiro e lá vendidas a preços muito altos. Em carta de 1732, o vice-rei e capitão-geral de mar e terra do Estado do Brasil, Conde de Sabugosa, informa ao rei D. João V a descoberta de castas de pedras preciosas nas Minas Novas, remetendo ao reino amostras para que fossem examinadas¹⁴. Informa também a necessidade de se estabelecerem tropas na região a fim de se conservar a ordem, uma vez que circulavam muitos operários em diferentes bandeiras¹⁵, e que deles fosse cobrado também o rendimento do quinto, como é de direito das entradas. A partir de 1740, podemos verificar, através da documentação pertencente ao Arquivo Histórico Ultramarino, o declínio da produção aurífera e as dificuldades econômicas sofridas pela população, que já não tinham condições de pagar os impostos devidos à Metrópole, e mesmo as conhecenças¹⁶ cobradas pelos párocos. Em carta enviada ao reino pelos oficiais da Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas são relatadas dificuldades e pobreza em que viviam seus habitantes.

¹⁴ AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Cx.22/doc.5. Local: Bahia. Data de emissão: 17/09/1732.

¹⁵ As bandeiras, expedições organizadas por bandeirantes, eram iniciativas de particulares, associados ou não, que, com recursos próprios, buscavam obtenção de lucros. Já as entradas tinham por finalidade a expansão do território em nome da Coroa portuguesa, e eram financiadas pelos cofres públicos.

¹⁶ Espécie de taxa cobrada pelos vigários para a realização de serviços episcopais, como comunhões, batismos, etc.

Acham-se os moradores deste termo summamente afflictos exonerados com a contribuição do quinto devido a V. Mag.^{de}, que cada hum como pode concorre com o que deve, sem embargo da impossibilidade em que todos nos achamos pella falta do ouro [sic]¹⁷.

Em outra correspondência, datada de 1744, lemos:

Com sencível dor nos môve a obrigação de nossos cârgos a por na presença de V. Mag.^{de} o lamentável estâdo em q' se achão os moradores destâs minas, q' vendoas no seu principio florescer em tanta abundância de ouro hoje a vemos em tâl esterelidade q' tem reduzido aeste povo todo ahuma deploravêl mizeria [...] [sic]¹⁸.



Figura 16: Mapa da região do Vale do Jequitinhonha e suas subdivisões, de 1730-1930.
 Fonte: FERREIRA, 1999, p. 20.

¹⁷ AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Cx.40/doc.38. Local: Vila N. S. do Bom Sucesso. Data de emissão: 31/12/1740.

¹⁸ AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Cx.44/doc.122. Local: Vila N. S. do Bom Sucesso. Data de emissão: 22/12/1744.

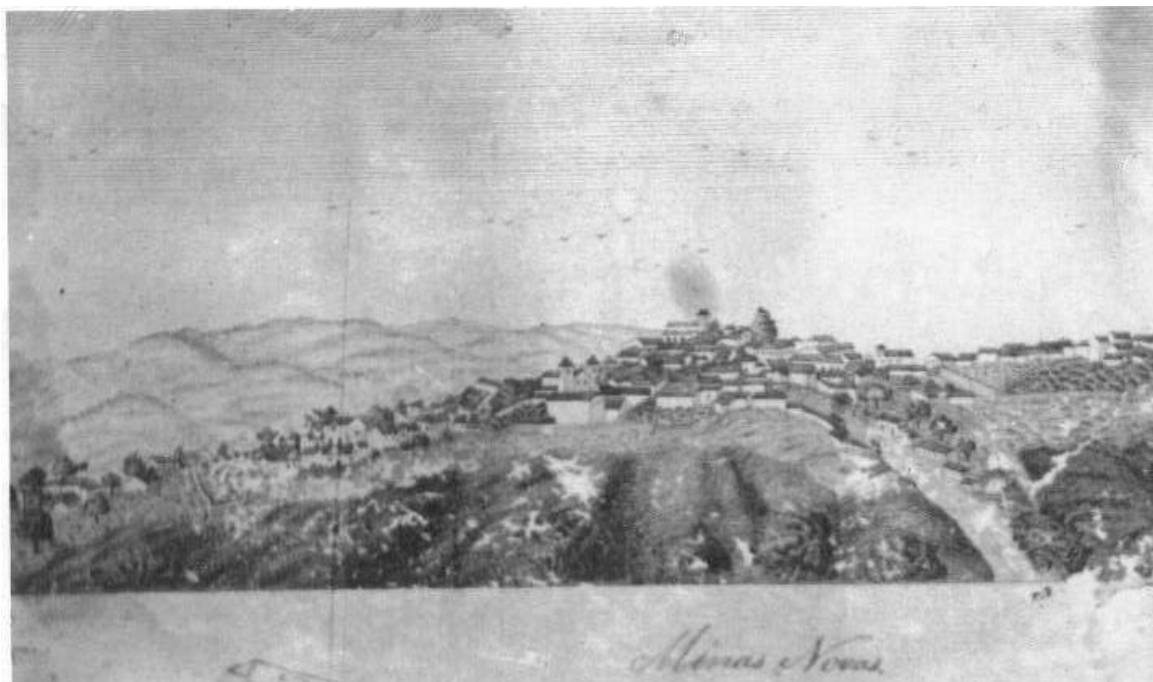


Figura 17 – Vista da cidade de Minas Novas. Foto do desenho de 1767.

Fonte: Prefeitura Municipal de Minas Novas.

Assim como ocorreu na maior parte dos núcleos mineradores da capitania, o período de prosperidade do Termo dependeu das reservas auríferas e de pedras preciosas; no entanto, sua total decadência foi retardada devido à cultura de algodão. Desde fins do século XVIII e início do XIX, o Termo havia se convertido em um centro relativamente importante de exportação de algodão em rama, cobertores e outras confecções de tecido grosso. Segundo Saint-Hilaire (1975), o algodão produzido em Minas Novas, depois do de Pernambuco, era o mais valorizado do Brasil, e era destinado tanto ao consumo interno da colônia quanto à exportação. Conforme cita Liliane Porto,

é importante ressaltar, ainda, que o cultivo deste vegetal não se dá (ao contrário do que ocorre com os produtos coloniais de maior destaque na exportação) tendo por base grandes fazendas monocultoras, mas unidades territoriais de médio e pequeno porte, dedicadas também à produção para subsistência e com uso de mão-de-obra familiar, ou contando com número reduzido de escravos. Ela estimula, além disso, o trânsito de comerciantes na área, bem como o desenvolvimento do artesanato em algodão – feito não somente para o consumo local, mas também para consumo externo – que permanece como uma das tradições regionais de artesanato mais valorizadas (PORTO, 1998, p.78).

Em 9 de março de 1840, a vila passou à categoria de cidade, sob a denominação de Minas Novas. No entanto, a distância dos principais centros econômicos de Minas Gerais e a grande extensão do território de Minas Novas ainda dificultavam a administração política e

econômica da região. Dessa maneira, foi proposto ao parlamento do Império que fosse instituída como província autônoma de Minas Novas, com capital de mesmo nome, abrangendo as comarcas de Porto Seguro e Caravelas, pertencentes à Bahia; e Jequitinhonha, pertencente a Minas Gerais. No entanto, a nova província não chegou a ser instituída, o que manteve a região dependente dos principais centros de decisão, acentuando assim a dificuldade de comercialização direta de seus produtos com os grandes centros de Minas Gerais e outros estados.

Tais dificuldades somadas ao declínio da atividade mineradora refletiram na conservação da própria cidade, com a falta de recursos para reformas. Nas primeiras décadas do século XX, o acervo histórico da região sofreu sucessivos desfalques com a demolição de alguns monumentos religiosos e civis, e o arruinamento de outros. Podemos citar o caso da igreja dedicada a São Pedro, Matriz construída em Minas Novas no ano de 1728, e desmanchada em 1925, para que se aproveitassem as madeiras na construção de uma ponte sobre o rio Fanado. Conforme registros de 1926, estava prevista sua reconstrução, com a preservação da antiga capela-mor – o que, no entanto, não se efetivou.

Além deste edifício [o chamado Sobradão, na época Fórum local], e fronteira a elle, está situada a antiga igreja Matriz que vae ser reconstruída, estando conservada a capella-mór, em cujo throno existe um primor de architectura, ricos entalhos, obra prima de arte, pintados a pão de ouro finíssimo, e que parece ainda fresco, tal o gênero da matéria que foi ali empregada e a maestria de quem a executou [*sic*]. (SILVEIRA, 1926, p.1029-1031)

Parte das capelas e igrejas do período colonial, que hoje ainda permanecem nas cidades, sofreram intervenções, provavelmente anteriores à década de 1960, antes da visita de Carlos Del Negro. Em Minas Novas podemos citar o caso das pinturas da igreja de Nossa Senhora do Rosário e da capela de São José. Ambos os templos possuem traçado e pinturas semelhantes aos da igreja de Nossa Senhora do Amparo; no entanto, ainda não é possível realizar uma caracterização e uma análise estilística mais detalhadas, devido às intervenções de repintura neles ainda presentes.

No registro fotográfico realizado por Del Negro no ano de 1966, a capela de São Gonçalo encontrava-se já totalmente repintada, enquanto que, na igreja do Rosário, em Chapada do Norte, a repintura foi feita somente no forro (o restante da igreja foi totalmente repintado após a visita de Del Negro). No ano de 2006, iniciou-se o trabalho de restauração da igreja de Nossa Senhora do Rosário da Chapada do Norte, dando início a uma mudança de postura em relação aos bens patrimoniais da região do Jequitinhonha. Dois anos depois, na cidade de Minas Novas, foi iniciado o processo de restauro de mais dois monumentos – a

igreja de Nossa Senhora do Amparo e a Capela de São Gonçalo. A primeira foi entregue à comunidade em julho de 2009, após intervenções de restauro que desvelaram pinturas do século XIX, de grande valor artístico e histórico. A segunda, cujo processo de restauro foi terminado em fevereiro de 2010, constitui agora um conjunto integrado quanto ao estilo e à iconografia, no qual é possível avaliar os elementos artísticos em consonância com a antiguidade da capela, erguida provavelmente em meados do século XVIII.

2.2 A capela de São Gonçalo

A capela foi construída nas primeiras décadas do século XVIII e foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA – no ano de 1980, através do Decreto Estadual n.20.557, de 23 de maio. É uma edificação provavelmente erigida na primeira metade do século XVIII em louvor aos Santos Dominicanos, e, segundo a tradição local, seria a mais antiga da cidade. O templo teria sido construído pelos portugueses, tendo sua fachada voltada para o Morro de Contagem, onde se localizava a Casa de Fundação, cuja proteção estaria sob a invocação do santo padroeiro da capela (REVISTA BARROCO, 1995, p.460). A capela possui um ex-voto datado de 1763, e, possivelmente, a edificação já desempenhava sua função religiosa nesse período.

Trata-se de uma capela muito pequena, de plano simples, com coro, nave e capela-mor num só corpo, além de sacristia e consistório. A fachada é composta por uma porta que chama a atenção pela imponência e qualidade do entalhe, duas janelas-sacadas e um óculo; não possui torre sineira na construção nem nos arredores. Na Revista Barroco n.16 temos a seguinte descrição: “A fachada é singela, mas graciosa, com cunhais de madeira, duas janelas rústicas, à altura do coro, pequeno óculo de madeira em meio à baixa empena e uma bela porta com verga em desenho de curvas e vedação em folhas caprichosamente almofadadas” (REVISTA BARROCO, 1995, p.463). A nave não possui forro, apenas a capela-mor era forrada com um tabuado com a pintura de São Gonçalo, como verificamos na foto tirada por Del Negro na década de 1960 (Figura 19).



Figura 18 – Capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII.

Fonte: DEL NEGRO, 1979.

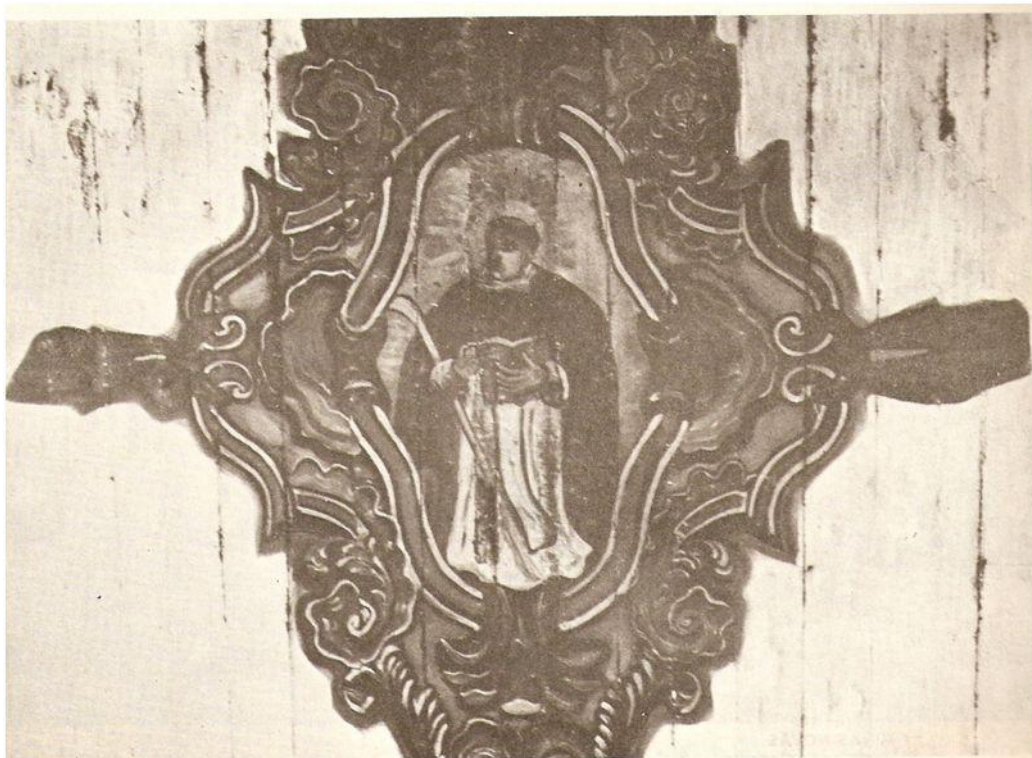


Figura 19 – Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo. Segundo registros, a capela teria passado por reformas na década de 1960, realizadas pelo IPHAN.

Fonte: DEL NEGRO, 1979.

Desde a década de 60, quando a foto foi tirada por Del Negro, até o ano de 2010, metade da pintura foi perdida devido ao avançado estado de deterioração das madeiras que formavam o forro, causado pela má conservação do telhado, que ficou sujeito às intempéries e à ação de animais como morcegos e pássaros. A foto a seguir faz parte do arquivo pertencente ao IEPHA e registra o forro ainda montado em seu local de origem. No entanto, é possível perceber o avançado estado de degradação da pintura e as perdas de algumas tábuas (Figura 20).



Figura 20 – Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo.
Fonte: IEPHA, década de 80.

Passados alguns anos, as tábuas remanescentes foram removidas e alojadas em um porão na própria capela, e, durante o processo de restauro, realizado em 2009, algumas delas foram encontradas e recolocadas no local de origem, conforme a referência fotográfica.

O altar-mor da capela merece especial atenção quanto à composição da pintura que imita elementos arquitetônicos sobre madeira plana. As formas são simples, compostas por flores e folhas em cartelas, colunas salomônicas e cortinas, e, no local dos nichos laterais, foram representados os santos dominicanos São Domingos de Gusmão e São Tomás de Aquino. Apesar das várias intervenções e modificações sofridas pela capela, as imagens originais dos dois santos foram completamente preservadas sob camadas de tinta e,

atualmente, é possível observar como a ornamentação foi constituída ali a partir de soluções francamente locais e originais: as imagens dos santos dominicanos representadas em pintura dispensam esculturas no local dos nichos laterais, e ressaltam a prevalência da pintura sobre a escultura, como se vê em vários locais do Jequitinhonha. Embora as pinturas tenham sido baseadas em modelos vigentes em outras partes da colônia, principalmente em Diamantina e Serro, ressalta-se a assimilação e adaptação desses modelos às condições regionais, de planejamento mais simplificado, mas com folhas e conchas mais robustas.



Figura 21 – São Tomás de Aquino.
Pintura do nicho esquerdo do altar-mor.
Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 22 – São Domingos de Gusmão.
Pintura do nicho direito do altar-mor.
Foto: Carla Mabel, 2010.

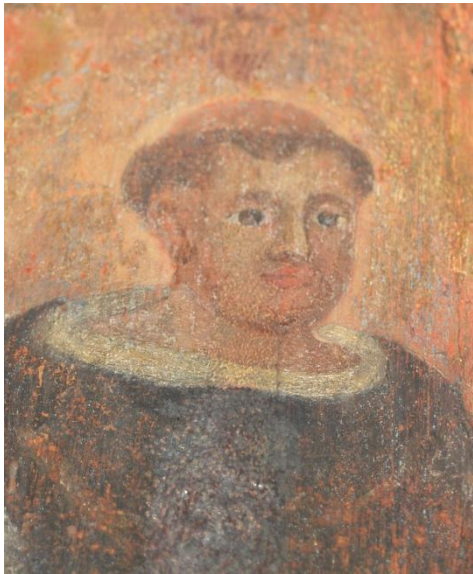


Figura 23 – Detalhe São Tomás de Aquino.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 24 – Detalhe dos ornamentos do altar em tons de azul e vermelho, e aplicações de folha de ouro.

Foto: Carla Mabel, 2010.

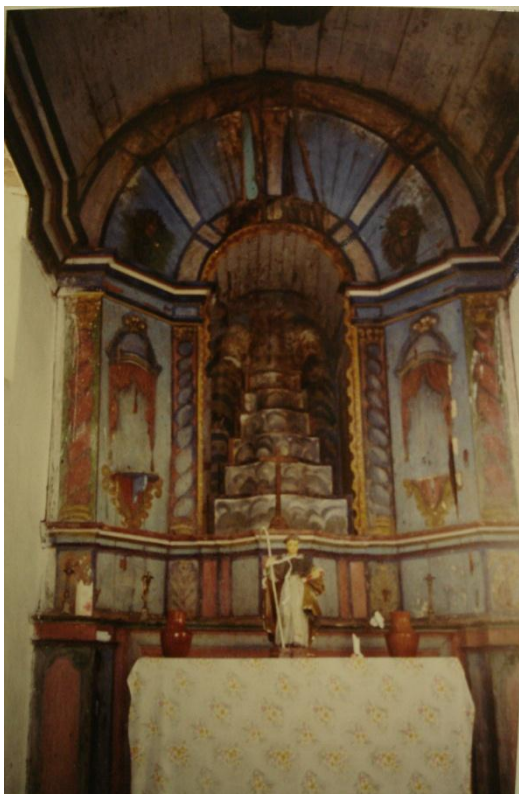


Figura 25 – Capela-mor, capela de São Gonçalo. As fotos mostram a capela-mor antes da restauração.

Foto: IEPHA, 1995.



Figura 26 – Capela-mor, capela de São Gonçalo. A foto mostra a capela-mor após o término da restauração.

Foto: Carla Mabel, 2009.

2.3 Chapada do Norte

O antigo arraial de Santa Cruz, hoje cidade de Chapada do Norte, foi formado após a descoberta de uma grande mancha de ouro em uma chapada sobre o rio Capivari, no ano de 1728. Após a notícia da descoberta do ouro, os moradores de dois arraiais próximos, denominados Itaipaba e Paiol, mudaram-se para o lugar, atraídos pela possibilidade de aquisição do metal. O local ficou conhecido como Chapada, distante três léguas do Fanado. No mesmo ano, o arraial e freguesia ficaram conhecidos como Santa Cruz da Chapada, pertencente ao Termo de Minas Novas.

Segundo relatos de Joaquim da Rocha, encontrava-se no arraial uma casa de oração que ficava situada próxima à Vila de Minas Novas, denominada Casa de Oração do Vale de Lágrimas¹⁹. A casa foi construída em 1750, pelo padre Manoel dos Santos, e abrigava mulheres, ditas Recolhidas, que devotavam sua vida a servir a Deus. Essas Recolhidas não possuíam renda suficiente para seu sustento e, por isso, conforme relato, viveriam de esmolas dos fiéis. Alguns pais mandavam suas filhas para passar ali alguns anos a fim de que aprendessem não só as artes liberais, mas também o santo amor e temor a Deus.

O local possuía ricas jazidas de ouro, o que atraiu vários mineiros em busca de riqueza. No século XIX, segundo Joaquim da Rocha (1899), as jazidas de ouro passaram, algum tempo depois, a não ser mais exploradas devido à falta de recursos dos proprietários, “ficando portanto enterrada uma riqueza extraordinária que compensaria fartamente quem se arrojasse a extrahil-a”[sic]²⁰.

Em fins do século XIX, o arraial era constituído por 192 casas, formando seis ruas e três praças, não havendo edifícios públicos.

¹⁹ Conforme carta enviada ao Reino de Portugal, em 1779, informando sobre o Recolhimento, os moradores tiveram que se mudar da casa do Vale de Lágrimas porque ela estava situada entre dois rios “caudalosos”; o que, em tempos de chuva, resultaria em um lugar inabitável. A nova casa estaria então situada no Arraial da Chapada, Termo de Minas Novas. As Recolhidas, segundo a carta, possuíam bens como terras e escravos que ajudavam na produção de alimentos para o sustento da Casa, que vivia com muita decência de seu crédito e esmola deixada por alguns fiéis. “Tem mais anexa ao Recolhimento huma Capela nóva com dois Coros, um em cima, outro em baixo. Tem mais: Ornamentos, e o aceio necessário, e há poucos meses se acabou, e nela se celebrão os Offícios Divinos, com aprovação, e benzida pelo Ordinário [...]”. Casas de Recolhimento como esta foram formadas em vários locais da Capitania como casas de oração seculares, sem voto algum. Eram vistas – como afirma o Comandante de Minas Novas Antônio José de Araújo, ao Ouvidor e Corregedor da Comarca, em 1780 – por suas virtudes com muita admiração e contentamento não só na Comarca, mas em toda a Capitania e lugares mais distantes. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Ouro Preto: Imprensa oficial de Minas Gerais, v.2, n. 2, abr./jun. 1897, p. 350-354.

²⁰ ROCHA, José Joaquim da. Notas Corográficas do Município de Minas Novas. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, v.4, 1899, p.693-718.

Alem da igreja matriz, tem a localidade 4 capellas, sob as invocações de N.Senhora do Rosario, N. Senhora da Saúde, Senhor Bom Jesus da Lapa e Santa'Anna.

A do Senhor Bom Jesus da Lapa, começada em 1874 às expensas do povo do districto, ainda não se acha terminada, ostentando mesmo assim o bom gosto e o asseio das outras capellas [*sic*]²¹.

Os pequenos lavradores viviam da agricultura, cultivando todos os tipos de cereais e plantando, principalmente, algodão, cana e fumo. As madeiras mais estimadas no distrito eram a aroeira (*Myracrodruon urundeuva*), o bálsamo (*Myroxylon balsamum*), o cedro (*Cedrela* sp.), o vinhático (*Plathymenia reticulata*), a peroba (*Aspidosperma tomentosum*), a sucupira (*Diploptropis* sp.), o tamboril (*Enterolobium contortisiliquum*), o arco²² e a imburana (*Amburana cearensis*). Toda a atividade agrícola dependia da estação das chuvas, sendo a estiagem o grande problema dos povos do sertão. O principal produto de exportação era o açúcar e, conforme relatos do viajante John Mawe (1944, p.240), no século XIX, outros produtos de valor daquela região eram o algodão, o café, o açúcar e a bela madeira de marchetaria; no entanto, o movimento comercial mostrava-se muito reduzido.

Em finais do século XIX e início do século XX, por falta de emprego no local, muitos moradores passaram a emigrar para Teófilo Otoni, cidade vizinha em considerável crescimento devido às lavouras de café. Nas primeiras décadas do século XX, a produção de Teófilo Otoni já não era expressiva e algumas pessoas do então distrito de Chapada passaram a emigrar para o interior de São Paulo, para as temporadas de colheita do café e da cana. Hoje, um significativo número de moradores continua a fazer esse trajeto: emigram para as cidades do interior de São Paulo, permanecem de seis a oito meses trabalhando, e retornam após a colheita.

²¹ ROCHA, 1899, p.694.

²² Provavelmente refere-se à Pau d'arco, ou Ipê (*Tabebuia* spp).

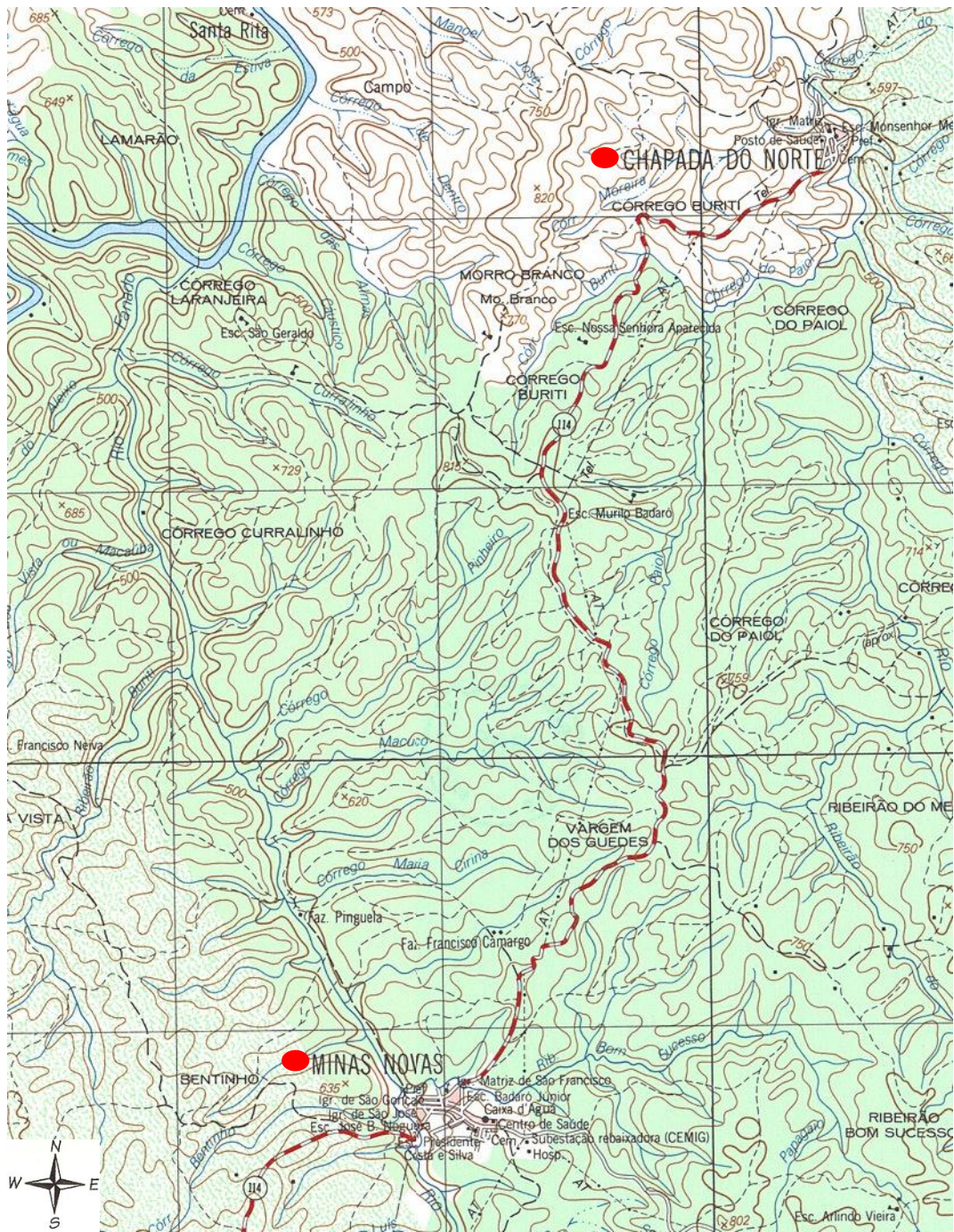


Figura 27 – Mapa das cidades de Minas Novas e Chapada do Norte.

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1983.

2.4 A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos

A capela é caracterizada principalmente pela simplicidade de seu exterior, que contrasta com a rica e variada ornamentação do interior. O imóvel foi tombado pelo IEPHA em 1980, mesmo ano em que a capela de São Gonçalo de Minas Novas. Provavelmente, a capela foi construída na primeira metade do século XVIII. É uma igreja de arquitetura simples, construída de taipa e esteios, formada por uma nave, cujo telhado não possui forro, capela-mor e uma pequena sacristia agregada ao lado direito da igreja. A fachada é composta por uma porta central, duas janelas-sacadas do coro e óculo. Ao lado esquerdo, em construção independente à da igreja, está a sineira, feita de uma simplificada armação de madeira.



Figura 28 – Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII; após o restauro.

Foto: Carla Mabel, 2010.

A igreja possui fama pela tradicional Festa do Rosário, que é celebrada todos os anos na cidade. Segundo a tradição oral, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, de madeira policromada e dourada, teria sido trazida pelos colonizadores portugueses, no início do século XVIII, que para ela construíram um trono na denominada “igreja velha”, situada um pouco mais distante do núcleo do povoamento atual, próximo ao Córrego do Rosário. A população

resolveu então edificar uma capela dedicada somente a Nossa Senhora do Rosário e, terminado o templo, realizou uma celebração com cortejo, música, banquete e fogos para o traslado da Virgem.

Até a visita de Carlos Del Negro ao norte de Minas na década de 1960, apenas parte do forro da capela-mor encontrava-se repintada, como é possível visualizar em fotos publicadas em seu livro (ver figura 29). Nos anos que se seguiram, a capela recebeu repintura quase total, ocultando então a maior parte das cenas fotografadas e descritas por Del Negro. As repinturas eram em tons claros, nas cores azul e verde, sem motivos decorativos.



Figura 29 – Arco do cruzeiro e capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII. O forro encontrava-se parcialmente repintado.

Fonte: DEL NEGRO, 1979.

Na década de 1980, a historiadora Myriam Ribeiro redigiu um parecer, a pedido do Instituto Estadual do Patrimônio, sobre as ornamentações da capela, recomendando o tombamento como bem cultural, por ser um dos mais autênticos produtos da cultura regional do Estado. Segundo ela, o afastamento geográfico pode ter sido um dos principais fatores de uma acentuada autonomia revelada tanto na arquitetura quanto na pintura, comparada às

demais regiões. Seria “uma simbiose de erudição e ingenuidade popular, conjugando extraordinários efeitos de sensibilidade e bom gosto artístico”²³.

As características estilísticas das pinturas aproximam-se das decorações encontradas na capela de São Gonçalo. Grande parte da pintura é formada por elementos como arabescos: os painéis laterais da capela-mor, os forros, o arco do cruzeiro, o púlpito e o coro. O forro da capela-mor, em tons bastante escuros, é marcado pelos intensos contrastes de luz e sombra e pelo acréscimo da pintura de perspectiva ao representar balaustradas em suas laterais, na tentativa de dar continuidade aos elementos arquitetônicos.

A capela passou por reformas emergenciais na década de 1970, sendo tombada nos anos seguintes (Figura 30). O restauro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, realizado entre 2005 e 2006, marcou o início de vários trabalhos que viriam a se realizar na região limítrofe entre alto e médio Jequitinhonha. A recuperação dos elementos artísticos e arquitetônicos da capela não só valorizou o imóvel como patrimônio artístico, mas também foi motivo de enaltecimento da tão tradicional e especial Festa do Rosário. Os trabalhos de restauro dessa capela também partiram da iniciativa do governo, através do IEPHA.



Figura 30 – Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII. A foto acima mostra uma reforma emergencial realizada na década de 70.
Fonte: IEPHA, década de 70.

²³ RIBEIRO, 1980. In: IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico. Termo de tombamento da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte. Decreto/Data: nº 20.689 de 23/07/80, p.40-41.

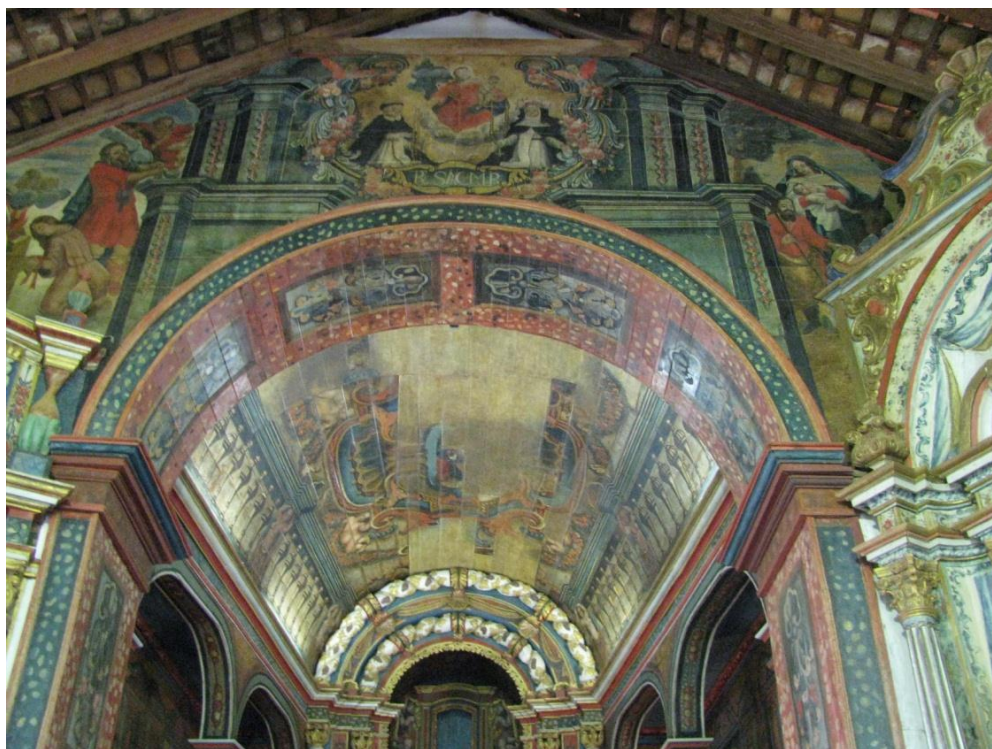


Figura 31 – Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, século XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 32 – Detalhe da parte superior do arco do cruzeiro. Nossa Senhora do Rosário com o menino entregando o terço a São Domingos e Santa Catarina.

Foto: Luiz Souza, 2010.



Figura 33 – Detalhe dos painéis laterais da capela-mor. À esquerda, cena da *Circuncisão do Menino Jesus* e, à direita, *O nascimento de Jesus*.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 34 – Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos após o restauro, em 2006.

Foto: Carla Mabel, 2010.

CAPÍTULO 3 A INFLUÊNCIA DAS *GROTESCAS*

As pinturas denominadas *grotescas* – ou *grotesche*, no termo italiano – têm origem nas decorações descobertas no século XV, em Roma, nos vestígios da *Domus Aurea*²⁴ de Nero. O termo *grotesche* foi utilizado para definir, segundo Alessandra Zamperini, os sistemas decorativos encontrados na Domus Aurea, e tal palavra apareceria pela primeira vez no trabalho de um pintor milanês, cujo nome é desconhecido escrito entre 1496 e 1498, que pretendia originalmente mais evocar uma atmosfera do que significar uma forma ou iconografia particular. No entanto, grandes nomes da Renascença italiana, como Giorgio Vasari (1511-1574), utilizaram o termo *grotesche* como derivado das *grotte*²⁵ localizadas nas ruínas do palácio de Nero. Os motivos que ornamentavam as paredes eram constituídos de pequenas criaturas humanas, animais míticos, figuras híbridas e máscaras, envoltos por folhagens e ramagens em voluta. A partir da sua descoberta, os pequenos motivos foram rapidamente copiados e passaram a circular entre os *ateliers* artísticos, tornando-se um gênero decorativo modelado por um autêntico repertório da pintura mural da Antiguidade. Muitos artistas neles se inspiraram para a realização de suas obras, o que influenciou a produção artística dos anos seguintes; dentre eles, Rafael Sanzio (1483-1520) será o principal responsável pela difusão desse gênero decorativo. As figuras 35 e 36 a seguir mostram as pinturas encontradas na Domus Aurea produzidas na Antiguidade romana e as pinturas executadas por Rafael Sanzio, séculos depois durante o período da Renascença italiana.

²⁴ A expressão latina significa “Casa Dourada”. A *Domus Aurea* foi construída pelo Imperador romano no período entre o grande incêndio de Roma (64 d.C.) e o seu suicídio, no ano 68 d.C. Cf. BALL, 2003.

²⁵ Estâncias subterrâneas encontradas nas ruínas do palácio de Nero.



Figura 35 – Detalhe das grotescas da Domus Aurea.

Fonte: <http://threepipeproblem.blogspot.com>



Figura 36 – Detalhe de uma das seções da Loggia de Rafael, Vaticano, 1518.

Fonte: <http://umolharsobrearte.blogspot.com>

Por volta de 1500, esse tipo de decoração passa a ser bastante executado pelos artistas em Roma, transferindo-se também para outras técnicas como a maiólica, os esgrafitos, os relevos e a gravura. Os artistas conquistaram, com a adoção desse gênero decorativo, liberdade e autonomia ao usar a imaginação para criar e recriar formas, não estando submetidos a qualquer exigência do tema principal a ser representado.

Ao lhes oferecer a oportunidade de representar motivos os mais inesperados, sem qualquer vínculo com o tema principal da decoração, o Antigo serviu-lhes, portanto, de alibi, reservando-lhes um domínio onde tudo era permitido (DACOS, 2008, p.162).

As grotescas passam a atuar como elementos de integração entre pintura e arquitetura, geralmente ladeando colunas e emoldurando quadros, preenchendo os espaços com suas fábulas. Os motivos também não seguem necessariamente o tema representado; segundo Nicole Dacos, “é da natureza das grotescas não depender de programa algum”. Por exemplo, os temas representados em templos ou palácios poderiam ser religiosos, retratando cenas da vida de Cristo, enquanto as grotescas poderiam ser compostas por motivos pagãos. Elas então ficariam à margem do tema central, atuando, como compara a autora, como gravuras de um livro, que oferecem descanso e distração ao leitor “oferecendo-lhe uma pausa e, se possível, fazendo-o rir” (DACOS, 2008, p.162 *passim*).

Chastel relata em seu cita o livro *De architectura*²⁶, de Vitruvius (século I a.C), o qual faz uma crítica contemporânea ao gênero de pintura pompeiano, que mais tarde iria encontrar seu apogeu máximo na Domus Aurea:

²⁶ Cf. CHASTEL, 2000, p.32.

Nuestros gustos depravados rechazan estos hermosos ejemplos inspirados en la naturaleza; ahora, en vez de representaciones naturales y verdaderas, no se ve sobre las paredes más que monstruos. Em vez de columnas, se pintan cañas; los frontones se sustituyen por una especie de grapas y de conchas estriadas con hojarasca retorcidas y ligeras volutas. Se pintan pequeños edificios colocados encima de candeleros, y sobre ellos surgen, como si tratara de racimos, ramas en forma de volutas sobre las que se encuentran sentadas, sin razón alguna, pequeñas figuritas. También se pueden ver algunas de estas ramas rematadas por flores, de las que brotan medias figuras, unas con rostros humanos y otras con cabezas de animales. Ahora bien, se trata de cosas que no existen, ni pueden existir jamás. Pero estas novedades se han impuesto de tal manera que, por la pasividad del juicio, están haciendo perecer al arte: frente a tamañas falsedades, no sólo no se alza ninguna voz que proteste, sino que es cuestión de entretenimiento el considerar si tales seres resultan posibles o no [...] (VITRUVIO *apud* CHASTEL, 2000, p.32).²⁷

Já Vasari, após as descobertas das pinturas no século XV, destacou a sua singularidade, a composição de um espaço irreal, onde circulam figuras híbridas, sendo o paraíso da extravagância:

Los grutescos son una clase de pintura libre y divertida inventada en la Antigüedad para decorar los muros donde únicamente se podían situar formas suspendidas en el aire. En ellas, los artistas representaban deformidades monstruosas, hijas del capricho de la naturaleza o de la extravagante fantasía de los pintores: inventaban esas formas fuera de toda regla, colgaban de un hilo muy delgado un peso que jamás habría podido soportar, transformaban en hojas las patas de un caballo y las piernas de un hombre en patas de grulla, y pintaban también una gran cantidad de diabluras y extravagancias. El que tenía la imaginación más desbordante parecía el más capacitado²⁸ (CHASTEL, 2000, p.31).

²⁷ Nossos gustos depravados repudiam os belos exemplos inspirados na natureza; agora, em vez de representações naturais e verdadeiras, não se vê sobre as paredes mais que monstruos. Em vez de colunas, pintam canas, os frontões são substituídos por uma espécie de **grapas** e conchas estriadas com folhagens retorcidas e ligeiras volutas. Pintam pequenos edifícios colocados em cima de castiçais, e sobre eles surgem, como em cacho, volutas sobre as quais se encontram sentadas, sem razão alguma, pequenas figuras. Além disso, alguns desses ramos podem ser arrematados com flores, meias figuras, algumas com rostos humanos e outras com cabeças de animais. Mas estas são coisas que não existem, nem podem jamais existir. Mas estas novidades foram impostas de tal maneira que, pela passividade do juízo, estão fazendo perecer a arte: frente a tamanhas falsedades, não se alcança voz alguma para protestar, mas é uma questão de entretenimento considerar se tais seres são possíveis ou não. (tradução nossa) A palavra *grapas* refere-se às formas das articulações de patas de animais. Cf. VITRUVIO. De architectura. Livro VII, capítulo V – De ratione pingendi paretis *apud* CHASTEL, Andre. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2000, p. 32.

²⁸ Os grotescos são uma classe de pintura livre e divertida inventada na Antigüidade para decorar as paredes onde poderiam localizar apenas formas suspensas no ar. Neles, os artistas representavam deformidades monstruosas, filhas do capricho da natureza ou da fantasia extravagante dos pintores: inventavam essas formas fora de toda regra, pendurando em um fio muito fino um peso que nunca teria sido capaz de suportar, transformando em folhas as patas de um cavalo e as pernas de um homem em patas de **grulla**, e pintavam também muitas travessuras e extravagâncias. Aquele com a imaginação mais sem limites parecia ser o mais capaz. (tradução nossa) A palavra espanhola *grulla* refere-se a uma ave de pernas longas, de aproximadamente um metro de altura, de cor gris.

Nesse sentido, é importante ressaltar a renovação que se deu no ateliê de Rafael Sanzio que, em 1516, fez o projeto de decoração – executado por seus alunos, sob a direção de Giovanni da Udine (1487-1561) – do apartamento do cardeal Bibbiena. Nas pinturas realizadas, o tema religioso foi banido e toda a decoração é constituída de *grotescas* à antiga, muitas como as que se encontram na Domus Aurea. No entanto, no ateliê de Rafael, esse sistema decorativo já não está repousado em antigas tradições, como na época de Nero; mas sim adere à realidade da época no momento de sua descoberta, de modo que a brincadeira, o jogo das figuras, toma corpo. A lei da simetria não é determinante para a composição das formas, os movimentos não se repetem de forma idêntica, “as ramagens em voluta fazem um outro volteio, um novo animal é introduzido, uma posição é modificada” (DACOS, 2008, p.165). Para o observador, talvez a impossibilidade de previsão dos ornamentos possa explicar tamanha vivacidade e vitalidade da pintura.

Após a morte de Rafael, em 1520, muito do repertório utilizado em seu projeto para o apartamento do cardeal é difundido através de gravuras, sendo uma importante série atribuída a Agostino Veneziano. Destacam-se também vários projetos deixados por um de seus alunos, Perin Del Vaga (1501-1547), que participara da execução das *grotescas* de 1516. Perin Del Vaga, segundo Giorgio Vasari, teria tido vários colaboradores, dentre eles Giulio Aquili (?-1556), que difundiria as *grotescas* na Espanha (DACOS, 2008, p. 165). Provavelmente o flamengo Cornelis Floris (1514-1575) teria sido influenciado pelo estilo ornamental de Del Vaga, trazendo inspiração para a criação das *grotescas* da Antuérpia²⁹.

3.1 O passo ao arabesco

Muitos artistas atentaram à necessidade de incluir símbolos nas *grotescas*, e os ornamentos passam a ser simplificados, ou seja, houve um trabalho de normalização das formas e a unificação do tema a um mesmo programa: as estações, os deuses, as artes. Assim, a expansão desordenada e inesperada das *grotescas* dá lugar a uma imagem coerente, e os símbolos teriam então que ser lidos e decifrados. Segundo Dacos, foram poucos os artistas

²⁹ A cidade, situada na região dos Flandres, foi um dos principais centros econômicos do século XVI. Além da prosperidade comercial era igualmente importante como centro cultural e intelectual. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/Antuérpia>. Acesso em: 14 out 2011.

que souberam evitar o obstáculo de adaptá-las sem que perdessem suas características primitivas, como foi o caso do gravador Balthasar Lemercier (século XVII).

Na arte da Contra Reforma será importante o decoro, a propriedade das formas; devendo-se zelar pela clareza formal, pela delimitação do espaço de representação, pela distribuição equilibrada de guirlandas e folhas de louro, e o bom gosto deve triunfar. Há, neste momento uma irrupção das *grotescas* como “modelo”, como motivo de repetição, não só para pinturas murais ou tetos, mas também para tecidos, móveis, porcelanas e outros.

Os últimos maneiristas italianos atenuaram as extravagâncias das folhagens. Neste sentido, segundo Chastel, Annibale Carracci (1560-1609) oferece, no Palácio Farnese, em Roma, um modelo de um novo tipo de decoração, potente e que em nada perdia em relação ao anterior. Dessa maneira, os adornos surgidos na penumbra, em estâncias subterrâneas, perderiam sua força em lugares abertos, da mesma maneira que as aves noturnas não suportam a luz do sol (CHASTEL, 2000, p.64).

Alguns autores, como Andre Chastel e Alessandra Zamperini, afirmam que após o Maneirismo as *grotescas* não desaparecerão completamente, e que os ornamentos escondem-se para reaparecer no século XVII, sob a forma de arabescos e *chinoiserie*. Como afirma Zamperini, em finais do século XVII e início do XVIII, a linguagem clássica e a sintaxe das *grotescas* haviam se espalhado para fora dos muros subterrâneos e passaram a ser combinadas com quadros movimentados em ondulações e treliças, exemplificando o espírito do novo século. Os entrelaçamentos de ornamentos, semelhantes às invenções da Domus Aurea em fantasia e transmutações, foram atribuídos principalmente ao mundo da flora (ZAMPERINI, 2008, p.223).

O termo *arabesco* corresponde a um tipo de decoração curvilínea com folhagem retorcida, flor, animal ou desenhos geométricos, e reflete sua derivação de motivos orientais, ou especificamente árabe. No entanto, seriam utilizados para enfatizar uma mutação das *grotescas* em espiral ou volutas em forma de vegetais, incorporando altos pedestais e fitas, às vezes combinados com *putti*³⁰ e pássaros, camafeus e buquês de flores (ZAMPERINI, 2008, p.228).

³⁰ **Putti** – Singular *putto*. Termo italiano que designa a representação de figuras infantis nuas, não necessariamente providas de asas. São figuras “graciosas e brincalhonas”, geralmente envoltas em folhas e guirlanda de flores. Foram frequentes na arte helenística e romana; reapareceram no século XII e foram difundidas amplamente no século XV (Cf. Glossário).



Figura 37 – St. Petersburg, Hermitage, Charles-Louis Clérisseau (1722-1820), *panel with arabesques*.

Fonte – ZAMPERINI, 2008, p.234.

Nota-se, portanto, a dimensão naturalista em que são inseridos os motivos decorativos, atingindo seu ápice no período correspondente ao Rococó europeu, entre os séculos XVIII e XIX.

3.2 A difusão do gênero em Portugal – A pintura de *brutesco*

Segundo Vítor Serrão e Sylvie Dacos (1992), a pintura em Portugal teria sido influenciada tanto pelos italianos quanto pelos gravuristas flamengos. Já a partir do século XVI, as *grotescas* constituem uma das mais singulares soluções ornamentais na arte portuguesa da Idade Moderna, e, para o autor, o gênero ornamental terá duas fases, analisadas conforme os modelos executados no país. Na primeira fase, nota-se a influência ítalo-flamenga, principalmente através da circulação de gravuras e estampas de artistas flamengos, de formação artística maneirista italianizante, como por exemplo Cornelis Floris (1514-1575), e Cornelis Bos (entre 1506 e 1510 - 1555).

Já na segunda fase, os tetos com pinturas de *grotescas* terão composições produzidas em larga escala; as formas assumem tamanhos expandidos; e, a partir do século XVII, extravasam seu papel de complementaridade decorativa (restringido a frisos, entablamentos,

colunas, bases e molduras) para se assumirem como gênero por excelência, havendo uma nacionalização dos ornamentos³¹.

Dessa maneira, o gênero decorativo foi adaptado em Portugal, sendo conhecido localmente como *brutesco*. Uma diversidade de modelos é difundida por todo o país e os motivos expandem-se em grandes superfícies, como tetos e cúpulas de templos religiosos. Durante todo o século XVII, as pinturas de *grotescas* são bastante executadas na ornamentação de tetos, tornando-se cada vez mais diversificadas e autônomas, tanto que, segundo Serrão, o gênero se nacionaliza, adaptando-se conforme as particularidades de cada região. As cartelas com motivos decorativos que circulam pela Europa vão ser repetidas ou recriadas pelos artistas e terão forte influência da religião, que, de certa maneira, esvaziará as *grotescas* das invenções que lhes conferiam o imprevisto das formas, e aguçavam a imaginação tanto dos artistas quanto do observador, tornando-as convenção e repetição. Exemplo disso é a afirmação de Gian Paolo Lomazzo³² (1538-1600) citada por Dacos, de que as *grotescas* não emanam do capricho do artista, o que, a seus olhos, seria condenável³³. No mundo português, esse tipo de decoração existirá em função do tema, ilustrando-o, emoldurando medalhões, e seu entorno, principalmente com o uso de ramagens com folhas, flores, máscaras, *putti* e querubins; os seres fantásticos e mitológicos, as figuras antropomórficas e vegetalizadas passam a ser cada vez menos representadas.

Magno Mello³⁴ analisa a adaptação das pinturas de *grotescas* em Portugal, afirmando que até o século XVII é o gênero que predomina no país, quando então passam a ser executadas as pinturas ilusionistas nos tetos, que chegam a Portugal no momento de máxima expressão do chamado “brutesco nacional”. Nesse sentido, é importante lembrar que

[...] o tipo de decoração que antecedeu essa inovação não foi de modo algum interrompida, antes se prolongou em termos de respostas anacrônicas bem dentro do século XVIII: trata-se de uma questão corrente da evolução das formas estéticas e das preocupações do mercado, na violência dialética que decorre do confronto entre a “novidade” e a “tradição”; o que aconteceu é que os “brutescos” em Setecentos se impuseram menos na pintura dos tetos e sobretudo como subsidiários da decoração do Azulejo ou do lavor da Talha (MELLO; SERRÃO, 1995, p.35).

³¹ SERRÃO, Vítor; DACOS, Sylvie. *Do grotesco ao brutesco*. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII). Lisboa, 1992, p. 37-54.

³² Foi um pintor italiano que produziu dois tratados que são marcos no desenvolvimento da crítica e da história da arte: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, e *Idea del tempio della pittura*, produzidos na Itália durante o século XVI.

³³ DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e norte das *grotescas*. In: MARQUES, Luiz (org). *A fábrica do antigo*. Campinas: Unicamp, 2008, p. 171.

³⁴ MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

Portanto, a tradição do *brutesco* continua presente durante o século XVIII no mundo português, coexistindo no campo da pintura de tetos mesmo após a introdução da pintura ilusionista e a presença inovadora do italiano Baccarelli em Portugal.

O *brutesco* continuará, em essência, a manifestar-se incidente nas decorações de igrejas lisboetas do século XVIII. E, tal como sucedia na pintura *brutescada* do tempo de D. Pedro II, também na pintura de perspectiva do tempo de D. João V existirá, quase sempre, um quadro central com figurações do hagiológico de Santos, da vida da Virgem ou da Paixão de Cristo... (MELLO; SERRÃO, 1995, p. 35).

Dessa maneira, as soluções ornamentais com raízes nas grotescas italianas do séc. XVI, que dominaram até a segunda metade do século XVII em Portugal, terão influência direta na região brasileira de Minas Gerais, “quer em caixotões de ‘apainelados’, quer em coberturas afrescadas, ou em espaços onde os motivos acânticos se expandem com a sua decoração larga, formando como que uma ‘escola nacional’ *sui-generis*” (MELLO; SERRÃO, 1995, p.35).

Essa forma de decoração será produzida também na colônia, como é o caso da capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral, em Ouro Preto-MG, em meados do século XVIII; e na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará-MG (século XVIII). Provavelmente o melhor exemplar, no que diz respeito à decoração executada em Portugal, trata-se das pinturas de teto da Matriz de Santo Antônio, na cidade de Tiradentes-MG (Figuras 38 e 39). As pinturas de teto da capela-mor, nave e coro são ricamente ornamentadas em grotescas, executadas em tons diversos, inclusive douradas a folha de ouro, como é o caso da nave. O entrelaçamento de ramagens, flores, conchas, volutas e figuras antropomórficas são as principais características dessas pinturas, conferindo à Matriz uma beleza singular.

Segundo o inventário do IPHAN:

Os forros da capela-mor e da nave podem ser atribuídos a Antônio Caldas que ajustou a obra de douramento e pintura da igreja em 1750/52. O primeiro, em forma de abóboda e de arestas invertidas, é pintado a ouro e têmpera castanha, em grotescos, e o da nave é ainda em arcaicos caixotões com cercaduras em grotescos dourados, centrando símbolos eucarísticos, cenas e símbolos do antigo testamento³⁵.

³⁵ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Livro de Belas Artes. Inscrição: 329. Data: 29 de novembro de 1949.



Figura 38 – Teto da capela-mor da Matriz de Tiradentes.

Fonte: QUEIROZ, 2010, p.64

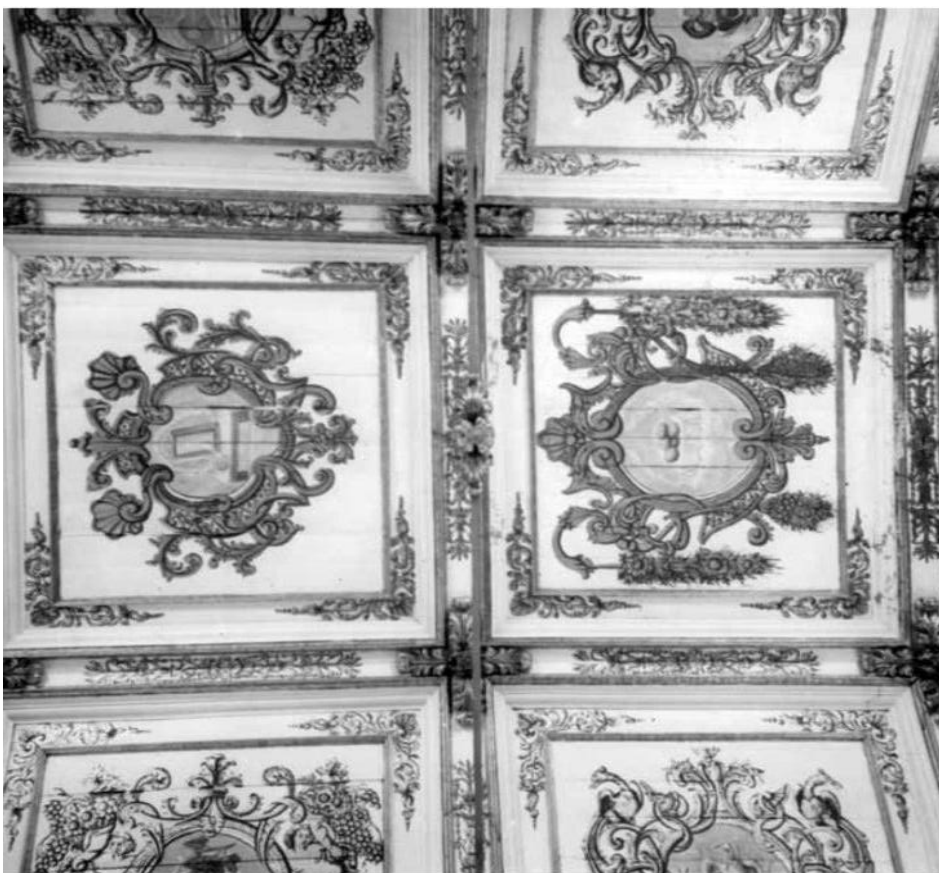


Figura 39 – Teto da nave da Matriz de Tiradentes.

Fonte: QUEIROZ, 2010, p.69

Estudar as pinturas produzidas em Portugal é indispensável para o início das pesquisas sobre o estilo de pintura que foi produzido na região das minas, uma vez que havia grande circulação de modelos e também de pintores portugueses. O estudo de Hanna Levy publicado na revista do SPHAN, de 1944, intitulado *Modelos europeus na pintura colonial*, é dedicado à análise de gravuras utilizadas como modelos para as pinturas de artistas como Manoel da Costa Ataíde, Antônio Rodrigues e João Nepomuceno Correia. Geralmente estas gravuras ilustravam bíblias e missais, Ataíde, por exemplo, possuía uma bíblia ilustrada intitulada *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes depuis de la Commencement du Monde jusq'aux Temps prédits das l'Apocalypse*, da qual utilizou modelos para a pintura de painéis sobre a vida de Abraão, na capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Ouro Preto (LEVY, 1944)³⁶.

As figuras 40 e 41 destacam as semelhanças dos elementos decorativos portugueses e mineiros, produzidos no século XVIII. Nota-se que os motivos podem ser reproduzidos de acordo com o espaço disponível para a pintura e também conforme a intenção do artista. É interessante destacar que as cores utilizadas nestas pinturas serão sempre as mesmas, sobretudo branco, vermelho, amarelo e preto; na pintura portuguesa observam-se alguns realces em azul.



Figura 40 – Mesa de altar com pinturas de *grotescas*, retábulo de Nossa Senhora da Anunciada, Colégio do Espírito Santo, Portugal, séc. XVIII.

Fonte: MANGUCCI, 2007, p.4.

³⁶ Cf. SANTIAGO, 2011, p.188.



Figura 41 – Altar de Santa Ana, Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral, Ouro Preto, séc. XVIII.
Foto: Carla Mabel, 2007.

A seguir apontamos alguns exemplos de representações de máscaras, modelos produzidos tanto através de gravuras quanto de pinturas. Tratam-se de elementos comuns ao gênero de pintura grotesca: rostos de espécies de monstros dos quais brotam-se folhagens e elementos concheados. As máscaras observadas pelas figuras 43 e 44 se assemelham ainda no tipo de tecido que é colocado para envolver os rostos, o qual recai de uma orelha à outra.

Na sequência comparamos várias figuras humanas vegetalizadas (figuras 45, 46 e 47) onde é clara a representação de um mesmo modelo, também muito comum às primeiras pinturas de grotescas, assim como os *putti* representados envoltos em ramagens e guirlandas (figuras 48 e 49).



Figura 42 – Duas máscaras *grotescas* gravadas por Frans Huis e depois desenhadas por Cornelis Floris, 1555.
Fonte: <http://www.spamula.net>



Figura 43 – Detalhe de decoração das bordas do livro *Farnese Hours* por Giulio Clovio, anterior a 1546.
Fonte: <http://www.spamula.net>



Figura 44 – Máscara pintada na base de uma coluna, na capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2006.



Figura 45 – Detalhe de desenho atribuído a Perin Del Vaga, séc. XVI.

Fonte: CHASTEL, 2000, p.32.



Figura 46 – Figura antropomórfica no forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Luiz Souza, 2010.



Figura 47 – Igreja e Antigo Convento de São Francisco, Estremoz, Portugal, XVII-XVIII.

Fonte: MANGUCCI, 2007, p.7.



Figura 48 – Detalhe do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.
Foto: Carla Mabel, 2006.



Figura 49 – Detalhe de *putti* da Catedral de Siena, *Libreria Piccolomini* (1501-1506), Pinturicchio.
Fonte: ZAMPERINI, 2008, p.96-97.

3.3 As pinturas das capelas de São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos

Em Minas Gerais encontramos alguns exemplares de pintura originados pelo gênero decorativo das *grotescas*, tanto na região central do Estado quanto em regiões como Vale do Jequitinhonha, como citamos anteriormente. É importante salientar que as pinturas aqui discutidas assemelham-se mais às derivações das *grotescas* em Portugal, as quais foram denominadas nacionalmente como *brutescos*, que às do gênero decorativo descoberto na Domus Aurea de Nero.

No caso do Norte de Minas, as pinturas decorativas das capelas de São Gonçalo, em Minas Novas, e de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte, são compostas por variações destes elementos em maior escala, como os motivos que predominaram na segunda fase em Portugal: são robustas volutas vegetais envolvidas por conchas, elementos geometrizarantes, guirlandas, vasos de flores e grandes conchas, e ainda máscaras, *putti* e figuras antropomórficas (no caso da capela de Chapada do Norte). Não se sabe ainda qual das duas pinturas decorativas foi executada primeiro, mas ambas são contemporâneas quanto à maneira e ao gênero da pintura, correspondentes a meados do século XVIII.

No caso da capela de São Gonçalo, percebemos que esta possui motivos mais simplificados e os motivos decorativos serão limitados a enquadrar santos, ladear colunas e arcos, ou englobados por pequenas histórias bíblicas, repetidas simetricamente a partir de um eixo central. O altar não possui talha: são tábuas planas nas quais o artista representou, através da pintura, colunas, arcos, nichos, e também os santos presentes neles, conforme citados, os dominicanos São Tomás de Aquino, do lado esquerdo; e do lado direito, São Domingos de Gusmão. Todo o altar possui variações da pintura de *grotescas* em dourado, emoldurando os santos e ornamentando todo o altar, essencialmente com conchas e folhas em voluta. A porta do sacrário possui uma simples pintura com detalhes em dourado; na parte central, ramos de trigo; nas laterais, colunas com pequenos e delicados vasos de flores (figuras 50, 51 e 52).



Figura 50 – Altar-mor da capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 51 – Detalhe da parte superior do altar, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 52 – Detalhe do altar da capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

O forro da capela-mor, em abóbada, é composto por um medalhão central, onde havia representada a imagem de São Gonçalo emoldurada por quatro grandes conchas, além de volutas envolvidas por folhas e conchas, guirlandas de rosas, faixas e tecidos que unificam esses ornamentos. As cores predominantes são o azul escuro das conchas e o intenso vermelho das faixas e tecidos. Ao redor do medalhão estendem-se colunas delgadas, formadas por folhas num movimento de espiral que, nos quatro vértices, se dobram e se curvam, formando um semicírculo no qual estão inseridas quatro conchas, quase três vezes maiores que o tamanho das que decoram o medalhão. Os motivos possuem uma aparência robusta; não só a composição ocupa grandes espaços, mas também cada elemento em si, como as grandes conchas nos vértices do forro da capela-mor (figura 53).



Figura 53 – Forro da capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Chapada do Norte, vemos a influência do mesmo gênero de pintura; no entanto, nessa decoração há mais elementos comuns às *grotescas*, como *putti*, máscaras e figuras antropomórficas. Conforme a definição de Del Negro³⁷, situa-se, nas paredes laterais da capela-mor, “pintura a óleo rude, vigorosa e filetada”, figurando temas da vida de Cristo como *Adoração dos Pastores* e *Adoração dos Três Reis Magos*, *Os Esponsais*, e *Jesus entre os Doutores*. Abaixo de cada quadro, existem cartelas envoltas em folhas e conchas (figura 54 e 55); também no púlpito e no forro do coro as cartelas são semelhantes, sendo que este último contém uma pintura central constituída de vasos de flores (figura 56). Folhas em volutas e conchas são representadas em quase todas as áreas da igreja, ressaltando-se no arco do cruzeiro, e nas faixas de parede junto ao arco e ao altar-mor, em que grandes folhas pendem de conchas (figura 57).

³⁷ DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pinturas de tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979, p.230.



Figura 54 – Cenas bíblicas emolduradas com pintura de falsa arquitetura e ornamentos com folhagens em voluta e conchas. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, séc.XVIII.

Foto: Luiz Souza, 2010.



Figura 55 – Detalhe da pintura das ilhargas da capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, séc.XVIII.

Foto: Luiz Souza, 2010.



Figura 56 – Detalhe do forro do coro capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2006.



Figura 57 – Detalhe dos ornamentos da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, séc. XVIII. Nota-se que a nave não possui forro.

Foto: Lourival Vaz, 2009.

Ressaltam-se ainda, na capela-mor, nas bases de duas colunas, as pinturas de mascarões, folhas e conchas que formam o rosto de monstros ou demônios.

Acima do arco do cruzeiro estendem-se, através de representação com pintura de perspectiva, duas colunas que aparentam prolongar o arco ao fecho do telhado (ver figura 31). Entre os pilares, há uma tarja com folhas de acanto, rosas e dois querubins, emoldurando a figura central da *Virgem com o Menino* em nuvens na entrega do Rosário a São Domingos de Gusmão e a Santa Catarina de Siena, ambos pertencentes à Ordem Dominicana. Nas laterais dos pilares, estendidas por sobre os altares laterais, estão representadas as cenas do *Sacrifício de Abraão*, à esquerda, e *A Fuga para o Egito*, à direita.

O forro da capela-mor, em abóbada rebaixada, possui um amplo medalhão central que, na verdade, ocupa quase toda a área de pintura, encaixando-se no desenho das balaustradas laterais. É composto por duas grandes conchas envoltas em arcos nas laterais e, nas extremidades, quatro volutas vegetalizadas. O medalhão é ladeado por quatro *putti* de corpos alongados, que seguram guirlandas de variadas flores e cores. Nas duas laterais perpendiculares às balaustradas existe parte da pintura de grandes folhas, que provavelmente penderiam do meio para as extremidades do forro. O jogo claro-escuro é bem marcado, principalmente nas balaustradas, executadas em tons terrosos e compostas com intensos sombreados. Cada balaustrada possui três colunas e em cada uma delas há um atlante que sustenta as molduras com os braços elevados. A figura de seu torso é humana, enquanto os membros inferiores possuem forma vegetal (figura 58). Em toda a pintura prevalecem os tons escuros acentuados pela cor das bases utilizadas, também escuras; tal técnica será discutida mais adiante.



Figura 58 – Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário após o restauro, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

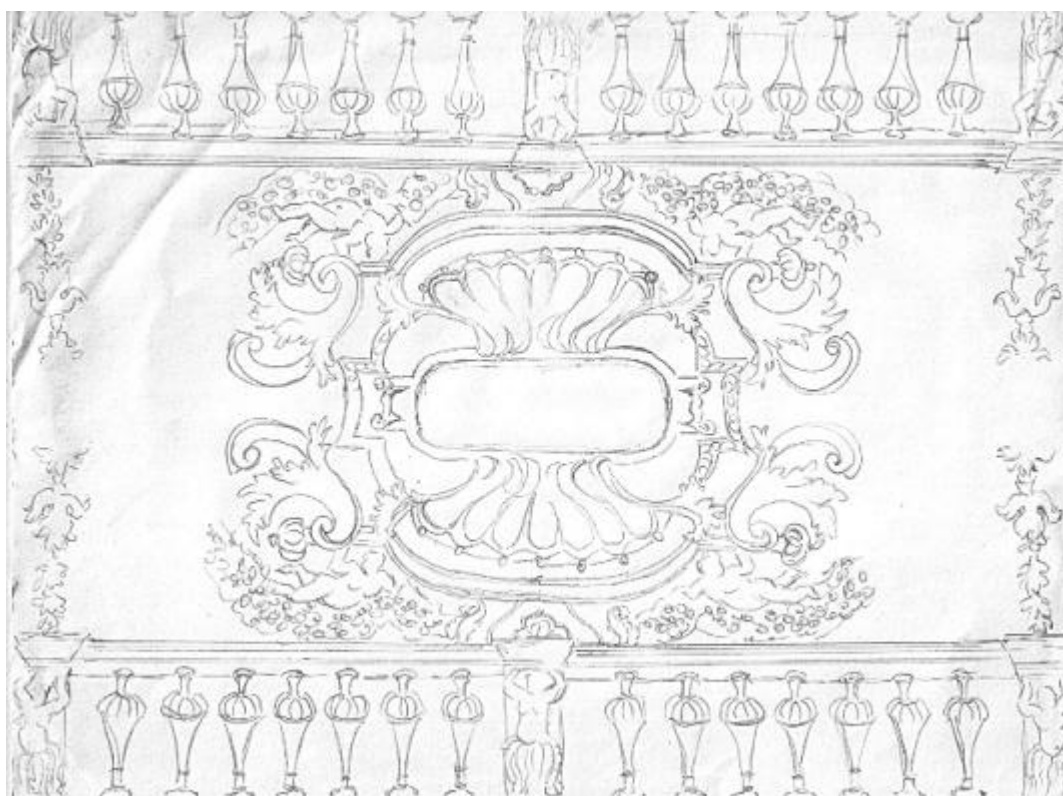


Figura 59 – Desenhos esquemáticos das pinturas do forro das capelas de São Gonçalo, em Minas Novas, e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte.
Desenho: Carla Mabel, 2010.

CAPÍTULO 4 TRATADOS DE PINTURA – MATERIAIS E TÉCNICAS

A literatura artística italiana, desenvolvida entre os séculos XIV e XVIII, produziu um considerável número de manuais, tratados e pareceres sobre pintura, muitos deles com traduções recentes. No que diz respeito à fabricação, preparação e utilização de materiais artísticos, o *Livro da arte*, de Cennini Cennino³⁸, publicado pela primeira vez no século XIX, é uma das principais fontes de informações. Escrito em fins do século XIV, o manual auxilia o artista na preparação de diversos pigmentos e orienta sobre os tipos de suporte em que poderão ser aplicados. Por exemplo, ao descrever o branco de chumbo e o vermelho de chumbo, Cennino diz que ambos são “manufaturados por alquimia” e são bons apenas para se trabalhar em tela, pois, se usados em pinturas murais, logo se tornarão escuros com a exposição ao ar e perderão sua cor³⁹. Tais observações auxiliam tanto na prática da pintura quanto, para nós, hoje, no estudo de materiais que compõem as obras de arte, muitas vezes para possíveis datações.

O estudo de Cennino possui traços do naturalismo, que já vinha se desenvolvendo desde o século XIV na Itália, evidenciado pela preocupação em estudar cientificamente o mundo material. Tal concepção ficará mais clara e perfeitamente expressa na obra de Leone B. Alberti⁴⁰, que expõe uma teoria para a execução de trabalhos artísticos que abarca várias áreas do conhecimento científico: a Matemática, a Geometria, e a Física. Em seu livro *Da Pintura*, dividido em três partes – “Da arquitetura”, “Teoria e técnica”, e “Da pintura” –, a ciência é a base para todos os estudos. Ao final da terceira parte, Alberti fala de que modo as cores bem trituradas são utilizadas na pintura; uma vez que as cores pertencem ao uso do pintor, ele deve saber a melhor forma de utilizá-las. “Gostaria que na pintura todos os gêneros de cores fossem vistas para deleite e graça do espectador. Haverá graça quando uma cor for bem diferente da outra sua vizinha”⁴¹. O trabalho do pintor é descrever com linhas e cores;

³⁸ CENNINO, D' Andrea Cennini. *The Craftsman's Handbook*. The Italian "Il Libro dell' Arte." Trad. Daniel V. Thompson, Jr. New York: Yale University Press, 1933.

³⁹ *Ibidem*, p.23-24.

⁴⁰ ALBERTI, Leone Battista. *Da pintura*. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

⁴¹ *Ibidem*, p.125.

portanto, deveria utilizar com sabedoria e apreço as cores, ser instruído nas artes liberais e, sobretudo, saber Geometria. Ao mesmo tempo em que é necessário ao pintor conhecer Geometria, seria muito importante também a companhia de poetas e oradores, que possuem grande mérito em compor histórias e invenções, pois, se uma boa história, bem contada, agrada, teria ainda mais graça e encanto se fosse pintada. Se para Alberti a pintura não poderia ser apreendida senão pela razão e pelo método, e dominada pela prática, no século seguinte, segundo Giovan Battista Armenini⁴² e outros teóricos da arte, a pintura será uma virtude e uma graça caída do céu sobre os corpos dos homens e não poderia ser adquirida por outros meios⁴³.

Na Espanha, um importante manual foi escrito por Francisco Pacheco (1564-1654?). Nele, Pacheco⁴⁴ ressaltou a pintura como uma utilidade universal, que poderia ser ora a arte que, com linhas e cores, representa perfeitamente como percebemos os corpos; ora a invenção de coisas que nunca se viu, pensamentos formados primeiro na imaginação, que nem a arte, nem a natureza, os fabricou. O autor descreveu as variadas técnicas de pintura, suportes e tintas, inclusive as técnicas de pintura sobre madeira, das quais falaremos mais adiante, largamente utilizadas em Portugal e no Brasil colônia.

Em Portugal destacou-se o tratado de pintura escrito por Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*, que foi publicado pela primeira vez em 1615. É um livro técnico, que obteve grande divulgação e influência em Portugal, sendo copiado várias vezes durante os séculos XVII e XVIII⁴⁵. Filipe Nunes descreveu os materiais usados pelos artistas, essencialmente pigmentos e corantes utilizados em pintura sobre tela, afresco e iluminuras. Filipe Nunes traz compilações de tratados, métodos e técnicas de desenho e composição de uma maneira mais simplificada, possivelmente para facilitar a compreensão do modo de fazer artístico.

Do século XVIII, encontramos um tratado inglês denominado *The handmaid to the arts*, escrito por Robert Dossie, um boticário que utiliza sua experiência no uso da química, e descreve vários métodos de fabricação de pigmentos, técnicas de pintura e gravura, bem como de fabricação de papel. No prefácio, o autor afirma que o manual escrito por ele é destinado não só à produção artística na Europa, mas também para que seja praticado nos assentamentos

⁴² Autor de *De' Veri Precetti della pittura, scultura et architettura*, publicado em Ravena no ano de 1586.

⁴³ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.195.

⁴⁴ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A – Las Ediciones de Arte, 1968.

⁴⁵ António João Cruz, acerca de pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. In: REVISTA CONSERVAR PATRIMÓNIO. Lisboa, n.6, 2007, p. 39-51.

das colônias europeias na Ásia e na América, tanto para o uso em decorações e ornamentos, quanto para construções e mobiliários. Sua intenção é a de que seus estudos sejam tomados não somente como conhecimento geral, voltado aos vários ramos da arte da química, mas como uma grande investigação da natureza dos materiais artísticos⁴⁶.

É importante ressaltar a circulação desses tratados e verificar de que maneira o conhecimento neles contido, nas colônias, possibilitou a apreensão das técnicas e dos materiais artísticos utilizados, considerando-se também o período de execução das obras de arte. Em relatos do século XIX, encontramos referências e descrições de materiais artísticos, como no de Joaquim José da Rocha.

Na cidade de Marianna se vé excellente Óca amarela, e branca, e esta dão o nome de Tabatinga, que depois de preparada e limpa, suppre a falta do alvaiade, e della se uza em varias pinturas.
Ha variedade de tintas, o Anil, a Coxonilha, o Sangue de Drago, que se tira de huma Arvore de mesmo nome, Cortando-a, e da sua incizão, sahe hum licor tão encarnado, que nas pinturas suppre a falta do Carmim⁴⁷.

A divulgação da técnica, nos manuais e tratados, e a presença de portugueses na região fizeram com que a arte fosse praticada em todo o território mineiro, desde as partes centrais às mais longínquas e de difícil acesso, como o Vale do Jequitinhonha. No entanto, são poucas as informações sobre a literatura artística que circulava nas Minas. As escassas informações são obtidas muitas vezes através de inventários, mas ainda são insuficientes para demonstrar o quanto manuais e tratados europeus eram utilizados pelos artistas mineiros e portugueses, ressaltando-se ainda que

O arrolamento de certo volume numa lista de bens não significa que ele tenha sido alvo da atenção apenas do inventariado que, talvez, nem o tenha, efetivamente, lido. Por outro lado, um pintor podia acessar informações em compêndios que não possuía (SANTIAGO, 2011, p.2).

Portanto, ao analisar os materiais e as técnicas aplicados à pintura mineira do século XVIII, e comparar os resultados com as descrições presentes nos manuais de pintura, podemos nos aproximar mais do conhecimento utilizado por eles. Citamos, como exemplo, a tese desenvolvida por Luiz Antônio Cruz Souza⁴⁸ sobre a evolução da tecnologia de

⁴⁶ DOSSIE, Robert. *The Handmaid to the Arts*. London, 1764. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2011.

⁴⁷ ROCHA, José Joaquim da. Memória Histórica da Capitania de Minas Gerais. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, v.2, fascículo 3, jul/set. 1897, p.515.

⁴⁸ SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. 1996. 114f. Tese (Doutorado em Química) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

policromia da Matriz de Catas Altas, em que grande parte dos resultados obtidos corresponde às técnicas utilizadas na Itália, no século XV, e em Portugal, no século XVII.

A difusão e circulação desses manuais e também de cartelas de modelos, desenhos e gravuras fez com que várias tendências surgidas na Itália influenciassem a arte em muitos países da Europa e em suas colônias. Segundo Fernand Braudel (2007, p.81), os pintores foram os primeiros, com efeito, a adotarem os elementos da decoração italiana, tais como volutas, arabescos ou *grotescas*. Dentre as maneiras de difusão de imagens estão as gravuras, os textos, os missais⁴⁹, ou mesmo os modelos vindos através da comercialização de tecidos estampados, cujos desenhos seriam copiados para a ornamentação de templos, como nas mesas de altares e retábulos. Em 1939, os estudos de Luiz Jardim já apontavam para a importância da análise dos modelos utilizados para a execução das pinturas decorativas no período colonial mineiro. Para o autor, o sentido plástico, decorativo das pinturas mineiras seguiam modelos europeus, estampados nos missais antigos, trazidos pelos padres e mestres portugueses (JARDIM, 1939, p.75). Além da circulação desses materiais, é importante lembrar que havia circulação também de vários oficiais e artesãos, tanto brasileiros quanto portugueses, o que permitiu o convívio do "[...] artista português erudito ao lado do popular e ambos ao lado do improvisador arcaizante, luso ou africano, do improvisador primitivo negro ou indígena, e do exótico imitante a marfins e outros efeitos do Oriente importados [...]" (SEITAS, 1981, p.17).



Figura 60 – Tecido de seda adamascado, séc. XVIII. Museo Textil Terrassa.

Fonte: SANTOS, 2009, p.619.



Figura 61 – Detalhe da pintura sobre madeira da mesa do altar pertencente à Matriz de Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

⁴⁹ Os Missais Romanos impressos durante o período moderno são livros ilustrados de grande beleza e que se difundiram pelos vários cantos do mundo onde a liturgia católica era professada, sobretudo após meados do século XIII. Objetivavam uniformizar e coordenar as orações da comunidade de fiéis, que acessavam seus dizeres por intermédio da voz do celebrante. Cf. SANTIAGO, 2011, p.190.

4.1 Técnica de pintura sobre madeira

Ao longo da história, vários materiais foram utilizados como suporte na produção artística, tais como o cobre, a pedra, o papel, o couro, etc. No entanto, os mais comumente usados foram a madeira e o tecido. No Ocidente, os registros do uso de suportes em madeira datam de 4000 anos atrás, no Egito e também na Europa Medieval, tendo alcançado seu apogeu nos séculos XIV e XV, na Europa meridional, e nos séculos XV e XVI, na Europa setentrional. Durante vários séculos, a madeira permaneceu como o suporte mais corrente para a pintura, talvez por combinar com o mobiliário das igrejas e por ter muitas vantagens, como resistência e considerável leveza. Também era possível trabalhá-la com instrumentos manuais, talhar, esculpir e integrar estruturas tão elaboradas como as catedrais góticas. Os artistas tendiam a usar as madeiras das regiões nas quais residiam, como por exemplo, o álamo na Itália ou o carvalho nos Países Baixos. No Renascimento, a madeira começou a ser substituída pela tela; no entanto, manteve-se sua utilização até o século XIX, quando então o uso da madeira para a pintura passa a entrar em declínio.

Os artistas demonstravam grande preocupação com a qualidade da madeira empregada e advertiam, como podemos constatar em alguns manuais, em não usá-las sem antes tratá-las adequadamente (PACHECO, 1968, p.31). As tábuas eram cortadas longitudinalmente, aplainadas e lixadas, e as laterais eram enervadas ou rebaixadas para que pudessem ser encaixadas umas nas outras. Segundo González, a espessura das tábuas poderia variar: no norte da Europa eram utilizadas entre 1cm a 1,5cm de espessura, enquanto que, nos países mediterrâneos, por volta de 5cm. Desprezava-se o alburno, parte externa da madeira, por ser mais facilmente atacado por micro-organismos (GONZALEZ, 2008, p.22).

As figuras a seguir demonstram respectivamente o trabalho com a madeira e as ferramentas utilizadas no trabalho de carpintaria e marcenaria.



Figura 62 – THE WOODWORKER'S SHOP from Hans Sachs, *Eygentliche Beschreibung Aller Stände ... mit Kunstreichen Figuren* [by Jost Amman], Frankfurt, 1568. (Library of Congress.)

Fonte: <http://www.gutenberg.org>. Acesso em 20 nov, 2011.

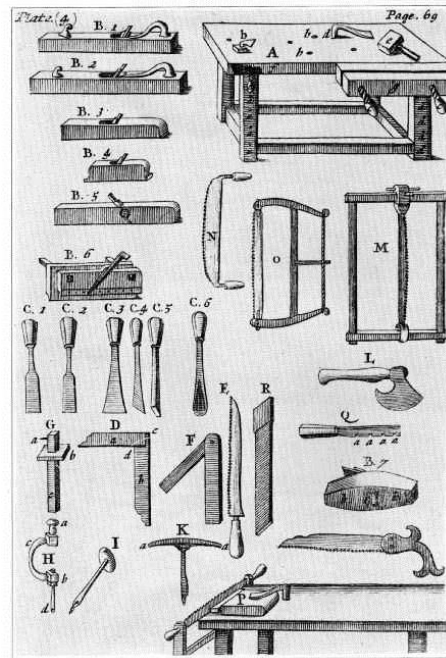


Figura 63 – Joseph Moxon, *Mechanick Exercises...*, 3rd ed., London, 1703. (Library of Congress.)

Fonte: <http://www.gutenberg.org>. Acesso em 20 nov. 2011.

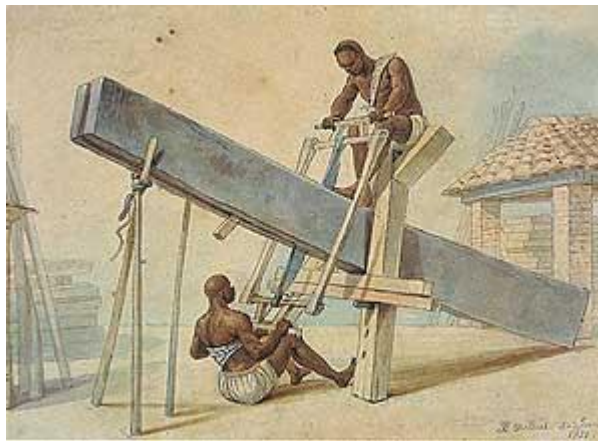


Figura 64 – Desdobramento da madeira. Gravura de Jean-Baptiste Debret.

Fonte: <http://www.comciencia.br> Acesso em 20 nov. 2011.

A arte de se trabalhar a madeira era transmitida de geração em geração, e a experiência anterior era somada aos novos conhecimentos desenvolvidos, tanto de novos materiais e ferramentas, quanto do conhecimento da própria madeira – suas características e comportamento estrutural.

4.2 A montagem do tabuado para a pintura⁵⁰

Antes de pensarmos na montagem do tabuado para a construção de um forro ou teto, é necessário identificar a técnica construtiva do telhado, estrutura onde serão fixadas as tábuas a serem decoradas.

Primitivamente era comum o sistema de *caibro armado*, isto é, sem tesouras, com cada caibro recebendo o seu próprio tirante. Acima deste, apenas as ripas e telhas. O encaibramento era executado de maneira variada, sendo comuns os paus roliços – “caibros de mato virgem, redondos e bons”. Podiam também ser lavrados a machado, ou ainda, serrados. Quando serrados, tinham dimensões aproximadas “de altura três quartos de palmo e de grosso meio palmo e assentados em distância outros dois palmos” (COLIN, 2011, p.14).

A figura 65 é um exemplo de telhado em tesoura suspensa, ou também conhecido como canga de porco. Já na figura 66 encontramos o sistema de caibro armado, sistema que será utilizado tanto na montagem da estrutura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte, quanto na capela de São Gonçalo, em Minas Novas.

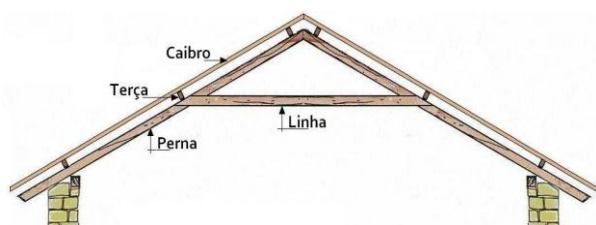


Figura 65 – Sistema de tesoura suspensa

Fonte: COLIN, 2011, p.13

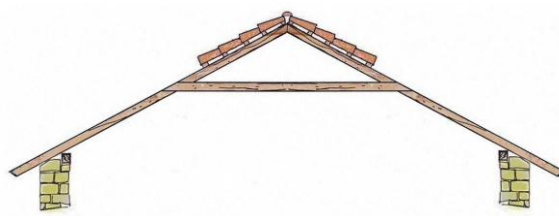


Figura 66 – Sistema de caibro armado

Fonte: COLIN, 2011, p.13

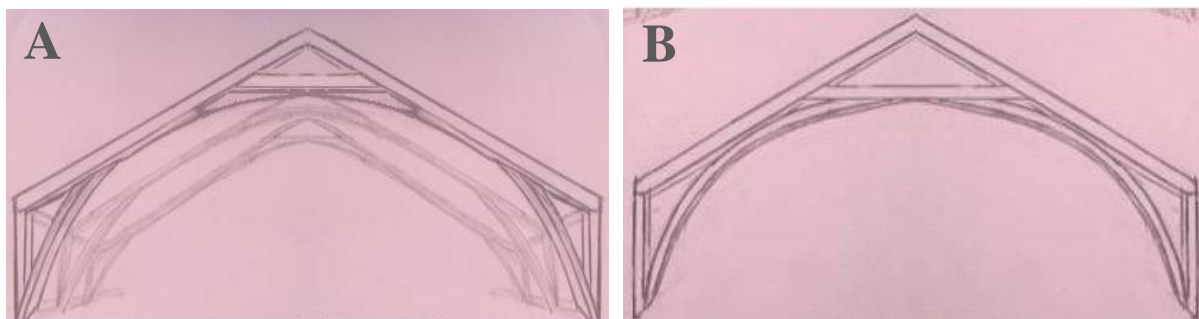


Figura 67 – A – Estrutura do telhado para receber as tábuas do forro na capela de São Gonçalo. B – Estrutura do telhado da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Em ambos os casos, para se conseguir a forma abobadada, foram feitas cambotas auxiliares, encurvadas, acompanhando a forma final da forração.

Desenho: Carla Mabel, 2011.

⁵⁰ Os termos empregados neste tópico, referentes às técnicas construtivas, constam no glossário à página 128.



Figura 68 – Estrutura do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, séc. XVIII, Chapada do Norte.

Foto: Carla Alves, 2006.



Figura 69 – Estrutura do forro da capela de São Gonçalo, séc. XVIII, Minas Novas.

Foto: Carla Alves, 2008.

Após o término da estrutura do telhado é realizada a montagem do forro em tabuado liso, mais comumente empregado, ou em abóboda⁵¹, colocando-se as tábuas lado a lado, podendo ser encaixadas de formas variadas, como mostra a imagem a seguir:



Figura 70 - Modo de encaixe das tábuas nas capelas

Fonte: COLIN, 2011, p.13.

⁵¹ Há vários outros tipos de forro empregados na arquitetura religiosa do período colonial mineiro, como, por exemplo, em caixotões ou em esquifes, que, no entanto, não serão discutidos nesta pesquisa, pois não se identificam com os exemplares escolhidos na região de Minas Novas e Chapada do Norte.

Observa-se ainda que nem sempre a largura das tábuas é uniforme, já que o painel final, em plano, será tratado por inteiro; geralmente, elas possuem em média um palmo de largura.



Figura 71 – Montagem do forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.
Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 72 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII. O encaixe utilizado na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é o mesmo da capela de São Gonçalo, sem quaisquer calafetações.
Foto: Carla Mabel, 2010.

No caso das capelas de Minas Novas e Chapada do Norte, o encaixe das tábuas foi feito como mostra a figura 72, através de juntas chanfradas, ondenão foram utilizados materiais para completar o espaço entre as tábuas. A solução utilizada pelo artista foi dar continuidade à pintura nos rebaixamentos para o encaixe das madeiras, como mostra a figura 72.

Após a montagem das tábuas as junções entre elas ficam aparentes e podem ou não ser vedadas. Em algumas pinturas a junção das tábuas é aparente, e é possível perceber os pontos de encontro e interrupções da pintura. Um recurso bastante utilizado para calafetar as junções foram as tiras de couro ou tecido, que eram cortadas e coladas paralelamente, no encontro das tábuas, e pintadas de modo a dar continuidade ao desenho, sem interrupções. Outro tipo de calafetação é o descrito no estudo das técnicas utilizadas por Manoel da Costa Ataíde, feito com fibras de algodão na forma de pavios, fixadas com cola animal entre as tábuas⁵².

⁵² MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.121.



Figura 73 - Detalhe do forro da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, séc. XVIII. A junção das tábuas foi feita com tecido, mas sofreu intervenções, fixações com pregos e calafetações feitas com massa branca rígida, também por sobre o tecido, que possuía camadas de tinta que acompanhavam o traçado e cores originais.

Foto: Carla Mabel, 2008.

As tábuas, após fixadas na estrutura do telhado, são preparadas com a aplicação de uma encolagem, para impermeabilização da madeira, e de várias camadas de base de preparação para a pintura, a qual poderá ser branca ou colorida, dado que será discutido no decorrer deste capítulo. As camadas aplicadas devem secar-se completamente para que então possam ser lixadas, no intuito de se obter um fino acabamento.

[...] e depois de limpo e enxuto seguir- seapare o de pintar... principiando-se a dar primeira Segunda Terceira e quarta demão de Geço grosso, e cola de Pelica até ficar bem coberta amadeira; depois destas se principiarão com outras tantas degeço Mate em a mesma cola de Pelica, seguindo a mesma Orde ate sexta mão, todas debaixo de regra e preceito D'Arte. Depois de concluídas se seguirão lixamento de toda esta obra com o asseio e perfeição que requer para lisura [...] ⁵³.

4.3 O desenho

Aplicada a base de preparação, com os devidos acabamentos, faz-se o desenho dos motivos e temas que se quer pintar, geralmente em moldes de papel, em tamanho real, posteriormente transferidos para o tabuado, através de técnicas diversas. Nas capelas de São Gonçalo (Minas Novas) e de Nossa Senhora do Rosário (Chapada do Norte), o desenho foi

⁵³ Estes procedimentos técnicos constam no processo originado pela ação judicial movida por Manoel da Costa Athaide “contra os mesários da Irmandade do Rosário, que se recusaram a pagar-lhe determinada quantia, após a conclusão de alguns serviços contratados. Para tal, justificavam que certas técnicas empregadas pelo artista não correspondiam à programação inicial, obrigando Athaide a defender-se tecnicamente das acusações” (RAMOS; CASTRO 1994).

transferido para o tabuado mesclando-se técnicas: nas áreas compostas de formas geométricas, certamente por meio de sulcos na madeira, realizados com uma ponta fina; e, nas demais áreas, conforme a delicadeza do desenho, foi utilizada outra técnica de transferência, mas não foram encontrados quaisquer indícios de riscos.

No entanto, na cidade de Minas Novas, encontramos registros do uso da técnica de *espolvero*⁵⁴ na igreja de Nossa Senhora do Amparo, cuja pintura teria sido executada já no século XIX.

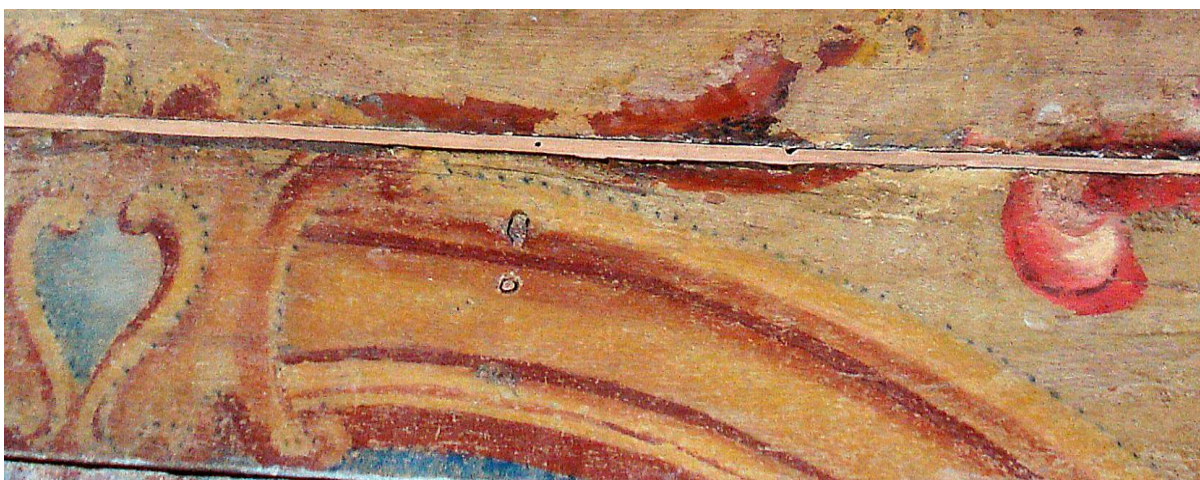


Figura 74– Risco transferido através do *espolvero*. É possível ver claramente o contorno do desenho através do pontilhado preto. Detalhe do forro da igreja de Nossa Senhora do Amparo, Minas Novas, séc. XIX.
Foto: Carla Mabel, 2009.

Técnica semelhante à descrita por Santos (2002) – em sua pesquisa sobre as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo, em Diamantina – provavelmente foi utilizada nas capelas de Minas Novas e Chapada do Norte. Consiste em um sistema – aplicado à execução de grandes painéis – em que a pequenos cravos, fixados ao suporte, amarravam-se cordões, e após o estiramento destes, batia-se o cravo amarrado à outra ponta do cordão de modo a deixar marcas gravadas nas linhas básicas de arquitetura, tais que serviriam de referência para a aplicação das primeiras cores⁵⁵. No caso das capelas, o desenho da arquitetura foi executado por meio de um cordão amarrado a dois cravos; uma extremidade estaria afixada ao suporte e a outra seria regulada conforme o tamanho do desenho, funcionando como um compasso.

⁵⁴ O desenho é feito em um molde, e todo o seu contorno é perfurado. Coloca-se o desenho sobre a superfície que se quer pintar batendo nele com uma boneca de pó de carvão. Dessa forma o desenho é transferido do molde para o suporte, e a partir daí realiza-se a pintura.

⁵⁵SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. 2002. 214f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes/Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002, p.139.



Figura 75 – 1) esquema de cordão ou linha presa a dois cravos, no qual o ponto **a** estaria fixo e **b** seria movido, sulcando-se a madeira conforme o raio desejado.

2) para linhas retas podem ter sido tomados como referência para o risco os próprios limites do forro, ou seja, tomou-se as régua de madeira medidas a partir das laterais das tábuas junto ao retábulo e cimalthas até a altura desejada. No esquema está representada uma régua de madeira na qual a extremidade **c** tem a última tábua junto à cimaltha como referência. Na outra extremidade, **d** é afixado a um cravo que, conforme o movimento com a régua, marcará linhas retas sulcadas na madeira.



Figura 76 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, século XVIII. No detalhe é possível ver os sulcos feitos na madeira para o traçado do desenho.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 77 – Forro da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII. No detalhe é possível ver os sulcos feitos na madeira para o traçado do desenho.

Foto: Carla Mabel, 2010.

A partir dessa análise do modo de preparação da madeira para a confecção de forros, verificamos então a seguinte sequência de extratos e sua terminologia, que será discutida a seguir:

- suporte;
- encolagem;
- base de preparação;
- camada pictórica.

Suporte

Corresponde à base material em que se situam a pintura e todas as camadas de preparação. No Brasil, as pinturas sobre madeira foram largamente executadas, sendo mais utilizado como suporte o cedro. Conforme as variações de temperatura e umidade, as dimensões do suporte podem ser alteradas, havendo movimentação de contração e retração das fibras da madeira. Tais alterações incidem também sobre a pintura, que, devido à movimentação do suporte, pode apresentar craquelês ou mesmo desprendimentos da camada pictórica.

As variações dimensionais do suporte, tais como contração e dilatação em condições diversas de umidade relativa, são rapidamente sentidas pela base de preparação que, na maioria dos casos, não apresenta as mesmas características de resposta dimensional às variações ambientais. Estas variações são na maioria das vezes, as responsáveis pelo deslocamento de camadas de pintura e também pelo aparecimento de rachaduras e craquelês uniformes na policromia (SOUZA, 1996, p.14).

Dessa maneira, as deformações sofridas pela madeira, tanto a contração como a dilatação, resultarão em craquelês que atingirão todas as camadas de pintura, bem como a constante movimentação em função da flutuação da UR (umidade relativa) poderá acarretar fissuras ou rachaduras no próprio suporte (ROSADO, 2004, p.57). Nota-se que as tábuas que compõem um forro são fixadas com cravos ou pregos em caibros, e são nestes pontos em que podemos perceber maiores danos na madeira, nos quais as fissuras e/ou rachaduras ocorrerão longitudinalmente.

Encolagem

Sobre o suporte é aplicada uma camada com a função de impermeabilização da madeira, para que esta não absorva o aglutinante da camada de preparação, que virá em seguida. Geralmente essa camada é constituída por uma cola proteica, como cola de coelho, cola de pergaminho ou cola de peixe. É aplicada diluída em água, diretamente sobre a madeira, e, após a secagem, é aplicada a camada de base para a pintura.

Base de preparação

As bases de preparação são feitas a partir de misturas de pigmentos e/ou cargas dispersos em um aglutinante (geralmente uma cola proteica de origem animal) (SOUZA, 1996, p. 14). A partir do século XVII, também passam a ser utilizados, algumas vezes em substituição às colas, os óleos secantes (GONZÁLEZ, 2008, p.27). Nas pinturas italianas e espanholas dos séculos XIV e XV, costumava-se empregar uma base de preparação branca e espessa, e uma mais fina nas pinturas flamengas dos séculos XV e XVI. Nos séculos XVI e XVII, nos países meridionais da Europa, as bases eram frequentemente coloridas, até que, no século XIX, as bases brancas voltaram a predominar nas técnicas de pintura praticadas.

No caso da talha e de esculturas, as bases de preparação possuem uma ou mais camadas de pigmento e/ou carga – sendo mais frequentes o sulfato de cálcio e o carbonato de cálcio – dispersas em cola proteica, na maioria das vezes de origem animal, aplicada sobre o encolamento (SOUZA, 1996, p.14). Eram aplicados dois tipos de base: a primeira do chamado gesso grosso (geralmente sulfato de cálcio), a fim de corrigir as imperfeições da madeira; e a segunda de gesso *sotille*⁵⁶, o qual proporcionava uma camada bastante lisa e de fino acabamento, para a posterior aplicação de bolo armênio e de folhas metálicas.

⁵⁶ Denominado “sotille” pelos italianos, e chamado “mate” ou “gesso fino” pelos portugueses. Cf. SOUZA, 1996, p.14.

Camada pictórica

Constitui a pintura em si, e é formada pela parte colorida (pigmentos e corantes) e um aglutinante (óleo, têmpera, acrílica etc). Pode conter também cargas, ou seja, materiais brancos ou incolores (caolim, carbonato de cálcio, quartzo), utilizados para a diluição dos pigmentos, reduzindo assim a quantidade de pigmento utilizada. Segundo Max Doerner, estudos microscópicos demonstraram que mesmo cores antigas e do Renascimento às vezes possuíam em sua composição pó de mármore. “Uma mistura deste tipo é, em muitos casos, conveniente e tecnicamente justificada, mas a cor misturada deve ser marcada como tal e deve refletir também em seu preço” (DOERNER, 1978, p.50-51). Esse procedimento é comum na produção comercial de pigmentos para diminuir o preço da tinta e aumentar o seu volume, podendo alterar ou não a qualidade da tinta; isso dependerá do poder de cobertura de cada pigmento.

Pigmentos

São partículas sólidas coloridas, naturais (minerais ou vegetais) ou sintéticas, não solúveis em seu veículo dispersante (aglutinante). Quando misturadas ao aglutinante obtém-se uma pasta, à qual denominamos tinta (SOUZA, 1996, p.15). É comercializado principalmente em pasta, e também em pó (pigmento moído e refinado sem aglutinantes).

Corantes

São substâncias coloridas, solúveis em determinados meios, que formam dissoluções transparentes. “Associam sua própria cor a outras substâncias incolores, seja por inclusão, adsorção, ou por formação de ligações químicas estáveis” (SOUZA, 1996, p. 14). São largamente utilizados na indústria têxtil, bem como em indústrias alimentícias, de cosméticos, de tintas e plásticos, etc.

Lacas

Película colorida translúcida, utilizada para realçar uma cor ou tonalizar uma folha metálica (ouro e prata). “É um tipo particular de pigmento, que é composto por um substrato inorgânico, em geral um gel translúcido como alumina, sobre cuja superfície está complexado um corante orgânico” (SOUZA, 1996, p.15).

Pintura a óleo

A partir de meados do século XVI, a pintura a óleo se tornou a técnica mais utilizada pelos artistas e estabeleceu-se como o meio pictórico predominante por quatrocentos anos. Nessa modalidade de pintura, os pigmentos têm o óleo como aglutinante, sendo este um óleo natural, geralmente extraído de sementes de plantas, como o linho (óleo de linhaça), a noqueira (óleo de nozes), e o óleo de sementes de girassol, entre outros.

Segundo Souza:

Os óleos secativos são assim caracterizados por sua composição química, que se constitui basicamente de ésteres do glicerol e de ácidos graxos saturados e insaturados, com cadeia carbônica linear variando de doze a dezoito átomos. As características físicas e químicas dos óleos e gorduras são dependentes de sua composição em triglicérides, podendo estes ser sólidos (gorduras animais, por exemplo, que são líquidas à temperatura do corpo do animal) ou líquidos (como a maioria dos óleos vegetais). (SOUZA, 1996, p. 15)

Embora muitos historiadores atribuíssem a invenção da técnica ao pintor Jan Van Eyk (1390-1441), há referências de seu uso em um tratado sobre artes medievais do século XII, no qual um monge alemão descreve uma pintura a óleo sobre madeira como uma técnica demorada e tediosa, sobretudo para pintar figuras humanas⁵⁷. A tinta a base de óleo confere ao artista bons resultados no que se refere à mistura cromática e ao brilho, sendo possível conservá-la maleável ou acelerar sua secagem pela adição de óleos secantes⁵⁸; além de proporcionar boa qualidade, elasticidade e consistência da camada pictórica.

Pintura a têmpera

Durante os séculos XIV e XV, foi largamente utilizada na Itália em pinturas como afrescos e painéis de madeira, sobre uma base branca. A secagem das tintas é bastante rápida e elas adquirem, depois de secas, uma cor brilhante e translúcida. A têmpera é preparada através da mistura de pigmentos ou corantes em um meio aquoso, no qual o aglutinante encontra-se em solução ou suspensão. Nessa técnica de pintura utilizava-se geralmente o ovo (a gema ou a clara, ou mesmo o ovo inteiro), e também podem ser utilizados como aglutinantes colas proteicas, ou, como no caso das aquarelas, goma arábica (SOUZA, 1996,

⁵⁷ SCHENKER, Líbia. História da tinta através da arte ocidental. In: *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio*. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.unirio.br>. Acesso em 18 nov. 2010.

⁵⁸ A aceleração da secagem é feita através da adição de catalisadores. Como, por exemplo, a adição do secante de cobalto à tinta.

p.15). Pode ser utilizada também uma variação da técnica denominada têmpera grassa, ou seja, uma emulsão à base de ovo e óleo (VYTLACIL, 1938, p.47).

4.4 A pintura: características e semelhanças

Ao estudar as formas dos motivos decorativos encontrados nas capelas de São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário, em Minas Novas e Chapada do Norte, respectivamente, percebemos vários traços em comum, tanto do desenho quanto da forma da pincelada. A paleta de cores também possui nuances similares, em que predominam os tons terrosos, como ocre e sombras de terra, vermelhos e azuis. São recorrentes as pinceladas de um branco intenso, que deixam bem marcado, principalmente, o contorno de volutas e ondulações de concheamentos. Nas figuras 78 e 79, verifica-se a semelhança das pinceladas, inclusive a granulação mais acentuada dos pigmentos utilizados pelo artista.



Figura 78 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 79 – Pintura das ilhargas da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

As figuras 80e 81 apresentam detalhes de motivos utilizados para emoldurar cenas religiosas representadas nas capelas. É interessante destacar que no encontro de volutas que

arrematam esses ornamentos há uma leve distorção, percebida pela diferença de altura a partir de um eixo horizontal. Esse detalhe é percebido em praticamente todas as reproduções desse motivo.



Figura 80 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 81 – Pintura das ilhargas da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Alguns motivos de pintura são muito recorrentes nas duas capelas, como é o caso de *bouquets* de flores que recaem de um pequeno gancho de metal, o qual simula ser fixado no próprio altar. A aplicação das pinceladas mais claras obedece aos mesmos locais, ou seja, a iluminação e as sombras reproduzidas pelo artista são sempre as mesmas (figuras 82 e 83). As rosas são representadas em breves movimentos circulares e as pequenas folhas que as ladeiam possuem extremidades arredondadas (figuras 84 e 85).



Figura 82 – Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 83 – Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 84 – Retábulo (altar-mor) da capela-mor, capela de São Gonçalo, Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 85 – Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário, Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Sobre as conchas é comum a solução de ornamentar com pequenas esferas, uma maior encimada por outra menor, com as mesmas cores em tons de ocre e contornadas por um traço mais escuro e bem definido, como vemos nas figuras 86 e 87.



Figura 86 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 87 – Pintura da base do retábulo (altar-mor) da capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Outro ponto que chama a atenção são as ramagens finalizadas em volutas, que mais parecem formar espécies de garras que seguram guirlandas ou pequenos ramos de flores. As cores também são as mesmas: vermelhos ou ocre com pinceladas em tons de branco e contorno em tons terrosos mais escuros, como vemos nas figuras 88 e 89.



Figura 88 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 89 – Forro da capela-mor, capela de Nossa Senhora do Rosário (detalhe), Chapada do Norte, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Algumas folhagens ainda apresentam finalizações em voluta, esta ornamentada com concheamentos. Nas figuras abaixo observamos o mesmo desenho; no entanto, em cores invertidas.



Figura 90 – Forro da capela-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.



Figura 91 – Forro do camarim do altar-mor, capela de São Gonçalo (detalhe), Minas Novas, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2010.

Após a descrição dessas técnicas para a pintura sobre madeira será possível compreender melhor o capítulo que se segue sobre análise de materiais que compõem as obras analisadas em Minas Novas e Chapada do Norte. Serão exibidos os métodos e técnicas de análise científica de obras de arte, os resultados obtidos e a discussão destes, para que possamos compreender a relação entre o modo de produção das pinturas nessas cidades do Vale do Jequitinhonha e o conteúdo dos tratados artísticos aqui expostos.

CAPÍTULO 5 ESTUDO DOS MATERIAIS

Os trabalhos realizados com a parceria entre historiadores da arte, conservadores e cientistas têm se intensificado, resultando em análises cada vez mais criteriosas. Abordam-se questões como percepção visual, interpretação da imagem pictórica, materiais e técnicas de arte, sua conservação como bem cultural, bem como origem e manufatura. Esse tipo de estudo interdisciplinar nos possibilita ver e entender um objeto artístico em toda a sua forma, tanto estética quanto estrutural. “O comportamento dos sistemas materiais que formam a estrutura física de uma pintura atuam diretamente sobre o que chega a nossos sentidos, ou seja, a imagem”⁵⁹. Portanto, a fim de manter a integridade física e estética das obras de arte, os métodos de análise científica vêm se desenvolvendo com o intuito de realizar ensaios não destrutivos, reduzindo-se, assim, e, evitando-se, ao máximo, a remoção de amostras.

O principal objetivo desta pesquisa foi identificar os pigmentos utilizados nas capelas, para um melhor conhecimento da técnica aplicada, sendo possível também realizar uma aproximação dos elementos artísticos das duas capelas, quanto à autoria e ao período de execução das pinturas. Para a análise laboratorial, foram escolhidos cinco locais para remoção de amostras na capela de São Gonçalo, e, na capela de Nossa Senhora do Rosário, que já se encontrava completamente restaurada, optamos por realizar apenas análises não destrutivas, sem a remoção de amostras.

A capela de São Gonçalo possui ainda um Ex-voto com a pintura do Santo em nuvens, concedendo milagre a um enfermo em uma cama. Trata-se de uma pintura sobre madeira, datada de 1763, que está em ótimo estado de conservação e assemelha-se às pinturas do altar e do forro da capela; por isso, optou-se por incluí-la nas análises, a fim de compará-la quanto à técnica e aos materiais utilizados. Durante o processo de restauro da Capela de São Gonçalo, verificamos ainda a utilização de três espécies diferentes de madeira, tanto no forro quanto no altar; por isso, julgamos necessária a identificação dessas madeiras para um melhor entendimento da proveniência dos suportes utilizados no Vale do Jequitinhonha.

⁵⁹ LÓPEZ, Claudio Cortés. Influencias de las patologías de la pintura en la decodificación de la imagen. In: *Conserva*. Chile, v.5., n.6, 2002, p. 11. Disponível em: www.dibam.cl/dinamicas. Acesso em 20 abr. 2008.

Devido à utilização, nesta pesquisa, do espectrômetro de raios-x portátil, foi possível realizar a maior parte da identificação de materiais sem a retirada de amostras das obras de arte. O espectrômetro foi utilizado pela primeira vez na América Latina, durante as pesquisas nas cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, em junho de 2010. Através do sistema de microfluorescência por raios-x, o aparelho permite mapear os elementos constitutivos dos materiais artísticos de maneira rápida e precisa, sendo possível realizar as análises *in situ*, sem quaisquer danos às obras de arte. A identificação de materiais é dada através da detecção de elementos como chumbo (Pb), mercúrio (Hg), cromo (Cr), ferro (Fe), dentre outros. Elementos cujo número atômico é baixo, como, por exemplo, hidrogênio (H) e carbono (C), não são detectados pelo aparelho.

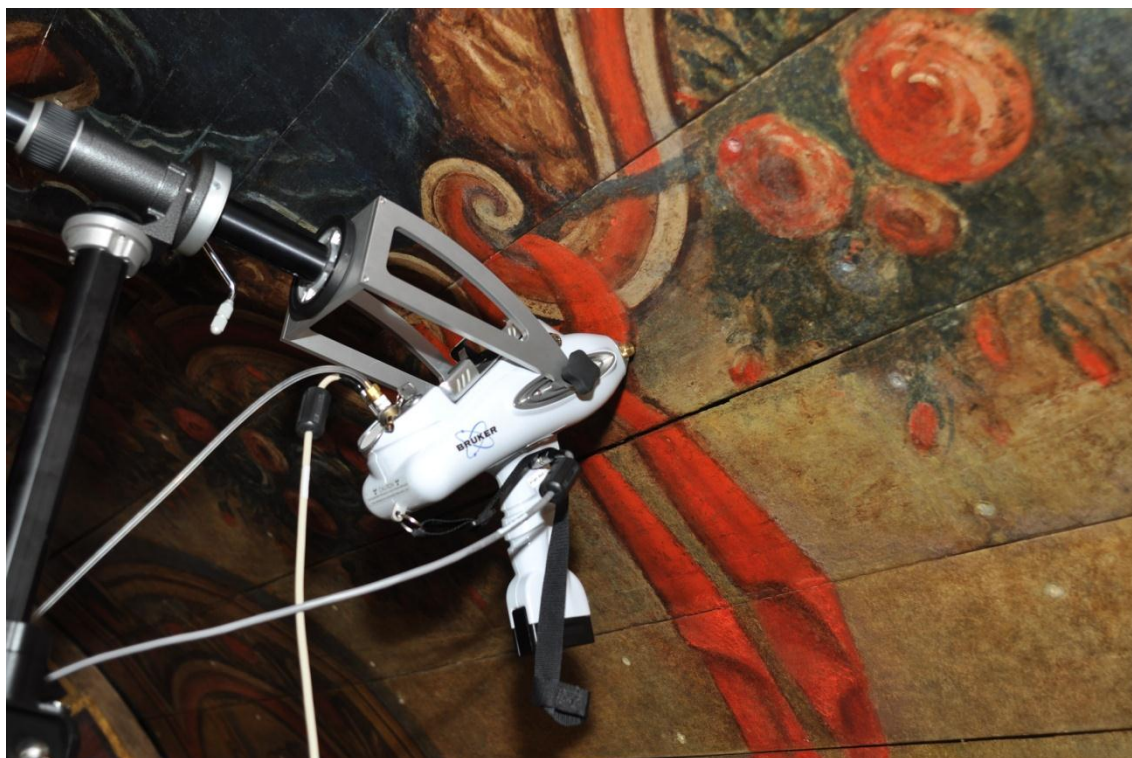


Figura 92 - Espectrômetro de Raios-x (XRF). É conectado ao computador e em poucos segundos fornece gráficos identificando e quantificando os materiais presentes nos pontos previamente selecionados.

Foto: Luiz Souza, 2010.

5.1 Técnicas analíticas utilizadas para a identificação de materiais

5.1.2 Resultados

Suporte (madeira)

Foram removidas amostras da capela de São Gonçalo, Minas Novas, de madeiras que foram utilizadas aleatoriamente na confecção do forro, altar-mor e arco do cruzeiro. As amostras foram preparadas e enviadas ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas⁶⁰, e analisadas através do seu Laboratório de Madeira e Produtos Derivados. Para tanto, foi utilizado o seguinte procedimento:

- CT-FLORESTA-LMPD-ID-PE-001 – “Identificação Botânica de Madeiras”. Processo macroscópico de exame da anatomia do lenho.

QUADRO 1
Identificação das amostras de madeira

Segmento ⁶¹	Nome científico	Nome popular
LMPD-327-11	<i>Cedrela</i> sp., Meliaceae	Cedro
LMPD-328-11	<i>Diploptropis</i> sp., Leguminosae	Sucupira
LMPD-329-11	<i>Myroxylon balsamum</i> , Leguminosae	Cabriúva-vermelha ou bálsamo

Pigmentos, cargas e aglutinantes

Foi realizada a remoção de microamostras do forro e do retábulo da capela de São Gonçalo, observando-se a seguinte metodologia:

- coleta de amostras de pontos específicos das pinturas;
- análise dos materiais constituintes através da identificação de aglutinante e pigmentos presentes;

⁶⁰ Instituto vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo

⁶¹ Código da amostra conforme atribuição feita pelo IPT.

- caracterização da sequência estratigráfica em regiões específicas da obra.

É importante ressaltar que as análises das pinturas do forro e do retábulo da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário consistiram em estudos *in loco*, sem a remoção de amostras.

Técnicas e análises utilizadas:

Microscopia de Luz Polarizada (PLM)	Permite a identificação de materiais por meio da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, entre outras.
Testes de solubilidade	Ensaio que caracteriza classes de substâncias de acordo com a sua miscibilidade em um meio de diferentes polaridades.
Testes microquímicos	Consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras.
Corte estratigráfico	São pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico, utilizados para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência de camadas é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada, e então fotografada.
Microscopia Eletrônica	A microscopia eletrônica de varredura com sistema acoplado de energia dispersiva (microsonda eletrônica) consiste em se efetuar, através da Fluorescência de raios-x, o mapeamento de determinados elementos químicos sobre o corte estratigráfico, este último sob o microscópio eletrônico de varredura. Foi utilizado o microscópio da marca JEOL, modelo JSM-6360LV; e o EDS, marca TERMONORAN, modelo QUEST
Espectrometria por Fluorescência de Raios-X	A Técnica de Fluorescência de Raios-X permite identificar e determinar a concentração de vários elementos em uma matriz. Foi utilizado o espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III-V, marca BRUCKER.


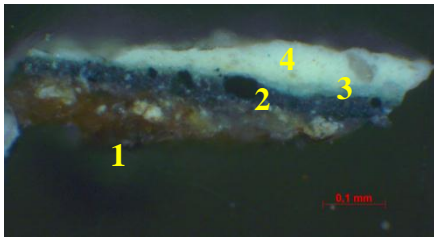
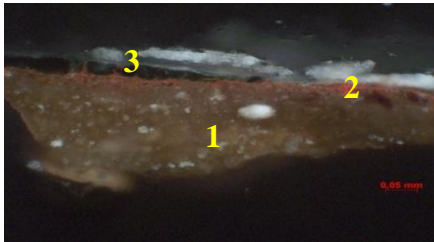
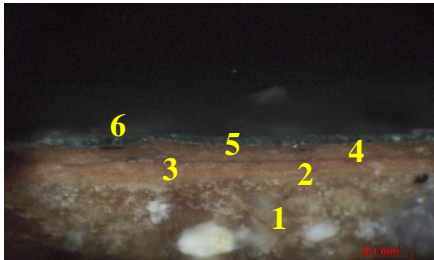
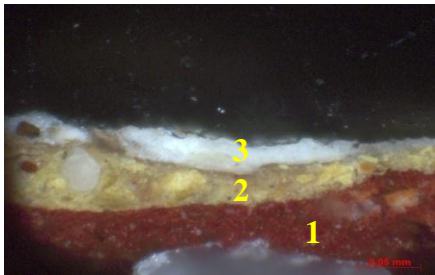
QUADRO 2

Relação das amostras e materiais identificados, da capela de São Gonçalo, Minas Novas

Local de Amostragem	Amostra	Camada analisada	Aglutinantes	Pigmento(s) e/ou Carga(s)
Medalhão do forro da capela-mor, correspondente ao que seria o manto da figura de São Gonçalo, na cor preta	2289T	Base de preparação	–	Branco de chumbo, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio, traços de alumínio, ferro, magnésio e silicatos confirmados por microsonda eletrônica
Concha do lado esquerdo do forro da capela-mor junto ao altar	2290T	Branca	–	Branco de chumbo e carbonato de cálcio, confirmados por microsonda eletrônica
Concha do lado esquerdo do forro da capela-mor junto ao altar	2290T	Azul	Aglutinante oleoso, confirmado por teste de solubilidade	–
Concha do lado esquerdo do forro da capela-mor junto ao altar	2290T	Base de preparação	–	Branco de chumbo, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio, traços de alumínio, ferro, magnésio, níquel e silicatos, confirmados por microsonda eletrônica
Aduela do arco do retábulo, na cor marrom	2291T	Preta	–	Pigmento derivado de cobre, confirmado por teste microquímico
Aduela do arco do retábulo, na cor marrom	2291T	Vermelha	Aglutinante oleoso, confirmado por teste de solubilidade	–
Retábulo - quadro de São Tomás de Aquino junto ao pé da imagem	2292T	Vermelha (Base de preparação)	–	Carbonato de cálcio confirmado por teste microquímico e PLM; óxido de ferro confirmado por PLM e testes microquímicos
Coluna direita do retábulo na pintura de uma folha verde no primeiro terço da coluna de cima para baixo.	2293T	Verde	–	Branco de chumbo, carbonato de cálcio, Azul da Prússia, traços de cromo (verde de cromo confirmado por teste microquímico e microsonda eletrônica)
Ex-voto da capela de São Gonçalo, retirada na lateral superior esquerda da obra	2295T	Base de preparação	–	Óxido de ferro confirmado por testes microquímicos
Ex-voto da capela de São Gonçalo	2299T	Azul	Aglutinante oleoso, confirmado por teste de solubilidade	Azul da Prússia, confirmado por testes microquímicos

QUADRO 3

Descrição da estratigrafia de pontos específicos das pinturas da capela de São Gonçalo, Minas Novas

<i>Local de amostragem</i>	<i>Amostra</i>	<i>Cortes estratigráficos</i>	<i>Estratigrafia</i>
Medalhão do forro da capela-mor, correspondente ao que seria o manto da figura de São Gonçalo, na cor preta	2289T		1.Base de preparação marrom 2.Preto
Concha do lado esquerdo do forro da capela-mor junto ao altar	2290T		1.Base de preparação marrom 2.Azul escuro 3.Azul claro 4.Branco
Aduela do arco do altar-mor, na cor marrom	2291T		1.Base de preparação marrom 2.Vermelho 3.Preto
Coluna direita do altar-mor na pintura de uma folha verde no primeiro terço da coluna de cima para baixo.	2293T		1.Base de preparação marrom 2.Bolo 3.Folha metálica 4.Bolo 5.Folha metálica 6.Verde
Ex-voto da Capela de São Gonçalo de Minas Novas, na lateral esquerda superior do quadro.	2294T		1.Base de preparação vermelha 2.Amarela 3.Branco

QUADRO 4
Identificação de pigmentos através de Espectrometria de Raios-X (XRF) –
Capela de São Gonçalo – Minas Novas

Localização	Cor	Pigmento
Forro – laço que arremata a lateral direita do medalhão central	Vermelho	Vermelho de Chumbo Vermelhão
Forro – laço que arremata a lateral direita do medalhão central	Branco	Branco de Chumbo
Forro – concha junto ao laço na lateral direita do medalhão central	Azul	Azul da Prússia
Forro – manto de São Gonçalo	Preto	Óxidos de Ferro
Altar-mor – Aduela do arco, flores do lado direito	Marrom	–
Altar-mor – folhas do primeiro degrau do trono	Verde	–

QUADRO 5
Identificação de pigmentos através de Espectrometria de Raios-X (XRF) – Capela de Nossa
senhora do Rosário dos Homens Pretos – Chapada do Norte*

Localização	Cor	Pigmento
Forro – base do balaústre do lado direito, junto ao Arco do Cruzeiro	Marrom	Óxidos de Ferro
Forro – friso sob o balaústre do lado direito junto ao Arco do Cruzeiro	Azul	Azul da Prússia
Altar-mor – Máscara da base da coluna lateral direita, tecido que envolve o rosto da figura	Vermelho	Vermelhão Vermelho de Chumbo
Altar-mor – Sombra da concha –máscara da base da coluna lateral direita	Preto	Óxidos de Ferro
Altar-mor – Dente lateral esquerdo – máscara da base da coluna lateral direita	Branco	Branco de Chumbo
Altar-mor – Folhas da base direita do altar	Verde	–

QUADRO 6
Dispersões - Capela de São Gonçalo, Minas Novas

Localização	Número	Cor	Pigmento
Altar-mor – folha da coluna do lado direito; acima do terço estriado da coluna	AM 2293T	Verde	Verde de Cromo*
Altar-mor – base próxima ao pé esquerdo de São Tomás de Aquino, lado esquerdo do altar	AM 2292T	Vermelho/Ocre	Caolim/Óxidos de Ferro
Ex-voto da capela de São Gonçalo – borda inferior do quadro do lado direito	AM 2295T	Marrom avermelhado	Caolim/Óxidos de Ferro

*Confirmado por microsonda eletrônica.

5.2 Discussão dos resultados

Suporte

A identificação das madeiras utilizadas no altar e no forro da capela de São Gonçalo possibilitou verificar a informação dada por Joaquim da Rocha, que citamos anteriormente. Segundo Rocha (1897), várias madeiras da região norte eram apreciadas para se trabalhar, e as três madeiras analisadas estão entre elas: cedro, sucupira, cabriúva vermelha ou bálsamo. Portanto, constatamos o corrente uso de madeiras da região para a construção das capelas.

Base de Preparação

Nas pinturas da capela de São Gonçalo e Rosário, observamos camadas de base colorida em tons de marrom avermelhado. No Brasil, no caso de Minas Gerais, são encontradas pinturas com essas características a partir do século XVIII, em capelas e igrejas erigidas no início do povoamento das Minas. É o caso das pinturas dos forros das capelas do Bom Jesus das Flores do Taquaral e da igreja de Santa Efigênia, situadas no município de Ouro Preto; e também de regiões mais próximas das capelas estudadas, como é o caso da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, analisada por Antônio Batista dos Santos

(2002). As pinturas sobre madeira em Minas Gerais, principalmente de forros, datadas da primeira metade do século XVIII, merecem especial atenção no que se refere aos materiais e à técnica artística empregada na sua execução. Pode ser aplicada mais de uma camada de base para a pintura, branca e/ou pigmentada. Nas pinturas sobre madeira da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, executadas pelo guarda-mor José Soares de Araújo, na segunda metade do século XVIII, descritas por Santos, são identificados como componentes da base de preparação o caolim⁶² e o vermelho ocre, pigmento mineral também conhecido como terra vermelha de Espanha, vermelho da Prússia ou sanguínea, com origens na pré-história (SANTOS, 2002, p.162). Nota-se, portanto, que certos artistas que trabalharam em Minas Gerais no século XVIII adotaram essa técnica em suas obras, provavelmente pelo conhecimento de manuais e instruções que já se referiam ao método, como o de Filipe Nunes, no século XVII, e, mesmo em finais do século XVIII, os *Segredos Necessários para os officios, Artes e Manufacturas, e para muitos objectos para a economia domestica*, em edição de 1794⁶³.



Figura 93 – Detalhe da pintura do rosto de São Domingos de Gusmão da capela de São Gonçalo, séc. XVIII. Nas áreas de perda vê-se claramente a base de preparação marrom avermelhada.

Foto: Carla Mabel, 2009.

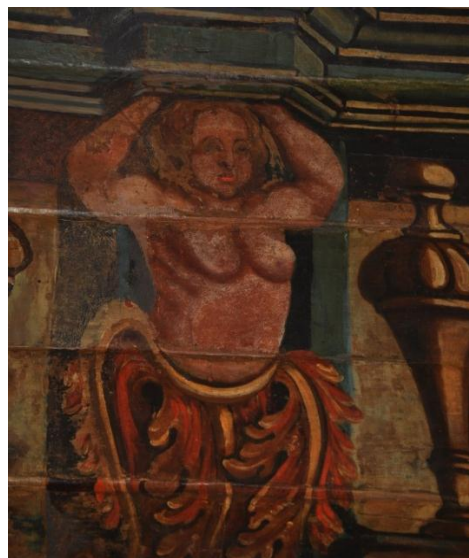


Figura 94 – Atlante do forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, séc. XVIII. Nas áreas podemos notar o mesmo tom de base de preparação marrom avermelhada.

Foto: Carla Mabel, 2006.

⁶² Pigmento de origem mineral utilizado desde a Antiguidade Clássica na composição de bases para pintura. Também muito conhecido como tabatinga. Cf. SANTOS, 2002, p.152.

⁶³ *Segredos Necessários para os officios, Artes e Manufacturas, e para muitos objectos para a economia domestica*. Tomo II, Offic. De Simão Taddeo Ferreira, Lisboa: 1794. Cf. SANTOS, 2002, p.153.



Figura 95 – Forro da capela-mor da capela do Bom Jesus das Flores no Taquaral em Ouro Preto, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2007.

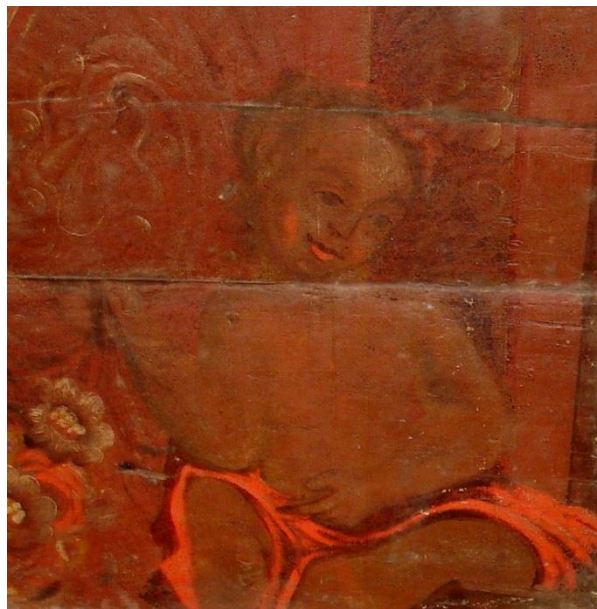


Figura 96 – Forro da capela-mor da capela do Bom Jesus das Flores no Taquaral. Detalhe de um dos *putti* do medalhão central. As áreas claras quase desapareceram por completo, realçando a base escura e traços em tons mais fortes, como o vermelho.

Foto: Carla Mabel, 2007.



Figura 97 – Forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, séc. XVIII.

Foto: Carla Mabel, 2008.

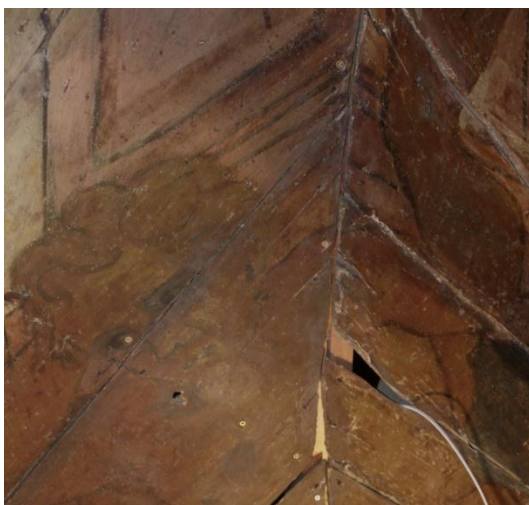


Figura 98 – Forro da capela-mor da igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, séc. XVIII. Detalhe do atlante nos vértices.

Foto: Carla Mabel, 2008.

O estudo realizado por Grygar, Hradilova, Hradil, Bezdicka, e Bakardjieva⁶⁴ demonstra os métodos adotados para a identificação da composição de bases de pinturas datadas entre os séculos XVI e XIX. Os autores afirmam que as informações contidas nos fragmentos de trabalhos artísticos podem contribuir para o nosso melhor entendimento de técnicas de pintura tradicionais e possibilitam ampliar os instrumentos de avaliação da origem desses trabalhos. No entanto, esse tipo de material raramente é foco de análises de obras de arte.

Bases coloridas foram bastante comuns em países da Europa nos séculos XVI e XVII, período que corresponde ao estilo barroco. Para J. W. Goethe (1993), provavelmente o veneziano Tintoretto (1518-1594) teria sido o precursor dessa técnica. Goethe afirma que essa maneira seria mais rápida quanto à execução da obra, pois, nos pontos de sombra, o fundo aplicado já proporcionaria os efeitos desejados; porém, diz o autor, as consequências seriam mais negativas, e deixa claro sua preferência ao afirmar que as melhores pinturas de Ticiano (1488/1490-1576) não são sobre fundo escuro. Neste trecho ele explica como era a técnica aplicada:

Tal fundo era normalmente marrom avermelhado, e, quando se desenhava a imagem sobre ele, distribuía-se as sombras mais densas, empastelavam-se fortemente as cores luminosas nas partes mais relevantes, jogando-as contra a sombra, de modo que o fundo escuro transparecesse, por uma camada fina, como matiz intermediário. O efeito era alcançado pintando várias vezes as partes claras e sobrepondo as luzes mais intensas (GOETHE, 1993, p.63).

Durante a segunda metade do século XVI, essa técnica será muito utilizada, caracterizada por uma pintura de *chiaroscuro*, de fortes contrastes de luz e sombra. O principal artista referente a esse estilo de pintura é Caravaggio (1573-1610), que emprega em seus quadros base composta por ocre, vermelhos e marrons, misturada com gesso, óleo de linhaça e aplicada com espátula. Sobre a base, desenhava os contornos da composição, e depois pintava as zonas claras de branco ou gris clara (JANUSZCZAK, 1981, p.41). A pintura de Caravaggio foi denominada *tenebrista*⁶⁵, na qual a luz utilizada para a execução das pinturas era provocada artificialmente, com uma montagem em *atelier*, e poderia vir de um ou de vários pontos luminosos exteriores ao quadro, conforme a intenção do artista.

⁶⁴GRYGAR, T.; HRADILOVA, J.; HRADIL, D.; BEZDICKA, P.; BAKARDJIEVA, S. Analysis of earthy pigments in grounds of Baroque paintings. In: *Analytical and bioanalytical chemistry*. Praga, v.375, abril 2003, p. 1154-1160.

⁶⁵ Ver glossário: *tenebrismo*.

É interessante verificar, nas figuras 95 e 96, que as bases de preparação em tons de marrom e vermelho escuro são ressaltadas devido ao desgaste da camada pictórica. Segundo Goethe,

o forte fundo se amplia e escurece, e, à medida que as cores intensas progressivamente perdem a claridade, a parte sombreada é cada vez mais sobrecarregada. Os matizes intermediários vão escurecendo e a sombra acaba se tornando completamente escura. Somente luzes que foram destacadas permanecem claras, e percebem-se apenas manchas luminosas sobre o quadro; as pinturas da escola bolonhesa e de Caravaggio bastam como exemplo (GOETHE, 1993, p.93).

Pigmentos

Constatamos que, para a pintura das duas capelas, foram utilizados os mesmos tipos de pigmento: vermelho de chumbo e vermelhão; azul da Prússia; branco de chumbo e óxidos de ferro, para os tons terrosos. As pinturas são caracterizadas pela forte cor desses pigmentos, de modo que os motivos destacam-se pela vibração e contraste dos tons.



Vermelho de chumbo e vermelhão

Vermelho de chumbo e vermelhão são pigmentos já descritos por Cennini Cennino, no século XV (CENNINO, 1933, p.24). Segundo Cennino, os dois pigmentos são feitos por alquimia e, no caso do vermelhão, aconselha ao artista comprá-lo, pois são inúmeras as receitas para se obter o pigmento, e prefere, ao invés de escrevê-las, ensiná-lo a comprar e reconhecer o “bom vermelhão”⁶⁶. Os vermelhos também são descritos por Filipe Nunes, no século XVII, e o vermelho de chumbo é denominado por ele mínio ou zarcão. Ao descrever o modo como são feitas as sombras e realces em uma pintura, Filipe Nunes afirma que o vermelhão é sombreado com laca e realçado com o vermelho de chumbo. Ainda sobre a

⁶⁶ Cennino diz que se o artista quiser se dar ao trabalho, encontrará uma variedade de receitas, especialmente perguntando aos frades. Explica que o vermelhão deve ser comprado inteiro, isto é, que não esteja quebrado ou moído, pois geralmente era adulterado misturando-o ao vermelho de chumbo ou a tijolo moído. A adulteração do vermelhão com o vermelho de chumbo também é relatada por Robert Dossie, em 1758, advertindo que a mistura “o torna muito passível de mudanças, perdendo seu brilho, assim como o vermelho de chumbo está apto a tornar-se negro se utilizado com óleo ou água” (Tradução da autora). Cf. DOSSIE, Robert. *The Handmaid to the Arts*. London, 1764. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em 10 jan. 2011.

utilização conjunta dos vermelhos, Robert Dossie afirma que o vermelho de chumbo poderia, até mesmo, servir como base para o vermelhão. Nas capelas, verificamos o uso dos dois vermelhos colorindo os mesmos elementos decorativos, em suaves nuances.



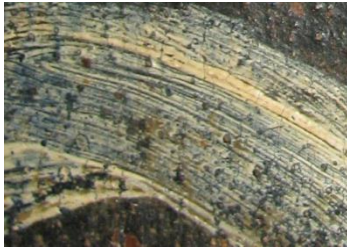
Azul da Prússia

O primeiro método empregado para obtenção de azul da Prússia consistia em calcinar o sangue bovino já seco com potássio, através do aquecimento das substâncias. Esse processo consta em um manual escrito pelo inglês Robert Dossie, em 1758, intitulado *The Handmaid to the Arts*, no qual descreve a preparação de pigmentos, conforme praticada no continente e no país⁶⁷.

O azul da Prússia foi muito utilizado nos forros da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, pelo guarda-mor José Soares de Araújo. Segundo Santos, o pigmento azul teria sido empregado na pintura do forro da capela-mor apenas dezesseis anos após o estabelecimento de sua utilização na Europa, por volta de 1750. Nota-se, portanto, a rápida circulação de informações e provavelmente de materiais, considerando-se as grandes distâncias e a dificuldade de acesso à região norte de Minas. O pigmento passou a ser utilizado no século XVIII e estendeu-se por todo o XIX; citamos, como exemplo, as pinturas de Manoel da Costa Ataíde, em Minas Gerais⁶⁸.

⁶⁷ DOSSIE, Robert. *The Handmaid to the Arts*. London, 1764. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em 10 jan. 2011.

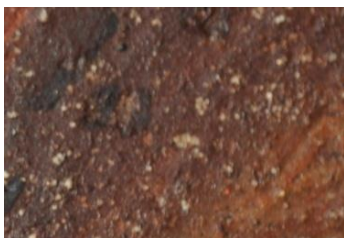
⁶⁸ MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 129.



Branco de chumbo

Esse pigmento foi largamente utilizado desde a Antiguidade até a descoberta do branco de zinco, em 1803, e do branco de titânio, em 1916. Através da microsonda eletrônica, verificamos a composição do branco utilizado nas pinturas, caracterizado por uma mistura já descrita por Filipe Nunes, que seria branco de chumbo misturado ao carbonato de cálcio. Tal técnica foi constatada também por Souza, no estudo da Matriz de Catas Altas. Segundo ele,

os artistas preferiam aplicar esta mistura de alto poder de cobertura e reflexão de luz para obter efetivamente um efeito branco, ao invés de deixar somente exposta a base de preparação, que de qualquer maneira é branca, mas com características ópticas diferentes do branco produzido pelo branco de chumbo (SOUZA, 1996, p.81).



Óxidos de ferro

Os pigmentos formados por óxidos de ferro são reconhecidos por apresentarem tons terrosos e foram largamente utilizados nas pinturas das capelas, principalmente na capela de Nossa Senhora do Rosário, em que há, na pintura das balaustradas, pinceladas de um marrom escuro. A mistura dos tons terrosos, ocre claro e ocre escuro fica bem marcada na pintura; entretanto, nas áreas limítrofes, há gradações mais diluídas dos pigmentos mais escuros, o que cria um jogo de luz e sombra que confere brilho e volume à pintura. Filipe Nunes descreve a mescla desses tons em seu tratado, e menciona que o ocre claro se escurece com o ocre escuro, e que toda cor deve ser sombreada com sua oposta⁶⁹.

⁶⁹ NUNES, Filipe. *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*, Lisboa, 1767. p.80. Disponível em: <http://purl.pt/777/1/P93.html>. Acesso em 23 mar. 2010.

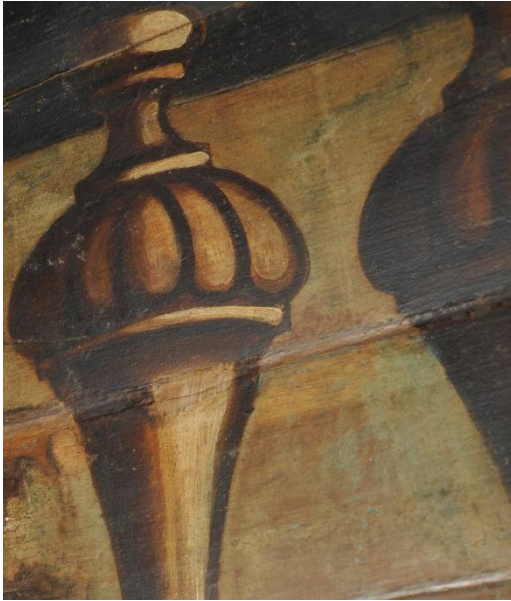


Figura 99 – Detalhe da balastrada do forro da capela-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – Chapada do Norte, séc. XVIII.
Foto: Luiz Souza, 2010.

Para a realização das pinturas foi utilizado óleo como veículo, o que já havia sido apontado por Del Negro, que citamos no início deste trabalho. Segundo Santos:

O fato da utilização da base de preparação escura é ainda outro elemento que vem confirmar a utilização do óleo como aglutinante para o pigmento dessas duas pinturas, considerando não ser usual o emprego de base de preparação escura para a pintura a têmpera (SANTOS, 2002, p.64).

Um dado instigante foi a presença do pigmento verde de cromo, o qual começou a ser utilizado apenas no início do século XIX. Percebemos, no corte estratigráfico da amostra AM2293T, que existem duas aplicações de bolo armênio e duas de folhas de prata, mas não é possível afirmar com certeza que se trata de uma intervenção posterior, aplicada no retábulo, em outro momento pós século XVIII.

Destacamos, portanto, a semelhança dos pigmentos encontrados nas duas capelas, a utilização de materiais e o emprego de técnicas semelhantes às da região diamantina, também no norte de Minas, estudada por Antônio Batista dos Santos, como a pintura a óleo e a utilização de bases escuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A região do Vale do Jequitinhonha por muito tempo esteve vinculada a uma imagem de pobreza, de região seca e infértil, à margem do desenvolvimento do Estado mineiro. A citação abaixo expressa bem essa imagem:

Conhecida nas repartições estaduais como área de *pobreza absoluta* e de *estagnação secular* e até, em conversas mais francas, como região de mestiços ignorantes, dotados de indolência intrínseca para o trabalho agrícola, a região é mencionada como uma ferida de subdesenvolvimento em Minas Gerais, discrepando do conjunto do estado em que a prosperidade da população é confirmadora do trabalho em silêncio (MOURA, 1988, p.1).

Como já comentado no capítulo 2 desta pesquisa, a região onde hoje se situam as cidades de Chapada do Norte e Minas Novas foi colonizada de forma diferenciada e, conseqüentemente, passou por um desenvolvimento econômico distinto, estando vinculada tanto à jurisdição da Bahia (até meados do século XVIII) quanto à de Minas Gerais. Mesmo após a decadência da mineração e o declínio da produção de algodão (na primeira metade do século XIX), a região manteve o cultivo de produtos agrícolas – que passou a ser a principal atividade econômica de seus habitantes – e, segundo Saint-Hilaire, era tão rica quanto outrora havia sido quando da extração do ouro na região. A imagem que Saint-Hilaire descreve ao chegar a Minas Novas está muito distante da imagem de uma região empobrecida:

Cheguei finalmente a Vila do Fanado, depois de viajar um espaço de 13 léguas pelo território de quatro paróquias. Deveria ter sido outrora muito abundante em ouro esse afastado rincão, para que aí se fundasse tão grande número de povoações em uma extensão de território tão pequena. Entretanto, desde que a agricultura substituiu nessa região as explorações minerais, tudo teve naturalmente que tomar novo aspecto. O cultivo da terra estabelece uma igualdade de fortuna que não poderia, absolutamente, ser o resultado aventureiro dos mineradores. Não há no termo de Minas Novas tantas pessoas ricas como em muitas outras partes da província; mas também existe aí menos miséria. Não se vêem, em absoluto, como em torno de Vila Rica, povoações quase abandonadas, e fazendas caindo em ruínas. Os colonos vestem-se aí com tecidos muito grosseiros; mas não trazem a roupa em farrapos, e como os panos de algodão são aqui muito baratos, e grande número de habitantes fabricam-nos em sua própria casa, os próprios negros andam mais bem vestidos do que em outros lugares” (SAINT-HILAIRE, 1941, 291).

A região do Vale sempre manteve contato com áreas limítrofes, sendo a principal responsável por significativa produção e comércio de alimentos e artigos artesanais até finais do século XIX. Já o início do século XX é marcado pela criação de novas rotas comerciais que facilitaram a entrada de produtos provenientes de outras regiões, e integraram o mercado regional a um mercado mais amplo. Contudo, os produtos locais ainda continuam sendo comercializados e consumidos até meados do século XX. Segundo Porto (2007), é principalmente a partir da década de 1950, com a abertura de estradas no Vale e o desenvolvimento e urbanização de outras regiões, que o modo de produção camponês entra em declínio, devido à facilidade de acesso “a produtos industrializados e agrícolas provenientes de fora, e que concorrem com os produtos regionais em condições muito mais competitivas” (Porto, 2007, p.90). Dessa forma, a migração temporária, citada no capítulo 2, torna-se uma alternativa cada vez mais necessária para os habitantes da região.

Os problemas gerados pela modernização, a implantação da produção em moldes capitalistas (como é o caso das grandes plantações de eucalipto, por exemplo), e a desvalorização dos produtos locais na economia regional são os principais fatores que levaram ao processo de expulsão dos trabalhadores rurais de suas terras, sendo obrigados a procurar outras formas de trabalho e renda. É justamente neste período, entre as décadas de 1950 a 1970, que se constrói uma imagem regional baseada na carência, associada também às características do clima regional, marcado pela escassez de chuvas, com rigorosos períodos de secas. Nesse sentido, a maior parte dos estudos sobre a região do Vale do Jequitinhonha ressalta o contraste entre a pobreza material e a riqueza cultural, o que acaba por limitar o olhar sobre a região e seus habitantes. A partir da frase de um canoeiro da cidade de Jequitinhonha, que diz que “Canoa não é força, é Opinião”, Patrícia Guerreiro faz uma reflexão em que o termo “Opinião” reconfigura os estereótipos e os estigmas que têm marcado os discursos produzidos sobre o Vale do Jequitinhonha (GUERREIRO, 2009, p.93).

A opinião é algo que tem um sentido e um significado marcante, prático e preciso na vida do povo do Vale. Este termo possui, ao mesmo tempo, um significado específico e múltiplo, na medida em que congrega e se desdobra em outras forças, como a força moral e em outros valores, como: honra, orgulho, determinação, convicção, dignidade, perseverança e resistência. Assim, quando os homens e as mulheres do Vale falam em força, vontade, orgulho, vergonha, são os múltiplos sentidos da opinião que encontramos. [...] Vinculada a uma experiência coletiva, a opinião representa e expressa, concretamente, como estas pessoas vivenciam e compreendem as coisas de sua própria experiência (GUERRERO, 2000, p.41-42).

Dessa forma, nota-se um senso de pertencimento dos habitantes com sua região e fazem questão de conservá-lo, são pessoas que saem em longas jornadas a trabalho, ou

estudos, mas sempre retornam às suas cidades. Conservam a tradição oral, a cultura popular, o modo de fazer e a tradição artesanal que durante anos foram alguns dos principais elementos que nortearam o passado e presente desde o início da formação dos povoados na região, e os quais foram mantidos durante os processos de mudanças sociais e econômicas.

Esta pesquisa teve como principal foco a arte produzida na região, nas cidades de Minas Novas e Chapada do Norte, que possuem um rico acervo artístico. Analisamos duas capelas que possuem grande significado religioso para os habitantes dessas cidades: São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Ao propor a análise das pinturas e do gênero decorativo nelas empregado foi preciso recorrer tanto à arte quanto à literatura europeia, que influenciaram a arte produzida na colônia portuguesa. Essa investigação levou à aproximação dos ornamentos vistos nas capelas às grotescas, não necessariamente àquelas encontradas nas ruínas do palácio de Nero, mas sim aos ornamentos que delas derivaram. Tal estudo possibilitou perceber que as influências e os modos de representação e ornamentação mesclam-se e modificam-se conforme vão sendo difundidos, e o ambiente em que são produzidos será o fator preponderante para moldá-lo sob as principais características regionais. Exemplo disso é o *brutesco* em Portugal, a “nacionalização” de um gênero decorativo com origens na Antiguidade, na região italiana.

Os estudos das técnicas de pintura utilizadas nas capelas de São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos atentaram para a necessidade de analisar tratados e manuais de arte produzidos na Europa, principalmente entre os séculos XV e XVIII, uma vez que estes eram fonte de informações, em boa parte práticas, que descreviam pigmentos, bases de preparação, vernizes, dentre outros; o modo de prepará-los e como empregá-los. O estudo desses tratados e manuais tem se mostrado cada vez mais importante para entender o processo de produção artístico do período colonial mineiro, não só em relação à forma como os materiais eram utilizados pelos artistas, mas como poderiam ser adaptados por eles conforme a necessidade e possibilidades peculiares de cada região mineira. Para compreender melhor, como já mencionado no capítulo 4, há o exemplo da tabatinga, segundo o qual “na cidade de Marianna se vé excellente Óca amarela, e branca, e esta dão o nome de Tabatinga, que depois de preparada e limpa, suppre a falta do alvaiade, e della se uza em varias pinturas”⁷⁰. A tabatinga era utilizada como base de preparação e, como afirma Souza,

Este é um dos mais interessantes tipos de base de preparação pois está ligado, provavelmente, a uma tentativa dos artistas da época de se adaptarem

⁷⁰ ROCHA, José Joaquim da. Memória Histórica da Capitania de Minas Gerais. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, v.2, fascículo 3, jul/set. 1897, p.515.

a materiais da região, uma vez que o gesso não era tão facilmente encontrado em Minas. Estes apelaram então para o uso da tabatinga, que é encontrada em grande quantidade no quadrilátero ferrífero (SOUZA, 1996, p.84).

Os estudos dos materiais artísticos utilizados nas pinturas das capelas revelaram algumas técnicas e materiais conhecidos e empregados na arte europeia, algumas delas nem sempre foco de pesquisa na arte mineira, como é o caso da utilização de bases de preparação escuras, técnica também aplicada em várias regiões de Minas Gerais no período colonial. Citamos como exemplos do uso dessa técnica as capelas do Bom Jesus das Flores do Taquaral, e a igreja de Santa Efigênia, duas dentre outras da região central do Estado; e em regiões mais próximas, as pinturas do Guarda-mor em Diamantina, analisadas por Santos (2002). As amostras de base de preparação analisadas apontaram para o uso de materiais argilosos com concentração de Ferro (Fe), considerações iniciais que necessitam um desenvolvimento mais detalhado, que envolva tanto a análise do material artístico quanto do próprio solo da região onde foram produzidas as pinturas.

Verificamos que os materiais e as técnicas foram os mesmos utilizados nas duas capelas, bem como há semelhanças nas características das composições, nos traços e pinceladas, no uso das cores e combinações de tons. Encontramos, nos tratados de arte, descrições de como se misturam as cores, instruções que parecem ter sido utilizadas pelo artista (ou artistas), talvez mesmo já tidas como princípios básicos da pintura. O estudo desses manuais foi importante para a compreensão do modo de fazer artístico empregado nas obras produzidas nas capelas. Por mais que não existam fontes documentais, através do conhecimento da composição dos pigmentos foi possível tê-los não só como dados materiais, mas como uma fonte de informações sobre sua manufatura e relações com a arte produzida em outros locais da colônia e ainda na Europa.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, várias foram as vertentes de estudo que se mostraram necessárias ao estudo da arte produzida no período colonial nas cidades do Vale do Jequitinhonha, como por exemplo, a análise de outros exemplares de pintura das cidades vizinhas, como Berilo, ou mesmo, como dito anteriormente, o estudo de materiais artísticos associados à análise de materiais encontrados na região, como a argila. Há sim um grande contingente de obras importantes para o estudo da arte na região, das quais citamos algumas, no decorrer do texto, como é o caso da igreja Matriz de Chapada do Norte, cujo forro e paredes da capela do Santíssimo encontram-se repintados, mas, ainda assim, é possível perceber, pelas áreas de perda, a pintura subjacente, que revela traços e cores que vemos na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, da mesma cidade, o que poderia

consistir em uma análise comparativa no que diz respeito ao estilo, materiais e técnicas artísticas empregadas na região. Além desta, citamos também a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Berilo (antigo arraial de Água Suja); nesta, é preciso verificar as pinturas do altar e localizar se ainda há alguma peça do forro da capela-mor que, pela documentação fotográfica de Del Negro (1979), assemelha-se às pinturas encontradas especialmente na capela de São Gonçalo, em Minas Novas.

Portanto marcamos, aqui, o início de um longo trabalho a ser realizado, em uma região ainda pouco explorada quanto à sua produção artística. Nos próximos anos, como já dissemos anteriormente, vários bens artísticos serão restaurados, fato que criará momentos propícios ao estudo e análise das pinturas ali produzidas, a se considerar que, na maior parte dos bens móveis, sob as camadas de repintura, encontra-se uma primeira pintura, com importantes ornamentos decorativos em traços e cores que bem marcam a região tão rica em sua cultura, arte e história.

REFERÊNCIAS

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Carta do Visconde de Sabugosa, vice-rei e capitão-geral de mar e terra do Estado do Brasil, informando o rei D. João V das descobertas de várias castas de pedras em Minas Novas e sobre a necessidade que há em se conservar neste local tropas para a manutenção da ordem. Cx.22/doc.5. Local: Bahia. Data de emissão: 17/09/1732.

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Representação dos oficiais da Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso, das Minas Novas de Araçuaí, a D. João V, solicitando a suspensão do pagamento do quinto, devido a pobreza de seus habitantes. Cx.40/doc.38. Local: Vila N. S. do Bom Sucesso. Data de emissão: 31/12/1740.

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Representação dos oficiais da câmara da Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas de Araçuaí, expondo as dificuldades econômicas de seus habitantes e arbitrariedade praticada na repartição de terras minerais, e solicitando providências régias nesse sentido. Cx.44/doc.122. Local: Vila N. S. do Bom Sucesso. Data de emissão: 22/12/1744.

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Representação dos oficiais da câmara da Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas de Araçuaí, expondo a pobreza do povo da referida Vila e solicitando o alívio total do imposto de capitação, assim como providência régia para a sua contribuição a tropa dos dragões. Cx.44/doc.123. Local: Vila N. S. do Bom Sucesso. Data de emissão: 30/12/1744.

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Requerimento da regente e mais irmãos do Recolhimento do arraial da Chapada no termo de Minas Novas, solicitando confirmação no sentido de erigirem capela dedicada a Santa Ana. Cx.116/doc.39. Data de emissão: 04/08/1780.

AINSWORTH, Mary W. From connoisseurship to technical Art History: the evolution of the interdisciplinary study of art. In: *The Getty Conservation Institute Newsletter*. Los Angeles, v.20, n.1, 2005. Disponível em: <http://www.getty.edu>. Acesso em: 03 mar. 2009.

ALBERTI, Leone Battista. *Da pintura*. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1992.

ALMADA, Márcia. Cultura visual e produção artística nas Minas Setecentistas. In: *Revista de Humanidades*. Caicó (Rio Grande do Norte): UFRN, v. 9. n. 24, set/out. 2008. Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br. Acesso em: 26 mar. 2010.

ÁVILA, Affonso. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BALL, Larry F. *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*. New York: Cambridge University Press, 2003.

- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CASAL, Manuel Aires de. *Corografia brasílica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1817. Disponível em: <http://books.google.com>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- CENNINO, D' Andrea Cennini. *The Craftsman's Handbook*. The Italian "Il Libro dell' Arte." Trad. Daniel V. Thompson, Jr. New York: Yale University Press, 1933.
- CHASTEL, Andre. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CREMADES, Fernando Checa. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das *grotescas*. In: MARQUES, Luiz (org). *A fábrica do antigo*. Campinas: Unicamp, 2008.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pinturas de tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Ed. Reverte, 1978.
- DOSSIE, Robert. *The Handmaid to the Arts*. London, 1758. Disponível em: <http://books.google.com.br/ebooks>. Acesso em: 15 jul. 2011.
- FERREIRA, André Velloso Batista. *A formação da rede de cidades do Vale do Jequitinhonha-MG*. 1999. 140f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- GUERRERO, Patricia. *Canoa não é força, é Opinião: o Vale do Jequitinhonha contado e cantado por canoeiros*. 2000. 134 fl. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas (SP), Campinas, 2000.
- _____. Vale do Jequitinhonha: a região e seus contrastes. *Revista Discente Expressões Geográficas*, n. 05, ano V, Florianópolis, maio de 2009, p. 81 – 100. Disponível em: www.geograficas.cfh.ufsc.br. Acesso em: 12 jun. 2011.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONZÁLEZ, Maria Luisa Gómez. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: IPHE, 1998.

GRYGAR, Tomas; HRADILOVA, Janka; HRADIL, David; BEZDICKA, Petr; BAKARDJIEVA, Snejana. Analysis of earthy pigments in grounds of Baroque paintings. In: *Analytical and Bioanalytical Chemistry*. Praga, n. 375, 2003, p. 1154-1160. Disponível em: <http://www.springerlink.com>. Acesso em: 20 ago. 2008.

IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de tombamento da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte. Decreto/Data: n° 20.689 de 23/07/80.

IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de tombamento da capela de São Gonçalo de Minas Novas. Decreto/Data: n° 20.557 de 13/05/80.

INFOPÉDIA. Porto: Porto Editora, 2003-2010. Disponível em: <http://www.infopedia.pt>. Acesso em: 15 mar. 2010.

JANSON, H. W. *História geral da arte: Renascimento e Barroco*. v.2. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JANUSZCZAK, Waldemar. *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: H. Blume, 1981.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LÓPEZ, Claudio Cortés. Influencias de las patologías de la pintura en la decodificación de la imagen. In: *Conserva*. Lima, n.6, 2002. Disponível em: www.dibam.cl/dinamicas. Acesso em: 20 abr. 2008.

MANGUCCI, Celso. Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora. In: *Cenáculo*, Évora, n.2, dez. 2007, p. 03-17.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil: principalmente aos distritos do ouro e dos diamantes*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1944.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

NUNES, Filipe. Arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1767. p.80. Disponível em: <http://purl.pt/777/1/P93.html>. Acesso em: 23 mar. 2010.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A – Las Ediciones de Arte, 1968.

POHL, John. E. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. 2 v.

RAGAZZI, Alexandre. Um episódio na história dos modelos plásticos auxiliares – o Parecer sobre a pintura de Bernardino Campi. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. São Paulo: UNICAMP, n.8, jul./dez. 2007.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.

REVISTA BARROCO. *Minas Gerais - Monumentos Históricos e Artísticos - Circuito do Diamante*. n. 16, Fundação João Pinheiro, 1995.

REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Ouro Preto: Imprensa oficial de Minas Gerais, v.2, n. 2, abr./jun. 1897, p.350-354.

RIBEIRO, Mirian Andrade. Parecer sobre o tombamento da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte. In: IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de tombamento da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte. Decreto/Data: n° 20.689 de 23/07/80.

CASTRO SILVA, Carla de; RAMOS, Adriano Reis. Forros decorados sobre madeira. In: V Seminário ABRACOR. Rio de Janeiro: Publicações da ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (anais), 1990, p. 45-51.

ROCHA, José Joaquim da. Memória Histórica da Capitania de Minas Gerais. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, v.2, fascículo 3, jul./set. 1897, p.425-517.

ROCHA, José Joaquim da. Notas Corográficas do Município de Minas Novas. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, v.4, 1899, p.693-718.

ROSADO, Alessandra. *Conservação preventiva da escultura colonial mineira em cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa*. 2004. 139f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes/Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PORTO, Liliana. *A Ameaça do Outro. Magia e Religiosidade no Vale do Jequitinhonha/MG*. São Paulo: Attar, 2007.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e pelo litoral do Brasil*. Tradução de Leonam de Azeredo Pena. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

_____. História da Arte Técnica e Arqueometria: uma contribuição no processo de autenticação de obras de arte. In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. v. III, n.2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em: 15 nov. 2008.

SANTIAGO, Camila. *Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação*. Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/temporalidades Acesso em: 13 mar 2012.

SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. 2002. 214f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes/Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil)*. Análisis formal y analogías. 2009. 714f. Tese (Doutorado em Conservação). Faculdade de Belas Artes/Departamento de Conservação e Restauração de Bens Culturais, Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, 2009.

SCHENKER, Líbia. História da tinta através da arte ocidental. In: *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio*. UNIRIO, Rio de Janeiro, v.3, n.5, 1º semestre, 2008. Disponível em: <http://www.unirio.br>. Acesso em: 04 mar. 2011.

SEITAS, Orlandino Fernandes. O Imaginário e Inimaginável Santeiro, Todo Aleijadinho. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 62, fev.1981.

SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: *Barroco*. Belo Horizonte, v.15, 1990-1992, p. 113-135.

II Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica. In: *Jornal da Unicamp*, São Paulo, p.11, set./out. 2004. Disponível em: <http://www.unicamp.br>. Acesso em 01 abr. 2010.

SOBRAL, Luís de Moura. *Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL, Porto, 2004 - *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura: actas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, 2004. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt>. Acesso em: 17 set. 2008.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. 1996. 114f. Tese (Doutorado em Química) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SPIX E MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820 / Spix e Martius; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

VYTLACIL, Vytlačil. *Egg Tempera Painting. Tempera Underpainting. Oil Emulsion Painting. A Manual of Technique*. New York: Oxford University Press, 1935.

WELSH, Peter. *Woodworking Tools 1600-1900*. (E-book) London, 2008. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/27238/27238-h/27238-h.htm>. Acesso em: 20 mar. 2011.

ZAMPERINI, Alessandra. *Ornament and Grottesque* – fantastical decoration from Antiquity to Art Nouveau. London: Thames & Hudson, 2008.

GLOSSÁRIO

Alvaiade - Pigmento branco que, conforme referência de Filipe Nunes (1767), era preparado a partir de chumbo e vinagre. Usado em pintura a óleo (com óleo de noz, por causa do maior amarelecimento do óleo de linho) e em iluminura. Como sinônimo, Filipe Nunes refere-se à *cerusa* (carbonato de cálcio). Cita também o branco genovisco, que deve corresponder a uma certa variedade de alvaiade. O nome atual do alvaiade é branco de chumbo.

Alumina - O óxido de alumínio (Al_2O_3) é um composto químico de alumínio e oxigênio. Também é conhecido como alumina, um nome usado frequentemente pelas comunidades mineiras, de cerâmica e da ciência dos materiais.

Brutesco – (termo de pintor). Diz-se da pintura bruta, representada por sátiros, veados, pássaros, harpias, meninos; com folhagens, flores, frutos, etc. E em razão dos animais que representa, é chamada *Brutesco*.

Caibro – Peça de madeira que sustenta as ripas de telhados ou de assoalhos. Nos telhados, o caibro se assenta nas cumeeiras, nas terças e nos frechais.

Calafetação – fechar, selar fendas, fissuras ou aberturas.

Chiaroscuro – (do italiano: claro-escuro) Na arte é caracterizada por fortes contrastes entre claro e escuro. É também um termo técnico usado por artistas e historiadores de arte para a utilização de contrastes de luz para atingir uma sensação de volume na modelagem de objetos tridimensionais, como o corpo humano.

Grotesca – Diz-se dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais, e seres antropomorfos, frequentemente fantásticos que envolvem os painéis centrais das composições de certos afrescos da antiguidade clássica e que viriam a influenciar o a arte italiana no século XV.

Marchetaria – (do francês, *marqueter*, embutir) Arte de ornamentar as superfícies planas de móveis, painéis, pisos, tetos, através da aplicação de materiais diversos, tais como: madeira, metais, pedras, plásticos, madrepérola, marfim e chifres de animais, tendo como principal suporte a madeira. De acordo com a técnica utilizada pode-se construir objetos tridimensionais, esculturas, utilitários, jóias, etc.

Oca – (Do gr. *ókhra*, «ocre», pelo lat. *ochra*-, «id.», pelo fr. *ocre*, «id.»). Material terroso, pulverulento (óxidos de ferro, de alumínio, antimônio, bismuto; manganês, molibdênio, tungstênio, etc., mais ou menos hidratados), de cor amarela, avermelhada ou acastanhada, usado como pigmento, e também denominado oca e ocre.

Prospecção – estudo e pesquisa da sequência estratigráfica de uma pintura com intervenções, em que é removida camada por camada de repinturas sofridas para a verificação da existência de camadas subjacentes que correspondam à primeira pintura executada na obra de arte.

Putti – Singular *putto*. Termo italiano que designa a representação de figuras infantis nuas, não necessariamente providas de asas. São figuras “graciosas e brincalhonas”, geralmente envoltas em folhas e guirlanda de flores. Foram frequentes na arte helenística e romana; reapareceram no século XII e foram difundidas amplamente no século XV.

Quadratura – Pintura de ornamentos de arquitetura.







Tenebrismo – Seu nome deriva de *tenebra* (treva, em latim), e é uma radicalização do princípio do *chiaroscuro*. Teve precedentes na Renascença e se desenvolveu com maior força a partir da obra do italiano Michelangelo Merisi Caravaggio, sendo praticada também por outros artistas da Espanha, Países Baixos e França.

Tesoura – Estrutura treliçada para a sustentação do telhado. Possui formato triangular.

Tirante – Viga horizontal (tensor) que, na tesoura, está sujeita aos esforços de tração.

Zarcão – Pigmento vermelho usado em pintura a óleo e em iluminura, preparado a partir de chumbo. O melhor é o que se apresenta na forma de torrões. Também era utilizado como secante. Atualmente costuma-se designá-lo por mínio ou vermelho de chumbo.

ARROLAMENTO DAS CAPELAS E IGREJAS CITADAS NA PESQUISA

Capela/Igreja	Nome	Cidade	Data
	Igreja de Nossa Senhora do Amparo	Minas Novas	Século XIX
	Matriz de São Francisco de Assis	Minas Novas	Século XIX
	Capela de São José	Minas Novas	Século XIX
	Capela de São Gonçalo	Minas Novas	Século XIX
	Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	Minas Novas	Século XIX
	Capela de Nossa Senhora da Lapa	Chapada do Norte	Século XIX



Capela de Nossa Senhora da Saúde

Chapada do Norte

Século XIX



Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos

Chapada do Norte

Século XVIII



Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Berilo

Século XVIII



Capela do Bom Jesus das Flores

Ouro Preto

Século XVIII



Matriz de Santa Efigênia

Ouro Preto

Século XVIII



Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Sabará

Século XVIII

RELATÓRIO DE ANÁLISES

Local da coleta: Capela de São Gonçalo – Minas Novas – MG

Material analisado: Fragmentos de pintura retirados da obra em estudo.

Data da coleta: 03 de Junho de 2010

Responsável pela amostragem: Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza



Figura 1: Amostra 2289T: Preto do manto e Amostra 2290T: Azul/branco da concha

Amostra 2289T (1) – Preto do manto

2289T: Amostra retirada do medalhão do forro da capela-mor, correspondente ao que seria o manto da figura de São Gonçalo, na cor preta.

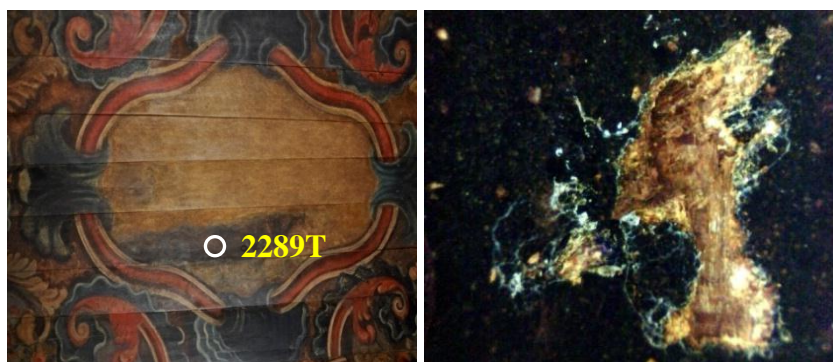


Figura 2: Detalhes do local de retirada da amostra 2289T

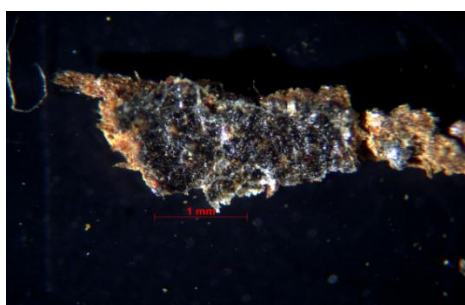


Figura 3: Vista frontal do fragmento da amostra 2289T (aumento 40x)

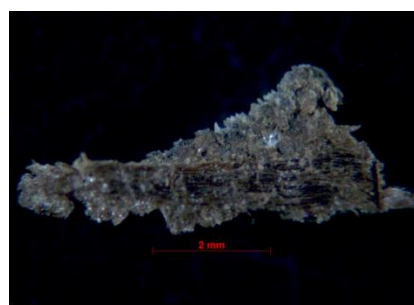


Figura 4: Vista do verso do fragmento da amostra 2289T (aumento 40x)

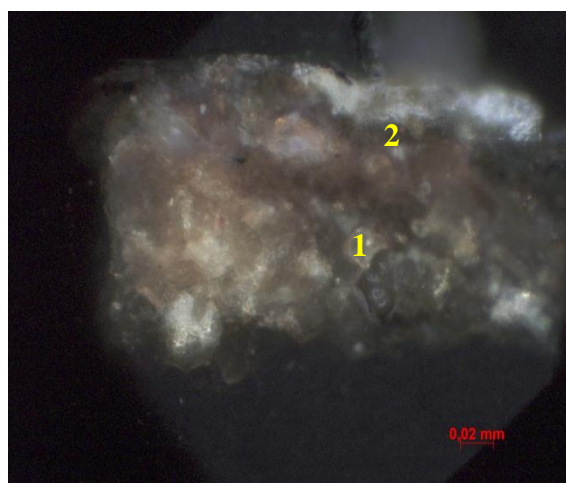


Figura 5: Corte estratigráfico da amostra 2289T retirada do medalhão do forro da Capela-Mor de São Gonçalo (aumento 33x)

1. Base de preparação marrom
2. Preto

Amostra 2290T (2) – Azul/Branco da concha

Amostra nas cores branco e azul removida da concha do lado esquerdo do forro da capela-mor, junto ao altar.



Figura 6: Detalhes do local de retirada da amostra 2290T

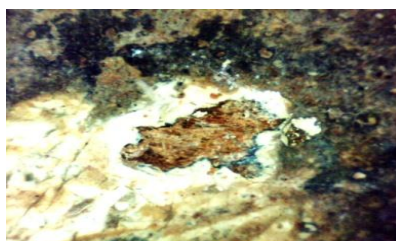


Figura 7: Amostra 2290T - Detalhe da retirada da amostra 2290T

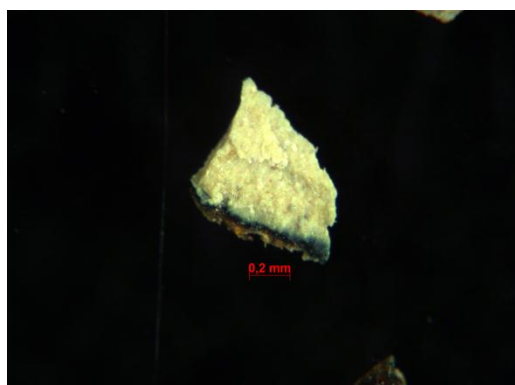


Figura 8: Vista frontal do fragmento retirado da amostra 2290T (aumento 80x)

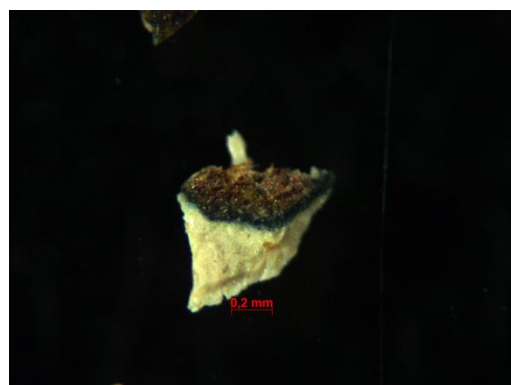


Figura 9: Vista do verso do fragmento retirado da amostra 2290T (aumento 80x)

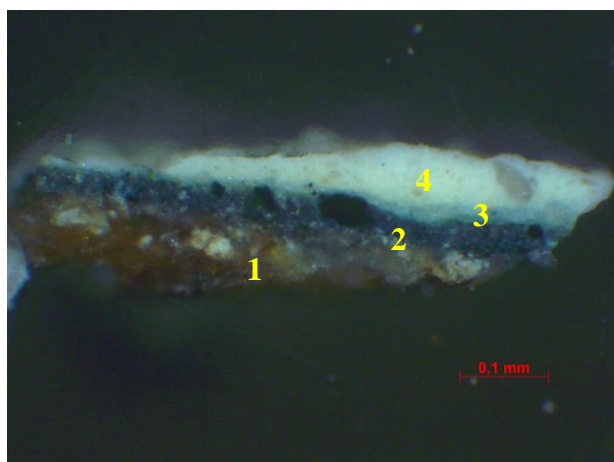


Figura 10: Corte estratigráfico da amostra 2290T retirada da concha do lado esquerdo do forro da Capela-Mor da Igreja de São Gonçalo, junto ao altar (aumento 33x)

1. Base de preparação marrom
2. Azul escuro
3. Azul claro
4. Branco



Figura 11: Amostras 2291T (3); 2292T (4); 2293T (5)

Amostra 2291T (3) – Marrom da flor

Amostra removida de uma aduela do arco do Altar-Mor, na cor marrom. É composta das seguintes camadas: madeira, base de preparação, vermelho e marrom.



Figura 12: Local de retirada da amostra 2291T

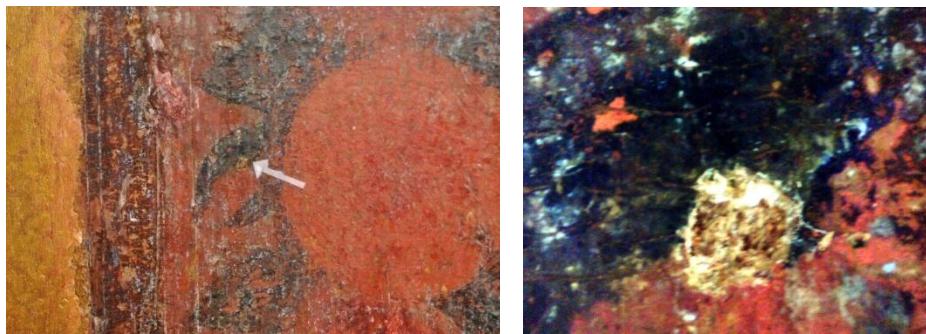


Figura 13: Detalhe do local da retirada da amostra 2291T

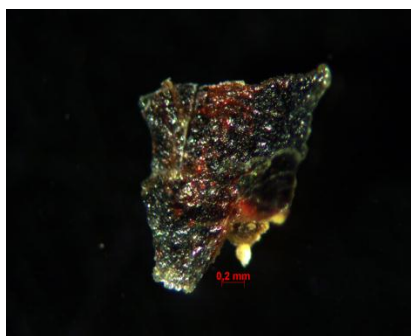


Figura 4: Vista frontal do fragmento retirado da amostra 2291T (aumento 70x)

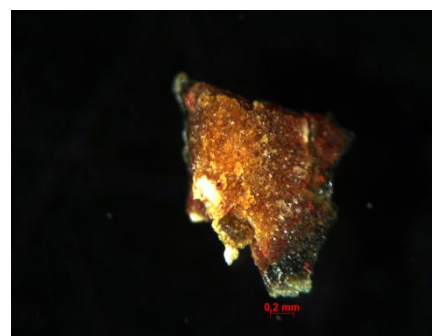


Figura 14: Vista do verso do fragmento retirado da amostra 2291T (aumento 70x)

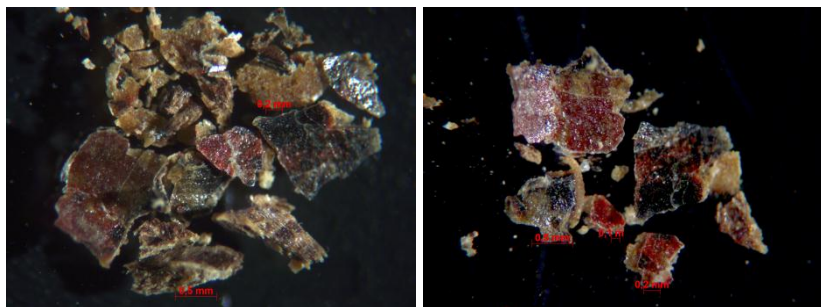


Figura 15 - Foto geral dos fragmentos retirados da amostra 2291T – aumento 40x

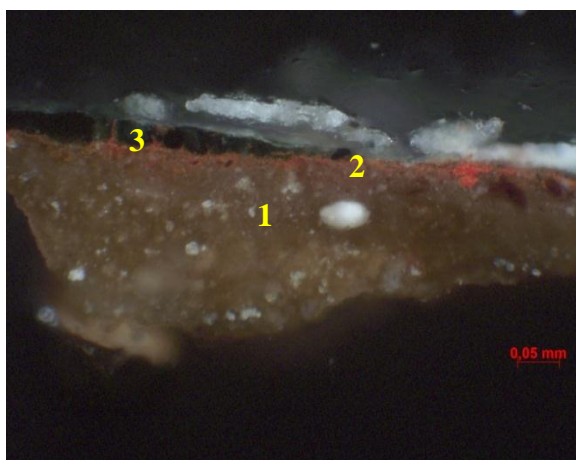


Figura 16: Corte estratigráfico da amostra 2291T retirada do Altar-Mor da Capela de São Gonçalo aumento 33x

1. Base de preparação marrom
2. Vermelho
3. Preto

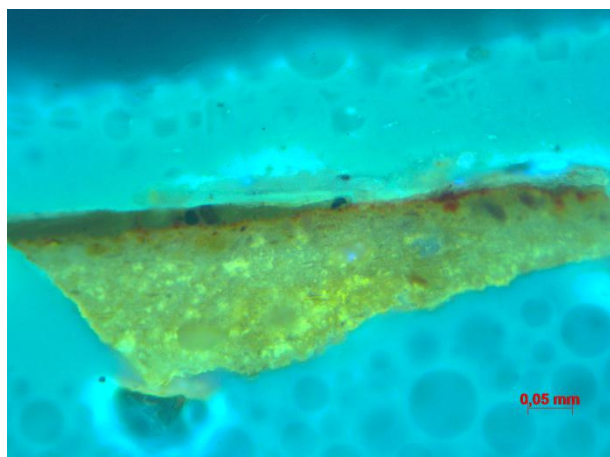


Figura 17 - Foto UV do corte estratigráfico da amostra 2291T (aumento 33x)

Amostra 2292T(4)- Detalhe do local de retirada - Capela de São Gonçalo/Altar Mor
Amostra 2292T (4) – Base de preparação vermelha: Amostra removida do quadro de São Tomás de Aquino, corte feito junto ao pé da imagem.



Figura 18: Local de retirada da amostra 2292T

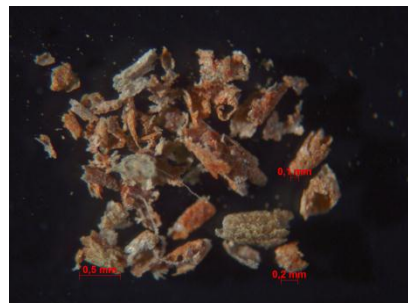


Figura 19: Foto geral dos fragmentos retirados da amostra 2292T (aumento 40x)



Figura 20: Detalhe do local de retirada

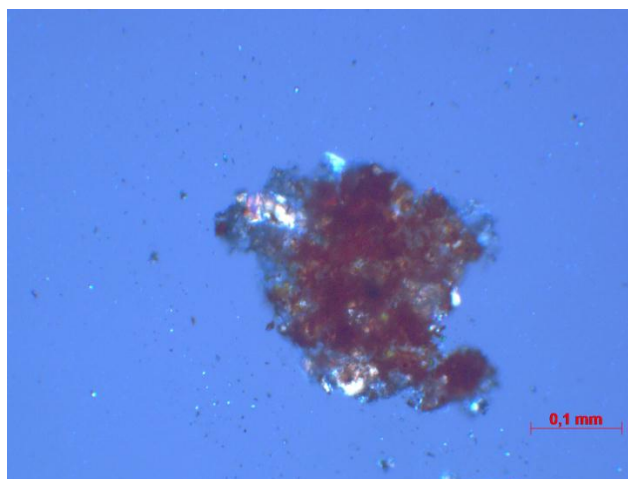


Figura 21: Dispersão da amostra 2292T, sob luz transmitida (aumento 33x)

A figura 22 representa a dispersão da camada de base de preparação vermelha, retirada do quadro de São Tomás de Aquino junto ao pé da imagem do Altar-Mor da Capela de São Gonçalo, evidenciando a presença de óxido de ferro.

Amostra 2293T (5) – Detalhe do local de retirada

Amostra verde/prata da coluna

Amostra removida da coluna direita do altar-mor, corte feito na pintura de uma folha verde, no primeiro terço da coluna de cima para baixo.



Figura 22: Local de retirada da amostra 2293T



Figura 23: Detalhe do local da retirada

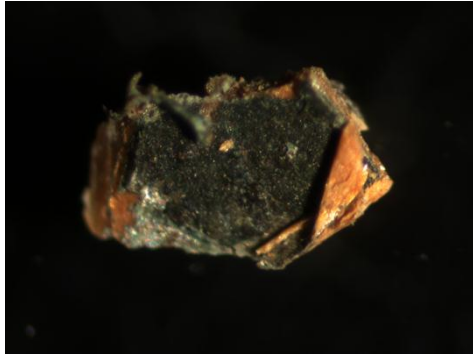


Figura 24: Vista frontal do fragmento da amostra 2293T (aumento 80x)

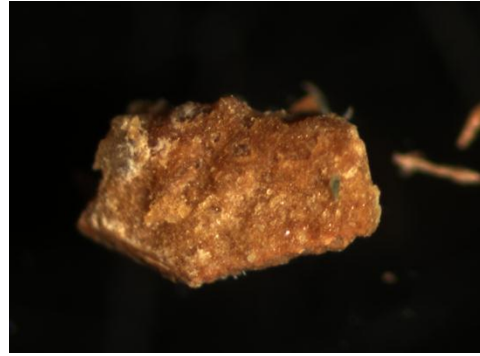


Figura 25: Vista do verso do fragmento da amostra 2293T (aumento 80x)

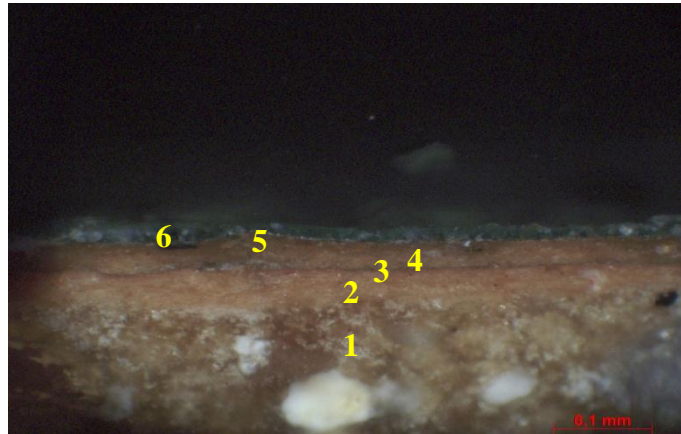


Figura 26: Corte estratigráfico da amostra 2293T retirada da coluna do lado direito do Altar-Mor da Capela de São Gonçalo (aumento 33x)

1. Base de preparação marrom
2. Bolo
3. Folha metálica
4. Bolo
5. Folha metálica
6. Verde

Local de retirada das amostras 2294T e 2295T



Figura 27: Ex-Voto – Capela de São Gonçalo – Minas Novas

AM2294T - camada de pintura amarela com base vermelha retirada na lateral esquerda superior

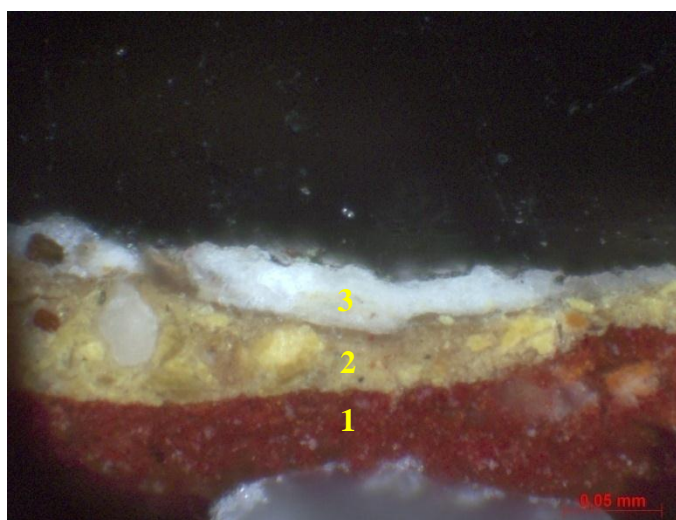


Figura 28: Corte estratigráfico da amostra 2294T Ex-Voto – Capela de São Gonçalo – Minas Novas (aumento 33x)

1. Base de preparação vermelha
2. Amarelo
3. Branco

AM 2295T: Ex-Voto – Capela de São Gonçalo – Minas Novas
Amostra da base de preparação vermelha

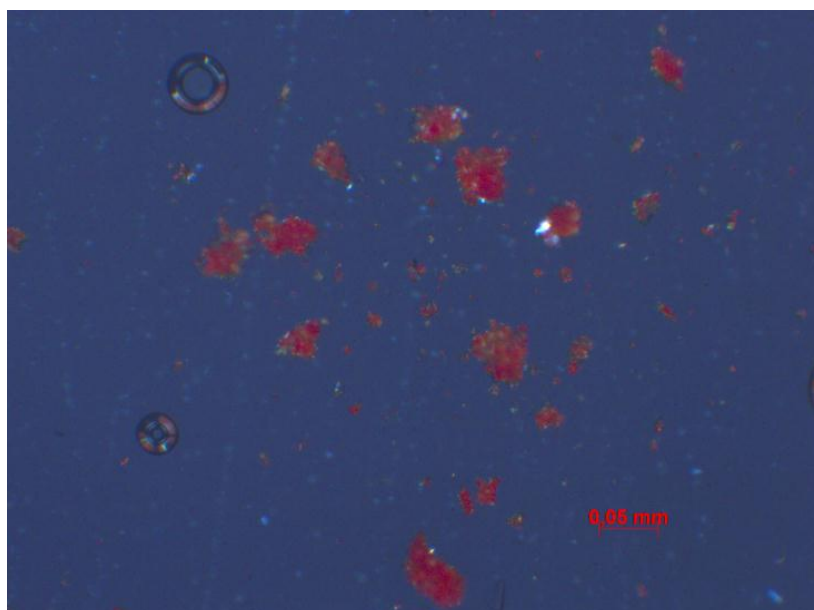


Figura 29 - Dispersão da amostra 2295T, sob luz transmitida (aumento 33x)

A figura 30 representa a dispersão da camada de base de preparação vermelha, retirada da lateral superior esquerda do Ex-Voto da Capela de São Gonçalo, evidenciando a presença de óxido de ferro.

Análise por microsonda eletrônica

Amostra 2289T

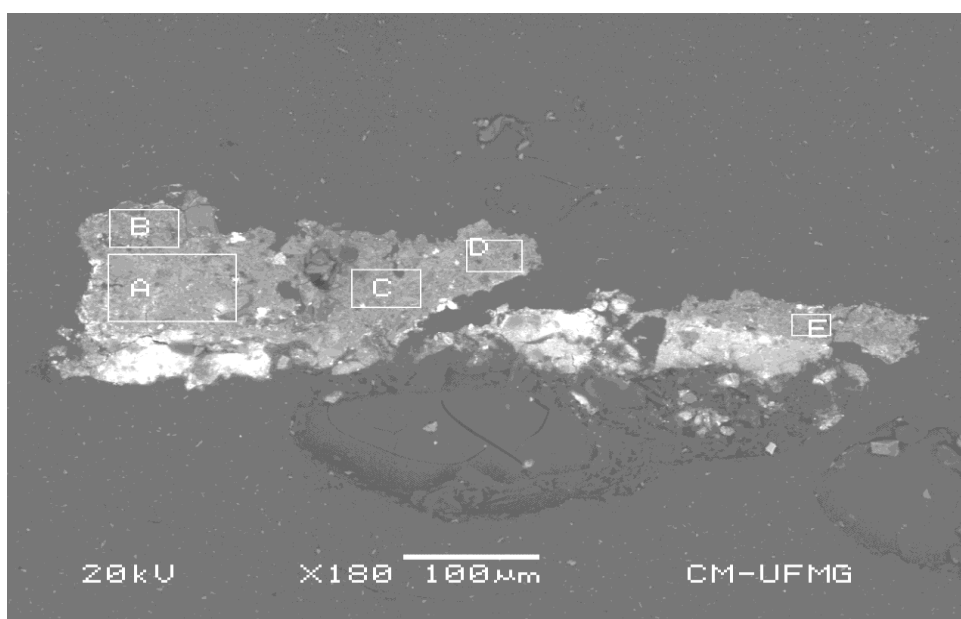


Figura 30: Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2289T.
Observação: imagem invertida.

Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2289T (figura 31), retirada da Capela de São Gonçalo do medalhão do forro da Capela-Mor, correspondente ao que seria o manto da figura de São Gonçalo na cor preta, áreas A-B-C-D-E, discriminados para estudo por microsonda eletrônica.

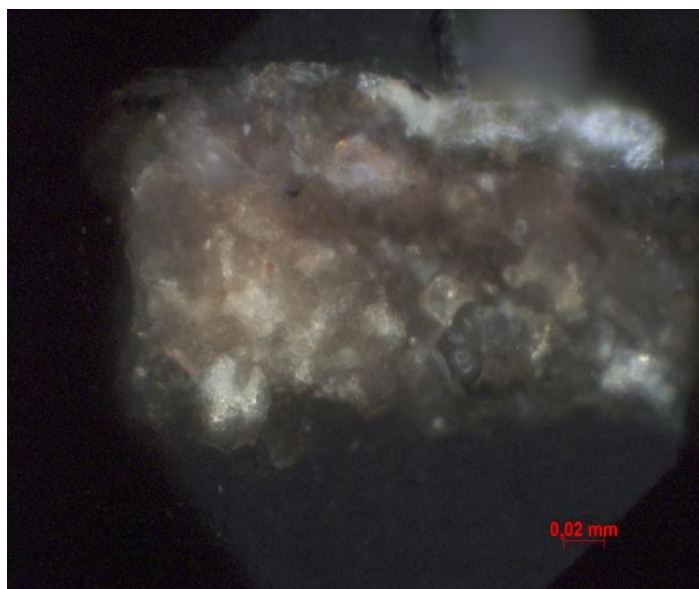
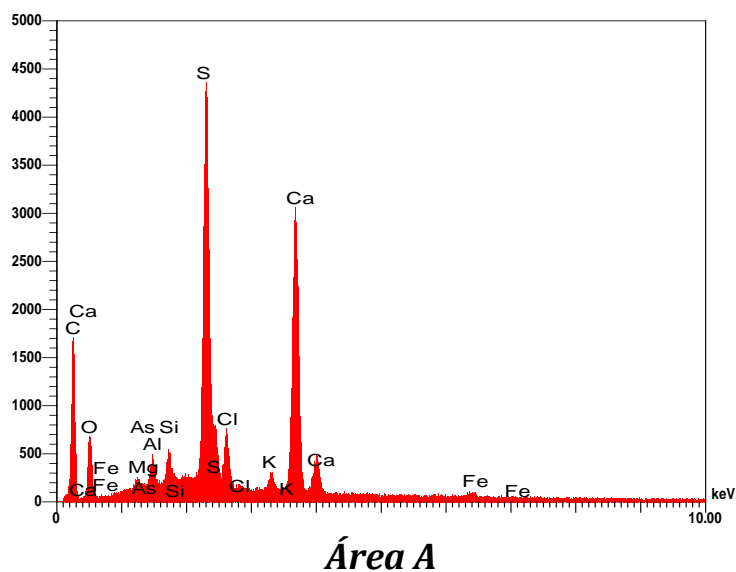


Figura 31: Foto do corte estratigráfico da amostra 2289T

Espectros de Fluorescência de Raios-X e respectivos resultados semi-quantitativos de distribuição de elementos - Amostra 2289T

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2289T Área A



Acquisition Parameters

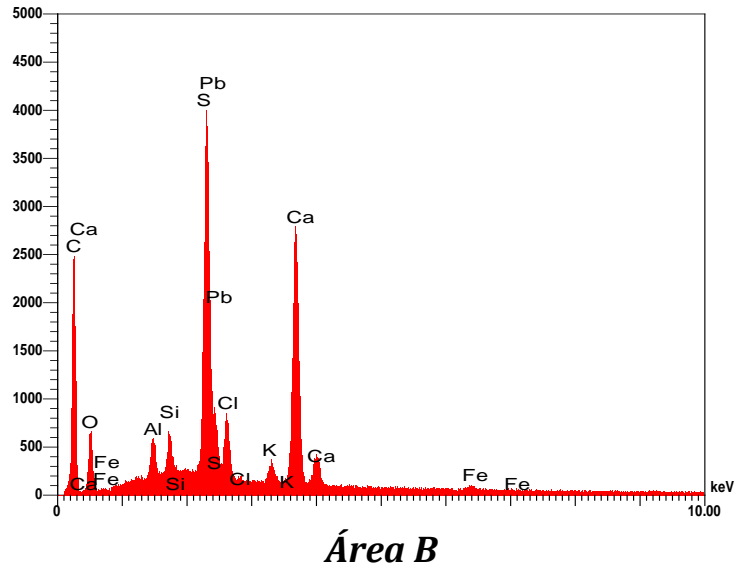
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	109
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	105.5	0.9838	0.2071	0.0966	45.70	65.56	4.7337	0.00	0.00
O	Ka	43.4	0.6308	0.0472	0.0220	14.04	15.12	6.3823	0.00	0.00
Mg	Ka	8.9	0.2851	0.0043	0.0020	0.30	0.22	1.5151	0.00	0.00
Al	Ka	32.3	0.5443	0.0157	0.0073	0.99	0.63	1.3481	0.00	0.00
Si	Ka	43.4	0.6309	0.0222	0.0104	1.24	0.76	1.2005	0.00	0.00
S	Ka	430.2	1.9867	0.2810	0.1310	14.60	7.85	1.1149	0.00	0.00
Cl	Ka	65.5	0.7755	0.0475	0.0221	2.74	1.33	1.2361	0.00	0.00
K	Ka	26.2	0.4906	0.0234	0.0109	1.26	0.56	1.1593	0.00	0.00
Ca	Ka	320.7	1.7152	0.3201	0.1492	17.23	7.40	1.1547	0.00	0.00
Fe	Ka	11.8	0.3297	0.0295	0.0137	1.75	0.54	1.2753	0.00	0.00
As	La	1.9	0.1326	0.0020	0.0009	0.14	0.03	1.4976	0.00	0.00
				1.0000	0.4661	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2289T Área B



Acquisition Parameters

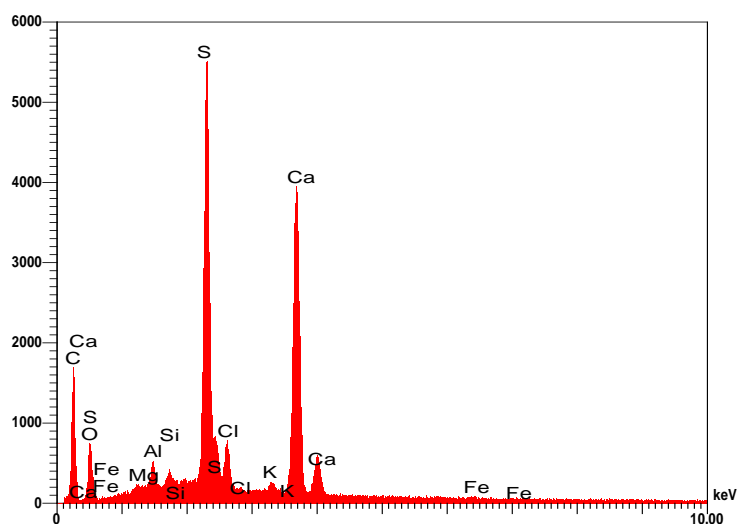
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	137.1	1.0689	0.2606	0.1269	47.17	69.40	3.7173	0.00	0.00
O	Ka	42.4	0.5943	0.0446	0.0217	12.80	14.14	5.8872	0.00	0.00
Al	Ka	40.0	0.5776	0.0188	0.0092	1.23	0.80	1.3390	0.00	0.00
Si	Ka	47.3	0.6280	0.0235	0.0114	1.37	0.86	1.1940	0.00	0.00
S	Ka	276.3	1.5173	0.1747	0.0851	9.40	5.18	1.1052	0.00	0.00
Cl	Ka	67.4	0.7495	0.0473	0.0230	2.86	1.43	1.2430	0.00	0.00
K	Ka	30.1	0.5005	0.0259	0.0126	1.48	0.67	1.1689	0.00	0.00
Ca	Ka	266.4	1.4899	0.2574	0.1253	14.43	6.36	1.1512	0.00	0.00
Fe	Ka	11.1	0.3040	0.0267	0.0130	1.62	0.51	1.2448	0.00	0.00
Pb	Ma	75.4	0.7927	0.1204	0.0587	7.65	0.65	1.3036	0.00	0.00
				1.0000	0.4870	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2289T Área C



Area C

Acquisition Parameters

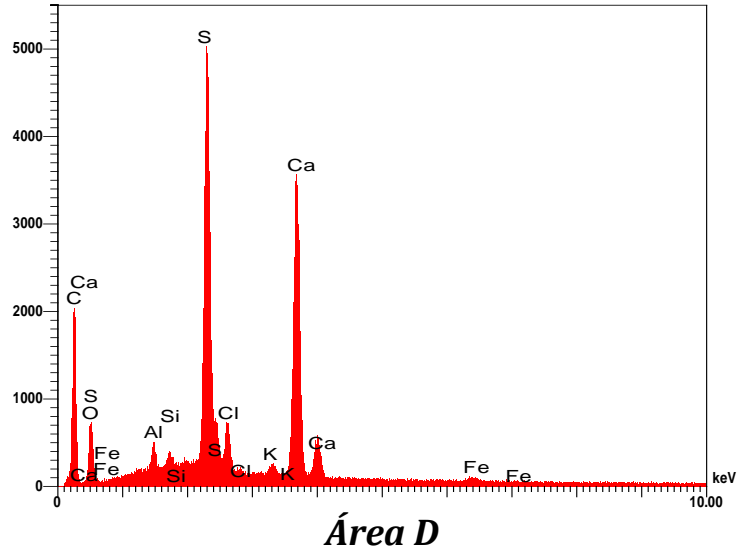
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	96.4	0.8964	0.1795	0.0863	41.99	61.91	4.8635	0.00	0.00
O	Ka	48.4	0.6350	0.0499	0.0240	15.45	17.11	6.4338	0.00	0.00
Mg	Ka	7.0	0.2422	0.0032	0.0016	0.24	0.17	1.5225	0.00	0.00
Al	Ka	31.8	0.5151	0.0147	0.0071	0.95	0.62	1.3474	0.00	0.00
Si	Ka	28.3	0.4856	0.0138	0.0066	0.79	0.50	1.1968	0.00	0.00
S	Ka	478.7	1.9972	0.2964	0.1426	15.79	8.72	1.1072	0.00	0.00
Cl	Ka	64.2	0.7315	0.0441	0.0212	2.62	1.31	1.2353	0.00	0.00
K	Ka	20.6	0.4145	0.0174	0.0084	0.97	0.44	1.1523	0.00	0.00
Ca	Ka	382.7	1.7858	0.3621	0.1742	20.04	8.86	1.1507	0.00	0.00
Fe	Ka	8.0	0.2585	0.0189	0.0091	1.16	0.37	1.2722	0.00	0.00
				1.0000	0.4811	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2289T Área D



Acquisition Parameters

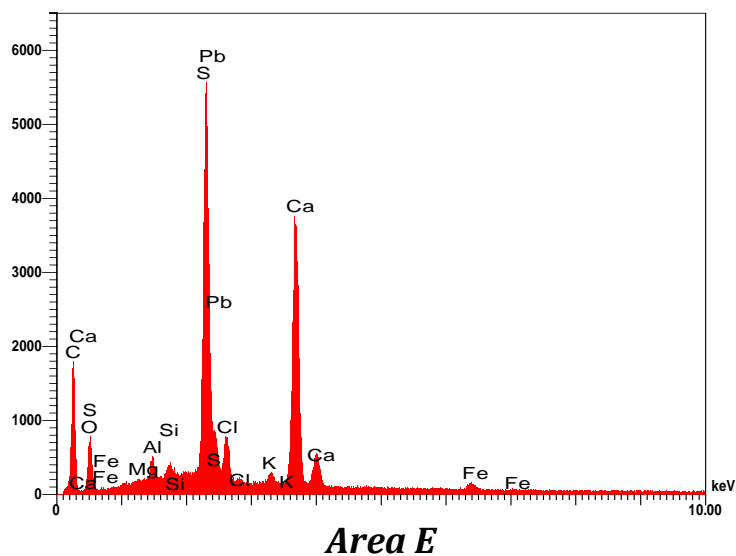
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	113.9	0.9741	0.2198	0.1019	46.06	65.57	4.5221	0.00	0.00
O	Ka	47.3	0.6279	0.0506	0.0235	15.00	16.03	6.3933	0.00	0.00
Al	Ka	27.7	0.4804	0.0132	0.0061	0.83	0.52	1.3487	0.00	0.00
Si	Ka	25.7	0.4626	0.0129	0.0060	0.72	0.44	1.1989	0.00	0.00
S	Ka	435.9	1.9059	0.2798	0.1297	14.42	7.69	1.1114	0.00	0.00
Cl	Ka	61.2	0.7144	0.0436	0.0202	2.49	1.20	1.2325	0.00	0.00
K	Ka	20.2	0.4098	0.0177	0.0082	0.95	0.41	1.1554	0.00	0.00
Ca	Ka	340.7	1.6850	0.3342	0.1549	17.86	7.62	1.1530	0.00	0.00
Fe	Ka	11.5	0.3099	0.0282	0.0131	1.67	0.51	1.2777	0.00	0.00
				1.0000	0.4636	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2289T Área E



Acquisition Parameters

Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	97.9	0.9034	0.1719	0.0891	38.85	61.56	4.3624	0.00	0.00
O	Ka	46.7	0.6242	0.0455	0.0236	13.99	16.64	5.9371	0.00	0.00
Mg	Ka	6.8	0.2384	0.0030	0.0015	0.24	0.18	1.5357	0.00	0.00
Al	Ka	32.1	0.5173	0.0140	0.0072	0.98	0.69	1.3521	0.00	0.00
Si	Ka	28.2	0.4845	0.0129	0.0067	0.80	0.54	1.1939	0.00	0.00
S	Ka	400.1	1.8260	0.2336	0.1210	13.25	7.87	1.0949	0.00	0.00
Cl	Ka	65.3	0.7376	0.0423	0.0219	2.73	1.46	1.2454	0.00	0.00
K	Ka	24.1	0.4480	0.0192	0.0099	1.15	0.56	1.1575	0.00	0.00
Ca	Ka	359.6	1.7311	0.3209	0.1662	18.98	9.01	1.1420	0.00	0.00
Fe	Ka	18.0	0.3878	0.0401	0.0208	2.57	0.88	1.2354	0.00	0.00
Pb	Ma	65.5	0.7390	0.0967	0.0501	6.47	0.59	1.2921	0.00	0.00
				1.0000	0.5180	100.00	100.00		0.00	0.00

Amostra 2290T

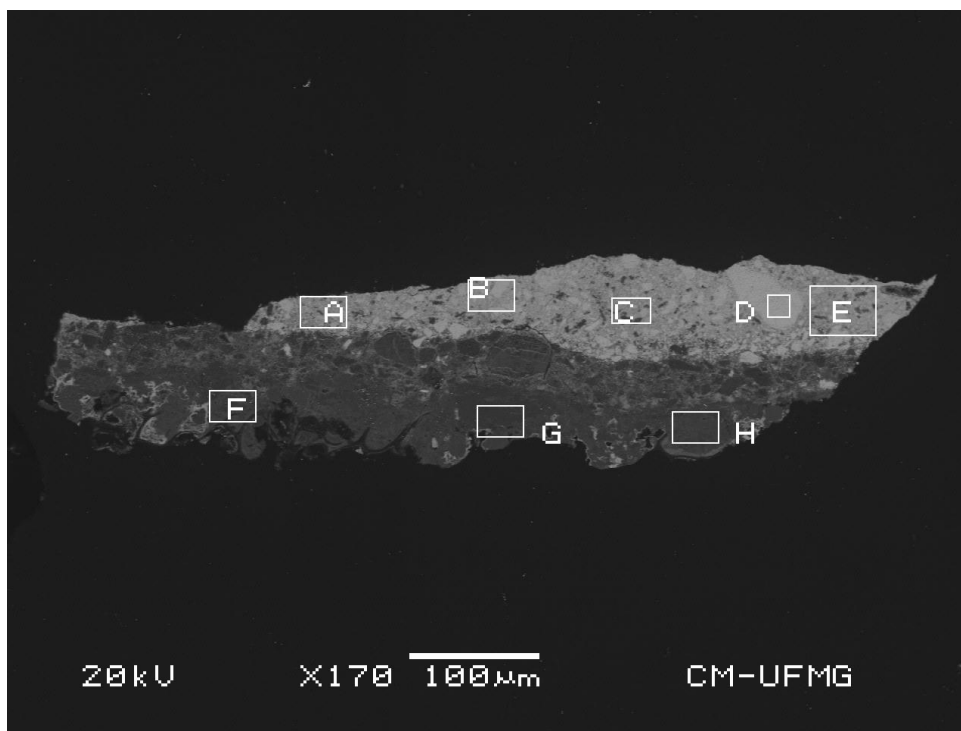


Figura 32: Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2290T

Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2290T, retirada da concha do lado esquerdo do forro da Capela-Mor, junto ao altar da Capela de São Gonçalo, áreas A-B-C-D-E-F-G-H, discriminados para estudo por microsonda eletrônica.

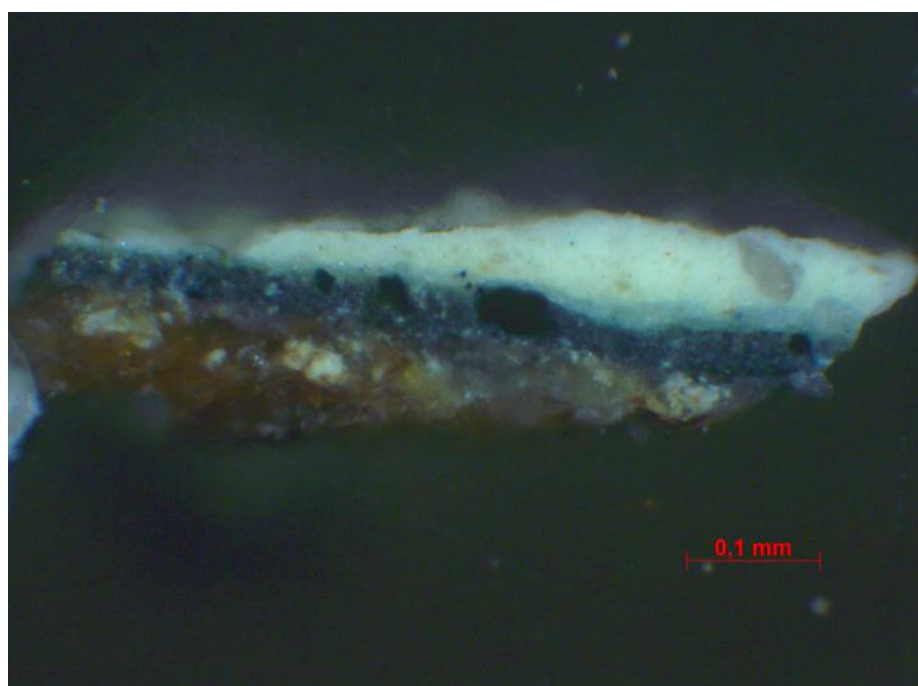
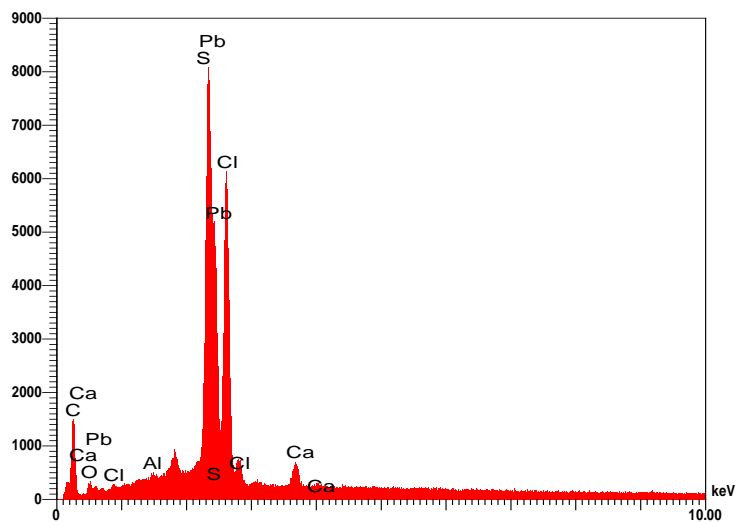


Figura 33: Foto do corte estratigráfico da amostra 2290T

**Espectros de Fluorescência de Raios-X e respectivos resultados semi-quantitativos
de distribuição de elementos - Amostra 2290T**

SpectraPlus Report

Company *ThermoNORAN*
User *Quest*
File *Amostra 2290T Área A*



Área A

Acquisition Parameters

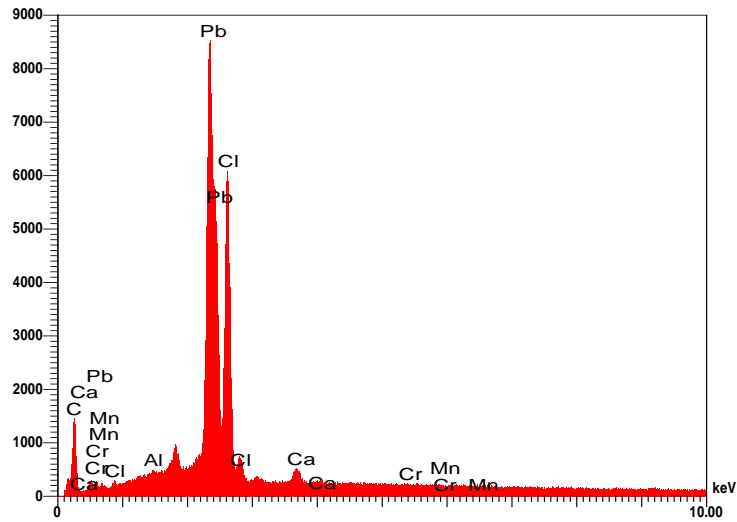
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	<i>10.000</i>
Magnification	<i>200</i>
Live time	<i>120</i>
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	88.2	0.8574	0.0974	0.0636	27.01	68.32	4.2440	0.00	0.00
O	Ka	21.9	0.4274	0.0134	0.0088	3.84	7.30	4.3859	0.00	0.00
Al	Ka	22.0	0.4279	0.0060	0.0039	0.50	0.57	1.2826	0.00	0.00
S	Ka	0.0	0.0000	0.0000	0.0000	0.00	0.00	0.9855	0.00	0.00
Cl	Ka	484.2	2.0087	0.1973	0.1289	16.72	14.33	1.2973	0.00	0.00
Ca	Ka	74.1	0.7859	0.0416	0.0272	3.06	2.32	1.1265	0.00	0.00
Pb	Ma	694.3	2.4053	0.6442	0.4209	48.86	7.16	1.1607	0.00	0.00
				1.0000	0.6533	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2290T Área B



Área B

Acquisition Parameters

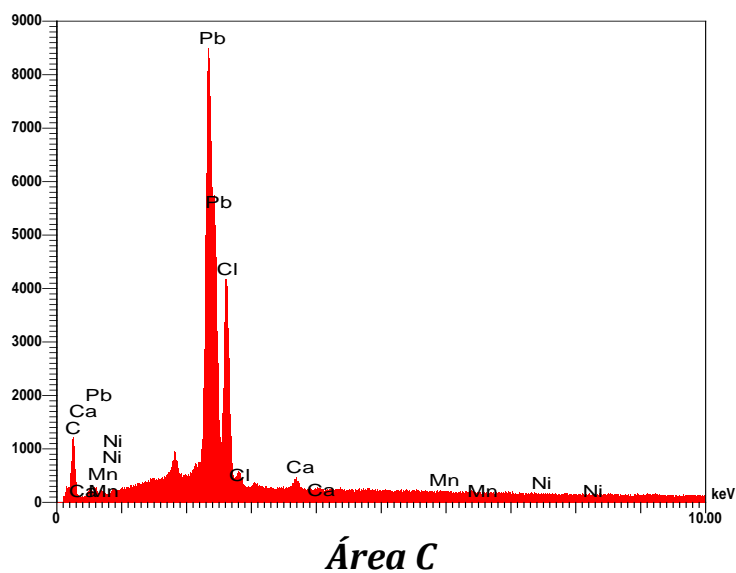
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

El	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	87.7	0.8550	0.0907	0.0625	26.36	72.29	4.2147	0.00	0.00
Al	Ka	24.8	0.4549	0.0064	0.0044	0.56	0.69	1.2838	0.00	0.00
Cl	Ka	476.0	1.9917	0.1816	0.1252	16.25	15.10	1.2982	0.00	0.00
Ca	Ka	57.2	0.6905	0.0301	0.0207	2.31	1.90	1.1153	0.00	0.00
Cr	Ka	20.0	0.4081	0.0181	0.0125	1.33	0.84	1.0626	0.00	0.00
Mn	Ka	20.6	0.4143	0.0222	0.0153	1.62	0.97	1.0584	0.00	0.00
Pb	Ma	749.5	2.4991	0.6510	0.4490	51.56	8.20	1.1485	0.00	0.00
				1.0000	0.6897	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2290T Área C



Acquisition Parameters

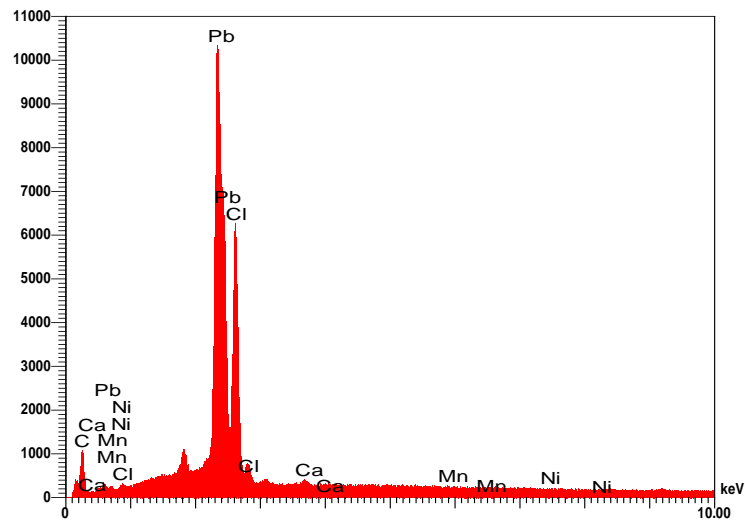
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	73.2	0.7812	0.0817	0.0599	22.80	71.16	3.8089	0.00	0.00
Cl	Ka	313.6	1.6165	0.1291	0.0946	12.43	13.14	1.3146	0.00	0.00
Ca	Ka	43.5	0.6022	0.0247	0.0181	1.99	1.86	1.0998	0.00	0.00
Mn	Ka	24.2	0.4489	0.0282	0.0207	2.12	1.45	1.0257	0.00	0.00
Ni	Ka	20.3	0.4112	0.0448	0.0328	3.10	1.98	0.9433	0.00	0.00
Pb	Ma	737.6	2.4792	0.6915	0.5065	57.57	10.42	1.1364	0.00	0.00
				1.0000	0.7325	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company **ThermoNORAN**
 User **Quest**
 File **Amostra 2290T Área D**



Área D

Acquisition Parameters

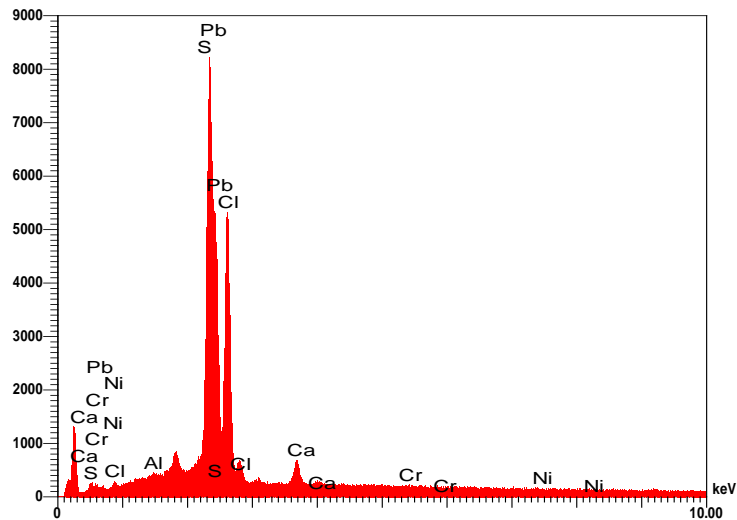
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	72.7	0.7784	0.0647	0.0480	20.30	66.58	4.2251	0.00	0.00
Cl	Ka	483.3	2.0068	0.1586	0.1178	15.41	17.12	1.3074	0.00	0.00
Ca	Ka	41.8	0.5901	0.0189	0.0140	1.54	1.52	1.1004	0.00	0.00
Mn	Ka	30.1	0.5006	0.0280	0.0208	2.12	1.52	1.0212	0.00	0.00
Ni	Ka	29.3	0.4937	0.0515	0.0383	3.59	2.41	0.9389	0.00	0.00
Pb	Ma	907.4	2.7498	0.6783	0.5038	57.04	10.85	1.1321	0.00	0.00
				1.0000	0.7428	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company **ThermoNORAN**
 User **Quest**
 File **Amostra 2290T Área E**



Área E

Acquisition Parameters

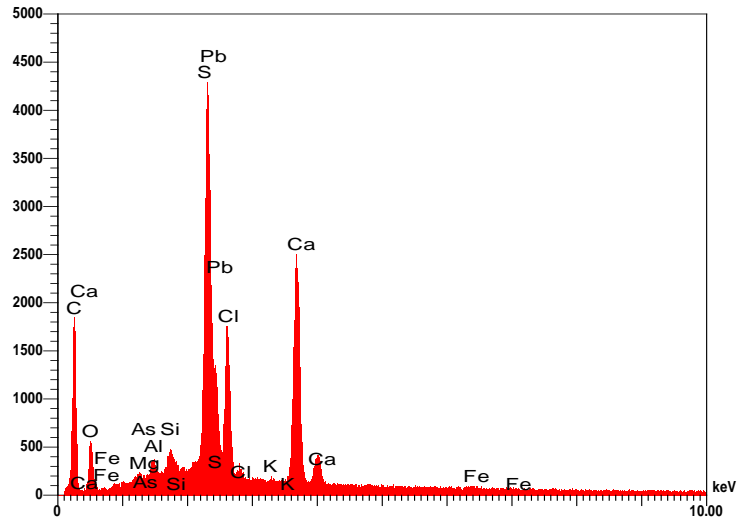
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
Al	Ka	20.4	0.4128	0.0060	0.0054	0.70	2.22	1.2889	0.00	0.00
S	Ka	0.0	0.0000	0.0000	0.0000	0.00	0.00	0.9102	0.00	0.00
Cl	Ka	422.4	1.8761	0.1840	0.1671	21.73	52.42	1.3002	0.00	0.00
Ca	Ka	72.1	0.7749	0.0432	0.0393	4.21	8.98	1.0708	0.00	0.00
Cr	Ka	21.6	0.4240	0.0223	0.0203	1.95	3.21	0.9625	0.00	0.00
Ni	Ka	19.5	0.4029	0.0455	0.0413	3.53	5.14	0.8538	0.00	0.00
Pb	Ma	704.5	2.4231	0.6989	0.6348	67.89	28.03	1.0695	0.00	0.00
				1.0000	0.9082	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2290T Área F



Área F

Acquisition Parameters

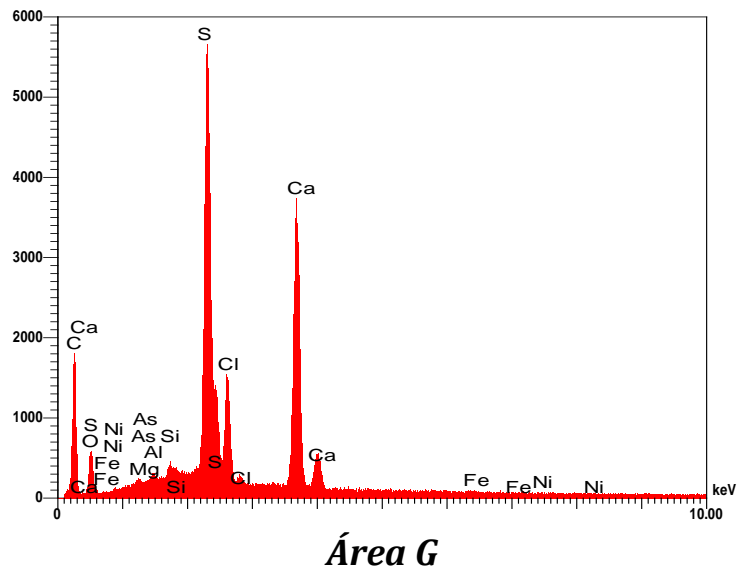
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	98.6	0.9066	0.1855	0.0994	40.90	68.45	4.1169	0.00	0.00
O	Ka	29.5	0.4957	0.0307	0.0165	9.14	11.49	5.5537	0.00	0.00
Mg	Ka	2.6	0.1475	0.0012	0.0007	0.10	0.08	1.5003	0.00	0.00
Al	Ka	19.5	0.4031	0.0091	0.0049	0.65	0.48	1.3315	0.00	0.00
Si	Ka	31.1	0.5094	0.0153	0.0082	0.96	0.69	1.1727	0.00	0.00
S	Ka	234.2	1.3970	0.1465	0.0785	8.43	5.28	1.0737	0.00	0.00
Cl	Ka	141.5	1.0859	0.0982	0.0526	6.61	3.75	1.2566	0.00	0.00
K	Ka	12.0	0.3166	0.0103	0.0055	0.65	0.33	1.1805	0.00	0.00
Ca	Ka	242.1	1.4203	0.2314	0.1239	14.17	7.11	1.1432	0.00	0.00
Fe	Ka	12.5	0.3223	0.0297	0.0159	1.90	0.68	1.1940	0.00	0.00
As	La	4.9	0.2027	0.0049	0.0026	0.39	0.10	1.4819	0.00	0.00
Pb	Ma	150.2	1.1188	0.2373	0.1271	16.10	1.56	1.2665	0.00	0.00
				1.0000	0.5357	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2290T Área G



Acquisition Parameters

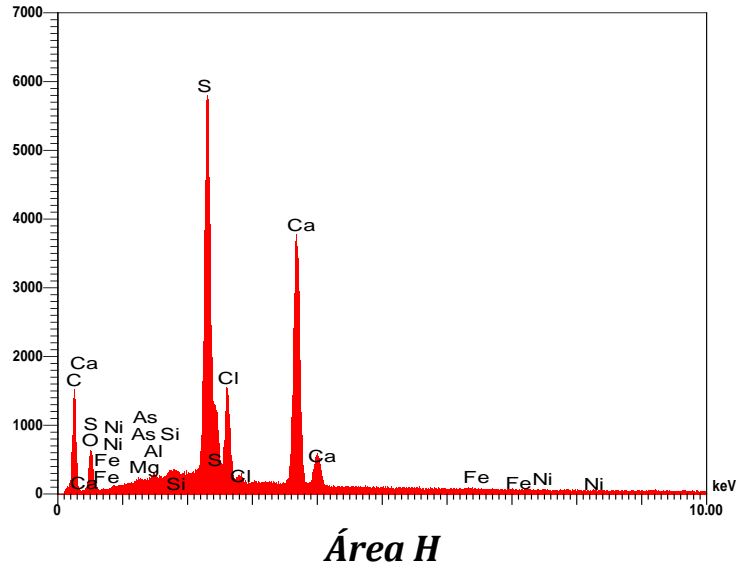
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	101.2	0.9181	0.1790	0.0847	46.28	67.47	5.4648	0.00	0.00
O	Ka	35.6	0.5449	0.0349	0.0165	10.77	11.79	6.5129	0.00	0.00
Mg	Ka	5.0	0.2047	0.0022	0.0010	0.16	0.11	1.5150	0.00	0.00
Al	Ka	14.9	0.3519	0.0065	0.0031	0.41	0.27	1.3442	0.00	0.00
Si	Ka	31.8	0.5151	0.0147	0.0070	0.83	0.52	1.1892	0.00	0.00
S	Ka	537.3	2.1159	0.3162	0.1497	16.53	9.02	1.1044	0.00	0.00
Cl	Ka	130.8	1.0442	0.0854	0.0404	5.02	2.48	1.2416	0.00	0.00
Ca	Ka	347.5	1.7018	0.3126	0.1479	17.09	7.46	1.1550	0.00	0.00
Fe	Ka	10.6	0.2969	0.0237	0.0112	1.42	0.44	1.2654	0.00	0.00
Ni	Ka	6.5	0.2326	0.0227	0.0108	1.35	0.40	1.2581	0.00	0.00
As	La	2.1	0.1310	0.0019	0.0009	0.14	0.03	1.4971	0.00	0.00
				1.0000	0.4733	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2290T Área H



Acquisition Parameters

Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	85.5	0.8440	0.1521	0.0743	42.22	63.44	5.6868	0.00	0.00
O	Ka	39.9	0.5769	0.0394	0.0192	12.40	13.99	6.4507	0.00	0.00
Mg	Ka	3.3	0.1650	0.0014	0.0007	0.11	0.08	1.5223	0.00	0.00
Al	Ka	13.4	0.3343	0.0059	0.0029	0.39	0.26	1.3470	0.00	0.00
Si	Ka	26.5	0.4703	0.0123	0.0060	0.72	0.46	1.1885	0.00	0.00
S	Ka	553.3	2.1472	0.3275	0.1598	17.59	9.90	1.1002	0.00	0.00
Cl	Ka	127.5	1.0306	0.0837	0.0409	5.08	2.58	1.2427	0.00	0.00
Ca	Ka	367.7	1.7506	0.3326	0.1624	18.71	8.42	1.1522	0.00	0.00
Fe	Ka	9.6	0.2835	0.0217	0.0106	1.34	0.43	1.2609	0.00	0.00
Ni	Ka	5.8	0.2205	0.0205	0.0100	1.26	0.39	1.2519	0.00	0.00
As	La	2.9	0.1544	0.0027	0.0013	0.20	0.05	1.5035	0.00	0.00
				1.0000	0.4881	100.00	100.00		0.00	0.00

Amostra 2293T

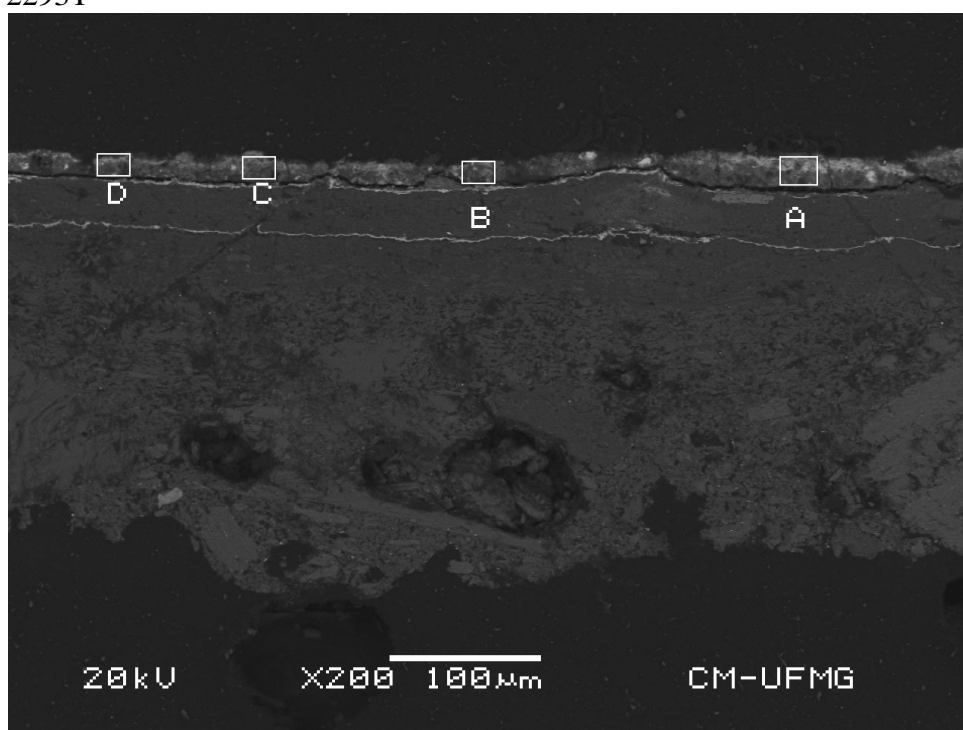


Figura 34: Figura 33: Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2293T

Imagem de elétrons retroespalhados do corte estratigráfico da amostra 2293T, retirada da coluna do lado direito do altar-mor da capela de São Gonçalo, áreas A-B-C-D, discriminados para estudo por microsonda eletrônica.

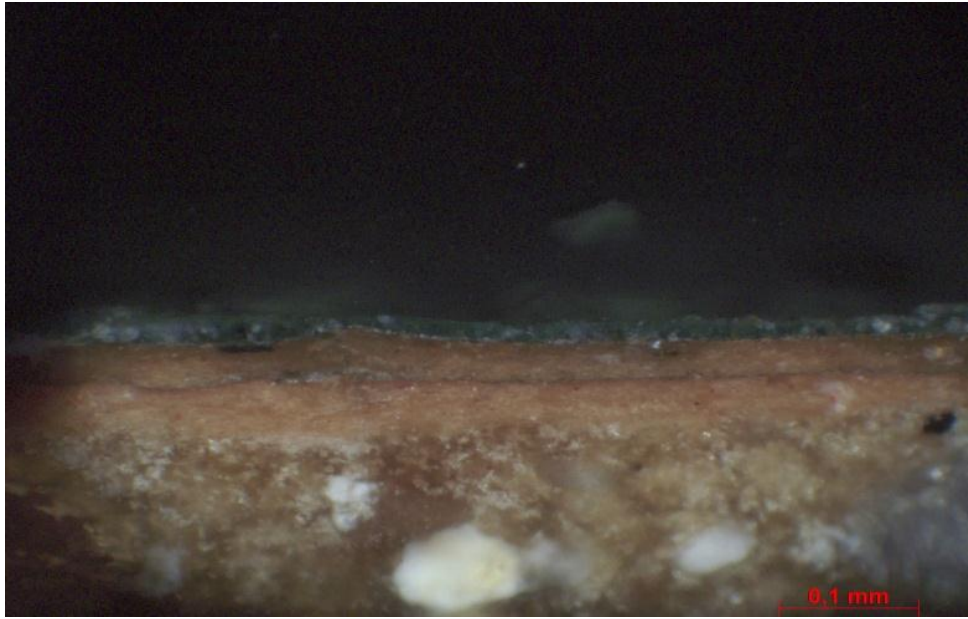
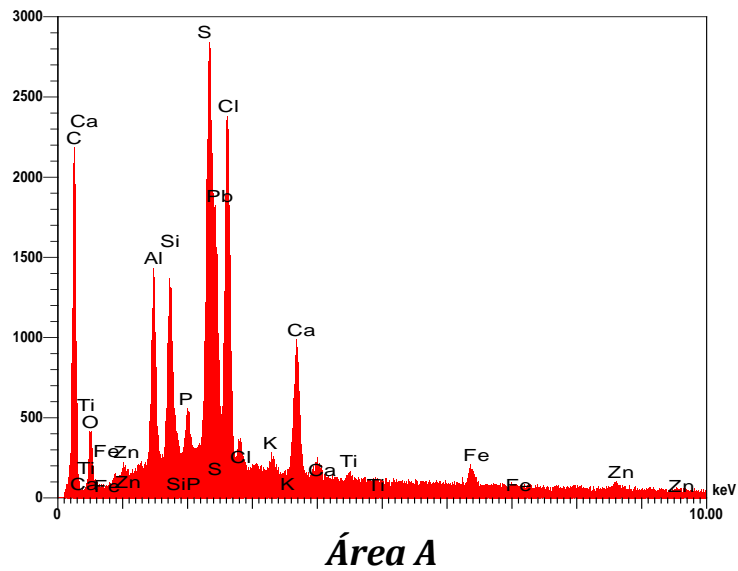


Figura 35: Foto do corte estratigráfico da amostra 2293T

Espetros de Fluorescência de Raios-X e respectivos resultados semi-quantitativos de distribuição de elementos – Amostra 2293T

SpectraPlus Report

Company *ThermoNORAN*
User *Quest*
File *Amostra 2293T Área A*



Acquisition Parameters

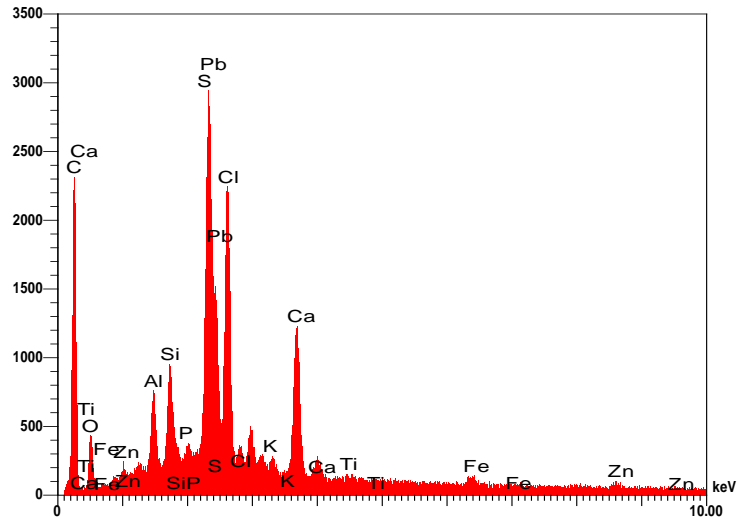
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	122.5	1.0103	0.1967	0.1061	42.09	73.89	3.9677	0.00	0.00
O	Ka	23.4	0.4420	0.0209	0.0113	5.41	7.13	4.8069	0.00	0.00
Al	Ka	95.1	0.8901	0.0378	0.0204	2.80	2.19	1.3757	0.00	0.00
Si	Ka	106.6	0.9424	0.0447	0.0241	2.94	2.21	1.2189	0.00	0.00
P	Ka	42.5	0.5953	0.0202	0.0109	1.29	0.88	1.1828	0.00	0.00
S	Ka	20.8	0.4167	0.0111	0.0060	0.66	0.44	1.1045	0.00	0.00
Cl	Ka	194.3	1.2724	0.1151	0.0621	7.84	4.66	1.2628	0.00	0.00
K	Ka	21.5	0.4230	0.0157	0.0084	1.00	0.54	1.1874	0.00	0.00
Ca	Ka	94.8	0.8889	0.0774	0.0417	4.74	2.49	1.1343	0.00	0.00
Ti	Ka	15.0	0.3536	0.0156	0.0084	1.01	0.45	1.2011	0.00	0.00
Fe	Ka	24.0	0.4468	0.0487	0.0263	3.02	1.14	1.1490	0.00	0.00
Zn	Ka	15.7	0.3614	0.0872	0.0470	5.55	1.79	1.1793	0.00	0.00
Pb	Ma	229.0	1.3815	0.3090	0.1667	21.65	2.20	1.2987	0.00	0.00
				1.0000	0.5394	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company **ThermoNORAN**
 User **Quest**
 File **Amostra 2293T Área B**



Área B

Acquisition Parameters

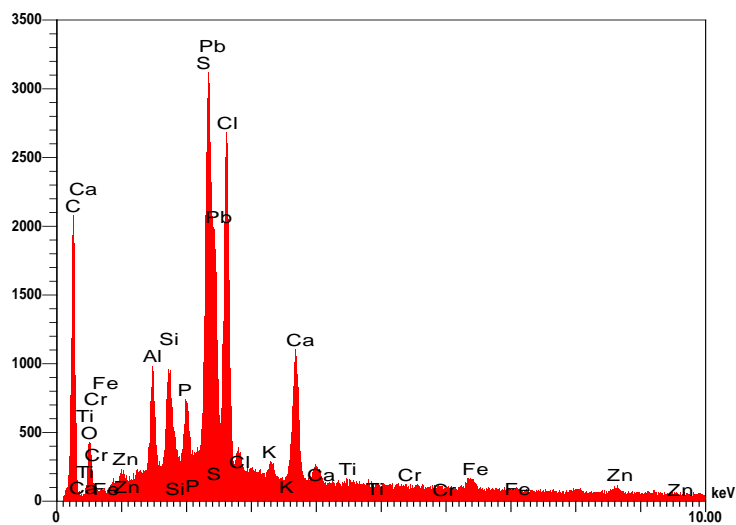
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	128.6	1.0353	0.2197	0.1156	44.86	75.00	3.8807	0.00	0.00
O	Ka	23.8	0.4456	0.0226	0.0119	6.05	7.59	5.0945	0.00	0.00
Al	Ka	50.7	0.6503	0.0215	0.0113	1.55	1.15	1.3727	0.00	0.00
Si	Ka	72.1	0.7751	0.0322	0.0169	2.04	1.46	1.2076	0.00	0.00
P	Ka	26.2	0.4671	0.0132	0.0070	0.81	0.53	1.1705	0.00	0.00
S	Ka	72.5	0.7771	0.0412	0.0217	2.38	1.49	1.0972	0.00	0.00
Cl	Ka	186.7	1.2473	0.1177	0.0619	7.76	4.40	1.2538	0.00	0.00
K	Ka	24.1	0.4479	0.0187	0.0098	1.17	0.60	1.1862	0.00	0.00
Ca	Ka	122.9	1.0122	0.1068	0.0562	6.40	3.21	1.1391	0.00	0.00
Ti	Ka	14.2	0.3444	0.0158	0.0083	1.01	0.42	1.2161	0.00	0.00
Fe	Ka	17.6	0.3830	0.0381	0.0200	2.34	0.84	1.1687	0.00	0.00
Zn	Ka	13.0	0.3289	0.0768	0.0404	4.86	1.49	1.2033	0.00	0.00
Pb	Ma	192.3	1.2658	0.2760	0.1452	18.76	1.82	1.2917	0.00	0.00
				1.0000	0.5262	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2293T Área C



Área C

Acquisition Parameters

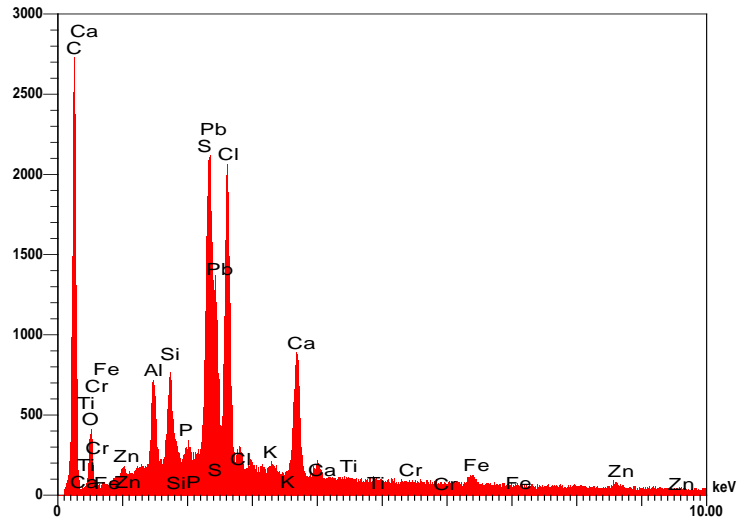
Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	115.7	0.9821	0.1770	0.0993	39.54	72.81	3.9835	0.00	0.00
O	Ka	21.8	0.4267	0.0185	0.0104	4.94	6.82	4.7535	0.00	0.00
Al	Ka	66.9	0.7465	0.0253	0.0142	1.96	1.60	1.3792	0.00	0.00
Si	Ka	82.7	0.8301	0.0330	0.0185	2.24	1.76	1.2086	0.00	0.00
P	Ka	60.2	0.7081	0.0272	0.0152	1.78	1.27	1.1656	0.00	0.00
S	Ka	19.4	0.4021	0.0099	0.0055	0.60	0.42	1.0928	0.00	0.00
Cl	Ka	213.2	1.3330	0.1203	0.0675	8.51	5.31	1.2608	0.00	0.00
K	Ka	22.5	0.4331	0.0156	0.0088	1.04	0.59	1.1834	0.00	0.00
Ca	Ka	109.2	0.9538	0.0849	0.0476	5.37	2.96	1.1289	0.00	0.00
Ti	Ka	15.2	0.3555	0.0150	0.0084	1.01	0.46	1.1924	0.00	0.00
Cr	Ka	12.3	0.3197	0.0164	0.0092	1.07	0.45	1.1554	0.00	0.00
Fe	Ka	24.5	0.4520	0.0475	0.0266	3.03	1.20	1.1373	0.00	0.00
Zn	Ka	15.7	0.3618	0.0832	0.0467	5.42	1.83	1.1619	0.00	0.00
Pb	Ma	253.9	1.4545	0.3262	0.1829	23.51	2.51	1.2850	0.00	0.00
				1.0000	0.5608	100.00	100.00		0.00	0.00

SpectraPlus Report

Company ThermoNORAN
User Quest
File Amostra 2293T Área D



Área D

Acquisition Parameters

Accelerating voltage (kV)	15.0
Beam current (nA)	10.000
Magnification	200
Live time	120
Preset Time (s)	120
Nb Channels	4096
eV/ Channel	10
Offset (keV)	0
Width (keV)	41

Measures & Results

Elt	XRay	Int	Error	K	Kratio	W%	A%	ZAF	Ox%	Cat#
C	Ka	149.4	1.1156	0.2853	0.1446	50.74	79.45	3.5086	0.00	0.00
O	Ka	20.2	0.4100	0.0214	0.0108	5.52	6.49	5.0959	0.00	0.00
Al	Ka	49.1	0.6400	0.0232	0.0118	1.62	1.13	1.3756	0.00	0.00
Si	Ka	56.0	0.6831	0.0279	0.0142	1.72	1.15	1.2148	0.00	0.00
P	Ka	22.5	0.4331	0.0127	0.0064	0.76	0.46	1.1780	0.00	0.00
S	Ka	29.5	0.4959	0.0187	0.0095	1.05	0.62	1.1053	0.00	0.00
Cl	Ka	161.6	1.1604	0.1139	0.0577	7.21	3.82	1.2480	0.00	0.00
K	Ka	13.5	0.3360	0.0117	0.0060	0.71	0.34	1.1880	0.00	0.00
Ca	Ka	85.7	0.8449	0.0832	0.0422	4.81	2.26	1.1412	0.00	0.00
Ti	Ka	8.7	0.2686	0.0107	0.0054	0.66	0.26	1.2196	0.00	0.00
Cr	Ka	8.9	0.2724	0.0149	0.0076	0.90	0.33	1.1938	0.00	0.00
Fe	Ka	16.2	0.3676	0.0392	0.0199	2.35	0.79	1.1835	0.00	0.00
Zn	Ka	11.3	0.3071	0.0749	0.0380	4.64	1.34	1.2234	0.00	0.00
Pb	Ma	163.4	1.1670	0.2623	0.1330	17.30	1.57	1.3012	0.00	0.00
				1.0000	0.5070	100.00	100.00		0.00	0.00