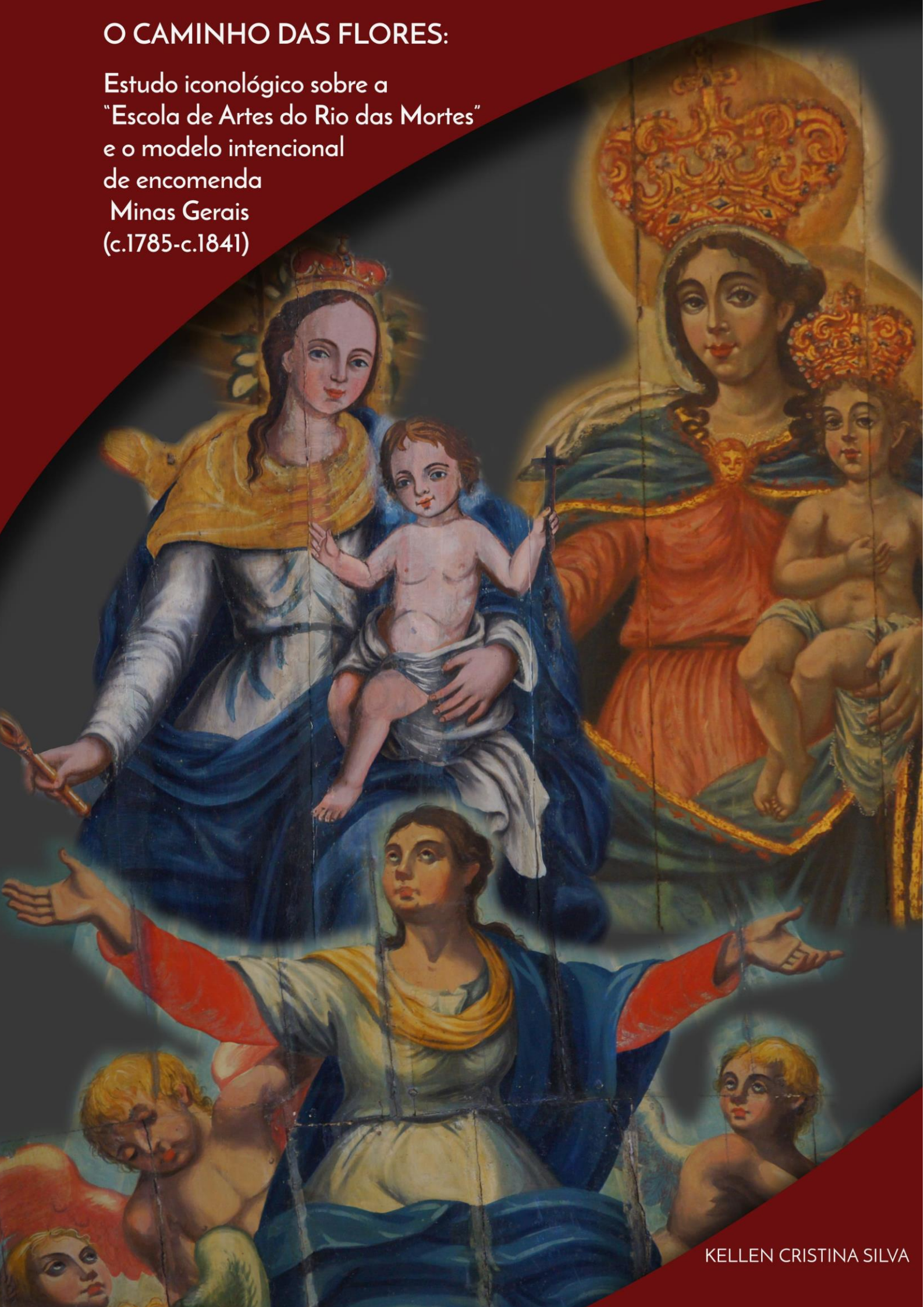
O CAMINHO DAS FLORES:

Estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda Minas Gerais (c.1785-c.1841)



KELLEN CRISTINA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

KELLEN CRISTINA SILVA

O CAMINHO DAS FLORES:

Estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841)

Belo Horizonte

2018

KELLEN CRISTINA SILVA

O CAMINHO DAS FLORES:

Estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do grau de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo França Paiva

Belo Horizonte

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

HISTÓRIA UFMG

"O Caminho das Flores: Estudo iconológico sobre a 'Escola de Artes do Rio das Mortes' e o modelo intencional de encomenda - Minas Gerais (c.1785-c.1841)"

Kellen Cristina Silva

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Eduardo França Paiva - Orientador
UFMG

Prof. Dr. Magno Moraes Mello
UFMG

Prof. Dr. Rene Lommez Gomes
UFMG

Prof. Dr. Célio Macedo Alves
UFOP

Profa. Dra. Letícia Martins de Andrade
UFSJ

Belo Horizonte, 17 de maio de 2018.

AV. ANTÔNIO CARLOS, 6.627 - PAMPULHA
31270.901 - BELO HORIZONTE - MG
e-mail: ppghis@fafich.ufmg.br
FONE: (31)3409-5068 FAX: (31) 3409-5044

981.51
S586c
2018

Silva, Kellen Cristina.

O caminho das flores [manuscrito] : estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841) / Kellen Cristina Silva. - 2018.

433 f. : il.

Orientador: Eduardo França Paiva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.História – Teses. 2. Arte - Teses. 3.Pintura- Teses. 4.Minas Gerais – História. I.Paiva, Eduardo França. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Para minha mãe, com um pedido de desculpas, para meu pai, com promessa de orgulho e para o Guil, com promessa de leveza

AGRADECIMENTOS

Foram mais de quatro anos de trabalho em busca desses pintores que deixaram o mundo mais belo com sua arte, mas que não se preocuparam em deixar marcas mais profundas. O historiador da cultura sempre quer mergulhar mais fundo na alma do passado, conjecturar problemas e soluções, romancear aquilo que é rotineiro. Os historiadores da imagem se divertem ao criar teias e hipóteses sobre aquilo que nos olha. A imagem causa sentimentos diversos e profundos, nos levando para uma verdadeira viagem no tempo.

Difícil o caminho desta tese, difícil o caminho para as imagens, conceitos, problemas, ausência de documentação, medo. Difícil caminho, missão que eu quase não consegui terminar. Faltou folego, força, coragem. Mas fui assim mesmo, porque aqueles homens esquecidos precisavam sair das sombras, precisavam ser chamados de artistas e não de artesãos, de artistas e não de copistas.

Para essa missão ser possível, contei com a ajuda de diversas pessoas e instituições, às quais agradeço imensamente. Primeiro agradeço a Universidade Federal de São João Del Rei, onde me formei como historiadora e defendi a primeira parte de uma pesquisa que prossegue nesta tese. Os professores Danilo José Zioni Feretti, João Paulo Coelho de Souza Rodrigues, Maria Leônia Chaves de Resende, Regina Silvado, Afonso Alencastro Graça Filho e Orlando José de Almeida Filho contribuíram para a minha formação e sou muito grata.

Agradecimento especial deixo para Letícia Martins de Andrade, minha orientadora, minha inspiração, tanto no mundo real quanto acadêmico. Aprendi a humildade e competência com ela. A elegância ainda não alcancei, mas espero, um dia, chegar lá!

Mas a UFSJ foi apenas uma parte da minha trajetória, minha primeira casa. A Universidade Federal de Minas Gerais me trouxe cinco anos de convivência e aprendizado que me levou a concluir este trabalho. Deixo aqui meus mais profundos e sinceros agradecimentos aos professores José Newton Coelho de Meneses, que me acolheu de braços apertos e foi sempre uma pessoa leve e amiga nos corredores da Fafich. Ao professor Luiz Carlos Villalta, que é exemplo de gentileza e amor, principalmente, em defesa dos animais. A professora Kátia Gerab Baggio que, além de uma professora única e incrível, é uma das pessoas mais lindas que já conheci nesse mundo acadêmico! Agradeço pela amizade desenvolvida nos meus tempos de Belo Horizonte! A melhor

companheira de jogos do Cruzeiro e a mais pé quente no Mineirão! A Vanicléia Silva Santos, agradeço por toda a confiança, presteza e carinho em momentos difíceis!

Ao professor Magno Moraes Mello, agradeço pelo otimismo e confiança em meu trabalho. Pelas trocas e dicas, pela presença na minha qualificação e na conclusão desta tese. Sem as aulas e as trocas de informações pelos corredores e congressos, muitas coisas estariam desalinhadas.

Ao professor René Lommez Gomes agradeço pela confiança, diálogo, amizade e trocas de conhecimento. Sem todos os diálogos pelo mundo virtual, deixaria de pensar em vários aspectos importantes para este trabalho. Sou muito grata!

Um agradecimento especial faço ao meu orientador professor Eduardo França Paiva. Pela paciência, pelo diálogo, pelas correções e aprendizado. Agradeço pela abertura e pela oportunidade de ter compartilhado durante esses anos do universo mestiço da Ibero-América.

Ao programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais agradeço por todo o apoio recebido durante os anos em que fui aluna. Agradeço a Edilene, ao Maurício e ao Gustavo pela calma, presteza, conversas jogadas fora, pelo apoio nos eventos, pela salvação da pele no último momento. Sem vocês, nada vai pra frente! Obrigada de coração mesmo!

Agradeço ao professor Célio Macedo, que em uma breve conversa me incentivou a perseguir as hipóteses que apresento aqui. Sem essa conversa, muitas coisas eu não teria pensado. Obrigada pelo compartilhamento do conhecimento!

Agradeço a Capes, pela Bolsa de Doutorado, que muito contribuiu para a realização do caderno iconográfico apresentado aqui. Sem os recursos financeiros seria impossível realizar todo o levantamento.

Agradeço ao grupo de estudo mais maravilhoso desse Brasil, formado por alunos de graduação e pós-graduação no decorrer desses cinco anos de UFMG: Ao Ninfa, agradeço primeiramente pela amizade, pelo companheirismo gerado, pelas discussões, pelas sessões de terapia grupal e pelo conhecimento compartilhado. Weslley, Denise, Mônica, Gislaine, Gabriela, Marcus, Clara, Lucas, André e Luiza, vocês são sensacionais! O NINFA é topson!

Aos amigos feitos na pós-graduação, agradeço imensamente pela vivência dos anseios, medos e conquistas. Cada defesa é um sorriso e uma certeza de vitória. Aos amigos Maria Cláudia Magnani, Virgílio, Cássio, Viviane, Danilo, Elis, Juliana, Inez, Fabiana, Rute, Sirleia, Fabíula, Igor Nefer, David Barbuda, Ana Paula, Adriano Paiva,

Renata Diório, Leandro, Nathalia, Luciana, Gustavo, Gusthavo Lemos, Clara Habib, Rodrigo e entre outros tantos que me falha a memória, agradeço de coração e digo que nessas páginas escritas há muito de nossas conversas, brincadeiras e embates! Obrigada!

Aos meus amigos, agradeço por ter me aguentado durante esses anos de labuta, que perdoaram todos os meus "não posso hoje". Vocês que estiveram sempre lá, me ouvindo, eu agradeço. A Turma da Ponte, incrível turma da Ponte, eu agradeço por toda a real amizade. Ao Felipe Moreira, meu irmão, pelo apoio incondicional e a Gabriela Fernandes, minha irmã, pela força do pensamento e do amor que nos une!

Agradeço a minha extensa família pelo tapinha nas costas e por todas as vezes que disseram "você vai conseguir", pelos "bons drinks", pelas orações e velas, pelo amor. Não tem como nomear todo mundo, impossível, mas família é família e vocês sabem quem são.

Aos meus alunos da Escola São Francisco de Assis, eu agradeço por me transformarem todos os dias em uma pessoa melhor, em uma pessoa que busca sempre mostrar a beleza da História e sua importância. A sensibilidade e a curiosidade de vocês, tão jovens, permitiu-me olhar novamente para o meu objeto de pesquisa e perceber o seu real valor: não é apenas para o mundo acadêmico que devemos escrever, é para todos! Obrigada por vocês se preocuparem comigo e por pensarem que sou uma Clio, isso faz um bem danado pra autoestima da gente! Foi por vocês também que segui firme na batalha.

Aos meus colegas de trabalho, agradeço pelo cotidiano de luta pela educação. Não é fácil, mas a gente transforma. E isso é lindo. Obrigada por me ensinarem esse caminho.

Agradeço a Gislaine e a Rita Niffinegger pela atenção com que diagramaram e revisaram esta tese e que aguentaram todo o meu stress. Sem vocês, esse trabalho ia ser bem menos interessante! Obrigada de coração mesmo!

Ao Guilherme Augusto do Nascimento e Silva, inspiração dos meus dias, pilar da minha alma, companheiro de luta e de sonhos, tutor mais amoroso de cachorrinhos, amigo, amante, historiador favorito, eu agradeço por tudo. TUDO. Por estar ao meu lado quando pensei em desistir e pular da ponte, por estar comigo nos piores dias da minha vida e me ajudar a sair do buraco, por ser paciente com minha ignorância, por ser cruzeirense e me acompanhar nos dias de loucura, por comprar minhas brigas, por me silenciar quando preciso, por rir das minhas piadas e trocadilhos sem graça, por me amar do jeito que eu sou e transformar tudo em beleza. Essa tese só saiu porque você não desistiu de mim, porque você me incentivou e me tirou do fundo do poço inúmeras vezes,

porque você se sentou do meu lado e não falou nada, apenas esteve ali. Sem você, eu já teria desistido há tempos desse caminho de flores, mas você arrancou os espinhos e deixou a melhor parte pra mim. Eternamente grata por você existir!

Por fim, agradeço aos meus pais, que estiveram comigo sempre, me apoiando e acreditando nos meus sonhos loucos, nem sempre entendendo minhas ausências e esperando o melhor de mim. Ao meu pai eu dedico este trabalho e a esperança lhe dar mais um "orgulhinho". A minha mãe, eu peço desculpas por ter me ausentado tanto e não ter compartilhado com ela os seus últimos anos. O maior arrependimento da minha vida foi ter trocado dias felizes por dias enclausurada em casa, escrevendo esta tese, que ela não vai ler. Espero que de onde esteja, esteja orgulhosa de mim. Pelo menos coloquei um ponto final.

Já ia me esquecendo de agradecer aos seres mais incríveis desse mundo, pelo amor incondicional dado em dias de festa e de trovão: Lilica, Pate II, Xena, Marley, Pate III, Luna II, vocês alegram meu coração! São os melhores doguinhos! Agora, agradeço imensamente o apoio canino da Trinity, que escutava atenta a leitura de partes da tese, que se juntava comigo para ler os textos e me impedia de continuar quando sentia que eu estava cansada. Acreditem, dogs sabem das coisas! Agradeço também a pequena Léia, tufão da casa, que ao contrário da Trinity, não tem paciência para as leituras em voz alta, gosta mais de brincar. Suportar tantos dias de luta, sentada em uma mesa, só foi possível com o alivio amoroso de vocês! Ao Jack, agradeço pela musicalidade da casa. Quando tudo é silencioso, o seu canto traz um pouco da alegria da minha mãe. Esses animais me ajudaram a seguir em frente e a não deixar a tese desandar depois de tantas reviravoltas. Esses animais merecem estar aqui, eu que não sei se mereço tanto amor.

Ao leitor que se dispõe a ler esta tese, eu também agradeço e faço votos de que seja útil!

Obrigada!

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que estamos sempre começando, a certeza de que precisamos continuar, a certeza de que seremos interrompidos antes de terminar. Portanto devemos: fazer da interrupção, um caminho novo; da queda, um passo de dança; do medo, uma escada; do sonho, uma ponte; da procura, um encontro. (Fernando Sabino)

RESUMO

Tendo como ponto de partida a mobilidade espacial do pintor mineiro Joaquim José da Natividade, este trabalho tem como finalidade apresentar um panorama da arte pictórica produzida na região da Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais, na virada do século XVIII para o XIX, levando em consideração o papel da imagem para essa sociedade oitocentista, o lugar social ocupado pelos oficiais das tintas, o ensino e aprendizagem nos ateliês, a ação das irmandades como patrocinadoras de obras artísticas, além de salientar aspectos iconográficos das imagens produzidas. Levanto a hipótese da existência de uma "escola artística" na região da Comarca do Rio das Mortes, onde acredito terem interagido os pintores Manuel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo e Joaquim José da Natividade, expoentes daquilo que denomino como "Cultura Visual do Rio das Mortes". Por meio da trajetória de Natividade, artista que tem nas flores produzidas um de seus principais cacoetes, busco compreender como as *dinâmicas de mestiçagens* contribuíram para a ascensão de mestiços talentosos a cargos de ordenança. Analiso também a iconografia produzida na região, levando em consideração o *Modelo Intencional de Encomenda*, que propiciava a representação de imagens religiosas com aspectos sociais dos mais variados. A hipótese defendida aqui é de que os artistas mestiços alcançavam lugares distintos na sociedade mineira oitocentista por meio do reconhecimento do talento em realizar as mais variadas pinturas. Atrelada a essa hipótese, temos a possibilidade do ensino e aprendizagem da arte, que contribuiu para o surgimento de estilos regionais, como a "escola de artes" do Rio das Mortes, foco dessa pesquisa. Tento demonstrar ao longo da tese as relações sociais que permeavam todo o processo de realização da encomenda artística, neste caso, a imagem produzida em forma de pintura.

Palavras-chave: imagem, talento, iconografia, mestiçagens.

ABSTRACT

Based on the spatial mobility of the painter Joaquim José da Natividade, this work aims to present a panorama of the pictorial art produced in the region of Rio das Mortes County, Minas Gerais, at the turn of the 18th century to the 19th century, taking into account the role of the image for this nineteenth century society, the social place occupied by the painters, the teaching and learning in the workshops, the action of the brotherhoods as sponsors of artistic works, as well as highlighting iconographic aspects of the images produced. I raise the hypothesis of the existence of an "art school" in the region of Rio das Mortes County, where I believe that the painters Manuel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo and Joaquim José da Natividade have been interacting, exponents of what I call "Visual Culture of Rio das Mortes". Through the trajectory of Natividade, an artist who has in the flowers produced one of his main manner, I try to understand how the *dynamics of miscigenation* contributed to the rise of talented crossbreeds to military positions. I also analyze the iconography produced in the region, taking into account the *Intentional Model of Order*, which allowed the representation of religious images with the most varied social aspects. The hypothesis defended here is that the crossbreed artists reached distinct places in nineteenth-century Minas Gerais society by recognizing their talent in performing the most varied paintings. Linked to this hypothesis, we have the possibility of teaching and learning of art, which contributed to the emergence of regional styles, such as the "arts school" of Rio das Mortes, the focus of this research. I try to demonstrate throughout the thesis the social relations that permeated the whole process of realizing the artistic order, in this case, the image produced in the form of painting.

Keywords: image, talent, iconography, crossbreeding.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: São Mateus e o Anjo. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Óleo sobre tela, 1602. 295cm x 195 cm. Destruída

Imagem 2: A inspiração de São Mateus. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Óleo sobre tela, 1602. 292 cm × 186 cm. Capela Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Imagem 3: Detalhe. Fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade – atribuição
Imagem 5: Detalhe: Carrancas. Foto: Kellen Silva. Edição HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

Imagem 4: Detalhe. Igreja de São Miguel Arcanjo, Arcângelo. Foto: Kellen Silva. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

Imagem 6: Detalhe: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

Imagem 7: Ascensão de Jesus - João Nepomuceno Correia e Castro - Atribuição. C. 1794. Fazenda Boa Esperança. Foto: André Onofre.

Imagem 8: Ascensão de Jesus - Joaquim José da Natividade - Atribuição. c. 1820. Liberdade. Foto: Kellen Silva.

Imagem 9: Nossa Senhora do Rosário. Medalhão central da pintura de teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário. José Soares de Araújo, 1779/1782. Diamantina.

Imagem 10: Bom Jesus do Serro, pintura de teto da capela- mor da igreja de Bom Jesus do Serro. Silvestre de Almeida Lopes, Serro, c.1792.

Imagem 11: Nossa Senhora da Porciúncula – pintura da nave da Igreja de S. Francisco em Ouro Preto, Manoel da Costa Ataíde. Pormenor. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 12: pormenor da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio de Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 13: Pormenor da pintura de teto da capela da fazenda Nova Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2013.

Imagem 14: Pormenor da Pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 15: Pormenor da pintura de teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 16: Pormenor da pintura de teto da nave da igreja de São Thomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 17: Pintura da nave da igreja Bom Jesus de Matosinhos. Bacalhau, Minas Gerais. Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 18: Detalhe da pintura de teto da nave da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 19: Pormenor do medalhão central da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 20: Detalhe da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 21: Detalhe da pintura de teto da nave da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 22: Detalhe da pintura de teto da capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, Itaverava. Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Foto: Google imagens.

Imagem 23: Detalhe da pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2014.

Imagem 24: Pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: colonialart.org, 2007.

Imagem 25: Detalhe da pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2014

Imagem 26: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Arcangêlo. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 27: Detalhe da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes. Foto: Kellen Silva, 2012 (antes do restauro).

Imagem 28: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Arcângelo. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 29: Detalhe da pintura da nave da capela do Divino Espírito Santo. São Vicente de Minas/São João Del Rei. Foto: Letícia Martins de Andrade, 2015.

Imagem 30: Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 31: Pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 32: Composição triangular invertida – Detalhe da pintura da capela do Divino Espírito Santo. São Vicente de Minas/São João Del Rei. Foto: Letícia Andrade, 2015.

Imagem 33: Mosaico com o tipo de flor comum ao traço de Joaquim José da Natividade

Imagem 34: Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas. Foto:Kellen Silva, 2015.

Imagem 35: Igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 36: The Assumption of the Virgin, born aloft on a cloud surrounded by angels; after Maratti. c.1838 Lithograph. Museu Britânico.

Imagem 37: Detalhe da pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 38: Detalhe da pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015. Imagem 40: Hans Baldung. A sagrada família com Santana e São Joaquim. Fonte: MetMuseu.

Imagem 39: Albert Durer, Santa Parentela. Fonte: Google Imagens.

Imagem 40: Hans Baldung. A sagrada família com Santana e São Joaquim. Fonte: MetMuseu.

Imagem 41: A família do menino Jesus. Escola de Cusco. Fonte: Museo de Arte de Lima.

Imagem 42: Los Cinco Señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indígenas, Jerónimo de Bobadilla, Museo del Carmen de Maipú, Santiago de Chile.

Imagem 43: Visão geral da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 44: Detalhe da flagelação. Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 45: Detalhe da ressureição. Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 46: Pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 47: São Thomé. Pormenor da pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 48: Deus Pai e Deus Filho. Detalhe da pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 49: Detalhe da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 50: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 51: Aparição de Jesus a São Thomé e discípulos. Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Tomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 52: Retábulo da Irmandade dos Passos, Igreja matriz de Nossa Senhora de Montserrat, Baependi. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 53: Retábulo da Irmandade dos Passos, Igreja matriz de Nossa Senhora de Montserrat, Baependi. Foto: Kellen Silva, 2015

Imagem 54: Pecado Original e a Criação de Eva. Manoel Victor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes.

Imagem 55: Criação de Eva, Jan Wierix (ca. 1549 – ca. 1620), Museum Plantin Moretus.

Imagem 56: Criação de Eva, Biblia pauperum, c;1420-1470, Bamberg.

Imagem 57: Criação de Eva, Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes, 1: depuis le commencement du monde jusqu'aux temps prédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament , representée en cinq cent tableaux gravez d'aprés Raphael et autres grands matres. (Bíblia de Demarne), 1730. Fonte: GoogleBooks.

Imagem 58: A queda do homem, Hugo van de Goes. c.1479, Kunsthistorisches Museum.

Imagem 59. Pecado Original. Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes, 1: depuis le commencement du monde jusqu'aux temps prédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament , representée en cinq cent tableaux gravez d'aprés Raphael et autres grands matres. (Bíblia de Demarne), 1730. Fonte: GoogleBooks

Imagem 60. Pecado Original. Manoel Victor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes.

Imagem 61: Nossa Senhora das Mercês e a Hierarquia Celeste. Pintura da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Manoel Victor de Jesus, c. 1824. Tiradentes.

Imagem 62: Anjo com homem e coração em chamas. Venâncio José do Espírito Santo. Pintura da nave, São João Del Rei, c.1816.

Imagem 63: O Padeiro Páquio Próculo e sua mulher. by Mary Harrsch (Photographed at the Museo Archaeologico Nazionale di Napoli)

Imagem 64: A Fayum portrait still attached to the mummified remains of the dead man. Disponível em: <http://www.bible-archaeology.info/fayum.htm>.

Imagem 65: Catedral Velha de Salamanca. Fonte: Google Imagens.

Imagem 66: Catedral Nova de Salamanca. Fonte: Google Imagens.

Imagem 67: Teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, MG, séc. XIX, Joaquim José da Natividade (atribuição). Foto: Kellen Silva, janeiro de 2015.

Imagem 68: Sentido da leitura iconográfica que leva ao Juízo simplificado: as almas puras já estavam salvas, sobrando apenas o castigo aos ímpios. Foto: Kellen Silva.

Imagem 69: O Juízo - José Gervásio de Souza. Fonte: CAMPOS (2012).

Imagem 70: Minerva ou Arte da guerra. Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 71 e 72: Anjos da Paixão, Passo da paixão, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1800

Imagem 73 e 74 :Paisagens. Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 75: Art Militaire, Gravelot, século XVIII

Imagem 76: "Minerva Mineira ou a arte da guerra" - Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 77: Ex-voto atribuído a Manoel Victor de Jesus. Museu da Liturgia, Tiradentes. Foto: Luciana Braga Giovaninni, setembro de 2016.

Imagem 78 e 79: Passinho da paixão. Manoel Victor de Jesus, c.séc. XIX.

Imagem 80: Fuga para o Egito. Venâncio José do Espírito Santo (atrib.). Museu de Arte Sacra de São João Del Rei. Foto: MAS.

Imagem 81: Anjo gabriel com Tobias. Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus. Tiradentes.

Imagem 82: Anjo Gabriel. Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo. São João Del Rei.

Imagem 83: Pormenor do teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victo de Jesus, c.1804. Tiradentes.

Imagem 84: pormenor do teto da igreja de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo, São João Del Rei.

Imagem 85 :Pintura do teto da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus (atri.), foto: Kellen Silva

Imagem 86 e 87. Pintura da Nave da Igreja de São Miguel, Arcângelo e pintura de teto da capela-mor, Vitoriano Veloso. Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. Foto: Kellen Silva.

Imagem 88: Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Imagem 89. Pintura da nave da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Imagem 90: Pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Imagem 91: Pintura da capela-mor da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Cultura Visual de Minas Gerais

Mapa 2: SILVA, Kellen Cristina. O Caminho das Flores. Mapa realizado via Google Maps levando em consideração as demarcações urbanas e geográficas atuais.

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1: Pintores de São João Del Rei e São José Del Rei, 1831/32

Tabela 2.2: Fogo chefiado por Venâncio José do Espírito Santo, São João Del Rei, 1831/32

Tabela 2.3: Atuação de Manuel Victor de Jesus nas irmandades alocadas na matriz de Santo Antônio. São José Del Rei, século XVIII

Tabela 2.4: Pintores ordenados com patentes militares, Minas Gerais, séculos XVIII e XIX

Tabela 3.1: Obras com a presença de Cristo e da Santíssima Trindade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... p.20

CAPÍTULO 1 - AS TESSITURAS DA BELEZA

1.1 A pintura como edificação moral..... p.29

1.2 A construção do imaginário..... p.35

1.3 A Palavra, a tradição e a iconografia..... p.41

1.4 Modelo Intencional de Encomenda..... p.48

1.5 Os caminhos para o Rio das Mortes..... p.61

1.6 A sociabilidade das irmandades..... p.70

1.7 Questões de Identidade e o Mecenato..... p.72

1.8 O poder da imagem..... p.77

1.9 A sobrevivência mestiça das formas..... p.83

CAPÍTULO 2 – DO PRETO E BRANCO À TÊMPERA: OS ARTISTAS COLONIAIS

2.1 O nicho do trabalho intermediário..... p.90

2.2 As dinâmicas de mestiçagens e o trabalho..... p.101

2.3 Artistas, artífices e artesãos..... p.111

2.4 Montanhas Movediças p.119

2.5 O universo simbólico da distinção..... p.129

2.6 Distinção, Trabalho e Ordenanças..... p.137

CAPITULO 3 – NO CAMINHO DAS FLORES

3.1 Das flores do caminho..... p.165

3.2 A Cultura visual do Rio das Mortes..... p.172

3.3 O caminho das Flores..... p.186

3.4 Das fases do caminho..... p.190

3.4.1 Aprendizado..... p.194

3.4.2 Fase de Fixação..... p.201

3.4.3 Fase de Transição..... p.204

3.4.4 Fase de Maturação..... p.220

3.4.5 Plenitude..... p.237

CAPÍTULO 4 – A ESCOLA ARTÍSTICA DO RIO DAS MORTES

4.1 Eram os pintores mineiros, artistas?..... p.251

4.2 A religiosidade como inspiração p.254

4.2.1 Ayah p.257

4.2.2 *Deus est solus scrutator cordium*..... p.266

4.2.3 Apocalipse..... p.284

4.2.4 Minerva Mineira..... p.302

4.3 Observação e aprendizado..... p.314

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... p.331

REFERÊNCIAS..... p.332

Fontes..... p.332

Referências Bibliográficas..... p.334

APÊNDICE (Caderno Iconográfico)..... p.352

INTRODUÇÃO

A História da Arte pouca atenção deu aos pintores do período setecentista e oitocentista mineiro. Muito provavelmente, essa pouca atenção possa ter motivos plausíveis, como a ausência de fontes confiáveis para realizar o seu histórico, desgaste das obras e péssimos restauros. Contudo, talvez essa pouca atenção seja ocasionada pelo compartilhamento de uma ideia negativa da mestiçagem, considerando os pintores como meros copistas sem "qualidade" e sem distinção social, devido à condição de escravos ou forros.

Sendo assim, esta tese tem como objetivo ocupar esse vácuo deixado na História da Arte brasileira, demonstrando que a "qualidade" e a "condição" dos indivíduos, nesse momento da História, não definia talento e reconhecimento pelo trabalho artístico e, muito menos, a qualidade de acesso a informações dos mais longínquos espaços sociais em torno do planeta. Na verdade, este trabalho busca responder questões relacionadas ao lugar social ocupado pelos pintores e as formas de aprendizado que ocorriam nesse espaço denominado como mestiço, levando em consideração o papel primordial da imagem para a sociedade oitocentista mineira.

A imagem é um crisol de inúmeros sentidos, porque é atemporal[1] e sem periodicidade. Como afirmo aqui, a viagem das formas, continuamente, aconteceu. De tempos imemoriais até os dias atuais, as imagens reencarnam trazendo consigo lembranças de suas vidas pregressas. Como o homem é um animal simbólico, desde a infância é possível absorver elementos que representam sentimentos, signos que dizem mais que palavras, associações que ganham força e fôlego na imaginação. A imagem possui esses elementos que tomam nossa imaginação e nos transportam para o passado – ou para o futuro - no mesmo ritmo que as indagações são feitas.

Indagações que compõem a alma do historiador. Questões, hipóteses, histórias mirabolantes, todas elas nascem em um espaço denominado como pesquisa. A pesquisa

[1] "Warburg mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem "fórmulas típicas do *páthos"* que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-artes que ele perseguiu esses 'estereótipos', seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica." Ernest Cassirer, 1942, p.211-212 APUD DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente* – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto,2013, p.175.

nasce justamente no desejo de se reconectar com um passado para compreender os significados, preencher as lacunas, encontrar vestígios e transformar hipotéticas declarações em sólidas e complexas afirmações.

Esta tese nasceu do olhar apontado para o alto, da busca pelas vidas pregressas e da vontade de esquadrinhar a conexão da imagem com o presente/passado. Das flores do caminho perpassadas por rocalhas cheias de intencionalidade, indago se o simbólico ali presente era apenas cópia ou fruto da originalidade de um espaço completamente novo. Olhando novamente para o alto, busco nas nuances da religiosidade, reflexos mundanos, encontrando vestígios quase imperceptíveis, mas muito valorosos.

Pesquisar a arte das pinturas de teto em Minas Gerais, durante a virada do século XVIII para o XIX foi tarefa hercúlea, principalmente pela falta de documentação, excessos de repinturas e péssimas condições de preservação. Aos olhos mortais, a beleza das tintas vai, ano a ano, decaindo, deteriorando e levando consigo as imagens de um passado mais longínquo que a própria representação.

Mas a ausência de documentação não impediu a pesquisa. A imagem passou a ser objeto e fonte histórica, mas como utilizá-la, se ela também se encontra comprometida? *Animais simbólicos*... O homem é um animal simbólico, é preciso lembrar, e toda imagem tem uma história pregressa que leva a pensar. Mas leva a pensar sobre o quê? Concordo com Etienne Samain sobre "o fato de que – também – toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos".[2] Dessa forma, passo a indagar do recorte geográfico aqui estudado, a fim de buscar respostas às questões propostas.

Dessa forma, o recorte geográfico escolhido é dependente das ações de um dos três pintores analisados. Joaquim José da Natividade é aquele que delimita o espaço de analise, por isso esta tese intitula-se *No caminho das flores.* O referido pintor nascido em Sabará, portador de carta patente da região do Serro do Frio, residente em São João Del Rei e morto em Campanha da Princesa, deixou obras por todo o seu caminho. Este estudo tem como objetivo mostrar a trajetória do aprendizado de Natividade até a sua maturidade, para tanto foi preciso dividir seu caminho em cinco fases: aprendizado, fixação, transição, maturação e plenitude.

[2] SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens? In: SAMAIN, Etienne. (Org.) *Como pensam as imagens?* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012, p.22.

Contudo, não seria possível compreender toda a trajetória de Natividade se não se considerasse a vivência do artista em uma cultura visual distinta daquela em que aprendeu o ofício. Procurei analisar as influencias que o artista recebeu quando esteve na região de São João Del Rei e foi possível pensar na possibilidade de uma "escola de artes" nessa região, por volta dos anos de 1785 a 1841. Nesse período e nessa região denominada na tese como Comarca do Rio das Mortes, floresceu uma arte comparável aos dos "grandes mestres" da pintura brasileira.

São João Del Rei, no final do século XVIII e início do XIX, era um proeminente centro comercial, político e jurídico, além de ser a irradiadora de tendências artísticas. Por estar estrategicamente localizada pelos caminhos que ligavam ao Rio de Janeiro e pelo fluxo de pessoas que se destinavam tanto para o interior quanto para o litoral, a vila recebia de todos os cantos influências que a possibilitaram alcançar um status privilegiado frente as outras vilas da região.

Centro jurídico e administrativo da Comarca do Rio das Mortes, São João Del Rei foi a sede da denominada "Escola de artes do Rio das Mortes". Geralmente, *escola* é definida pela História da Arte de forma diferente da habitual. "Escola" apresentada aqui com o sentido de um grupo de artistas em torno de uma ideia ou de técnicas que passam a influenciar o meio em que se encontram, produzindo assim uma linguagem artística própria. Geralmente esses conjuntos de ideias e influências se perpetuam nos aprendizes que, quando se tornam mestres, legam a um espaço uma marca.

Compartilho da ideia de Gombrich ao afirmar que

> os méritos das várias "escolas" de arte; quer dizer, dos vários métodos, estilos e tradições que distinguiam os mestres em diferentes cidades. Não há dúvida de que a comparação e a competição entre essas escolas estimularam o artista para esforços sempre maiores e ajudaram a criar aquela variedade que admiramos na arte grega[3].

Gombrich reconheceu a importância da regionalidade na questão das ideias, técnicas e estilos que diferenciavam cada pintura grega. O mesmo aconteceu em vários períodos da História da Arte, que denominou como "escola" as peculiaridades e as semelhanças nas inovações dos estilos dos mais variados espaços geográficos. Da Itália a Flandres ou da Espanha à América[4], cada espaço acabou desenvolvendo um estilo, uma forma de lidar com as ideias e técnicas que chegavam dos mais variados espaços.

[3] GOMBRICH. Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p.99.
[4] BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha* 1500-1700. São Paulo, Cosac & Naify edições, 2001, p.1.

Aumentando a lente, é possível compreender que dentro de uma "escola americana de arte" existiram outros vários pequenos núcleos que adaptavam as ideias vigentes a sua cultura visual.

Provavelmente, os pintores da época não se reconheciam como fundadores de uma "escola de artes", mas no decorrer da pesquisa percebi que dialogavam e trocavam influencias entre si, principalmente aqueles que se movimentavam por inúmeros espaços, como Joaquim José da Natividade.

Considero o referido pintor como expoente do trânsito de pessoas, de estilos e de influências no interior desse espaço, no que tange a imagem. Mas é necessário lembrar que a mobilidade não era algo impensável ou impossível para a época. Nascido e criado no seio de uma cultura visual completamente distinta daquela que desenvolve seu traço e ganha notoriedade, Natividade conseguiu com sua trajetória participar de uma renovação daquilo que denomino de "escola de artes do Rio das Mortes", que era encabeçada por Manoel Victor de Jesus.

Manoel Victor de Jesus é o grande nome da arte na região de São João Del Rei no período. Com um toque de leveza rococó e com estilo que lembra ao desenho, suas obras ornamentam vários espaços importantes de Tiradentes, antiga São José Del Rei, bem como o risco do frontispício da igreja matriz de São João Del Rei. Polivalente, "entendido"[5] e com "gosto moderno", Manoel Victor de Jesus pode ser considerado como aquele pintor que fundamentou todo um gosto estilístico na região.

As trocas entre Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade favoreceram um estilo próprio, com influências trazidas pelo "caminho das flores" até a região do Rio das Mortes. Se "escola", para a História da Arte, é definida por meio de ideias, estilos e influências de um determinado grupo perpetuado na linguagem futura de novos artistas, a tese apresenta o possível aprendiz Venâncio José do Espírito Santo como herdeiro dessa cultura visual.

Possível aprendiz de Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo perpetua o estilo do mestre, mas com gradações especiais de sua personalidade. Não se pode esquecer que o período de atuação de Venâncio será completamente distinto daquele

[5] Explico o que denomino de "entendido" no Capítulo 2, quando se abordará o lugar social ocupado por esses homens das tintas.

vivenciado por Manoel, o que propicia uma nova linguagem inserida em uma tradição já consolidada.

Para se compreender as nuances de aproximação entre os referidos artistas, é preciso apresentar a ideia de *cultura visual*. Utiliza-se do conceito da semiótica e dos estudos contemporâneos da imagem com um sentido que remete ao processo de visualidade existente nos espaços sociais. Cada espaço, mesmo que conectado a uma mesma visualidade, possui sua própria personalidade tendo elementos característicos que as tornam diferentes. São esses elementos que esta tese se propõe a analisar: como um gosto por determinados temas molda a personalidade do artista, ou pelo menos tenta fazê-lo.

Foram definidos no decorrer do trabalho três tipos de cultura visual existentes dentro do espaço de Minas Gerais. São eles a cultura visual do Serro do Frio, a cultura visual Central e a cultura visual do Rio das Mortes. Cada espaço interpretou de forma diferente as gravuras e influências que chegavam da Europa, dando características regionais a um modelo universal.

Foi possível perceber os diferentes tipos de cultura visual em Minas Gerais a partir da trajetória pessoal de Joaquim José da Natividade. Em seu percurso, foi possível reconhecer a influência de vários elementos pertencentes a esses espaços, contribuindo para que o pintor construísse o seu estilo escolhendo aqueles que mais lhe agradavam. Esta tese demonstra como a vila de São João Del Rei e os contatos ali realizados foram importantes para o processo de desenvolvimento da arte de Joaquim José da Natividade no sul de Minas.

Dessa forma, foi preciso pensar em um método que conjugasse os elementos sociais ligados à figura do pintor no período e à arte produzida com finalidade religiosa. As pinturas de teto foram as escolhidas para serem analisadas de forma mais cuidadosa, pois acredita-se que por ocuparem um espaço primordial, tanto no monumento quanto na teologia, eram arrematadas pelos principais pintores da região e tinham o esquema iconográfico pensando com todo o cuidado.

Para dar conta de tantas nuances, o método iconológico criado por Erwin Panosfky não era suficiente, afinal, não se buscava realizar apenas uma história serial dos símbolos

ou decodificar seus significados intrínsecos[6], era preciso ir além, e entender seus códigos simbólicos inseridos no universo sociocultural que o produziu.

Existem várias metodologias para abordar a imagem dentro dos estudos histórico-culturais, sendo a teoria iconológica de Panofsky a mais difundida e a mais utilizada quando o assunto é a imagem como fonte histórica. Isso se dá justamente porque Panofsky se preocupou muito com a erudição e com a decifração do significado do conteúdo presente nas obras. Apesar disso, com o "redescobrimento" de Aby Warburg, foi possível notar que Panofsky não colocou em teoria os pensamentos dispersos de seu mestre, indo na contramão, justo porque Warburg se preocupava muito mais com os caminhos que o levariam a entender as formas assumidas pela imagem, ou seja, sua psicologia, e, sobretudo, as "razões que determinam suas transformações no tempo".[7]

Atualmente, a análise warburguiana é aquela que parece ser a mais adequada para os objetivos desta pesquisa no campo da História Cultural, se comparada ao método iconológico de Erwin Panofsky, pois segundo Mattos:

> De acordo com a concepção de Warburg, as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto.[8]

É possível enxergar a essência da *Pathosformel*[9] de Warburg, para as imagens desta tese, quando se buscam representações com uma mesma carga sentimental e temática. A memória coletiva da humanidade se transfere pelos símbolos presentes nessas representações, a *Nacheleben*, fazendo com que o antigo se reencarne e materialize no processo cultural de transmissão, recepção e polarização, segundo Warburg.

Roger Chartier, em um determinado momento de seu famoso texto *O mundo como representação*, ao falar sobre a apropriação pelo viés cultural, afirma que "as inteligências

---

[6] Erwin Panofsky, discípulo de Aby Warburg, sistematizou aquilo denominado como método iconográfico em seu famoso artigo *Iconologia e Iconografia:* uma introdução ao Estudo da Arte da renascença. No início do artigo define Iconografia "como o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma." PANOSFKY, Erwin. *Significado nas Artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.47. O historiador divide em três fases a analise de uma obra de arte, sendo elas o *tema primário ou natural, tema secundário ou convencional* e o *Significado intrínseco ou conteúdo.*

[7] MATTOS, Claudia Valladão. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea*. II Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAM, 2006, p. 1.

[8] MATTOS, Claudia Valladão. *Arquivos da memória*, p. 2.

[9] "A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a *imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas." DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p.173.

nem as ideias são desgarradas", pois reconhece que há processos e condições específicas para a produção de um determinado sentido.[10]

Aliado a esse pensamento de Chartier, utilizo o conceito de *Pathosformel* de Warburg no que tange às imagens produzidas em Minas Gerais oitocentista. As sensações, medos e outros tantos sentidos já fazem parte da memória coletiva do ser humano, sendo materializados pela arte desde sempre, muito antes da escrita, pois as imagens contavam uma história e demonstravam sentimentos. Como aponta Georges Didi-Huberman, "movimentos, emoções como que fixadas por encantamento e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *Pathosformel*, segundo Warburg".[11]

Não se pode esquecer que o ambiente em que se encontram as imagens analisadas nesta tese pertencem a um espaço específico. Minas Gerais não pode ser considerada como um espaço alheio ao Império português, pois se desenvolveu levando em consideração as dinâmicas de mestiçagem acometidas no Novo Mundo.

Em um ambiente mestiço, como era Minas Gerais, existiam várias estratégias de mobilidade. Apresento aqui a ideia de talento como uma das estratégias utilizadas pelos pintores desse espaço para se diferenciarem no mundo do trabalho. Assim, esses homens, conseguiam de forma mais fácil, mover-se nos outros espaços sociais, justamente porque a sociedade mineira estava em constante construção de suas várias identidade.

Atrelado a isso, o lugar social do artista é de suma importância para este trabalho, por isso defendo a tese do germe da meritocracia nesse espaço escravocrata e mestiço. O talento seria a mola propulsora da ascensão dos oficiais mecânicos transformados em pintores de prestígio. Claro, que associado ao talento há as redes de sociabilidade forjadas, muitas delas, no interior das confrarias religiosas. Dessa forma, apresento a ideia de distinção social viabilizada pelo trabalho, tendo o talento como a principal forma do oficial mecânico ser reconhecido, primeiramente pelos seus pares, posteriormente pelos encomendantes.

Na busca incansável pela identidade dessa sociedade, acredito que denominar o espaço de atuação desses pintores como *espaço mestiço* faça sentido, justamente porque há a interligação de várias culturas e etnias em um novo espaço. Essa junção de culturas favorece a produção de dinâmicas de mestiçagens que fomentaram a produção artística

[10] CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-80.
[11] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, 2013, p.175.

na região e no período abordados, a partir de mesclas e adaptações, mas, também, de superposições, de coexistências e de convivências entre diferenças, tudo ao mesmo tempo.[12] Gruzinski define esse espaço como "neolocal", a tese define como *espaço "*que nasce na Ibero-América e recebe cotidianamente elementos dos mais longínquos espaços do mundo"[13].

Dessa forma, para explicar as adaptações ligadas ao ambiente mestiço e à imagem produzida, foi cunhado um conceito denominado de *modelo intencional de encomenda*, que analisa a conexão da obra de arte com seu ambiente, que é burilado através do talento do pintor e do desejo – intenção – do comitente.

Aquilo que nomeio de *modelo intencional de encomenda* ajuda a compreender a forma como se produziram as pinturas analisadas nesta tese, encontradas no espaço geográfico denominado como *caminho das flores* e Comarca do Rio das Mortes. Acredito que se possa expandir o conceito para analisar outras partes desse ambiente mestiço, conectado por aquilo que Aby Warburg chama de *Nacheleben*.[14] Assim, busco os vários sentidos que a imagem adquire no decorrer de cada tempo histórico,[15] deste trabalho, as Minas oitocentistas.

---

[12] Eduardo França Paiva define que "as dinâmicas de mestiçagens, então, foram as práticas históricas que moldaram o cotidiano das relações sociais da Ibero-América, forjando sociedades profunda e indelevelmente mestiçadas." PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo* – Uma história lexical da Iber-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.42.

[13] Abordaremos esse tema no corpo da tese.

[14] *Nachleben der Antike* é o conceito mais importante de Aby Warburg, pois, de acordo com Didi-Huberman, *substiui o modelo natural dos ciclos de "vida e morte", "grabdeza e decadência", por um modelo decididamente não natural e simbólico, um* ***modelo cultural de história****, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substitui o modelo ideal das "renascenças", das "boas imitações" e das "serenas belezas" antigas por um* ***modelo fantasmal*** *da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, "sobrevivências", remanecencias, reapariccoes das formas*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p.25. Para nós, *Nachleben* se refere a memória coletiva da humanidade que é transferida através dos símbolos presentes nas imagens, fazendo com que o antigo se reencarne e materialize em um processo cultural de transmissão, recepção e polarização.

[15] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*.

Capítulo I
As tessituras da beleza

Santa Parentela. Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Lavras/ MG Joaquim José da Natividade (atribuição). Foto da autora

Capítulo 1

As tessituras da beleza

1.1 A pintura como edificação moral

Estudar a cultura visual de uma determinada região é um processo que exige uma confluência de fontes documentais, literárias, orais e, claro, imagéticas. Minas Gerais, por si só, é um espaço multifacetado, com um universo cultural desenvolvido ao longo dos mais variados encontros, incluindo os biológicos, que produziu imagens pautadas tanto por uma "segurança iconográfica" propiciada pelos modelos vindos da Europa, por influências trazidas da África e da Ásia, pela visualidade já existente no Novo Mundo, além do próprio gosto mestiço. Todos esses elementos contribuíram para moldar a cultura visual tão complexa da América.

Por isso, é importante clarificar o que se denomina de *cultura visual*, neste trabalho. Não se apresenta aqui o conceito aplicado pela semiótica ou pelos estudos contemporâneos sobre a imagem[16]. O sentido de cultura visual é usado para designar um universo pautado por uma visualidade com características ancestrais, porém mescladas, que nasceu neste novo espaço denominado América. Entende-se que cultura, como um processo de práticas de adaptação, intercessão e sobrevivência, é o conceito mais pertinente para se tratar a imagem desse espaço. Dessa forma, ao significado de cultura acrescenta-se o de visualidade, pois tanto as formas simbólicas constituintes de um arcabouço alegórico quanto sua recepção nos espaços e nos indivíduos são moldadas pelo ambiente, pelas maneiras de agir e de pensar, que por sua vez, caracterizam-se como uma herança cultural.

Nessa perspectiva, não se pode pensar que todos aqueles inseridos em uma determinada sociedade produzam e interpretem da mesma maneira as formas de ver e sentir as imagens, mesmo que estejam dividindo um mesmo espaço. Por essa razão, afirmo que a cultura visual colonial é pautada por uma "segurança iconográfica", ou seja, por um apego a modelos já formal e esteticamente definidos que se adaptam à visualidade de cada lugar. Contudo, pensar as pinturas coloniais como simples cópias de um modelo já estabelecido é não levar em consideração a vivência, os sentimentos e a interpretação

[16] ARAÚJO, Camila. PAULA, Silas de. Cultura visual e imagens do cotidiano. *Passagens* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC, Dez 2010, vol. 1, p.5.

de artistas que se encontravam em uma cultura bem distinta e distante daquela que criou o modelo, produzindo algo realmente novo.

Novamente é bom recordar que a cultura é filha de um processo dinâmico e dos processos de resistência e dominação, bem como a visualidade é fruto das diversas interações do homem com sua imaginação e espaço. Por isso opto por denominar como *viagem das formas* todo o processo de chegada, encontro, mistura e fixação dessas características e sua adaptação no novo espaço geográfico como *sobrevivência*[17] *mestiça das formas*. A interação entre modelo e espaço geográfico tem como resultado diferentes culturas visuais.

Isto posto, é necessário compreender que as imagens trabalhadas nesta tese emergem desse encontro de várias visualidades culturais. Encontros que não podem ser considerados como trocas pacíficas e interação simbólica, mas como processos de dominação e imposição de determinados elementos em detrimento de outros. No caso da Ibero-América, espaço macro onde Minas Gerais se encontra inserida, a cultura visual preponderante era aquela pautada pela fé católica, que tinha como objetivo catequisar os indígenas, salvar os africanos e servir a Deus nesse espaço "selvagem".

Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros, em seu artigo *A catequese segundo Las Casas e Manuel da Nobrega: questão religiosa ou debate pedagógico?* apresenta as expectativas dos europeus que estavam inseridos na grande descoberta do Novo Mundo: de um lado, há navegadores, senhores, comerciantes incorporando a suas redes novos costumes, produzindo mercadorias em larga escala, transformando seus hábitos alimentares com os produtos que chegavam das quatro partes do mundo, enquanto do outro, os grupos religiosos, sobretudo os católicos imiscuídos do espírito contra reformista, que se viram perante um audacioso projeto de salvação de almas, em que a catequese seria o motor primordial. O gosto artístico, as formas de pensar e de agir, todos eles foram afetados pelos encontros desses homens através desse processo planetário[18].

---

[17] Entendo *Sobrevivência* no sentido explicado por Didi-Huberman para a expressão *Nachleben der Antike*, usada por Aby Warburg e de difícil tradução. A imagem sobrevivente é aquela que traz consigo elementos e motivos com cargas psíquicas que são ativadas pela memória cultural. Esses elementos e motivos não seriam escolhidos de forma aleatória, mas levando em consideração vários elementos de vivência, que foge daquele estabelecido. As escolhas Cristológicas de Joaquim José da Natividade podem ser analisadas por esse viés. Esses aspectos serão analisados nos capítulos seguintes.

[18] BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. A catequese segundo Las Casas e Manuel da Nobrega: questão religiosa ou debate pedagógico? *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília - DF, v. 78, n.188/189/19, p. 458-471, 1997.

> Para fazer essa transformação, o mundo católico e protestante organizou a catequese – empresa colonial com métodos, sacerdotes e pastores, regras e procedimentos para a práxis cristianizadora, além da ação dos catequistas. Como a finalidade alegada era a transformação de "seres brutos, de mentalidade infantil" em cristãos conscientes, podemos afirmar que se estruturou, com diferentes correntes de pensadores, uma teoria da ação missionária, em linguagem atual, um *corpus* instrumental pedagógico.[19]

A *cultura visual* desse Novo Mundo vai ser construída sobre essa base cultural e religiosa, que era a reguladora da vivência desses homens e mulheres inseridos no contexto da História Moderna. Como aqui se refere a um espaço que vai ser moldado a partir desse encontro e que será resultado da imposição de modelos pré-definidos, mesmo que mesclados, é necessário compreendê-los. Para tanto, é imprescindível regressar ao mundo Ibérico, responsável por esse processo e sua inserção em um contexto maior de trocas e permanências.

A formação da cultura visual da porção norte de Portugal nos é importante porque foi a região que mais enviou imigrantes para o Brasil, principalmente para a região de Minas Gerais. De acordo com um dos grandes pesquisadores da História da Arte, Germain Bazin, a verdadeira arte portuguesa é aquela que se encontra justamente no norte, tendo nas cidades de Porto e Braga suas principais representantes.[20] Bazin faz essa colocação pautado na perspectiva de que o norte demorou a absorver as tendências italianizantes que chegavam à corte em Lisboa. Ao afirmar que o italiano Nicola Nazzoni (morto em 1775) soube se adaptar ao modelo português, o historiador da arte demonstra que a região pautava sua arte de forma bastante enraizada à tradição lusa.[21]

Vitor Serrão, por sua vez, analisa a inserção da obra portuguesa no panorama ibérico e também europeu do século XVII como problemático, visto que há movimentos distintos ligados ao mercado pictórico, com estruturas diferentes no centro (Lisboa) e outras ligadas a situações em que o historiador da arte denomina de *periferismo artístico*, citando a cidade de Óbidos como exemplo. Na verdade, a pintura em Portugal se encontrava em meio a várias tendências estilísticas.[22]

---

[19] BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *A catequese segundo Las Casas e Manuel da Nobrega*, p.461.
[20] BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. 2ª edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 214.
[21] BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*, p. 214.
[22] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*. 1ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 49.

Para solucionar a questão, Serrão partiu para a análise desse *periferismo,* buscando compreender as trocas realizadas entre as receitas, tendências estilísticas, orientação de mercado e, o mais importante, tentando entender

> as vias possíveis de uma acção renovadora de modernidade plástica, a profundidade do scarto, os factores de resistência à mudança, as oscilantes atitudes do gosto e da propaganda, do conformismo, de confronto ou de mudança.[23]

Nessa perspectiva, Lisboa é o centro artístico irradiador de tendências, o que propiciou o pintor a óleo a buscar sua diferenciação para com os trabalhos mecânicos ao fundar a Irmandade de São Lucas, separando-se assim da Irmandade de São Jorge, que desde a criação da Casa dos Vinte Quatro (1383) mantinha os pintores unidos a outros oficiais mecânicos como ferreiros, serralheiros, douradores, fundidores, entre outros.[24]

Ao romper com a Casa dos Vinte e Quatro e buscar uma diferenciação, o pintor a óleo acaba por organizar um *falhado ensaio de academia*[25], que mesmo buscando uma liberdade em realizar suas obras, estava sujeito a normas de controle estabelecidas pelos encomendantes[26], o que proporcionou, segundo a cultura visual do artista, maior ou menor progressismo estético[27] ou maior e menor resistência a influências externas.

Essa questão é importantíssima para a compreensão da pintura lusa e suas congêneres nas colônias, justamente porque o artista a óleo, ao conseguir sua autonomia em relação à Casa dos Vinte e Quatro, deixa para trás os pintores de têmpera e douradores. Já no universo colonial, a realidade será completamente diferente, pois os mesmos "artistas a óleo" acabaram por realizar trabalhos relacionados a douramento, encarnação e riscos. Não havia para o universo colonial as mesmas demarcações do *status* de pintor e nem seu rebaixamento ao oficio mecânico, como em Portugal.

José Alberto Gomes Machado ressalta que, no século XVIII, o pintor ainda sentia a necessidade de lutar por um lugar digno para o ofício, bem como pelo reconhecimento de sua arte[28], o que demonstra que houve poucas mudanças no *status* do artista e,

---

[23] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*, p.49.
[24] PIFANO, Raquel Quinet. O Ofício da pintura em Portugal e o projeto da academia de pintura. *Sæculum* - Revista de História, ano 18, n. 28 (2013). João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPB, jan./jun. 2013, p. 145.
[25] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*, p.49
[26] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII:* estudos de iconografia, prática e teoria artística. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 97.
[27] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*, p.49
[28] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves* – pintura do Barroco português. Lisboa: Editora Estampa, 1995, p. 62.

consequentemente, da pintura. Presos em modelos iconográficos mais ou menos fixos, os contratantes não permitiam a inovação, preferiam ver as gravuras reproduzidas a capacidade de "invenção" dos artistas.[29] Por sua vez, a colônia também vai repetir esse comportamento.

Essa perspectiva do uso dos modelos acabou atravessando o oceano e se tornou regra também para os artistas coloniais. Contudo, segundo Machado, a Espanha se portou de forma completamente distinta de Portugal, apoiando o debate em torno da nobreza da pintura e do estatuto social do artista. O Século de Ouro da cultura espanhola foi a maior influência externa de Portugal, contribuindo para que artistas teóricos escrevessem seus livros, como Felipe Nunes e Félix da Costa.[30]

Mesmo com o grande impacto das gravuras barrocas ítalo-flamengas e com a presença esporádica de pintores estrangeiros, como italianos, espanhóis e franceses, a arte do tempo de Dom Afonso VI e Dom Pedro II, soube se abrir à modernidade[31]. Contudo, mesmo com esse trânsito de pessoas e objetos, os contratantes viviam presos a normas e modelos iconográficos de cunho religioso.

O que Vítor Serrão salienta para esse momento da virada pictórica do século XVII é justamente o posicionamento de Portugal frente às transformações que estavam acontecendo no campo da arte: os artistas portugueses e seus clientes conseguiram enxergar a necessidade de uma mudança[32], mesmo que esta não significasse uma ruptura com os esquemas religiosos pulsantes na cultura visual da sociedade.

Embora a invenção fosse a qualidade mais apreciada dos pintores, porque demonstrava a capacidade do artista em perpassar em sua obra características de sua cultura, bem como de sua versatilidade, poucos artistas renomados se colocavam a mercê da novidade, optando muitas vezes em se basear na segurança iconográfica. Luís de Moura Sobral ressalta ainda que aqueles artistas especialistas em histórias religiosas, caso da pintura portuguesa, raramente se encontravam em situação propícia a novas formas[33] ou situações em que o artista poderia utilizar da sua *Inventio*[34].

---

[29] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*, p.59.
[30] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*, p. 62.
[31] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*, p. 50.
[32] SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*, p. 50.
[33] SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das Imagens* – ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Editora Estampa, 1996, p.16.
[34] Discutiremos sobre esse conceito no capítulo 2, no subitem 2.4 Montanhas Movediças.

Machado compartilha da perspectiva de Serrão ao afirmar que houve uma presença exógena de propostas artísticas, sobretudo na pintura, mas a grande maioria das obras continuou seguindo os modelos de um barroco trindentino, ligado aos sentimentos populares e tradicionais[35], revelando assim uma faceta da arte legitima de Portugal, como bem analisou Bazin. Entre as influencias naturalistas da Espanha e o classicismo italiano, a pintura portuguesa seguiu uma via própria, pautada na expressão de uma religiosidade intimista, sensível, muito mais poética e mística[36]. Sendo assim, o leque temático português acaba sendo mais restrito se comparado à congênere Ibérica, não se encontrando assim os anões de Velázquez ou os frades de Zurbarán. A supremacia da temática religiosa é unânime, calcada naquilo que Nuno Saldanha já chamou a atenção: o gosto dos contratantes[37], que no caso português eram, em sua maioria esmagadora, religiosos. Neste sentido,

> a função da pintura, dentro do esquema sociocultural e religioso, tal como ficou definido desde Trento é servir um propósito de edificação moral que passa à frente da fruição estética. Daqui o primado absoluto do tema, da mensagem a transmitir (...) Mas o sentido de moral não é apenas religioso. Existe também uma moral profana, social que se prende com a aceitação do Estado e do Príncipe e com a aceitação do correcto lugar de cada um numa sociedade de ordens (...) A forma como se conjugaram as prioridades religiosas e profanas, no seio de uma mesma sociedade, foi uma das maiores realizações do século XVII.[38]

Um dos questionamentos em relação à pintura e aos esquemas iconográficos utilizados se pauta justamente sobre essa perspectiva: como esse sentido moral chega para os artistas coloniais? As gravuras transmitiam os esquemas iconográficos já definidos, mas quais os sentimentos que elas despertavam em um ambiente sociocultural distinto da metrópole? O gosto dos comitentes continuou pautado pelo propósito da edificação moral ou deixou passar às imagens certas intenções que fugiam da lógica religiosa? Os esquemas de Joaquim José da Natividade fugiam dessa lógica religiosa ou são o reflexo distorcido de um cotidiano embasado no poder das redes de sociabilidade e na intencionalidade dos comitentes? A iconografia apresentada, tanto por Natividade, quanto por Manoel Victor de Jesus e Venâncio José do Espírito Santo é fruto da observação e do gosto próprio do ambiente mestiço? São essas e algumas outras perguntas que tentaremos responder no decorrer de nosso trabalho.

---

[35] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*, p.71.
[36] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*, p.74.
[37] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, p. 96.
[38] MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves*, p.58-59.

1.2 A construção do imaginário

Se Portugal se pautava pela influência espanhola, o vizinho ibérico, por sua vez, era dominado pela cultura italiana e de Flandres. A Idade de Ouro da pintura espanhola é fruto da interação política, do comércio e das trocas culturais que aconteciam no ambiente da Corte. Os embaixadores, por exemplo, foram os responsáveis pelo afluxo de ideias, objetos e informações que corroboraram o desenvolvimento de uma arte local refinada.[39]

Jonathan Brown faz uma crítica à ausência de interligação do contexto histórico em que vivia a Espanha, mundializada e conectada às quatro partes do mundo e à análise da arte que se produziu nesse período. Para o autor, devido ao apego a questões de nacionalidade, muitos se esqueceram, ao analisar a Idade de Ouro da pintura espanhola, das influências, das trocas e dos professores que muitos artistas tiveram.[40] Essa questão também se encontra bastante viva ao se olhar para a historiografia da arte brasileira, pautada por questões de exaltação do artista nacional em detrimento das trocas e dos mestres de além-mar. No caso brasileiro, o maior expoente é Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manoel da Costa Ataíde, ambos artistas oriundos das Minas Gerais e responsáveis por belíssimas obras. Contudo, a exaltação desses artistas os transformaram em mitos que subjugam outras figuras importantes da arte colonial brasileira.

Este trabalho busca preencher algumas lacunas deixadas pela historiografia da arte brasileira, que durante muitos anos focou em apenas alguns nomes e regiões, deixando de lado outras tantas possibilidades. Buscamos conhecer esses homens e compreender quais foram suas influencias estéticas e sua convivência social. Para tanto, utilizamos da iconografia deixada pelos mesmos na região da Comarca do Rio das Mortes[41].

Contudo, cabe relembrar que o mundo do século XVI estava conectado em esfera mundial e que era possível um estudioso do mundo Otomano escrever sobre o Novo Mundo[42] apenas recebendo informações via impressos e pelos viajantes que circulavam. Nada interligou mais os mundos que o comércio, as guerras e os impressos. No caso do Novo Mundo, construído sobre alicerces ibéricos bem fortes, a religiosidade foi ponto fulcral para o desenvolvimento de uma arte pautada nas gravuras e calcada nos preceitos de Trento, sobretudo ao que tange a evangelização das almas.

---

[39] BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha*, p. 1.
[40] BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha*, p.1
[41] Selecionamos algumas iconografias para serem abordadas no capítulo 4 de nossa tese.
[42] GRUZINSKI, Serge. *Que horas são... lá, no outro lado?* – América e Islã no limiar da época moderna. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012, p. 18.

O mundo se transformou com o domínio da monarquia católica. Portugal e Espanha dominaram os oceanos e expandiram os seus horizontes para além de Lisboa e Sevilha[43], convergindo espaços distintos em *espaços mestiços*[44], criando novas formas de conviver, mas ainda embasadas no modelo ibérico cristão.

A questão da comunicação é importantíssima no contexto que antecede nossa análise sobre as pinturas da região do Rio das Mortes, justamente porque a mundialização referente à linguagem também se deu no universo da imagem e, talvez, até com mais força e representatividade, visto que a imagem é mais fácil de ser captada e entendida do que línguas distintas. Mesmo os conquistadores e missionários tendo ensinado o português, o espanhol, o latim e o italiano aos povos não europeus, a gravura era ainda um meio rápido de se conseguir comunicar e ensinar a religiosidade.

Como exemplo do uso das imagens para a evangelização, podemos citar frei Pedro de Gante. O missionário franciscano atuante nos primeiros anos da cidade do México, aprendeu a língua local e confeccionou um catecismo em pictograma com a finalidade de evangelizar os indígenas.[45] Para os europeus não era nenhuma novidade se utilizar das imagens para ensinar os dogmas católicos, visto que desde a Idade Média a função pedagógica da imagem já era utilizada para instruir as massas iletradas.

Pedro de Gante, ao desenhar e pintar, apropriou-se de elementos pertencentes a alguns pictogramas já usados pelos indígenas. Assim, consideramos o catecismo de Gante como uma obra mestiça, embasada na doutrina católica e realizada em pictografia indígena, evidenciando toda a genialidade do missionário em transmitir para os nativos a mensagem católica europeia do século XVI.[46]

Da mesma forma como o frei adaptou os ensinamentos cristãos à linguagem pictográfica indígena, o artista colonial adaptava as gravuras europeias ao ambiente em

---

[43] GRUZINSKI, Serge. Babel no século XVI – A Mundialização e Globalização das línguas. In: THOMAS, Werner. STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia. (orgs.). *Um mundo sobre o papel*: livros e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2014, p. 387.

[44] Denomino de *espaços mestiços* o ambiente que nasce a partir de novas formas de convívio entre os nativos do Novo Mundo e cristãos europeus. Esse espaço é pautado ao mesmo tempo em uma lógica existente entre os nativos e as novidades trazidas pelo modelo ibérico-cristão.

[45] Biografía de Fray Pedro de Gante. Disponível em: <http://fraypedrodegantegdl.edu.mx/nuestro-colegio/biografia/>. Acessado em: 02/06/2016.

[46] ZÚÑIGA, Pedro C. Tapia. Traducción pictográfica. *Boletín Chicomoztoc 3* - Seminario de Estudios para la Descolonización de México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), s.d., p. 31. Disponível em: <http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch3_3_Traduccion.pdf>. Acessado em: 05/06/2016.

que estava inserido, criando assim novos significados. A construção desse imaginário, completamente mestiço e conectado, pode e deve ser analisado pela iconologia, sobretudo quando há aspectos intencionais, como o das irmandades, atuando na contratação de artistas e, principalmente, nas escolhas dos modelos e temas a serem trabalhados[47].

Um aspecto que deve sempre ser salientado, quando analisamos o universo cultural da colônia, é a mentalidade que surge a partir da junção do homem barroco com as manifestações religiosas dos negros africanos e aos resquícios de uma religiosidade autóctone. Esse encontro propicia o surgimento de uma nova perspectiva sobre o homem desse espaço, aqui denominado não como *homem barroco,* mas como *homem mestiço*.

O conceito de barroco extrapolou o universo da arte e adentrou aos aspectos socioeconômicos e culturais da sociedade do século XVI ao XVIII, chegando a se tornar, além de um conceito de época, uma forma de se referir a um determinado tipo de comportamento[48]. Afrânio Coutinho descreve como se transforma um conceito artístico em uma ideia de concepções que o homem detém sobre seu universo. Segundo o autor,

> o centro de uma época ou período estilístico é ocupado por uma ideia do homem ou do conjunto de concepções que o homem faz de seu destino, de si próprio, da vida futura, de Deus. O melhor estilo para um período é aquele que se mostra mais adequado a dar expressão estética a essa visão do mundo e do homem. E ao falarmos hoje em "homem romântico" ou "homem barroco" ou "homem renascentista", queremos significar que as épocas histórico-literárias a que essas normas correspondem possuem uma ideia dominante do homem e do mundo, o tipo ideal do homem característico daquela época. Numa palavra, um estilo de época alia um estilo e uma ideologia, um estilo que traduz uma concepção do homem e da vida[49].

Levando em consideração a assertiva de Coutinho, podemos dizer que a ideia de "homem barroco" é pautada pelo paradoxo da vivência entre a fé e o mundano, mas com características tipicamente europeias. Maraval aponta que o barroco "tornou-se, em franca contradição com o que foi dito anteriormente, em um mero conceito de época".

Nossa investigação acaba por nos apresentar o Barroco como uma época definida na história de alguns países europeus, países cuja situação histórica, em certo momento,

---

[47]A mestiçagem também pode ser lida no campo do simbólico, pois é a mistura de diversos elementos alegóricos sobre um fundo pré-estabelecido pelas relações de poder.
[48] MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997, p.41.
[49] COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. *A literatura das Américas na época colonial*. Disponível em http://www.cdrom.ufrgs.br/coutinho/coutinho.pdf).

independentemente das diferenças, mantém estreita ligação. Sendo assim, quando se utiliza da ideia de *homem barroco* refiro-me a um conceito de sociedade pautado nas vivências de um homem europeu. Mesmo que Coutinho, Maraval e outros tantos autores afirmem que essa cultura possa ser encontrada também na América e que exista ainda hoje um *pathos* barroco na sociedade mineira, é inegável dizer que não se pode utilizar de um conceito nascido e criado no mundo europeu para uma realidade tão nova quanto o mundo ibero-americano e, claro, ao homem que nasce após esse momento.

Mesmo o Barroco sendo considerado como um conceito histórico, como coloca Maraval, levando em consideração a formação da cultura embasada no trânsito de elementos distantes entre si, o desenrolar da conquista e dominação da América não pode ser simplesmente colocado como mais um elemento constituinte de uma mentalidade, pois eliminamos as mesclas ocorridas e colocamos novamente um eixo dominante, que no caso do barroco seria o cristão europeu. As dinâmicas de mestiçagem proveram as novas relações socioculturais e econômicas em um espaço completamente novo. O homem desse período, sobretudo o ibero-americano, não pode ser denominado simplesmente de "barroco", pois o conceito deixa de lado elementos compositivos de sua vivência em relação ao novo e suas trocas entre as mais diversas culturas e temporalidades, ressaltando apenas sua porção cristã europeia.

Contudo, uma pergunta é necessária: universo completamente novo para quem? Se o indígena já vivia nesse "novo mundo", ele será novo para ele? Considerando que um universo cultural homogêneo, ao receber culturas complemente distintas, perde sua dita "pureza" tornando-se algo diferente do que era, podemos pensar que esse "Novo mundo" deixou de ser conhecido pelos seus no momento que foi "descoberto" pelo o outro. Sendo assim, esse universo produz um homem que não está mais intimamente ligado a conceitos autóctones de vivência, mas a um homem que mistura consciências, culturas e sentimentos.

Para além do tolerantismo ou do deslumbre pelo o outro, a construção sociocultural nesse novo espaço provém da junção entre a África, Europa e América, e todos eles distintos em seu próprio interior, vão contribuir para o surgimento desse homem mestiço. Mestiço não apenas em suas características fenotípicas, mas principalmente na forma de ver o mundo e de se portar nele. Portanto, optou-se por utilizar essa ideia de "homem mestiço" no lugar de "homem barroco", pois nos remete muito mais às dinâmicas que existiram, e ainda existem, no interior das sociedades ibero-

americanas. Acredito que a ideia de *homem barroco* não revele à verdadeira face do universo no qual surgiu a América, um espaço completamente diferente, inserido em um universo social dinâmico, misturado e marcado pela homogeneidade de grupos, e não apenas por sua mescla. Eis o paradoxo barroco como motor dessa ideia de homem mestiço, que não se pauta apenas nas ideias cristãs, mas na mistura com as outras partes do mundo.

Sendo assim, esses elementos constituintes do *homem mestiço* promoveram um imaginário completamente diferente. As manifestações desse imaginário de transição (gerido por características importadas da Europa e da mestiçagem cultural local) eram completamente diferentes em Minas Gerais e na Bahia, por exemplo. Mesmo com certas regras, referentes ao aspecto religioso predominante na colônia, os espaços públicos e privados se caracterizaram de acordo com a experiência local.

Foram essas regras que promoveram uma iconografia semelhante em vários pontos da colônia, devido à circulação de impressos e normatização dos temas religiosos a serem retratados. Contudo, essa diferença geográfica acabou por influenciar a construção local de cada cultura visual, justamente porque cada lugar possuía um tipo de integração distinto.

Minas Gerais, como a historiografia demonstra, diferenciou-se do resto do mundo colonial brasileiro devido à ação do Padroado Régio.[50] Em Portugal, os assuntos referentes à Igreja estavam sob a jurisdição do Estado, ou seja, era a Coroa quem ditava as diretrizes de ação dos religiosos. Durante o período colonial, os papéis da Igreja e do Estado estavam conciliados, e poucas vezes seus interesses entraram em conflito.[51]

Utilizando do argumento da "proteção", como afirma Caio César Boschi, o Estado português passou a controlar a Igreja Católica em Portugal. Engana-se quem pensa que Roma ficou "ofendida" com as interferências do Estado nos assuntos da Igreja Católica portuguesa, pelo contrário. Roma via Portugal com bons olhos, justamente porque os

[50]HOORNAERT, E. "A evangelização do Brasil durante a primeira época colonial". In: HOORNAERT, E. et al. (orgs.). História da Igreja no Brasil – Tomo II/1. Petrópolis: Vozes; Paulinas, 1983. BOSCHI. C. Os leigos e o poder: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986. LAGE, L. As Constituições da Bahia e a Reforma Tridentina do clero no Brasil. In: FEITLER, B. & SOUZA, E. S. (orgs.). *A Igreja no Brasil*: normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. São Paulo: Editora Unifesp, 2011, p.147-177. KUHNEN, Alceu. *As origens da Igreja no Brasil: 1500-1522*. Bauru: EDUSC, 2006.

[51] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula* – estudo iconológico da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos crioulos da Vila de São José Del Rei – 1793-1824. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João Del Rei, 2012, p. 41.

portugueses foram os primeiros a rechaçarem de seu território os árabes, levando à redução dos "infiéis" na Península, além de, posteriormente, passar a receber vultosos dízimos dos monarcas.[52]

A colaboração entre Estado e Igreja no Reino de Portugal recebeu um nome, *Padroado*. Foi por conta do direito ao Padroado e ao Beneplácito Régio, que em Minas Gerais não se constituíram Ordens religiosas, fato que diferencia Minas do restante do mundo colonial brasileiro. Caio Boschi nos explica os porquês da ausência das Ordens Primeiras em solo mineiro:

> Na primeira década do século XVIII, a Metrópole promulgou legislação cerceando a circulação de eclesiásticos na área mineratória e terminou por proibir o estabelecimento e a fixação de ordens religiosas na região. Ao contrário do que aconteceu no litoral da Colônia e em outras partes das vastas conquistas ultramarinas portuguesas, em Minas não se construíram mosteiros e conventos durante todo o século XVIII. Mesmo após ter sido criado, em 1745, o primeiro bispado, na então capitania de Minas Gerais, a presença e a ação da Igreja Católica manteve papel secundário e suplementar em relação às iniciativas dos devotos leigos.[53]

A Coroa cerceou a presença do clero regular na região mineradora devido ao medo do contrabando e como tentativa de coibi-lo. Essa proibição só foi possível devido ao poder do Estado português, através do Padroado, sobre a Igreja. Célia Borges, contudo, chama a atenção para outros motivos de interdito. A historiadora afirma que o sentido político também era de suma importância para a Coroa, pois os eclesiásticos eram vistos como desestabilizadores do sistema por terem participado de algumas rebeliões nos primeiros tempos da colonização. Atrelado ao sentido político, Borges ressalta ainda que os eclesiásticos regulares não reportavam suas ações e nem recebiam ordens diretamente do Estado português, eles respondiam diretamente a suas ordens religiosas.[54]

Mesmo coibindo a existência das Ordens Primeiras em solo mineiro, a Coroa portuguesa exerceu seu papel como protetora da cristandade, mas sem perder seu poder de dominação. Boschi ressalta que para a região mineradora só eram mandados aqueles

---

[52] BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder* – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986, p. 41-44.
[53] BOSCHI, Caio César. *Irmãos na vida e na morte*. *Revista de História*., 2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/irmaos-na-vida-e-na-morte>. Acesso em: 27/03/2015.
[54] BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário:* devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005, p. 57.

eclesiásticos que detinham a confiança da Coroa. Caso os bispos não encontrassem ninguém digno de "fé", eles mesmos deveriam se deslocar para Minas Gerais.[55]

Aqui, a excepcionalidade do caso mineiro nas artes se liga ao interdito às Ordens Primeiras porque sua ausência contribuiu para o fenômeno catalisador das irmandades. Não que as irmandades tenham existido com toda a sua pompa *apenas* em Minas Gerais, mas a ação delas se fez mais marcada e mais distinta em questões de cotidiano e de distinção social do que em outros lugares do mundo colonial, justamente porque eram as únicas instituições em que se podia ter ajuda, seja em questões de vida ou de morte.

Esse fenômeno confrarial, aceso na alma ibérica desde a Idade Média[56], foi o responsável pela construção do imaginário social de Minas Gerais desde o século XVII e sentido, até hoje, na personalidade do homem mineiro do século XXI.

1.3 A Palavra, a tradição e a iconografia

Sendo assim, o fenômeno confrarial analisado, atuante em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX, pode ser considerado como herdeiro direto da pompa do barroco português. O movimento artístico denominado de Barroco[57] e a religiosidade portuguesa influenciaram aquilo que denominaremos de arte colonial.

---

[55] BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*, p. 80.
[56] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 95.
[57] Não temos a pretensão de realizar aqui um debate historiográfico sobre as questões referentes ao Barroco e ao Rococó em Minas Gerais e no Brasil, tema já bastante explorado por diversos autores e por diversas dissertações e teses, e nem em demonstrar a importância do movimento artístico nas ações posteriores ao Concílio de Trento, transformando-se assim em uma arte propagandista da religiosidade reformada. Para nós, o conceito de arte colonial é mais interessante, pois não se fixa em categorias estilísticas que foram pensadas para o universo europeu, visto que a arte colonial é um produto completamente novo, mesmo tendendo em certas ocasiões para a matriz europeia. Sendo assim, "para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas "barrocas" especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como "barrocas" são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas como específicas de "barroco", quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias – informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, niilismo temático, horror do vácuo – que explicitam mais as disposições teórico-ideológicas dos lugares institucionais que as aplicam que propriamente a estrutura, a função e o valor históricos dos objetos a que são aplicadas, na medida mesma em que, sendo genéricas, como resultados de esquemas universalizados a-criticamente sem fundamentação empírica, também poderiam ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo". HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *REEL* – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, p.4, 2006. Sobre o Barroco e o Rococó em Minas Gerais e no Brasil há os trabalhos de *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Âncora da. *História da Arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E

Desenvolvida na América portuguesa, a arte colonial foi aqui definida como uma mescla das quatro partes do mundo. Este espaço, que recebeu pessoas de bagagem cultural diversificada, é denominado na tese como *espaço mestiço*. Essa bagagem cultural, atrelada à circulação de imagens e às especificidades de cada lugar, são vitais para a compreensão iconológica. Digo isto pois, mesmo existindo uma normatização das imagens, pautadas pelo princípio de um modelo iconográfico e pela circulação de diversas gravuras, cada espaço acabou se apropriando de forma distinta dos modelos, criando assim sua própria cultura visual.

Para o trabalho iconológico, é vital não apenas traçar um caminho das imagens, como também das influências textuais que circulavam junto a elas, além da oralidade, presente nas relações sociais desde sempre. Dessa forma, valorizamos tanto as imagens quanto a literatura que a envolve. Na verdade, a importância da Palavra bíblica vai muito além da formulação dos cânones iconográficos. A sociedade ocidental, estruturada pelas tradições religiosas que seguem a Palavra, tende a valorizar sobremaneira a escrita.

Segundo Hans Belting, atualmente teríamos dificuldades em compreender o quão perigoso foi instituir o uso da imagem nos primórdios do cristianismo, pois para os primeiros cristãos a Palavra era a única portadora da Revelação Divina:

> Como doutrina da redenção, o cristianismo unia salvação à Revelação as quais, por sua vez, residiam na Palavra escrita de Deus. Por isso, era uma proposição pouco comum estender este privilégio sagrado a uma imagem de Deus e assim confrontar a difícil pergunta sobre se e como Deus se revelava para a humanidade também por meio de imagens e não só por Suas Palavras. A teologia das imagens teve de enfrentar o desafio de responder a essas perguntas. Sua tarefa era a promoção da imagem como meio de salvação, uma imagem que, conforme as tradições da Igreja, era feita de matéria morta – madeira e tinta – e produzida por pintores humanos imitando a natureza de Deus. **A palavra era revelada por Deus, ao passo que a imagem era criada por artistas** (e, segundo a lei mosaica, inicialmente fora até proibida por Deus).[58]

ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL); PROGRAMA MONIMENTA. Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro = Baroque and rococo in the churches of Rio de Janeiro. Brasília: IPHAN: Monumenta, 2008; MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985; BAETA, Rodrigo Espinha. *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Salvador: EDUFBA, 2010; BAETA, Rodrigo Espinha. Teoria do Barroco. Salvador: EDUFBA, 2012; BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983; BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*; HANSEN, João Adolfo Hansen, "Colonial e barroco". In: SALOMÃO, Jaime. *América: descoberta ou invenção*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992, entre outros vários.

[58] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença* – a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, p. 184. (Grifo nosso)

A discussão dessa teologia da representação do divino acabou entrando em outros meandros referentes aos dogmas cristãos, como a discussão das duas naturezas de Cristo, a divina e a humana. Para os defensores da imagem, o fato de Deus ter se tornado humano em Cristo, ou seja, visível, legitimava o uso de sua representação imagética.[59]

A imagem sempre esteve no centro das grandes polêmicas religiosas ocidentais. Primeiro, para ser instituída e mostrar que não era um elemento de idolatria. Segundo, quando o movimento Protestante começou a ganhar forma na Europa, para apontar a valorização das representações frente à Palavra. Podemos citar Serge Gruzinski, que nos atiça ao lembrar que o iconoclasmo protestante se deu no mesmo período cronológico que a "guerra contra os ídolos" na Nova Espanha.[60]

O paralelo traçado por Gruzinski é muito significativo e demonstra como a imagem sempre esteve em meio a querelas quando justaposta à Palavra bíblica. Se, no caso da Nova Espanha, a idoloclastia arrastou para a fogueira centenas de representações de culto indígena, a Europa do século XVI também passou pelos ataques às suas imagens, repetindo a iconoclastia bizantina de séculos atrás[61].

> A idoloclastia mexicana que grassou de 1525 a cerca de 1540 é contemporânea do iconoclasmo europeu, um iconoclasmo de inspiração protestante que condena o culto aos santos e bane sua representação. O México se adianta uns poucos meses em relação ao que acontece no (...) Jura europeu. No momento em que os franciscanos lançam as primeiras expedições em torno de laguna, o reformador Farel joga no rio Aleine, em Montbéliard, a estátua de Santo Antônio (março de 1525) e fomenta ataques contra altares e imagens. (...) Em 1536, Henrique VIII manda destruir os dois santuários de santo Edmund, no Suffolk, "para evitar a abominação da idolatria." No mesmo ano, "a exemplo dos bons reis fiéis do Antigo Testamento", o conselho de Berna ordena "abater todas as idolatrias [...] todas as imagens e ídolos. Como que num eco transoceânico, o imperador Carlos V solicita em 1538 a seu vice-rei no México "derrubar e suprimir todos os *cues* [santuários] e os templos dos ídolos", "procurar os ídolos e queimá-los".[62]

---

[59] "Este argumento, que balançou profundamente a Igreja, baseava-se na premissa de que Deus, no monoteísmo era *único* e *indivisível*. Então, quem era Cristo? Ele era apenas *semelhante* (ou seja, *homoi-ousios)* a Deus? Os antigos teólogos trataram a pergunta básica mencionando a experiência comum da imagem e sua relação com a pessoa representada. Eles argumentaram que Deus tornara-se visível em Cristo, como em uma imagem, ao passo que os novos teólogos, como defensores da imagem, afirmavam que Cristo poderia tornar-se visível em sua imagem. Diziam que, se Deus invisível havia se tornado visível no homem Jesus, então este poderia ser visível em imagens. A realidade da representação de Cristo, um dogma ainda amplamente discutido, estava associado à possibilidade de sua representação, e a imagem foi assim promovida a um critério da ortodoxia." BELTING, Hans. *Semelhança e presença*, p. 186.

[60] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[61] Esse tema será melhor trabalhado adiante.

[62] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 97.

Para esta pesquisa a Palavra é importante, pois a imagem é herdeira de suas descrições. Alguns problemas foram ocasionados por interpretações leigas da mesma ou pelo uso extremo do rebuscamento iconográfico. Para exemplificar o poder da Palavra aliado à interpretação do artista, sem que ele se pautasse em um modelo iconográfico específico, há o famoso caso de Michelangelo Merisi da Caravaggio.

O artista italiano pintou, entre os anos de 1601 e 1602, duas obras em que retratava São Mateus e o Anjo. A primeira obra apresentada aos seus encomendantes, para ornamentar a Capela Contarelli, não agradou (imagem1). Então Caravaggio realizou outra pintura, que acabou sendo aceita pelos comitentes e que se encontra preservada até hoje na Igreja de São Luis dos Franceses, em Roma (imagem2). O que nos chama a atenção é a forma como o artista realizou a primeira obra, aproximando a cena ao cotidiano, apresentando um evangelista simples, até mesmo rude, que não recebe apenas a inspiração do anjo para escrever seu evangelho, mas a ajuda prática. A Santidade se perde nessa representação. Isso causou o problema central e a não aceitação da obra. Caravaggio teve de refazê-la.

Ao apresentar a segunda e definitiva versão de São Mateus e o Anjo, o artista o fez seguindo estritamente as especificações dos comitentes. De acordo com Rodrigo Henrique Araújo da Costa,

> Para o *São Mateus e o Anjo I e II*, Caravaggio deveria pintar conforme uma encomenda contratual colocada pela Igreja Católica em nome dos cardeais da Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma. Esta pintura estaria no contexto da Capela Contarelli, que aborda a vida de São Mateus e seria produzida inerentemente com outras pinturas do próprio Caravaggio. (...) Na primeira versão, São Mateus foi retrado como uma figura do povo e iletrado, diferindo drasticamente do que fora proposto no contrato pela igreja.[63]

[63] COSTA, Rodrigo Henrique de Araújo. Caravaggio e as duas versões de "São Mateus e o Anjo" (1601-1602): análise histórico-artística da pintura. *Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia* – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. (ISBN: 978-85-288-0286-3). Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/viewFile/1195/714>. Acesso em: 08/05/15.

Caravaggio é um artista excepcional do Barroco italiano e sempre conferiu às suas obras uma certa "liberdade criacional"[64], pois trabalhava a representação de santos, anjos e Cristo em meio a cenas do cotidiano. Estes artistas pertencentes ao universo romano, diferentemente do mundo ibérico, possuíam uma maior liberdade para lidar com a iconografia, expondo assim seus mais diversos talentos.

Imagem 1: São Mateus e o Anjo. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Óleo sobre tela, 1602. 295cm x 195 cm. Destruída

Imagem 2: A inspiração de São Mateus. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Óleo sobre tela, 1602. 292 cm × 186 cm. Capela Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Entretanto, o ambiente criativo da Itália Barroca ajuda a exemplificar o poder da Palavra, ou seja, de fazer da representação imagética cópia em movimento estático[65] do

[64] Liberdade criacional está ligada a forma como o artista é liberado para criar uma imagem, que mesmo seguindo determinadas regras simbólicas, traz consigo uma interpretação original, ou seja, própria do artista. Muitos pesquisadores acreditam na total ausência dessa perspectiva para os pintores coloniais, pois não os consideram 'refinados' o bastante para se soltarem dos modelos. Nós não compartilhamos dessa ideia e esperamos apontar a resposta nos capítulos seguintes.

[65] "Cópia em movimento estático": Quando assim me refiro a alguma imagem, significa que, mesmo estática, ou seja, retratando um determinado momento que foi "congelado" pelo artista, a imagem prossegue em movimento, devido aos modelos que a precederam e aqueles movimentos que ainda hão de acontecer devido a sua agora existência. Para perpassar sua mensagem, a imagem, mesmo parada no espaço, precisa ser fluída, volátil, viva.

Evangelho, das hagiografias e, até mesmo, de passagens da tradição oral cristã. Francis Haskel supõe que, na Itália Barroca

> tenha havido um controle estrito sobre o tema de um afresco religioso ou de um retábulo, mas os contratos em si raramente fornecem precisões tão detalhadas. Na verdade, aparentemente os pintores gozavam de uma liberdade bastante surpreendente neste domínio, mesmo para as encomendas importantes, e esse fenômeno está ligado, em grande parte, ao refinamento cultural de Roma. (...) Em geral, indicavam-se ao artista as linhas gerais do tema, ficando a seu cargo acrescentar elementos que considerasse necessários para a sua apresentação. Muitas vezes era o próprio artista que solicitava maiores detalhes iconográficos.[66]

O artista detinha, então, uma liberdade para trabalhar a encomenda, que era cerceada apenas pelo desejo do comitente em ver uma prévia daquilo que seria o resultado final. Caravaggio, segundo Haskel, concordou em mostrar a um dos seus comitentes "amostras e desenhos das figuras e outros objetos com os quais, segundo sua invenção e gênio, pretendia embelezar o dito mistério e martírio".[67] O autor nos aponta que o caso de Caravaggio era excepcional justamente porque o artista não possuía fama apenas por seus trabalhos, mas, sobretudo por seu temperamento difícil.

Voltemos ao que nos trouxe ao exemplo das duas versões de São Mateus e o Anjo: a Palavra, a tradição e a iconografia. A forma como o artista interpretou São Marcos fugiu ao que a tradição prega e ao que a Bíblia relata. Caravaggio foi mais incisivo, astuto e provocador ao realizar a primeira versão do evangelista, mesmo sabendo que corria o risco de perder a obra. Não perdeu porque, apesar dela não figurar na capela Contarelli, foi comprada posteriormente por um comitente particular, o que demonstra também a fama e o lugar de poder ocupado pelo artista perante a sociedade barroca italiana.

Segundo Rodrigo Henrique Araújo da Costa, a obra de Caravaggio "estaria contradizendo o próprio Evangelho segundo Mateus que, de acordo com uma interpretação comum no seio da Igreja Católica, considera o evangelista Mateus o mais bem fundamentado com os textos bíblicos do Velho Testamento".[68] O autor questiona se o artista estava indo contra a tradição ou contra a Palavra bíblica. No caso, Caravaggio

---

[66] HASKEL, Francis. *Mecenas e pintores*: Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: Editora Edusp, 1997, p. 24.
[67] HASKEL, Francis. *Mecenas e pintores*, p. 27.
[68] COSTA, Rodrigo Henrique Araújo da. *Luz sobre o fundo escuro:* Caravaggio, São Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013, p. 68.

acabou vendendo sua obra contraditória e continuou trabalhando para a igreja e para particulares, não tendo graves problemas nem com a igreja e nem com os contratantes.

Contudo, não compartilhar do arcabouço iconográfico postulado pela Palavra poderia levar o artista à Inquisição, como ocorreu no universo barroco da Nova Espanha. Juan Ortiz, gravador de imagens em madeira, foi acusado por testemunhas de ter se inspirado em um livro impresso por seu patrão e em uma bula para realizar uma imagem de Nossa Senhora do Rosário que trazia consigo uma legenda que ia contra os preceitos católicos. A legenda dizia que apenas a recitação do Rosário seria o suficiente para a alcançar a graça divina.[69]

A Palavra era a fonte iconográfica e a força motriz dos religiosos. Sendo assim, associar palavra e imagem era uma forma de legitimar ainda mais o poder da Igreja. Por isso o exemplo de Ortiz é interessante, pois além do gravador utilizar de variada fonte escrita, acrescentou uma legenda à imagem. Contudo, as fontes que ele utilizou e a legenda posta não condiziam com a tradição da igreja e nem com a Bíblia, sendo então um caso a ser julgado.

Dois ambientes distintos da arte mundial: Itália e Nova Espanha. Dois artistas, um polêmico pintor europeu e um simples gravador do Novo Mundo. São encontrados nos meandros da imagem dúvidas de fé, liberdade criacional e *status*. Tudo se achava em volta da imagem. Diferente da Itália Barroca, a Nova Espanha, assim como várias partes do Novo Mundo, encontrava-se inserida em uma cultura visual que buscava combater a idolatria e defender a religiosidade católica. Religiosidade que deveria seguir o cânone e que não deveria fugir ao modelo, pois tinha a função prática a cumprir.

Entre um Velho Mundo há muito familiarizado com a imagem religiosa cristã e um Novo Mundo familiarizado com a imagem, mas neófito no que tange à cristandade, compreende-se o papel cerceador da Igreja em preservar e em impor o modelo aos artistas, não deixando muitas alternativas para inovações iconográficas, tal como as de Caravaggio. A função primeira da imagem no Novo Mundo era a de evangelizar, torna-se obra-prima não era a intenção primordial[70].

---

[69] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 211.

[70] A imagem, ao menos nos primeiros tempos, tinha a função de evangelizar, tendo assim um sentido prático, e não a pretensão de se tornar uma obra-prima segundo aspectos estéticos. Faltava, talvez, essa perspectiva aos primeiros pintores mestiços que não conseguiram se distinguir no universo do trabalho: não enxergaram a potencialidade do talento como uma forma de distinção e de acumulo de pecúlio.

Em Minas Gerais as imagens vão continuar exercendo seu papel evangelizador, tendo maior importância o modelo em detrimento da personalidade criativa do artista. Temos, então, um ambiente que se reapropria de símbolos através das dinâmicas de mestiçagens de seu interior atreladas às questões políticas e religiosas do Padroado, diferindo-se, desta forma, de outros espaços mundializados, como Nova Espanha, Itália e, até mesmo, capitanias vizinhas.

A dinâmica do universo português é um pouco diferente da italiana, e a mineira se diferencia ainda mais. O olhar macro nos proporciona uma melhor visão do micro. Mesmo conectados por diversos elementos, podemos encontrar nas quatro partes do mundo peculiaridades fascinantes. A imagem, e a forma como foi (e ainda é) utilizada, é um elemento importante para a compreensão desse mundo, vivenciado pelas trocas, pelas mestiçagens, pela cultura visual local e pela pedagogia cristã.

Corações e mentes atrelados pela imagem. O resquício dessa arte fez eco em Minas Gerais e continua sobrevivendo às intempéries do mundo moderno. Quantas vezes nos perdemos nos meandros do tempo ao olharmos para uma pintura? Quantas vezes tentamos compreender a dinâmica da persuasão daqueles tempos olhando para a imagem que nos olha de volta? A imagem fantasma encarna em nossos olhos e o anacronismo vem nos assombrar. Para combater essa confusão inevitável, a iconografia vem em nosso auxilio. Da beleza da contemplação ao ofício do historiador, a imagem sobrevive.

1.4 Modelo Intencional de Encomenda

Em minha dissertação dissertação de mestrado[71], foi denominada como *padrão intencional de encomenda* a ideia de que os desejos dos comitentes, ou seja, das irmandades, e a capacidade criativa do artista de transpor para o suporte o modelo apresentado, formulavam um novo esquema iconográfico, com pequenas alterações simbólicas, mas ainda correlatas com a iconografia oficial. Contudo, em leituras posteriores, os termos usados para dar nome à ideia, que vai permear a discussão nesta tese, não se encaixavam. Após várias leituras, foi possível concluir que *Modelo Intencional de Encomenda* se adapta melhor ao propósito da tese. Explico.

[71] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula,* p.122.

Ao se levar em consideração o ambiente social que produziu as imagens da tese e o contexto religioso do homem mestiço, é imprescindível que haja um conceito que ajude a pensar as relações entre os homens da época, seu contexto social e a imagem produzida. A iconografia que existe, perpetrada nas imagens coloniais que nos chegam hoje, é fruto de um *modelo* pré-existente que circulava no mundo cristão. Dizer que existia um modelo iconográfico soa ingênuo; contudo, cabe a nós retornarmos ao tema para explicar o quão importante o *modelo* era para os artistas coloniais.

Quando falamos de *modelo*, faz-se referência àquelas imagens que chegavam da Europa trazendo uma normatização quanto à iconografia postulada pela Igreja Católica. Jean-Claude Schimitt, em seu livro *O corpo das imagens*, define o que seria "norma" durante a Idade Média. O termo, derivado do latim, significa "enquadrar". Schimitt ainda afirma em seu texto que o termo pode ser compreendido como um equivalente aproximado de "lei", "regra", "cânon", "medida". Ao descrever as diversas maneiras que "norma" pode ser abrangida, o autor se apropria do sentido que emana de "cânon", por exemplo, para falar sobre as "normas de produção*",* que seguiam o paradigma das "normas europeias".[72]

A Idade Média é de suma importância para o entendimento da "normatização" iconográfica que culminará em nosso período de análise. O *modelo* ao qual se faz referência neste trabalho nasce justamente no transcorrer do período medieval. Como a arte religiosa tinha como primeira função ensinar os fiéis sobre o sistema de ideias cristãs e afastá-los do paganismo, foi necessário criar regras para determinadas representações. Assim surgiu, por exemplo, em 1570, o *Traité des Saintes Images* (Tratado das Santas Imagens), de Molanus. Com regras, leis, medidas, padrões, normas a serem seguidas, as representações bizarras e profanas das escrituras não seriam mais criadas ou toleradas. Engana-se, porém, quem pensa que o processo de incorporação das normas iconográficas foi rápido. Pelo contrário, foi moroso impor modelos aos quatro cantos da Europa. Contudo, o tratado de Molanus foi bem sucedido, pois é seguido até os dias atuais no que tange à iconografia.[73]

Schimitt, apesar disso, não deixa de apontar o sentido negativo que a palavra "norma" pode conceber, justamente porque

[72] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007, p. 138.
[73] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*, p. 138.

> designa o que é 'normal', ordinário, conforme os hábitos da maioria e aos usos, regular, compreensível, admissível, como quando se diz que é 'normal' fazer essa ou aquela coisa, em oposição a uma conduta excêntrica.[74]

Após essa digressão sobre o sentido negativo da palavra "norma", o autor passa a verificar o que seria, então, "normal" nos domínios das imagens medievais. As questões levantadas pelo autor nos trazem alguns questionamentos sobre o nosso objeto de estudo e seu ambiente, justamente porque tratamos também de "normas imagéticas" que chegavam via impressos ao Novo Mundo, às quais denominamos de *modelos.* Sendo assim, qual "norma", política ou ideológica se esconde por trás das escolhas da iconografia colonial? Ou esses *modelos* eram escolhidos de forma completamente aleatória?

Aquilo que denomino de *modelo intencional de encomenda* poderá ajudar a entender um pouco sobre os modos de produção das imagens que encontramos na região do Rio das Mortes, nosso recorte geográfico; e, com sorte, será possível expandir esse conceito para tratarmos de outros ambientes dentro desse mundo, conectado por aquilo que Aby Warburg chama de *Nacheleben*.[75] Apesar disso, cabe lembrar que a *Nachleben* warburguiana se manifesta de acordo com o mundo em que renasce. Há um modelo, uma recorrência da fórmula do *Pathos*[76], à qual podemos chamar de *cânone*. Esse cânone, que demonstra uma sistematização de determinado tema, precisa ser analisado buscando o pequeno detalhe que imprime vida à representação. A imagem só ganha sentido durante o tempo, durante a história que está em movimento. É essa iconologia que devemos

---

[74] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*, p. 134.

[75] *Nachleben der Antike* é o conceito mais importante de Aby Warburg, pois, de acordo com Didi-Huberman, substiui o modelo natural dos ciclos de "vida e morte", "grandeza e decadência", por um modelo decididamente não natural e simbólico, um **modelo cultural de história**, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substitui o modelo ideal das "renascenças", das "boas imitações" e das "serenas belezas" antigas por um **modelo fantasmal** da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, "sobrevivências", reminiscências, reaparições das formas." DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p.25. Para nós, *Nachleben* se refere à memória coletiva da humanidade que é transferida através dos símbolos presentes nas imagens, fazendo com que o antigo se reencarne e materialize em um processo cultural de transmissão, recepção e polarização.

[76] As sensações, medos entre outros tantos sentidos, que fazem parte da memória coletiva do ser humano, são materializadas pela arte desde os primórdios, muito antes da escrita. As imagens contavam uma história e demonstravam sentimentos através do gesto materializado no movimento, que de acordo com Didi-Huberman, são *movimentos, emoções como que fixadas por encantamento e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das Pathosformeln, segundo Warburg*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p.175.

buscar em nossos estudos culturais: os vários sentidos da imagem no tempo, os vários sentidos da imagem para os homens de cada tempo histórico.[77]

Para empreendermos essa busca pelos vários sentidos da imagem, o conceito se pauta na possível questão de divulgação de propostas não religiosas, nascidas no ambiente colonial da região do Rio das Mortes, sobretudo quando são analisadas imagens realizadas por um mesmo artista para comitentes diferentes. Esse conceito que sugiro seria a conexão da obra de arte com seu ambiente. Ambiente que é burilado através do talento do artista a partir do desejo do comitente, ao qual damos o nome de *intencionalidade.*

O desejo do comitente em ter uma determinada gravura representada em seu ambiente religioso e social, como as igrejas das mais diversas irmandades, perpassam não apenas a devoção mas, sobretudo, um propósito. Qual propósito seria esse? Quando trabalhei com as obras de Manoel Victor de Jesus na antiga Vila de São José, deparei-me com obras de altíssimo nível iconográfico e obras de nível básico de entendimento simbólico. Por isso acredito na escolha, pelos comitentes, de determinados modelos que seguiam normas já estabelecidas, segundo suas intenções, diretamente relacionadas com o lugar ocupado por eles dentro da sociedade colonial mineira, com o objetivo de persuadir os seus confrades a uma ideia.

Sendo assim, o *modelo intencional de encomenda* se pauta na relação entre o meio sociocultural e os comitentes, que procuravam os artistas para representar em suas igrejas confrariais modelos iconográficos atrelados não apenas aos fundamentos motivacionais dos santos padroeiros, mas, especialmente, pudessem retratar os fundamentos particulares de cada irmandade e persuadir os fiéis pelo duplo papel simbólico da fé, o da confiança religiosa e o de distinção social.

Giulio Carlo Argan questiona qual o objeto ou o fim da persuasão na arte barroca, respondendo que o processo persuasivo pode ser aplicado a qualquer assunto, pois o mote principal desse período artístico era simplesmente convocar os afetos, imbuir os indivíduos de empatia, convencer, não importa ao quê:

> Mas, enfim, se a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, é legítimo perguntar qual é objetivo ou o fim da persuasão. E é justamente aqui que a experiência da Retórica aristotélica me parece fornecer uma chave de interpretação ou avaliação da arte barroca. Não existem teses *a priori*

[77] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*.

> que a oração retórica deva ou queira demonstrar; ela pode ser aplicada a qualquer assunto, porque o que importa não é persuadir a isto ou aquilo, mas simplesmente persuadir – sendo a possibilidade de persuadir outrem o fundamento mesmo das relações humanas e da vida civil. Não se contesta que na arte barroca prevalecem os motivos religiosos e morais; nem que ela foi amplamente utilizada – exatamente por sua força de persuasão – pela Igreja católica para os seus fins de propaganda. Mas seria simplesmente absurdo reduzir toda a temática barroca às teses religiosas da Contrareforma, cabendo perguntar se, em muitas obras de assunto religioso, este não é por sua vez um meio ou um processo a que o artista recorre para se exercitar, *sic et simpliciter* [pura e simplesmente], as faculdades da persuasão; ou seja, um instrumento para estabelecer determinada base de entendimento – ou explorar uma já existente – e tornar assim possível o estreitamento de uma relação[78].

Dessa forma, nos pautamos nas definições de Argan sobre a persuasão barroca ser dependente de um novo modo de vida social ligado a afirmação da burguesia no interior dos estados monárquicos. No espaço mestiço apresentado perante esse homem barroco, temos então, uma forma de intencionalidade no discurso imagético não voltado apenas para o processo de evangelização, mas que contém elementos socioculturais e econômicos envolvidos.

É importante ressaltarmos que a ideia de *Modelo Intencional de encomenda* foi pensada para um ambiente específico inserido num espaço muito maior, com uma cultura visual própria. Dentro de uma mesma cultura visual podemos encontrar tanto pontos de conversão quanto de grandes diferenças em relação aos modelos escolhidos e estilos aplicados. Acreditamos que a persuasão das irmandades em definir seus espaços de atuação e lugar de poder perpassa não apenas o discurso religioso esperado e normatizado pela iconografia dos modelos, mas também por propostas não-religiosas que são reflexos de elementos propiciadores de distinção[79].

Nuno Saldanha, em sua análise sobre a função da imagem e o controle de sua iconografia, enfoca pontos sensíveis para a formulação de nosso conceito de *modelo intencional de encomenda*, pois afirma que a iconografia religiosa detinha uma finalidade específica, voltada, sobretudo, para a persuasão dos fiéis; mas é incisivo ao afirmar que o

---

[78] ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão:* ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.37.

[79] A proposta de escolha de determinados modelos era definida, muita das vezes, pela mesa administrativa das irmandades, como também poderia ser escolha do artista. São essas escolhas específicas e a forma como são adaptadas ao espaço, com acréscimo ou redução de elementos iconográficos, que nos levou a pensar em como propostas não religiosas poderiam ser inseridas no contexto pictórico. Trataremos de forma mais específica sobre a iconografia no capítulo 4.

artista português não se encontrava emancipado como os artistas do Renascimento italiano.[80] Ou seja, a "norma" apontada por Jean-Claude Schimitt para a formulação das obras de arte no período medieval ainda é sentida no universo português do século XVIII. A relativa autonomia dada aos artistas era barrada nos modelos pré-estabelecidos que circulavam em impressos, tanto no Velho como no Novo Mundo. Saldanha afirma que "a sua relativa autonomia, não deixa de estar sujeita a certas normas de controle estabelecidas pelos encomendadores".[81]

Acreditamos que os artistas colocavam em seus pincéis, de forma consciente ou não, elementos ligados ao meio sociocultural onde estavam inseridos, podendo levar em consideração suas vivências e valores particulares. Carla Mary S. Oliveira faz considerações conciliadoras, no sentido de adaptações de cânones, ao que pensamos em nosso trabalho:

> A meu ver, a condição especial da Capitania das Minas no que se refere à ausência das ordens religiosas conventuais e missionárias por determinação régia criou um espaço propício a leituras particulares dos cânones visuais da Contra Reforma.[82]

Essas leituras realizadas na capitania de Minas Gerais, sobretudo no recorte escolhido, partem de determinados lugares de poder. A Minas Gerais do final do Setecentos e início do Oitocentos apresenta um quadro populacional mestiço, com grande presença do negro africano, de crioulos e alguns resquícios de população indígena vivendo nos meios urbanos. Essa população, em boa parte citadina, era marcada pela visualidade hierárquica, embasada na qualidade de seus agentes, bem como de sua condição jurídica, liberta ou cativa, e pela mentalidade cristã, que se refletia em suas irmandades[83].

Aquilo que Eduardo França Paiva denomina de *universo cultural* é vital para compreendermos a sociedade mineira e suas imbricações de cunho sociocultural, refletindo em suas escolhas pictóricas. Paiva define muito bem o ambiente das vilas de Minas Gerais como "universo móbil, sociedade de muitas facetas, campo de muitas oportunidades. A capitania de Minas Gerais era, concomitantemente afro, barroca,

---

[80] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*.
[81] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*, p. 96.
[82] OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de minas e do norte do estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Orgs.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 97.
[83] São esses elementos que caracterizam o homem mestiço: a hierarquia pautada na qualidade, moral cristã, porém mesclada, distinção social, mobilidade e acúmulo de pecúlio.

mestiça".[84] Sob o manto da cultura dominante, as *dinâmicas de mestiçagens* ocorriam rotineiramente. O autor ressalta bem o que era esse universo e como era importante ser reconhecido nesse meio:

> (...) a região transformou-se durante o setecentos, sobretudo suas vilas e arraiais, em terreno de distinções e hibridismo culturais onde libertos e escravos desempenharam papéis realmente importantes. Muitos deles, sobretudo as mulheres, conseguiram demarcar espaços sociais bastante importantes e, assim, se fazer respeitados, reconhecidos, às vezes temidos, às vezes tomados como referência pelos companheiros forros ou de cativeiro e, também, pela camada senhorial branca. A ascensão econômica incentivou essa mobilidade e ajudou a consolidá-la no dia-a-dia. (...) Mas é preciso ressaltar que outras formas houve para que destaque, influência e poderes fossem conquistados junto aos agrupamentos sociais.[85]

Associar-se a uma irmandade era uma forma de criar laços, ampliar os espaços de atuação e garantir uma nova identidade. No interior das confrarias, moldadas ao estilo europeu, os milhares de homens e mulheres das mais distintas qualidades se encontravam e adaptavam suas identidades, suas formas de se portarem e de se colocarem perante o mundo e perante eles mesmos. Novamente, nos valemos do estudo de Paiva para exemplificar nossas assertivas sobre a importância das irmandades na construção e manutenção de lugares de poder e de identidade. O autor se refere ao testamento de uma preta forra que serviu na Irmandade do Rosário como rainha:

> Não creio ser possível deixar de ligar o lugar que lhe pertencia como rainha, como ela própria sublinhava, e o espaço conquistado por ela naquela sociedade, durante toda a sua trajetória pessoal. Trazida a força do Atlântico, reinara nas Minas e comprara pelo justo valor sua libertação. O caminho que escolhera para isso passava pela incorporação de valores dominantes e de práticas religiosas européias, quem sabe fundidos a outros valores e práticas não brancos que ela não explicitou em seu testamento, quem sabe usados como camuflagem de proteção para uma herança cultural que ela não abandonara completamente. Não resta dúvida, entretanto, de que essa trajetória rendera-lhe prestígio e autoridades sociais.[86]

Podemos enxergar as irmandades como redutos de construção identitária, que se distinguiam em seu interior, mas se portavam como um corpo único perante as outras

---

[84] PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 93.
[85] PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*, p. 94. Como ressaltamos em nosso trabalho, a distinção não significa apenas mobilidade social e econômica, significa também ser reconhecido em seu meio de atuação e para tanto, o oficio era uma forma de se mover por entre os agrupamentos sociais, criar e fortificar redes sociais, elementos importantes para a mudança de condição e de mobilidade física e de qualidade. Trataremos desse tema de forma mais abrangente e cuidadosa no capítulo 2.
[86] PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*, p. 96.

associações leigas das vilas. Neste sentido, o cargo de rainha da Irmandade do Rosário era uma forma de distinção no interior de uma comunidade[87].

Adalgisa Arantes Campos e Renato Franco chamam a atenção para as querelas envolvendo as confrarias no que tange à ancestralidade e posicionamento perante a sociedade nas festividades religiosas:

> A forte importância da tradição e dos valores nobiliárquicos funciona como diferenciador frente à multiplicidade étnica na América Portuguesa. Imbuída desta concepção, boa parte das agremiações religiosas de leigos usou como critério para seus filiados as noções de raça infecta e pureza de sangue. Neste sentido, a entrada em uma irmandade confirmava *status* social, mas se salienta que a ascensão econômica não implicava imediata e necessariamente elevação simbólica; não raro a visão nobiliárquica prescindiu da acumulação de riqueza. Assim sendo, a fluidez daquela sociedade não lhe imputou caráter democrático.[88]

Todos esses elementos demonstram, dentro deste recorte temporal, o poder exercido pelas irmandades na vida cotidiana das pessoas das Minas Gerais. Dessa maneira, a "qualidade" sempre foi um elemento caro aos estatutos e compromissos das Confrarias, principalmente naquelas em que era proibida a presença de negros ou de qualquer outra "qualidade" e "condição" que não fosse a do branco livre bem sucedido.[89]

---

[87] Existia no interior das irmandades aquilo definido por nós como distinção intragrupal: agentes que assumiam determinados cargos na dinâmica confrarial eram reconhecidos nesse espaço e se destacavam perante seus pares, contudo, fora dele, muita das vezes, não tinham tanta relevância social. Tudo depende, basicamente, das formas de interação e de criação de redes. O capítulo 2 se encarregou de explicitar tais questões ao que tange o mundo do trabalho.

[88] CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 17, julho de 2004, p. 8. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg17-10.pdf>. Acesso em: 16/04/15.

[89] Cabe aqui uma nota sobre a questão da impureza de sangue e da mulatice, que encontramos presente em muitos estatutos. Larissa Viana nos aponta que "no que se refere especificamente a Portugal e ao ultramar, o século XVII marcou o ingresso do estigma relativo aos mulatos no rol dos "impuros". Os estatutos de "pureza" já haviam proliferado por essa época, tornando-se incorporados aos modos religiosos e políticos das instituições e relações sociais da Península Ibérica. Os "cristãos-novos" seguiam sendo o alvo preferencial da discriminação institucionalizada, mas a menção aos mulatos começava a expressar as tensões próprias do ultramar, onde alforria e mestiçagem suscitavam a criação de novos critérios discriminatórios. Como sugere Hebe Mattos, à medida que o Império português se expandia, desenvolviam-se concepções jurídicas próprias para a incorporação de novos elementos convertidos ao catolicismo, e assim integrados ao corpo do Império. Nas palavras da autora, "para que a concepção coorporativa da sociedade predominante no Império Português pudesse informar os quadros mentais e sociais de sua expansão, era necessária a existência prévia ou a produção de categorias de classificação que definissem a função e o lugar social dos novos conversos, fossem eles [...] ameríndios ou africanos". Pode-se acrescentar aqui que a Coroa portuguesa também precisaria enfrentar o desafio de produzir novas categorias de classificação que compreendessem as gerações de descendentes desses novos conversos. A ideia de "impureza" do sangue mulato viria atender a esses novos desafios, criados pelas vivencias coloniais". VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem:* as irmandades de pardos na América Portuguesa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 54. Eduardo França Paiva afirma que as mestiçagens iminentes em solo americano causaram preocupação às autoridades, que viam essa prática como uma ameaça à hierarquia social. Segundo o historiador, "o resultado era a formação de sociedades parecidas com as europeias em alguns aspectos e muito diferentes em outros. O grau, a frequência, o dinamismo e a extensão das

Ao voltarmos nossos olhos para as obras de arte, buscamos entender como foi a produção desses objetos e os efeitos causados pelos mesmos no ambiente social. Sendo assim, conhecer os comitentes e suas intenções ao escolher determinados modelos é vital para apreciarmos a sociedade que produziu a obra de arte.

Usamos a palavra *intenção* para definir o propósito da encomenda artística; mesmo sabendo que é um termo carregado de inúmeros significados e podendo causar certo desconforto ao historiador, mas é o termo que melhor define o que pensamos sobre o tripé comitente/artista/obra. A escolha dos modelos a serem representados no interior das igrejas das irmandades não era feita aleatoriamente. Sua escolha era realizada com um propósito, fosse ele evangelizador ou social. Os modelos escolhidos possuíam um determinado fim, que poderia muito bem intercalar essas duas frentes de vivência do homem mestiço: visualidade hierárquica e mentalidade cristã.

Mudam-se os tempos, mudam-se as preocupações, mas a importância das imagens dentro do imaginário cristão ocidental se mantém, sobretudo quando um grupo precisa se organizar e se fazer presente em um universo pautado pela visibilidade e pela fé. Minas colonial tem, em suas imagens estabelecidas no interior das confrarias, um prolongamento do ideal coletivo apresentado por Hans Belting em *Semelhança e Presença*, quando relata sobre os ícones bizantinos:

> Por que imagens? (...) Quem as usava e de que forma? Podemos ver como esta pergunta se aplica à esfera privada, onde os santos padroeiros domésticos eram invocados para repelir qualquer tipo de perigo. (...) Na esfera estatal, até agora, a unidade tinha sido representada pelos imperadores, que incorporavam vitória ou prosperidade na auto-exposição. Essas funções foram absolvidas pelas imagens de Deus, que incorporavam a unidade do Império em um plano sobrenatural.[90]

Transpomos uma ideia apresentada para um ambiente distante do nosso centro de análise; contudo, seguimos à risca a metodologia esboçada por Aby Warburg, pela qual o historiador da cultura enxerga a imagem como um fóssil em movimento, que carrega consigo uma memória social compactada em diversos momentos do tempo histórico. Um

---

mestiçagens e a quantidade enorme de mestiços, assim como a escravidão que se espalhara por quase todo o mundo ibero-americano rompiam com a ordem estamental rígida e hierárquica do Antigo Regime e impunham desconfiança e receio às autoridades. Por isso, deu-se a construção da imagem geral depreciativa desses grupos sociais, sem os quais, no entanto, não existiria tanta fortuna". PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 72.

[90] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 49.

crisol de inúmeros sentidos, que é atemporal e não se encaixa nas definições periódicas da história.[91]

Hans Belting nos mostra como foi a transição do uso de determinadas imagens pagãs para o cristianismo, salientando a questão do homem como um *animal simbólico*. Mesmo que a crença tenha mudado, a necessidade dos símbolos se fazia necessária para a solidificação de uma nova religiosidade. Mudam-se os nomes, acrescentam-se símbolos sobre uma base pré-existente, o que não causa um trauma maior nas sociedades de transição. Contudo, Belting nos avisa que "isso não significa que a cristandade tinha-se tornado 'pagã', embora não se possa negar sua abertura à cultura romana, à qual, no passado, tinha-se oposto totalmente, por apoiar uma religião de mistério".[92]

As imagens encerram em si uma memória. Elas são essenciais para a sociedade ocidental, forjada nessa interseção da cultura pagã romana com os desígnios do cristianismo. O símbolo é recorrente. Seu significado é que muda com o tempo histórico e com as intenções daqueles que quebram o fóssil e resgatam com vida a imagem mnemônica[93] de um sentido. Um sentido que é relido à luz contemporânea.

Esse viés iconológico nos é caro, justamente porque lidamos com representações recriadas num ambiente completamente distinto daquele no qual o modelo nasceu. O choque dos modelos europeus com o ambiente mestiço que surgia no Novo Mundo criou novo significado para um velho modelo. Nada de novidade, apenas o fato da imagem ser o crisol de uma memória. Por isso a importância de se entender os usos de determinados modelos. Atrelado a isso, há ainda os sentidos intencionais dados às imagens, nessa nova roupagem. A persuasão barroca toma outra proporcionalidade, mostrando o que poderia estar conectando uma memória coletiva da imagem e o momento vivido por esses homens em um Novo Mundo.

Esse outro nível da persuasão barroca[94] pode ser sentido em Minas colonial na necessidade de criação de irmandades que suprissem a ausência das Ordens Primeiras. Adalgisa Arantes Campos nos proporciona uma visão da importância das agremiações religiosas para a manutenção da vida social:

---

[91] WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
[92] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 46.
[93] Quando nos referimos a mnemônica, voltamos ao sentido warburguiano de Nachleben, ou seja, de uma sobrevivência através de elementos simbólicos ou de gestuais.
[94] ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*.

> As ordens terceiras e irmandades garantiam aos seus filiados uma proteção corporativa que implicava na assistência espiritual e material. Em geral, elas responsabilizavam-se pela prestação dos seguintes serviços piedosos: socorro em caso de doença, viuvez ou desgraça pessoal; execução de cortejos fúnebres e enterros solenes; celebração de missas em sufrágio de alma e concessão de sepultura em solo sagrado. Por sua vez, os irmãos agremiados deveriam cumprir uma série de deveres, a saber: pagar a taxa de matrícula estipulada pela confraria, quitar as anuidades estabelecidas em compromisso, acompanhar os funerais dos irmãos falecidos e rezar por suas almas, participar das festas e celebrações realizadas em louvor do padroeiro da associação religiosa.[95]

Isto posto, podemos voltar nossos olhos para o ambiente colonial mineiro, que detinha centros urbanos mestiços, muitos pautados pelo diversificado mundo das devoções. O homem mestiço de espírito barroco, que também buscava sua diferenciação pela visibilidade, investiu na beleza do culto como mecanismo de distinção social e de criação de identidade, na qual a escolha dos oragos, a criação de um compromisso e a construção dos templos religiosos foram essenciais para a demarcação de lugares de poder.

Para exemplificar o conceito de *modelo intencional de encomenda* é necessário retornar a Hans Belting. O autor afirma que "as imagens ajudaram na criação de uma identidade coletiva, o que Peter Brown chamava de patriotismo cívico quando um grupo ou cidade era ameaçado".[96] Hans Belting tece suas considerações sobre o uso dos ícones como elementos de proteção de cidades e reinos, mostrando como o poder de persuasão dessas imagens era utilizado em favor de ideais que não eram essencialmente religiosos.

Se voltarmos nossos olhos para Minas Gerais da virada do século XVIII para o XIX, é possível enxergar a importância que as imagens detinham no universo confrarial. Uma necessidade de criar uma identidade coletiva, um ponto de confluência que oferecesse subsídios para enfrentar o infortúnio da vida cotidiana, que pode ser exemplificada aqui com as doenças e mortes, além do peso da escravidão.

Por isso ressaltamos a importância da escolha devocional de cada irmandade e, sobretudo, a importância da representação desse orago no centro de convivência dos irmãos, que era ou o altar, ou a capela ou ainda a igreja. Levar a persuasão de uma ideia de identidade, proteção, e – porque não – de poder, poderia ser uma intenção dos confrades.

---

[95] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra No Brasil Colonial*, p. 97.
[96] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 49.

O uso político das imagens, a forma como são escolhidas para encarnarem um discurso para os irmãos confrades, deve ser levado em consideração quando atrelado ao sentido religioso. Por isso demandamos tempo em tecer nosso conceito de *modelo intencional de encomenda*, pois acreditamos que as imagens presentes nos principais lugares das igrejas foram trabalhadas para convencer os fiéis a um intuito.

Hans Belting novamente vem nos ajudar a expor essa persuasão que interliga fé e práticas sociais, ao citar o exemplo da composição da *Virgen del Amparo*, devoção popular argentina, com as feições de Evita Perón.[97] Há um modelo recorrente na memória, um modelo que, se usado de uma forma persuasiva sobre um determinado assunto, político ou identitário, gera um produto que leva aos expectadores uma mensagem que ativa a memória e faz com que se crie ou reacenda uma identidade comum. No caso do exemplo de Belting, o papel de proteção e de grande mãe ligado à devoção da Virgem é diretamente associado à figura de Evita Perón. Quando esse ciclo de reminiscência se forma, o papel da imagem encontra-se completo.

Além disso, é necessário ressaltar a importância da mestiçagem cultural nesse ambiente, no qual se encontra inserido o conceito aqui estabelecido, justamente porque os "produtos" que nasceram nesse lugar possuem características de culturas híbridas e mestiças[98], o que poderia causar problemas de interpretação para aqueles que não possuíssem as chaves de leitura dessas imagens; ou seja, essas imagens poderiam ser interpretadas como representações equivocadas quando vistas por pessoas de fora desse ambiente mestiço.

Podemos citar como exemplo, a experiência de John Luccock ao observar o forro da igreja do Pilar de São João Del Rei e enxergar "falhas iconográficas" em um forro sem equívoco iconográfico:

> Entre as igrejas, treze ao todo, existe uma que faz as vezes de metropolitana, situada junto à rua principal e construída de taipa; não obstante sua aparência exterior modestíssima, contém ela alguns

[97] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 49-50.
[98] Serge Gruzinski usa o termo Hibridação ao se referir "às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes coexistem há séculos". GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 62. Falamos de culturas híbridas porque consideramos, aos moldes de Gruzinski, que existia, antes da chegada dos europeus, uma cultura hibrida na África e na América, da mesma forma que existia uma cultura híbrida na Europa cristã. No Novo Mundo, se deu, em nossa concepção, um encontro de distintas culturas hibridizadas, que, por sua vez, deram origem a uma sociedade mestiça. O autor emprega a palavra "mestiçagem para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre os seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes". GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*, p. 62.

> ornamentos extraordinários. À direita do altar, há uma linda cópia de um dos antigos mestres, representando a última Ceia; à esquerda, uma outra, igualmente bela, apresenta Maria lavando os pés de Jesus e, em compartimentos inferiores, uns poucos quadros passáveis, de mau desenho, mostrando a chuva de maná no deserto, e outros motivos tirados do Velho Testamento. O teto dessa igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado a custa única de um negociante da vila. As tintas são ótimas mas não se combinam entre si e, compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azul, têm um aspecto bizarro que somente mesmo ao bom gosto brasileiro pode agradar. Ao centro, vê-se a imagem da padroeira, Nossa Senhora do Pilar, e o brasão de Portugal; acima da cornija, à destra e ocupando o comprimento todo da nave, acham-se os quatro evangelistas e, com eles alternando, um anjo posto numa espécie de púlpito saliente, enquanto que seus auxiliares subalternos na tarefa de salvar os homens, situados em postos menos visíveis, se acham metidos em recessos. Logo por debaixo do coro e sob a proteção de São João, o artista esforçou-se por colocar um retrato do cavalheiro à cuja custa o serviço fora executado. No lado oposto do teto e esquerdo do altar, vêem-se motivos de gênero diverso. Aparecem ali representações de frades e freiras, com alusões alegóricas a visões e comunicações de origem divina, com que são eles favorecidos. A idéia da inspiração foi representada ali da seguinte maneira esquisita: de uma nuvenzinha emerge uma trombeta falante, cujo som, representado por fortes raios amarelos, incide direito no ouvido do padre ao qual é endereçada a informação sobrenatural. O moço, que assim demonstrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu uma pintura a óleo, com exceção apenas das que a própria igreja de São João contêm; não deve, portanto, sua obra ser examinada com a severidade da crítica; os contornos e expressões são bons, o traço é rude e falta relevo às figuras; seus tributos, como bem se pode esperar, por vezes são incorretos e demonstram ausência de critério, bom gosto e instrução. Tal como tantos outros homens de talento, ele é pobre, pinta por preços vis e, se aqui permanecer, não deixará nunca de viver em miserável dependência.[99]

O que é encontrado na pintura de forro da igreja matriz de São João Del Rei é uma readaptação dos modelos, para melhor persuadir os fiéis. A encomenda é um produto intencional nascido justamente para fazer valer a importância simbólica de elementos daquele lugar, elementos importantes para aquelas pessoas, principalmente para aquelas que se encontram em lugares privilegiados da sociedade. São esses elementos que levam a uma reorganização simbólica dentro do culto religioso inalterado. Através do *modelo intencional de encomenda* pretendo entender esse meio social que se encontrava intimamente ligado ao simbolismo religioso e à sua vivência nas Minas Gerais da virada do século XVIII para o XIX.

[99] LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Trad.: Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: ltatiaia; S. Paulo: Edusp, 1975, p. 302.

1.5 Os caminhos para o Rio das Mortes

> (...) Aos oito dias do mez de septembro de 1804, estando no consistorio da Irmande abaixo assignados, ajustarão e contratarão com o Alf[ES] Manoel Victor de Jesus Professor da Pintura, que também se achava prezente pa pintar e o milhor gosto, conforme o uso moderno, cujo pavimento he onde existem os sete Passos da Paixão do mesmo Senhor, em figurado de vulto; e será pintado e dourado o seu forro, e tudo quanto houver nelle perciso de pintar, como também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquelle, no qual a bem da pintura levará por baixo um xadres e leiçao de toda a obra deixarão ao gosto do artífice; cujo preço e ajuste foi pela quantia de duzentos mil reis, de suas mãos so mente, ficando a Irmande obrigada a dar as tintas, ouro, prata collas, lenha e carvão, fugareiros, andaimes, e escadas a satisfação do artífice, e serão obrigados a fazerem pagamentos conforme a obra que estiver feita (...)[100].

Manoel Victor de Jesus, alferes e professor de pintura foi o artista escolhido para realizar a ornamentação do consistório da Irmandade Dos Passos, alocada no interior da Matriz de São José Del Rei. Além das formas de designação ao pintor, o trecho acima deixa claro que não se tratava meramente de um oficial mecânico sem nenhum tipo de conhecimento técnico, pois temos a referência ao milhor gosto, conforme o uso moderno além de deixar toda a obra, salvo alguns detalhes expostos no documento, ao gosto do artífice, o que denota um processo de confiança da irmandade no trabalho de Manoel Victor de Jesus.

O documento data de 08 de setembro de 1804, um ano antes da chegada documentada de Joaquim José da Natividade a região de São João Del Rei, 1805, e anterior à doação realizada por João Batista Machado para a pintura de teto da igreja matriz de São João Del Rei, realizada apenas no ano de 1816[101]. O documento referente a doação de Natividade para a Santa Casa coopera com as hipóteses em torno da distinção social viabilizada pelo trabalho. O ofício, se bem realizado, era uma forma dos oficiais serem reconhecidos pelo talento, o que facilitava o arremate de serviços e contribuía para o fortalecimento de uma "cultura visual" regional[102].

---

[100] Livro de Acórdãos da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio da Vila de São José. 1722-1829. Folhas 85, verso. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Grafia original do documento.
[101] AESJDR, Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1789, Caixa 04, n. 18.
[102] Abordaremos esse tema no capítulo 2 de forma mais aprofundada.

Talento, segundo o dicionário de Raphael Bluteau, possui alguns significados hoje desconhecidos, tal como balança. Contudo, após as definições de talento egípcio, alexandrino, romano, dentre outros, encontramos o significado que dá sentido ao que defendo:

> Talento. Partes, prendas, habilidade, e disposição natural para exercitar alguma Arte com perfeição. Facultas, atis. Fem Cic.Dos, dotis,Fem.Ovid. Os que tem talento para obras de engenho. Qui aliquam ingenni facultatem havent. Talento de orador. Facultas orationis. Cit. (Quem tem muito dinheiro, por mais inepto que seja, tem talentos, e préstimo para tudo; quem não o tem, por mais talentos que tenha, não presta pra nada. Vieyra, TOM.5.456) alude aos talentos, que eram certa forma de dinheiro. (...) De uma pessoa muito douta, ou de muito engenho, e habilidades, dizemos **fulano é grande talento, e um dos maiores talentos do reino, ou mais simplesmente, quando são menos conspícuas as prendas, fulano é talento**[103]**.**

Não é simplesmente a realização de um "bom trabalho" que os diferencia e sim o talento, que seria o reconhecimento de uma habilidade ou de alguma arte realizada com perfeição[104]. Cada cultura visual, nascida ou renascida em um espaço mestiço, por mais características em comum que possuíssem, nunca teriam o mesmo ideal estético e a mesma percepção de talento. Cada espaço mestiço produziu uma cultura visual diferente, mesmo orientada por um modelo preexistente. Sendo assim, aqueles indivíduos que correspondiam às expectativas postuladas pela visualidade vigente, possivelmente eram categorizados como homens de talento, pois executavam o oficio com perfeição. Um exemplo importante é o do pintor Venâncio José do Espírito Santo, que foi escolhido para pintar o teto da igreja Matriz de São João Del Rei, muito provavelmente após ter agradado ao comitente João Batista Machado, com a execução de seu retrato.

Acredito que é o talento que ascende o artista, independentemente de sua "qualidade" e "condição". Apresento "qualidade" como uma categoria de identificação e qualificação do "outro" com denominações específicas, tais como índio, negro, crioulo, mestiço, etc.[105] Já "condição" se referia ao status jurídico do indivíduo: livre, escravo ou forro. Dentro dessas três categorias jurídicas existiam outras subcondições, como a

---

[103] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. p.24. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/talento (Grifo nosso).

[104]

[105] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.127.

coartação[106].Contudo, era preciso que a sociedade e a cultura visual desse espaço considerassem o indivíduo como talentoso. E esse reconhecimento poderia ser diferente em cada recanto desse espaço mineiro. Por sua vez, o oficio bem realizado contribuía para uma distinção grupal entre os pintores, mas não permitia uma ascensão que extrapolasse diversos grupos sociais e diferentes níveis hierárquicos. Para conseguir tal feito, o oficial mecânico precisava tanto do talento com as tintas quanto do talento em tecer sociabilidades.

Sendo assim, Manoel Victor de Jesus, Joaquim José da Natividade e Venâncio José do Espírito Santo, tinham em comum o reconhecimento do talento em exercer alguma arte com perfeição dentro desse espaço artístico. Atrelado a essa característica, temos as interações sociais realizadas a partir dos arremates e da entrega do serviço. Essas redes são tão ou mais importantes que o próprio talento para a compreensão do lugar social ocupado por esses indivíduos.

A cultura visual da região que aqui se denomina como Rio das Mortes será analisada pela perspectiva do modelo intencional de encomenda, que, como já apresentado, está preocupado em questionar e compreender, na medida do possível, as escolhas iconográficas de cada contratante e a forma como os pintores as adaptaram.

A busca pelas escolhas iconográficas não perpassa apenas as relações sociais e culturais estabelecidas no interior desse espaço mestiço em formação, mas sobretudo pelo trânsito de informações que chegavam dos vários espaços do mundo, como livros, imagens e pessoas[107].

O caminho das flores deve ser pensando de acordo com essa perspectiva, como parte integrante de redes que convergiam em uma escala planetária de encontros, mobilizações, dominação e resistência. As concepções de "local" e "global", como coloca Gruzinski, passam a confundir-se nos espaços de conexão, no qual a tese denomina como espaços mestiços, justamente porque essas "confusões" permitem o novo, mesmo que presas a velhas instituições. Esse espaço mestiço seria aquele denominado como "neolocal" por Serge Gruzinski:

> As novas raízes criadas no solo das Índias esboçam um "neolocal" americano que se apresenta primeiro como uma entidade institucional, transplantada da Península

[106] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.161.
[107] GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo* – História de uma mundialização. Belo Horizonte: Editora UFMG: São Paulo: Edusp, 2014, p.84.

> (...). Pouco a pouco, o viver cotidiano, o contato com os nativos, as companheiras índias, as crianças de sangue mesclado dão a esse "neolocal" uma espessura humana e mestiça que os distingue cada vez mais da "pátria" de origem, sem apagar sua memória ou sua nostalgia. Ainda que o insucesso da implantação possa manifestar-se por um retorno à situação inicial[108].

Os caminhos que convergiam para o Rio das Mortes estavam entrelaçados a outros vários através de uma escala planetária. A viagem das formas tem em cada paragem, um símbolo ou um significado novo agregado, bem como uma nova função. Esse espaço mestiço que nasce na Iberoamérica recebe cotidianamente elementos dos mais longínquos espaços do mundo, o que contribui para uma experiência visual que mescla modelos já há muito estabelecidos à originalidade da adaptação, todos esboçados a partir da vivência desses indivíduos mestiços.

Dessa forma, a ideia de modernidade sublinhada pelos comitentes da obra do consistório da irmandade de Bom Jesus dos Passos pode estar relacionada à forma como a vivência religiosa local interpretava os modelos pré-estabelecidos pelo cânone. Nessa perspectiva, deixaram as decisões de adaptação do modelo nas mãos do pintor escolhido.

Pensando no que seria esse "uso moderno", concordo com Gruzinski, que pensa a modernidade na perspectiva das trocas ocorridas nos novos espaços mestiços, que mesmo distantes da Europa cristã, tanto espacialmente quanto culturalmente, se mantinha presa a ela através de modelos e de sistemas de dominação.

A imagem, como artefato cultural, é considerada na tese como um crisol de várias sobrevivências, de vários espaços costurados a fim de criar um novo significado. Cada cultura visual tem uma forma de lidar com os símbolos e com seus significados. Recorro a Aby Warburg para clarificar o argumento. Quando o historiador da cultura se deslocou até o Novo México e observou os índios Pueblos, conseguiu enxergar as raízes de uma religiosidade mágica sobrevivendo mesmo com a mistura e sobreposição de elementos religiosos espanhóis em ação[109]. Nos pequenos detalhes, Warburg observou a serpente como um elo perdido entre um passado pagão e a vivência em um mundo dominado pela

---

[108] GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo*, p.94.
[109] WARBURG, Aby. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte – Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte. In: *Historias de fantasmas para gente grande* – escritos, esboços e conferencias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.278.

religião cristã. Mesmo ali, onde a dominação religiosa enxerga a serpente como algo maligno, a mesma representação é vista como sagrada e provedora da vida[110].

Um mesmo símbolo, mas com significados diferentes. Por isso é importante entender como o símbolo é volátil e dependente da cultura que se encontra inserido. No caso da tese, que se propõe a estudar iconologicamente as imagens produzidas em uma região específica de Minas Gerais, compreender tais sentidos é fundamental para decodificar de forma positiva as imagens.

Por isso a importância de conhecer os caminhos que se cruzaram nesse espaço, mesclando informações e originando algo novo, mesmo que preso a um modelo. Como já foi ressaltado, o espaço geográfico que compõe o caminho das flores é um espaço mestiço e inserido nessa confluência de caminhos planetários que também é definido pelas formas simbólicas que demarcam o trajeto do pintor Joaquim José da Natividade.

Nomeamos como caminho das flores esse espaço de atuação devido à tipologia de flores identificada por mim como estilema de Natividade. Desde trabalhos "simples", como decoração de espaços secundários, pintura de camarins e bordos, até obras centrais, como tetos e painéis laterais, as flores, em sua tríade, são consideradas como um traço importante do estilo de Joaquim José da Natividade. Mesmo as flores sendo avaliadas como um modelo comum à fatura Rococó, a constante estilística definida pela tríade composta por miolo vermelho e pétalas azuis; miolo azul e pétalas brancas e flores de tonalidade rosa, com pétalas mais alongadas, pertence ao pincel de Natividade. Essas flores possuem uma composição linear, diferente das apresentas por Ataíde, que são pictóricas e sem demarcação de contorno, diferentes do padrão recorrente identificado por mim em pinturas que compõe o espaço geográfico do caminho das flores.

[110] WARBURG, Aby. *El Ritual de la serpiente*. México: Sextopiso editorial, 2004, p.24.

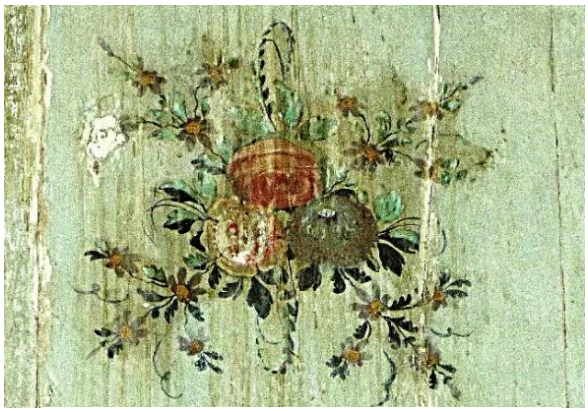


Imagem 3: Detalhe. Fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade – atribuição

Imagem 4: Detalhe. Igreja de São Miguel Arcanjo, Arcângelo. Foto: Kellen Silva. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

Imagem 5: Detalhe: Carrancas. Foto: Kellen Silva. Edição HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

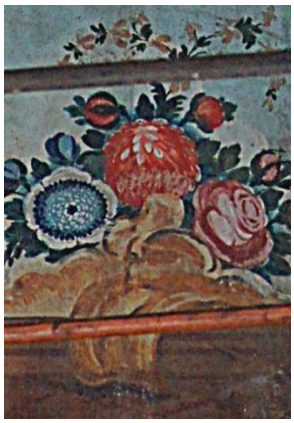
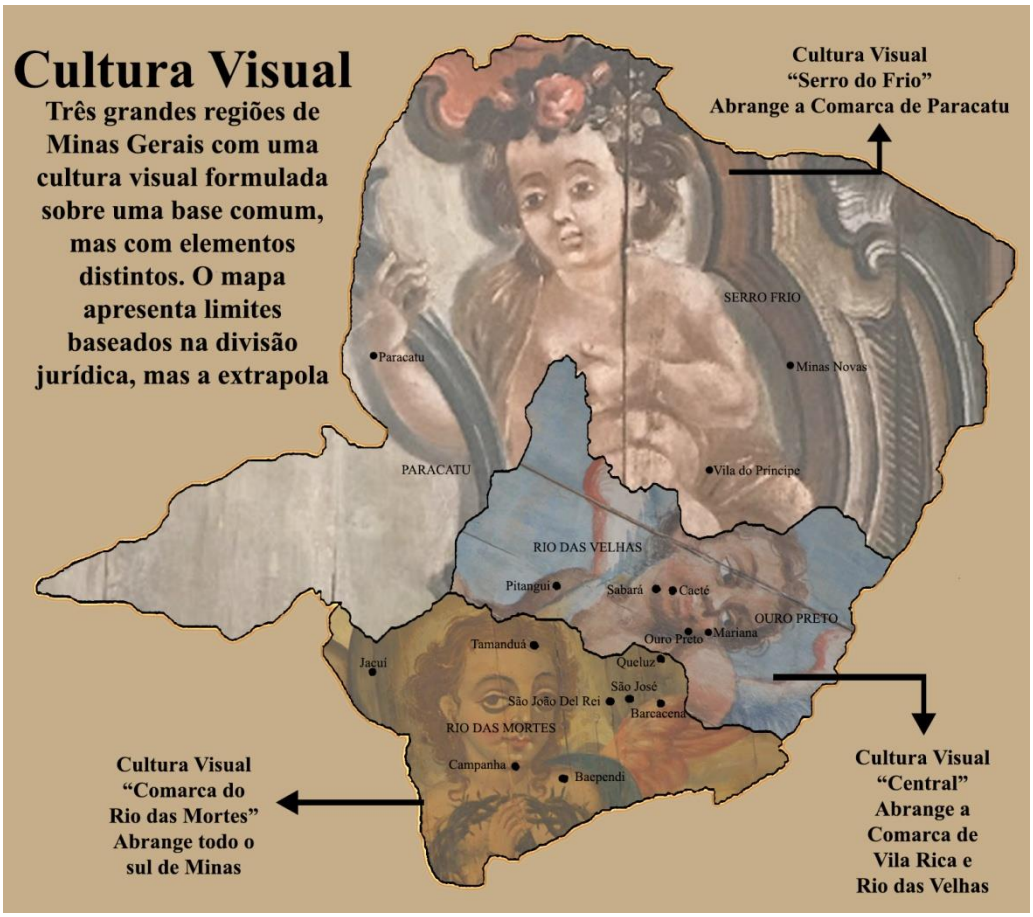


Imagem 6: Detalhe: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva. Edição em HDR: Kellen Silva. Joaquim José da Natividade - atribuição

Optou-se aqui por designar o espaço de atuação de Natividade, Jesus e Espírito Santo como "Rio das Mortes", embasados na divisão de Comarcas. Contudo, não se deve esquecer de que estamos falando de um espaço fluido, mesmo que delimitado de forma jurídica e, claro, administrativa. Analisar essas fronteiras ajuda a pensar nos possíveis espaços de diferentes culturas visuais existentes em Minas Gerais, que se repartia em cinco comarcas: Ouro Preto, Rio das Velhas, Rio das Mortes, Serro Frio e Paracatu. Nesta

perspectiva, acredita-se que existiam três "Culturas visuais": Serro do Frio, Central e Rio das Mortes.



Mapa 1: Cultura Visual de Minas Gerais

Esses três espaços compartilhavam de uma base comum, mas com elementos formais bem diferentes, devido às influencias recebidas através do trânsito de artistas para as regiões. Cada uma foi marcada por um determinado estilo, criando assim uma "escola" própria, bem como concepções particulares sobre talento. Assim, para melhor compreensão desse espaço mestiço, faz-se necessário um rápido histórico.

A criação da Comarca do Rio das Mortes se deu nos primeiros anos do século XVIII, precisamente em 6 de abril de 1714, quando o território da, até então, capitania de São Paulo e Minas do Ouro se dividiu em três comarcas: Vila Rica (Ouro Preto), Rio das Velhas (Sabará) e Rio das Mortes (São João Del Rei). Segundo Afonso Alencastro Graça Filho, essa divisão provavelmente já existia legalmente antes do alvará baixado em abril,

pois o governo metropolitano havia nomeado e enviado ouvidores para as regiões posteriormente demarcadas.[111]

Ainda segundo Graça Filho, até o ano de 1818, a Comarca do Rio das Mortes subdividia-se em oito termos, sendo eles:

> a leste, os de Barbacena e Queluz (atual Conselheiro Lafaiete); a oeste, os de São José (atual Tiradentes) e São João Del Rei; a noroeste, o de Santa Maria de Baependi; ao centro, o de Campanha da Princesa; ao norte, o de Tamanduá (atual Itapecerica), e no extremo-oeste, o de São Carlos do Jacuí. São João del Rei, a cabeça da comarca e centro do distrito eleitoral, teve seu foral de vila em 1712 e foi levantada à essa categoria em 8 de dezembro de 1713. Mais tarde, obteve o título de cidade pela lei provincial de n° 93, de 6 de março de 1838.[112]

O desmembramento que a Comarca do Rio das Mortes sofreu, a partir de 1833, influencia um pouco em nossa análise pela perspectiva da subdivisão jurídico-administrativa deste recorte espacial, uma vez que nossa periodização vai até 1845. Contudo, não se torna um problema se dizer que será analisada uma possível "escola de artes" nascida na Comarca do Rio das Mortes, visto que as relações de trocas de conhecimento e experiências não se encontram presas a limites geográficos e administrativos. Atrelado a isso, se esta hipótese se tornar real, as trocas realizadas entre Jesus, Natividade e Espírito Santo ocorreram no momento em que se cruzaram na cidade cabeça da comarca, ou seja, em São João del Rei e seu entorno. Uma regionalização mais depurada se faz necessária para se compreender a sociedade que proveu e visualizou as obras de arte, bem como o caminho de Natividade para o extremo sul da capitania de Minas Gerais.

Após a Resolução do Conselho da Província de 30 de junho de 1833, temos uma nova configuração jurídico-administrativa para a Comarca do Rio das Mortes, em que a mesma perde os termos de Barbacena e Baependi, que passam então a formar, juntamente com o município do Pomba, a Comarca do Paraibuna. Já Campanha, Jacuí e Pouso Alegre foram reunidos à Comarca de Sapucaí; Queluz passou, por sua vez, a compor a Comarca de Ouro Preto. A Comarca do Rio das Mortes ficou apenas com os termos de São João del Rei, São José del Rei, Tamanduá e Lavras.[113]

---

[111] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais*: São João Del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume, 2002, p. 31.
[112] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do Oeste*, p. 33.
[113] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do Oeste*, p. 33.

São João del Rei sempre esteve na vanguarda das vilas que compunham a região e, posteriormente, Província de Minas Gerais em meados do século XVIII e durante uma boa parte do século XIX. Se a descoberta de ouro colocou São João del Rei no mapa, foi com a atividade agrária e com o comércio que a vila se manteve no auge e passou a controlar cada vez mais aqueles que se encontravam sob sua jurisdição.

Particularmente, foram as atividades agropastoris e a comercialização de gêneros alimentícios voltadas para o mercado interno que propiciaram a circulação de pessoas e de riqueza pela região. Enquanto as áreas mineradoras sofriam um colapso, aquelas que já investiam na diversificação das atividades, conseguiram perpassar a crise. A estratégica posição das vilas, tanto de São João del Rei quanto Campanha da Princesa, também foi importante para sua economia.

Marcos Ferreira Andrade nos aponta as rusgas entre estas duas vilas, causadas pelo desejo de monopolizar as riquezas que afluíam e perpassavam a Comarca do Rio das Mortes em direção a Rio de Janeiro e São Paulo:

> Sob protestos da Câmara de São João del Rei, o arraial [de Campanha] foi elevado à categoria de vila mediante alvará de 20 de outubro de 1798, mas o auto de criação se deu mais de um ano depois, em 26 de dezembro de 1799. Em 1800 foi feita a demarcação do termo, tendo o rio Grande como limite natural entre as duas vilas confinantes. (...) As disputas entre as duas vilas ainda perduraram um pouco mais, já que a Câmara de São João del Rei não concordava em que as freguesias de Lavras do Funil, Baependi e Pouso Alto fizessem parte do termo da vila recém-criada. Depois de muita discussão, a Câmara da vila de Campanha da Princesa resolveu ceder o território da freguesia de Lavras do Funil, mantendo as outras duas freguesias sobre sua jurisdição.[114]

O mesmo caminho que escoava a produção para o mercado regional se transformou, no início do século XIX, em caminho de comércio fluido em direção à Praça do Rio de Janeiro. Foi por esse caminho que chegou Joaquim José da Natividade, pintor, que em 1805 foi informado da baixa que o príncipe regente deu em seu posto de tenente da 6ª companhia do 1° regimento de cavalaria de milícias da Comarca do Serro Frio.[115]

---

[114] ANDRADE, Marcos Ferreira de. *Elites regionais e a formação do Estado Imperial Brasileiro* – Minas Gerais – Campanha da Princesa (1799-1850). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008, p. 31.

[115] A.H.U- Cons. Ultra - Brasil/MG – Cx-174, Doc: 45. In: BOSCHI, Caio C. (coord.). *Inventário dos manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*. Lisboa, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. v. 2, p. 316. (Mineiriana).

A Comarca do Serro Frio, por sua vez, formou-se, ainda no século XVIII, devido às descobertas de veios auríferos, e, posteriormente, dos diamantes na região de Diamantina. A comarca tinha como centro administrativo a Vila do Príncipe, que mais tarde passaria a ser chamada de Serro. Era nessa vila que ficava localizada a Intendência, responsável pela distribuição das lavras e dos quintos, imposto sobre a quinta parte do ouro.[116]

Com os veios pululando riquezas, a região prosperou e a Coroa se fez presente, o que possibilitou, segundo Maria Claudia Orlando Magnani, um desenvolvimento urbano considerável, bem como um polo gerador de rendas. Atreladas ao processo minerador, outras atividades passaram a compor o ambiente da região, como manufaturas de ferro, madeira, cerâmica, algodão e, sobretudo, agricultura. Tais atividades possibilitaram a criação de um mercado consumidor por parte de um grupo que, de acordo com autora, estava acostumado a hábitos refinados ao molde europeu.[117]

Minas Gerais contava com regiões riquíssimas e dinâmicas, como as análises anteriores demonstram. Apesar disso, a crise que se abateu sobre as regiões mineradoras e diamantíferas, a partir do século XIX, fez com que muitas pessoas investissem em outros meios de trabalho e sobrevivência. Alguns investiram na agricultura, na pecuária ou no fortalecimento do comércio. Outros tantos foram tentar a vida em regiões distintas da província. Acreditamos que Joaquim José da Natividade foi um dos migrantes que buscaram recomeçar em outro próspero lugar,

1.6 A sociabilidade das irmandades

Dessa forma, pode-se afirmar que as riquezas que existiam em Minas Gerais também foram fator importante para a formação sociocultural de suas diversas regiões, mormente no que tange à religiosidade. Caio César Boschi, com maestria, resume essa interseção entre religiosidade e sociedade:

> A história das confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras se confunde com a própria história social das Minas Gerais do Setecentos. Acompanhando suas

[116] FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes*: O outro lado do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
[117] MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII*: entre o decorativo e a persuasão. Tese (Doutorado em História), FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2013, p. 92.

> constituições e desenvolvimento, acompanha-se a formação e estruturação da sociedade mineira.[118]

Apesar de ser um tema recorrente na historiografia sobre Minas Gerais, analisar as dinâmicas que ocorriam no interior das irmandades nunca deixa de ser instigante, visto que cada região detinha uma forma diversa de lidar com a devoção e com a relação delas com a sociedade em que se encontravam inseridas.

Caio Boschi foi o pioneiro na análise das irmandades em Minas Gerais, demonstrando como essas associações leigas foram vitais para a tentativa de estabelecimento de uma rotina aos moldes da religiosidade europeia. Religiosidade também responsável pela sociabilidade, pautada pela visualidade da pompa e pelo status social adquirido, ou melhor dizendo, pela "qualidade" apresentada.

Foram as associações leigas, mais conhecidas como irmandades religiosas, que propiciaram uma rede de sociabilidade no recém-ocupado território mineiro e que promoveram, posteriormente ao assentamento, o boom artístico colonial. Já durante o século XIX, houve o relaxamento da ação empreitada do Padroado e algumas Ordens Terceiras se fixaram no território, o que suscitou um número maior de canteiros de obras, bem como de trabalhadores e artífices.

Essas associações, leigas que reuniam pessoas em torno de uma devoção comum, se tornaram um elemento característico da sociedade colonial mineira, pois foi preciso encontrar uma solução para o exercício da fé e da sociabilidade. Com a ausência do clero regular, o clero secular se tornou a alternativa mais plausível para os colonos, além de suas irmandades. Segundo Alceu Kuhnen, "a igreja que nasce no Brasil do século XVI torna-se, a certo modo, uma extensão daquela Igreja Católica que existia em Portugal, com todas as suas características de expressar a fé cristã".[119]

O fenômeno confrarial – ou das irmandades – também é um traço marcante das sociedades católicas pós Concílio Tridentino, visto que em Portugal, de acordo com Laurinda Faria dos Santos Abreu, a

> adesão funcionava, sem dúvida, como resposta aos insistentes apelos tridentinos no sentido de uma maior participação dos fiéis nos atos religiosos, mas que era, também, consequência direta de vidas instáveis, criadoras de necessidades de proteção e segurança. E era segurança e entre auto-ajuda profissional o que o

[118] BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*, p. 1.
[119] KUHNEN. Alceu. *As origens da igreja no Brasil* – 1500 a 1552. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 25.

> indivíduo procurava quando ingressava nunca confraria profissional ou numa corporação. Já a segurança no Além era, quase sempre, o motivo primeiro que o levava a dirigir-se a uma confraria de devoção: tentativa de obtenção de maior número de intercessores – terrenos ou celestes – quando da sua morte. Objetivo que era alcançado quando cada membro cumpria os preceitos básicos da instituição ao rezar pelo irmão moribundo em seu leito de morte, ao acompanhá-lo ao cemitério participando dos ofícios póstumos determinados pela confraria e/ou pelo morto (...).[120]

Contudo, não se pode enxergar as irmandades apenas pelo seu viés social. A fé era um sentimento inalienável na sociedade lusitana e isso acabou por se transferir para Minas Gerais. A vivência religiosa na região foi marcada pelos leigos e suas associações, da mesma maneira que aconteceu em Setúbal e em outras partes do Reino. O que difere as realidades é o "convívio intercultural entre populações as mais variadas"[121], ou seja, o espaço mestiço.

Esse espaço mestiço propiciou uma fluidez entre as categorias que conviviam nesse universo, que também era permeado pelo trabalho. A existência de inúmeras "qualidades" e condições no interior desse espaço levou ao desenvolvimento de importantes questões ligadas à identidade grupal, que podem ser visualizadas nas diversas irmandades que surgem no decorrer do século XVIII e XIX.

1.7 Questões de Identidade e o Mecenato

O poder das irmandades é amplamente conhecido dentro do mundo urbano colonial. Mas é necessário enumerar alguns pontos importantes sobre o tema para esclarecer melhor as nossas questões sobre o mecenato e a atuação dos artistas pictóricos na região do Rio das Mortes[122].

Sem permissão para a atuação das Ordens Primeiras em Minas Gerais[123], a solução encontrada pelos leigos foi retornar à tradição medievalista e operante ainda no Portugal

---

[120] ABREU, Laurinda Faria dos Santos. Confrarias e Irmandades de Setúbal: redes de sociabilidade e poder. *Atas do I Congresso Internacional do Barroco*: I Volume. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991, p. 4.

[121] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*: culto e iconografia no Setecentos mineiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2013, p. 19.

[122] Como explicamos anteriormente, levamos em consideração a divisão jurídica, mas estamos nos referindo como *Rio das Mortes* toda a região que foi influenciada por sua cultura visual, como ilustrado no Mapa 1.

[123] Para maiores informações sobre a atuação do Padroado e a proibição das Ordens Primeiras no Brasil, conferir: BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*, p. 254; BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*; HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, tomo

Barroco das confrarias e irmandades. A Época Moderna, como salienta Campos, foi marcada pelas associações de leigos, nascidas na Idade Média, que foram extremamente estimuladas pela Igreja a partir do século XVI[124] e adquiriram força motriz na colônia, com a autorização da Coroa no que tange às celebrações da pompa ritualística.

No mundo colonial, tais Irmandades acabaram por assumir um papel que cabia ao Estado português, o assistencialismo. Estar em uma irmandade, confraria ou associação leiga era imprescindível caso os irmãos adoecessem ou chegassem a morrer, justamente porque ficava a cargo dos outros membros o socorro, tanto na hora da doença quanto da morte, e sobretudo após a morte, com as missas para a salvação das almas.

Para a construção de identidades, esse espaço foi fundamental. Para criação de laços de sociabilidade e de mobilidade também. A escolha do orago igualmente pode ser interpretada como um mecanismo de distinção entre os variados grupos. Os colonos portugueses já estavam mais familiarizados com determinadas devoções e associações, como as Misericórdias e Santíssimo Sacramento. Para alguns negros africanos, o culto à Virgem do Rosário não era de todo desconhecido, devido à presença de missionários católicos em África, bem como o uso de alguns símbolos, como a cruz.[125] Além dessas "qualidades", outras tantas vão surgir nesse espaço mestiço, perpetuando distinções e criando novas formas de identidade grupal.

Quando falamos de relações de poder e de identidade, é interessante fazer um paralelo com o que houve em várias partes do mundo quanto à evangelização ibérica, tal como algumas regiões africanas. Neste caso é importante salientar a mescla simbólica causada pela presença dos portugueses, na região do Congo e de Angola, no que tange à cristandade, pois foi através desse fio condutor que as relações entre os povos do sul do rio Congo e dos portugueses se realizaram.[126]

Marina de Mello e Souza afirma que foi através do catolicismo que os portugueses e os povos habitantes ao sul do baixo rio Congo conseguiram manter um ponto de comunicação. A autora ressalta que para os portugueses era importante não apenas

---

II, 1979; HOORNAERT, Eduardo. A Igreja no Brasil. In: DUSSEL, Henrique. *História liberations*: 500 anos de história da Igreja na América Latina. São Paulo: Paulinas, 1992; LIMA, Maurílio César de. *Breve história da Igreja no Brasil*. São Paulo: Loyola, 2001.

[124] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*, p. 95.

[125] MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista*: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 59.

[126] VAINFAS, Ronaldo; MELLO E SOUZA, Marina de. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 6, dezembro de 1998: Escravidão e África Negra, p. 95-118.

combater os mulçumanos no norte da África, mas converter aqueles gentios que se encontravam na região subsaariana.[127]

Contudo, há dois pontos que nos chamam a atenção, na fala da autora. O primeiro refere-se à adoção dos símbolos católicos pelos povos da região do Reino do Congo e o segundo, ao poder social que esses símbolos traziam para os senhores do reino. A atualização dos ritos mágico-religiosos dos povos do reino do Congo era uma forma de fortalecimento do poder perante os grupos inimigos, que ganhou uma nova força com o uso dos ritos católicos. Essa atualização, ou mestiçagem, acabava por ser positiva, pois alguns símbolos usados pelos cristãos eram os mesmos que utilizavam os gentios, mas com outros significados.

A cruz, por exemplo, para os Bacongo[128] "remete à ideia de vida como ciclo continuo, assim como a possibilidade de conexão entre dois mundos"[129], afirma Souza. Segundo Georges Didi-Huberman, em uma leitura dos conceitos de Aby Warburg, o símbolo é onde a cultura armazena energia, pois esta repousa sobre a memória de variados símbolos.[130] A cruz tem uma forma comum tanto para os portugueses quanto para esses povos da África, ao mesmo tempo em que carrega um significado mágico-religioso diferente. Com o contato, o símbolo incorpora novos significados, fruto da interação, bem como novas funções.

No mundo colonial iberoamericano, onde a herança das trocas simbólicas ainda em território africano se fazem presentes através da cristalização da memória no objeto simbólico, os ritos e símbolos assumem não apenas um caráter mágico-religioso, mas fazem aflorar um sentimento de pertencimento. Posteriormente, esse sentimento ganha outros sentidos, como o de poder e o de distinção, com a formação das irmandades religiosas.

---

[127] MELLO E SOUZA, Marina de. Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro-africanos, séculos XVI e XVII. *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime*: poderes e sociedades, 2 a 5 de novembro de 2005, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/marina_mello_souza.pdf>. Acesso em: 12/04/15.

[128] Bacongo, ou Bakongo, é o nome de um grupo étnico que vive ao longo da costa Atlântica da África, desde o Congo até Angola e também na República Democrática do Congo. É o 3º maior grupo étnico que vive em Angola.

[129] MELLO E SOUZA, Marina de. Evangelização e poder na região do Congo e Angola, p. 4.

[130] DIDI-HUBERMAN, Georges. Dynamogramm, ou o ciclo dos contratempos; Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a Pathosformel. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*.

Por sua vez, no universo colonial português, a herança desse catolicismo mesclado em terras africanas desde o final do século XV será importantíssima para a construção de novas identidades por esses homens deslocados de sua terra natal. Essa mestiçagem simbólica existente na África, bem como nas outras partes do mundo, se intensifica na sociedade colonial do Novo Mundo.

Sendo assim, estudar as irmandades, confrarias e Ordens Terceiras é de suma importância para se identificar a existência de uma identidade grupal. Pela leitura dos Compromissos, documentos que eram feitos para delimitar as intenções de cada grupo em prol de um orago, pode-se entender a importância da hierarquia social e a preocupação das irmandades que congregavam portugueses em não ter, em seu interior, mestiços.

A grande maioria das irmandades já apresenta a qualidade de seus membros na escolha do nome, como acontece em São José Del Rei e São João Del Rei. Nesta vila, por exemplo, temos a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte dos Homens Pardos, com compromisso datado de 1786, ao passo que existe na mesma cidade a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, com compromisso de 1787. Algumas não apresentam essa identificação de "qualidade"[131] em seus compromissos, como é o caso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Carrancas e Santa Ana das Lavras do Funil, com compromisso de 1811.

Por isso faz-se necessária a leitura dos compromissos e também o cotejamento desses dados, quando possível, com os livros de Entrada de Irmãos e de Óbitos, pois é através desse processo que se consegue visualizar o cotidiano confrarial, que pode, muitas vezes, demonstrar configurações diferentes daquela que aponta o compromisso firmado.

A dinâmica do mundo colonial extrapolava as intenções de uma sociedade dita hierárquica. Para que o sistema escravista fosse mantido, era preciso flexibilidade, para que homens e mulheres pudessem ser inseridos no processo e que não tivessem necessidade de lutar contra ele de forma mais sistemática. As manumissões e a libertação gradativa por meio da coartação foram mecanismos satisfatórios para a manutenção da escravidão[132], além de terem possibilitado a ascensão social por meio do ofício e do

[131] Para uma análise mais aprofundada das "qualidades" e a utilização do seu léxico na Ibero-América, conferir: PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*.

[132] Sobre alforrias e coartações nas Minas setecentistas, conferir: PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na Colônia*; PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII*; estratégias de resistência através dos testamentos. 3 ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2009. PAIVA, Eduardo França. *Coartações, Alforrias c Escravidão Urbana na Capitania de Minas Gerais*. Monografia de Bacharelado apresentada ao Depto. de História da UFMG, Belo Horizonte,

trabalho. Segundo Rafael de Bivar Marquese, existia uma clivagem entre os africanos e seus descendentes – negros e mulatos – nascidos no Brasil.

> O comprometimento social dos crioulos e mulatos — sobretudo quando livres e libertos — com a instituição da escravidão, e não apenas o comprometimento dos senhores brancos, foi o elemento decisivo que garantiu a segurança do sistema escravista brasileiro.[133]

No mundo simbólico das relações sociais, pode-se ver essa clivagem com maior nitidez quando analisamos o cotidiano das irmandades. Célia Borges nos aponta essa tendência ao afirmar que "os irmãos da Irmandade das Mercês – homens crioulos, forros e mulatos – sentiam-se superiores aos escravos nascidos na África".[134] Ao se analisar o livro de entrada da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José Del Rei, é encontrado um número irrisório de irmãos africanos, sendo a maioria dos membros crioulos forros, que faziam questão de demarcar seu espaço, mesmo compartilhando uma realidade comum.[135]

Muitas dessas questões não foram pensadas intencionalmente pelos homens da época, que estavam também preocupados com sua religiosidade e não só com sua fluidez social, afinal a religiosidade era, como já foi afirmado, a força motriz da sociedade e esses homens viviam-na rotineiramente. E graças a essa vivência religiosa tão fervorosa, pode-se hoje olhar para os aspectos sociais através dos objetos e práticas grupais que ocorriam em torno dos oragos.

Contudo, o foco desta pesquisa se volta para as heranças materiais legadas pelas irmandades, consequentemente, deixadas pelos homens e mulheres que se agrupavam sob uma "qualidade" e orago comum. A devoção que movia esses homens fazia parte do mecanismo que ajudava a distingui-los.

Quando falamos de "qualidades" e irmandades, invoca-se a imagem das igrejas coloniais. As construções dessa arte colonial, que domina a paisagem de Minas Gerais,

---

1989. AGUIAR, Marcos Magalhães de. A coartação: uma singularidade mineira no sistema de alforria colonial? *Revista da SBPH*, Curitiba, n. 18, 2000, p.81. SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos*: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil. Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 74, p. 107-123, 2006; SOARES, Márcio de Souza. *A remissão do cativeiro: alforrias e liberdade nos Campos dos Goitacazes, c.1750 – c.1830*. Tese de Doutorado. ICHF/UFF, Niterói, 2006. GONÇALVES, Andréa Lisly. Coartações na Comarca de Ouro Preto. *Pós-História*, Assis, v.6, 1998.

[133] MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil, p. 121.

[134] BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário*, p. 106.

[135] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*, p. 64.

são o ambiente de análise deste trabalho. O mecenato, ponto fulcral, está intimamente ligado às irmandades como mecanismo de distinção, por isso a importância de se compreender o modelo intencional de encomenda operado por esses grupos que carregam consigo não apenas um significado religioso, mas social.

1.8 O poder da imagem

Minas Gerais se desenvolveu hierarquicamente através das relações entre as diversas "qualidades", condições e ofícios. A religiosidade sempre foi um fator preponderante dos homens ibéricos, o que refletiu no relacionamento criado nesse novo espaço mestiço, por isso a importância de se estudar as irmandades, pois além de seu papel assistencialista e religioso, elas foram essenciais no processo de construção de identidades e de lugares de poder, seja ele no interior do grupo ou fora dele.[136]

Fonte para a História em suas diversas facetas, rico é o acervo documental das irmandades voltadas para o público de "qualidade" branca, como as do Santíssimo Sacramento, Senhor dos Passos, São Miguel e Almas, entre outras, que se distinguem não só pela opulência de suas festas mas, sobretudo, pela notória e exclusiva lista de irmãos. Já as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e São Gonçalo, por exemplo, que abarcavam as "qualidades" africanas e mestiças da sociedade, dificilmente restringiam participação, possuindo uma lista de irmãos bem menos limitada. Para essas irmandades, quanto maior o número de irmãos, maior era a arrecadação com os anuais e possibilidade da própria manutenção[137].

---

[136] Novamente Caio César Boschi é referência para o estudo sobre Irmandades, BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*: Irmandades leigas e Políticas Colonizadoras em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986. BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*. COELHO, Beatriz. *Devoção e arte religiosa em Minas*. São Paulo: EDUSP, p.78. VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lage de. *História de Minas Gerais*: As Minas setecentistas Vol. 2. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 383-425. SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro:* introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no século XVIII. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Bem como Adalgisa Arantes Campos, uma das pioneiras a se debruçar sobre o cotidiano confrarial e seus modelos artísticos: CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato Júnio. Notas sobre os significados religiosos do Batismo. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 31, p. 21-40, 2004. CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato Júnio. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro*: as ordens terceiras do Carmo. Imagem Brasileira, Belo Horizonte, v. 02, p. 15.

[137] De acordo com Célia Borges, "em algumas irmandades existia o cargo do Protetor, personalizado por um homem branco, de posses, encarregado de auxiliar financeiramente a organização, o qual, não raro, imprimia sua palavra final nos assuntos internos da organização. Os homens que ocupavam os cargos de tesoureiro e escrivão acabavam, também, por tentar impor o seu controle sobre toda a vida confrarial, desde as eleições da Mesa diretora às festas. Havia, por outro lado, irmandades que não tinham igreja própria, instalavam-se nos altares laterais das igrejas dos homens brancos, ficando, por isso, submetidas ao seu

Contudo, encontramos alguns problemas em relação à documentação das irmandades de "qualidade" mestiça, pois muitos livros pertencentes a elas mesmas acabaram desaparecendo, sofrendo com o tempo e com a má conservação do acervo. Por outro lado, as Ordens Terceiras, que começaram a proliferar no final do século XVIII, dominando a cena social do Oitocentos, possuem maior acervo referente à atuação da mesa administrativa, receita e despesa, óbitos, casamentos e batizados.

Nesta pesquisa é fundamental compreender quem eram e como agiam essas associações leigas, pois foram os mais importantes comitentes do período. Além disso, esses espaços de sociabilidade promoviam em seu interior a hierarquização de seus membros. Por mais que se afirme que as irmandades eram o meio das mais diversas "qualidades" ganharem uma representação frente a sociedade, em seu interior, as relações possuíam, talvez, muito mais clivagens e simbolismo do que aquela vivida no cotidiano das vilas.

Contudo, é importante também compreender que "as irmandades nasceram como forma de expressão local, em virtude de consciente omissão do Estado, cumprindo função social extremamente importante na mutualidade"[138], atuando como "força auxiliar, complementar e sucedânea da Igreja Católica".[139]

Minas Gerais não foi palco da política ibérica de catequese sistemática, como ocorreu no litoral e na região de domínio espanhol. Não houve ali qualquer autorização para a penetração das ordens. A igreja que nasce em Minas Gerais é herdeira da religiosidade ibérica, desde sua arquitetura até a rotina festiva de seus fiéis. O Padroado foi fundamental para aprofundar características já conhecidas pelos portugueses, favorecendo, dessa forma, o surgimento e a consolidação de espaços hierarquizados: as irmandades leigas.

Célia Borges, assinala que as associações leigas de Minas Gerais se encontravam inseridas em um movimento maior de longa duração, pois existiam elementos conciliadores, tanto na Europa quanto na América, que se adaptaram bem ao ambiente inóspito do Novo Mundo[140], visto que era necessária uma sociabilidade e uma

controle. Assim, esta variedade de situações nem sempre coadunava com o estatuto. Confrontando os compromissos com a restante documentação da irmandade, outras dimensões e *nuances* se podem perceber naquelas organizações". BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário*, p.83.

[138] BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder*, p. 105.

[139] BOSCHI, Caio. Irmandades, religiosidades e sociabilidades. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *História de Minas Gerais*, p. 59.

[140] BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas irmandades do Rosário*, p. 43.

solidariedade que estreitassem os laços e que, sobretudo, conseguissem suprir a falta do Estado nesse espaço novo e completamente mesclado.

Laurinda Faria dos Santos Abreu, ao nos relatar sobre a atuação das irmandades em Setúbal, afirma que essas associações eram palco de "recriação de uma identidade pessoal"[141] que era perpetrada pelo desejo de se distanciar de seu lugar de nascimento ou de alterar o status proveniente de seu trabalho, tal como ocorreu em Minas Gerais[142].

A busca de identidade e de diferenciação social não estava desvinculada da religiosidade, que encontrava nas irmandades um elemento agregador. Nesse interior associativo, o papel da imagem é importantíssimo, principalmente aquela associada ao lugar de poder dos indivíduos, como a indumentária, a casa e as insígnias que cada um carregava perante a sociedade[143].

O poder da imagem está associado à forma como ela é trabalhada, seja por irmandades leigas ou por instituições regulares. Gruzinski afirma que a ninguém escapa que cada ordem religiosa explora o prestígio das imagens que lhe são associadas.[144] O autor está se referindo à América espanhola, que com suas ordens religiosas explorava o potencial das imagens com o intuito de acumular riquezas. Ao apontar a intencionalidade por trás do uso das imagens recorrentes às ordens, Gruzinski nos permite realizar uma conexão com a sociedade colonial portuguesa, sobretudo com o nosso recorte, Minas Gerais.

---

[141] ABREU, Laurinda Faria dos Santos. Confrarias e irmandades de Sétubal, p. 5.

[142] Russel-Wood nos relata que "A península ibérica não ficou imune a este sentimento corporativo que varreu a Europa do Mediterrâneo ao Báltico. Em sua forma mais primitiva, a filantropia social em Portugal originara-se nas albergarias, ou hospedarias, situadas nas rotas de peregrinos já no século XI. Os hospitais, os leprosários e as albergarias foram financiadas pela Coroa, pelas câmaras municipais, pelas ordens monásticas e por leigos. As primeiras irmandades de Portugal sobre as quais há detalhes são a ordem Terceira de São Francisco (1286), a Confraria dos Homens-Bons (Beja, 1297) e a Irmandade da Imaculada Conceição (Sintra, 1346). Além disso, as sociedades de Espanha e Portugal incluíam diversas religiões, raças e idiomas e propiciavam oportunidades de contato intercultural frequente. No século XV, existiam cidades da Espanha e de Portugal irmandades católicas que contavam, entre seus membros, com negros trazidos da África como escravos, além de brancos de origem ibérica." RUSSEL-WOOD, Anthony John R. *Escravos e Libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 191. Tal passagem aponta que as *dinâmicas de mestiçagens* foram práticas que, de acordo com Eduardo França Paiva, "moldaram o cotidiano das relações sociais na Ibero-América, forjando sociedades profunda e indelevelmente mestiçadas". PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 42. As irmandades são resquícios dessas dinâmicas e as imagens, suas herdeiras. Por isso defendemos o *modelo intencional de encomenda* como um conceito para compreendermos a forma como as imagens foram adaptadas para atender as demandas sociais, identitárias e religiosas desses homens que procuravam sempre a diferenciação.

[143] Nos próximos capítulos abordaremos a importância dessa imagem do lugar social ao analisar uma cadeirinha de arruar ornamentada pelo pintor Manoel Victor de Jesus.

[144] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 200-202.

A ausência das ordens religiosas foi fundamental para que as irmandades usassem de seu espaço de culto para a promoção de uma sociabilidade pautada nos desejos e medos dos confrades. Tais sentimentos, bem como o cotidiano, podem ser observados nas imagens produzidas e encomendadas por esses indivíduos.

Uma sociedade mestiça estava sempre em busca de elementos que proporcionassem diferenciação. A imagem associada ao culto tem papel importante nesse crisol de múltiplas identidades. Gruzinski chama a atenção para esse processo de "feitichização" da imagem religiosa, que no universo "mexicano" está intimamente ligado ao imaginário indígena.[145] Em Minas Gerais, podemos explorar as formas como eram realizadas as festas e as ornamentações pictóricas dos templos, o que é considerado aqui não apenas como uma forma de promover uma devoção, mas também de diferenciação das "qualidades"[146].

Enfatizar determinados elementos do culto e da iconografia escolhida era fundamental para difusão de uma identidade. Não obstante, cabe aqui uma observação importante. É feita uma referência às irmandades como se elas fossem grupos homogêneos, completamente coesos em suas questões de identidade, mas em seu interior não era assim que as coisas sucediam.

Sociabilidade é um termo que foi difundido entre os historiadores por Maurice Agulhon em sua obra, intitulada La sociabilité méridionale: confréries et associations en Provence orientale dans la deuxième moitié du XVIII siècle, publicado em 1966. Para Agulhon, sociabilidade seria "L'aptitude spéciale à vivre en groupes et à consolider les

---

[145] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 207.

[146] O que chamamos de diferenciação das "qualidades" está intimamente ligado as disputas que existiam entre as irmandades que alocavam em seu interior a condição de livre ou forro, e as "qualidades" de brancos, pretos, mestiços, etc. Compartilhamos dos apontamentos de Adalgisa Arantes Campos, que chama a atenção para a pompa ritualística de Minas Gerais setecentista, que os diferenciava no meio social. Segundo a historiadora, "No momento nos ocupamos da visão acomodatícia, ou seja, na reprodução na Colônia de uma mentalidade afeita às hierarquias, de natureza trifuncional conforme o modelo da Idade Média, que se revela com toda clareza nas mesas administrativas das irmandades e ordens terceiras, cerimônias, na configuração do espaço reservado aos ritos, insígnias e alfaias, e principalmente nas batalhas judiciárias assumidas pelas irmandades visando geralmente a precedência nas cerimônias públicas[146]. Esse apreço à precedência materializado no orgulho e na soberba é próprio de uma época em que o poder não está plenamente associado ao dinheiro, mas sim aos valores nobiliárquicos. (...)Como verificamos, o apreço às hierarquias e ao luxo era compartilhado pelas irmandades em geral, porém umas mais que as outras. De fato, os sodalícios poderosos tinham mais condições de se manifestarem através de ritos genuinamente pomposos, que não só exigiam a música e as alfaias adequadas, como também um domínio decorrente da tradição. Nesse sentido, as irmandades de brancos ricos (de lusitanos e também de nativos) foram as que melhor veicularam essa visão de mundo." CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. *Anais do X Encontro Regional de História* - ANPH-MG Minas, Trezentos Anos. Mariana: UFOP/ ANPUH: 1996, pp. 111-121.

groupes par la constitution d'associations volontaires".[147] Dessa maneira, o autor nos ajuda a compreender que existiam grupos com distintas "qualidades" no interior das confrarias religiosas de Minas, que, frente a outros grupos, viam-se como um grupo homogêneo, com uma identidade grupal, às vezes bem definida, ao passo que ao voltarem seus olhos para as dinâmicas do cotidiano, conseguiam enxergar certas diferenças.

Daniela dos Santos Souza, ao analisar o culto a Nossa Senhora dos Remédios, no interior da Irmandade do Rosário de São João Del Rei, é incisiva ao afirmar que a irmandade pode ser considerada um espaço de sociabilidade nos dois moldes apontados por Agulhon, com uma perspectiva formal e informal: "a formal, quando o irmão se associa à confraria, e a informal, quando os membros agem entre si e/ou com os grupos ali constituídos".[148]

Isto posto, voltemos às irmandades como grupo de identificação perante os outros tantos existentes. Existiam em seu interior diversas formas de relacionamento e de sociabilidade, mas a forma como se portavam perante o outro era o que fazia e ainda faz a diferença. Por isso nos valemos da imagem como discurso de persuasão. Gruzinski corrobora nossas assertivas com a seguinte passagem:

> A imagem barroca não é apenas uma efígie milagrosa ou um objeto de culto. Designa também todo um leque de representações minoritárias que misturam o político, o alegórico e o mitológico. O projeto é semelhante. Como sempre, trata-se de partilhar um imaginário com as massas e culturas heterogêneas.[149]

A imagem, a representação e a visualidade são tão importantes para essa sociedade colonial que elementos dos mais distintos se mesclam; e no caso da assertiva, se misturam na imagem religiosa ao compartilharem de um arcabouço simbólico comum: a hierarquia.

Ao concordar com Gruzinski, pergunta-se se é possível então, conjugar uma representação política e/ou social ao culto católico no ambiente colonial de Minas Gerais. Comparando o incomparável[150], acredito que Hans Belting corrobora a hipótese ao

---

[147] AGULHON, Maurice *apud* ARRISCADO, José Augusto. Sociabilidade burguesa em Viana do Castelo na segunda metade do século XIX: a assembleia vianense. *Revista da faculdade de Letras, História*. Porto, III Série, vol. 6, 2005, p. 273.

[148] SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e identidade*: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João Del Rei – séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João del Rei, 2010, p. 17.

[149] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 202.

[150] Acredito, assim como Marcel Detienne que "O essencial para se trabalhar junto é se libertar do mais próximo, do natal e do nativo, e tomar consciência, bem cedo e rápido, de que temos de conhecer a totalidade das sociedades humanas, todas as civilidades possíveis e imagináveis, sim, a perder de vista,

apresentar a simbiose de intenções presente em um príncipe que resolveu fundar um mosteiro leigo, no século XII.

Em 1152, Isaac concedeu um regulamento ao mosteiro no qual gostaria que fosse enterrado, dedicado à Virgem, denominada por ele como "minha salvadora do mundo e múltipla benfeitora". O príncipe concedeu ao mosteiro um ícone em mosaico que deveria ficar exposto sobre seu túmulo. Hans Belting chama a atenção para o fato de que Isaac desejava que aqueles que visitassem o mosteiro acreditassem que o ícone fora herdado dos céus e que ele estava autorizado a usá-lo como símbolo pessoal. Além de receber orações dos pobres, o príncipe recebia o reconhecimento dessas pessoas como fundador do mosteiro, além das orações dos monges, importantíssimas para a alma.[151]

A intenção de Isaac, provavelmente era a de ser reconhecido como um homem portador do ícone sagrado e de se diferenciar ainda mais em seu meio social, ao mesmo tempo que garantia um "bom lugar nos céus" após sua morte. Mesmo com temporalidades tão distintas, ao colocarmos justapostos através da perspectiva do poder, o domínio da imagem, novamente invocamos a importância do modelo intencional de encomenda para o nosso contexto colonial.

Cerceado por modelos iconográficos inseridos em um ambiente cada vez mais mestiço, a produção imagética mineira traz consigo uma dupla linguagem, que ao mesmo tempo que contempla o sagrado, ressalta os aspectos sociais de seu cotidiano.

1.9 A sobrevivência mestiça das formas

Deixando Isaac e seu túmulo para trás, pode-se conjecturar sobre uma sociedade mais próxima ao nosso recorte: as sociedades mestiças em formação nas colônias espanholas durante o século XVI, XVII e XVIII. Nessas sociedades em formação, há diálogo com a Nova Espanha do século XVII, onde um religioso granadino se afastou da política franciscana das imagens[152] para abrir o diálogo com os indígenas e, sobretudo,

---

historiadores e antropólogos da mesma forma confundidos. Esqueçamos os conselhos, prodigalizados por aqueles que se repetem há meio século, de que é preferível instituir a comparação entre sociedades vizinhas, limítrofes e que progrediram na mesma direção, de mãos dadas, ou então entre grupos humanos que atingiram o mesmo nível de civilização e que, à primeira vista, oferecem de modo suficiente homologias para navegar com toda segurança". DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável.* São Paulo: Ideias & Letras, 2004, p.46. Por isso acredito que Hans Belting sinaliza positivamente em relação as hipóteses relacionadas a imagem em Minas Gerais, mesmo analisando uma sociedade do século XII.

[151] BELTING, Hans Belting. *Semelhança e presença*, p. 283-292.

[152] De acordo com Gruzinski, foram os franciscanos que incutiram no pensamento dos habitantes do México a iconoclastia. Ataques foram realizados aos templos, imagens destruídas, ritos desmantelados. Para os franciscanos, por exemplo, insuflar o culto à Virgem era perigoso justamente porque poderia levar os indígenas à confusão e à prática da idolatria. Por esses motivos cerceavam o culto. Para eles, a imagem

com essa sociedade mestiça em formação. Montúfar[153] fora criado em contato com o mundo mourisco de Granada e tinha uma visão diferenciada da convivência e da riqueza das trocas entre as diversas populações.[154] Ao se afastar dessa política de tábula rasa pregada pelos franciscanos, que apostavam na ruptura do passado indígena de forma incondicional, o religioso abre caminho para a atuação da Igreja trindentina, que passa a amenizar a intransigência dos religiosos, proporcionando assim, uma acomodação entre aquilo denominado de paganismo antigo e o cristianismo crescente entre os indígenas.[155]

A construção de identidade através do uso da imagem é uma constante no universo "mexicano", sobretudo após a chegada do religioso granadino, que possuía a vivência de uma sociedade híbrida. Ao mesmo tempo em que era preciso ensinar o catolicismo por meio da profusão de imagens, era necessário o seu controle. De acordo com Gruzinski, a iniciativa de Montúfar

> joga com a superposição dos locais e a associação dos nomes, explora o enraizamento no chão e nas memórias, aposta na progressiva confusão-substituição nos espíritos, sem se inquietar com as eventuais derrapagens (...).[156]

Podemos associar aqui a questão da memória relativa à cruz dos Bacongo, que abordamos anteriormente, e o seu poder de "atualizar os poderes" dos senhores do reino do Congo. O sentimento de pertencimento que esses símbolos remetem para os africanos no mundo colonial pode ser justaposto ao que estava acontecendo no universo "mexicano" de Montúfar. A herança híbrida do religioso o faz compreender que o rompimento com as antigas tradições só causaria mais problemas e confusões. Sendo assim, o objetivo era o mesmo daquele que ocorreu na África dos Bacongo: homogeneizar para dominar. É preciso se valer do conceito de dinâmicas de mestiçagens[157] para compreender o papel central das trocas simbólicas em torno de um elemento que seria "puro", como a representação da Virgem.

---

deveria agir como instrumento da memória, da lembrança de algo que aconteceu há muito tempo, mas que se encontra agora no céu. Os franciscanos temiam um retorno às práticas idolatras, onde os índios passariam novamente a adorar as representações de pedra e madeira. GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 95-103.

[153] Segundo Arcebispo da Cidade do México. GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 139.

[154] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 140.

[155] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 140.

[156] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 145.

[157] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 41-42.

As dinâmicas de mestiçagens ocorriam em um espaço móvel, com elementos que poderiam se misturar atuando lado a lado com elementos que eram considerados "puros". Citamos o exemplo da Virgem justamente por ser uma representação que não se fundiu com o universo indígena, transformando-se em algo novo; ao contrário, ela adaptou sua imagem a elementos específicos dessa cultura, sem perder sua característica original. Eduardo França Paiva clareia essa assertiva na seguinte passagem:

> Essas dinâmicas resultaram obviamente de mesclas e, insisto, de interseções, de mobilidades e de trânsitos, além de superposições e de coexistência de elementos **que não se fundiram e não se transformaram em um novo produto misto.** Por isso, não penso em sociedades unificadas ou padronizadas sob um modelo mestiço; ao contrário, penso em realidades nas quais conviveram produtos mistos e "matrizes", muitas vezes tratadas como genuínas ou "puras" – gente, "nações", "castas", "sangue", culturas, tradições. **A característica principal, portanto, era a diversidade de um conjunto, e não a sua unicidade, ainda que formada de vários elementos.** (...) Essas dinâmicas, então, não se restringiam ao misto e, para existirem, abarcavam e incorporavam ao seu fazer-se as "matrizes", ainda que representadas e/ou autodeclaradas como "puras" e imutáveis.[158]

Montúfar percebeu que um conjunto unificado pela diversidade seria mais fácil para a Igreja dominar do que um conjunto rachado pela aspereza do discurso dos franciscanos, de rompimento com o passado. Os indígenas passaram a rememorar seu culto, que foi duramente combatido nos primeiros anos da atuação franciscana. O que ocorre na Nova Espanha colonial é o que aconteceu alguns séculos antes, na transição do mundo clássico para o mundo cristão.

Hans Belting afirma que "distinções claras frequentemente são impossíveis, já que as imagens cultuadas cristãs aparecem em formas tomadas emprestadas".[159] Os teólogos relacionavam a "Mãe de Deus" com a "Mãe dos Deuses", criando uma associação direta dos símbolos pagãos com a mitologia cristã nascente. Algo muito semelhante acontece com o culto a Nossa Senhora de Guadalupe, que foi associado a um lugar sagrado dos indígenas, onde era realizado o culto à deusa Tonantzin, que detinha a alcunha de "Nossa Mãe".[160]

---

[158] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 42 (grifo nosso).
[159] BELTING, Hans. *Semelhança e presença*, p. 37.
[160] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 143.

Baseando-se em Aby Warburg, Georges Didi-Huberman afirma que a perpetuação de uma imagem se refere à memória que ela carrega; uma memória inconsciente. E essa memória inconsciente só se manifestaria caso estimulada.[161] A memória indígena da "Nossa Mãe" sobreviveu no simbolismo da imagem cristalizada da Virgem de Guadalupe pintada no tecido autóctone. A figura da Virgem de Guadalupe seria aquilo que Didi-Huberman chama de nó de anacronismo, justamente porque na representação se entrelaçam diversas temporalidades, diversas formas de sentir e de rememorar. Nessa mesma imagem de Nossa Senhora de Guadalupe podemos encontrar a imagem da "Mãe dos Deuses", do período clássico, sobrevivendo ao tempo, tendo sua função simbólica inalterada.

Contudo, a imagem possui um poder de persuasão gigantesco, que pode ser usado por diversos grupos para transmitir as mais variadas mensagens. Quais seriam as motivações que levaram distintos comitentes a escolherem determinadas imagens e as modificarem, seja com o acréscimo de um suporte ou com a supressão de um elemento iconográfico? O que chamamos de modelo intencional de encomenda seria uma forma de promover a sobrevivência de um modelo antigo dentro de um novo contexto social? Ou seria simplesmente a sobrevivência dessas formas mnemônicas, que passaram por processos de mestiçagem, transformando-se em algo completamente novo?

É forçoso acreditar que a sobrevivência de determinadas formas, e o seu posterior resgate em contextos os mais diversos, está pautada na intencionalidade de cada agente encomendante. O mecenas, ou comitente, possui motivações, sentimentos, memórias, que no contexto que nesta pesquisa é analisado – o de Minas Gerais do século XVIII – estão intrinsecamente ligadas ao poder da Igreja tridentina e às características da sociedade colonial, de diferenciação de "qualidades", da escravidão e da visualidade de suas hierarquias.

Juntando imagem de culto, ausência das ordens religiosas e liberdade leiga, podemos dizer que temos um modelo intencional de encomenda atuante nas vilas mineiras. Arriscaria dizer que também podemos usá-lo para o contexto da Ibero-América, uma vez que Montúfar utilizou de seu lugar de poder – o de Arcebispo da Cidade do México – para modificar uma representação imagética definida pelo cânone católico. Ao modificar o suporte da representação, Montúfar abriu espaço para a associação indígena

[161] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 273.

da "Nossa Mãe" com a "Mãe de Deus", o que acabou gerando um culto arraigadamente mestiço. A intenção dele era a de dominar pela homogeneidade. O culto a Nossa Senhora de Guadalupe era a homogeneidade que ele queria, mesmo que no interior houvesse distinções. As dinâmicas de mestiçagens continuavam a acontecer nesse interior homogêneo, justamente porque temos o elemento dito "puro", que associando a si os elementos mestiços e também "imaculados", continuavam formulando meios de sociabilidade e dominação. A Igreja "mexicana" agradece o poder de persuasão da imagem barroca. Contudo, essa Igreja deveria agradecer ao modelo que foi perpetuado para persuadir determinadas concepções, religiosas e/ou sociais, que se refletiam na encomenda. Quantos espanhóis se ajoelharam perante a Virgem pintada no tecido autóctone? Quantos índios se curvaram perante a Virgem europeia pintada em seu tecido? A imagem da Virgem é uma junção de elementos e não se caracteriza como um novo produto; contudo, o seu culto se torna exemplo da mestiçagem cultural da Nova Espanha. Temos na imagem da Virgem de Guadalupe, bem como na representação maternal de Evita Perón, uma tradição remodelada para atender aos desejos e intenções dos comitentes. Criam-se mitos que se sustentam pelo poder da imagem e, sobretudo, da palavra.

O homem é um animal simbólico. Muitos poetas e pesquisadores já apontaram a necessidade do homem em possuir símbolos dos mais variados. E é essa relação com o simbólico que o diferencia dos outros animais, pois o símbolo não é apenas a imagem, é também o signo e o signo grafado como palavra. Ao dominar esse simbólico, o homem passa a usá-lo para os mais distintos fins, sobretudo para persuadir a suas intenções.[162]

Sendo assim, voltando ao caso apresentado por Serge Gruzinski sobre a Virgem de Guadalupe, outras questões também podem ser justapostas as desta pesquisa. O acréscimo efetuado por Montúfar à imagem da padroeira possibilitou, depois de alguns anos, a escrita de textos que estimularam o culto, que por várias razões ia se perdendo no imaginário populacional.[163] As publicações realizadas pelos amigos Miguel Sánchez e Luís Lasso de la Vega contribuíram para o reavivamento do culto. Gruzinski aponta que

[162] Cf.: CASSIRER, Ernst. *Filosofia das formas simbólicas I*: A Linguagem. Fondo de Cultura Econômica: Mexico, 1971-1985; CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*: introdução a uma filosofia da cultura humana. Martins Fontes: São Paulo, 1994; MOURA, Marinaide Ramos. O Simbólico em Cassirer. In: *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, pp.75-85, jan./jun. 2000; FURLANETTO, Beatriz Helena. A arte como forma simbólica. *R. Científica* / FAP, Curitiba, v. 9, pp. 36-50, jan./jun. 2012.
[163] Para maiores informações, ver: GRUZINSKI, Serge. Os efeitos admiráveis da arte barroca. In: *A guerra das imagens*, p. 139-219.

esse ressurgimento de importância da Virgem só se deu devido às redes bem articuladas dentro da sociedade colonial, em meados do século XVII, formada pelo núcleo criollo e universitário.[164]

O Novo Mundo foi forjado tendo como base as imagens religiosas. Enquanto a Europa "tremia" com a nova iconoclastia protestante, a Nova Espanha "tremia" com a iconoclastia dos conquistadores em relação aos seu ídolos. Minas Gerais se encaixa nesse universo de conexões simbólicas, no qual a imagem possui papel fundamental nas relações, sejam elas de âmbito religioso, social ou político; Cabe ressaltar, não houve em terras mineiras um processo de iconoclastia ou perseguição às imagens. Na verdade, houve apenas uma vigilância exercida pela Igreja, que analisava se a imagem estava dentro da ortodoxia cristã.

As imagens, por sua vez, necessitam de outro mecanismo simbólico para ganhar vida. No caso das imagens que analisamos através do modelo intencional de encomenda, temos as mais diversas pinturas que foram realizadas na região da Comarca do Rio das Mortes, também denominada aqui como Cultura visual do Rio das Mortes. O espaço geográfico que compõe o caminho das flores é constituído principalmente pelo simbólico escolhido para perpetuar um discurso. O discurso que chegava com a Bíblia, nos missais, nas hagiografias, na literatura mundana e com os homens dos mais variados espaços.

A sociedade que a tese analisa está, desde o seu nascimento, intrinsecamente ligada à tradição Católica. Os primeiros exploradores do território traziam consigo as imagens sagradas, às quais se voltavam sempre em oração. Os oratórios de viagem são o vestígio material do zelo desses homens com as representações de sua fé. Apesar disso, muitos desses homens e outros tantos que adentraram aos sertões, dificilmente tiveram um contato direto com a palavra escrita, baseando-se sua fé e tradição na oralidade.

As fontes escritas foram o arcabouço para a construção dos cânones imagéticos que chegaram e que foram reapropriadas através do modelo intencional de encomenda, atuante desde os primeiros tempos da evangelização, pois os jesuítas também utilizavam a imagem readaptada às suas intenções para persuadir os índios a seguirem a fé católica. Isto posto, temos em Roger Chartier um apontamento importante para a questão da formulação de um novo modelo para as construções imagéticas que se deram em Minas Gerais:

---

[164] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 171.

> Entre textos e gestos, as relações são, portanto, estreitas e múltiplas, obrigando a considerar em toda a sua diversidade as práticas do escrito. Das palavras ao texto, do escrito aos gestos, do impresso à fala (...) para compreendê-las, uma noção nos pareceu útil: a de apropriação. Ela evita, inicialmente, identificar os diferentes níveis culturais a partir apenas da descrição dos objetos que lhes seriam considerados próprios. Mesmo nas sociedades do Antigo Regime, são numerosos aqueles que se encontram compartilhados por diferentes grupos sociais – mas compartilhados sem que por isso seus usos sejam idênticos. Uma sociologia retrospectiva (...) deve então ser substituída por uma abordagem diferente, que concentre sua atenção nos empregos diferenciados, nas apropriações plurais dos mesmos bens, das mesmas ideias, dos mesmos gestos.[165]

Nesse sentido, a Nachleben – ou Sobrevivência – de Aby Warburg dialoga com o sentido de apropriação de Chartier. O nó de anacronismo apresentado anteriormente é recordado aqui. Para Warburg, a Nachleben seria a comunhão de inúmeras coisas em um mesmo lugar, em um mesmo momento, mas com apropriações distintas.[166] As imagens, assim como o texto, eram recebidas de formas diferentes pelas pessoas, dependendo do lugar de poder que elas se ocupavam. A forma como o modelo intencional de encomenda apresenta a imagem converge para esse caminho, de compreender os discursos, as fontes e as intenções daqueles que encomendavam e, principalmente, tenta compreender o público receptor no ambiente em que se encontravam, levando em consideração os meandros da sociabilidade mineira do século XVIII.

Nós de anacronismos, sobrevivência, apropriação, intencionalidades, dinâmicas de mestiçagens. Temos um arcabouço de conceitos que se entrelaçam no interior da definição do nosso modelo intencional de encomenda, que converge, em vários pontos, aos mesmos sentidos apontados por todos os conceitos até aqui discutidos. Mas ganha uma nova nomenclatura justamente porque se volta para a encomenda, para o processo de formulação de um novo objeto, baseado em um modelo recorrente e cheio de intencionalidades. A tese busca entender como "grupos e indivíduos fazem uso dos motivos e das formas que compartilham com outros".[167] Chartier define isso para os livros; a tese, se propõe a realizar para as imagens.

---

[165] CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime.* São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 12.
[166] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 43-50; 75-84.
[167] CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, p. 13.

Capítulo II
Do preto e branco à têmpera: os artistas coloniais

Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. São João del Rei/ MG
Venâncio José do Espírito Santo (atribuição). c.sec XIX. Foto da autora

Capítulo 2

Do preto e branco à têmpera: os artistas coloniais

2.1 O nicho do trabalho intermediário

Para se compreender os "grupos e indivíduos que fazem uso dos motivos e das formas que compartilham com outros", é preciso conhecer os agentes que atuaram no interior desse espaço colonial. Esse processo é importante a fim de clarificar alguns pontos já apresentados e para introduzir os responsáveis pela produção das imagens que serão analisadas. Afinal, o modelo intencional de encomenda só é válido quando apontamos aceitáveis possibilidades intencionais que estimularam comitentes e artistas na escolha de seus modelos.

Para tanto, é preciso compreender que as dinâmicas que permearam as relações sociais do período não se limitaram à dicotomia senhores e escravos. Dentro da dinâmica social do período, coexistira com escravidão, o trabalho livre, além a daqueles como a coartação e os aprendizes de oficio[168].

Um elemento importante para a compreensão dessas relações é a mestiçagem amplamente presente no contexto urbano decorrente do desenvolvimento da região mineradora. As interações sociais e culturais acabavam sendo mais fluidas nesses espaços e os mestiços, bem como outras "qualidades", acabavam por ter maiores oportunidades de mobilidade e ascensão social.

Cabe lembrar, que por mais que nosso foco seja o ofício da pintura, a sociedade ora analisada, é uma sociedade escravista, em que a condição jurídica, seja ela livre ou escrava, era vital para suas experiências de vida[169] e de identidade. Atrelado a esse regime de trabalho, temos a mestiçagem, que propiciou não apenas uma vivência compartilhada

[168] De acordo com Douglas Libby, existiam aqueles aprendizes que viviam como agregados nos fogos de seus mestres além daqueles escravos que acabavam se qualificando no cotidiano do trabalho. Acredito, da mesma forma que Libby, que "o sistema escravista, o uso da mão-de-obra escrava e a existência de uma considerável força de trabalho de indivíduos nascidos livres ou alforriados constituem objetos históricos complexos que não se rendem a explicações dogmáticas, teleológicas, dicotômicas ou simplistas". LIBBY, Douglas Cole. *Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil* colonial. In: LIBBY, Douglas Cole, FURTADO, Júnia Ferreira (orgs.). *Trabalho livre, trabalho escravo:* Brasil e Europa, séculos XVII e XIX. São Paulo: Annablume, 2006, p.69.
[169] GRINBERG, Keila. *Escravidão e liberdade nas Américas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p.7.

e trocas culturais, mas a interferência nas mesclas biológicas tanto na categorização desses agentes, quanto na sua identificação de "qualidade", fosse ela a autodenominação ou a denominação concedida pelo meio social.

A Ibero-américa, desenvolveu-se através de novas formas de conviver, que muitas vezes estavam pautadas em experiências anteriores propiciadas pela conexão entre várias partes do mundo. Portanto, as relações de trabalho precisam ser relativizadas, pois como aponta Keila Grinberg, liberdade e escravidão não podem ser tratadas como antônimo exato[170].

Desde o início, essa sociedade escravista não via como problema as mesclas biológicas, mesmo aquelas forçadas, visto que contribuíam para o aumento populacional necessário tanto para a o povoamento das terras recém-descobertas, quanto para o crescimento de mão-de-obra. Eduardo França Paiva aponta que

> O crescimento natural positivo do qual resultaram tantos crioulos e mestiços, foi introduzido a partir, sobretudo, da organização que se fez da força de trabalho; inicialmente indígena e *mestiza*, seguindo-se a introdução dos negros e o emprego de seus descendentes. Para compensar a diminuição da população de índios, que se acentuou com o passar dos anos, cresceu a de negros importados a de *mestizos/*mestiços/mamelucos, crioulos, mulatos, pardos, cabras e *zambos.* A procriação desregrada, as relações efêmeras, os concubinários foram (ainda que indiretamente) tolerados e até incentivados durante o século XVI, diante da necessidade de gente para ocupar, explorar e proteger as conquistas e a tática, junto com a importação humana, parece ter sido exitosa.[171]

Atrelado a esse processo escravista e ao estímulo das mesclas biológicas, temos o processo jurídico ligado à condição dos indivíduos. Se, desde o século XVI foi permitido, e até incentivado, o processo de mestiçagem, no campo jurídico também teremos uma maleabilidade em relação à liberdade.

Os processos de alforria foram uma constante nesse universo, desde o seu início, promovida tanto pelo Direito Romano[172], aquele utilizado pelas coroas ibéricas, quanto pelas mestiçagem. Segundo Grinberg, "algumas estimativas apontam que entre 0,5 e 2% dos escravos que habitavam o Brasil durante o período colonial conseguiram alforriar-se"[173]. Ainda de acordo com a historiadora, foi essa possibilidade de conquista da liberdade que aumentou o número de crioulos, mulatos, pardos e as mais diversas

[170] GRINBERG, Keila. *Escravidão e liberdade nas Américas*, p.8.
[171] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.111.
[172] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.113.
[173] GRINBERG, Keila. *Escravidão e liberdade nas América*, p.103.

"qualidades" atuando no nicho intermediário do trabalho, ou simplesmente categorizados como livres[174].

A ordem social vigente não era harmoniosa, mas tão pouco vivia mergulhada em conflitos[175]. As distinções existiam, bem como a hierarquização social regulada na classificação dos agentes através de sua qualidade e condição. As irmandades podem ser consideradas como centros aglutinadores de identidades pautadas justamente na naturalização dessas categorias, justificando assim a existência de um meio hierárquico[176].

A naturalização das categorias e das distinções não pode ser considerada exclusivamente como um processo de imposição da visão do dominante. Pelo contrário, pois também emergiu entre esses agentes que possuíam a chance de mobilidade, não apenas física, mas jurídica.[177] Vários foram os elementos que definiam esses agentes e apontavam o lugar ocupado por eles na hierarquia social, entretanto para esta pesquisa um deles será extremamente importante: o trabalho[178].

Nas áreas mais urbanizadas, como a das vilas e cidades, determinados tipos de trabalho poderiam ser considerados como uma forma de distinção entre homens de mesma condição jurídica, como o caso dos escravos de ganho, que mesmo permanecendo escravos de um senhor, detinham a "liberdade" de trabalhar com jornadas as mais

---

[174] A autora ressalta que o processo de alforria aumentou a população livre mestiça em comparação ao número de mestiços escravos. GRINBERG, Keila. *Escravidão e liberdade nas Américas*, p.102. Acreditamos que esse processo vai contribuir enormemente para a presença das mais variadas "qualidades" na atuação de trabalhos intermediários, como a pintura. A condição jurídica também será um elemento importante na construção de um oficialato das tintas, visto que vários aprendizes começaram a aprender o ofício ainda sob condição escrava, conquistando, posteriormente, a alforria e o status de trabalhador livre.

[175] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.112.

[176] As irmandades como centros de construção e solidificação de identidades – vide cap. II.

[177] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.112.

[178] De acordo com Isnara Pereira Ivo, "as condições referem-se ao *status* jurídico de pessoas e também de grupos sociais, tais como escravos, forros e livres. Apesar do edifício hierárquico de esquadrinhamento dos povos no Novo Mundo expressos na legislação do reino, no cotidiano das cidades, das vilas, dos sertões, das casas e dos espaços de trabalho, essas pessoas protagonizaram formas de viver pautadas em relações afetivas, de trabalho e, também, de dominação." IVO, Isnara Pereira. Seria a cor, a qualidade, a condição ou o fenótipo? In: IVO, Isnara Pereira, PAIVA, Eduardo França (orgs.). *Dinâmicas de mestiçagem no Mundo Moderno*: Sociedades, culturas e trabalho. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2016, p.21. Apesar de concordarmos com os meandros apresentados por Ivo, acreditamos que as relações eram pautadas, primeiramente pela dominação e posteriormente seguida pelas relações de trabalho e afetivas, pois o processo de escravidão também perpassa a ideia de superioridade de determinados agentes e conceitos. Temos como exemplo a atuação da igreja católica perante os indígenas e africanos, que incutiu seus dogmas através de processos de imposição, terror e catequese.

variadas, pagando, ao final, valores previamente acertados. Muitos desses escravos destinavam uma grande parte de seus rendimentos para comprar sua alforria[179].

Essa perspectiva do "escravo de ganho" pode ser associada ao processo de aprendizado de ofícios. Os mestres de ofício precisavam de pessoas que fossem capacitadas para o tipo de trabalho que exerciam. Os pintores, por exemplo, nunca atuavam sozinhos, pois precisavam de braços para preparar as tintas, armar os andaimes, bem como de aprendizes para auxiliá-los a finalizar rapidamente as mais variadas obras.

O processo de aprendizagem de um determinado ofício ligado ao espaço mestiço vai promover a ascensão econômica e, consequentemente, uma melhor colocação na hierarquização da sociedade de grande parte de libertos. Eduardo França Paiva afirma que

> nas cidades, vilas e povoados, pode-se dizer, essa gente constituiu grande parcela de uma camada média ou intermediária urbana, peça importante da sustentação dos mercados ibero-americanos. Além dos negros libertos, foram agregados a esse agrupamento crioulos, mulatos, pardos, *zambos*, índios e mestiços. Houve, portanto, índios entre esses grupos médios urbanos, embora no Brasil, de uma maneira geral, eles não tenham se conformado em grupo verdadeiramente expressivo[180].

Sendo assim, o processo de alforria desses agentes promovia a mobilidade social, bem como a permanência do regime escravista, que era alimentado pela distinção das condições jurídicas e pela organização do trabalho. No meio desse processo encontramos a coartação, que permitia uma negociação entre o dono e o escravo para a compra da liberdade[181]. No caso, o escravo não era mais responsabilidade direta do dono, possuía autonomia para exercer um ofício, tecer redes de sociabilidade e de se relacionar com outras "qualidades", constituindo, inclusive, família. O processo de pagamento da alforria era parcelado em anos, o que poderia gerar problemas para os cativos[182]. A coartação era

---

[179] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.114.
[180] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.115.
[181] Cabe ressaltar que existiam outras condições inseridas nesse universo, além da alforia e da coartação. No caso, nos referimos ao Administrado, que "era um índio submetido à administração particular de um homem libre, prática comum entre os paulistas, por exemplo, desde a primeira metade do século XVII, mas que envolveu religiosos, como os Jesuítas, que administravam aldeias, além de interesses dos governos locais e da própria coroa portuguesa". PAIVA, Eduardo França Paiva. *Dar nome ao novo*, p.161.
[182] Eduardo França Paiva apresenta uma dessas situações da seguinte forma: "Cosme era crioulo e escravo do Dr. Francisco Jozé de Carvalho Lima, morador no arraial do Paracatu, a noroeste da Comarca do Rio das Velhas. Além disso sabia ler e trabalhava 'escrevendo nos cartórios daquele arraial, para o que tem inteligência...', segundo suas próprias palavras. Tratava-se de situação rara, menos por conta do conhecimento técnico adquirido e mais por conta da atividade assumida pelo escravo. Era dessa ocupação que ele tirava o dinheiro necessário para saldar as parcelas de sua coartação, acertada informalmente com seu proprietário, por um valor bastante alto: 200 oitavas de ouro, que convertidas valiam 240$000 réis. Dois anos após o trato, segundo Cosme, seu senhor 'o chamou a cativeiro', isto é, suspendeu a coartação e o submeteu, novamente, à condição de escravo, desconsiderando tudo o que havia sido pago". PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*, p.79.

uma forma de negociação da liberdade com condições especiais. Presume-se, a partir desse processo, que as relações entre mestres e aprendizes, não apenas de condição escrava, também perpassava por uma negociação semelhante: a troca do ensino do ofício pelo trabalho não-remunerado até determinado período.

O processo de hierarquização pode ser encontrado em vários agrupamentos sociais, inclusive tendo a distinção de agentes como um elemento constituinte de lugares de poder, seja em uma perspectiva macro ou micro, seja ela dentro ou fora de condições como o escravismo, pois é um elemento vital para a constituição de lideranças e demarcação de tipos de trabalho. Como exemplo de espaços de sociabilidade embasados em elementos hierárquicos e de distinção temos as Irmandades. Os escravos que se associavam às irmandades do Rosário sabiam muito bem o que significava ser Juiz, Tesoureiro ou Procurador de um aglomerado de pessoas, da mesma forma que livres e libertos sabiam em qual irmandade teriam mais chances de mobilidade e ascensão.

No universo do trabalho, os agentes das mais diversas "qualidades" e condições estavam relativamente próximos, dividindo não apenas um determinado ofício, mas também desejos e medos. Esses laços de sociabilidade criados a partir da convivência poderiam ocasionar importantes caminhos para a ascensão grupal e intergrupal. Contudo, acredita-se que apenas a convivência não poderia ser um dos elementos principais de mobilidade e de ascensão. Agradar o contratante, o dono ou o mestre através da prática de um ofício é, considerado aqui, um elemento importantíssimo para o alcance de reconhecimento e favores.

Houve um encontro de culturas entre ibéricos, indígenas, africanos, crioulos, mestiços nesse novo espaço denominado de Ibero-america e, mesmo que o processo tenha sido marcado pela mobilidade, pelas negociações e pela ascensão de agentes com origem escrava, não podemos esquecer que toda essa ação é fruto da dominação e imposição da cultura ibérica sobre os povos africanos, indígenas e mestiços. A sociedade analisada nesta pesquisa, por mais mesclada que fosse, era pautada pelas regras culturais e econômicas dos europeus e seguiam a sua hierarquização, seus modelos e suas falhas, grande parte criada devido aos encontros pregressos e adaptada ao novo espaço.

Dessa forma, o nicho de trabalhos intermediários, ou seja, daqueles que não eram executados puramente por escravos, foi extremamente importante para inúmeras "qualidades" saírem de uma condição social considerada inferior. Possivelmente existiam "premiações" para aqueles que se encaixavam nas concepções de talento e bom trabalho

desempenhado. Eduardo França Paiva nos atenta sobre isso ao destacar a recomendação de Dom Fernando II de Aragão ao governador da Ilha Espanhola: "possibilidade de alforria para os que trabalhassem bem era uma realidade possível"[183]. Caso o trabalhador possuísse a condição jurídica de escravo, a alforria era, por si só, uma forma de distinção e mobilidade. Contudo, o universo do trabalho também era composto por agentes de condição livre, o que acarretou outros tipos de premiação, para além da alforria, como a indicação a outros contratantes a cargos militares de ordenança ou a ocupação de lugares públicos importantes.

José Newton Coelho Meneses define muito bem aquilo que aqui é denominado de nicho do trabalho intermediário, ocupado, em grande parte, pelo ofício mecânico:

> O trabalho mecânico ou os mesteres, como eram chamadas as atividades manuais no espaço histórico do Antigo Regime português, construiu no exercício laboral de homens e de mulheres a óbvia essencialidade da elaboração de produtos e da prestação de serviços fundamentais para a sobrevivência da população. Concomitantemente a essa construção basilar, banal porque cotidiana e substancial porque necessária, edificou formas de prestígio para os oficiais mecânicos pela atividade ocupacional que exerceram, além de ter proporcionado mecanismos de participação na vida dos aglomerados humanos onde viveram.[184]

Esses homens das mais variadas "qualidades" ocupavam os nichos do trabalho intermediário, prestando diversos serviços para a sobrevivência da população das cidades, vilas e entorno. Esses serviços acabavam propiciando o reconhecimento e distinção de alguns como bons oficiais, o que rendia, além da fama, mobilidade. Apesar disso, mesmo existindo tais possibilidades, os mestiços acabavam sendo também reconhecidos pela pecha de nocivos e ociosos. Segundo Antonil,

> Melhores ainda são, para qualquer ofício, os mulatos; porém, muitos deles, usando mal do favor dos senhores, são soberbos e viciosos, e prezam-se de valentes, aparelhados para qualquer desaforo. E, contudo, eles e elas da mesma cor, ordinariamente levam no Brasil a melhor sorte; porque, com aquela parte de sangue de brancos que têm nas veias e, talvez, dos seus mesmos senhores, os enfeitiçam de tal maneira, que alguns tudo lhes sofrem, tudo lhes perdoam; e parece que se não atrevem a repreendê-lo; antes, todos os mimos são seus. E não é fácil cousa decidir se nesta parte são mais remissos os senhores ou as senhoras, pois não falta entre eles e elas quem se deixe governar de mulatos, que não são os melhores, para que se verifique o provérbio que diz: que o Brasil é o inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e das mulatas; salvo quando, por alguma desconfiança ou ciúme o amor se

[183] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.112.
[184] MENESES, José Newton. Ofícios Mecânicos. In: ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais*: período colonial. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 289.

> muda em ódio e sai armado de todo o gênero de crueldade e rigor. **Bom é valer-se de suas habilidades quando quiserem usar bem delas, como assim o fazem alguns; porém não se lhes há de dar tanto a mão que peguem no braço, e de escravos se façam senhores**.[185]

Assim, defende-se nesta tese a ideia de que o nicho do trabalho intermediário propiciava a ascensão e mobilidade de seus agentes, quando reconhecidos como de talento pelos seus contratantes. Novamente é ressaltado que ascensão e mobilidade não querem dizer necessariamente que esses homens encontraram a glória, a consideração social ou que constituíram riquezas. Alguns conseguiram, mas a grande maioria se destacava e se movia dentro de seus próprios espaços de atuação, como os irmãos que assumiam cargos importantes no interior das irmandades. Esse processo também pode ser considerado prestigioso.

Ao possuírem um determinado ofício, esses homens acabavam por ocupar nichos da economia colonial que não optavam pelo trabalho escravo. Ressalta-se também que ao mesmo tempo, ocupando um lugar intermediário, esses agentes eram essenciais na realização de determinados ofícios bem específicos, como o caso da pintura, sendo exercida, nos primeiros tempos, por grande parte de pintores europeus.[186] Essas formas alternativas de trabalho eram extremamente favorecidas pelo ambiente urbano, que necessitava de oficiais mecânicos capacitados para executar com habilidade as mais diversas atividades que fugiam ao conhecimento de escravos ou livres sem formação específica.

Por isso o processo de aprendizagem de determinados ofícios era estimulado e até mesmo bancado por senhores de escravos. A especialização também ocasionava os exemplos apresentados anteriormente, como o "escravo de ganho", a coartação e as alforrias. Para se conseguir a liberdade, muitas vezes era preciso comprá-la, ou com dinheiro ou com permuta de trabalho.

Sheila de Castro Faria ressalta que a documentação do período demonstra com grande frequência que os forros eram extremamente pobres, mas problematiza a fonte[187] demonstrando que a pobreza, muitas das vezes, esteve associada à ideia de forro, da

---

[185] ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982, p. 89-90 (grifo nosso).
[186] Aprofundaremos mais nessa questão no tópico sobre mestres e aprendizes.
[187] FARIA, Sheila de Castro. Mulheres forras – riqueza e estigma social. *Tempo*, núm. 9, julho de 2000, Universidade Federal Fluminense, Niterói, pp. 65-92, p.67.

mesma forma que a ideia do tronco esteve associada ao escravo. Contudo, segundo a autora:

> Argumentei que a pobreza era o que esperava os homens e mulheres alforriados. Partia do pressuposto, segundo argumentos de vários trabalhos, que as alforrias eram onerosas para os escravos. Ao passar anos juntando o necessário para sua libertação, o resultado mais evidente seria entrar na sociedade livre sem pecúlio algum, além da carga social estigmatizante. A pobreza, portanto, seria dupla. Dificilmente, concluí, o alforriado teria chances de enriquecimento ou de adquirir algum tipo de *status* social. Realmente, o *status* eu não pude detectar, mas a possibilidade de enriquecimento foi possível[188].

O talento, como já foi apontado no primeiro capítulo, atrelado às possibilidades do nicho intermediário e às ligações sociais estabelecidas nos contatos diários, seja por meio do próprio ofício seja pela religiosidade, possibilitou a alguns oficiais mecânicos a alcançarem um *status* social diferenciado. Os pintores que conseguiram se destacar pelo ofício, ao arrematarem serviços importantes para a cultura visual na qual estavam inseridos, e por indicações a cargos de ordenança, demonstram como o trabalho bem executado era uma das melhores formas de se alcançar uma qualidade social distinta.

Para se compreender os aspectos do ofício de pintura e sua distinção perante outros afazeres mecânicos deve-se salientar o processo urbanístico dos arraiais e vilas de Minas Gerais. Se em um primeiro momento, devido ao fausto aurífero, os conglomerados surgiram erigindo suas primeiras capelas próximas aos veios de exploração, com o tempo, esses centros foram criando estruturas econômicas e sociais que diversificaram a economia e possibilitaram, com o declínio aurífero, seu crescimento e autossuficiência[189].

Vários foram os problemas e preocupações suscitados pela urbanização precoce das Minas Gerais para os administradores portugueses, inclusive o medo de revoltas, devido ao número reduzido de brancos se comparado à grande presença de negros e mestiços.[190] Contudo, como aponta Silvia Lara, é importante atentarmos para a

---

[188] FARIA, Sheila de Castro. Mulheres forras – riqueza e estigma social. p.70.

[189] ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Ricos e Pobres em Minas Gerais*: Produção e Hierarquização social no Mundo Colonial, 1750 – 1822. Belo Horizonte: Argumentum, 2010. ANDRADE, Marcos Ferreira de. *Elites regionais e a formação do Estado imperial brasileiro*. CARRARA, Angelo Alves. *Minas e Currais*: Produção Rural e Mercado Interno de Minas Gerais – 1674 – 1807. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007. GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o Mito da decadência de Minas Gerais*. LIBBY, Douglas Cole. *Transformação e Trabalho em uma Economia Escravista*: Minas Gerais no século XIX. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. MARTINS, Roberto Borges. *A Economia Escravista de Minas Gerais no séc. XIX*. Belo Horizonte: Cedeplar/UFMG, 1982.

[190] *Um verdadeiro formigueiro de negro*s. Ao reproduzir a frase de um oficial francês que chegou ao Rio de Janeiro em 1748, Silvia Lara chama a atenção para a *multidão de pretos e mulatos* que dominava a paisagem do Brasil. Os dados demográficos que a autora apresenta para o século XVIII, para Rio de Janeiro e Salvador (p.127-128) convergem com os apresentados por Douglas Cole Libby para Minas Gerais no

mestiçagem, justamente porque "a ideia de que os brancos eram livres e os negros necessariamente escravos não se aplica à América portuguesa setecentista"[191], pois as categorias de "qualidade", muitas vezes confundidas com cor de pele, utilizadas por esses homens, indicavam, além de um distanciamento do universo da escravidão, o lugar que ocupavam e das interações sociais que possuíam. O léxico[192] das "qualidades" é de extrema importância para a compreensão das dinâmicas de mestiçagens nas quais nossos pintores estavam inseridos, precisamente porque essas denominações poderiam partir tanto de um observador quanto dos próprios agentes. Esse tema será abordado nos próximos tópicos.

Isto posto, acredita-se que a condição jurídica dos agentes dessa sociedade era o primeiro elemento de diferenciação social, pois se não era escravo, poderia ser "forro" ou livre. A cor de pele também pode ser avaliada como um elemento que aproximou ou afastou do estigma da escravidão, mas não era a principal definidora de prestígio, distinção ou mobilidade. Era a "qualidade", como já relatamos, a categoria mais importante, pois indicava para o outro a origem, ascendência e posição social ocupada.

Muitas denominações de "qualidade" são confundidas com a cor de pele. Mas para se compreender essas distinções, é preciso retornar àquela sociedade e, para isso, fazer uso dos dicionários de época, tal como o *Vocabulario portuguez e latino*, de Dom

---

mesmo período. Ao apresentar sua tabela referente a população de Minas Gerais, por designação de cor, sexo e condição legal (1786 e 1805), Libby chega à seguinte conclusão: *A TAB2 resume as informações contidas em dois arrolamentos que separaram a população por sexo, "cor" e condição social – no caso apenas livres e escravos – e datados de 1786 e de 1805. Sem esquecer que estamos lidando aqui com estimativas, o que salta aos olhos é a diminuta proporção de brancos na população, menor ainda que a de 1776. Essa proporção era de apenas 18,1% em 1786 e de 19,2% em 1805, significando que os brancos representavam pouco mais que um terço da população considerada livre. Tratava-se de um legado da chamada "idade do ouro" e suas práticas características de miscigenação e da conceição "liberal" das alforrias"*. LIBBY, Douglas Cole. As populações escravas das Minas Setecentistas: um balanço preliminar. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas,* vol.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p.419. Uma observação se faz necessária em relação a citação de Douglas Libby: Preferimos utilizar o conceito de *dinâmicas de mestiçagem* e não o de miscigenação, pois o conceito abarca muito mais as *práticas históricas que moldaram o cotidiano das relações sociais da Ibero-América, forjando sociedades profunda e indelevelmente mestiçadas.* PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo, p.42*.

[191] LARA, Silva Hunold. *Fragmentos setecentistas*: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 131.

[192] O universo colonial e suas sociedades dinâmicas já contavam com um conjunto lexical bem estruturado. De acordo com Eduardo França Paiva "ao final do século XVIII as dinâmicas sociedades e os frenéticos mercados ibero-americanos já podiam contar com um conjunto lexical consolidado, prestes a tornar-se tricentenário. Ele vinha nomeando o mundo das mestiçagens biológicas e culturais em associação às formas de trabalho compulsório, mormente a escravidão de índios, negros, crioulos e mestiços. Vocábulos e respectivos empregos (ainda que variados) haviam se generalizado no mundo ibero-americano, e os mecanismos de divulgação ainda continuam merecendo maior atenção por parte dos historiadores". PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 48.

Raphael Bluteau é sempre um bom caminho. Esse cuidado é essencial para compreender o *status* do pintor na região que aqui é estudado e seu desenvolvimento, longe de cometer equívocos ocasionados pelo sentido atual dos vocábulos.

Sendo assim, ao consultar o dicionário de Bluteau, tem-se como uma das definições para o vocábulo PRETO: "Negro. Preto também se chama o escravo Preto. *Servus niger*".[193] O verbete, além de significar cor, apontava a condição jurídica do indivíduo que era categorizado com o vocábulo Preto. Sílvia Lara ressaltou em seu livro que a palavra "negro" era um designativo de cor associado a uma origem geográfica específica.[194]

A existência de um léxico variado para as "qualidades", como Mulato, Pardo, Cabra, Mestiço demonstram a fluidez dessa sociedade, permitindo também mudanças em suas denominações de acordo com os espaços onde se encontravam. Podemos dizer que as "qualidades" assumiam, de acordo com o contexto, uma mola propulsora para interação, aceitação e significação social.

Assim, devido à mestiçagem, várias outras categorias surgiram nesse universo, e passaram a ser associadas não à escravidão, mas ao processo de mistura que as interações urbanas propiciavam. Categorizar essa população era importante também para a questão administrativa das colônias, indo além da mera distinção local. A América espanhola, que também compartilhava desse universo mestiço, originou, além da classificação tradicional das mesclas, os *cuadros de castas*, que eram a representação pictórica da mestiçagem. De acordo com Valéria Piccoli,

> Tendo como assunto principal a mestiçagem, os quadros de castas da América Espanhola do setecentos se ocupam da representação de conjuntos familiares compostos de um casal, cujos indivíduos procedem de grupos raciais distintos, e pelo menos uma criança derivada desta união e, portanto, mestiça. Considerando-se todos os cruzamentos possíveis entre as três etnias principais – o branco, identificado como espanhol, o negro e o índio – e dessas com os tipos mestiços resultantes de cada mescla, chega-se a dezesseis diferentes "castas" que comporiam o total da população mexicana. A constante presença de uma inscrição que explica a mescla racial figurada na pintura – como "de negro e índia, China Cambuja" – parece ser prática emprestada das ciências naturais.[195]

[193] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p. 727.
[194] LARA, Silva Hunold. *Fragmentos setecentistas,* p. 132.
[195] PICCOLI, Valéria. Carlos Julião e o desenho etnográfico no Mundo Português. In. VALLE, Arthur, DAZZI, Camila, PORTELLA, Isabel (orgs.). *Oitocentos* - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014, p. 518.

Os *cuadros* são uma importante fonte para se compreender como se deu a mestiçagem e como era entendida pela população da época. Para o espaço de análise, infelizmente, não há uma referência pictórica tão específica quanto, mas há os desenhos de Carlos Julião, por exemplo, que retratam detalhes desse universo, ressaltando as diferenças não na questão da mestiçagem, como nos *cuadros*, mas por meio da forma como desenha os diferentes modos de vestir[196], ressaltando pelo simbólico, as diferenças dos extratos sociais. Segundo Piccoli,

> Entretanto, inexiste em Julião a intenção de compor um quadro completo de todas as possibilidades de tipos sociais do mundo português do reino e ultramar e, dessa forma, dar a ver uma estrutura social. Mas é possível sim entrever essa estrutura, que se insinua nos modos mais ou menos sofisticados de vestir, no fato de todos os negros carregarem algo nos ombros ou na cabeça e nenhum dos brancos carregar nada, ou nos brancos que supervisionam o trabalho dos negros nas minas, ou no fato das cenas de índios serem compostas com cenários que remetem ao ambiente natural.[197]

Ao afirmar que Carlos Julião entrevia uma estrutura social e a representava nos desenhos das vestimentas, Picolli se aproxima desta tese, que ressalta a mestiçagem, o nicho do trabalho intermediário e o simbólico como elementos primordiais de distinção. Desde o início, é defendida a ideia de que em uma sociedade com maioria iletrada, marcada pelas mesclas e pela escravidão, o simbólico é também extremamente importante para a visualidade e assimilação de um determinado lugar social.

Assim, o talento e o conhecimento de determinados ofícios poderiam propiciar uma ascensão social, que só se dava de forma completa quando o outro a reconhecia. O agente que desejava distinção e prestígio precisava, além de se destacar no mundo do trabalho, portar-se distintamente de seus pares de ofício[198] no meio social e para isso, o

---

[196] PICCOLI, Valéria. Carlos Julião e o desenho etnográfico no Mundo Português, p. 518.
[197] PICCOLI, Valéria. Carlos Julião e o desenho etnográfico no Mundo Português, p. 518.
[198] Douglas Libby nos apresenta uma hipótese contundente sobre as corporações de oficio de Minas Gerais, que nos ajuda a pensar mais sobre a questão da distinção entre os pares e da necessidade desses artistas em se diferenciarem. Faz sentindo pensar na individualidade de um atelier, comandando por um único artista, e sua busca por viabilizar redes de sociabilidade que lhe rendesse arrematações, quando temos um ambiente que não favorece as corporações de ofício e sim o *talento* individual. Concordamos com o autor quando afirma que "pelo menos no que diz respeito a Minas colonial, portanto, pode-se concluir que, embora os ofícios florescessem, nenhuma organização corporativa emergiu. Ao relutantemente reconhecer este fato, Meneses vagamente sugere que ele talvez se explique pela influência precoce e mais forte das ideias liberais nas Minas em comparação com Portugal ou com o resto do Brasil. É possível ir mais longe ao perguntar por que, já na década de 1730, as câmaras começaram se desinteressar na regulamentação dos ofícios. A resposta é que, tal como no caso dos preços de alimentos básicos, os 'homens bons' das câmaras passaram a compreender que preços baixos resultavam, sobretudo, da *ausência de regulamentos*. Em outras palavras, as autoridades locais rapidamente apreenderam que, no médio e longo prazo, ao deixar as forças do mercado seguirem seu curso natural, assegurava-se um declínio do custo de vida e assim evitava-se a desordem social do tipo que ameaçara eclodir durante as efêmeras fomes da primeira década do século XVIII. Com

simbólico presente em seu cotidiano, como nas vestimentas, nos objetos de uso, nas irmandades e até mesmo nas casas de morada eram elementos que contribuíam para tal.

Todas as "qualidades" poderiam alcançar fama e reconhecimento nas sociedades urbanas em que se encontravam, bastava apenas demonstrar o talento e a qualidade do ofício, conquistar redes de interação com os ditos "Homens bons" dos locais e se portar simbolicamente distante do estigma da escravidão.

Como já foi ressaltado, o conceito de dinâmicas de mestiçagens ajuda a compreender um pouco dos meandros dessa sociedade altamente móvel. Se existia a mobilidade espacial dos trabalhadores, como demonstra Boschi[199], existia também a mobilidade entre "qualidades".[200] Essa mobilidade se dava, muitas vezes, graças ao ofício ocupado. Nesse universo cultural marcado pelo escravismo, determinados ofícios eram o meio mais rápido e confiável para esses agentes alcançarem prestígio e um lugar de destaque entre os pares. Nesse contexto movediço, alguns oficiais mecânicos como pintores e artífices conseguiram se destacar por meio do trabalho.[201]

2.2 As dinâmicas de mestiçagens e o trabalho

Na Iberoamérica não era impossível a mudança de "qualidade", pois as mesmas variavam de acordo com as intenções dos agentes perante determinados grupos. Para conseguir se distanciarem do passado escravista, o que já era considerado uma forma de distinção, muitos mestiços precisavam investir na criação de redes de sociabilidade que propiciassem o reconhecimento de suas "qualidades" e, consequentemente, a indicação ou contratação para algum trabalho. Acredito que para uma distinção e ascensão social bem sucedida, era necessário possuir a condição de livre ou de forro, exercer algum ofício com talento e possuir ao menos algum contato importante nas vastas ramificações das redes de sociabilidade.

efeito, a evidencia é inequívoca: desde mais ou menos o ano de 1715 em diante, as Minas Gerais se beneficiaram de uma queda secular nos preços de bens e serviços (Silva,2002). Desta forma, ao mesmo tempo que encorajavam o florescimento de diversos ofícios e assim contribuíam à consolidação de uma complexa divisão do trabalho, as forças do mercado agiram como um impedimento à emergência de uma estrutura corporativa". LIBBY, Douglas Cole. *Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial*, p. 64.

[199] BOSCHI, Caio César. *O Barroco mineiro*, p. 12.

[200] PAIVA, Eduardo França Paiva. *Dar nome ao novo*.

[201] BOSCHI, Caio César. *O Barroco mineiro*, p. 13.

Sendo assim, as condições jurídicas que separavam livres de escravos eram uma forma de diferenciação. A "qualidade", por sua vez, conseguia atrelar em sua definição outros tipos de elementos que configuravam o lugar ocupado pelo indivíduo, como procedência, crença religiosa e cor de pele. Pardos, mestiços, zambos não eram brancos e sua "qualidade" apontava para isso.

Essa fórmula de identificação e distinção não foi usada apenas pela administração pública ou pelas associações leigas, mas por toda a sociedade. Nessa perspectiva movediça, a cor também é considerada um elemento importante da distinção social, mas não a única a definir as relações. Dessa forma, a cor só era identificada e definida dentro de um contexto cultural e social, que era diferente em cada ponto da Ibero-américa: "a 'cor', portanto, era histórica, produzida no tempo e no espaço"[202].

A condição jurídica de livre, forro e escravo contribuiu para a hierarquia desse novo espaço, atuando conjuntamente com a "qualidade" para identificar indivíduos e construir identidades grupais. Nessa perspectiva este trabalho é considerado como fundamental para o processo econômico, de mobilidade e distinção, visto que Minas Gerais, região próspera e com grande número de escravos, tinha necessidade de preencher os nichos de trabalho intermediário com mão-de-obra não escrava, abrindo espaço para a atuação dos nascidos livres e dos forros.

Dessa forma, a execução de ofícios específicos foi também um elemento importante na categorização, distinção e mobilidade desses agentes, pois aquilo que era denominado de "defeito mecânico" estava diretamente relacionado à condição de escravo. Trabalhar lado a lado com escravos, mesmo sendo livre ou forro não caracterizava elevação social. Contudo, caso livres e libertos trabalhassem lado a lado a escravos exercendo trabalhos ditos mais nobres, tais como aqueles ligados ao método liberal, esses livres e libertos, muito provavelmente, não seriam visto de forma negativa. Acredito que o ofício da pintura, por sua vez, encaixa-se nesses nichos de atuação.

Roberto Guedes, ao analisar o trabalho e a mobilidade social, retorna a Caio Prado Júnior e a sua avaliação sobre o ofício que definia os egressos do cativeiro como homens e mulheres sem oportunidades econômicas e estima social, justamente "porque o defeito

[202] PAIVA, Eduardo França Paiva. *Dar nome ao novo*, p.158.

mecânico e sobretudo a escravidão teriam desqualificado o trabalho, rebaixando os que o executavam".[203]

Não se pode concordar com essa perspectiva quando são analisados os pintores da região da Comarca do Rio das Mortes e também quando se estende essa ideia para outras regiões de Minas Gerais. O trabalho, ao contrário do postulado pelos códigos de nobreza que regiam a sociedade portuguesa, inclusive a colonial, propiciava sim uma forma de identificação, de distinção e de mobilidade social dentro desse universo escravista.

Guedes nos recorda como a sociedade portuguesa definia sua nobreza:

> Na sociedade portuguesa moderna, apesar das gradações no interior de cada estamento, havia uma distinção básica entre peões e pessoas de mor qualidade. No Seiscentos, definia-se a nobreza pelo que não se fazia. Dedicar-se ao "trabalho braçal, ser dono de loja, artesão e outras ocupações 'inferiores' era para os plebeus" (Schwartz, 1988, p. 210).[204]

Contudo, em Minas Gerais, assim como em todo o domínio português, existe uma realidade completamente distinta, devido tanto à atuação das *dinâmicas de mestiçagens* quanto às estruturas pouco rígidas da administração, o que vai propiciar uma certa malemolência em relação ao defeito mecânico. Guedes ressalta ainda que talvez o desprestígio relacionado à atividade manual fosse mais forte na alçada administrativa, uma vez que cargos honrosos não poderiam ser assumidos por pessoas com defeito mecânico. Apesar disso, o "defeito mecânico" não era desprestigioso no cotidiano; pelo contrário, na perspectiva desta pesquisa, era ele que propiciava aproximações e alianças com aqueles que poderiam garantir estabilidade e distinção a esses homens do trabalho.

Outras atividades exercidas também eram arroladas de forma pejorativa, como o comércio, segundo o ideal de nobreza português. Contudo, para a realidade da colônia brasileira, João Fragoso demonstrou o contrário. Ao analisar os comerciantes de grosso trato atuantes no Rio de Janeiro, percebeu que estes possuíam caráter aristocrático e estavam muito bem inseridos entre as camadas mais "nobres" da cidade.[205]

Uma vez que aqui é esboçar o ambiente vivido pelos oficiais mecânicos, como os pintores, artesãos e outros tipos de artífices e de oficiais liberais no interior desse espaço,

---

[203] GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*: trabalho, família, aliança e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c.1798 – c.1850). Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2008, p. 69.
[204] GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*, p.70.
[205] FRAGOSO, João Luís Ribeiro. A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima; BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). *O Antigo Regime nos Trópicos*: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 41.

não será aprofundada aqui a questão do comércio ser, até um determinado período, considerado uma atividade de defeito mecânico e, dessa forma, inferior. Cabe apenas ressaltar que os comerciantes se distinguiram e ganharam sua ascensão a partir do século XVIII, através do acumulo de capital e do estreitamento de laços de sociabilidade. Nesse contexto estavam as negociações e estratégias, sendo o matrimônio uma das práticas mais utilizadas, pois unia a riqueza dos comerciantes ao *status* dos senhores de terras já falidos[206].

Sendo assim, esses negociantes passaram a procurar elementos simbólicos que os distanciassem dos outros comerciantes e que, por sua vez, colocassem tais negociantes mais próximos a essa nobreza da terra. Títulos honoríficos, Ordenanças[207], ou simplesmente a atuação no interior da sociedade em que se encontravam, foram formas comuns usadas por esses homens para alcançar e consolidar seu *status* social.

Essa busca simbólica por distinção também pode ser associada aos oficiais mecânicos que, mesmo não conseguindo grandes fortunas como a dos comerciantes de grosso trato citados, buscavam através das alianças forjadas no decorrer da vida e durante a realização de seus ofícios, formas de conseguir se diferenciar. Roberto Guedes define muito bem como essas alianças com os homens ricos eram importantes ao afirmar que

> Cair nas graças e dependências do capitão mor podia ter suas vantagens. A relação vertical entre as elites e os grupos subalternos certamente era baseada na desigualdade, na assimetria, mas nem por isso deixava de ser uma relação de troca, calcada na reciprocidade. Afinal de contas, reciprocidade não é sinônimo de equivalência.[208]

O trabalho podia ser encarado de forma positiva pela maioria dos grupos sociais, fazendo com que os trabalhadores manuais não se sentissem tão deslocados ou desqualificados dentro da sociedade, principalmente quando pensamos na realidade dos pintores de Minas Gerais. Contudo, o problema da desqualificação do manual estaria no *outro*[209], ou seja, nas querelas entre os diversos grupos de oficiais e nas *dinâmicas de mestiçagens* que os envolviam.

---

[206] Devemos ressaltar que a prática do matrimônio pode ser considerada como uma estratégia de mobilidade e de distinção universal, pois estava presente em todas as camadas hierárquicas da sociedade.
[207] GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*, p. 80.
[208] FERREIRA, Roberto Guedes. Trabalho, família, aliança e mobilidade social: estratégias de forros e seus descendentes – Vila de Porto Feliz, São Paulo, século XIX. *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência internacional de História de Empresas*, Caxambu/2003, p. 11. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/2003_roberto_ferreira_trabalho-familia-alianca-e-mobilidade-social-estrategias-de-forros-e-seus-descendentes-vila-de-porto-feliz-sao-paulo-seculo-xix.pdf>.
[209] GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*, p. 78.

Novamente se faz necessário relembrar que nem todos os trabalhadores conseguiam se diferenciar, alcançando *status* na sociedade em que se encontravam, pois em sociedades hierárquicas é necessário manter certa fluidez, sem contudo perder o controle geral. A pintura, que no recorte desta pesquisa era essencialmente religiosa, não poderia ser deixada para *qualquer* trabalhador, era preciso ser arrematada por um oficial de *talento*[210]. Poderiam existir quatro bons pintores, mas apenas um conseguia o serviço, e tal fato nem sempre era devido ao talento. O talento não servia de nada se não existissem as alianças criadas no cotidiano, no trabalho e da reciprocidade entre contratante e contratado.

Para os mestiços que atuavam nesse nicho intermediário do trabalho, as mudanças de categoria e o ganho de distinção eram possíveis por meio da relação entre contratante e contratado e sua indicação posterior para outro serviço. Por isso é encontrada uma gama imensa de trabalhadores, mestres e aprendizes nas Listas Nominativas, ao passo que sempre são as mesmas pessoas arrematando determinados serviços. Não existe uma rotatividade, sempre os mesmos nomes realizam as obras mais importantes, sobretudo aquelas voltadas para as irmandades religiosas, maiores contratantes do período.

Ao se analisar a Lista Nominativa de 1831/32 para as vilas de São João Del Rei e São José Del Rei, deparamo-nos com seis pintores (Tabela 2.1), com "qualidades" que demonstram a ação das *dinâmicas de mestiçagens*. Esse fato corrobora a assertiva aqui apresentada sobre a distinção através do trabalho.

Na Tabela 2.1 pode-se perceber seis pintores: dois branco, um crioulo e três pardos. Ao se considerar a "qualidade" "branco" como mais distinta, sem ponderar as possíveis redes sociais propiciadas pelo trabalho, pode-se acreditar que esse pintor seria aquele que mais arrematava serviços, logo seguido pelos pardos e por fim, pelo crioulo.

Tabela 2.1: Pintores de São João Del Rei e São José Del Rei, 1831/32

Nome	**Idade**	**"Qualidade"**	**Estado marital**	**"Condição"**
Venâncio Jose do Espirito Santo	46	Pardo	Casado	S/ inf.
Joaquim Silveira	38	Crioulo	Casado	S/ inf.
Quintiliano Goncalves D'moura	37	Branco	Casado	Livre
Jeronimo Joze de Vasconcelos	51	Pardo	Casado	S/ inf.
João Bruno da Fonseca	56	Branco	Viúvo	S/ inf.

[210] A definição daquilo que entendemos como *talento* se encontra no capítulo 1.

Jeronimo Rodrigues	26	Pardo	Solteiro	S/ inf.

Fonte: Lista Nominativa de 1831/32

Contudo, como sendo aqui defendido, não é apenas a "qualidade" o mote principal de distinção nesse universo e sim a perícia do trabalho e como essa perícia garantiria uma rede de sociabilidade forte, permitindo relações de distinção fora do orbe das arrematações artísticas. Não se pode esquecer o fato da distinção também estar ligada ao processo de acúmulo de pecúlio, propiciada pelo trabalho. Contudo, mesmo sendo importante, o fator econômico não era o principal, pois nessa sociedade altamente simbólica e mestiça, a reputação social possuía primazia. Como salienta Roberto Guedes, "antes, é a reputação social que é priorizada, para o que o enriquecimento podia, ou não, colaborar, mas prevalecendo a primeira".[211]

Venâncio José do Espírito Santo aparece na Lista Nominativa[212] como pardo, com 46 anos, chefe de fogo e casado. Em 1831, Venâncio já havia realizado suas duas principais obras, o teto da nave da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar (c. 1800) e o retrato do Comendador João Batista Machado (c. 1828), para o rol de beneméritos da Santa Casa da Misericórdia. É interessante lembrar as conexões proporcionadas pelo trabalho: o comendador era o tesoureiro da Irmandade da Santíssima Trindade e aquele que doou a quantia necessária para a pintura[213]. Conjecturando sobre esses fatos, por meio de subsídio historiográfico e levando em consideração a análise iconológica feita no teto da dita igreja[214], pode-se supor, que Venâncio José do Espírito Santo só foi contratado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento porque conseguiu agradar ao Comendador, passando então a se distinguir dos outros trabalhadores.

Contratante e contratado, mecenas e pintor. Conhecer um pouco do universo do Comendador João Batista Machado nos ajuda a compreender como a realização de um serviço considerado adequado para um homem influente era o caminho a ser perseguido por aqueles trabalhadores livres que almejavam ocupar um lugar social prestigioso. O

[211] GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*, p. 87
[212] *"Lista Nominativa dos Habitantes dos Distritos do Termo de São João del Rei; 1831".* Banco de dados org. por equipe de pesquisadores do CEDEPLAR-UFMG, sob a coordenação da Prof.a Dr.a Clotilde Paiva. Original: Arquivo Público Mineiro, Banco de dados: <http://www.poplin.cedeplar.ufmg.br/>
[213] AESJDR, Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1789, Caixa 04, n. 18.
[214] A análise iconológica foi realizada de forma minuciosa no capítulo 4.

Comendador era um homem que acumulava riqueza e títulos políticos. Atuou, por exemplo, como Almotacel durante os meses de maio e junho de 1790 em São João Del Rei.[215] No cargo de oficial municipal, tinha como função fiscalizar as medidas, os pesos e a taxação dos preços dos alimentos e de distrubuir, ou regular, a distribuição deles em tempos de maior escassez. Ou seja, era um homem prestigiado e, no geral, conhecido por todas as camadas da população.

Em sua atuação confrarial, aqui se restringe apenas à análise da Irmandade do Santíssimo Sacramento, fabriqueira da matriz, onde foi encontrada a documentação referente à sua doação para a ornamentação do forro.[216] Pode-se supor que João Batista Machado era um membro atuante das irmandades ao analisar sua cônjuge, Ana Joaquina dos Santos, que ao falecer deixou em testamento a lista de irmandades às quais pertencia, entre elas a da Santa Casa de Misericórdia, as Ordens Terceiras de São Franciso de Assis e Nossa Senhora do Carmo, as irmandades do Santíssimo Sacramento, Rosário, São Gonçalo Garcia e a Arquiconfraria das Mercês.[217]

A participação em irmandades demonstra também o *status* dentro da sociedade colonial. Só participavam das Ordens Terceiras e do Santíssimo Sacramento pessoas de "qualidade" ,"branca" e de fortuna.[218] João Batista Machado e Ana Joaquina dos Santos seguiam o protocolo de se filiarem a irmandades condizentes com seu *status* social e político; contudo, não restrigiam a participação, pois não se pode esquecer que a religiosidade também era um traço dessa sociedade. Sendo assim, o casal era filiado a confrarias de pessoas pobres e de "qualidade" parda, crioula e preta, o que aumentava os contatos de sua rede social.

O Comendador João Batista Machado era um homem de negócios da vila de São João Del Rei muito bem relacionado. Nos processos de justificação, aparece como credor; nos processos da Santa Casa, como benemérito; nos arquivos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, como tesoureiro e mecenas da pintura da nave da igreja matriz. O Comendador seguia à risca as formas de sociabilidade de sua época e deixou isso nítido em suas ações.

---

[215] CINTRA, Sebastiao De Oliveira. *Efemerides De São João Del-Rei* V.2. Juiz De Fora: Of. Graf. Da Sociedade Programadora Esdeva, 1967.
[216] AESJDR, Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1789, Caixa 04, n. 18.
[217] IPHAN - 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário de Dona Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302.
[218] Abordaremos esse tema no próximo capítulo.

Dessa forma, João Batista Machado ao prover esmola à pintura e sendo tesoureiro da irmandade, procurou alguém hábil o bastante para realizar a encomenda. De acordo com o memorialista Luís de Melo Alvarenga, o artista escolhido era nascido em São João Del Rei e atendia pelo nome de Venâncio José do Espírito Santo.[219] Segundo o autor, Venâncio era o melhor artista residente na Vila de São João.[220]

Analisando outras fontes, encontramos nas Efemérides de São João Del Rei, uma referência interessante sobre Venâncio José do Espírito Santo. No documento em que o autor Sebastião de Oliveira Cintra relata sobre o casamento de nosso artista, há uma informação relevante sobre sua origem.

> Aos dez de junho de mil oitocentos e vinte e um, nesta matriz da vila de São João Del-Rei, o reverendo Joaquim Leite de Faria, de licença do reverendo vigário Joaquim Mariano da Costa Amaral Gurgel, em presença das testemunhas Antônio Ferreira da Cunha e Francisco de Paula de Oliveira Sene, sendo feitas todas as diligências e não resultando impedimento algum como consta da provisão do reverendo vigário da vara desta comarca, assistiu e administrou ao sacramento do matrimonio que por palavras entre si celebraram Venâncio José do Espirito Santo, **exposto** em casa de Ana Rosa de Jesus, natural e batizado na freguesia de Itaverava e Bernadina Antônia de Vasconcelos, filha de custódia Antônia de Vasconcelos, natural e batizada nesta vila de São João Del Rei e lhes conferiu as bênçãos nupciais. O coadjuntor Alexandre Joaquim do Amaral.[221]

Nos registros de casamento é comum o relato da ascendência dos noivos. No caso, descobrimos que Venâncio foi exposto em casa de Ana Rosa de Jesus. Ser exposto significava o abandono de recém-nascidos, prática de enjeitar as crianças em locais que elas poderiam ser recolhidas, sendo as igrejas e as rodas dos expostos da Santa Casa os locais mais comuns. De acordo com Judite Maria Barboza Trindade, essa prática de

---

[219] ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar*: São João Del Rei - Minas Gerais/Luís de Melo Alvarenga. Juiz de Fora, MG s/n: FUNREI, Serviço de Documentação da Marinha, 1971, p. 30.

[220] Precisamos aqui fazer uma pequena ressalva. Em 1816, outro artista, Joaquim José da Natividade, residia na Vila de São João Del Rei, como aponta o segundo livro da décima urbana da vila, entre os anos de 1826 e 1829. IPHAN - 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Livros de lançamentos do imposto da Décima Urbana nº1, 1826, f.31; nº2, 1827; s/nº; nº3, 1828, f.32; nº4, 1830-31, f.32; Livro nº6, f.25, nº5, 1835, f.36, nº8, 1836, f.36. Há também obras do artista na sacristia da Matriz e no teto da capela de São Miguel do Cajuru, que demonstram domínio da perspectiva e do gosto rococó. Posteriormente analisaremos esse encontro, ao focarmos na possível existência da "escola de arte" da Comarca do Rio das Mortes, um dos objetivos de nossa tese, além da possível escolha de Venâncio em detrimento de Natividade.

[221] CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João Del Rei*. Belo Horizonte. Imprensa Oficial. 1982.

abanono se dava de forma mais circunscrita ao espaço urbano das vilas, o que não significa a ausência dessa prática no meio rural.[222]

As crianças expostas geralmente eram registradas sem menção à sua "qualidade". No caso de Venâncio, sua "qualidade" parda aparece tanto na Lista Nominativa de 1831/32, quanto em outros registros, como o de batismo de seus filhos. Interessante ressaltar a variação da "qualidade" no registro de batismo. Os primeiros filhos de Venâncio não aparecem com a cor/"qualidade" definida; já os dois mais novos, Antonio e Mariana, registrados respectivamente nos anos de 1836 e 1838, aparecem com a "qualidade" parda.

Na Lista Nominativa de 1831/32, temos o levantamento do *fogo* em que residia o pintor e sua família (Tabela 2.2). Nesse registro, todos os moradores do *fogo* estão arrolados como pardos.[223]

Tabela 2.2: Fogo chefiado por Venâncio José do Espírito Santo, São João Del Rei, 1831/32

Nome	**Idade**	**"Qualidade"**
Venâncio Jose do Espirito Santo	46	Pardo
Bernardina	36	Pardo
Maria	19	Pardo
Camila	16	Pardo
Manoel	14	Pardo
João	12	Pardo
Joze	10	Pardo
Francisco	8	Pardo
Sebastiao	6	Pardo
Antonio	2	Pardo
Marianna	0	Pardo

Fonte: Lista Nominativa de 1831/32.

[222] TRINDADE, Judite Maria Barboza. O abandono de crianças ou a negação do óbvio. *Revista brasileira de História* [online]. 1999, vol. 19, n. 37, pp. 35-58.

[223] Cabe ressaltar que o banco de dados de batismo, em que encontramos referência sobre os filhos de Venâncio, foi produzido pela professora Silvia Maria Jardim Brugger, dentro do projeto "Compadrio e escravidão – São João Del Rei, Século XVIII e primeira metade do XIX. Contudo, no referente banco de dados não foi possível encontrar o registro de Maria e Manoel. Já a Lista Nominativa não apresenta o nome de Joaquim, pois o mesmo foi registrado apenas em 1834.

As *dinâmicas de mestiçagens* propiciavam a variação, uma vez que se denominar pardo já garantia um distanciamento do universo da escravidão[224] Em meados do século XIX, justamente o período no qual os filhos de Venâncio passam a ter a denominação de "qualidade" ressaltada nos registros, temos um distanciamento bem marcado dos pardos em relação aos mulatos, levando-se em consideração a questão da má fama dos últimos[225].

Novamente, ressalta-se a importância do trabalho para balizar a questão da "qualidade" de cada trabalhador. A mestiçagem é também biológica, materializando-se no léxico utilizado. A partir do momento em que Venâncio José do Espírito Santo começou a ser reconhecido pelo seu talento no trabalho de pintura, sua "qualidade" foi sendo ocultada, ou seja, não era mais um elemento importante para caracterizá-lo, dando espaço para a denominação do ofício de pintor.

Quando Venâncio passa a ser um pintor com trabalho reconhecido, suas redes de sociabilidade se abrem, proporcionando uma ascenção e distinção, tanto para com seus pares de ofício quanto para a sociedade à qual pertencia. Por isso a relação entre oficiais e seus mecenas/contratantes/comitentes é tão importante.

A distinção pelo trabalho se dava, possivelmente, por indicação. O comendador João Batista Machado conhecia a arte de Venâncio e a considerava agradável. Ao ganhar

---

[224] Essa conotação positiva é uma construção que teve início ainda na virada do século XVII para o XVIII. Segundo Larissa Viana, "é preciso esclarecer que o termo pardo teve múltiplos usos e significados no contexto colonial. No século XVII, por exemplo, era usado em São Paulo para designar indígenas escravizados ilegalmente. No nordeste açucareiro, de mais acentuada presença africana, tendia a ser sinônimo de mulato, mas deve-se ter em conta, como adverte uma vez mais S. Schwartz, que a emergência dos pardos no século XVII esteve ligada também às uniões entre europeus e africanos, e destes com os indígenas. No sudeste colonial, de acordo com a pesquisa de Sheila Faria, o termo pardo aparecia por vezes referenciado à mestiçagem, mas também era usado como sinônimo de liberto ou homem livre de cor nascido na colônia, independentemente de ser ou não mestiço. A categoria pardo, nesse caso, reveste-se de um conteúdo social especialmente interessante, na medida em que era usada para qualificar homens e mulheres livres de ascendência africana que já estavam relativamente distanciados do mundo da escravidão, mas não eram necessariamente mestiços". VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem*, p. 36.

[225] De acordo com Larissa Viana, o estigma contra o mulato surgiu por volta do século XVII. A autora afirma que "os 'cristãos-novos' seguiam sendo o alvo preferencial da discriminação institucionalizada, mas a menção aos mulatos começava a expressar as tensões próprias das colônias do ultramar, onde alforria e mestiçagem suscitavam a criação de novos critérios discriminatórios. Como sugere Hebe Mattos, à medida que o Império Português se expandia, desenvolviam-se concepções jurídicas próprias para a incorporação de novos elementos convertidos ao catolicismo, e assim integrados ao corpo do império (...) VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem*, p. 54. A ideia de 'impureza' do sangue mulato viria atender a esses novos desafios, criados pelas vivencias coloniais." Além disso, tendo também a concordar com Carmen Bernand que afirma que "la infâmia no sobreviene unicamente por carência de ascendencia digna de renombre. La ilegitimidd es infamante. Las castas son generalmente consideradas ilegítimas, sobre todo las 'bajas' com mezcla de negro." Ou seja, a má fama do mulato vem justamente da ideia de impureza das mesclas, daí seu caráter ilegítimo. BERNAND, Carmen. *Las representaciones del trabajo em el mundo hispano-americano:* de la infamia a la honra. In: ANASTASIA, Carla Maira Junho; PAIVA, Eduardo França. *O trabalho mestiço:* maneiras de pensar e formas de viver –Séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume:PPGH/UFMG, 2002, p.404.

a confiança do comendador, Venâncio foi logo convocado a realizar a pintura de teto da principal igreja da vila, cuja irmandade fabriqueira tinha como tesoureiro e doador João Batista Machado.

Dessa forma, ao se afirmar essa relação entre contratante e contratado, pensa-se em um determinado perfil de trabalhador. Perfil este que não se encaixa para todos os trabalhadores do ramo e nem poderia, pois dessa forma não teria sentido uma valorização do talento. Por isso se faz necessário definir os conceitos que serão utilizados para se fazer referência a esses trabalhadores; se artistas, artífices ou artesãos, visto que é preciso lidar com uma clara diferenciação existente à época.

2.3 Artistas, artífices e artesãos

Mesmo não se sentindo à vontade em relação a determinados tipos de trabalho mecânico, os portugueses valorizavam aqueles que os realizavam com engenho e competência, principalmente os voltados para a pintura, uma vez que a arte predominante tanto em Portugal quanto Minas Gerais era uma arte religiosa, e a religiosidade católica para esses homens era extremamente importante.

Essa perspectiva religiosa ganha em Minas Gerais contornos bem distintos do resto da colônia, como apresentado no capítulo 2, devido a ação do padroado e da presença dos leigos. O surgimento de inúmeras irmandades causou, e ainda causa, vários conflitos relacionados à hierarquia, disputas sobre decisões que vão desde a ornamentação das igrejas até a contratação de artistas e riscadores para seus projetos.

Sendo assim, a ideia de indicação para determinados trabalhos não é completamente deslocada da realidade do século XVIII mineiro, principalmente quando a análise é voltada para nossos pintores, que, após trabalharem para determinados comitentes, conseguiam se estabelecer no tão disputado cenário das arrematações artísticas, além de alcançarem outros tipos de benefícios, como as patentes militares.

Contudo, antes de qualquer aprofundamento na questão socioeconômica e cultural de nossos artistas pictóricos, precisamos definir qual termo utilizaremos ao tratar desses "homens das tintas", visto que o termo "pictórico" não se encontra arrolado em nenhum tipo de documentação consultada, o que pode vir a gerar um problema conceitual.

As perguntas que fazemos aos documentos precisam ser respondias através da nossa máxima tentativa de aproximação com esse distante universo. Por isso, quando se diz artistas pictóricos, a referência é feita a artistas, artesãos ou artífices? À qual categoria do oficialato mecânico estou me referindo? Os pintores já se encontravam relacionados a um dos conceitos citados? Existiam categorizações nesse ramo artístico, que, por si só, distinguiam esses trabalhadores? E havendo essa distinção, qual era o *status* que recebiam? Para responder essas questões, é necessário compreender o que era ser artista, artífice ou artesão no ambiente colonial luso-brasileiro e compreender suas peculiaridades em território mineiro.

Existia uma certa confusão entre os termos artífice/artista/artesão durante os séculos XVIII e XIX. Enquanto artífice e artesão estavam diretamente relacionados ao fazer mecânico, o conceito de artista já abrangia tanto o universo mecânico quanto as práticas liberais, intrinsicamente ligadas ao processo de criação e o alto desempenho do ofício. Caio Boschi define que "todos destros em alguma arte poderiam receber e via de regra recebiam a denominação de artista".[226]

Os dicionários de época consultados apontam para uma linguagem confusa sobre os termos, justamente porque não conseguia delimitar suas fronteiras. Raphael Bluteau tem como uma das definições para ARTIFICE os seguintes conceitos: "obreiro, artista, artifex".[227] Por sua vez, o vocábulo ARTISTA é definido da seguinte maneira: "Destro em alguma Arte".[228]

Ainda de acordo com dicionários, mas agora o *Dicionário Histórico das Minas Gerais: período colonial*, o trabalho manual era socialmente desvalorizado, pois não existiam, como em Portugal, as corporações de ofício que defendiam o *status* de cada trabalhador e as formas de trabalho. Em Minas Gerais, um pintor podia muito bem trabalhar para um grande comerciante ao mesmo tempo que produzia um ex-voto para um cativo. O dicionário ainda relata que não existia a categorização de algumas atividades, como a atividade de escultor e arquiteto, que eram realizadas pelos mesmos homens denominados como carpinteiros, serralheiros ou pintores.[229]

---

[226] BOSCHI, Caio César. *O Barroco mineiro*, p 15.
[227] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p. 576.
[228] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p. 579.
[229] ROMEIRO, Adriana. Artista, Artífice e Artesão. In: ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais*, p. 55-59.

Como esta tese tem o objetivo de analisar as relações artísticas relacionadas à pintura, na região que compõe, em grande parte, a Comarca do Rio das Mortes, faz-se necessária a definição de qual conceito será utilizado para denominar tais personagens. Levando em consideração as hipóteses de trabalho aqui arroladas, que demonstram um lugar distinto dos pintores, se comparados a outros trabalhadores manuais, além da necessidade de diferenciá-los, será empregado o conceito de *oficial mecânico*[230] para a referência aos artistas/artífices/artesãos, e *pintores* quando a alusão for essencialmente a uma pessoa relacionada com a construção das imagens.

Em Minas Gerais não existiam as corporações de ofício para deixar os seus membros regulados a uma bandeira ou a um compromisso, mas abundavam as oficinas onde os mestres exigiam sempre o melhor de seus aprendizes. Nesse caso, para se tornar um oficial no dito trabalho, o aprendiz precisaria conseguir autorização de seu mestre para a realização de obras fora da oficina. Essa autorização só era dada após o exame de qualificação profissional.

No caso dos pintores, muitos deles trabalhavam de forma individual, tendo consigo apenas um número reduzido de aprendizes, que variavam entre seus filhos, filhos de outrem e os próprios escravos. Apenas os grandes pintores, que possuíam uma clientela espalhada pela capitania, podiam contar com um grande número de aprendizes[231]. Os escravos ficavam responsáveis pela parte "física" do processo, ou seja, de confeccionar os andaimes, construir as escadas, carregar e organizar o material, misturar as tintas e servir. Os aprendizes teriam como função, aprender os passos do mestre e explorar as partes mais interessantes de seus talentos, pois quando o mestre executava uma obra, ele realizava a figura principal e deixava os detalhes a cargo de seus aprendizes.[232]

---

[230] De acordo com Raquel Pifano, na região mineira não existia diferenciação entre os fazeres daqueles denominados artistas/artífices/artesãos. Para a historiadora, os três termos se fundem e correspondem à categoria de oficial mecânico, não existindo espaço para sua diferenciação, que se daria através da atividade intelectual. PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira. *Locus, Revista de História*, v. 4, n. 2 (1998), p. 125. Concordamos até certo ponto com Pifano, sobretudo na questão do pintor também estar relacionado ao universo mecânico; contudo, em relação à mobilidade e qualidade do trabalho, acreditamos que os pintores possuíam uma maior visibilidade, caso realizassem trabalhos excepcionais. Nessa linha, convergirmos à ideia de uma sociedade mestiça, que valoriza o talento e que o usa para manter controlado o regime escravocrata, visto que a grande maioria dos pintores, assim como de oficiais mecânicos, eram libertos ou escravos atuando ao lado de seus senhores e mestres. Desenvolveremos ainda mais essa questão no decorrer do capítulo.

[231] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor:* A trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013 p.37-38.

[232] Defendemos que a identificação de obras de arte, na ausência da documentação, pode ser feita através da documentação iconográfica, ou seja, na comparação estilística entre os pintores. Não é uma análise que

Não se pode esquecer que o período abordado por esta tese se encontra inserido no universo da escravidão; dessa forma, os escravos que ficavam responsáveis pela parte física do processo também estavam sujeitos a aprender o ofício, visto que os aprendizes e os próprios mestres precisavam de suporte para realizar o trabalho. Camila Santiago ressalta que muitas fontes apontam para o fato da aprendizagem e do trabalho com determinado ofício garantirem vias de mobilidade social aos escravos, recompensados com a coartação ou a alforria.[233]

Toda essa discussão apresentada é essencial para compreendermos as diferenças existentes entre as categorias mecânicas, como, por exemplo, entre um pintor e marceneiro. A pintura sempre foi considerada como uma das mais nobres artes e mesmo os portugueses e seus descendentes se sentindo repelidos pelo trabalho manual, sabiam que para compor uma pintura era necessário outros tipos de conhecimento, que extrapolavam o trabalho com as mãos, sendo necessário um certo tipo de atividade intelectual.

No universo europeu, temos uma realidade que distinguia os pintores e os escultores do restante do oficialato mecânico, os aproximando das artes liberais. A busca por diferenciação de *status* entre oficial mecânico e oficial liberal teve início, de forma mais sistemática, a partir do Renascimento. Contudo, se retrocedermos ao início do uso da imagem com o objetivo de evangelizar e vincular o sentido das escrituras bíblicas, encontraremos os "pintores" sendo substituídos pelo "Espírito Santo"; ou seja, os pintores sendo considerados um canal transcendente, que apenas transmitia aquilo que lhes era passado. Para esses pintores não poderia existir nenhum tipo de inovação.

Hans Belting consegue descrever o que seria o pintor para aqueles cristãos que acreditavam que a imagem do ícone era um canal entre o mundano e sagrado, ao mesmo tempo que precisavam justificar o seu uso e defendê-las dos iconoclastas. Segundo o autor,

> Os defensores das imagens tiveram então de deixar a antiga doutrina de Platão e afirmar que a imagem do pintor também tinha seu lugar na sequencia cósmica das imagens. Cada imagem, independentemente de sua natureza, originava-se de um protótipo, no qual havia uma essência

podemos chamar de completamente segura, mas já é uma análise mais contundente e necessária do que a ausência de informações.

[233] SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos da arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco mineiro. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (orgs.). *Escravidão, mestiçagem e historias comparadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, p. 78.

> (por *dynamis*) desde o início. Assim como uma impressão faz parte de um selo e uma sombra ou reflexo pertence a um corpo, uma semelhança pertence a um modelo. Desta maneira, a imagem era apartada do capricho do pintor e relacionada a seu arquétipo, o qual ela espelhava em uma forma concordante com o princípio cósmico da similitude. Vista por este ângulo, a imagem não era uma mera invenção do pintor; ao contrário, era mais ou menos propriedade – na verdade, o produto – de seu modelo. Sem o modelo, a imagem não poderia se tornar realidade, ao adotar a essência do arquétipo, a imagem era investida do poder sobrenatural que justificava sua adoração. (...) A imagem era considerada a encarnação da forma na matéria. **O Espírito Santo tomava agora o lugar do pintor, como havia tomado o lugar de um pai humano na concepção de Cristo.** Por fim, o argumento remontava à filosofia pagã e declarava o culto à imagem como base da divindade.[234]

Isto posto, pode-se então afirmar que durante o período bizantino, que antecede o desenvolvimento da arte sacra medieval europeia, o pintor encarregado de realizar os ícones precisava ser, além de talentoso, homem de fé, pois era preciso conhecer muito bem os arquétipos, ou modelos, para realizar as sagradas imagens. Belting afirma que Deus, como o arquétipo, foi materializado em Cristo como uma imagem, pois segundo o livro de Gênesis, o homem foi criado de acordo com a imagem e semelhança de Deus, o que justificaria assim, o uso dos ícones.[235]

É importante ressaltar o lugar que o pintor ocupava nesse universo dos ícones. Mesmo ocupando um patamar diferenciado dos outros oficiais mecânicos, os pintores de ícones não podiam exercer suas habilidades artísticas ou técnicas com liberdade, pois precisavam seguir um protótipo já estipulado, além de todo o processo estar subordinado a rígidas regras teológicas, justificando o uso de imagens para a salvação e comunicação com o transcendente. No medievo europeu, esse caráter, apresentado pelos pintores de ícones, pode ser comparado ao trabalho dos monges copistas, que, para decorarem seus manuscritos, confeccionavam as Iluminuras, desenhos refinados baseados nas narrativas bíblicas e textos religiosos compilados nos monastérios.

Já no campo da pintura, alguns artistas podem ser considerados como "desvirtuosos" do potencial bizantino em terras europeias, pois progressivamente foram privilegiando a natureza humana em detrimento do transcendente, ou seja, trocando uma representação daquilo que seria Cristo por uma representação revestida pela condição

---

[234] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 187 (grifo nosso).
[235] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 186.

humana.[236] Os pintores do medievo eram considerados artífices, trabalhadores braçais, e passavam longe do *status* de intelectual[237] ou de "iluminado pelo Espírito Santo". Contudo, estavam intimamente ligados às escrituras e à fé, tais como os pintores de ícones, pois a arte que predominava nesse período era ainda a religiosa e estava direcionada para um público que não tinha acesso à leitura. Eram as pinturas a Bíblia dos iletrados.

Mesmo com esse cenário pautado pela religiosidade, Élie Faure afirma que

> a pintura italiana possibilitou a emergência do indivíduo e da ciência. (...) Não poderemos separar das bases do mundo moderno, mesmo que ele evolua para uma nova mística, essa paixão pela verdade e pela glória, essa curiosidade universal, essa necessidade de investigar em todos os terrenos e de manejar todas as armas que deu seu caráter à civilização italiana e fez surgir da multidão de homens que dominavam com pulso firme quatro cavalos puro-sangue – o amor, a ambição, a poesia e a ciência – homens esses que Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci são os tipos mais representativos. Na Idade Média, o indivíduo submerge-se mais ou menos voluntariamente no simbolismo espiritual, que tem por centro a unidade divina e do qual ciência e arte, reunidas a maior parte do tempo na mesma expressão, constituem apenas atributos ainda não diferenciados. O drama italiano, em cujo núcleo o indivíduo vai surgir é feito precisamente da *ruptura, pela inteligência crítica, dessa unidade divina, ruptura que deveria ampliar gradualmente a distância entre as expressões da sensibilidade e as expressões do método*.[238]

Faure cita justamente Leonardo da Vinci como um dos homens que conseguiu domar aquilo que denomina como "quatro cavalos puro-sangue", ou seja, o amor, a ambição, a poesia e a ciência, tão representativos do imaginário renascentista. Para se compreender o processo que levou os pintores a questionarem seu *status* como oficiais e a reivindicarem um lugar social distinto dentro da sociedade, é preciso entender que, mesmo trabalhando para dar à palavra uma forma visível, os pintores não eram considerados como pensadores ou oficiais liberais, pois precisavam das mãos para realizar o trabalho final.

Leonardo da Vinci é um desses homens citados por Faure que vai aproximar ciência e arte, além de definir o distanciamento da pintura, arquitetura e escultura dos

---

[236] TOMMASO, Wilma Steagall de. *O Pantocrator de Claudio Pastro*: importância e atualidade. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2003, p. 164.
[237] BOTTON, Flavio Felicio. Michelangelo: Capela Sistina, *ut pictura poesis* e a condição social do pintor na renascença. *Darandina Revisteletrônica*, Programa de Pós-Graduação em Letras – UFJF, v. 2, n. 3, Dez. 2009.
[238] FAURE, Elie. *A Arte medieval.* São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 263.

outros fazeres manuais. Ao afirmar que "a arte é coisa mental", Da Vinci ressalta todo o trabalho intelectual realizado pelo pintor, antes mesmo de utilizar as mãos e suas ferramentas comuns, além de não mais restringir a importância da pintura *apenas* para o campo sacro, como se fazia com os pintores de ícones em Bizâncio. O pintor não se encontra mais preso nos escritos bíblicos ou na tradição religiosa, ele se encontra livre para imitar ou superar a natureza, pois para Da Vinci a natureza era a mestra do artista.

José D'Assunção Barros Barros afirma a crença de Leonardo da Vince em que as pessoas enxergavam a imagem através do intelecto e não apenas com os olhos. Assim, toda essa perspectiva mental apresentada por Da Vinci estava intimamente relacionada à tarefa de elevar a pintura a um patamar distante do universo dos artífices e artesãos, colocando-a junto dos grandes pensadores e criadores, ou seja, no campo da ciência e não mais do trabalho manual.[239]

Essa perspectiva de diferenciação sobrevive à longa duração, perpassa o Barroco – afinal "a tendência geral ainda era considerar os artistas como artesãos superiores"[240] – atravessa o oceano e se fixa no universo colonial português.

Voltando para o ambiente colonial, mais precisamente na Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, é encontrada uma linha tênue separando os ofícios mecânicos dos ofícios ditos liberais. Daniel Precioso afirma que os músicos compartilhavam com os pintores a "virtude de suas profissões" estarem ligadas ao caráter liberal de suas artes.[241] Apesar de serem realizadas com as mãos, ambas as artes – música e pintura – precisavam do trabalho intelectual para ganharem sentido. Esse argumento provavelmente foi muito utilizado por esses homens, pois os afastava completamente do restante dos oficiais mecânicos como sapateiros, alfaiates e pedreiros, por exemplo. Fazer um sapato, uma roupa ou uma casa era demorado e precisava de conhecimento, mas não um conhecimento que é adquirido através da reflexão, mas sim da repetição exaustiva.

Por isso defendo a tese de que mesmo aqueles pintores que não conseguiram arrematar grandes serviços eram bem vistos nessa sociedade mestiça, tal fato justifica a

[239] BARROS, José D'Assunção. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. *Revista Poiésis*, n. 11, p.71-82, nov. 2008, p. 79.
[240] HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores*, p. 39.
[241] PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos:* pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 57.

mobilidade e distinção daqueles que receberam grandes encomendas, como os pintores que analisamos.

Dessa forma, para compreender a atuação da tríade de pintores na região da cultura visual do Rio das Mortes, é preciso se ater à questão da mobilidade, tanto física quanto social, que esses homens realizaram. Primeiramente, deve-se ter consciência de que o universo colonial mineiro estava conectado com o mundo Atlântico e por ele, ao planeta. A mobilidade não era um problema para o deslocamento de homens e ideias. Talvez fosse para alguns produtos mais delicados, mas nada que o engenho desses homens não resolvesse.

As características que definem essa tríade de pintores é semelhante àquelas que definem os pintores para o restante da colônia. Primeiro, não estavam submetidos a nenhuma instituição, como acontecia em Portugal, com as corporações de ofício. Os pintores detinham o controle total daquilo que produziam, não precisando compartilhá-lo com outros.

Contudo, essa pretensa liberdade apresentada pelo ofício das tintas poderia nos levar a crer que os pintores estavam também mais à vontade na concepção de suas obras, o que não é verdade, visto que ao menos durante o século XVIII e o início do XIX, os maiores arrematadores de obras pictóricas foram as associações leigas, que estavam ainda presas à ideia da cópia fiel de uma iconografia santa. Nesse sentido, os pintores não precisavam prestar contas a uma corporação, mas estavam presos ao modelo escolhido pelos mecenas e/ou comitentes que solicitavam seus trabalhos. Guardadas as devidas proporções, a situação dos pintores em Minas Gerais era muito semelhante ao que acontecia com os pintores de ícones bizantinos, presos em seus arquétipos.[242]

Atrelado a isso, os pintores não trabalhavam solitários, pelo contrário; contavam com a ajuda de seus aprendizes e com o trabalho de seus escravos. Nesse contexto, a oficina se torna um local de ensino e aprendizagem entre o pintor mestre e seus aprendizes, que eram quase sempre escravos ou jovens livres, das mais diferentes ““qualidades””.

[242] Para compreensão dessa comparação, a leitura dos dois primeiros capítulos da tese é interessante, pois desenvolve, em seu escopo teórico, a ideia de *modelo intencional de encomenda*, que se liga intimamente aos modelos europeus que chegavam à colônia, às escolhas dos mecenas, comitentes e artistas e ao produto artístico final.

Por tudo exposto, acredito que as escolhas dos pintores não eram aleatórias, sobretudo no caso dos oficiais que arrematavam os serviços das irmandades. A pintura, por se tratar de um ofício capaz de unir aspectos tanto liberais quanto mecânicos, além do caráter religioso que exigia um bom trabalho manual e um ótimo trabalho intelectual, não poderia ficar nas mãos de "qualquer" oficial. Não à toa, são dos documentos das irmandades que despontam os nomes mais distintos de oficiais, sejam eles de quaisquer categorias. Prestar serviço para as irmandades também era uma forma de distinção, vide o caso de Manoel Victor de Jesus, na vila de São José Del Rei, que prestou serviços para praticamente todas as irmandades e foi reconhecido por isso.[243]

2.4 Montanhas Movediças

Anteriormente, apresentamos uma pequena parte do debate sobre o lugar que a pintura ocupava em relação aos mais diversos ofícios existentes, retrocedendo à Bizâncio e à forma como os pintores de ícones eram vistos pela sociedade. Quando se aproxima do período renascentista, é possível perceber que os pintores passaram a defender de forma mais ferrenha a diferenciação do ofício "pintura" dos demais que se enquadravam no quesito "mecânico". Ao citar Leonardo da Vinci e sua ideia de *arte como coisa mental*, demonstra-se que os pintores e grande parte da sociedade conseguiam compreender o caráter intelectual da realização de uma determinada imagem. Colocando-se próximos das artes liberais e se sobrepondo às demais manifestações artísticas, a pintura ganha, por fim, seu lugar de destaque.

No período Barroco a sociedade italiana traduz para o restante do mundo a forma de lidar com essa nova categoria de trabalho, tão especial. De acordo com Francis Haskel, é plausível visualizar duas situações dentro de uma gama de conjunturas possíveis no que se refere à relação entre pintor e mecenas,

> Numa extremidade da cadeia, o pintor era alojado no palácio de seu mecenas e trabalhava exclusivamente para ele e seus amigos; na outra, encontramos uma situação que, à primeira vista, se assemelha visivelmente à de hoje: o artista pintava uma tela sem se preocupar com um destinatário particular e a expunha na esperança de encontrar um comprador entre os visitantes de passagem. (...) A relação mais estreita que poderia existir entre um artista e um mecenas era aquela que os autores do século XVII designavam muitas vezes pelo termo *servitù particolare*. O artista encontrava na pessoa de seu mecenas um empregador regular, que muitas vezes o alojava em seu palácio (...) O

[243] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*. Retomaremos esse assunto nos próximos capítulos.

> artista era, de fato, tratado como um membro da *famiglia* do príncipe, da mesma forma que os cortesãos e os funcionários de qualquer outra espécie. O grau de oficialidade do posto ele detinha variava de acordo com o mecenas; embora alguns príncipes pudessem nomear um artista *nostro pittore*, "com todas as honras, autoridade, prerrogativas, imunidades, vantagens, direitos, recompensas, emolumentos, isenções e outros benefícios pertinentes ao cargo", tal posto era atribuído com mais frequência aos arquitetos que aos pintores.[244]

O texto de Haskel aponta uma permanência do *status* que os pintores do Renascimento tanto desejavam. Embora não ocupando o mesmo patamar que os arquitetos, os pintores estavam no caminho para ter uma posição de destaque, tanto na sociedade quanto dentro do círculo de convivência dos mecenas. Nesse contexto já haviam adquirido o *status* de oficiais liberais, o que os afastava definitivamente do fazer mecânico.

Isto posto, como seria a vida e o relacionamento dos pintores de Minas Gerais com seus mecenas? Raquel Quinet Pifano afirma, que "diferentemente do artista renascentista, o artista na região mineira está longe de ser um intelectual"[245], pois não era reconhecido como tal devido a sua "qualidade" mestiça. De acordo com a autora, não bastava apenas saber ler, escrever ou possuir um *entendimento* sobre um ofício, pois a sua "qualidade" e o trabalho manual com as tintas acabavam por subjugar o pintor à área mecânica, diferentemente daquilo que acontecia na Europa.

Antes de prosseguir, é necessário apresentar o significado do que seria *intelectual* para a época dos pintores de Minas Gerais, de acordo com Raphael Bluteau:

> INTELLECTUAL: intelectual. Do entendimento, ou concernente ao entendimento. Virtude intelectual. *Virtus ad intelligenttam pertinens. Virtus in mente sita.* Alma intelectual, id *est,* dotada de entendimento. *Animus intelligens. Masc.*[246]

Intelectual seria, para o período, aquela pessoa dotada de *entendimento*, que segundo Luiz Maria da Silva Pinto seria a faculdade da alma com que se entende e percebe, ou seja, a inteligência[247].

---

[244] HASKEL, Francis. *Mecenas e Pintores*, p. 21-22.
[245] PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira, p. 125.
[246] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p.159.
[247] PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/3

Acredito que para um pintor realizar suas encomendas era necessário o *entendimento* da matemática, para as medições, da química, para a realização das tintas, da literatura, para a criação iconográfica, e assim sucessivamente. Tal entendimento, assim como o talento, não deixava de ser considerado pelos homens do período devido as designações de "cor" ou "qualidade".

Pifano, por sua vez, para justificar sua tese de que os pintores coloniais não eram intelectuais devido a "qualidade" mestiça, compara os pintores aos poetas, em sua maioria provenientes de famílias abastadas, que em sua concepção, pertenciam a uma elite colonial de "cor branca". Essas "famílias brancas" não permitiam a um herdeiro se transformar em pintor, por razão do defeito mecânico; mas não viam problema – pelo contrário, achavam até digno – possuir um herdeiro poeta.

Luís de Moura Sobral, em *Pintura e Poesia na Época Barroca*, livro no qual analisa a homenagem que um dos mais célebres pintores da época, Bento Coelho da Silveira (1617-1708), recebeu da Academia dos Singulares de Lisboa, formada pelos poetas mais representativos do período, faz referência à mesma frase de Horácio que incentivou Leonardo Da Vinci a teorizar sobre o real lugar da pintura durante o Renascimento: *ut pictura poesis*, ou seja, a pintura é como a poesia. Tal frase também ganha sentido aqui, quando se faz a ponderação sobre o ambiente sociocultural e religioso no qual se desenvolveu a pintura colonial mineira.[248]

Essa pequena citação representa o poder da imagem equiparada à palavra. Sendo assim, a pintura pode ser utilizada para a pedagogia cristã através do "catolicismo em imagens", que foi de suma importância no contexto católico pós-Trento. Atreladas a essa ideia, temos as *dinâmicas de mestiçagens* que moldaram a sociedade colonial e já se provaram eficazes no sentido de desmistificar o mulato como de péssima "qualidade" ou de demonstrar que a cor nos registros não significava somente cor da pele e sim uma "qualidade" de distinção e demarcação social.

Dessa forma, há que se discordar dos argumentos apresentados por Pifano, pois não se concebe a ideia do mestiço ser uma "qualidade" negativa para o reconhecimento do pintor. Além do mais, a imagem nessa sociedade era importante demais para ficar nas

[248] O autor, ao analisar os poemas de homenagem em Portugal, refere-se às palavras de Horácio – Arte Poética – que foram interpretadas fora do contexto durante o Renascimento, ocasionando na teoria a equivalência entre pintura e poesia. SOBRAL, Luís de Moura. *A poesia e a pintura na época Barroca*: a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 117.

mãos de artistas de trabalho mediano, devido *apenas* à sua "qualidade" branca ou parda, em detrimento da "qualidade" mestiça, preta ou cabra de um pintor cujo trabalho era reconhecidamente distinto. O que realmente importava para a sociedade colonial era a condição final da obra encomendada.

Já foi apresentada nesta tese a importância da imagem para a difusão da fé e como a mesma imagem é usada e trabalhada seguindo as intenções de cada grupo, sobretudo na evangelização. Assim, é possível afirmar que em Minas Gerais, a categoria dos pintores era distinta daquela à qual pertenciam os oficiais mecânicos, pois mesmo com déficit em relação ao conhecimento técnico de elementos importantes para a construção da imagem, como a perspectiva, a pintura era vital tanto para a sociabilidade das irmandades quanto para o papel evangelizador e acolhedor da fé. Esses elementos moviam a sociedade mineira da época.

Desse modo, há uma das primeiras análises sobre a igreja matriz de São João Del Rei, que une um viés de sentido social ao religioso. De acordo com o memorialista e filósofo Antônio Gaio Sobrinho, a igreja colonial possuía três temporalidades que coincidiam com a cosmovisão defendida pela teologia católica da vivência na fé.

> Naqueles primeiros tempos, eram comuns os enterros no interior das igrejas, as quais, principalmente as barrocas representavam, em certo sentindo, uma cosmovisão e uma síntese da teologia católica a respeito do dogma da comunhão dos santos. Nelas conviviam: as almas bem-aventuradas, representadas pelas imagens dos altares e pelas pinturas dos maravilhosos tetos que se abriam para a glória infinita do céu; os vivos, que, durante as cerimônias, ocupavam lugares definidos na capela-mor e na nave, de acordo com suas diversas condições sociais; e os mortos, sepultados sobre as tábuas numeradas dos assoalhos que então, se diziam campadas, isto é repartidos em campas.[249]

A *Boa Morte* pertencia ao eixo das principais preocupações sociais da população mineira, justamente porque os fiéis queriam fazer parte do local sagrado para alcançarem mais rápido a salvação, ao mesmo tempo que não irrompiam com o mundo dos vivos.[250]

Esse motivo também pode ser associado ao espírito de rivalidade existente entre as irmandades. Como sempre se ressaltou aqui, a materialidade dessas igrejas também era motivo de disputas e distinção. Quanto a isso, os leigos não mediam esforços, exatamente

---

[249] GAIO SOBRINHO, Antônio. *Visita à Colonial Cidade de São João Del Rei*. São João Del Rei: FUNREI, 2001, p. 87.
[250] REIS, João José. O lugar da morte na Revolta da Cemiterada: Bahia, 1836. *Resgate da Mémória*, Dossiê Revoltas, n. 03, Nov. 2014. Disponível em: <http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=26>.

porque trata-se de uma sociedade pautada pelo simbólico; por isso há que se considerar as igrejas como uma representação máxima de identificação comunitária, simbólica e de distinção.

Sendo assim não há como concordar com Pifano, pois o elemento religioso, que é a fé imbuída nesses homens coloniais, atrelado à rivalidade das irmandades, não permite conjecturar sobre escolhas aleatórias para a confecção das imagens que ornamentam o interior das igrejas. Na verdade, na construção dos templos religiosos temos sempre a presença dos mais notáveis oficiais mecânicos, justamente levados ali pela realização de trabalhos cujo talento ficava evidente.

Cabe ressaltar que no caso específico das imagens, os pintores[251] possuíam a chave para que a ascensão social se realizasse através do esmero de um trabalho que agradasse a maioria dos mecenas e comitentes de sua região de atuação, independentemente de sua "qualidade". Por isso defende-se aqui a ideia da existência de um distinto pintor para uma grandiosa obra de fé, elemento vital para essa sociedade. Tal afirmação sintetiza bem a concepção desta tese sobre a importância das imagens na sociedade mineira, além da distinção que essa obra suscitava ao pintor que a realizasse.

Quando Pifano salienta a predominância da cópia fiel no Brasil, não há como discordar, pois sabe-se quais foram as circunstâncias do ofício que os levaram a realizar a cópia[252], e que ela não estava diretamente ligada à ausência de talento ou de criatividade do pintor, pois ele precisava dessas habilidades para representar em outro material e superfície aquilo que chegava em gravura.

O que é interessante ressaltar nesta tese, relacionado ao papel da gravura e da cópia fiel, é o *status* que o artista vai adquirir no Brasil após a escrita da história da arte brasileira pelos modernistas. Aleijadinho é sempre tido como exemplo quando se relata o processo de invenção de um mito, pois é o mais famoso caso de construção nacional de identidade. Não se está dizendo com *caso de construção* que Aleijadinho foi inventado, é apenas ressaltando como sua história foi reapropriada para legitimar uma arte

[251] Defendemos nesse trabalho a questão da distinção dos pintores apenas por uma escolha, pois acreditamos que os demais artistas envolvidos na ornamentação das igrejas também compartilhavam da distinção social promovida pelo talento. Mas, por hora, não vamos nos ater a essas questões.
[252] Essas circunstâncias já foram apresentadas no Capítulo 1: As tessituras da beleza.

genuinamente brasileira e de criar uma identidade nacional[253]. A figura do artista aleijado foi construída no contexto da busca e solidificação de uma identidade brasileira.

A biografia de Antônio Francisco Lisboa, escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas em 1858[254], possuía uma intencionalidade muito clara: apresentar o oficial mecânico como um herói romântico, que vence as adversidades da vida e se transforma na pessoa responsável por elevar o conceito de arte no Brasil. Contudo, Bretas evidencia sempre a parte portuguesa do mito para justificar tanto talento. A construção literária de Aleijadinho por Bretas serviu para celebrar a herança portuguesa em terras brasileiras. Por sua vez, o caráter excepcional de sua narrativa histórica ligada à grandiosidade da obra de Antônio Francisco Lisboa vai despertar nos primeiros modernistas o reverso da medalha: não era mais o lado luso o celebrado, e sim a mestiçagem do artista que representava a arte brasileira.

Assim, perde-se o oficial mecânico e ganha-se um mito nacional. Com seu nascimento, todas as cidades mineiras passaram a compartilhar do imaginário do artista deformado fisicamente e a enxergar em suas igrejas uma obra do aleijado. Isso fez com que pesquisas sobre *outros* artistas, artífices e pintores ficassem estagnadas, pois era preciso valorizar o maior expoente da arte brasileira. Em seu esteio, procuraram então os pesquisadores por mais exemplos dessa mescla barroca, deixando para trás, desta forma, outras "qualidades" que não se encaixam no perfil mestiço.

Para a pintura aconteceu a mesma coisa. Manoel da Costa Ataíde foi transformando no par genial de Aleijadinho, pois havia realizado obras em conjunto com o escultor. Sua pintura era exemplo de todo o talento, criatividade e beleza do pintor nacional.

Não é fácil desmistificar as histórias, mas no caso da pintura esse processo de invalidação dos mitos artísticos passou pelo texto clássico de Hanna Levy, que

---

[253] Sobre a construção de mitos nacionais: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. AVANCINI, J.A. "Mário e o Barroco". *Revista do Instituto de Estudos brasileiros,* São Paulo, p.47-65, 1994. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas:* o imaginário da República no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil Barroco, moderno e civilizado. *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333. GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. VENÂNCIO, Giselle Martins. *Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816 – 1922)* Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4 – UFGD - Dourados jul/dez 2008, PP 1-18.

[254] BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

demonstrou como o grande expoente da pintura brasileira realizava a cópia fiel de gravuras que circulavam na colônia.[255] Se o pintor simplesmente copiava a gravura, onde se encontrava sua genialidade? Onde estaria a arte legitimamente brasileira? Hanna Levy não tentou enveredar por caminhos que tentassem responder tais perguntas, apenas salientou que os artistas precisavam ser talentosos para transpor, de um suporte para outro, imagens tão complexas.

A cópia, no contexto de Ataíde, não era negativa e a gravura, por sua vez, era um dos mecanismos utilizado nos ateliês para o ensino dos preceitos formais e iconográficos dos pintores. Raquel Pifano, em seu artigo sobre as relações entre gravura, pintura e artista colonial, aponta que

> além de responsável por decifrar códigos letrados, a gravura reproduzia obras de grandes pintores, tornando-as modelo para a produção de imagens visuais. Foi assim que Ataíde, pintor marianense do final do século 18, conheceu e copiou Rafael. Diante da pintura a ser reproduzida, era necessário ao gravador, devido às diferenças de meios (pintura e gravura), traduzir valores plásticos como matizes e tons. Dessa forma, definida por Argan como *gravura de tradução*, tornou-se um dos meios mais eficientes na divulgação de preceitos artísticos europeus na colônia. (...) Ora, o que se verifica na maioria das pinturas coloniais de que se conhece a gravura-modelo é a cópia fiel. Inevitável a frustração daqueles que buscam artistas na acepção moderna, evidente o desconhecimento do ser artista colonial.[256]

A cópia não é o problema na definição do lugar social do pintor e não era isso que o definia para aquela sociedade. A concepção romântica de artista, a mesma que "inventou" Aleijadinho, e a concepção moderna, que olha com desdém para a cópia fiel, não podem ser utilizadas para categorizar os pintores desse universo colonial.

O universo sociocultural de Minas Gerais era completamente diferente daquele vivenciado nas cortes italianas, onde muitos pintores eram vistos como gênios e compartilhavam da boa vontade de seus mecenas, e muito díspar de Portugal, que possuía outra dinâmica, como já foi apresentado anteriormente.

Por isso defende-se aqui a perspectiva do *talento* como elemento principal de distinção e de mobilidade dentro dessa sociedade, visto que o trabalho bem feito e as relações interpessoais, propiciadas pela obra artística, contribuíam para a distinção e "qualidade" desses homens. Cabe destacar que a cultura visual na qual comitentes e

---

[255] LEVY, Hanna. Modelos europeus na arte colonial (Reedição). *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Ano XIV, n. 15, 2007.
[256] PIFANO, Raquel Quinet. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Ano XV, n. 17, p. 24-33, 2008, p. 26.

mecenas estavam inseridos era responsável por julgar o talento e o bom trabalho desses artistas. Cada espaço possuía uma visualidade distinta. Esse tema será melhor trabalhado no próximo capítulo.

Afinal, não se pode esquecer que se trata da análise de uma sociedade escravista, altamente hierarquizada e com fortes diferenças sociais, na qual o trabalho livre coexistia e dava o tom ao lado do trabalho escravo. Sendo assim, a "qualidade" e "condição" eram os elementos mais importantes de distinção, na concepção aqui defendida, até mais que o monetário.

Hudson Lucas Marques Martins, em sua dissertação de Mestrado, apresenta a trajetória de um dos mais proeminentes pintores de Minas Gerais, João Nepomuceno Correia e Castro. Ao analisar as fontes primárias e a bibliografia, Martins levanta duas hipóteses para a maciça presença das "qualidades" pardas e negras atuando na pintura em meados do XVIII e início do XIX: decadência do *status* do pintor, pois depois do *boom* da imigração nortenha de Portugal para Minas, que trouxe inúmeros oficiais mecânicos, restaram apenas os mestiços para a realização do trabalho, o que ocasionaria assim um revés na distinção desses homens.[257]

A segunda hipótese se pauta naquilo que ele denominou de "rigidez étnica", também ligada à ausência de novos artistas portugueses: sem a presença dos homens brancos para a realização das obras, o processo de arremate se "afrouxou" para poder absorver os pretos e pardos, que haviam aprendido o ofício com esses mestres e agora estavam assumindo seus postos.

Essas duas hipóteses são aqui refutadas, porque se defende que as *dinâmicas de mestiçagens* ocorriam no interior dessa sociedade e propiciavam a mobilidade desses homens, independentemente da "qualidade" que detinham, devido à realização de um trabalho reconhecido pela cultura visual da região e da época, como talentoso.

Compartilha-se a ideia de um grande número de pintores e aprendizes circulando por Minas Gerais, como Martins muito bem demonstra em sua dissertação, com as suas mais distintas "qualidades". Este trabalho corrobora também a periodização exposta na referida dissertação, que apresenta o universo dos pintores em três diferentes momentos, sendo o primeiro caracterizado pela presença dos pintores provindos do norte de Portugal, os quais passaram a arrematar as principais obras; o segundo momento marcado

[257] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p. 25.

pela transição, ou seja, ainda com forte presença dos pintores portugueses atuando em Minas, mas com os ateliês começando a gerar os primeiros artistas locais; e por fim, o terceiro momento, que seria o da diminuição de pintores portugueses arrematando as grandes obras do período e a predominância dos antigos aprendizes, agora mestres, arrematando as obras importantes das vilas mineiras.[258]

Assim, aqueles pintores que realizavam obras ao gosto do contratante ou mecenas da época acabavam se destacando e ganhando mais e mais arremates, o que gerava, além de lucro, a distinção social e o reconhecimento de seus pares de ofício. Aqui não se percebe uma decadência do *status*, porque mesmo como pardos, negros ou mestiços, esses pintores conseguiam trabalho e acumular pecúlio. É fato que a ascensão dos mestiços para a condição de mestres foi favorecida devido à diminuição de mestres portugueses, mas não é justificada apenas por ela, pois no segundo momento apresentado por Martins, o próprio autor revela uma maior concorrência. Assim, a cor de pele não regulamentava o processo de arremate, o que o regulamentava eram as *dinâmicas de mestiçagens* promotoras de ascensão dos pintores mestiços, independentemente da cor ou "qualidade" que possuíam, pois o importante era o talento em realizar a *ut pictura poesis*.

Com base na perspectiva de Horácio e na constatação da importância da imagem para a sociedade mineira do período, é apropriado acreditar que os pintores eram reconhecidos como oficiais diferenciados. Além disso, devemos considerar que existia dentro dos grupos de trabalho, distinções, justamente porque alguns possuíam uma facilidade maior em realizar a cópia de uma imagem considerada sagrada[259].

---

[258] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p. 21. A dissertação de Martins é leitura obrigatória para todos aqueles que buscam compreender o processo de mobilidade desses pintores, pois o autor apresenta vários exemplos desse processo, inclusive aponta oficiais de pintura nascidos na região mineradora que emigraram para Lisboa para exercer seu trabalho. Um dos casos apresentados ressalta as *dinâmicas de mestiçagens* existentes nesse universo, pois Antônio Fernandes Rodrigues era filho de pai português e mãe "crioula". MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p. 23. Assim, o próprio exemplo apontado por Martins demonstra que a presença dos pintores "mestiços" não estava ligada apenas à sua "qualidade" e sim ao reconhecimento do talento ou da perspectiva do mesmo, caso fosse ainda um aprendiz.

[259] Um dos grandes problemas encontrados durante a pesquisa, referente às fontes iconográficas, está diretamente relacionado ao lugar ocupado pela imagem sacra nessa sociedade mineira. Muitos dos missais se encontravam violados, com as páginas referentes às imagens arrancadas. Em uma das igrejas visitadas foi possível identificar uma das representações emoldurada na parede da sacristia. Além dessa prática, os missais são geralmente guardados com maior cuidado, nos arquivos das irmandades, do que os documentos, livros de casamento, batismo e óbito, pois como são ilustrados com passagens importantes da Bíblia, muitos consideravam o missal sagrado. As imagens poderiam ser "roubadas" para proteger os indivíduos, realizar feitiços ou enfeitar a própria igreja.

Rememorando a ideia de Alex Bohrer, o olhar mestiço dessa sociedade (de fins do século XVIII e início do XIX) propiciava essa cultura visual, tanto no campo das artes quanto no cotidiano mesclado. Assim, a distinção e o lugar hierárquico ocupado nessa sociedade poderiam ser alcançados pelo trabalho, o que justifica a disputa desses pintores para arrematar obras em variadas irmandades, tal fato possibilitava a criação e aumento de laços de sociabilidade.

Pompa, distinção, beleza e religiosidade se conectavam pelas mãos desses oficiais da pintura que, ao agradarem seus contratantes, eram agraciados com a tão sonhada distinção, diretamente relacionada ao grande número de pintores *proeminentes* com carta patente.

Silvia Hunold Lara reporta à importância da distinção nessa sociedade, que perpassava também o simbolismo e a cultura visual. As formas de se portar, de se vestir, de se utilizar insígnias, eram tão importantes quanto possuir riqueza, e mesmo conectadas, uma acabava complementando a outra. As pequenas variações da linguagem simbólica eram importantes para indicar a posição social de alguém, pois era essa visualidade a responsável por aproximar ou afastar pessoas de determinadas "qualidades".[260]

O poder e a riqueza eram lidos através dessa variação simbólica que estava ligada aos costumes, ao comportamento, à cor da pele, à "qualidade" e ao tipo de trabalho exercido. Da mesma forma que esses elementos eram levados em consideração quando uma pessoa desejava participar de uma irmandade, na vida social eles eram elencados e observados para definir a "fama" de uma determinada pessoa[261].

Em uma sociedade escravista e mestiça, era necessário ter formas de se destacar. O uso dos símbolos foi importante para identificar iguais e repelir os diferentes. Esse apego à visualidade e à simbologia, que molda a identidade, não é uma prerrogativa portuguesa; os africanos também usavam da indumentária, por exemplo, como forma de se diferenciarem. Adornos corporais, pinturas, enfeites, todos possuíam uma simbologia identitária que demonstrava todo o seu prestígio e seu lugar na hierarquia social.[262]

Como livres e libertos negros, pardos, mulatos, entre outras "qualidades", estavam mais próximos da linha fronteiriça que separava a liberdade da escravidão, precisavam cuidar muito bem desses símbolos de distinção, para não correrem o risco de serem

[260] LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas*, p. 91.
[261] Voltaremos nesse tema ao analisarmos a iconografia de uma cadeirinha de arruar.
[262] LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas*, p. 124.

associados aos cativos. Assim, é pertinente concluir que as *dinâmicas de mestiçagens* contribuíram para a fixação de elementos simbólicos de prestígio, ligados também ao universo do trabalho. Ou seja, há que se enxergar o trabalho como um mecanismo de diferenciação social, sendo o talento o símbolo máximo de distinção de um pintor. Apesar disso, utilizar-se desse talento como mecanismo de distinção só era possível se o pintor fosse reconhecido por possuí-lo.

Retorna-se aqui ao ponto crucial dessa parte. Para o pintor, o talento não se referia à originalidade da obra ou pelo uso de sua criatividade. O talento era reconhecido justamente através da cópia fiel das gravuras que aqui aportavam. O universo visual, a religiosidade e a ânsia de *status* eram os elementos principais da busca pela mobilidade nesse universo. Os laços de sociabilidade não podem ser esquecidos nesse momento, pois é através dessas relações interpessoais, tanto entre encomendante e pintor quanto entre mestre e aprendiz, que os pintores alcançavam a distinção.

2.5 O universo simbólico da distinção

"Se egressos do cativeiro investiam nos ofícios mecânicos é porque pensavam que poderiam ascender socialmente".[263] Roberto Guedes é enfático ao defender os ofícios como meio de mobilidade social, mesmo que intragrupal. Como foi ressaltado, a pintura acaba ganhando um aspecto diferenciado do restante do oficialato mecânico, devido ao seu caráter intelectual. Contudo, há aspectos que são muito semelhantes aos outros afazeres, principalmente àqueles que se relacionam com a formação de novos oficiais.

A preocupação máxima dos membros desta sociedade, depois de sobreviver, era viver em destaque, levando em consideração todo o simbolismo que essa diferenciação representava. O aspecto intragrupal apresentado por Guedes pode ser desenvolvido a partir da perspectiva das irmandades leigas de Minas Gerais.

Se não se levar em consideração todo o universo simbólico da distinção, imiscuído na mentalidade do homem mestiço, não se compreendem as facetas utilizadas para distinguir os pintores, e, talvez, os outros oficiais que se sobressaíram através de seus trabalhos. As irmandades, nesse contexto, são vitais para essa compreensão. Cabe ressaltar novamente que Minas é um ambiente díspar do resto do Brasil devido ao

[263] GUEDES, Roberto. Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (Sécs. XVII-XIX). *Topoi*, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006, p. 413.

Padroado. Sempre é observado esse caráter pois, diferentemente do litoral, Minas não contou, por exemplo, com as escolas jesuíticas e nem com as ordens primeiras, muitas das quais, além de exigir determinados ofícios, o que deliberava uma rigidez maior na escolha de seus trabalhadores, eram responsáveis pela formação de seus próprios oficiais. Maria Lucília Viveiros Araújo relata para a região paulista que

> na segunda metade do setecentos, carmelitas, beneditinos e franciscanos paulistas estavam reedificando e ornamentando suas igrejas. Recrutavam para esses serviços os artesãos e artistas de maior gabarito da região. As oficinas dessas ordens religiosas foram as primeiras "escolas" da arte luso-brasileira. Nos primeiros séculos, freis e irmãos artífices circulavam pelas diferentes regiões divulgando a palavra de Deus e ensinando aos jovens os segredos das profissões artesanais. No século XVIII, já havia em São Paulo mestres habilitados nos diferentes ofícios ligados à construção religiosa e leiga.[264]

Mesmo com a ação do Padroado incidindo sobre as ordens leigas e com a ausência de corporações de ofício, tais como existiam em Portugal, Minas Gerais pôde contar com os mestres provenientes da Europa e que arrematataram os primeiros serviços, favorecendo a criação dos ateliês iniciais. Esses primeiros serviços quase sempre estavam relacionados à construção material da fé (igrejas), sendo também importantes centros de interação social, como apresentamos nos capítulos iniciais.

Aprender qualquer ofício em Minas Gerais, ou no restante do Brasil, era dispendioso e levava tempo. Guedes evidencia o fato de várias famílias deixavam prescritas em seus testamentos o desejo de que seus filhos, ou até mesmo escravos, aprendessem um ofício.[265]

Manoel Venâncio do Espírito Santo, filho de nosso pintor Venâncio José do Espírito Santo, deixa claro em seu testamento o desejo de ter seu neto, Antônio, estudando para "seguir qualquer carreira".[266] Podemos considerar Manoel herdeiro da perspectiva da distinção pelo talento do ofício. Mesmo escrevendo seu testamento em finais do século XIX, Manoel é filho da mobilidade social pelo trabalho, afinal viu seu pai ganhar notoriedade na vila de São João Del Rei a partir das pinturas que realizava, tanto que

---

[264] ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Aprendizes, oficiais e mestres das artes sacras. *Anais da VI Jornada Setecentista*, Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses, Curitiba, 2005, p. 428.
[265] GUEDES, Roberto. Ofícios mecânicos e mobilidade social.
[266] Testamento de Manoel Venâncio do Espírito Santo. Ano de 1893, Caixa 44, São João Del Rei. IPHAN, Escritório técnico.

acabou herdando não apenas os materiais, mas o talento para pintura e, consequentemente, a fama distinta de seu pai.

Manoel foi aprendiz de Venâncio, seu pai. Primeiro filho homem, Manoel tinha 14 anos quando foi arrolado como *pardo* na Lista Nominativa de 1831. Já as filhas Maria e Camila, arroladas na Lista Nominativa com 19 e 16 anos respectivamente, eram as primogênitas do casal Venâncio e Bernardina. Contudo, não foi encontrada nenhuma menção às filhas como possíveis aprendizes da arte do pincel, pelo contrário. No inventário de Manoel, as irmãs Maria e Camila, com idades próximas aos 70 anos, autodesignam-se como "domésticas". Infelizmente, nesse contexto, não se localizou ainda nenhum vestígio que aponte o trabalho feminino no ofício da pintura.

Pai de dez filhos, sendo nove arrolados na Lista Nominativa, Venâncio José do Espírito Santo teve um de seus herdeiros como aprendiz de pintor e, pelo que foi possível averiguar, dois de seus filhos acabaram inseridos no mundo do trabalho manual, sendo eles Sebastião, que seguiu o ofício de alfaiate e Antônio, que acabou se tornando negociante. Ambas as formas de trabalho eram consideradas inferiores, como apresentado no início do capítulo; bem diferente da pintura, que se encontrava, em meados do XIX, em um patamar muito mais elevado do que qualquer outra profissão de cunho mecânico.

Nas efemérides de São João Del Rei, Manoel Venâncio do Espírito Santo aparece descrito com elogios ao trabalho: "perícia e talento de hábeis pintores". No mesmo documento, compilação dos fatos diários mais importantes de São João Del Rei, há o herdeiro de Espírito Santo pintando o consistório da Irmandade de São Miguel, da qual também era irmão.[267]

Dois pontos são importantes para a análise desse tópico: a distinção intragrupal e a distinção em âmbito geral, essa muito mais complexa de se conseguir. Aquilo que chamamos de universo simbólico da distinção se pauta na realização de um determinado ofício que permite, em uma primeira fase, o afastamento da execução comum. Em uma segunda fase, é permitido a ele trocar seu trabalho por uma benesse, geralmente ligada a participação em uma irmandade, sendo esta a forma intragrupal de distinção; e a terceira, ligada às redes de sociabilidade que são criadas a partir da distinção intragrupal, concede a interseção a outros orbes sociais, sendo esta a distinção em âmbito geral. Tais orbes são, geralmente, outras irmandades e arremates de serviços, mas nada impedia que por meio

[267] CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João Del Rei*.

das redes de sociabilidade, esses oficiais conseguissem se mover para além do ambiente religioso.

Todas essas hipóteses trabalhadas nesta tese estão intimamente ligadas ao ofício da pintura. Relembrar esse quesito é sempre importante, pois a linha divisória dessas ocupações acaba sendo muito tênue. Claro que esses aspectos podem acabar reverberando em outros ofícios, como é o caso dos músicos, mas sempre é importante levar em consideração as "pequenas nuances", pois são elas as responsáveis pelo tom da distinção nesse universo simbólico.

Segundo Daniel Precioso, os trabalhadores procuravam criar identidades que os diferenciassem e os afastassem do mundo dos cativos, ao mesmo tempo favorecessem a criação e manutenção de redes de sociabilidade. Por isso, apenas alguns pintores conseguiram se destacar dentro do universo simbólico colonial. Isso seria próximo a *servitù particulare* já mencionado, guardadas as devidas proporções. Para Daniel Precioso, os laços de sociabilidade se constituíam da seguinte forma:

> Outrossim, a ascensão social, embora não acessível a todos, poderia resultar da aliança entre indivíduos de grupos subalternos e lideranças políticas, econômicas ou religiosas. A constituição de laços rituais de parentesco com membros da elite possibilitava a integração de indivíduos de ascendência africana, contribuindo para a manutenção das hierarquias e normas sociais e para a preservação da deferência e da assimetria. Porém, se a arquitetura do poder era reproduzida nos trópicos por grupos subalternos que incorporavam a óptica do português, esses mesmos grupos, ao buscarem a melhoria de suas condições de vida, dinamizavam as fronteiras estamentais na medida em que mudavam de *status* jurídico, econômico e social.[268]

Esses laços rituais são visíveis, por exemplo, quando nos deparamos com homens distintos apadrinhando os filhos desses pintores[269], indicando determinados pintores para ocupar um cargo de ordenança ou, mais corriqueiro, abrangendo o espaço de trabalho ao retirá-los de suas relações intragrupais e possibilitando diálogo com um público distinto.

Manoel Victor de Jesus pode ser considerado como exemplo dessa relação de sociabilidade, que começa com pequenos trabalhos para as irmandades alocadas na Matriz para depois arrematar trabalhos de maior folego, tanto em irmandades de pretos cativos e forros, quanto trabalhos de maior expressão nas irmandades mais ricas.[270] Cabe

[268] PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos*, p. 57.
[269] Abordaremos esses nomes com mais calma no subtópico sobre a relação entre patentes militares e ofícios artísticos, no nosso caso, o ofício da pintura.
[270] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula.* Dissertação de mestrado, 2012.

evidenciar que muitas das vezes o pintor atuava no mesmo período em irmandades diferentes. Manoel Victor de Jesus, pelo indicado na documentação, só possuía um único escravo, Gregório José da Paixão, que, mesmo não constando em nenhuma documentação sua familiaridade com o universo das tintas, muito provavelmente era um "escravo de ateliê"[271], ajudando em várias frentes seu dono e mestre.

O caso mais emblemático sobre a questão mestre/aprendiz e como pode influenciar o futuro dos jovens oficiais é o de nosso terceiro artista analisado, Joaquim José da Natividade.[272] A pintura de Natividade demonstra uma capacitação técnica muito distinta daquela apresentada pelos pintores da região da Comarca do Rio das Mortes, o que motiva a defender hipóteses sobre um eventual caminho traçado pelo pintor até o sul de Minas, com paragem longeva em São João Del Rei.[273]

Os primeiros pesquisadores a relatarem sobre a atuação de Joaquim José da Natividade foram Judith Martins, Olinto Rodrigues dos Santos Filho e Myrian Andrade Ribeiro Oliveira.[274] Judith Martins, em seu importante dicionário sobre artistas e artífices de Minas Gerais, aponta Natividade no canteiro de obras da igreja de Bom Jesus de

---

[271] Hudson Martins se utiliza da expressão "Plantel de Ateliê" para designar indivíduos que pertenciam ao pintor ou que estavam ligados a ele de forma profissional, como os aprendizes. Segundo Martins, "seria o conjunto desses indivíduos que atuam junto ao pintor, mas não são lançados separadamente nos livros de despesas das irmandades, atuando sobre o nome e orientação do mestre pintor". MARTINS, Hudson Lucas Marques. Aprendendo o ofício da pintura em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX): mestres, oficiais, aprendizes e escravos. *Anais do I Encontro de Pesquisa em História da UFMG – EPHIS*, Belo Horizonte, 23 a 25 de maio de 2012, p. 169. No nosso caso, embasados na intepretação de Martins, substituímos o termo "plantel" por "escravo", justamente para ressaltar a ideia de que, muitas vezes, os pintores não possuíam muitos escravos e nem detinham aprendizes que os ajudassem a realizar determinadas obras. No caso de Manoel Victor de Jesus, desconfiamos que Gregório José da Paixão fosse mais do que um "escravo de ateliê", estando próximo a se tornar um oficial das tintas. Contudo, a morte se adiantou à alforria e não nos legou nenhum tipo de documentação que pudesse fortalecer nossa teoria. Retornaremos, no corpo da tese, ao tema.

[272] Não possuímos muitas informações sobre o artista antes dele chegar à vila de São João Del Rei, apenas vestígios de sua atuação podem ser encontrados na documentação. Entretanto, o mesmo não podemos dizer para a iconografia. Por isso, utilizaremos da análise formal e estilística para fomentar nossas hipóteses acerca do caminho das flores. Os detalhes documentais que possuímos sobre a atuação de Joaquim José da Natividade não nos possibilita recriar toda uma trajetória de vida e sociabilidade, por isso estamos sempre trabalhando no campo das possibilidades. Outro fator importante que deve ser levado em consideração é o esforço da junção entre iconografia e iconologia, no campo das análises estilísticas, pois é através dessas comparações pertencentes à História da Arte que podemos elencar características para a Escola de Pintura da Comarca do Rio das Mortes. Voltaremos a discutir essas questões nos capítulos seguintes.

[273] Abordaremos este assunto no próximo capítulo.

[274] MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2.v.; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*; OLIVEIRA, Myriam A. R. de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. *Revista Barroco 12*, Belo Horizonte, p. 171-180, Ano 1982/83; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro. In: ARAÚJO, Emmanuel (org.). *A mão afro-brasileira*: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

Matosinhos, em Congonhas, por volta de 1790. Myriam Ribeiro, por sua vez, mostra a importância de Natividade para a pintura ilusionista; este ao lado de Manoel Victor de Jesus seriam os expoentes desse estilo na porção sul de Minas Gerais. Olinto Rodrigues dos Santos Filho, além de ser o pioneiro em relatar sobre a vida e obra de Manoel Victor de Jesus, também foi um dos primeiros a analisar as obras de Natividade e conjecturar sobre sua biografia, com a pouca documentação existente.

Graças às indicações desses autores, outros trabalhos começaram a surgir nos programas de pós-graduação, suprindo essa lacuna na História da Arte, indo além dos nomes já conhecidos e de suas obras. Um dos trabalhos que merece ser destacado, fundamental para a construção das hipóteses aqui lançadas, é a dissertação de mestrado de Hudson Martins, referida nesta tese outras vezes.

Isto posto, Martins, ao analisar a trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro, permite visualizar não apenas as dinâmicas que ocorriam no interior dos ateliês e nos canteiros de obra, como deixa vislumbrar um detalhe da relação entre Correia e Castro e seus aprendizes, através da transcrição de seu testamento.

> **Declaro que deixo todas as estampas, riscos e debuxos a Francisco Xavier e Bernardino meus aprendizes, digo, os deixo a Francisco de Paula e Bernardino de Serra, meus aprendizes.**
>
> (...)
>
> Declaro que os bens que possuo são dois escravos por nomes Pedro de nação Angola = Domingos de nação Angola = um cavalo selado e freado = meia dúzia de colheres e garfos de prata, com duas facas com cabos também de prata = Um [lavra] de prata, umas esporas de prata, baús, arcas, livros caixas, tudo o que pertence ao meu ofício de pintor, bem como duas escravas por nomes Fabianna de nação Angola e Lucinha crioula, as quais estão servindo a minha mulher, me farão todas em dotes.
>
> (...)**Declaro que devo a Joaquim da Natividade meu aprendiz trinta tantas oitavas, que meu testamenteiro satisfará cego**. Se ao tempo de meu falecimento houver alguma pessoa devendo, ou que diga que fiquei devendo alguma coisa, meu testamenteiro lhe satisfaça sem contenta de justiça.[275]

João Nepomuceno Correia e Castro era um dos mais importantes pintores do período (final do século XVIII), e um dos fatos que corroboram essa afirmativa está ligado

[275] Arquivo Eclesiástico Da Arquidiocese De Mariana. Contas De Testamento De João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento De João Nepomuceno Correia Castro. 13 F. Testamentos, Pasta 619. Transcrição: Hudson Lucas Marques Martins, 2013.

à sua atuação no Santuário de Bom Jesus De Matosinhos, em Congonhas, que possui, além do forro da nave, mais 35 painéis distribuídos pela igreja, de sua autoria.

O testamento de Correia e Castro revela que o pintor possuía três aprendizes, sendo que dois, Francisco e Bernardino, herdaram o material de ofício, como os debuxos, riscos e estampas; enquanto ao terceiro aprendiz, Joaquim da Natividade, foi legada uma dívida na quantia de 30 oitavas de ouro paga pelo testamenteiro do mestre pintor.

Martins levanta duas hipóteses acerca dessa dívida: uma dívida que pode ter surgido a partir de um conflito entre mestre e aprendiz ou demonstra total desconfiança no ofício de pintura exercido por Natividade. O autor acaba optando pela segunda opção, "acreditamos que o mesmo não estava preparado para exercer o ofício da pintura segundo os critérios do mestre".[276]

Nossa análise sobre os aspectos estilísticos e formais de Joaquim José da Natividade indicam uma formação bem diferente daquela apresentada na Comarca do Rio das Mortes antes de conhecê-lo[277] e muito semelhante ao traço de Correia e Castro e de outros pintores da região de Vila Rica, como o próprio Manuel da Costa Ataíde.

As 30 oitavas de ouro que João Nepomuceno Correia e Castro deixa registrado como pagamento de dívida para Joaquim da Natividade remete não a um conflito que pudesse gerar problemas na justiça, mas a um legítimo pagamento por um trabalho realizado por este e que Correia e Castro, mesmo sendo mestre e não precisando pagar ao seu aprendiz por qualquer atividade realizada no tempo em que estava "aprendendo", sentiu necessidade de pagar.

Qual motivo fez o mestre assumir uma dívida com seu aprendiz, visto que era muito mais fácil, dentro das circunstâncias, ser o aprendiz devedor do mestre? A ideia da Boa Morte e do Bem Morrer vem socorrer nesse instante de indagações, justamente porque era no momento da morte que esses homens buscavam se redimir de seus erros passados e se aproximar ao máximo de uma conduta moral baseada nos valores cristãos. Sabrina Mara Sant'Anna descreve muito bem esse homem mestiço mineiro:

> O homem do qual tratamos, cuja cultura está sedimentada historicamente na expressão barroca, "quer se salvar, mas – salienta-se – dentro de uma perspectiva bastante aclimatada às exigências

[276] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p. 30.
[277] Essa diferença estilística será abordada nos próximos capítulos, pois demonstra como os contatos entre os mais diversos pintores e a mobilidade dos mesmos pelos canteiros de obras existentes em Minas possibilitaram a troca de experiências e o aprendizado.

> temporais". Na região aurífera, predominava a crença no milagre e o culto aos santos, mas também a valorização do mundo das ocupações (*status*) em detrimento da mortificação e expiação dos pecados em vida, a extroversão e a licenciosidade. O jejum e a continência sexual eram raramente acatados, sendo levados a efeito somente em dias de grande significação do calendário litúrgico. As obras de misericórdia eram feitas, basicamente, na iminência da morte e a participação nos diversos sacramentos, principalmente o matrimônio, era demasiadamente irregular (...). **No momento derradeiro não dispensavam o direito de testar e o auxílio sacerdotal, sendo prática receberem ao menos um dos três sacramentos ante mortem, a saber: eucaristia, penitência e extrema-unção**.[278]

Sendo assim, com base na perspectiva da mentalidade devocional desses homens e atrelado à qualidade do trabalho apresentado por Natividade, pode-se supor que esse valor estaria relacionado a alguma obra realizada pelo aprendiz, mas arrematada pelo mestre.

Antes de aprofundar nessa questão, é necessário apontar porque defendemos a ideia de que o Joaquim da Natividade citado no testamento de João Nepomuceno Correia e Castro é o mesmo Joaquim José da Natividade que vai realizar suas prestigiosas pinturas ao sul das Gerais.

Judith Martins e Olinto Rodrigues dos Santos Filho apresentam referências documentais a respeito de pequenos trabalhos realizados por Joaquim José da Natividade no mesmo período de atuação de João Nepomuceno Correia e Castro em Congonhas.[279] Conectada a essa documentação, há a comparação formal das obras de ambos os pintores para referendar ainda mais a hipótese aqui proposta sobre as 30 oitavas de ouro serem o pagamento, não de uma dívida causada por algum conflito, mas pelo trabalho que Natividade realizou em nome de seu mestre.

Contudo, a dúvida ainda permanece: por que João Nepomuceno Correia e Castro não deixou para Natividade nenhum de seus materiais de ofício, principalmente as estampas, tão importantes na construção iconográfica das encomendas? Se as 30 oitavas eram para o pagamento de uma dívida de trabalho e não de conflito, por que o mestre não legou ao seu "melhor" aprendiz os materiais do ofício?

---

[278] SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer:* culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 62 (grifo nosso).

[279] Cf.: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Joaquim José da Natividade:* mestre pintor do período do Rococó Mineiro. Revista Barroco 20. Ano 2012/2013. Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro.

Questão complicada, pois geralmente os mestres escolhem seus melhores alunos para legar suas ferramentas, por isso faz sentido a interpretação de Hudson Martins sobre a repartição dos bens entre os aprendizes, apontando Natividade como não apto ao ofício da pintura. É importante acreditar que Joaquim José da Natividade, nascido em Sabará por volta de 1770[280], já estivesse apto a realizar obras sem a tutela de seu mestre, ou seja, dividindo seu tempo e trabalho com obras arrematadas de forma particular, mas ainda servindo como suporte especializado na oficina de Correia e Castro. Provavelmente, Natividade já deveria possuir ao menos os materiais básicos para o ofício, visto que chega a São João Del Rei, por volta de 1804 já como um pintor completo.[281]

2.6 Distinção, Trabalho e Ordenanças

No tópico anterior, foi discutido como o universo simbólico era importante para a distinção do oficialato, levando em consideração a forma como os pintores considerados talentosos conseguiam criar redes de sociabilidade a partir de relações intergrupais em expansão a partir do momento em que conseguiam se diferenciar nesse ambiente.

Esse universo simbólico promovia a distinção e o prestígio, elementos que designavam, ou não, um novo lugar na sociedade. Contudo, é importante salientar o anacronismo no processo de escrita da história, visto que inúmeros pesquisadores utilizam da palavra *prestígio* como sinônimo de *importância*, *respeito*, *influência*,[282] para se referirem a homens e mulheres que se destacaram no interior das sociedades.

Eduardo França Paiva, Manuel F. Fernández Chaves e Rafael M. Pérez García, chamam a atenção para a questão do anacronismo nos conceitos utilizados aqui ao se olhar para o objeto de pesquisa, demonstrando como é importante não "acatar as conveniências do presente"[283] ao escrever sobre o passado. Sobre o uso de conceitos de forma anacrônica, esses autores salientam a necessidade de

---

[280] Apresentação de Seguro e Libelo acusatório, *a Justiça por seu promotor*- autor; *Casemiro José Gomes da Silva Flores* – réu. Vila de São João Del Rei, Minas e Comarca do Rio das Mortes, 24 de janeiro de 1820. IPHAN, Caixa 76-05.

[281] SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. *Revista Barroco 20*. Ano 2012/2013. Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro. p. 243-256. Disponível em: http://revistabarroco.com.br/barroco-20.html

[282] Dicio, Dicionário Online de Português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/prestigio/>. Acessado em: 29/01/17.

[283] PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez. Prefácio. In: PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez (orgs.). *De que estamos*

> (...) voltar à documentação antiga para buscar nela definições, significados e valores associados. Interessavam-nos muito mais as percepções e usos de outrora, portanto. Compará-los aos entendimentos e empregos mais atuais, claro, foi operação inevitável e isto nos deu a dimensão (...) de como parte nada desprezível de nossa historiografia foi produzida sem o desejável rigor crítico, no que tange ao emprego de categorias analíticas e de conceitos. Daí surgiram versões eivadas de compreensões equivocadas, que seguem sendo vigorosamente reproduzidas, marcando fortemente a formação de novas gerações – tanto de pesquisadores quanto de crianças e jovens que leem essas histórias em vários manuais adotados em escolas de ensino fundamental e médio.[284]

Problematizar os conceitos que aparecem na documentação é vital para a compreensão do passado de forma mais aproximada. No caso desta análise, é importante se ater ao léxico, pois era através desses conceitos falados e vividos que os nossos pintores conseguiram se diferenciar. Entretanto, na ausência dessa documentação, é fundamental nos cercar daquilo mais convencional ao período, não levando para o passado conceitos atuais que expressam o que queremos dizer e não o que era realmente dito.

Maria Cristina Neves de Azevedo, em sua dissertação sobre Joaquim José da Natividade, propõe uma análise da distinção do pintor através dos termos *prestígio* e *fortuna*, a partir dos quais privilegia o significado ilusionista e do engano artificial para fazer uma associação entre o lugar social ocupado pelo pintor e sua obra pictórica.[285]

No entanto, a própria autora parte do uso do termo prestígio a partir de escritos posteriores à vivência e à obra de Natividade, ou seja, o prestígio não aparece arrolado na documentação de época. Ao que parece, Azevedo utiliza a perspectiva de Caio Boschi, que ressalta a importância da construção material da fé como uma forma de "prestígio, de autoafirmação e de destaque".[286] Foi compartilhada aqui a ideia de Boschi, pois as irmandades não mediam esforços para ornamentar suas igrejas com a mais *distinta* pompa e beleza, contratando sempre os melhores oficiais, pois essa materialidade acabava sendo um dos mais importantes meios de diferenciação social.

---

falando?: antigos conceitos, modernos anacronismos: escravidão e mestiçagens. Rio de Janeiro: Garamond, 2016, p. 9.

[284] PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez. Prefácio. In: PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez (orgs.). *De que estamos falando?*, p. 9.

[285] AZEVEDO, Maria Cristina Neves de. *Arte Sacra e distinção social*: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 26.

[286] BOSCHI, Caio Cesar. *O Barroco mineiro*, p. 40.

Apesar disso, há aqui uma discordância dos argumentos apresentados por Azevedo, ao pautar sua perspectiva analítica sobre Joaquim José da Natividade a partir de um léxico que não aparece arrolado em nenhum documento ligado à época do pintor, o que nos envereda por um caminho complicado. Principalmente porque a autora reforça o sentido *ilusionista* do termo, justamente para associá-lo à pintura em perspectiva realizada por Natividade, como se o uso da palavra prestígio *se relacionasse diretamente às pinturas ilusionistas que o artista executava*.

Por não se concordar com essa utilização do léxico, optou-se sempre por se fazer referência à mobilidade social promovida em função do trabalho pelo termo *distinção* e *distinto*, que para Bluteau significam:

> DISTINC,AM. A acção de distinguir; Distinção. differença, distinctio; Distinção. Estimação, differente respeito com que se trata. Sempre se faz distinção por merecimento. *Meriti semper peculiaris habetur ratio*; todos os mais somos tratados sem distinção.
>
> DISTINCTO. Inclinação natural. Propensão ou instigação da natureza para alguma cousa. Nos animaes tem lugar de razão.
>
> **DISTINGUIR. Fazer maior inclinação. Distinguir alguém do commum**.[287]

Por isso, a distinção também se dava pelo trabalho, seja ele qual fosse. Quando este trabalho era reconhecido pela sociedade no geral, as redes de sociabilidade funcionavam como mecanismo de mobilidade. As irmandades foram os principais comitentes, tanto de pintores quanto de outros oficiais mecânicos altamente especializados. A distinção começava com um trabalho julgado de talento às vistas de pessoas com bons contatos.

As Irmandades foram grandes responsáveis por propiciarem as redes de sociabilidade. Essas associações leigas que reuniam pessoas em torno de uma devoção comum se tornaram um elemento característico da sociedade colonial mineira, pois foi necessário encontrar uma solução para o exercício da fé, da sociabilidade e do assistencialismo em uma região "inóspita".

A ação assistencialista das Misericórdias pode ser considerada como um exemplo das relações sociais que existiam entre os meandros da religiosidade, como o assistencialismo. Na ausência das Ordens religiosas e, consequentemente, das Misericórdias, os leigos de Minas assumiram também a responsabilidade pelos

[287] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p. 255 (grifo nosso).

desprovidos. Em São José del Rei, a Irmandade de São Miguel e Almas deixou muito claramente essa atividade no capítulo 14 de seu Compromisso, datado de 19 de outubro de 1727:

> Porquanto nesta Villa não ha irmandade da Misericórdia e he (sic) estilo nestas minas suprir a nossa confraria as obrigações da dita irmandade falecendo nesta região alguma pessoa pobre que não tenha com que se enterrar. Será a nossa confraria obrigada a companhala (sic) carregando na nossa tumba sem que se possa por isso couza (sic) alguma e corrente zelo e caridade que queremos fazer. Pedimos e rogamos a sua majestade mande que não haja nesta matriz outra tumba mais que a desta confraria e se alguma irmandade ou confraria a quiser detal (sic) não use mais [ilegível] de esquife.[288]

Para além das questões de assistencialismo, as irmandades foram locais onde redes sociais se criaram ou se solidificaram. As relações de compadrio, os empréstimos e favores podem ser citados como elementos que extrapolam a premissa devocional, demonstrando que as irmandades efetivamente existiam para dar conta das dinâmicas da sociedade e não apenas do mundo celestial.[289]

As *dinâmicas de mestiçagens* e a prática devocional privada contribuíram para o estabelecimento de laços de sociabilidade, de demarcação de lugares de poder, além de propiciarem reelaborações e construções de identidade.

Ao se analisar os compromissos das irmandades da região de São João del Rei e São José del Rei, pode-se notar que suas preocupações são as mesmas das suas congêneres no Reino. Pedro Penteado também compartilha do nosso pensamento sobre o papel dessas associações leigas para a sociedade em formação.[290] A assistência material e espiritual não pode ser dissociada da vivência desse catolicismo ibérico, que ganhou outros contornos na colônia devido às mestiçagens, mas que não perdeu sua função primeva.

As primeiras associações leigas a se formarem na região que aqui estudada foram a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e a Irmandade Santíssimo Sacramento. Em ambas as associações, são encontrados capítulos referentes ao cuidado com o irmão falecido e, consequentemente, à assistência a seus familiares.

---

[288] AESJDR. Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Vila de São José, 1727. Livro n.º 01, Caixa n.º 01, fl.14.
[289] CARDOSO, Patrícia Domingos Wooley. A Sociedade Colonial: uma reflexão sobre as moralidades e religiosidade popular na América Portuguesa (Séculos XVI-XVIII). *Klepsidra*: Revista Virtual de História, n. 21, 2004. Disponível em: < http://www.klepsidra.net/klepsidra21/religiosidade.htm>.
[290] PENTEADO, Pedro. Confrarias portuguesas da época moderna: problemas, resultados e tendências da investigação. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª S, 7 (1995), p. 15-52. Disponível em: <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/4930>.

O capítulo VIII da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de São João diz que

> Falecendo algum/irmão desta Irmandade, sua mulher ou filhos legítimos/ de idade de doze anos, será obrigada a acompanhá-los a/ sepultura com cruz para o que serão chamados os Irmãos/ por campainha que tangerá o Irmão Procurador ou An/dador, que também haverá nesta Irmandade, e irá encor/porado nesta o Reverendo Padre Capelão indo todos em boa/ordem com modéstia e devoção, rezando o Padre Nosso, e/ Ave Maria pelo caminho e ficarem sepultados aplicando/ pela alma do mesmo falecido tendo para estas funções/ a Irmandade o seu Esquife. E quando chegue a in/fermar algum Irmão muito pobre, o Procurador o fará as/ber que não padeça a necessidade, como também em morren/do uma mortalha, se a não tiver.[291]

O compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São João Del Rei, em seu capítulo XIV também deixa registrada a sua preocupação assistencialista:

> Se algum dos Irmãos desta Irmandade depois de/ ter servido cair em pobreza que necessite de esmolas/ não se lhe poderá pedir cousa alguma do que/se costuma dar na Irmandade, antes se estiver mui/to doente, se proporá em Mesa pelo Provedor,/ Escrivão e mais Irmãos, para se lhe dar uma esmo/la conforme as posses da Irmandade, e necessidade/do enfermo.[292]

Os compromissos acabam sendo repetitivos, mas demonstram a preocupação com o pós-morte, que inclui, além dos ritos práticos do enterramento, as missas pela alma do defunto. Fazer parte de uma irmandade era estar inserido nos ciclos sociais, garantindo não apenas contatos, mas um lugar no céu. Essa sociedade conseguia unir no mesmo orbe de atuação a vivência cotidiana e a esperança na salvação.

Sendo assim, a sociedade que tratamos era altamente moldada na distinção e na hierarquização social. As irmandades foram muito bem sucedidas na formação dessa coletividade pomposa que se distinguia pela celebração das "qualidades".[293] Podemos notar essa "celebração" pelo próprio nome recebido pelas associações leigas: "Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos"; "Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos"; "Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte dos Homens Pardos". Mesmo seus compromissos enfatizando a plena adesão de todos os fiéis, o nome pode ser considerado como uma forma de distinção e de tentativa de aglomeração de "iguais".

---

[291] AESJDR. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São João Del Rei, 1787, p. 10.
[292] AESJDR. Cópia *ipsis litteris* do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Cidade de São João Del Rei, p. 7.
[293] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo,* p. 130.

O lugar em que cada "qualidade" se encontrava enquadrada na sociedade refletia muito nas escolhas, tanto dos oragos quanto das suas representações imagéticas, que perpassavam pela escolha do artista.[294] Não se pode falar em sociedade e distinção, e neste caso da pintura dos séculos XVIII e XIX em Minas, sem levar em consideração as nuances apresentadas pelas diferentes irmandades.

Manoel Victor de Jesus é um exemplo dessa vivência sócio-religiosa que convivia muito bem com seus mais diversos "pecados". O pintor era Alferes da *7ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias*, comandada pelo Coronel Inácio Correia Pamplona ao passo que também era irmão remido da Irmandade do Rosário, que na época possuía muitos membros cativos. Não há aqui nenhum tipo de contradição, visto que mesmo sendo um local de reunião de indivíduos que possuíam características comuns, tais como condição, "qualidade", ofício, entre outras, como já foi ressaltado, eram também extremamente devotos.

Na verdade, a função primeira das irmandades era a de assistencialismo na hora da morte e conforto para a vida. Mas em Minas, tais irmandades já nasceram com o propósito de ser um espaço de interação social densamente ligado a oragos que se identificavam com determinadas "qualidades". Sendo assim, associar-se a uma associação leiga se dava primeiro por devoção, e depois pelo intuito de interação social. Nesse universo, distinguir-se em meios intragrupais era o caminho mais simples pra ascensão. Por isso esta tese defende a ideia do homem mestiço ser extremamente devocional ao mesmo tempo que buscava sua diferenciação no orbe social.

Ser membro de determinadas irmandades seria o ponto de início da criação de redes de sociabilidade, tanto que Manoel Victor de Jesus envia seu pedido de carta patente por volta de 1800, período no qual já era pintor proeminente em São José e membro da Irmandade do Rosário.[295]

Os primeiros e maiores comitentes de Manoel Victor de Jesus foram as irmandades que se localizavam no interior da igreja matriz. A Irmandade do Santíssimo Sacramento era a responsável pela construção e ornamentação das igrejas matrizes, na

[294] Em nosso capítulo sobre iconografia, trabalharemos melhor este tema.
[295] Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Livro de Receita e despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São João del-Rei 1773-1839, caixa 14, número 41. Arquivo Eclesiástico da paróquia de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei. Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento: 1779-1846. Folhas 12. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

ausência de uma associação leiga que representasse o orago principal. No caso de São José Del Rei, não existia a Irmandade de Santo Antônio, sendo a do Santíssimo Sacramento responsável por sua fábrica.

As irmandades do Santíssimo Sacramento, São Miguel e Almas e Senhor dos Passos, entre outras, geralmente apresentam em seu compromisso a preocupação em barrar determinadas "qualidades". Na minha dissertação de Mestrado apresentei o capítulo III do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, cujo objetivo era impedir o acesso de "qualidades" que não fossem compatíveis ao perfil almejado:

> Os irmãos que se receberem hão [sic] de ser sem nenhum escrúpulo limpos de geração, ou sejam nobres ou oficiais, e dos que não forem nobres não sejam menos a sua espera que oficiais e assim não terão um e outros raça de Judeu, Mouro, Mulato ou de novo convertido de alguma infecta nação. Sejam também livres de infâmia ou por sentença ou pela opinião comum o mesmo se entenderá das mulheres.[296]

Sempre é bom recordar que participar de uma irmandade era também uma questão de identidade. Reconhecer-se por uma determinada "qualidade" e ser reconhecido por seus pares era tão importante quanto a devoção em si. Não se pode nunca relativizar a questão devocional, pelo contrário, pois era ela que mantinha todos esses elementos muito bem interligados. Contudo, também não há como justificar toda a dinâmica social existente *apenas* na religiosidade. Anderson Oliveira, ao estudar as irmandades do Rosário no Rio de Janeiro, chama a atenção para a questão da identidade, pois uma vez inseridos em uma associação leiga, esses indivíduos passam a ter mais representatividade no meio social.[297]

Dessa forma, pode-se compreender o desejo das irmandades que estavam alocadas nas matrizes em querer construir seus próprios templos. A materialização da identidade grupal de uma devoção pode ser considerada como o elemento máximo de distinção, mesmo que coletivo.[298]

Estabelecendo as redes de sociabilidade e conseguindo tanto a autorização para a construção de suas capelas quanto doações para ornamentá-las, os comitentes, grupo

---

[296] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*, p. 49.
[297] OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra*: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.
[298] As irmandades possuíam suas lógicas de funcionamento intragrupal, onde as diferenças se faziam mais presentes e existiam outras formas de se distinguir, como na busca pelos cargos de juiz, provedor, tesoureiro ou irmão de mesa. Cada cargo da irmandade denotava um *status* e alcançar os maiores postos significava que as redes de sociabilidade estavam funcionando bem. Assim, além do bom trabalho, era preciso criar a rede perfeita para a ascensão e as irmandades eram o lugar mais fácil de se conseguir tais indicações.

formado pela mesa administrativa de cada irmandade[299], buscavam os artistas e oficiais mecânicos condizentes com cada serviço. Era nessa dinâmica que Manoel Victor de Jesus se encaixava, como foi observado na Tabela 2.3.

De acordo com este levantamento (Tabela 2.3), que demonstra apenas a atuação do pintor nas irmandades alocadas na matriz de Santo Antônio da vila de São José Del Rei, anos antes de receber sua carta patente de Alferes em 1805[300], Manoel Victor de Jesus estava arrematando encomendas importantes no orbe sócio-religioso. Quando dizemos importantes estamos nos referindo às irmandades formadas pelos homens e mulheres que possuíam fortes redes de sociabilidade e riqueza, além de estarem em constante atuação no jogo político das vilas.

Esses indivíduos eram privilegiados no universo religioso por um único motivo: com dinheiro, eles pagavam os anuais de diversas irmandades, garantindo tanto a boa morte quanto as relações de sociabilidade. São essas relações que são importantes para compreender a distinção dos pintores. Manoel Victor de Jesus não lega muitas informações sobre sua vida pessoal, contudo, no que tange ao trabalho, foi possível seguir seu rastro de poeira e tinta e por ele conjecturar sobre sua atuação nas irmandades mais ricas da vila de São José e a justificativa para sua indicação a um cargo de ordenança.[301]

Tabela 2.3: Atuação de Manuel Victor de Jesus nas irmandades alocadas na matriz de Santo Antônio. São José Del Rei, século XVIII

Ano de atuação	**Irmandade**	**Detalhes da obra**
1782	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Realizou a obra em colaboração com Manoel Alvares
1782	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Sacristia localizada ao lado do evangelho
1783	Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (Matriz de Nossa Senhora do Pilar)	Matriz da Vila de São João Del Rei. Não foi possível localizar a obra.
1786	Irmandade do Bom Jesus do Descedimento (Matriz de Santo Antônio)	Algumas obras se encontram danificadas. Barrado que imita azulejo, como na Matriz de São João Del Rei

[299] A grande maioria das irmandades é composta pelos cargos de Juiz, tesoureiro, procurador, escrivão e irmãos de mesa. Em outras existe a figura do mordomo, bem como dos juízes de devoção, responsáveis pelos padroeiros celebrados no interior das confrarias.
[300] O pedido de reconhecimento do posto de Alferes foi realizado em 1800, sendo outorgado apenas em 1805. ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO – MINAS GERAIS [ANT. 1800 – OUTUBRO – 9]. Caixa: 154 doc: 34.
[301] Para informações mais detalhadas sobre Manoel Victor de Jesus e as irmandades ver: SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*.

1787/1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Pintura das portas e janelas da Matriz
1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)?	Quatro quadros a têmpera sobre madeira para a Matriz de Santo Antônio
1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Quadro painéis para a sacristia
1788	Irmandade do Senhor dos Passos (Matriz de Santo Antônio)	Decoração do consistório por trás do altar do Senhor dos Passos
1788/1789	Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (Matriz de Santo Antônio)	Pintura e douramento do Camarim do retábulo do Bom Jesus dos Passos
1787/1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Pintura da caixa do órgão e foles da Matriz
1798	Irmandade de Nossa Senhora das Mercês	Ilustração a bico de pena do compromisso da irmandade

Fonte: Levantamento documental e imagético nos Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João Del Rei e Monumentos eclesiásticos de Tiradentes.

Após a apresentação do percurso da construção do lugar social ocupado pelos "bons pintores", no exemplo de Manoel Victor de Jesus, realizando um panorama sobre a tríade atuante na Comarca do Rio das Mortes, faz-se necessário conjecturar sobre os elementos que transformaram a pintura em um ofício de distinção[302], agraciado não através de títulos de nobreza ou de apadrinhamento aos moldes da Itália barroca, mas de acordo com os elementos nobiliárquicos existentes na realidade colonial, como os cargos militares de ordenança.

A cultura visual europeia não deve ser esquecida quando se faz a análise da sociedade mineira do século XVIII e XIX, pois é fulcral para a compreensão das dinâmicas de distinção que envolveram, não só os pintores, como também os músicos, entre outros ofícios considerados artísticos. A importância da imagem para essa sociedade foi comparada aqui à poesia e a toda intelectualidade presente na oralidade e na escrita, seja religiosa ou laica, que se torna tangível via representação imagética para uma população, em grande parte, iletrada.

[302] Já foi ressaltada a importância da pintura para a sociedade colonial, alicerçada na tradição imagética da cristandade, que, por sua vez, enxerga a imagem de uma forma positiva, principalmente aquelas que ocupavam lugares de destaque nas igrejas. Levando em consideração a afirmação de que os maiores comitentes dos pintores eram as irmandades religiosas, acreditamos que essa tradição em respeito e consideração à imagem também seja um elemento importante para a distinção dos pintores. Afinal, a pintura agia tanto como tradução da palavra quanto como legenda da oralidade.

Nessa perspectiva, também temos a música, apesar de ligada intimamente a festividades religiosas, era outro ofício que propiciava grandeza e civilidade ao executante, agindo como forma de distinção e mobilidade nessa mineira, tal como a pintura. Outro ponto em comum em relação aos pintores e aos músicos, a partir do século XVIII, está relacionada à composição da "qualidade" desse ofício liberal: eram, em sua grande maioria, mestiços.

A música sempre foi uma arte liberal; contudo, Minas Gerais não contou com uma formação especial para os músicos, como aconteceu no litoral através dos jesuítas que lecionavam as artes e ofícios mecânicos em seus colégios, com o ideal pedagógico embasado no domínio das artes liberais (as humanidades) através da língua latina. Os textos filosóficos e literários dos clássicos greco-romanos, como Virgílio, Horário, Cícero e Ovídio, por exemplo, eram exaustivamente lidos e interpretados por esses estudantes.[303]

Apesar da inexistência dos colégios jesuítas nos sertões e nas vilas de Minas Gerais, a arte liberal da música foi exercida e ensinada, tornando-se também uma forma de sociabilidade e distinção nas vilas e arraiais mineiros. Da mesma maneira que os pintores, esses músicos buscavam formas de destacar seu trabalho, esquadrinhando uma distinção não apenas simbólica, mas nobiliárquica. Sendo assim, a música e a pintura, mesmo exercidas por homens de "qualidade" mestiça, conseguiram demarcar seus lugares de poder através da arte e das redes de sociabilidade, provendo assim, formas de distinção através das ordenanças.

Daniel Precioso argumenta que, para além das irmandades e de sua necessidade em ajustar músicos para suas festividades, as câmaras municipais também contratavam esses homens. Da mesma forma como os pintores estavam em contato direto com a elite local, os músicos também utilizavam do trabalho para ganhar seus comitentes e terem acesso às redes de sociabilidade propiciadoras da distinção.[304]

Isto posto, faz-se necessário compreender as patentes militares concedidas a esses pintores, principalmente por terem realizado grandes obras para os comitentes pertencentes a essa elite local. Cabe ressaltar que as ordenanças podem ser analisadas como uma ideia fixa de distinção a ser atingida por esses homens do ultramar através do

---

[303] SOUZA, Fernando Prestes de; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). *Revista Vernáculo*, n. 19 e 20, 2007, p. 701. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20544>.
[304] PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos*, p. 224.

ofício, em âmbito local, ou da prestação de bons serviços ao monarca. De acordo com Ana Paula Pereira Costa, para que esses cargos de ordenança fossem realmente efetivados e que eles tivessem o mando acatado, era de suma importância que esse oficial fosse primeiramente reconhecido em seu meio social como "Homem de Qualidade".[305]

Como a cultura da época acreditava, a hierarquia era o meio em que essa sociedade se organizava e pensava seu universo: cada indivíduo possuía uma função determinada e era essencial para o funcionamento do todo. Contudo, sempre existiriam aquelas funções mais importantes, por isso destacadas, tanto na sociedade terrena, quanto no céu.[306] Dessa forma, as atividades exercidas por cada camada eram importantes para o corpo social; contudo, existiam aquelas que eram consideradas mais importantes para a manutenção da sociedade, como os nobres, e aqueles que exerciam uma função, mas não tão insubstituível, como os oficiais mecânicos.

Essa perspectiva medieval, está presente no ultramar, com algumas importantes ressignificações, pois a experiência colonial divergia daquela portuguesa em muitos aspectos, sendo a designação de nobreza, a mais importante delas.[307] Se em Portugal existiam rígidas leis que definiam a hierarquia de sua sociedade, na América Portuguesa a maleabilidade dessa rigidez será o denominador comum das distinções de determinados pintores.

Fábio Eduardo Cressoni ilustra a perspectiva aqui defendida sobre essa maleabilidade e como isso proveu distinção a certos pintores, ao citar a realidade de Salvador:

> Alguns grupos considerados mecânicos na sociedade portuguesa e, portanto, também nos trópicos – caso dos artesãos – conseguiam furar este bloqueio. Organizados em torno de mestres e aprendizes,

[305] COSTA, Ana Paula Pereira. Recursos e estratégias dos oficiais de Ordenanças: reflexões acerca de sua busca por autoridade e mando nas "conquistas". *Locus, Revista de História*, v. 12, n. 2 (2006), p.76.
[306] O pensamento medieval português, imerso no sentimento da religiosidade, viabilizou a hierarquização da sociedade embasado na concepção da existência de uma ordem universal que encaminhava todas as pessoas, animais e coisas para um objetivo final. Dessa forma, cada ser precisava desempenhar um papel nessa ordem universal para propiciar a chegada de toda a unidade a seu destino celestial. Fábio Eduardo Cressoni define muito bem essa percepção: "O Cosmos, como obra do Criador, se predispunha a atuar definindo a ordem social presente na terra. Ou seja, a disposição das diferentes partes existentes, dividindo-as hierarquicamente, refletia o estabelecimento do lugar de cada grupo social não somente na terra, mas, sobretudo, nessa imensa totalidade maior. Cada indivíduo era responsável por uma determinada atividade. O descumprimento de suas funções, no entendimento português, não prejudicaria somente a si próprio. Neste caso, a ausência de participação efetiva de um grupo em seu papel social acarretaria a desorganização de todo o quadro estabelecido". CRESSONI, Fábio Eduardo. Hierarquia e ordem: organização do corpo social Português quinhentista em dois espaços distintos. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 28, pp. 254-271, dez. 2012, p. 258.
[307] CRESSONI, Fábio Eduardo. Hierarquia e ordem, p. 262.

> acumulando capital, lojas e empregados, estes trabalhadores chegaram a contar com representantes na câmara de Salvador. Infiltrados nas esferas de poder por intermédio do legislativo, os artesãos defendiam seus interesses perante o governo local.[308]

Na Comarca do Rio das Mortes, Manoel Victor de Jesus foi designado como "Alferes" e Venâncio José do Espírito Santo como "Capitão". Joaquim José da Natividade, natural da Comarca do Rio das Velhas, chega de seu *caminho das flores* com a patente de "Tenente". Esses homens têm muito mais em comum do que o talento com os pincéis e postos de ordenança. Na verdade, esses pintores podem ser inseridos em uma grande cadeia de indivíduos que conseguiram mobilidade e distinção graças aos vínculos estabelecidos no cotidiano das relações sociais, religiosas e no mundo do trabalho, pois muito mais do que se diferenciar perante a sociedade, esses indivíduos se hierarquizavam – a partir de seu orbe de atuação, ou seja, através daquilo que faziam – no interior do próprio grupo.

O exercício do poder público, os cargos honrosos, a riqueza e a linhagem são elementos considerados importantes e vitais para se distinguir e ser considerado nobre perante a sociedade portuguesa, desde a Idade Média.[309] Essa prerrogativa chega à Idade Moderna e também vai ser compartilhada no Brasil, só que com peculiaridades referentes a cada espaço social. Em nossa análise, como já estamos discutindo, o talento em determinado ofício acaba se transformando em um dos novos mecanismos de distinção.

No caso dos pintores, no subitem anterior foi ressaltada a formação das redes de sociabilidade através da encomenda e feitio das obras para as irmandades, além da importância do ofício de pintor ir além da ideia de defeito mecânico, aproximando o conceito de imagem à narrativa e à representação, tanto do transcendente quanto leiga. Sendo assim, retorna-se ao ponto da distinção desses homens das tintas e ao seu lugar social ocupado, visto que as cartas patentes sempre foram utilizadas para conceder uma grandeza a homens que não a tinham por nascimento.

Ronald Raminelli, ao analisar as nobrezas do novo mundo, afirma que desde o início, essa sociedade estava presa à ideia de hierarquização social que fixava ao ofício mecânico o epíteto defeituoso.[310] Contudo, ao voltar sua análise para a caracterização da

---

[308] CRESSONI, Fábio Eduardo. Hierarquia e ordem, p. 267.
[309] CRESSONI, Fábio Eduardo. Hierarquia e ordem.
[310] RAMINELLI, Ronald José. *Nobrezas do Novo Mundo:* Brasil e ultramar hispânico, séculos XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 46.

nobreza em Portugal, aponta já uma certa maleabilidade nessa definição, levando-se a pensar na naturalidade de nobilitações na América:

> Assim, por mais que os tratados portugueses determinassem a importância do sangue, a monarquia na prática remunerava os beneméritos, sobretudo pelos serviços militares. Ademais, em meados do século XVII, a monarquia portuguesa começava, como afirmou Nuno G. Monteiro (1998), a ampliar os estratos mais baixos da nobreza, recorrendo às mercês: o título de cavaleiros das Ordens Militares e os foros de fidalgo. A prática de condecorar beneméritos sem "qualidades" era então uma estratégia da monarquia para ampliar alianças no ultramar, onde os homens ilustres de sangue eram muito escassos.[311]

Dessa forma, a tese aqui defendida de que as cartas patentes recebidas pelos pintores era uma forma de agraciamento aos trabalhos prestados começa a se materializar de forma mais consistente, visto que, diferentemente do defeito mecânico apresentado por outros ofícios, a pintura estava associada ao entendimento artístico, não sofrendo diretamente o embargo pelo trabalho. Atrelado a isso, há essa maleabilidade da concessão de títulos de distinção aos homens de riqueza, influência e talento.

Em uma sociedade distante do simbolismo predominante no reino, um título de ordenança denota para o outro que o poder e a sociabilidade daquele indivíduo extrapolaram as fronteiras, sendo distinguido pelo monarca, o primeiro entre os nobres e reconhecidamente aquele que concedia a nobreza civil.[312]

Contudo, uma questão vem à tona quando voltamos nossa análise para os pintores da Comarca do Rio das Mortes. Joaquim José da Natividade se apresenta como homem branco, no ano de 1820, em um processo de querela, na vila de São João Del Rei. Apesar de já ter perdido seu cargo de tenente[313], continua ainda se apresentando com sua ordenança.[314]

A única informação sobre sua "qualidade" se apresenta nessa documentação. Não há outros vestígios que possam apontar uma "qualidade" distinta, da mesma forma que acontece com Manoel Victor de Jesus, que se declara *branco* no Rol dos Confessados de 1793, na Vila de São José.

---

[311] RAMINELLI, Ronald José. *Nobrezas do Novo Mundo*, p. 38.
[312] RAMINELLI, Ronald José. *Nobrezas do Novo Mundo*, p. 122.
[313] Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Minas, ao Rei, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milicias da Comarca do Serro do Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade caixa: 174, doc:45. Emissão: ano: 1805, dia: Vila Rica.
[314]Auto de Querela de Cassemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuina Onória de Jesus, 1819. Livro de Autos de Querelas, n.4, 1811-23, f.42-42v. Escritório Técnico de São João Del Rei, IPHAN-MG.

Venâncio José do Espírito Santo, por sua vez, deixa demarcada sua "qualidade" de pardo quando batiza alguns de seus filhos. Nesses casos mencionados, assim como outros vários apresentados na historiografia, a "qualidade" não será um impedimento para que assumam um lugar de destaque.

Dom Raphael Bluteau define VIRTUDE da seguinte forma:

> No sentido figurado, & metafórico, he o bem honesto do homem, disposição d'alma, & habito moral, operativo, productivo de actos bons, conformes com a boa razão, & dirigidos cõ a prudência, & moderação, que se deve.[315]

A virtude do talento em executar um oficio abria as portas para a aquilo que Raminelli chama de estima e confiança pública, que estão relacionadas ao comportamento dos homens comuns ante a sociedade e como ela os enxerga após demonstração pública de suas virtudes. No caso dos pintores, a virtude estaria associada ao reconhecimento do talento da cópia das estampas religiosas, que, por sua vez, ocupa um lugar importante nesse meio social, pois se encontra no interior das igrejas, servindo tanto de ornamentação quanto de catequese para a população, além de seu caráter de diferenciação social em relação as outras associações leigas.[316]

Dessa forma, ser indicado a um posto de ordenança, por si só, já demonstra que o pintor se destacava nessa sociedade e que o comitente queria agraciá-lo com um presente. Contudo, não se deve esquecer dessa rede de sociabilidade que mantinha a distinção e os lugares de poder quase inalterados, justamente porque as alianças formadas não permitiam mudanças bruscas no controle. Essa sociedade, pautada pelo simbólico e nas relações sociais propiciadas mais pela riqueza do que pelo sangue aristocrático, não se preocupava muito com determinadas "qualidades".

O mundo do trabalho, a composição social de sua população, o distanciamento do universo europeu, as *dinâmicas de mestiçagens* (biológicas e culturais) constituíam uma visão de distinção resignificada que se assemelha muito à meritocracia burguesa, mas sem deixar de lado a nobilitação do Antigo Regime.

É importante não esquecer que a região da Comarca do Rio das Mortes não estava alheia às mudanças do mundo. Conectada, Minas Gerais pode ser denominada como uma sociedade em transição, fluida, aberta a trocas culturais e materiais, hierárquica, porém

---

[315] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico, p. 518.
[316] Nos referimos aqui à construção material da fé e de como a mesma se colocava como um elemento de disputa e distinção no interior da sociedade colonial mineira.

móvel, mas ainda embasada no desejo quase medieval de reconhecimento régio. Ou seja, uma sociedade mestiça.

Uma sociedade atrelada ao simbólico, que mesmo fluida e aberta para as mudanças, permanece em seus detalhes cotidianos, presa a uma tradição, mesmo que inventada. Por isso, muitas vezes, sem o reconhecimento régio ou qualquer título importante, muitos homens e mulheres gozavam de um reconhecimento social, devido à estima e confiança pública adquirida no processo de construção de sua *fama* através do talento e presteza de um ofício, ou seja, via meritocracia.

As cartas patentes, que eram pedidas aos monarcas, demonstram a importância do poder do rei, mesmo do outro lado do oceano, na legitimação de um *status* que muitas das vezes estava ocupado há muito pelos beneficiários. Essa validação nobiliárquica era o coroamento de um processo meritocrático[317], sobretudo no caso de pintores talentosos e de outros oficiais que não estavam completamente fora do "mecanismo".[318]

Para os pintores, as patentes eram a forma simbólica e prática de ostentar, não apenas distinção perante seus pares de ofício, como também de demonstrar que o lugar desse oficialato das tintas estava bem distante de outros ofícios realizados naquela sociedade. A linha tênue que separava a pintura do processo mecânico e liberal é rompida, justamente porque esse indivíduo não é mais reconhecido como portador de mecanismo e sim como um excelente pintor.

Novamente há que se voltar a Dom Raphael Bluteau,

> Pintor, ou he Pratico, ou Theorico. Pintor Pratico he aquelle, que exercita a pintura mais pelo uso, que pela sciencia. Pintor Theorico, he aquelle, que sabe os princípios, & fundamentos da Arte. Tambem ha Pintores Theoricos juntamente, & práticos, & são aquelles, que sabem

[317] Em texto que analisa o pintor José Soares de Araújo, pintor português que migrou para a região de Diamantina e fez fama e fortuna, alcançando ainda postos de destaque nas Ordenanças, como o de Guarda-mor substituto, Maria Claudia Orlando Magnani ressalta a meritocracia e seu processo como substituta do critério de nascimento para o alcance da distinção social: "Ao mesmo tempo o Estado absolutista tentava se reforçar concedendo títulos e privilégios à burguesia letrada e popular. A nobreza sofreu então um duro golpe na medida em que cargos administrativos, diplomáticos, jurídicos, militares e culturais passam a ser concedidos por meritocracia e não mais pelo nascimento ou pelo pertencimento ao clero. Competência e saber substituíram o critério de nascimento". MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII). *SÆculum* – Revista de História, João Pessoa, ano 18, n. 28, jan./jun. 2013, p. 86.

[318] Mecanismo: termo utilizado como sinônimo de defeito de mecânica; ver, por exemplo, ANNT/HOC, Letra F, Maço 12, Número 10, f. 3 apud STUMPF, Roberta Giannubilo. *Os cavaleiros do ouro e outras trajetórias nobilitantes nas Minas Setecentistas.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 59.

> a Arte, & a exercitão. Os pintores, que sabem historiar, são mais estimados, que os Paisistas.
>
> Excellente Pintor: *perfectus pictor*.[319]

As redes de sociabilidade criadas são de fato importante, mas não se pode esquecer de que essa sociedade era pautada pela diversidade biológica e cultural, pela escravidão, pelo trabalho livre e pelo sentido de distinção e meritocracia. Todos esses elementos contribuíam para o sucesso ou fracasso de uma rede social. No caso dos pintores aqui estudados, esses elementos foram essenciais para transformá-los. A trajetória dos três pintores da Comarca do Rio das Mortes tem este mesmo denominador comum: de pintores práticos que se transformaram em teóricos, conseguindo a primeira distinção entre seus pares por serem notáveis em seu trabalho e por ela conseguirem acesso a diversas redes.

A partir do momento que se tornaram excelentes pintores com uma excelente rede, foram agraciados com uma patente, sendo transformados em homens distintos. Guardadas as devidas proporções, as patentes acabavam sendo um agrado aos moldes do *nuostro pittore*, ou seja, um prêmio pelo talento. As ordenanças foram uma das formas mais comuns de atingir o reconhecimento social para além do mundo do trabalho e uma das mais fáceis de se obter. *Fácil,* se levarmos em consideração que está relacionada à difícil negação régia da solicitação de uma carta patente e não ao modo como os indivíduos conseguiam sua indicação, esse sim, processo muito mais lento e complexo de se conseguir.

A tese aqui defendida mostra que as cartas patentes recebidas pelos pintores relacionam-se a uma distinção conquistada a partir do trabalho. É importante compreender o trabalho para além do ofício, pois inseridas nesse universo se encontram as relações sociais que contribuíram para o pintor alcançar sua distinção.

Conforme já apresentamos, o simbólico é um elemento fortíssimo na sociedade mineira dos séculos XVIII e XIX, sendo o elo entre o talento e a distinção. Através do ofício realizado, criavam-se os laços sociais, que poderiam ocorrer tanto no interior das confrarias quanto por meio das contratações civis, no caso das câmaras. A rede social construída era o caminho mais fácil para se chegar às ordenanças. Contudo, existiam outras formas de se diferenciar na sociedade e elas também partiam do trabalho.

---

[319] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico, p. 518.

A partir do momento que se designa a pintura como um ofício liberal, apesar de ligado a elementos do mecanismo, o pintor já é como trabalhador distinto. A isso, pode-se agregar o valor que a religiosidade dava à pintura e, como a sociedade, em sua grande parte iletrada, enxergava a imagem e aquele que dava cor e forma às palavras.

Dessa maneira, as ordenanças dadas aos pintores significam muito mais que admiração por um belo traço ou o reconhecimento do oficial como um gênio da arte. As ordenanças podem ser consideradas não só como uma forma de destacar o talento especifico, porque o era, mas de presentear aqueles homens que conseguiam tecer muito bem seus relacionamentos.

No caso dos relacionamentos que propiciavam as redes sociais, destacam-se além do talento, a dignidade e o luxo[320], virtudes consideradas de distinção pela sociedade da época, como a religião cristã, e a participação em instituições consideradas seletivas, como algumas irmandades e a câmara.

Eduardo França Paiva ressalta a importância demográfica como elemento que propiciava a sociedade a se adaptar a uma nova perspectiva, seja administrativa ou social. Nas palavras do historiador,

> Essa composição demográfica dava novos contornos às sociedades ibero-americanas e forçava a adaptações políticas, administrativas, jurídicas e culturais que atendessem as demandas dessas "novas" populações. Tomando a questão de forma mais ampla, não se tratava apenas de escravos e de serviçais submissos, mas, também, de alforriados e não brancos nascidos livres, que, desde o século XVI, passaram a formar, por exemplo, camadas médias nas áreas urbanizadas. Eram, inclusive, consumidores importantes de um mercado igualmente mundializado.[321]

Por isso a importância da distinção. Uma das perguntas que deve acometer ao leitor é: por que ser distinto era tão importante nessa sociedade? Por que o destaque

---

[320] Denominamos de luxo os elementos visuais e materiais utilizados por esses indivíduos para se diferenciarem socialmente. De acordo com Ronald Raminelli, "marcadores da nobreza, os hábitos de Ordens Militares, os foros de graduação da Casa de Sua Majestade e os brasões de armas promoviam a honra dos súditos e seu afastamento do vulgo. Mesmo incapazes de viabilizar as mesmas benesses vinculadas aos títulos de nobreza, tais distinções eram almejadas por boa parte dos moradores do ultramar português, sobretudo quando se sabe que aí não residia a alta nobreza. Ser nobre era sinônimo de privilégio, honras, isenções e liberdades. Não raro as insígnias nobiliárquicas eram exibidas em roupas e casas, estavam bem visíveis no cotidiano das vila e cidades coloniais. os protocolos e as precedências exerciam assim importante papel simbólico nas festas e cerimônias, por determinarem a posição social dos moradores enobrecidos. À época, ser ou não ser nobre era crucial para se disfrutar de algumas benesses." RAMINELLI, Ronald. *Nobrezas do Novo Mundo*...p.83.

[321] PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p. 71.

pessoal se coloca como um trampolim para ser reconhecido e adorado por pessoas que não estavam inseridas no convívio social daqueles homens?

A questão já foi respondida de várias formas neste capítulo. A distinção nasce da necessidade de se ressaltar as virtudes que diferenciavam aqueles nobres dos plebeus. Mas como diferenciar as virtudes nos homens de Minas Gerais, que eram em sua grande maioria, pretos e mestiços? Através do trabalho realizado para o monarca. Por isso, o reconhecimento régio é o último patamar da distinção a ser alcançado, devido ao grau de dificuldade em estabelecer uma carreira de sucesso dentro das redes de sociabilidade. Muitos homens que alcançavam um lugar de poder na hierarquia social colonial não possuíam o reconhecimento régio, mas conseguiam se manter no poder justamente porque já haviam se estabelecido como homens articulados e de virtude, para quem o reconhecimento régio era apenas um detalhe.

Novamente citamos Pifano, que ao analisar a dificuldade de identificação de possíveis pintores, deduz que a ausência de registros sobre a autoria das obras estaria diretamente ligada à negligencia do regime corporativista, como o existente em Portugal, em favor de um trabalho individual, pautado no esquema dos ateliês, que não conseguiam ver no trabalho mecânico nenhuma virtude.[322] Esse esquema, denominado de individual pela autora, acaba ressaltando também uma visão ingênua da população de Minas Gerais, receptora das obras artísticas religiosas e civis produzidas pelos pintores e riscadores. De acordo com essa linha de raciocínio, grande parte da América portuguesa seria incapaz de admirar uma obra de arte, civil ou religiosa, justamente por não dar importância ao ofício e à obra em si.[323] Essa questão do gosto e do reconhecimento é mais um dos elementos que levam a defender a tese sobre o talento e a meritocracia como meios de ascensão nessa sociedade mestiça.

Caso assim não fosse, não haveria pintores requerendo e recebendo patentes militares, que eram atributos de distinção. Fica claro, nesta análise, que o talento e o trabalho propiciavam a virtude necessária para ser considerado uma pessoa distinta,

[322] PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira.
[323] Não encontramos registros de todas as obras existentes no universo colonial por diversos motivos, sendo a total falta de condicionamento para a guarda dos documentos eclesiásticos o que mais precisa ser destacado. Os livros de diversas irmandades estão se perdendo com a má administração dos arquivos. A dificuldade de se encontrar documentação referente às obras e artistas é enorme não por causa da ausência do registro, mas sim, porque esses registros se perderam no tempo. A ausência da documentação é a causa grave da identificação da autoria. Dificilmente encontraremos alguma pintura assinada pelo artista, como ocorria no Renascimento, mas a documentação existente não nos permite pensar em uma visão negativa do ofício de pintor e nem da sua posição inferior como oficial mecânico nessa sociedade.

primeiramente em relação aos colegas de ofício e, posteriormente, no universo social em onde se encontrava inserido.

A Tabela 2.4 foi confeccionada levando-se em consideração a historiografia da arte, que se debruçou sobre alguns pintores considerados como principais em suas determinadas comarcas, e a documentação existente sobre a tríade de pintores da Comarca do Rio das Mortes, para justificar as ordenanças como um reconhecimento a uma distinção já alcançada pelo trabalho, como mencionado nas discussões anteriores.

Tabela 2.4: Pintores ordenados com patentes militares, Minas Gerais, séculos XVIII e XIX

Pintores	**Patente militar**	**Companhia/Regimento**	**Localidade/Ano**
Manoel Victor de Jesus	Alferes	7ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias de Pium-i, Bambuí, Campo Grande, picada de Goiás e suas anexas	São José, 1800
Joaquim José da Natividade	Tenente	1ª Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio	Vila do Príncipe, 1805
Venâncio José do Espírito Santo	Capitão	-	São João Del Rei, c.1834
Manuel Ribeiro Rosa	Furriel	Postos avançados	Sem local, c.1780
José Gervásio de Souza Lobo	Furriel/Capitão/ Picador	5ª Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos dos distritos de Montevidéu, Onça e Piedade / Picador da Cavalaria das Minas.	São João Del Rei, 1797
Manoel da Costa Ataíde	Sargento/Alferes/ Cabo de esquadra	Companhia de Ordenança do distrito de Mombaca	Termo de Mariana, 1806
José Soares de Araújo	Guarda-mor	Guarda-mor das terras e águas minerais	Arraial do Tejuco do Serro Frio, 1766
João Nepomuceno Correia e Castro	Guarda-mor	-	Congonhas, c.1777
Francisco Xavier Carneiro	Tenente	6ª companhia do Regimento de Infantaria de Milícias dos Homens Pardos	Mariana, 1799
José Ribeiro da Fonseca	Sargento-mor	Regimento da Cavalaria Auxiliar do Continente	Paracatu, 1785

Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)/Bibliografia sobre História da Arte.[324]

[324] Manoel Victor de jesus: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais [ant. 1800 - outubro -9]. Caixa: 154 doc: 34 emissão: ano 1800 mês: 10 dia: 9 local: requerimento de Manoel Vitor de Jesus, pedindo carta patente de confirmação do posto de alferes da 7ª

Assim, não se pode considerar, de forma alguma, que esses homens estavam relegados a um lugar inferior na hierarquia social colonial ou que não eram reconhecidos como mestres. Mesmo administrando uma oficina, onde não se podia ver de forma clara o objeto do mestre e a execução de seus aprendizes, denotando um caráter mecanicista à pintura, pode-se considerar que, para a sociedade, não existia a problemática sujeito-objeto que instigou os artistas renascentistas a assinarem suas obras e se diferenciarem pelo estilo.

Como a referência aqui é uma sociedade diferente daquela europeia, a virtude do talento, ou seja, a meritocracia, propiciava destaque em nível nobiliárquico, pois se tornavam distintos no interior dessas sociedades muito antes de conseguirem o aval real.

Por isso considera-se o reconhecimento régio o último patamar para a distinção social desses pintores, visto que era mais importante o prestígio dado pela comunidade do que por um monarca separado por milhas de distância. Ser reconhecido pela comunidade tornava-se essencial e, para os pintores e músicos, era, de certa maneira, mais fácil exteriorizar a virtude de seus talentos. A forma como se portavam e como divulgavam seus trabalhos, seguindo as normas de atuação relacionadas a cada lugar de poder ocupado, eram elementos importantes para a ascensão.

---

companhia do regimento de infantaria de milícias de pium-i, Bambuí, campo grande, picada de Goiás e suas anexas, comarca do rio das mortes. Em anexo: i carta patente. Joaquim José da Natividade: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa: 174 doc: 45 emissão: ano: 1805 mês: 2 dia: 19 local: Vila Rica. Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Mimas, ao Rd, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade. em anexo: I carta patente. Venâncio José do Espírito Santo: IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário *post-mortem* de Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302. Manuel Ribeiro Rosa: PRECIOSO, Daniel. *Legítimos Vassalos*, p.188 e 189; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Contribuição ao estudo da pintura colonial:* Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto. José Gervásio de Souza: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa:150 Doc:46 Ano:1799 Mês: 10 Dia:17. Requerimento de Jose Gervásio de Sousa, pedindo carta patente de confirmação do posto de capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos dos distritos de Montevidel, Onça e Piedade. Manoel da Costa Ataíde: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais - Requerimento de Manuel da Costa Ataíde, alferes da Companhia da Ordenança do distrito de Mombaça, no termo da cidade de Mariana, solicitando sua confirmação no exercício do referido posto. José Soares de Araújo: Arquivo Público Mineiro, Códice nº 147, Registro de Provisão e Nombramentos, Carta Patente passada em Vila Rica e registrada às folhas 82 e 83v. João Nepomuceno Correia e Castro: MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O Mestre pintor*. Francisco Xavier Carneiro: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais - Requerimento de Francisco Xavier Carneiro, pedindo carta patente de confirmação no posto de tenente da 6ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias dos Homens Pardos, da cidade de Mariana. José Ribeiro da Fonseca: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais: caixa:123 doc: 95 ano: 1785 mês:10 dia:8 Local: Lisboa: Carta patente pela qual D. Maria I confirmou João Ribeiro da Fonseca no posto de sargento-mor do Regimento da Cavalaria Auxiliar de Paracatu.

Isto posto, na tabela 2.1 foram arrolados apenas alguns dos mais importantes pintores dos séculos XVIII e XIX, pois se perderia o foco da pesquisa se a busca fosse abarcada por outros nomes ainda não estudados. No levantamento de dez pintores com patentes militares, temos 1 alferes (Manoel Victor de Jesus), 2 tenentes (Joaquim José da Natividade e Francisco Xavier Carneiro), 2 capitães (Venâncio José do Espírito Santo e José Gervásio de Souza Lobo), 2 guardas-mores (José Soares de Araújo e João Nepomuceno Correia e Castro), 1 sargento-mor (José Ribeiro Fonseca), 1 sargento (Manoel da Costa Ataíde) e 1 furriel (Manuel Ribeiro Rosa).

Francis Albert Cotta afirma que no final do século XVIII, Minas Gerais contava por volta de 247 companhias de ordenanças. As ordenanças eram forças militares criadas no século XVI com a intenção de regulamentar o ofício em Portugal e em seus domínios.[325]

Ana Paula Pereira Costa ressalta que as ordenanças, para o caso português, são consideradas por muitos autores como fonte de poder da esfera local e aliadas fortíssimas da administração.[326] Por sua vez, Cristiane Figueiredo Pagano de Mello afirma que na América Portuguesa a formação das milícias não poderia colidir com os interesses das elites locais, como os homens que administravam as cidades e muito menos com aqueles que exerciam atividades essenciais para o reino, como comerciantes, artífices e lavradores.[327]

Dessa forma, podemos considerar que as Ordenanças eram importantes para a manutenção da ordem no interior da colônia, além de ser uma forma que propiciava uma distinção social, visto que estava diretamente ligada às esferas de poder. Costa ressalta o caso português, mas defende-se aqui a ideia de que em Minas os camarários também tinham interesses em indicar determinadas pessoas para os cargos, justamente para manter os elos de sociabilidade cada vez mais fortes.

---

[325] COTTA, Francis Albert. Os terços de homens pardos e pretos libertos*:* mobilidade social via postos militares nas Minas do século XVIII. *MNEME* – Revista de Humanidades. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. V. 03. N. 06, out./nov. de 2002.

[326] COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder local e autoridade nas conquistas: considerações acerca da atuação dos corpos de ordenanças no contexto do império português. *Revista Tema Livre*, Niterói, Ano VI, n. 12, 2007. Disponível em: <http://www.revistatemalivre.com/militar12.html>.

[327] MELLO, Cristiane Figueiredo Pagano de. Os corpos de ordenanças e auxiliares. Sobre as relações militares e políticas na América Portuguesa. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 45, p. 29-56, 2006, p. 30.

A distinção era um elemento importante na escolha dos chefes militares e de seus subordinados, bem como a "qualidade" natural e social dessas pessoas. Nesse processo, o conceito de *dinâmicas de mestiçagem* é apropriado novamente, propiciando a inserção de homens pardos e pretos libertos, bem como de oficiais mecânicos em suas tropas e linhas de comando. Além disso, Ana Paula Pereira Costa ressalta que os homens considerados importantes em Vila Rica eram aqueles que recebiam as mais altas patentes.[328] Segundo a autora,

> Era essa a qualidade de nobre que formava as chefias militares de ordenança nas Minas setecentistas que, como se verá mais adiante, prestaram os mais variados tipos de serviços à Coroa, recebendo assim a promessa de cargos, honras e mercês do rei.[329]

Isto posto, o universo militar da colônia seria formado da seguinte forma: Tropa Regular, Regimentos Auxiliares ou Milícias e Ordenanças.

A Tropa Regular ou paga, foi formada pelos Dragões portugueses deslocados para o Brasil, no início do século XVIII pelo Conde de Assumar. Essa tropa era composta por militares portugueses reformados da arma de infantaria e cavalaria, que receberiam soldo, fardamento, cavalos e assistência hospitalar. No período de instalação dos Dragões, ficou muito claro para os administradores reais que o contingente militar era insuficiente para dar conta dos problemas que assolavam Minas, tal como o desvio de ouro. Sendo assim, Cotta chama atenção para o importante papel que os Corpos auxiliares e as Ordenanças desempenharam em Minas, sobretudo porque o comando ficava a cargo dos grandes senhores locais.[330]

A segunda instância desse poderio militar ficava a cargo das Tropas auxiliares e irregulares. Cada companhia era formada aos moldes da hierarquia dos corpos regulares. O regimento de infantaria congregava em seu corpo diversas "qualidades", contudo, divididas segundo cada uma delas.[331] De acordo com Cotta,

> Os auxiliares não recebiam soldos (exceção feita ao Sargento-mor e Ajudante), equipamentos ou armamentos. No caso dos Regimentos de Infantaria ou Cavalaria, o mais alto posto era o de Coronel, seguido do Tenente Coronel, do Sargento-mor, do Ajudante, dos Capitães, dos Tenentes e dos Alferes. Somente estes oficiais recebiam Carta Patente. Os demais (sargento, furriel, cabo-de-esquadra, anspessada e soldado)

[328] COSTA, Ana Paula Pereira. *Corpos de ordenanças e chefias militares em Minas colonial*: Vila Rica (1735-1777). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014, p. 53.
[329] COSTA, Ana Paula Pereira. *Corpos de ordenanças e chefias militares em Minas colonial*, p. 54.
[330] COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 50.
[331] COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos, p. 74.

> não eram considerados oficiais. As promoções eram obtidas em virtude da conjugação dos serviços prestados à Coroa e da inserção dos futuros patenteados em redes clientelares.[332]

Para formar os corpos auxiliares, era necessário alistar os moradores das vilas e realizar os exames referentes ao cargo. Em Minas, Cotta afirma que o processo consistia na realização de uma lista pelos capitães-generais daqueles que teriam condições de assumir os postos. Após a escolha, era apresentado ao governador os nomes para os cargos.[333]

A terceira instância militar de Minas era as Ordenanças. Como já ressaltado, em Minas, existiam cerca de 247 companhias, cada uma composta por um capitão, um alferes, cabos-de-esquadra e soldados. Além dessa hierarquia, as ordenanças também se dividiam entre homens de pé e homens de cavalo. As ordenanças de homens de cavalo eram destinadas a homens de "qualidade" branca com posses, enquanto aqueles brancos desprovidos ficavam reunidos nas ordenanças de pé.[334]

Dentro dessa hierarquia militar dos cargos de ordenança observa-se a importância das redes sociais criadas pelos pintores. O posto de capitão-mor era ocupado pelos homens mais importantes das vilas, ou seja, aqueles que possuíam a distinção e a riqueza, bem como uma forte rede social em ação no interior das câmaras.[335] Ao assumirem o posto, os capitães-mores maximizavam sua rede para os mais diversos orbes hierárquicos existentes em sua região de comando, pois quanto maior o número de pessoas acessíveis pela sua rede de domínio, maior seu poder e distinção.

Nesse contexto são alocados os pintores aqui estudados, como já evidenciado, viviam em constante mobilidade entre os mais diversos grupos sociais, principalmente aqueles ligados a uma identidade grupal, como eram as irmandades. Essa mobilidade e contato favorecia também o nome deles para ocupar os cargos dentro das ordenanças.

> As redes de influências dos capitães-mores se faziam sentir na indicação dos capitães-de-distrito e alferes. Formalmente, o processo de eleição para os postos vagos ocorreria a partir da indicação de três nomes, a chamada lista tríplice. Após análise, os camaristas elegeriam um dos indicados e enviaria o nome ao governador, que daria conhecimento ao rei para a emissão da carta-patente. Em muitos casos,

[332] COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos, p. 74.
[333] COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*, p. 54.
[334] COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*, p. 51.
[335] Segundo Cotta, esses homens seriam aqueles com posses, conhecidos como "homens bons", que estavam sempre desejosos de títulos, honras e postos militares, que significavam, não ganhos monetários, mas destaque e posição de comando. Além da distinção almejada por esses homens, os cargos militares traziam inúmeros privilégios. COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos, p. 76.

> as escolhas eram permeadas por práticas de apadrinhamento, lealdades e reciprocidades. Essa situação era de certa forma tolerada, mas quando, na arena dos interesses pela patente, a estratégia adotada pela parte prejudicada seria denunciar ao rei as irregularidades do processo.[336]

Manoel Victor de Jesus foi nomeado pelo governador e capitão geral da capitania de Minas Gerais para posto de Alferes da 7ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias, contudo, necessitava da confirmação do posto, como consta no documento referente a patente de confirmação.[337] De acordo com a documentação, o pintor de São José seria Alferes sob comando do Coronel Ignácio Correa Pamplona, o coronel português símbolo da mobilidade, das redes sociais e do trabalho, transformado em uma lenda nos sertões de Minas Gerais. As entradas de Pamplona no sertão mineiro lhe renderam distinção e benesses, o que aumentou suas redes sociais nascidas ainda no período em que era comerciante.[338]

Essa rede de influência exercida pelos homens que possuíam as mais altas patentes das ordenanças eram permeadas pelo sentido de lealdade, reciprocidade e apadrinhamentos. Os senhores, por exemplo, ao escolherem determinados nomes para ocuparem cargos de ordenança, tinham a consciência de que sua rede de sociabilidade e influência se estendia para além de seu espaço. No caso dos pintores, é interessante a premissa de redes conectadas, pois esses homens transitavam basicamente por todos os níveis sociais, realizando desde uma pintura de teto para uma irmandade influente até a confecção de quadros votivos para pessoas mais humildes.

---

[336] COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*, p. 52.

[337] Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais [ant. 1800 - outubro -9]. Caixa: 154 doc: 34 emissão: ano 1800 mês: 10 dia: 9 local: requerimento de Manoel Vitor de Jesus, pedindo carta patente de confirmação do posto de alferes da 7ª companhia do regimento de infantaria de milícias de pium-i, Bambuí, campo grande, picada de Goiás e suas anexas, comarca do rio das mortes. Em anexo: i carta patente.

[338] Pamplona é símbolo da mobilidade social, das *dinâmicas de mestiçagens* e da distinção conseguida através do trabalho e dos cargos militares. Sua trajetória é notória e ele foi considerado, em vários poemas da época, um semideus, pela forma como adentrou aos sertões. Com distinção construída no Novo Mundo, o português, comerciante casado com uma mulata, se transformou em um grande chefe militar e legou aos seus filhos, além da distinção, riquezas. Atuava na região da Comarca do Rio das Mortes e muito provavelmente manteve relações com Manoel Victor de Jesus, no que tange a encomendas artísticas. Para maiores informações sobre o coronel, ver: ASSIS, Maria Emília Aparecida de. *Inácio Correia Pamplona:* o "Hércules" do sertão mineiro setecentista. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João del Rei, 2014; ASSIS, Maria Emília Aparecida de. Uma trajetória de conquista e civilização: Inácio Correia Pamplona e o sertão oeste das Minas Gerais setecentista. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá, vol. 2, n. 1, jan./ago. 2015; AMANTINO, Márcia Sueli. *O mundo das feras*: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais – século XVIII. 426 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001; PINTO, Francisco Eduardo. *Potentados e conflitos nas sesmarias da Comarca do Rio das Mortes*. 423 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.

Já no caso de Joaquim José da Natividade, percebe-se que sua patente não foi suficiente para mantê-lo em uma mesma região, visto que em 1805 o sargento-mor do primeiro Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio dá baixa no posto ocupado pelo pintor, de tenente na sexta Companhia de Cavalaria.[339]

Antes de se analisar a baixa da patente de Joaquim José da Natividade, é necessário retornar a uma das questões levantadas durante este capítulo em relação à sua "qualidade", visto que o pintor é citado como um dos aprendizes de João Nepomuceno Correia e Castro. A mobilidade propiciada pelas *dinâmicas de mestiçagens* indica que as "qualidades" eram variáveis no tempo e espaço, especialmente quando relacionadas à distinção. Tínhamos apenas um documento que revelava de forma clara a "qualidade" de Natividade.[340] Contudo, se levarmos em consideração o que é descrito por Francis Albert Cotta, não haverá mais dúvidas quanto à "qualidade" do pintor, pois o mesmo fazia parte do primeiro Regimento da Cavalaria, levando-se a crer que sua "qualidade" era branca, pois

> as ordenanças de homens brancos se organizavam em ordenanças de homens de pé e ordenanças de homens de cavalo. Os pardos e negros libertos eram agrupados, de acordo com a cor da pele, em companhias de homens pardos e companhias de homens pretos libertos a pé. **Não havia cavalaria de pardos ou pretos libertos**. A reunião de várias companhias de homens de pé pardos e pretos libertos formavam o Terço, que era comandado por um Mestre-de-Campo, um homem branco ou pardo. A estrutura hierárquica das companhias do Terço seguia a mesma ordem das ordenanças: capitão, alferes, furriel, cabo-de-esquadra e soldados.[341]

Quanto à baixa na patente do pintor, Ana Paula Pereira Costa afirma que a Coroa tinha o interesse de manter fixos nas localidades esses oficiais de ordenança. Para a autora, a possibilidade do patenteado perder seu posto, caso se retirasse da região, está ligada ao fato dos capitães-generais e capitães-mores manterem um controle maior, mesmo que teoricamente, sobre a população a qual pertencia a ordenança.[342]

---

[339] Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa: 174 doe: 45 emissão: ano: 1805 mês: 2 dia: 19 local: Vila Rica. Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Mimas, ao Rd, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade. em anexo: I carta patente.

[340] Auto de Querela de Cassemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuina Onória de Jesus, 1819. Livro de Autos de Querelas, n.4, 1811-23, f.42-42v. Escritório Técnico de São João Del Rei, IPHAN-MG.

[341] COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos, p. 77.

[342] COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas, p. 132.

No caso de Joaquim José da Natividade, o requerimento para a retirada de seu posto se deu em janeiro do ano de 1805, pela justificativa de ausência na Comarca do Serro Frio e por ter provavelmente se fixado na vila de São João Del Rei. No mesmo ano, em outubro de 1805, Joaquim José da Natividade doa esmola para a construção do hospital dos Lázaros, em São João Del Rei, no valor de seis mil reis.[343]

Apesar da quantia ser pequena se comparada com os outros doadores, é possível visualizar Natividade buscando se inserir na elite sanjoanense, utilizando sua patente de ordenança como um elemento de distinção, visto que temos um grande número de doadores com patentes militares.

Levando em consideração que as patentes possuíam uma data de validade (dois anos), além de existir uma alta rotatividade no exercício dos cargos, o que possibilitava também aos pintores progredir na carreira por meio de promoções, como no caso dos pintores José Gervásio de Souza Lobo e Manoel da Costa Ataíde, Joaquim José da Natividade vai continuar sendo designado como tenente até o final de sua vida, no ano de 1841.[344]

Esta tese ganha mais um elemento de reforço para a hipótese sobre a distinção social dos pintores e o reconhecimento régio como apenas coroamento desse simbolismo, visto que era nos meandros do cotidiano que esses homens conseguiam se manter entre os homens principais e articularem suas redes sociais. Por isso, mesmo com a baixa na patente de Natividade, o pintor continua sendo tratado e se tratando como tal. A sua participação nas esmolas para a construção do hospital deixa bem nítido o uso das ordenanças para se inserir nos meios mais importantes dessa sociedade.

Além disso, o juiz ordinário da Santa Casa e responsável pelo livro de esmolas era nada mais nada menos que o Comendador João Batista Machado, o mesmo que contratou Venâncio José do Espírito Santo para pintar o teto da igreja matriz. Por que é importante esse detalhe? Porque teremos o mesmo tenente Joaquim José da Natividade realizando pintura na sacristia da igreja Matriz[345], cuja fabriqueira era a Irmandade do Santíssimo

[343] Esmolas e Pedidores, livro nº: 29. Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de São João Del Rei, fl. 5v.
[344] Livro de óbitos nº 5 da paróquia de Santa Maria, fl. 05. Baependi, Minas Gerais.
[345] Não há referência documental, apenas a atribuição de Carlos Magno de Araújo, da qual também compartilhamos. ARAÚJO, Carlos Magno. Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del Rei*, São João Del Rei, v. 6, p. 85-89, 1988.

Sacramento, onde João Batista Machado estava constantemente em rotatividade nos cargos mais importantes.

Para finalizar a questão das ordenanças e de como elas foram essenciais para a distinção do ofício da pintura e do papel social exercido pelos pintores, há o caso de Venâncio José do Espírito Santo que, apesar de se referir e ser referido como capitão e de constar em vários documentos sua patente, não foram encontrados registros de tal posto no Arquivo Histórico Ultramarino. Essa ausência de patente oficial corrobora a tese na qual se afirma que a distinção é conseguida através das relações de sociabilidade cotidiana, seja através das confrarias, dos comitentes e, até mesmo, da forma como administravam sua oficina. Caso o reconhecimento régio não acontecesse, não seria um problema tão grave, justamente porque era mais importante ser reconhecido em seu meio social do que pelo monarca, pois era esse reconhecimento cotidiano da virtude, do talento e do ofício que levava o monarca a conceder a patente.

Portanto, o reconhecimento pelo talento e pelo trabalho acabava sendo meritocrático, não exigindo uma titulação sancionada de forma burocrática pelo rei. Considero, dessa forma, que os pintores que compõem a tríade da "escola" de artes do rio das mortes foram reconhecidos como homens de entendimento[346], talento e distinção pelos seus contemporâneos, facilitando a arrematação de obras prestigiosas para a sociedade em que se encontravam inseridos.

[346] Entendimento aqui tal como apresenta Bluteau. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico*, p.159

Capítulo III
No caminho das Flores

Detalhe da pintura de teto da Igreja de São Miguel Arcanjo.
São Miguel do Cajuru/ MG. Joaquim José da Natividade (atribuição)
Foto da autora

Capitulo 3

No caminho das Flores

3.1 Das flores do caminho

Muitos "Joaquins" fazem a História da Arte brasileira. Anônimos ou famosos, esses homens dos pincéis eram distintos em suas localidades, usufruindo da posição social propiciada pelo talento em retratar o sagrado e o profano. Mestres e aprendizes compartilhavam um mercado, um público e muitas vezes, um estilo. A arrematação de uma obra dependia muito do talento, sem dúvida, mas como já demonstrado no decorrer deste trabalho, também dependia das relações sociais forjadas tanto pelo ofício, quanto pelo cotidiano.

Da pluralidade dos nomes, apenas alguns conseguiram ser resgatados das camadas infinitas de poeira, tinta e esquecimento. Esquecimento das fontes escritas, pois as formas coloridas continuam projetando a sensibilidade desses homens reza após reza, ano após ano. À vista disso, resgatou-se neste trabalho não apenas um nome, mas um legado. Um legado que muitas das vezes é deixado de lado por interesses que determinam qual objeto é mais valioso ou atrativo. Foi resgatado um legado que demonstra a interação entre as diversas "escolas" de pintura existentes em Minas Gerais, pois um caminho é feito de várias idas e vindas. O caminho que trouxe Joaquim José da Natividade para a região do Rio das Mortes é cheio de flores, contudo, vazio de documentação.

A imagem, por sua vez, é uma importante fonte do registro da ação do homem em seu tempo. Confrontá-la pode elucidar diversos questionamentos e fornecer inúmeras respostas. Na ausência de um corpus documental referente ao caminho de Joaquim José da Natividade, a análise formal e estilística vem em auxílio.

Sendo assim, é necessário ater-nos ao ponto de vista formalista, pois ela será o elemento norteador nesse silencioso caminho de flores. Cabe lembrar, que o aspecto estético não é o elemento priorizado nessa tese, pois há que se preconizar o valor epistemológico e iconológico da imagem. Contudo, para diferenciá-la é preciso andar *pari passu* com as características culturais, econômicas e sociais da época, e nada melhor do que entender esse conceito a partir das decisões e relações do pintor.

Se para definir o conceito, aqui apresentado, de pintor fosse utilizada a ideia que dominava os debates da História da Arte no século que Natividade, Espírito Santo e Jesus estavam ativos nos canteiros de obras, os ensinamentos de Leonardo da Vinci, em seu *Tratado de pintura* (1490-1527), e de Leon Battista Alberti, na obra *Da pintura* (1435), definiriam muito bem o que transformaria um oficial mecânico comum em um pintor: sua universalidade, ou seja, a capacidade de saber construir muito bem as diversas características da natureza[347].

Esse pensamento renascentista influenciou não apenas a forma como se constituía a personalidade formal de um pintor, mas sobretudo as técnicas utilizadas para a sua aproximação com a natureza, revelando na obra não apenas narrativas, mas também seu diálogo com a ciência. A perspectiva foi um elemento fulcral para o estabelecimento de uma consciência liberal para o oficio da pintura, fortalecendo-se nos séculos seguintes, culminando com o famoso e influente tratado de Andrea Pozzo (1693)[348].

Por sua vez, Leon Battista Alberti construiu sua aproximação da ciência com a arte a partir da perspectiva apresentada por Filippo Brunelleschi, que aplicou os conceitos matemáticos à arte por volta de 1413, ao apresentar em Florença o sistema de projeção denominado de *perspectiva artificialis*[349]. Suely Fragoso descreve o experimento da seguinte forma,

> Em frente ao Batistério de Florença, Brunelleschi posicionou uma tela quadrada, na qual se via uma representação perspectivada do próprio Batistério. Um pequeno orifício fora previamente aberto num específico ponto da mesma tela. Entre a tela e o Batistério, voltado para a primeira, Brunelleschi colocou um espelho. Olhando por detrás da tela, através do orifício, a pintura, refletida no espelho, surgia como uma cópia exata do Batistério ao fundo. A força da ilusão criada por Brunelleschi resulta de muitos condicionantes: em primeiro lugar, a simetria vertical do edifício escolhido para a demonstração, essencial para neutralizar a reversão esquerda/direita pelo espelho. Em segundo lugar, é fundamental para o sucesso da experiência que as distâncias entre a tela, o espelho e o edifício sejam rigorosamente calculadas, evitando desproporções. O ponto-chave da demonstração de Brunelleschi era, no entanto, o fato de que apenas com uma pintura

[347] ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura – vol.10*: os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed.34, 2006, p.15-18.
[348] SILVA, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em História. Fafich: Belo Horizonte, 2012.
[349] MONTEMURRO, María Laura. Perspectiva Naturalis And Perspectiva Artificialis: Contributions Of Optics And Catoptrics To Filippo Brunelleschi's Perspective System. *Revista Signum*, 2012, vol. 13, n. 2, p. 46.

> construída em exata perspectiva central era possível criar uma ilusão tão poderosa.[350]

A experiência apresentada por Brunesllleschi não era nenhuma novidade no campo da ciência. Segundo Hans Belting, a perspectiva da imagem se embasava em um antigo saber relacionado à teoria ótica. Faz-se necessário ressaltar que *Perspectiva* era o nome de uma obra árabe que apresentava tal teoria desde o século XIII, mas somente no século XV se transformaria em uma teoria da imagem, sendo considerada assim um fenômeno puramente cultural[351].

Erwin Panosfky, em seu livro *A perspectiva como forma simbólica* evidencia que a perspectiva é uma construção social e temporal elaborada de acordo com a cultura dominante, ou seja, uma concepção plural e dependente do espaço e da visão construída por tempos e espaços distintos[352]. A Concepção de Panosfky é complementada pelo estudo de Belting sobre o conceito de imagem compartilhado pela cultura árabe e por sua rival cristã.

Primeiramente, Belting revela o caráter geométrico da arte árabe e seu uso da perspectiva, que não estava interessada em representações da natureza, mas sim preocupada com uma teoria da visão. A questão religiosa e cultural interferiu diretamente na composição dessa teoria ótica, visto que a imagem era proibida entre os árabes, mas não os signos, justamente porque os árabes enxergavam o mundo como os leitores. Já o universo cristão via a representação do mundo e do transcendente em imagens, sem restrições. Mas, mesmo estando recorrentemente na mentalidade cristã, a imagem possuía certa ambiguidade, pois era tratada tanto como um elemento venerável quanto controverso[353].

---

[350] FRAGOSO, Suely. Perspectivas: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção espacial cotidiana. *Galáxia*, n. 6, outubro 2003, pp. 0 5 - 1 1 9, p.108.

[351]BELTING, Hans. *Florencia y Bagdad* – Uma historia de la mirada entre Oriente y Occidente. Akal editorial, Madrid, 2012.

[352] PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets-editores, S.A. Barcelona, 2003.

[353] Desde os primórdios da religião cristã a imagem ocupa um lugar central, bem como é contestada por sua presença. Muitas das críticas está associada ao conceito de idolatria, que para muitos está incutida nas imagens. Foram essas divergências teológicas que afloraram durante o século VIII, no interior do Império Bizantino, dando início a um movimento de contestação do uso da imagem nos ritos religiosos. Tal embate ficou conhecido como Iconoclastia, que começou com o Edito de Leão III proibindo o culto e a produção de imagens. Almir Flávio Scomparim divide a luta iconoclasta em dois momentos: *o marco divisor desses dois períodos é o II Concílio de Nicéia, convocado pela imperatriz Irene (787), que restabelece o culto aos ícones. Porém, Leão V, o Armênio, em 815, desautoriza o II Concílio de Nicéia e promove uma implacável perseguição aos iconófilos (defensores de ícones). Em 843, a regente Teodora consegue finalmente restabelecer o culto às imagens. Existe até uma festa litúrgica no calendário bizantino para comemorar*

Dessa forma, Hans Belting afirma que foi precisamente a representação em imagens que separou as duas culturas, mulçumana e cristã, refletindo em suas teorias óticas as concepções e a mentalidade de seus mundos[354]. Aqui, a concepção de pintura atrelada às artes liberais se encontra justo nessa interseção entre a aplicabilidade da perspectiva e o ofício do pintor, aproximando de forma indissociável a pintura e a ciência, o que consequentemente conferiu um novo status aos oficiais das tintas.

Os caminhos que levaram a pintura a ser associada ao oficialato liberal foi árduo e se concretizou na longa duração. Como já explicitado, é defendido o status diferenciado do mestre pintor no mundo colonial, pois mesmo distante dos grandes centros de referência da arte, os pintores do século XVIII e XIX de Minas Gerais são herdeiros diretos desse tortuoso caminho do oficio.

Dessa maneira, pode-se definir o caminho das flores também como um caminho de ensino e aprendizagem de um oficio de distinção e de propaganda social. Propaganda social no sentido de que a circulação dos pintores e a realização de contatos profissionais nos canteiros de obras abriam possibilidades não só de ganhar dinheiro, mas de aumentar o prestígio do oficial perante seus colegas de ofício.

Conjecturamos sobre as seguintes possibilidades que levaram Joaquim José da Natividade a deixar a comarca do Serro do Frio: ausência de oportunidade de trabalho na região, devido à existência de oficiais mais bem relacionados, ou a probabilidade de trabalho e, consequentemente, de distinção, no maior canteiro de obras do período: Congonhas.

Presumem-se possibilidades porque há um vácuo documental na trajetória de Joaquim José da Natividade. Já foi dito que o artista deixou a Comarca do Serro do Frio em direção a Congonhas devido ao documento relacionado a dispensa de sua patente no ano de 1805, que por sua vez, faz referência a sua estadia na cidade de São João Del Rei. No documento, a estadia mencionada é apontada como um dos motivos do pedido de baixa[355].

---

esse feito, chamada de Triunfo da Ortodoxia. SCOMPARIM, Almir Flávio. *A iconografia na Igreja Católica*. PAULUS, São Paulo, 2008, p.13.

[354] BELTING, Hans. Florencia y Bagdad – *Uma historia de la mirada entre Oriente y Occidente*.

[355] Joaquim José da Natividade: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa: 174 doc: 45 emissão: ano: 1805 mês: 2 dia: 19 local: Vila Rica. Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Mimas, ao Rd, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade.

Contudo, desde aproximadamente 1790, Natividade já se encontrava na região de Congonhas, visto que seu nome se localiza arrolado no livro de receita e despesa do Santuário (1757-1825)[356]. Levando em consideração o apresentado no capítulo anterior, infere-se que a patente foi dada ao pintor devido às boas relações estabelecidas através dos arremates do ofício. Mas se ele estava atuando em Congonhas no ano de 1790, foi nesse trânsito e nesse canteiro que Joaquim José da Natividade conseguiu estabelecer relações que propiciaram uma indicação de patente, o que consolidaria sua posição como pintor de prestígio e distinção.

Na região de Congonhas predominava os arremates de pintura de João Nepomuceno Correia e Castro. Nepomuceno Correia e Castro era Guarda-Mor desde aproximadamente 1777, além de pintor atuante e influente no canteiro de obras de Congonhas. Muito provavelmente trabalhou com Joaquim José da Natividade e percebendo então seu talento, contratou-o para outros fins. Como apontamos no capítulo anterior, muitos pintores foram agraciados com patentes militares, e todos eles foram referência para seus contemporâneos, no quesito ofício, bem como conseguiram pecúlio e distinção no meio social.

Pressupõe-se a possibilidade de um relacionamento maior entre João Nepomuceno Correia e Castro e Joaquim José da Natividade devido à posição ocupada pelo mestre Correia e Castro no canteiro de obras e na vida social, visto que era Guarda-Mor, o que significava poder indicar pessoas aos cargos de ordenança, além da obra realizada em Belo Vale, região próxima ao canteiro de Congonhas. A obra de pintura feita na capela da fazenda é atribuída ao pincel de João Nepomuceno Correia e Castro, bem como outras várias realizadas na região. Como já discutido, um ateliê conseguia atender várias frentes, pois era formado tanto por escravos quanto por aprendizes livres, que realizavam grande parte das obras, o que propiciava lucro e aperfeiçoamento do traço. As representações principais ficavam a cargo do mestre, que podia promover alguns de seus aprendizes a um lugar de destaque dentro da corporação.

Se foi contratado por João Nepomuceno Correia e Castro para realizar a obra arrematada em Belo Vale, Joaquim José da Natividade demonstrou com o serviço todo o seu talento como pintor. Ele poderia ter sido indicado pelo então Guarda-mor Correia e

[356] Livro nº1 de Despesas do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo (1757-1825), f.17 e 22. Mariana, Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

Castro a um cargo de ordenança, Tenente, como forma de reconhecimento ao trabalho prestado, não apenas em Belo Vale mas nos entornos da região.

Acredita-se nessa possibilidade de distinção vinda do Guarda-Mor e mestre de pintura devido à referência de uma dívida que precisava ser paga a Joaquim Natividade, como já apresentado. São esses fragmentos de documentos que constroem a possibilidade de Joaquim José da Natividade ter sido um homem contratado para realizar algum trabalho importante para João Nepomuceno Correia e Castro. Isso é corroborado quando se justapõem as pinturas da Fazenda Boa Esperança e as obras deixadas pelo pintor pelo "Caminho das Flores". Ao reconstituir a trajetória do artista através dos fragmentos documentais, além de se colocar em prática a metodologia warburguiana, que prevê a interdisciplinaridade construindo a História da Cultura e da arte, as hipóteses levantadas a partir da análise iconográfica e formal passam a ter cada vez mais força e sentido.

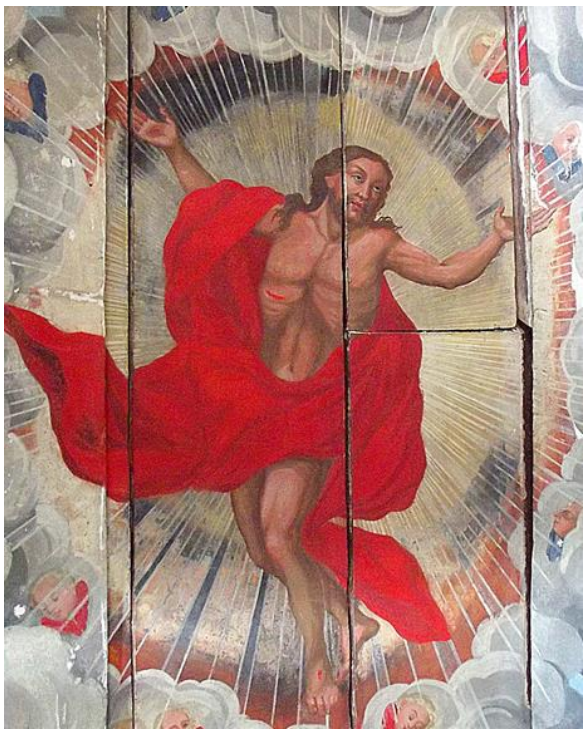


Imagem 7: Ascensão de Jesus - João Nepomuceno Correia e Castro - Atribuição. C. 1794. Fazenda Boa Esperança. Foto: André Onofre.

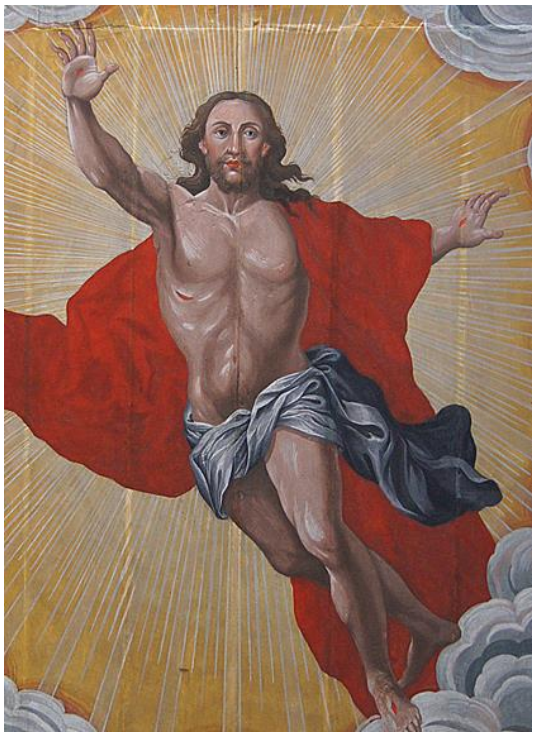


Imagem 8: Ascensão de Jesus - Joaquim José da Natividade - Atribuição. c. 1820. Liberdade. Foto: Kellen Silva.

As análises aqui feitas, iconográfica e formal, baseiam-se tanto no paradigma indiciário[357] quanto nos aspectos que compõem a linha interpretativa de Aby Warburg, que pensa o formal atrelado ao simbólico e ambos inseridos na cultura visual específica de cada espaço[358]. Contudo, é necessário lembrar que o artista detinha sua própria visão de mundo, o que pode ser percebido nas escolhas iconográficas ou na forma como adaptava as escolhas dos comitentes.

Por mais que exista uma normatização, uma certa intencionalidade pode transparecer nas escolhas tipológicas dos pintores. São esses elementos que constroem uma linguagem iconográfica específica ligada intimamente a características formais do traço do artista. Aqui se consideram aspectos importantes para a decodificação iconográfica e identificação de autoria tanto o traço quanto o apego a determinados temas. O iconógrafo também precisa ficar atento à recorrência de elementos decorativos, que muitas vezes possuem significados além daqueles mais populares, configurando vestígios da cultura visual na qual se encontra inserido. Esses elementos simbólicos, decorativos ou formais são sutis e amplamente conectados ao seu tempo, passando de forma despercebida. Por isso é preciso se ater aos menores detalhes para identificar não apenas as inspirações impressas ou intencionais dos comitentes, mas à herança das "escolas" de arte que existiram nesse mundo mestiço. Foi pensando nesses aspectos que, traçando o "Caminho das Flores", intuíram-se algumas recorrências iconográficas nas obras de Natividade. As duas representações acima são exemplos de uma temática que demarca todo o caminho do artista: O Cristo em ascensão.

Por acaso denominamos de *cacoetes*[359] esses elementos que aparecem de forma recorrente nas obras dos artistas. Para este trabalho, que não pode focar *apenas* nas

---

[357] Carlo Ginzburg apresentou o Método Indiciário em seu texto "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário", publicado no livro *Mitos, Emblemas, Sinais*, que reunia textos escritos pelo pesquisador entre os anos de 1961 e 1984. O texto causou bastante impacto no âmbito da História Cultural, visto que ao apresentar o método embasado na semiótica médica, o autor conseguiu rastreá-lo ao longo da história do homem, mostrando que o apego aos detalhes garantia a sobrevivência. O método se baseia na valorização das especificidades de cada objeto, procurando nos detalhes imperceptíveis as pistas para sua compreensão. Contudo, o pesquisador precisa estar atento em suas análises, para não incorrer em erros, o que nos leva de volta a interdisciplinaridade defendida por Aby Warburg. Dessa forma, o pluralismo documental, teórico e metodológico são fundamentais para o nosso processo de análise. GINZBURG, Carlo. Sinais – raízes de um paradigma indiciário. In: Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-179.

[358] Explicitamos a linha interpretativa de Aby Warburg nos primeiros capítulos da tese.

[359] *Cacoete* pode ser entendido como *hábito, trejeito, mania*, *vício* em usar determinado elemento, que caracteriza determinados autores ou artistas. Ao utilizarmos do Paradigma Indiciário ou do método iconológico, ou até mesmo do modelo intencional de encomenda, pensamos justamente no particular que imprime vida e significado a representação. No caso de identificação de autoria, recorrência temática (como

análises formais devido aos grandes índices de repintura e também pela má conservação dos espaços, foi preciso encontrar outras possibilidades de identificação de *cacoetes*. Isso me levou a especular sobre os aspectos gestuais e iconográficos recorrentes em Joaquim José da Natividade e seus companheiros do Rio das Mortes.

Cabe ressaltar novamente que as imagens mestiças não são chamadas assim apenas porque nasceram na América ou foram realizadas por homens das mais diversas "qualidades". As imagens são mestiças porque mesclam elementos dos mais diversos em sua adaptação e, por mais que sejam uma "cópia" de um modelo preexistente, há nelas cargas de convivências e trânsitos que nunca serão iguais à "cópia" da mesma imagem realizada em outro espaço, pois são imagens produzidas a partir de gostos, traços, intenções, estética, representações, produzidas e adaptadas naquela sociedade mineira, que resultou das dinâmicas de mestiçagens aí engendradas, que se processavam a partir de misturas, mas, também, de superposições, de discursos de impermeabilidade, de coexistência e de convivência entre diferentes e diferenças[360]. Dessa forma, o artista melhor adapta à fonte a sua cultura visual, e para isso acontecer de forma plena, ele precisa ter conhecimento iconográfico suficiente para não cometer equívocos[361].

3.2 A Cultura visual do Rio das Mortes

Para melhor compreender a trajetória de Joaquim José da Natividade e a maneira como ele influenciou e foi influenciado pela cultura visual da região do Rio das Mortes, optou-se por apresentar o "caminho das flores" em fases. Essas fases foram baseadas nas obras do pintor e seguem o trajeto até o sul de Minas. Esse processo possibilita explorar os caminhos do artista, além de contribuir para a justaposição de elementos simbólicos e intencionais que se repetem em sua obra. Pode-se notar através do processo, que alguns

---

no caso de Natividade), recorrência simbólica (uso dos mesmos elementos decorativos) e aspectos formais, como cor e material, os *cacoetes* indicam a quem pertence determinada obra.

[360]PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*, p.41.

[361] Até o ano de 2010, existia na cidade de Tiradentes, a representação de um Cordeiro apocalíptico, sobre o livro dos sete selos, localizado na fachada de uma loja de Antiquários. Na época, pesquisava a iconografia da igreja Matriz de São João Del Rei, que possuía em seu frontão a representação do cordeiro apocalítico. Contudo, o cordeiro que estava localizado na fachada da loja de Antiquários possuía um erro iconográfico grosseiro: apenas seis selos fechavam o livro. Isso me levou a perceber que mesmo que existisse modelos a serem seguidos, o artista precisava compreender certos códigos e ter certo conhecimento, não apenas da imagem, mas da palavra para compor seus esquemas, pois caso desconhecesse as normas ou não compreendesse a importância simbólica, incorreria em erros. O cordeiro poderia ter sido realizado por um artista contemporâneo, muito plausível, o que não deixa de corroborar a ideia das normas existentes sobre determinados temas, bem como o significado iconográfico de cada representação.

aspectos formais se modificam com o acúmulo de experiências e com o passar dos anos, mas não retiram do artista seus *cacoetes*, permitindo uma visualização de todo processo de aprendizagem e ensino.

Levando em consideração que o espaço com o qual se lida é mestiço, não é possível esquecer a essencialidade de alguns aspectos sociais e econômicos para a sobrevivência de determinadas formas. Cada espaço e cada época possuem uma visualidade distinta, mesmo que cópia de uma mesma matriz. É pertinente concordar com Michel Vovelle, quando afirma que

> A imagem reflete as agitações do tempo curto, em certos casos reforçando-lhes o traço, mas o faz dentro de um quadro terminado, no qual se insere o peso de uma herança de longa duração[362].

A longa duração das imagens e de seus usos é denominada neste trabalho como *cultura visual*[363]. No caso da região estudada, Comarca do Rio das Mortes, a cultura visual pode ser considerada herdeira direta daquela formulada a partir de uma herança ibérica fortemente pautada nos preceitos trindentinos, mas resignificada de forma singular em Minas Gerais. Ou seja, é resultante do intercâmbio de vários elementos simbólicos e artísticos que constituíram a visão de mundo onde os pintores estavam inseridos, além dos aspectos sociais, tais como a atuação do Padroado. As ações do Padroado em Minas são consideradas como catalizador de elementos constitutivos dessa nova cultura visual, pois haverá uma interpretação leiga dos modelos já consolidados na longa duração da tradição cristã.

Entendo que vários são os conceitos definidores do trânsito dos modelos europeus para a América, contudo, tais conceitos pouco consideram que essas formas foram miscigenadas, mestiçadas, reapropriadas, ou como queiram chamar no novo espaço em que se estabeleceram. Por isso, como já explicitado nesta tese[364], denominou-se tal fenômeno como sobrevivência mestiça das formas.

O que importa é compreender essa cultura visual completamente nova, que ao mesmo tempo que faz emergir elementos presentes na longa duração do processo imagético cristão, também permite interligações com o novo espaço onde se encontra, sendo, por sua vez, diverso. Por isso essas imagens não podem mais serem lidas como

---

[362] VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na história.* Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. Editora Ática, São Paulo, SP, 1987.
[363] Apresentamos o conceito nos primeiros capítulos da tese.
[364] Capítulo 1, subitem 1.9 - *A Sobrevivência Mestiça das Formas*.

uma presença de modelos definidos por uma única tradição ou apenas cópias servis de modelos impostos.

Após esta explanação é preciso voltar aos aspectos concernentes a este capitulo, ou seja, a análise do caminho das flores. De acordo com Myriam Ribeiro, pode-se definir uma linha do tempo para a pintura em perspectiva em Minas Gerais. A historiadora define como marco inicial do modelo de temática Rococó a pintura de forro da igreja de Santa Efigênia, em Vila Rica, datado de 1768, que apresenta uma composição barroca com elementos rococós, com a inserção da rocalha circundando o medalhão central. Ribeiro define esse forro como exemplo da assimilação do estilo rococó[365]. Ou seja, a cultura visual do período começava a inserir, de forma gradual, o vocabulário rococó, visto que nesse momento, a cultura visual do Serro do Frio ainda perpetuava a linguagem barroca com sucesso.

O mestre e máximo representante dessa cultura visual foi o bracarense José Soares de Araújo, cujo primeiro registro documental data de 15 de abril de 1759[366]. Diferentemente de muitos homens das tintas, mas semelhante àqueles que conseguiam se destacar pelo bom trabalho, Araújo, alguns anos mais tarde, receberá a patente de guarda-mor. Muitos associam tal escolha a uma possível vida pregressa nortenha abastada. Contudo, o pintor não era rico em Portugal. Sua condição financeira melhorou a partir do momento que se estabeleceu em Minas Gerais[367]. Como José Soares de Araújo se tornou um homem de riquezas e conseguiu inserir-se na sociabilidade elitista do Serro, não se sabe, contudo, continua-se a conjecturar sobre as relações que se davam a partir das encomendas e sua efetiva realização com sucesso.

Destarte, José Soares de Araújo optava em suas pinturas por representar falsas arquiteturas, utilizando tons escuros e pouca inserção de flores, empregando o ilusionismo para propiciar a sustentação do medalhão central. De acordo com Magnami, o estilo de falsa arquitetura foi adaptado do ambiente português que buscava *status* e distinção social através da construção e ornamentação dos palácios, razão que também motivava os comitentes desse espaço mestiço. Evidenciar riqueza era uma das formas de distinção nessa sociedade, seja individual ou grupal, como no caso das irmandades. Assim, pagar uma obra ou contribuir com *esmola* para a construção de uma igreja

[365] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.274
[366] MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII). S*Æculum* - REVISTA DE HISTÓRIA [28]; João Pessoa, jan./jun. 2013, p.83.
[367] MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo, p.87.

confrarial eram elementos que interessavam aos comitentes residentes na Ibero-America[368],

> Os efeitos monumentais e impressionantes da quadratura estão relacionados a afirmação e imposição de um determinado poder. Atravessando o Atlântico, levada para o Brasil, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de unas sobre as outras. Destarte pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas terceiras[369].

Como foi falado aqui de ambientes distintos que se entrecruzam e adaptam elementos, cabe ressaltar o que Magno Mello assinala para o ambiente português, que produziu uma adaptação da quadratura completamente diferente do modelo italiano. O historiador afirma que a Itália se entregou à visualidade do engano, tão bem elucidada tanto na pintura quanto no tratado de Andrea Pozzo, ao passo que Portugal permitiu a convivência da quadratura com o grotesco, estilo precedente. A cultura visual portuguesa adaptou o estilo pregresso, o grotesco, ao novo, o ilusionista, criando adaptações como o quadro recolocado inserido às tramas de falsa arquitetura[370].

Considera-se neste trabalho que a convivência de estilos artísticos tão distintos evidencia a intencionalidade em adaptar o gosto local à cultura visual dada como inovadora, como era o caso da quadratura, mas sem perder a essência daquilo que consideravam belo. Nesse sentido, essas escolhas demonstram como aspectos sociais, econômicos e culturais, mesmo se abrindo para o novo, demoram a suprimir aquilo que já está posto. A cultura visual portuguesa é exemplo das conexões entre as diversas partes do mundo, além de demonstrar a naturalidade das trocas culturais.

Isto posto, Joaquim José da Natividade, ao percorrer os caminhos delimitados pelos arremates de serviços, provavelmente conheceu a obra e o legado de José Soares de Araújo e de seus discípulos na comarca do Serro do Frio. Ao percorrer os caminhos que o levariam para Congonhas (ou os que o levaram para o Serro), Natividade possivelmente pode visualizar as composições definidas por Carlos Del Negro como "Trama de enrolamentos"[371]. Essas composições se encontram em lugares onde o pintor trabalhou,

---

[368]MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo, p.90.
[369] MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo, p.91.
[370] MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva do Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
[371] NEGRO, Carlos Del Negro. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Dphan,1958, p.132.

como a pintura da capela-mor do santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, de autoria de Bernardo Pires da Silva e a pintura da nave por João Nepomuceno Correia e Castro, além de outros tantos mestres, como Antônio Martins da Silveira e João Batista de Figueiredo, que se esforçavam por resolver de forma satisfatória os problemas que o modelo impunha[372].

Devido à convivência das faturas barroca e rococó no espaço de Minas Gerais, é importante periodizar as fases de Joaquim José da Natividade justaposto aos momentos da pintura mineira. Por isso a periodização apresentada por Martins[373] é importante para compreender as sobrevivências das formas, visto que a primeira fase da pintura em Minas Gerais ficou marcada pela continuidade dos elementos simbólicos e formais presentes nas obras dos nortenhos, como José Soares de Araújo. Esses artistas da primeira fase trouxeram consigo a visualidade que compunha a paisagem do norte lusitano, que por sua vez, é considerado, por German Bazin, como a verdadeira arte nativa de Portugal[374].

Esse primeiro momento influenciou o "caminho das flores". Essa fase é caracterizada pela quadratura e pela pomposa festa Barroca, também definida por Magno Mello ao analisar o artista bracarense Manuel Furtado[375]. José Soares de Araújo[376] também é exemplo desse primeiro momento, visto sua influência sobre os artistas que decoraram as igrejas na região da Comarca do Serro do Frio[377]. Contudo, através da observação dessas obras concluímos que, por mais que os aprendizes dos nortenhos tenham estudado as noções da quadratura, não se arriscavam a abrir o espaço, não se permitiam extrapolar as fronteiras da moldura perspéctica que cerceava as aparições

[372] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.277.
[373] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p.25
[374] BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*, p. 214.
[375] MELLO, Magno Moraes. "Manuel Furtado e a pintura de tectos Joaninos em Braga". Mínia, 3ª série, ano III, Braga, ASPA, 1995, p. 157-188.
[376] MIRANDA, Selma Melo & SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições. *Colóquio de História da Arte Luso-brasileira*, Salvador, 1997. MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2009. MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica E Percurso Da Quadratura No Arraial Do Tijuco No Século XVIII:* entre o decorativo e a persuasão. Tese de Doutorado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2013.
[377] De acordo com Myriam Ribeiro, a região do Serro do Frio, cuja cabeça da comarca era Diamantina, teve uma "evolução artística autônoma, fora dos limites atingidos pela irradiação do rococó desenvolvido na antiga Vila Rica e áreas adjacentes". Myriam Ribeiro ressalta que a influência do bracarense José Soares de Araújo foi muito forte na região, mas que não chegou a influenciar Vila Rica e adjacentes, visto que poucos foram os tetos pintados no estilo da escola de Diamantina na região. OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.274.

centrais. Para solucionar um problema formal, surgiu o medalhão central, que se transformou em uma solução elegante e acabou integrada à cultura visual do período.

Selma Melo Miranda consegue enxergar nas obras dos aprendizes do mestre bracarense a influência "primaveril" do rococó. Mas mesmo assim, a solução elegantemente encontrada para dar conta das aparições centrais prossegue apresentando os faustosos medalhões centrais, embebidos de anjos, faixas e rocalhas de flores que emolduram com pesadas tramas as aparições centrais. Ainda se pode perceber as tentativas da construção da perspectiva e da falsa arquitetura inseridas nesse novo modelo, que persiste ainda por muito tempo misturando os dois tipos de fatura, o que denota para nós as mudanças e permanências que a cultura visual experimenta com o tempo.

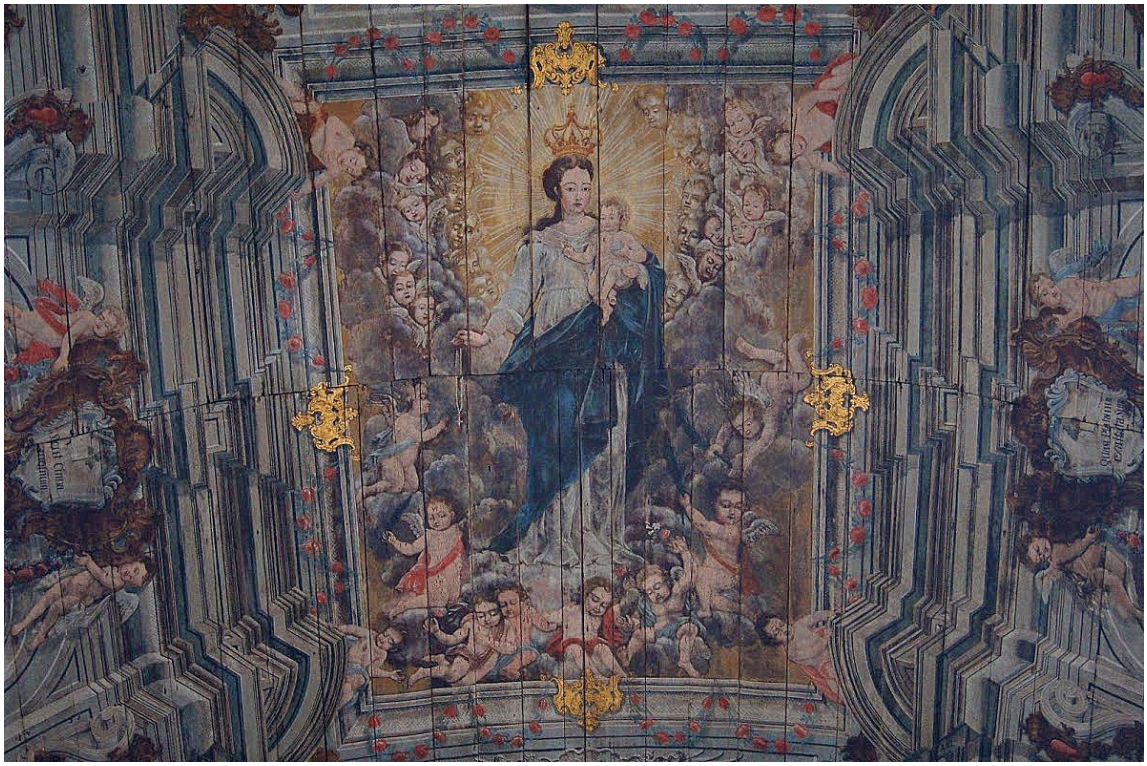


Imagem 9: Nossa Senhora do Rosário. Medalhão central da pintura de teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário. José Soares de Araújo, 1779/1782. Diamantina.

Imagem 10: Bom Jesus do Serro, pintura de teto da capela- mor da igreja de Bom Jesus do Serro. Silvestre de Almeida Lopes, Serro, c.1792

Dito isso, antes de apresentarmos as fases da obra de Joaquim Jose da Natividade, é necessário expor as formas como pesquisadores dividiram e classificaram a pintura mineira. Carlos Del Negro, pioneiro nas análises de pintura de tetos em Minas Gerais, define quatro modelos para toda a região. Segundo o autor, essa divisão se dava de acordo com "as notícias históricas conseguidas até hoje"[378], ou seja, até o período em que o livro havia sido lançado em 1978[379]. Os modelos foram definidos pelo pesquisador da seguinte forma.

[378] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.131.
[379]Contudo, o segundo volume das contribuições ao estudo da pintura mineira que abrange o norte de minas foi lançado no ano de 1978.

O modelo I seria, pela antiguidade, o teto da capela-mor da matriz de Cachoeira do Campo, datado de 1755 e de autoria de Antônio Rodrigues. Ainda de acordo com Del Negro, o modelo desse teto não foi desenvolvido em outras partes de Minas devido à dificuldade de se encontrar suporte apropriado, no caso, "paredes apaineladas por meio de ordem arquitetônica real simultaneamente com abóboda de berço"[380].

O modelo II seria aquele localizado no teto da capela-mor da Sé de Mariana, realizado em 1760 por Manuel Rebelo e Souza. O autor afirma que desse modelo outros tantos surgiram, diferente do modelo I, sendo elas a pintura da capela-mor de Santo Antônio, localizada na cidade de Ouro Branco, bem como as capelas-mores de São José, em Nova Era, da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão, entre outras[381].

Já o modelo III é encabeçado pela pintura localizada na capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos realizado por Bernardo Pires da Silva em Congonhas do Campo. A fatura apresentada por Bernardo Pires da Silva merece uma atenção, pois realiza a fenda do medalhão central através de tramas de enrolamento que deixam uma abertura para a parte externa, que é preenchida com nuvens sobre tons de azul. De acordo com Carlos Del Negro, os pintores que ele reúne nesse grupo pertenceriam àquilo que denomina de "Escola de Mariana". Mas o autor lembra que apesar da obra de Bernardo Pires ser o expoente do modelo III, o primeiro teto a empregar as mesmas características foi justamente a pintura da capela-mor de Nossa Senhora da Boa Morte, de Antônio Martins da Silveira, localizada em Mariana[382].

Para Carlos Del Negro, o maior expoente dessa escola de "Mariana", foi Manuel da Costa Ataíde, que define da seguinte forma:

> Artista de ideias largas, com domínio sobre a arquitetura, excelente colorista, senhor de uma técnica profissional inigualável no meio em que viveu, suas pinturas se reconhecem pelo refinamento, pureza e pesquisa das cores, pelas variações que o seu espírito inventivo introduziu no motivo original[383].

Antes de voltar às "escolas de arte" é necessário apresentar o último modelo segundo Del Negro. O modelo IV tem como referência o teto da igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Itabirito, o teto da capela-mor da igreja de Santa Luzia do Rio

[380] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira,* p.131
[381] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira,* p.132
[382] Há outros exemplos de pintura inseridos no modelo III: Pintura da capela-mor da Igreja do Rosário de Santa Rita Durão; capela-mor da igreja de São José da Lagoa de Nova Era. NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira,* p.134.
[383] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira,* p.134.

das Velhas, a pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré do Morro Vermelho, a do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará e a pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, localizada em Vitoriano Veloso, vulgo Bichinho, realizado por Manoel Victor de Jesus[384].

O esquema apresentado por Carlos Del Negro define muito bem os partidos da Cultura Visual mineira e como cada aspecto dessa visualidade foi trabalhado em cada região, principalmente quando o autor define combinações de modelos distintos em determinadas obras. Ou seja, por mais que existisse um modelo, inovações e adaptações sempre aconteciam para agradar o gosto da cultura visual local. O livro é riquíssimo em suas descrições e comparações, elementos que levam a pensar nas diferenças entre as "escolas" de arte através da cultura visual específica de cada região.

Além dessa divisão de modelos apresentada por Carlos Del Negro, que explicita a ideia de cultura visual apresentada nas páginas anteriores deste trabalho, tem-se a divisão da pintura mineira em fases concebida por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Cabe evidenciar que os dois pesquisadores separaram a fatura da comarca do Serro do Frio, encabeçada por José Soares de Araújo, de suas divisões, tanto a dos modelos quanto a das as fases.

Del Negro se justifica dizendo que

> As pinturas de José Soares de Araújo, apesar de executadas em fins do século XVIII, prendem-se ao espírito dos pintores clássicos. Especialmente nas mais antigas decorações conhecidas, pintadas a têmpera, nas igrejas do Carmo e Rosário de Diamantina, evidencia-se a predileção pelo linear, pela minúcia e a clareza dos pormenores, alcançando, na capela-mor do Carmo, a preciosidade da ourivesaria. Todas as coisas representadas com seu traçado justo, para que resultassem perfeitamente compreensíveis. Essas composições de fachadas sucessivas, compactas, que se repetem simetricamente, limitadas por linhas horizontais e verticais, sem variações surpreendentes de cores, impressionam pelo seu caráter marcadamente estático[385].

Myriam Ribeiro, por sua vez afirma que

> Na região de Diamantina, que teve evolução artística autônoma, fora dos limites atingidos pela irradiação do rococó desenvolvido na antiga Vila Rica e áreas adjacentes, predominaram até fins do século XVIII os esquemas de composição barrocos, em virtude da influência exercida pelo pintor português José Soares de Araújo, natural da cidade de

[384] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira* p.146-151.
[385] NEGRO, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de minas)*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978, p.221.

> Braga, que comandou a pintura local nas três últimas décadas do século. Na de Ouro Preto, ao contrário, são raros os exemplares remanescentes de tetos pintados nesse estilo, predominando amplamente os de composição rococó, que constituem um dos aspectos mais típicos da decoração interna das igrejas locais[386].

Aliás, como foi exposto anteriormente, presume-se que a "escola do Serro do Frio" não ficou apenas restrita à região, mesmo que a fatura barroca tenha entrado em desuso, alguns elementos continuaram com força total na cultura visual da época. Joaquim José da Natividade exemplifica esse processo, pois em alguns momentos de sua obra, sobretudo na fase final, percebem-se elementos que se conectam a essa cultura barroca do Serro do Frio.

Voltando à delimitação da pintura mineira, há duas fases apresentadas por Myriam Ribeiro. A primeira é denominada de "definição de partidos – 1770-1800" e é balizada a partir do uso ornamental da rocalha em torno do medalhão central. Ribeiro aponta a pintura do forro da nave da igreja de Santa Ifigênia, em Ouro Preto, executada por volta de 1768, como a precursora da fatura na região. Essa obra seria, de acordo com a autora, um "momento de transição" entre as faturas do barroco e rococó, diferente da pintura de Bernardo Pires da Silva, no santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas[387], que é considerada pela autora como "uma das mais graciosas e bem compostas pinturas de tetos do rococó mineiro"[388].

A primeira fase apresentada por Myriam Ribeiro abarcaria toda a produção dos espaços delimitados aqui no mapa 1 (capítulo 2) de "Cultura visual central", que teriam como centros irradiadores as cidades de Vila Rica, Sabará e o canteiro de obras do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos. João Nepomuceno Correia e Castro também aparece como autor e influenciador dessa fatura rococó, antecedendo a Manuel da Costa Ataíde.

O interessante na delimitação de fases de Myriam Ribeiro, é o enfoque dado por ela aos artistas. Se Carlos Del Negro estava mais preocupado em descrever as pinturas, comparando modelos e criando um esquema de identificação de faturas, Myriam Ribeiro está mais preocupada em dar nome aos pintores que efetuaram esses modelos. Os trabalhos acabam se casando, mas mesmo assim, deixando algumas lacunas para serem preenchidas.

---

[386] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.274.
[387] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.274.
[388] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.274.

Assim, a segunda fase da pintura mineira apresentada por Myriam Ribeiro é denominada de "Tipologias da segunda fase – A influência de Manoel da Costa Ataíde (1800-1830)"[389]. O estilo de Ataíde utiliza muito da fatura rococó, emoldurando o medalhão central com rocalhas, pilastras interligadas, molduras, além da profusão de anjos e a presença marcada de personagens importantes da doutrina católica. Contudo, dentro dessa segunda fase, houve uma subdivisão, que não estava necessariamente ligada à fatura de Ataíde.

A autora define esse modelo como mais simples, pois reduz o emaranhado de formas decorativas a um muro-parapeito, deixando o teto aberto apenas para o medalhão central. O pintor Francisco Xavier Carneiro apresentou esse esquema em todas as suas obras e mesmo tendo colaborado com Ataíde, elaborou sua pintura de forma completamente independente e distinta de seu contemporâneo[390].

Myriam Ribeiro insere também nessa segunda fase, a "existência de uma escola local autônoma de pintores do ciclo rococó mineiro"[391] localizada na região de São João Del Rei, cujos nomes mais importantes seriam justamente os de Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. A autora não chega a mencionar Venâncio José do Espírito Santo e nem a pintura da nave da igreja matriz de São João Del Rei, talvez por considerá-la destoante da fatura rococó.

Apesar disso, é pertinente enxergar em Venâncio José do Espírito Santo o "aprendiz perfeito" no que tange as faturas existentes em Minas Gerais e a forma como a representeou em sua obra, unindo elementos do barroco e do rococó, além de deixar marcada na imagem a sua interpretação do mundo onde estava inserido. Joaquim José da Natividade muito provavelmente conviveu com Venâncio, que pode ter aprendido através do pintor itinerante, aspectos da fatura barroca em voga na região do Serro do Frio, com qual Natividade possui ligação.

Por seu turno, a periodização apresentada por Hudson Martins mescla os dois elementos apresentados por Carlos Del Negro e Myriam Ribeiro, aproximando-se assim da perspectiva aqui exposta sobre o trânsito e as dinâmicas de mestiçagem no interior do mundo do trabalho – e do aprendizado. Presume-se que o esquema de gerações

[389] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.280.
[390] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.284.
[391] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.286.

apresentado por Martins une os elementos formais das faturas e da iconografia ao processo de aprendizagem, que é tão importante para esta pesquisa.

> Resumindo, no princípio do XVIII, as pinturas eram quase que exclusivamente feitas por portugueses brancos. Na metade do século XVIII é marcada pelo aparecimento das primeiras gerações de pintores nascidos e "educados" na própria região, se juntando a um novo contingente de pintores emigrados de Portugal. E por último, o aparecimento de ex-escravos ou ex-aprendizes atuando por conta própria, já no final do século XVIII e começo do XIX. (...) Se no começo a população já era heterogênea, essa tendência veio a ampliar durante o século XVIII nos centro urbanos mineiros. Essa tendência também é vista em relação aos pintores, que em sua maioria são mulatos ou negros ao adentrar o século XIX[392].

Assim, seguindo a delimitação apresenta por Martins[393], o período que abarca a atuação dos pintores da cultura visual "do rio das Mortes" foi marcada pela transição entre os estilo dos mestres europeus para o estilo de seus aprendizes mestiços. É justamente nesse momento que se identifica aquilo delimitado como primeira fase da pintura de Joaquim José da Natividade, que também coincide com a transição das fases apresentadas pro Myriam Ribeiro e com a conjugação de modelos apresentadas por Del Negro. A cultura visual manifestada nesse momento é como uma Nossa Senhora europeia de olhar mestiço[394]. Da ressignificação de modelos, começamos a ter uma nova interpretação, que se encontra ligada a intencionalidade dos comitentes.

O modelo intencional de encomenda sempre funcionou, visto que mesmo com a presença de pintores europeus, muitas escolhas ficavam a cargo dos comitentes, no caso das irmandades, ou das escolhas pessoais, caso fosse uma obra particular. Claro que existiam as negociações e modelos a serem seguidos, mas é a caligrafia artística desses pintores mestiços que vai ser destoante do modelo pré-estabelecido e ocasionar as mais diversas adaptações iconográficas. Sem esquecer, claro, a composição social desse espaço, que a cada dia era mais diversa e mesclada, tal fato proporcionava uma aceitação maior de uma "virgem de olhos mestiços".

---

[392] MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p.26.
[393]MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor*, p.24.
[394] BOHRER, Alex Fernandes. Porciúncula ou a Mestiçagem do Olhar. *Anais do II Simpósio Escravidão e Mestiçagem:* Histórias Comparadas (ANPUH), Belo Horizonte, 2006.

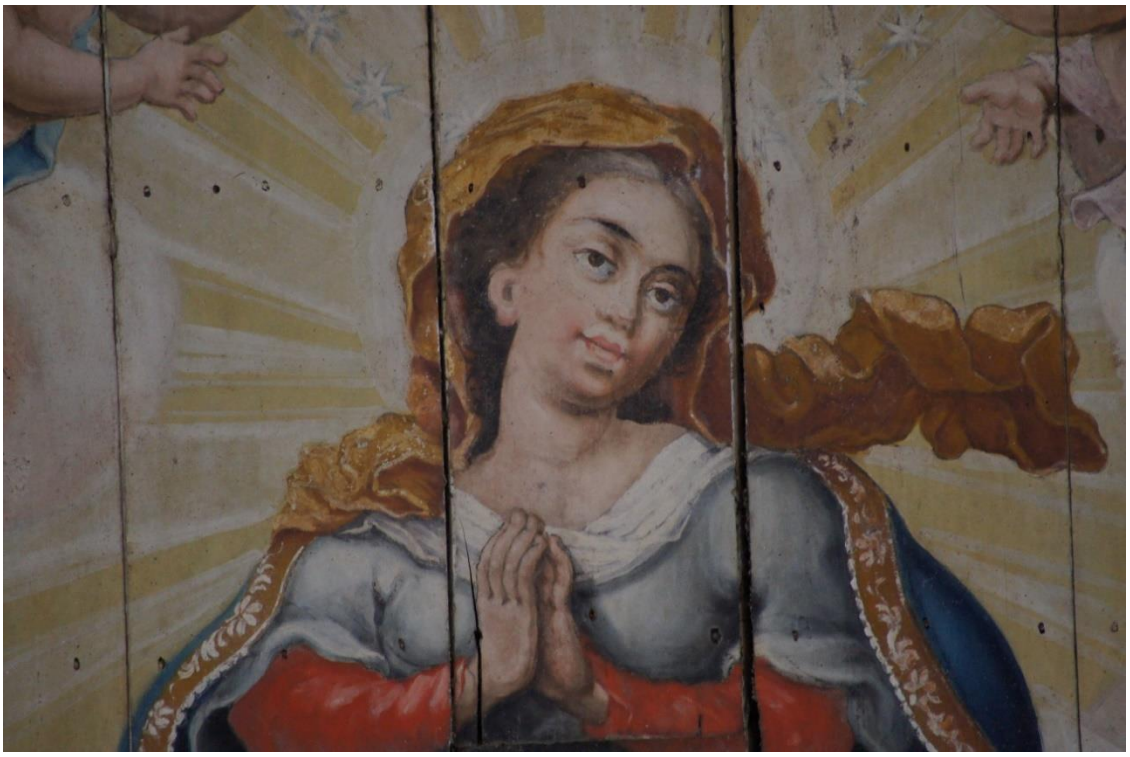


Imagem 11: Nossa Senhora da Porciúncula – pintura da nave da Igreja de S. Francisco em Ouro Preto, Manoel da Costa Ataíde. Pormenor. Foto: Kellen Silva, 2015.

Após essa digressão, é importante voltar ao pintor itinerante. Foi nesse período de transição apresentado que surgiu o artista Joaquim José da Natividade, o qual, provavelmente, observou e conviveu com a quadratura da "cultura visual do Serro do Frio", ao mesmo tempo que se inebriou com os concheados de cores vibrantes da "cultura visual central".

Acreditamos que essa troca formal foi importantíssima na elaboração do teto da nave e da capela-mor da igreja de São Thomé das Letras, considerados por muitos especialistas como a obra-prima de Natividade. Neste trabalho, a obra em São Thomé das Letras é o ápice da combinação dos elementos presentes tanto na Cultura visual do Serro do Frio quanto da região central.

Joaquim José da Natividade talvez tenha retornado à região de Vila Rica antes de realizar a sua famosa obra em São Thomé das Letras e contemplado a recém terminada pintura de teto da nave da igreja de São Francisco de Assis, realizada entre os anos de 1801 e 1812, por Ataíde. Tal período corresponde à fase da pintura de Natividade que aqui é denominada de transição, momento em que o artista ainda se encontrava entre as visualidades constitutivas de sua "infância artística".

O possível retorno de Natividade à região de Ataíde é importante no sentido formal do uso da quadratura, bem como de busca de inspiração. Pode-se também falar de contatos profissionais, mas documentalmente não há nenhuma referência. Existem apenas obras em mau estado de conservação e algumas com péssimas repinturas, dificultando também conjecturar sobre as obras, bem como o trabalho de identificação de autoria.

Infelizmente, essa é uma situação corriqueira ao se percorrer o "caminho das flores". A descaracterização das formas pode levar a erros grosseiros de identificação de autoria e de interpretação equivocada do sentido iconográfico. Nesta jornada pelas formas e cores, são encontrados diversos pesquisadores que relataram o medo de se embrenharem na análise forma/conteúdo, devido à ausência documental, ao péssimo estado de conservação e, sobretudo, aos problemas de repintura.

Contudo, correu-se o risco de tentar pelo simples fato de ser inconcebível que existam lacunas na história da arte mineira, com artistas esquecidos ou simplesmente preteridos a um "mero detalhe". Lugares com pinturas importantes, como a igreja matriz de Santa Bárbara, fazem menção apenas ao artista de renome no imaginário popular, deixando esquecidos outros tantos que poderiam ter ali trabalhado e aprendido ao lado de Ataíde.

Como não é a finalidade desta tese analisar aspectos concernentes a atribuições turísticas e mercadológicas da arte mineira, deixou-se em repouso o germe para tal empreitada, pois o fôlego aqui é para arriscar na identificação do caminho das flores e trazer ao debate possíveis obras de Joaquim José da Natividade.

Para tanto, é preciso se aproximar do clássico texto de Carlo Ginzburg, "Raízes de um paradigma indiciário", que descreve a metodologia de Morelli, tão importante para nós:

> Vejamos rapidamente em que consistia esse método. Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramo-nos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa

> maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própriade Botticelli,a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias.[395]

Apesar do método ser denominado por Peter Burke como intuitivo em demasia e muito especulativo[396], apreciar os pormenores é ainda uma das mais importantes lições para um iconógrafo, justamente porque o olhar e a analise devem prestar atenção aos lugares menos importantes, principalmente no caso das pinturas coloniais, que foram realizadas por diversas mãos.

Dessa forma, há que se partir da ideia do simbólico atrelada ao detalhe e ao ambiente sociocultural para analisar as obras atribuídas a Joaquim José da Natividade. Não serão elencados apenas nos lóbulos de orelhas ou nas flores, mas também nas escolhas iconográficas, que divergiam também nos detalhes.

A identificação da maior parte do caminho traçado por Joaquim José da Natividade antes de Congonhas do Campo se deu por comparações de cunho formal e iconográfico, pois não foram encontradas menções em documentos sobre a autoria das obras. Contudo, a viagem simbólica e gestual ligada à análise formal e estilística fornece um bom alicerce para a realização de conjecturas, afinal, a pintura, bem como vários outros artefatos artísticos são fontes valiosas e falam muito para os historiadores. Basta saber perguntar.

3.3 O caminho das Flores

Como explicitado no início do segundo capítulo, o recorte espacial foi definido pela identificação de alguns estilemas presentes na obra de Joaquim José da Natividade, sendo sua tríade de flores sua tipologia mais marcante.

Cabe ressaltar, que a tipologia de flores utilizada por Joaquim José da Natividade é comum de ser encontrada na região das vilas de Sabará e Vila Rica inseridas na "cultura visual central", visto que tanto a paleta utilizada quanto as formas das flores, são comuns ao estilo rococó que predominou na região, diferentemente do que se nota para a "cultura visual do Rio das Mortes", onde tal tipologia não era utilizada de forma ampla antes da passagem de Natividade. Cabe lembrar que as flores sempre foram um símbolo importante na cultura visual sacra, ornando os mais diversos ambientes, além de ser

[395] GINZUBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais...*, p.144.
[396] BURKE, Peter. *Testemunha ocular* – História e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.50.

também um atributo mariano, o que torna comum a presença delas, tais como rosas, lírios, cravos, entre outras, nas pinturas religiosas. Dessa forma, o que se salienta não é o significado iconográfico da flor, mas a forma como essa flor foi constituída artisticamente, demonstrando características formais do artista. Ao identificarmos as flores tríades como um estilema de Natividade, o segundo passo foi verificar os vestígios documentais. Ao se fazer o cotejo das duas fontes, as hipóteses aqui postas ficaram cada vez mais sólidas.

O caminho começou a ser construído a partir de seu ponto final, a vila de Santa Maria de Baependi. Partindo do registro de óbito do artista,1841, foi definido seu estágio derradeiro e passou-se a procurá-lo por lugares que interligavam os caminhos entre a Vila de São João Del Rei e a de Campanha da Princesa. Acrescentou-se a esse roteiro a vila de Sabará, que aparece referenciada no depoimento de Natividade[397], bem como abriu-se caminho para a Comarca do Serro do Frio, partindo de sua dispensa militar.

Por isso no tópico anterior foi ressaltada a cultura visual do Serro do Frio como uma inspiração possível para a construção dos esquemas tipológicos e iconográficos de Natividade. Compartilho com Olinto Rodrigues dos Santos Filho a ideia do conhecimento do pintor sobre as obras de José Soares de Araújo, mas não acredito que Natividade tenha realizado alguma obra importante na região. Se realizou, possivelmente foi algo bem pequeno e pontual, que infelizmente não consegui rastrear para esta pesquisa. Por isso evidencio que a "cultura visual do Serro do Frio" foi vital tanto para suas adjacências, quanto para as terras mais distantes, como a Vila de Baependi.

Foi traçado um caminho seguido por Natividade a partir de obras identificadas com o traço do pintor e através dos poucos registros documentais. Esta pesquisa parte de Sabará e passa por mais ou menos dezesseis vilas e/ou cidades, até seu destino final em Baependi.

[397] Apresentação de Seguro e Libelo acusatório, *a Justiça por seu promotor*- autor; *Casemiro José Gomes da Silva Flores* – réu. Vila de São João Del Rei, Minas e Comarca do Rio das Mortes, 24 de janeiro de 1820. IPHAN, Caixa 76-05.

Mapa 2: SILVA, Kellen Cristina. O Caminho das Flores. Mapa realizado via Google Maps levando em consideração as demarcações urbanas e geográficas atuais.

Em cada lugar percorrido neste caminho, foram encontrados elementos que caracterizam a obra do artista. Flores e os tipos de folhas mais largas, as rocalhas, a tipologia dos olhos, a forma como construiu o perfil de seus personagens, a moldura da face dos anjinhos, os elementos da quadratura, a repetição iconográfica das beiradas. Todos esses elementos contribuíram para a constituição desse caminho, mas foi o gestual um dos aspectos mais importantes para se detectar sua autoria.

Joaquim José da Natividade pode ser considerado como artista itinerante e portador das mais diversas tendências da pintura em solo mineiro. Não que outros pintores não se movimentassem, mas muitos dos mais famosos nomes ficaram restritos a suas respectivas regiões, tanto por comodidade quanto pela distinção social já alcançada pelas patentes militares.

Os percursos de Natividade e seu talento contribuíram para que o rococó ganhasse espaços distantes e formas distintas. Cada obra do pintor pode ser considerada como uma pintura em que ele mesmo testava seus limites e colocava para si, novos desafios.

Apesar de avançar pelo século XIX e o Rio de Janeiro, tão próximo de Minas Gerais, ter passado por momentos artísticos distintos, devido à chegada da Família Real portuguesa, é importante ressaltar que a cultura visual da região mineira não havia ainda se impregnado com o novo. O neoclássico, estilo vindo com a cultura visual europeia que desembarcou em 1808 foi sentido em São João Del Rei, que teve o risco do frontispício de sua matriz realizado dentro dessa nova perspectiva visual[398]. Contudo, a região não foi arrebatada por esse estilo de forma subsequente, ao contrário, revistou antigas formas visuais, realizando a pintura de teto da mesma matriz, no mesmo período, aos moldes barrocos.

[398] O que é interessante ressaltar sobre esse frontão é que o risco pertence a Manoel Victor de Jesus, que tem obra pictórica intimamente ligada ao rococó. As técnicas e a circulação de modelos já começavam a surtir efeito, mesmo que de forma lenta. Além disso, demonstra a conectividade dos artistas com as tendências europeias, mesmo que o gosto e a encomenda ainda tendesse para a cultura visual dominante. SILVA, Kellen Cristina. Estudo iconográfico do frontão da matriz de N.S. Do Pilar de São João Del Rei: O cordeiro. In: PEREIRA, Clara A L, DUARTE, Denise A S, PINTO, Gislaine D, et al. *Estudos interdisciplinares em História da Arte:* o borboletear do método. – Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p.62.

3.4 Das fases do caminho

Como ressaltado, definiu-se a trajetória de Joaquim José da Natividade em cinco fases, cada uma exemplificada pelas obras do pintor pelo caminho das flores. As fases são: aprendizado, fixação, transição, maturação e plenitude.

A fase denominada de **Aprendizado** refere-se ao período que é aqui considerado como de formação do pintor. Natividade ainda não está completamente maduro, mas já são encontrados alguns elementos que vão compor sua trajetória. Esse período também abarca sua possível vivência nas regiões da Comarca do Serro do Frio, Sabará e Vila Rica. Conjectura-se que tenha trabalhado nesse período em pinturas localizadas em Bacalhau, Santa Bárbara, Itabirito. Foi durante a transição dessa fase para a de Fixação que o artista recebeu sua patente.

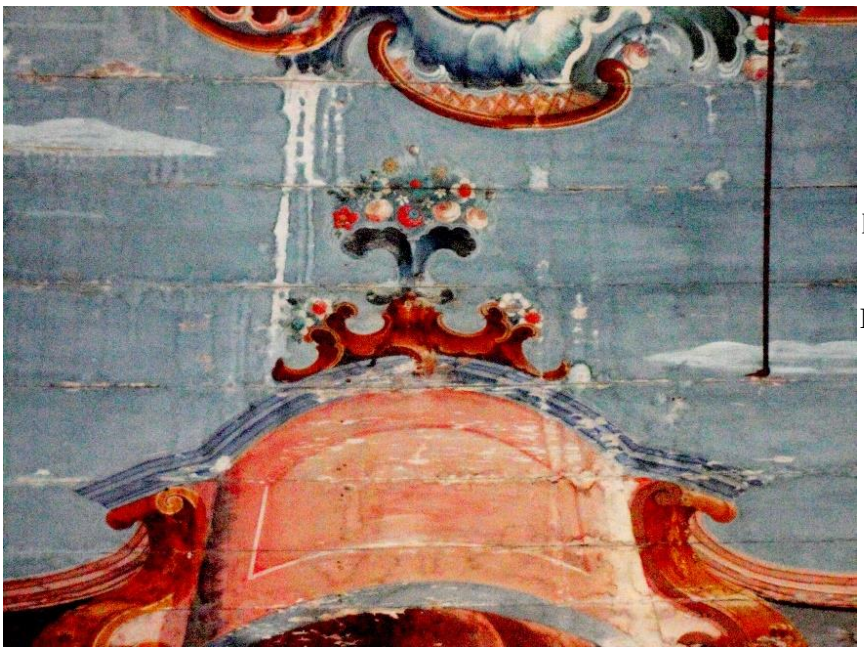


Imagem 12: pormenor da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio de Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 13: Pormenor da pintura de teto da capela da fazenda Nova Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2013.

A segunda fase foi denominada de **Fase de fixação** justamente porque foi nesse momento que Joaquim José da Natividade conseguiu fixar seus principais conceitos artísticos, solidificando tudo o que vivenciou em sua fase de aprendiz. Esse processo de solidificação de conceitos e conteúdos ajudou o artista a desenvolver um estilo próprio, principalmente na elaboração do gestual e do uso de determinados estilemas, como as flores, o Cristo com a cruz e a "pisada sobre a cabeça dos anjos". Considera-se que tenha realizado intervenções em Congonhas, Fazenda Boa Esperança (Belo Vale), Prados e São João Del Rei.

A fase denominada de **Transição** corresponde ao encontro de um artista formado sob a influência da visualidade do Serro, Vila Rica e Sabará com os artistas e mestres da região da "cultura visual do Rio das Mortes". Esse momento é vital para se compreender algumas faturas estilísticas e iconográficas que vão aparecer – ou desaparecer – das encomendas, tanto aquelas produzidas por Natividade em seu caminho para o sul de Minas, quanto aquelas que foram produzidas em São João Del Rei e entorno[399], após a mudança de Natividade para o sul da região mineira. São consideradas obras de transição as pinturas em Arcângelo, Conceição da Barra de Minas e São Vicente de Minas.

Imagem 14: Pormenor da Pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru. Foto: Kellen Silva, 2013.

[399] Não vamos nos ater nesse momento as influencias que Natividade ocasionou nos artistas da região de São João Del Rei. Posteriormente trataremos sobre isso.

A fase na qual se identifica um artista mais maduro é denominada aqui de **Maturação**. Esse período marca uma trajetória mais original e experiente do artista, que já possui seu traço bem delimitado e seus estilemas favoritos, o que possibilita a compreensão de sua identidade formal. Esse momento é crucial, pois o artista conseguiu finalmente colocar em prática todas as influências que trouxe consigo desde o início de sua trajetória, demonstrando não apenas talento, mas personalidade. As obras em Lavras, Carrancas e Liberdade foram consideradas como expoente dessa fase artística de Natividade.

Imagem 15: Pormenor da pintura de teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 16: Pormenor da pintura de teto da nave da igreja de São Thomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

A última fase é denominada como **Plenitude,** pois há finalmente o momento de superação do artista. As obras dessa fase são completamente maduras, livres, com seus estilemas bem definidos e com expressões faciais mais bem trabalhadas. Uma das marcas de Joaquim José da Natividade pode ser visualizada com total segurança nesse último estágio de sua trajetória, e ele é tanto formal quando iconográfico, pois reúne a supressão do medalhão central rocalhado em favor de uma abertura celestial com a presença iconográfica, sempre que possível, da Trindade. As pinturas de teto da capela-mor e da nave da igreja de São Thomé das Letras são o ápice do conjunto da obra do artista, pois conseguiu conjugar todos os elementos que o diferenciou nesse universo visual povoado por inúmeros oficiais mecânicos. Junto à imponente obra de São Thomé das Letras, há o retábulo dos Passos localizado em Baependi.

Para se compreender melhor as fases que Natividade atravessou como artista, é preciso se ater ao que Myriam Ribeiro aponta como importantes noções para a identificação dessas obras. De acordo com a pesquisadora, a ornamentação dos templos era a preocupação principal dos comitentes, pois se sobressaia sobre o construtivo, uma vez que temos edificações arquitetônicas singelas convivendo com decorações extremamente opulentas, o que é considerado por muitos como um paradoxo visual, mas não pelos homens e mulheres inseridos naquela cultura visual que não viam problema na cópia e nem nas adaptações feitas pelos artistas das teorias da perspectiva. Nesse sentido, Myriam Ribeiro faz uma importante observação sobre a ornamentação:

> No amplo espaço das naves, a decoração é comandada pela sequência rítmica dos retábulos e púpitos pintados em branco e ouro justapostos às paredes brancas e pela pintura em perspectiva da abóbada em apoteótica explosão de formas e cores. Complemento indispensável à ambientação cenográfica dos interiores das igrejas mineiras da segunda metade do século XVIII, as pinturas perspectivistas rococós são uma criação original do estilo da região, que suaviza e areja com amplos vazados as pesadas tramas arquitetônicas dos modelos italianos e congêneres[400].

É admitido aqui que a importância dada pelos comitentes à ornamentação pictórica de suas obras de devoção estava muito mais ligadas ao poder que a imagem exercia no interior dessas sociedades. Além de servir como propaganda para as irmandades e de expressar lugar de poder de pessoas influentes, a imagem possuía a função mais nobre de todas: a de ensinar a história sacra para os fiéis. O modelo, a

[400] OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, p.241.

intenção e a encomenda se entrecruzam nesse momento em que a imagem é perfeita para persuadir os observadores a diversos discursos, sobretudo o social.

As sobrevivências persistem no interior dos modelos escolhidos intencionalmente entre comitentes e artistas, mas sempre correlatos com a cultura visual de cada região. Natália Marinho Ferreira-Alves afirma que a pintura no norte de Portugal possui particularidades especificas, pois mesmo estando inseridos em uma dimensão periférica, ou seja, com gostos peculiares, suas obras expressavam o ideário pós-tridentino[401] seguindo a linha do gosto europeu. A arte no norte de Portugal pode ser considerada como um exemplo de sobrevivências de modelos e de suas adaptações ao gosto regional. Por isso ressaltamos a importância dessas sobrevivências mestiças que se dão na reorganização da iconografia escolhida, sobretudo no repertório de Natividade, pois os símbolos falam muito do imaginário daquele período e também dos oficiais que a construíram.

Isto posto, analisaremos a partir de agora as fases que compõe a trajetória do Caminho das Flores. Como falta documentação, parte-se das imagens para pensar a grande parte da trajetória desse artista itinerante.

3.4.1 Aprendizado

Como já foi salientado, tal fase corresponde ao período definidor de Joaquim José da Natividade. Seus esquema iconográficos, o apego a uma determinada paleta e o desenvolvimento de uma estratégia social pautada na mobilidade física propiciaram ao artista uma formação peculiar, desenvolvida tanto dentro dos canteiros de obras quanto pelo seu deslocamento por Minas Gerais. Esse deslocamento é considerado como altamente positivo, justamente porque o afastou de uma cultura visual dominada pela influência de Ataíde, propiciando ao artista conhecer outros esquemas, conviver com outros mestres e a conhecer uma cultura visual distinta daquela predominante na região central. Esse deslocamento fez Natividade encontrar seu próprio estilo e identidade.

Foi nesse momento que Natividade definiu alguns partidos de seu esquema formal e iconográfico. São esses elementos que permitem identificá-lo mesmo em obras com alto

[401] ALVEZ, Natália Marinho Ferreira. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, 2003 I Série vol. 2, pp. 735-755, p.735.

grau de repintura ou com graves problemas de conservação. É válida a hipótese do pintor ter atuado em canteiros de obras que apresentam um determinado tipo de bordo, com concheados, entablamentos lisos com extremidades esféricas, abundância de flores e com rocalhas semelhantes ao processo de marchetaria, com volume e definição, pois esse esquema permanecerá até o final de sua trajetória em suas obras.

Esse modelo de bordo ao redor das aparições centrais das pintura de teto podem ser encontrados no teto da nave da igreja matriz de Santa Bárbara, no santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Santo Antônio da Pirapetinga (Bacalhau), Matriz de Nova Era, Santa Rita Durão e em Congonhas, no também santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Ao analisarmos essas construções, notamos que o tema *Rocaille* é profuso na ornamentação pictórica dos templos religiosos de Minas Gerais. Mesmo não se constituindo como uma novidade, sempre é bom recordar que os modelos não se divergiam tanto devido a circulação de emblemas e da difusão da mesma na composição das encomendas da primeira fase da pintura mineira, denominados por Myriam Ribeiro como o de "Definição de partidos (1770-1800)".

Como já salientado, é nesse período que Joaquim José da Natividade aprende o ofício da pintura e passa a experimentar os elementos iconográficos que iriam compor a sua assinatura artística. Nesse quesito, Natividade não foi excepcional, pois seguiu a tendência aprendida com seus mestres e o modelo das gravuras europeias. Acredita-se que atuou nos canteiros de obras de Santa Bárbara e Bacalhau devido à presença de Mestre Ataíde e de seu desejo em criar uma "escola" para o oficio na região. Oportunidade perfeita para um jovem que tencionava aprender o oficio.

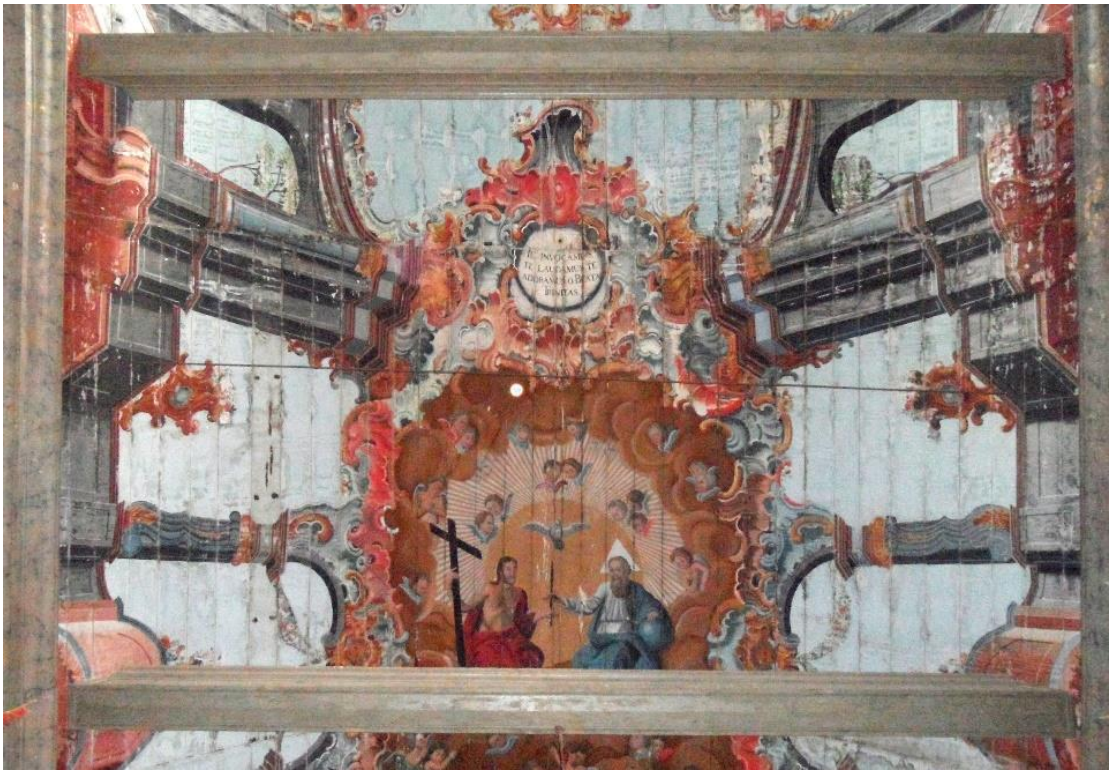


Imagem 17: Pintura da nave da igreja Bom Jesus de Matosinhos. Bacalhau, Minas Gerais. Foto: Kellen Silva, 2011

Muitos dos elementos desenvolvidos na plenitude de Natividade, na igreja de São Thomé das Letras, provavelmente foram vistos e aprendidos nesse primeiro momento. Mestre Ataíde morou em Bacalhau e muito possivelmente influenciou os artistas que trabalhavam no canteiro de obras do santuário de Bom Jesus de Matosinhos do lugarejo. As rocalhas com cores compostas, em sua grande parte pelos tons de vermelho e ocre, com a presença da tonalidade azul e de suas gradações, ajeitadas lado a lado aos concheados e semicírculos convexos adornados com volutas que proporcionam volume, transparências e movimento, são elementos formais, que apesar de serem comuns a visualidade da região, foram inspirações para o jovem aprendiz Natividade, que as agregou ao seu repertório formal e iconográfico, transformando-as, posteriormente, em sua assinatura artística.

Com uma qualidade inferior, as rocalhas que compõem o medalhão central de Bom Jesus de Matosinhos de Bacalhau possuem tramas pesadas, acopladas em firulas bordadas com as variações tonais do vermelho ao ocre. O azul é utilizado em uma escala que o aproxima do cinza, compondo principalmente as colunas que partem da balaustrada lateral.

Imagem 18: Detalhe da pintura de teto da nave da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 19: Pormenor do medalhão central da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Quando justapomos os elementos *rocaille*, volutas, conchas, festões de flores e elementos paisagísticos da pintura de Bacalhau com as de Santa Bárbara, percebe-se que a ingenuidade da construção da falsa arquitetura das colunas, que sustentam os medalhões centrais de ambas as representações, são muito semelhantes. A semelhança não se encontra apenas nas gradações de cores, no uso abusivo das rocalhas vazadas ou das volutas que se transformam em balaustradas ou a coloração cinza que se destaca, mas

sobretudo na ondulação que os artistas propuseram ao tentar enganar os olhos dos observadores.

Imagem 20: Detalhe da pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau). Foto: Kellen Silva, 2011.

Imagem 21: Detalhe da pintura de teto da nave da igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara. Foto: Kellen Silva, 2013.

A tentativa de representar uma arquitetura prolongada no teto fez com que as volutas e rocalhas ganhassem a companhia dos capitéis compósitos. O entablamento apresentado tanto por Ataíde na obra de São Francisco quanto do artista desconhecido de Santa Bárbara são semelhantes, mudando apenas a forma como as volutas se apresentam. Contudo, tal elemento nos faz crer que nessa primeira fase de Natividade, o artista viu e aprendeu com Ataíde, mesmo que na base da observação, formas mais elegantes de elaborar as soluções de interligação entre o entablamento de seus capiteis com o prolongamento da arquitetura.

Na primeira fase do pintor do caminho das flores não foram encontradas obras com documentação que aponte para o exercício de seu pincel, apenas conjecturas. Analisando representações semelhantes, mas posteriores, observou-se através da análise comparativa, elementos, tanto formais quanto iconográficos, que indicam uma observação, aprendizagem e talvez arremate, nesses canteiros que produziram os tetos de Bacalhau e Santa Bárbara.

A cultura visual na qual está inserida essa primeira fase valorizava o volume das tramas arquitetônicas e o jogo de luz e sombra proporcionado pelas escalas tonais do azul, vermelho e ocre. Em Mariana, na representação da Assunção de Nossa Senhora, Ataíde

apresenta exatamente o mesmo tipo de arquitetura fingida, com colunas que finalizam seu entablamento sustentando as rocalhas do medalhão central.

Tais rocalhas que interligam a estrutura de falsa arquitetura até a moldura do medalhão central são, geralmente, coroadas em um primeiro plano, por volutas constituídas por tons de azul, vermelho ou de ambas, tal como a *Celosita Cristata*[402] ou simplesmente uma crista ondulada, elemento formal que permaneceu no traçado de Natividade. Essa crista rocalhada se sobrepõe a outras ondulações, proporcionando assim, a formação de um original medalhão central.

É Interessante voltar novamente a citar a cultura visual, visto que desde o Serro, será encontrada a tentativa de se estabelecer um novo conceito de moldura da cena principal, deixando para trás o estilo perpetrado por José Soares de Araújo. Como Natividade recebeu carta patente dessa região, conjectura-se que se não pertencia a ela, a conhecia muito bem. Tal fato auxilia perceber continuidades tão distintas na obra do pintor, como a pintura em São Miguel do Cajuru.

Outro elemento importante de ser ressaltado nessa fase de aprendizado de Natividade, é o gestual e o iconográfico, que vão prosseguir com ele até a última obra: a presença da Trindade, com ênfase pelo gosto do uso da representação do Cristo com dorso nu e transpassado pelo manto vermelho, bem destoante daquele que Ataíde utilizava na região de Vila Rica para suas cenas principais.

Em Itaverava há a representação realizada por Ataíde com a Santíssima Trindade coroando a Virgem. Nessa cena, embasada nas gravuras que traziam Rubens para o Novo Mundo, Ataíde optou por representar Jesus com uma tanga (ou saiote) branco e túnica vermelha jogada sob o mesmo ombro que apoia a cruz. Natividade incorporou essa temática da Trindade, mas não representou Jesus com essa dualidade de cor, mantenho apenas a cor vermelha e certa unidade entre o saiote e a túnica, como se fosse uma única peça. A mesma coisa acontece com Deus-pai, que tem a cor de sua túnica modificada.

[402] A *celosita cristada* é o nome cientifico de uma flor natural conhecida popularmente como crista de galo, justamente porque as flores são semelhantes a crista. Possuem comumente a cor vermelha, sendo um pouco onduladas, tais como as volutas que se apresentam na composição formal dos tetos mineiros.

Imagem 22: Detalhe da pintura de teto da capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio, Itaverava. Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Foto: Google imagens.

Imagem 23: Detalhe da pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2014.

Talvez essa mudança no sentido iconográfico tenha se dado já na segunda fase de Natividade, que abarca o período em que esteve trabalhando no canteiro de Congonhas, onde conviveu com João Nepomuceno Correia e Castro. Este tema será abordado a seguir.

Desse momento crucial para a formação da personalidade artística de Joaquim José da Natividade, deve-se ressaltar a sua paleta e, principalmente, a forma como aprendeu a lidar com as gradações tonais. Além disso, aprendeu a utilizar bem as regras da ótica, trabalhando o sombreamento dos tons para permitir o movimento interior de suas representações humanas, bem como para elaborar a construção de suas paisagens, fazendo com que as cores vibrantes fossem permeadas por suas variantes mais suaves. Magno Melo enfatiza que a perspectiva só é alcançada através das mudanças tonais que as cores sofrem pela atmosfera, ou seja, pela conjugação da luz e da sombra[403]. Essa preocupação fica nítida quando as figuras humanas são analisadas, apresentando um sombreamento (quase um esfumaçado) e não um contorno linear.

Quanto à paleta de Natividade, ela será semelhante à apresentada pelo mestre Manoel da Costa Ataíde, apenas com algumas variações tonais mais suaves, que foram utilizadas de forma mais sistemática após o período de **Transição,** quando o artista passa a empregar a abertura celestial circundada por nuvens que tencionam refletir a luminosidade do céu.

3.4.2 Fase de Fixação

Essa fase já corresponde a atuação documentada de Joaquim José da Natividade na região de Congonhas. Podemos notar que a observação da cultura visual de seu caminho precedente foi seu diferencial para conquistar arrematações em um dos maiores canteiros de obras do período em Minas Gerais.

Como já ressaltado, defende-se aqui a tese de que a relação entre Nepomuceno Correia e Castro e Joaquim José da Natividade não era a de mestre e aprendiz, mas uma relação de contratante e contratado de serviços. João Nepomuceno Correia e Castro arrematou várias obras de pintura pela região e é notório que dirigia uma oficina com inúmeros artistas que atuavam em seu nome. Por isso acredito que o renomado mestre tenha contratado o serviço de Natividade para dar conta da encomenda da fazenda Boa

[403] MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, p.71.

Esperança, localizada na região de Belo Vale, bem próxima a Congonhas, pois para tal empreendimento, o guarda-mor precisava de uma pessoa com mais experiência.

De acordo com Myriam Ribeiro, o santuário de Bom Jesus De Matozinhos foi construído e ornamentado pelas mãos dos melhores artistas e artífices que atuaram na região de Minas[404], o que propiciou o encontro de várias mãos. Hudson Martins cita alguns dos nomes mais famosos que ali estiveram, como João de Carvalhais, Bernardo Pires, Manoel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro e João Nepomuceno Correia e Castro[405].

Nesse espaço povoado pelos melhores trabalhadores de suas respectivas áreas, Joaquim José da Natividade atuou em seus bastidores. Judith Martins relata que o artista pintou uma caixinha para o ermitão da casa, no ano de 1785. Cinco anos mais tarde, há o mesmo Natividade encarnando uma imagem de São Francisco[406].

Nesse ínterim, Joaquim José da Natividade foi indicado ao posto de tenente da 6ª companhia do 1º regimento da cavalaria de milícias da Comarca do Serro Frio. Mesmo período em que João Nepomuceno Correia e Castro já se encontrava morando em Congonhas, trabalhando no canteiro de obras do santuário e atuando como guarda-mor. Hudson Martins relata que Correia e Castro se casou com Cândida Noronha de Xavier em 24 de janeiro de 1787. O pintor e guarda-mor se casou em um povoado denominado Paraopeba, que fica próximo a Congonhas[407].

De acordo com o mapeamento atual, Santana do Paraopeba seria a localidade onde João Nepomuceno Correia e Castro se casou. Tal localidade fica muito próxima a Belo Vale, região que abriga a fazenda Boa Esperança, onde há a pintura de teto atribuída ao pincel do guarda-mor. Conjectura-se, como já foi apresentado, que Joaquim José da Natividade tenha sido contratado para trabalhar em tal capela, visto que Correia e Castro estava atarefado com o canteiro de obras de Congonhas e com seus afazeres como guarda-mor. Tudo são hipóteses embasadas na parca documentação existente e nos resquícios de pintura localizados na fazenda Boa Esperança.

---

[404] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho* - passos e profetas. Belo horizonte: Itatiaia, 2002, p.18.
[405] MARTINS, Hudson. *O Mestre pintor,* p.49. Além dos pintores, Congonhas é mundialmente conhecida por abrigar o conjunto escultórico mais importante de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Suas esculturas em cedro foram encarnadas por Manoel Da Costa Ataíde.
[406] MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.
[407] MARTINS, Hudson. *O Mestre pintor,* p.58

As informações de que a localização do casamento de João Nepomuceno Correia e Castro é próxima a Belo Vale e que a fazenda Boa Esperança pertenceu ao barão de Paraopeba a época da realização das pinturas, ao serem associadas à perspectiva do talento como propulsor de indicações para patentes, estabeleceu-se um ambiente em que Joaquim José da Natividade poderia muito bem ter sido contratado para contribuir na realização da obra, realizando, por sua vez, seu primeiro trabalho como pintor de tetos. A hipótese aqui defendida é de que Nepomuceno Correia e Castro assumiu o trabalho na capela, mas por conta da grande demanda provinda do canteiro de Congonhas, contratou um pintor experiente para atuar em seu nome. Tendo o trabalho ficado tão bom, garantiu, além da indicação do nome de Natividade ao posto de tenente, outros tipos de arrematação de obras.

A pintura de Jesus Cristo no teto de Boa Esperança retrata não apenas um modelo recorrente da iconografia do período, mas um estilo pessoal de Natividade em representá-lo. Um estilo pessoal que é independente do modelo empregado, da intencionalidade da encomenda ou do seu talento como pintor ilusionista. O simbólico de seu gestual fala muito mais do que suas pinceladas, pois com os problemas estruturais e restauros, comuns ao acervo pictórico mineiro, a analise formal acaba prejudicada.

Ao olhar para o teto da capela da fazenda Boa Esperança, um céu ilusionista se abre celestialmente, com nuvens em grisalha, projetando a representação de um Cristo majestoso em ascensão. As nuvens, recurso simbólico amplamente utilizado por Natividade, encontra na tonalidade gris[408] sua morada. Elemento simbólico dos mais importantes, a cor geralmente é associada a questões formais ligadas ao uso da perspectiva aérea, precisamente porque a variedade tonal ocasiona efeitos de profundidade nas representações pictóricas, como já ressaltado[409]. Os tons mais escuros geralmente estão presentes no primeiro plano, como as nuvens, sendo compostos em tons médios e claros para as fases subsequentes.

Graças a essa técnica, os pintores compreendiam as gravuras em preto e branco que aqui chegavam, pois o tratamento das sombras possibilitava a visualidade de do

[408] Compartilhamos da definição de Didi-Huberman para a grisalha: *a grisalha não será propriamente uma cor, mas o coloris de descoloração que o tempo impõe às coisas... bem como aos seres – por exemplo, quando o cabelo, ou a barba, se tornam grisalhos com a idade. A grisalha: coloris das coisas ou dos seres que, com o tempo, perdem as suas cores."* Voltaremos a tratar desse assunto iconográfico mais a frente.
[409] MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, p.71.

campo perspéctico, que era posteriormente copiado em novo suporte e, muitas vezes, com tons distintos dos originais.

Imagem 24: Pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: colonialart.org, 2007

Imagem 25: Detalhe da pintura de teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Foto: André Onofre, 2014

3.4.3 Fase de Transição

Na fase denominada de Transição, há um Joaquim José da Natividade testando suas formas e cores. Foi nessa fase que o artista fixou sua paleta e a uniu ao seu esquema iconográfico, que se manteve pouco alterado até a sua fase final.

Uma presença marcante no esquema iconográfico do artista é a figura de Jesus Cristo ressuscitado ou acompanhado de Deus-pai. Das obras que se pressupõe ter a presença do pincel do artista, seja como o artista principal ou como ajudante, existe um tonal de quinze (15) localidades, em que apenas três (3) não aparecem a iconografia de Jesus ou da Trindade.

Tabela 3.1: Obras com a presença de Cristo e da Santíssima Trindade

LOCAL	IGREJA	TEMA ICONOGRÁFICO		ARTISTA	
Santo Antônio do Pirapetinga (Bacalhau)	Matriz de Bom Jesus de Matosinhos	Ressureição	Santíssima Trindade	Francisco Xavier Carneiro (Atribuição)	
Santa Bárbara	Matriz de Santo Antônio	Ascensão de Cristo	Assunção de Nossa senhora	Manoel da Costa Ataíde	Pintor desconhecido.
Itabirito	Igreja de Bom Jesus de Matozinhos	Descedimento da Cruz		Pintor desconhecido	
Congonhas	Santuário de Bom Jesus de Matozinhos	Sepultamento de Jesus	Santíssima Trindade	Bernardo Pires da Silva	João Nepomuceno Correia e Castro
Belo Vale	Capela da Fazenda Boa Esperança	Ascenção de Jesus		João Nepomuceno Correia e Castro e Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
Prados	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Jesus Apocalíptico		Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
São João Del Rei	-	-		-	
São Miguel do Cajuru	Igreja de São Miguel Arcanjo	São Miguel depondo armas		Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
Conceição da Barra de Minas	-	-		-	
São Vicente de Minas (Atualmente em São João Del Rei)	Capela do Divino Espírito Santo	Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade		Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
Lavras	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Santa Parentela		Joaquim José da Natividade (atribuição)	
Carrancas	-	-		-	
Liberdade	Igreja de Bom Jesus do Livramento	Caixotões com a Via Crucis		Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
São Thomé das Letras	Matriz de São Thomé	Jesus aparece a Tomé	Tomé se apresenta à Santíssima Trindade	Joaquim José da Natividade (Atribuição)	
Baependi	Matriz de Nossa Senhora do Montserrat	Jesus Crucificado		Joaquim José da Natividade (Atribuição)	

Uma das obras representativas desse período de Transição é a pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo. A representação da composição iconográfica do Cristo em sua glória acompanhado por Deus-pai e o Espírito Santo é corriqueiramente escoltada por nuvens em gris e de uma abertura celestial, ocasionada pela contraposição do ocre e de raios celestiais que são realizados com precisão geométrica sobre um fundo resplandecente retratado em grisalha. A cor desses raios resplandecentes, que tomam o lugar da aureola como símbolo da santidade, segue o mesmo padrão de cor das nuvens, convergindo nosso olhar para a cena principal.

Imagem 26: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Arcangêlo. Foto: Kellen Silva, 2013.

Levando em consideração a perspectiva de Didi-Huberman em relação ao uso da grisalha[410], pergunta-se se há, iconograficamente, um significado para a utilização desse recurso ou se essa escolha estaria apenas ligada aos tipos de materiais e aos suportes utilizados pelo artista.

Didi-Huberman não entra em detalhes filosóficos sobre a cor gris como elemento diáfano, mas ressalta que a diafaneidade pode estar relacionado a um tempo que passou,

[410] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha.* Poeira e poder do tempo. Lisboa: KKYM + IHA, 2014.

ou como bem coloca o autor, "a ação e o poder do tempo sobre a cor das coisas"[411]. O autor aponta uma divisão cromática para diferenciar narrativas cristãs:

> O que então se propõe é uma forma de ver em desdobramentos: as historias santas são representadas a cores; a sua verdade mística (*allegoria*, mas também *tropologia* e *analogia*, segundo o vocabulário técnico da exegese medieval) surgirá a grisalha. As histórias santas são claramente *legíveis*, ao passo que a sua verdade mística é apenas *interpretável*, ou seja, pensável no elemento do mistério, do desvio, da *figura*, na acepção que São Paulo dava a esta palavra: algo que apenas se entrevê <<em enigma>> e <<em espelho>>, como se o sentido fosse um vago reflexo da superfície, evidentemente acinzentada, de um metal polido. **Esta divisão não deve ser generalizada como regra absoluta, claro está: existem, aqui e ali, histórias santas em grisalha e alegorias a cores** (grifo nosso)[412].

Essa divisão cromática pode ser bem observada quando se entra nas igrejas da região de Minas Gerais e se depara com as pinturas de bordo de meio tom azul na parte inferior, geralmente localizadas na capela-mor. Associa-se rapidamente a uma questão de gosto e material, ao encontrar essas representações nos mesmos lugares destinados a ornamentação por azulejos. Muito tempo se passou acreditando que fosse um *Trompe l'oeil* relacionado à impossibilidade de se chegar azulejos em perfeito estado na região das Minas, sem associar ao fator material um sentido iconográfico. Muito além de ser um recurso para enganar os olhos em relação ao material utilizado, a grisalha tem um sentido iconográfico ligado ao tempo anterior à história, à sacralidade do tempo de criação, do mito, do regresso ao passado, fazendo total sentido as cenas representadas no bordo (comumente cenas do Antigo Testamento) em relação aos modelos pós-tridentinos.

Recurso amplamente utilizado, as representações em meio tom azulados também pertencem ao esquema iconográfico de Joaquim José da Natividade, tendo em Boa Esperança um belíssimo exemplar dessa perspectiva de *tromple l'oeil* que associo a uma característica iconográfica. Pode-se agora, justapor a concepção de *imitatio* relacionada aos azulejos à questão iconográfica da grisalha.

Particularmente, sempre foi um incômodo olhar para essas imagens em tons de azul translúcido e associar a cor ao azulejo, pois se essas representações realmente desejassem sanar uma ausência, as imagens seriam representadas com os recortes e rejuntes que uma obra azulejar pede. Por isso é fulcral para a análise iconológica, não dissociar a imagem de seu suporte, de seu bordo ou de seu lugar original.

---

411 DIDI-HUBERMAN, *Grisalha*, posição 39 ebook.
412 DIDI-HUBERMAN, *Grisalha*, posição 146 ebook.

Isto apresentado, é importante voltar ao pintor foco da análise, que utilizou em suas obras a grisalha na composição de suas nuvens e no plano de fundo das aberturas celestiais. O fator da cor é lido aqui como um elemento iconográfico fundamental na obra de Joaquim José da Natividade, porque o artista utiliza dessas variações para conceder o simbólico as suas representações.

Os seres alados de Natividade usam a grisalha em cor azul e vermelha para se diferenciarem. A mesma coisa acontece com Manuel da Costa Ataíde, que ao representar as asas dos anjos na pintura de teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, o faz em grisalha, diferentemente das cabeças aladas e *putti* que se apresentam com cores em azul e vermelho e hierarquicamente mais próximos a virgem.

Manuel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo, Joaquim José da Natividade, entre outros tantos pintores vão utilizar dessa iconografia das cores para representar a ideia de hierarquia celestial. Natividade seguirá o modelo de asas de seu período de transição até o último trabalho. Se Ataíde utilizava da própria escala tonal para destacar o azul e o vermelho das asas de seus *putti*, Natividade vai demarcar bem cada cor, não havendo espaço para a dúvida.

A troca de um elemento simbólico por um tonal também fez parte das composições apresentadas por Manoel Victor de Jesus, pintor que compartilhou a contemporaneidade com Joaquim José da Natividade. Por exemplo, na composição da Virgem das Mercês, Jesus faz uso da mesma estratégia utilizada pelo pintor das flores em Belo Vale. Os raios celestiais que circundam a cabeça de Maria possuem tanto o mesmo significado iconográfico da auréola quanto função. Contudo, Manoel Victor de Jesus utiliza a cor branca bem contornada sobre uma variação de ocre para valorizar o sentido de santidade que deseja perpassar aos receptores da encomenda.

Natividade, em uma de suas mais complexas obras pictóricas, utiliza do mesmo recurso de Manoel Victor de Jesus, mas com outros tons. Em São Miguel do Cajuru, há a mesmíssima interpretação dos raios que emanam do Espírito Santo em direção à figura de Jesus e Deus-Pai. Nessa representação diferente daquela de seu companheiro regional das tintas, os raios foram bem contornados, mas mantendo a translucidez frente as cabeças aladas.

O tom branco translúcido dos raios é utilizado como referência a santidade, contribuindo para a delimitação da cena, que prossegue com os raios da Trindade rompendo nuvens escuras em direção ao Arcanjo Miguel.

Imagem 27: Detalhe da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes. Foto: Kellen Silva, 2012 (antes do restauro).

Haverá aqueles que discordarão deste posicionamento em relação ao modelo apresentado em São Miguel do Cajuru estar arrolado aqui como obra de transição de Joaquim José da Natividade, devido à composição ser perspectica e por apresentar com boa execução as tramas arquitetônicas. Contudo, não se enxerga ainda um traço que demarque a libertação dos modelos pregressos aprendidos pelo artista em seu caminho[413].

[413] As ponderações de Carlos Del Negro nos instiga a seguir esse raciocínio. Del Negro introduz sua analise sobre a Igreja de São Miguel do Cajuru com a seguinte informação: *Segundo informações do Sr. Benedito de Freitas, farmacêutico e chefe político de Arcângelo, houve repintura, há 25 anos* (o livro foi publicado

É a partir do momento que Natividade concilia seu aprendizado anterior com a vivência da cultura visual e do gosto dos encomendantes da Comarca do Rio das Mortes, que surge um artista maduro e em plenitude.

Contudo, há elementos importantíssimos que não podemos deixar de citar, em relação a São Miguel do Cajuru e ao caminho percorrido pelo artista até o momento de sua concepção visual, além da grisalha.

Ao utilizar das nuvens e dos raios como bordo de separação de dois momentos dentro de um único, Natividade usa muito mais da simbologia das cores do que simplesmente do gestual, formal ou iconográfico. O artista utiliza do ocre e do azul para ressaltar que dentro do medalhão central ocorrem dois momentos distintos. Essas temporalidades foram divididas pelo simbólico das cores que delimitam a dualidade da momento: os dois outros arcanjos, Gabriel e Rafael ajoelhados, seguindo o gestual do arcanjo principal.

Imagem 28: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Arcângelo. Foto: Kellen Silva, 2013

no ano de 1978), *somente para "limpar a decoração antiga". O autor das pinturas desta igreja concebeu-as sob forte impressão das composições dos forros da capela-mor e nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, bem como da nave da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, de modo que devem ter sido realizadas, provavelmente, por um discípulo de Manuel da Costa Ataíde, posteriormente a 1812.* NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.207.

Iconograficamente, temos nessa relação um significado. São Miguel do Cajuru é semelhante à Nossa Senhora do Rosário de Prados no que se refere a elementos simbólicos, como as nuvens e a posição dos outros personagens a fim de valorizar uma sensação abobadada, como se observa no céu. Nesse ponto, Natividade demonstra sua intenção de ser o melhor pintor para seus encomendantes.

Para tanto, utiliza de um esquema comum presente nas comarcas de Vila Rica e Sabará: o predomínio de uma "paleta ataidiana"[414], rocalhas, falsa arquitetura, profusão de flores e anjos, provocando no conjunto da singela igreja um impacto de suntuosidade e beleza. Uma das dúvidas que se colocam perante essa afirmação está relacionada a seguinte questão: "como uma representação desse tipo poderia demonstrar a intenção de Natividade em ser reconhecido como um verdadeiro mestre?"

Documentalmente, não é possível conhecer o processo da recepção dessa imagem nos observadores do período, contudo, através dela, pode-se supor. Supondo, interligo um imaginário que está referenciado tanto em documentos quanto em outras imagens.

No período que delimito de transição, temos Joaquim José da Natividade realizando obra em São Vicente de Minas. Apesar dos restauros e da transposição da capela para São João Del Rei, é possível perceber o quanto a execução da encomenda foi completamente diferente.

Por mais que o modelo utilizado em São Miguel do Cajuru fosse embasado nas pinturas da Santíssima Trindade localizadas na região denominada aqui de "cultura visual central" e continuasse a florescer em São Vicente de Minas, há nessa capela o último estágio de um artista buscando seu espaço, arriscaria até mesmo dizer identidade, longe daquilo considerado regra, belo e santo. Joaquim José da Natividade abandona o pregresso em razão de ter, finalmente, encontrado uma assinatura simbólica e formalista em consonância ao modelo intencional de encomenda em vigor, pois a "cultura visual do Rio das Mortes" era diferente daquela em que se formou, proporcionando novos esquemas iconográficos.

Há uma recorrência da fórmula do Pathos, seguindo a percepção warburguiana, e uma intencionalidade nessa recorrência. No caso das obras de fixação e transição de

[414] NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*, 1979, p.208-210.

Natividade, reconhece-se um modelo intencional de encomenda ligado tanto ao culto de São Miguel quanto ao medo do fim dos dias. Essa recorrência será, posteriormente, abordada, ao se fazer uma análise mais elaborada da iconografia[415].

Por sua vez, a Capela do Divino Espírito Santo, com sua pintura de teto, que se localizava inicialmente em São Vicente de Minas, é o "até breve" do *pathos* da Santíssima Trindade que acompanha Joaquim José da Natividade desde seus dias sob influência de João Nepomuceno Correia e Castro e companhia. Erigida por volta de meados do século XVIII, a capela foi transferida para a cidade de São João Del Rei no final dos anos 80, após ter sido praticamente abandonada e sofrido com saques e depredação do espaço. Após a sensibilização da Diocese, ficou acertada a remoção do que havia sobrado da capela para o Museu de Arte Sacra de São João Del Rei[416].

A capela, mesmo estando hoje em outro espaço físico, corrobora a tese deste caminho das flores. Em relação aos elementos formais que compõem sua pintura, não será detalhado, visto que com o restauro, muito da pincelada original se perdeu. Os aspectos simbólicos e iconográficos tão particulares a Natividade é que serão o foco desta análise.

Acredita-se que essa pintura em São Vicente de Minas seja aquela que encerra seu ciclo de transição, abrindo as portas para sua maturidade, tanto estilística quanto iconográfica, pois a partir dela, há uma nova composição, que retira seu foco da Trindade e passa priorizar apenas uma devoção (com exceção, claro, dos personagens do muro parapeito).

---

[415] A pintura da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Prados será analisada iconograficamente no capítulo seguinte.

[416] Nas palavras do memorialista José Antônio de Ávila Sacramento, o processo de transferência do que sobrou da capela se deu da seguinte forma: *Em 1987, o saudoso padre Sebastião Raimundo de Paiva, então pároco da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei, sabedor da situação de abandono da capela através do restaurador Carlos Magno de Araújo, preocupou-se com o possível salvamento dos elementos artísticos que dela restaram; em outubro de 1988 o fato foi levado oficialmente ao conhecimento do então Bispo da Diocese de São João del-Rei, Dom Antônio Carlos Mesquita, quando uma correspondência do Padre Luiz Eustáquio do Nascimento, então pároco de São Vicente de Minas, pediu ao Bispo e ao Monsenhor Paiva que ajudassem a salvar o que ainda restava daquele patrimônio. Assim, ficou acertado que o Pe. Luiz comunicaria o assunto à comunidade de São Vicente de Minas, o que foi feito, não havendo objeções dos locais à transferência das peças restantes (fragmentos do altar-mor e de dois retábulos laterais, tábuas pintadas do forro, partes do púlpito, arco-cruzeiro...) para São João del-Rei; então, providenciou-se a cuidadosa remoção e o transporte do que havia restado do interior daquela orada, peças que inicialmente seriam levadas para o Museu de Arte Sacra de São João del-Rei.* SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. *A capela do Divino Espírito Santo de São João Del-Rei-MG.* Jornal de Minas, São João del-Rei - MG, ano XV, edição nº 257, de 19 a 25/06/2015, p. 2. Disponível em http://patriamineira.com.br/imagens/img_noticias/170254260615_Capela_do_Divino_Espirio_Santo_-_Rua_das_Flores_-_Sao_Joao_del-Rei_-_MG.pdf

Não se sabe se alguns detalhes da iconografia visível hoje já constava no traçado original da pintura da capela, mas pode-se perceber que na composição há a referência ao *Globus cruciger* concebido como um orbe azulado[417].

Imagem 29: Detalhe da pintura da nave da capela do Divino Espírito Santo. São Vicente de Minas/São João Del Rei. Foto: Letícia Martins de Andrade, 2015.

[417] O *Globus crucinger* é um elemento simbólico presente na iconografia de Jesus Salvador do Mundo, ou *Salvator mundi.* O orbe pode ser considerado um dos elementos mais conhecidos de identificação de Cristo, pois o acompanha desde imagens da infância até a idade adulta, em resplendor. Símbolo este, que também faz parte do repertório escatológico, coincidindo com outros elementos apresentados nas obras de Joaquim José da Natividade. Contudo, o orbe quando acompanha a Trindade, se encontra sempre nas mãos de Deus-pai, enquanto que em outras representações, como em Prados, São Miguel do Cajuru e São Vicente de Minas, o temos como suporte para apoio de outros personagens, como Nossa Senhora e os Arcanjos.

Presume-se que o modelo intencional de encomenda se encontrava vigente nesse período, bem como na existência de um "caderno iconográfico" do artista com gravuras e adaptações das mesmas para serem mostradas aos comitentes e adaptadas ao seu gosto. Contudo, também conjectura-se que era possível ao artista fazer sua intencionalidade transparecer na obra[418]. No caso da iconografia de Natividade, nesse período de transição, percebe-se que sempre há a figura principal, o orago ou santo padroeiro da igreja, em posição submissa a figura da Santíssimo Trindade. Esse esquema parece ser uma adaptação do artista, visto que as gravuras que poderiam tê-lo influenciado, sempre apontam para o real protagonismo de um orago, mesmo com a presença da Trindade.

Dessa forma, os olhos sempre voltados para o alto e o gestual de agradecimento ou súplica são assinaturas de um modelo intencional engendrado por Natividade. Em todo o caminho das flores vamos encontrar os protagonistas como coadjuvantes do Cristo ressuscitado e de dorso nu, do Deus-Pai coroado pelo triângulo translúcido e pelo Espírito Santo irradiando seus raios de santidade.

Joaquim José da Natividade, usualmente, não utilizava do recurso simbólico da aureola, para indicar a santidade de seus personagens, deixando a função para os raios diáfanos. No restauro da capela do Divino Espírito Santo, contudo, é possível notar a presença desse detalhe iconográfico sobre a cabeça da Virgem. Carlos Magno de Araújo, um dos mais notórios conhecedores do estilo do artista, foi o restaurador responsável pelo restauro, tendo também identificado algumas de suas policromias[419]. O próprio restaurador afirma que *a concentração das observações nos detalhes formais menos visíveis nas obras de arte, possibilita registrar pequenos "vícios" repetitivos do autor, já que as características mais óbvias são mais facilmente mutáveis*[420].

A presença da aureola pode ter sido um acréscimo feito durante o restauro. Observar tal detalhe, quase imperceptível, é reafirmar o papel dos iconógrafos, buscando sempre elucidar as hipóteses sobre o maior número de cacoetes possíveis, pois na

[418] Ao analisarmos o detalhe da pintura de teto da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, de autoria de Venâncio José do Espírito Santo, discutiremos um pouco mais sobre o modelo intencional de encomenda pela perspectiva do artista.
[419] ARAÚJO, Carlos Magno de. *Nossa Senhora da Conceição:* um caso de remoção de repintura contribuindo para a atribuição de autoria. Monografia apresentada ao programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes, 2003.
[420] ARAÚJO, Carlos Magno de. *Nossa Senhora da Conceição*, p.38.

ausência de documentação e do pincel original, são esses pequenos detalhes que indicam um estilema e, consequentemente, seu real significado iconográfico[421].

Sendo assim, o período de transição é definido como aquele em que Natividade trabalhou com uma composição circular, propiciada pelas nuvens e não mais por rocalhas e volutas fazendo as vezes de bordo. Tal característica pode ser associada à possível convivência do pintor com Manuel Victor de Jesus, que desde o final do século XVIII já demonstrava sintonia e intimidade com a representação de tetos abertos e a apoteose central de suas figuras, sem a presença de falsas tramas arquitetônicas.

A "Escola de artes do Rio das Mortes" é considerada aqui como uma troca de experiências entre a cultura visual trazida pelos pintores de outras regiões e seu intercâmbio em uma cultura visual já existente e bem solidificada, tendo em Manoel Victor de Jesus um representante de peso. Cabe ressaltar que o pintor de São José Del Rei, possivelmente, só arrematou obras na região das vilas principais (São José e São João Del Rei) da Comarca, pois não foram encontrados registros de participação ou conhecimento de outros lugares com seu traço. Sendo assim, Manoel Victor de Jesus acabou não visualizando elementos formais provindos de outras visualidades, diferentemente de Natividade.

O encontro dessas culturas distintas perpetua em ambos os artistas. Em Vitoriano Veloso encontram-se os dois tipos de modelo para o teto: enquanto a capela-mor ainda utiliza do recurso da falsa arquitetura e de um bordo para o medalhão central, a nave se abre para a coroação da Virgem pela Trindade, em meio a uma abertura celestial com a presença de uma revoada de anjos.

[421] O acréscimo ou retirada de algum elemento simbólico durante o restauro é complexa para o iconógrafo, que precisa delimitar bem as temporalidades em que cada símbolo foi pensado. Muitas das vezes temos acréscimos em restauros, não para corroborar ou atrapalhar um determinado esquema iconográfico, mas para permitir uma harmonização de todo o conjunto. Por isso é essencial, ao analisarmos um artista, justapor suas obras e encontrar suas recorrências, pois o detalhe imprime vida a imagem da mesma forma que indica para nós a qual pincel pertence.

Imagem 30: Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus. Foto: Kellen Silva, 2013.

Imagem 31: Pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus. Foto:

O recurso da pincelada circular branca, em torno do medalhão formado por nuvens, é perpetuado em Natividade em suas obras da maturidade. Enquanto em Manuel Victor de Jesus há uma forma ingênua de representar essas nuvens em torno da aparição central, com pinceladas mais fortes, abstratas e circulares, Joaquim José da Natividade prefere construir uma forma mais concreta, priorizando o contorno e o trabalho de gradação de tons, que as mesclam ao céu aberto.

Diferentemente dos modelos marianos utilizados pelos pintores, há em São Vicente de Minas novamente a presença da temática cristológica, tão comum à pena de Natividade. O ciclo da Ressureição e Glorificação de Jesus Cristo, tendo a Ascensão e o Juízo Final como principais, é o tema mais reentrante nesse repertório visual de Joaquim José da Natividade. Atrelada a ela, temos o acréscimo da Santíssima Trindade em seu ciclo triunfante, ou seja, com Jesus ressuscitado, compartilhando do espaço celestial com Deus-Pai e o Espírito Santo.

Desde sua fase de Fixação, Natividade apresenta uma composição triangular invertida para suas pinturas e uma recorrência da presença de Cristo. Contudo, nem em Boa Esperança e nem em Prados encontramos o modelo da Santíssima Trindade

triunfante. O modelo cristológico acompanhado pela Trindade é interrompido no período de Maturação, que passa a valorizar mais os personagens em seu momento de apoteose, sem compartilhá-lo com outra devoção.

Atrelado a essas questões, um dos estilemas mais característicos das obras de Joaquim José da Natividade são as flores. Recorrentes em todos os esquemas iconográficos do artista, essas flores podem significar tanto algo relacionado a sua psique quanto ser simplesmente um adorno estabelecido pelas gravuras rococó que aportavam na região. À parte disso, fato é que pode-se reconhecer a iconografia de Natividade através do esquema triangular de suas flores, bem como de suas guirlandas e vasos.

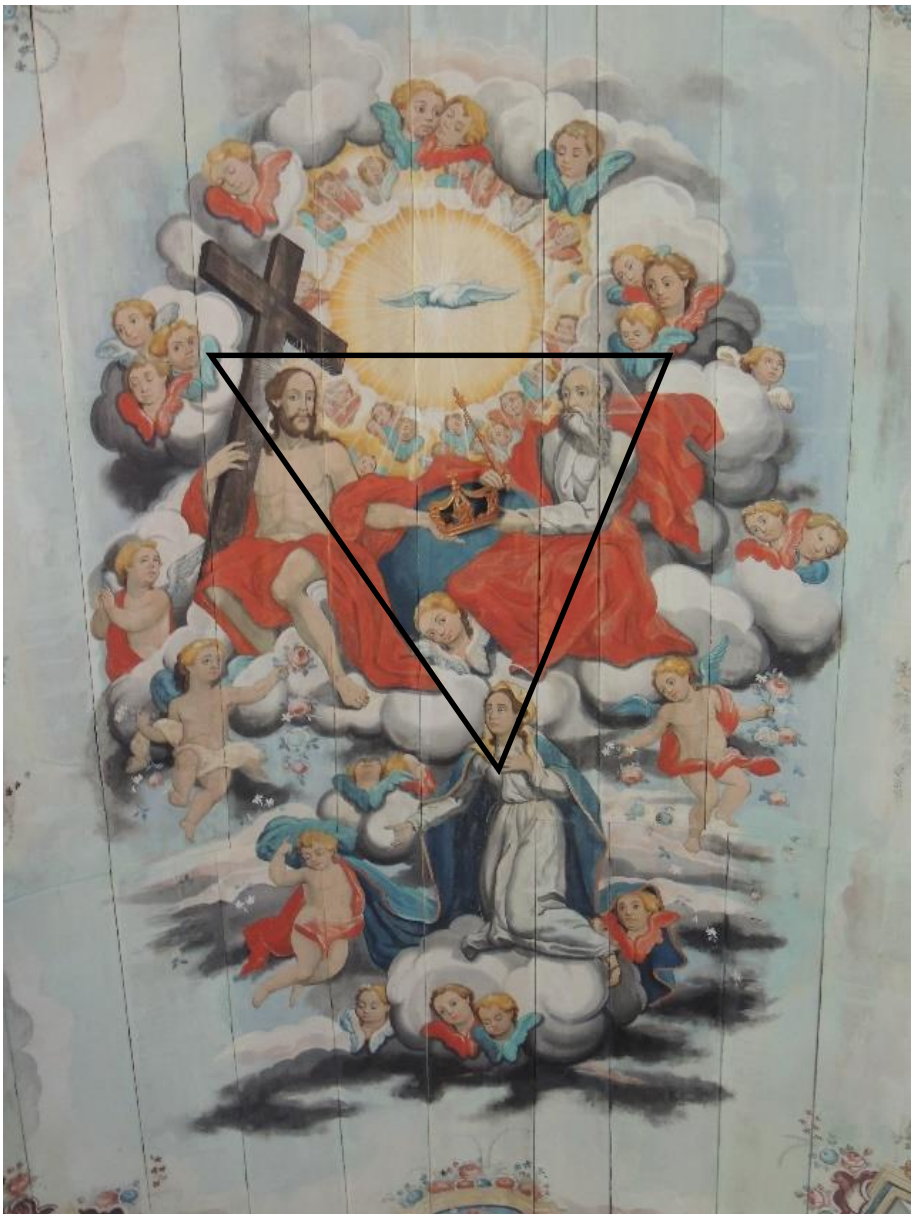


Imagem 32: Composição triangular invertida – Detalhe da pintura da capela do Divino Espírito Santo. São Vicente de Minas/São João Del Rei. Foto: Letícia Andrade, 2015.

Desde São Miguel do Cajuru, passando por Conceição da Barra de Minas e São Vicente, consegue-se identificar a presença de um estilo de composição floral relacionado a pena de Natividade.

É pertinente visualizar nos arranjos, as ditas flores, amplas e delineadas em uma composição triangular, onde quase sempre há a presença de um miolo de cor azul pontilhado por pingos de tinta branca e preenchido pela variação tonal do azul escuro ao claro com forma semelhante a escamas saltitantes[422]. Esse núcleo se destaca abaixo das pétalas brancas, preenchidas por uma variação tonal que as transformam em pequenos conjuntos de coroas. O núcleo escamado ganha notoriedade justamente pela composição das pétalas.

A mesma coisa acontece com as flores vermelhas, que acompanham as azuis, tornando-se assim um de seus pares. Essa composição dual apresenta variações de mais dois tipos de reprodução floral. Uma pode ser identificada facilmente como uma rosa quase completamente desabrochada e a outra, pode ser associada a um cravo ou a uma dália, que varia entre as cores azul e vermelha, acompanhadas de pequenas samambaias azuis com detalhes em verde, que lembram a avenca.

Todas essas variações florais estão acompanhadas por ramos de folhagem verde, tendo suas folhas em formatos que relembram tanto um losango quanto uma pequena crista de galo, em três ondulações. Em algumas obras de Joaquim José da Natividade, a composição da folhagem verde se mostra densa, como se fosse uma moldura "viva" das flores maiores, semelhante a um conjunto de avencas. Fechando a composição, tanto dos buquês que se apresentam na balaustrada lateral, enchendo os vasos e guirlandas, quanto dos festões em faixas, temos as delicadas flores do campo, que se apresentam de forma bem mais bucólica e suave.

Essa composição floral demonstra uma observação de Natividade sobre a natureza em que se encontrava inserido. O detalhe da construção das folhas, dos caules, dos núcleos e das pétalas das flores revelam essa contemplação do ambiente. O artista utiliza em demasia o recurso floral para fechar de forma harmoniosa os espaços em suas molduras arrocalhadas e na ornamentação da falsa arquitetura de suas balaustradas.

[422] Aquilo que Carlos Del Negro denomina de núcleo granulado, nós denominados de núcleo escamado. NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.208.

Carlos Del Negro descreve da seguinte forma a presença das flores na pintura de Arcângelo:

> Quanto ao emprego das flores, elas estão aderidas às extremidades ou a algumas partes salientes dos concheados; constituem-se de rosas comuns, com pétalas esbranquiçadas, e outro tipo de flor com centro granulados onde fez os escuro dos grãos ora azuis, ora vermelhos, e as luzes brancas. Participam dos arranjos das flores as hastes com folhas miúdas, semelhantes à avenca. Raros verdes[423].

Além das flores, há outros estilemas que marcam as fases da pintura de Natividade como as louríssimas cabeças angelicais que povoam em abundância o medalhão central de suas composições. Acredita-se que, ao retratar a natureza através de suas flores, Natividade fosse um observador de seu entorno. Ao compor seus anjos com loiros cabelos e feições mestiças, infere-se que o artista mescla elementos pré-definidos a uma visualidade real e perpetua, talvez sem intenção, uma visão etnocêntrica sobre a salvação ao colorir com tons dourados a cabeça de seus anjos[424].

O loiro angelical está presente desde alguns pequenos seres alados de Bacalhau, até a sua obra em São Thomé das Letras. Percebem-se diferenças na pigmentação das cabeças loiras de Boa Esperança e em outras obras e atribui-se isso às repinturas que essas imagens passaram durante os anos. Mas é importante não deixar de evidenciar a intencionalidade da presença dessa cor, da mesma forma que não é descartado o gestual, a posição dos olhos e das cabeças.

[423] NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de minas)*, p.208.
[424] Importante ressaltar a questão da cor nas composições iconográficas. Desde a Idade Média, o preto era associado a negatividade e maldição, como as interpretações sobre as passagens bíblicas referentes a Caim e a maldição de Cam. Temos na representação dos Novíssimos dos homens, realizado por José Gervásio de Souza Lobo um exemplo de como a cor preta era associado ao inferno. No caso de Natividade, a adoção das cabeças loiras possa ter uma ligação a esse imaginário de longuíssima duração.

Imagem 33: Mosaico com o tipo de flor comum ao traço de Joaquim José da Natividade

3.4.4 Fase de Maturação

O loiro angelical é uma das características mais marcantes da fase definida como de *Maturação*, pois é trabalhada à exaustão tanto nas cabeças aladas que compõe o medalhão central emoldurado pelas nuvens quanto na composição da balaustrada lateral. Define-se também como característica marcante, o gosto pelos rostos em ¾, que se voltam sempre para o alto, em busca dos raios de santidade. Tanto em Lavras, quanto em

Carrancas, há os Evangelistas e os Doutores da Igreja trabalhados de forma lateralizada, com o olhar direcionado para a aparição central ou para seus afazeres.

O rosto em ¾ voltados para o alto e combinado com um gestual de aceitação, compõem a bela ascensão da Virgem, na pintura da capela-mor de Carrancas. Como há um vácuo da documentação, não se pode afirmar quando o teto foi pintado, nem identificar sua autoria. Contudo, pelos aspectos formais e iconográficos apresentados, o teto não foge ao traço de Natividade.

Imagem 34: Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas. Foto:Kellen Silva, 2015.

Em Carrancas, vê-se um artista mais maduro, seguro de suas formas e perspicaz na aplicação de seu saber. Mantém sua composição triangular na disposição dos corpos, mas não mais invertida, como nas fases anteriores. O ângulo desse triângulo provem agora justamente do paraíso.

Diferentemente de suas obras anteriores, Joaquim José da Natividade não vai fazer com que a devoção principal divida seu espaço com a presença da Santíssima Trindade, composta por Jesus, Deus-pai e Espírito Santo. Aqui, justapõe-se a representação da igreja matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.

Distinta da composição fechada na moldura cruciforme e concheada de Santa Bárbara, há em Carrancas o mesmíssimo uso de uma inspiração comum: as gravuras da Assunção da Virgem. Não será apenas em Carrancas ou Santa Bárbara que serão encontradas representações da Virgem sendo elevada aos céus. Até mesmo em São Vicente de Minas, há uma Assunção, porém representada momentos depois de sua subida gloriosa aos céus, remetendo a sua coração pela Santíssima Trindade.

Imagem 35: Igreja matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara.
Foto: Kellen Silva, 2013.

Aqui é denominado maturação, as obras de Carrancas, Lavras e Liberdade, pois ali é notada uma estética renovada que se desenvolve solta das tramas sustentantes, dos concheados, rocalhas e elementos decorativos, deixando o espaço aberto para a composição de um céu amplo e mais azul, que valoriza a moldura de nuvens da aparição central. Carlos Del Negro sempre rememora o teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, como um modelo para o desenvolvimento de tetos do tipo em Minas Gerais[425].

Nesse momento de maturação, é pertinente pensar em Natividade adaptando alguns dos esquemas vistos pelo seu caminho, bem como os modelos que circulavam em gravuras, tais como a iconografia da Coroação da Virgem e a Assunção de Nossa Senhora.

Convém lembrar que, em determinados momentos, não se consegue dissociar a iconografia das nossas interpretações mais formais, justamente porque o formal é parte constituinte de um simbolismo, além de ser uma das formas de se identificar um artista[426].

Em Minas Gerais, os artistas trabalhavam com as gravuras na busca de um repertório iconográfico que agradasse seus comitentes, pois eram eles quem davam a palavra final sobre os temas a serem retratados. Como já apresentado, defende-se a ideia do artista realizar escolhas simbólicas no repertorio visual existente, ou seja, nas gravuras, e adaptá-las a um novo modelo, ligado, intencionalmente, aos seus encomendantes. Por isso é possível encontrar elementos de gravuras distintas em uma só obra colonial, que contribuem tanto para pequenas ou grandes mudanças na composição do tema.

Mas cabe ressaltar que o reportório iconográfico ganhava muito com os acréscimos que eram feitos pelos pintores, ao mesclarem em uma nova obra, elementos de temas diferentes. Das vastas referências simbólicas e formais, as flores são as mais presentes no repertório dos artistas da América portuguesa do século XVIII e XIX, e talvez seja por causa dessa profusão de elementos botânicos, que se consegue enxergar certas peculiaridades na forma como os artistas as retratam.

No caso específico deste trabalho, é dada ênfase às flores realizadas por Joaquim José da Natividade, visto que sua paleta e seu traço se assemelham muito ao célebre

[425] NEGRO, Carlos Del. *Contribuição ao estudo da Pintura Mineira*, p.39. Carlos Del Negro utiliza da composição desse teto para analisar as obras que julga serem semelhantes em sua estrutura, apontando a estrutura pictórica desse teto como modelo principal para as composições iconográficas e formais que se desenvolvem em Minas na virada do século XVIII para o XIX.
[426] Quanto as análises iconográficas, abordaremos sobre alguns aspectos no próximo capítulo.

Manoel da Costa Ataíde, por isso a necessidade de uma "orelha de Morelli", de cacoetes que fossem recorrentes, mas não tão importantes. Desde os esquemas iconográficos utilizados como fontes, até a disposição da mesma temática nos tetos, há aqui um caso de nítida observação de Joaquim José da Natividade sobre um modelo e sua consequente adaptação a um ambiente social semelhante ao de seus mestres.

A representação da Assunção de Nossa Senhora apresentada por Natividade pode ter sido embasada nas gravuras que levavam as obras de Carlo Maratta para as quatro partes do mundo. Essa perspectiva aponta para uma recorrência nas fontes do Classicismo Romano de Guido Reni (1575-1642) e do próprio Maratta, principalmente quando voltamos nossos olhos para Portugal, que comumente se pautava nos modelos romanos.

Imagem 36: The Assumption of the Virgin, born aloft on a cloud surrounded by angels; after Maratti. c.1838 Lithograph. Museu Britânico

Quanto à repetição de esquemas compositivos, novamente fala-se do papel do encomendador, que já estava familiarizado a um tipo de temática. Isso, contudo, não impedia modificações estratégicas, como se acredita ter acontecido com Manoel Victor de Jesus, no forro das Mercês, ou de deixar a composição ao gosto do pintor.

Novamente é relevante pensar na importância do pintor em seu meio social, independentemente de sua "qualidade" ou "condição". Carla Mary Oliveira, em seu artigo sobre a arte colonial e mestiçagem chama atenção para o fato dos artistas mestiços deixarem transparecer em sua obra, sua condição. Muitos artistas, ao remodelarem as gravuras, deixavam um pouco da realidade mestiça onde estavam inseridos. Contudo, quando Oliveira analisou Manoel Victor de Jesus, que era tido como mulato, percebeu não haver em sua obra nada referente a uma qualidade mestiça, pelo contrário, constatou que era um excelente copista, pois não modificava muito a cópia do modelo[427].

Manoel Victor de Jesus, um dos prováveis mestres da "cultura visual do Rio das Mortes" pode ser considerado como um copista que conseguiu "sintetizar" muito bem as cenas mais complexas que chegaram a suas mãos. O artista tem obras diferentes e que seguem as intencionalidades apresentadas pelos comitentes e, principalmente, de acordo com cada observador dos espaços. Na matriz de São José em Tiradentes, são encontrados temas dos mais simples aos mais complexos, que necessitam de chaves de leituras específicas para serem compreendidas. A mesma coisa acontece nas outras igrejas onde trabalhou, como Rosário e Mercês, sendo a iconografia de Nossa Senhora das Mercês o exemplo claro da adaptação intencional desses modelos europeus.

Mesmo tendo observado os tetos de Santa Rita Durão ou participado da pintura da nave da igreja matriz em Santa Bárbara, há em Carrancas um novo esquema para os tetos e esse traçado fica nítido no amadurecimento de Natividade ao compor suas obras nessa fase de maturação. Do emaranhado de rocalhas, volutas e falsa arquitetura de sua fase de transição a abertura celestial de sua plenitude, em São Thomé das Letras, Natividade conviveu com outros pintores da região, como Manoel Victor de Jesus, acabando por assimilar aspectos de sua pintura e, mais importante, a visualidade regional.

---

[427] OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: Irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de Minas e do Norte do Estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Orgs.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços.*

Se há quem chame essa fixação por um modelo específico de "arquétipos", optou-se pelo sentido de Sobrevivência das formas que, no caso do universo de Minas Gerais, pode ter o acréscimo da mestiçagem visual pra explicar suas recorrências, pois mesmo compartilhando de um passado comum e católico (presente nas gravuras), a forma como as pessoas da região lidavam com a religiosidade e com seu cotidiano era bem diferente da matriz europeia. Por mais que elementos se repetissem, a forma como eram transpostos para suportes distintos de sua matriz, já os transformava em algo completamente original. À guisa disso, há as adaptações simbólicas que mesclavam várias referências visuais em uma única pintura.

Por isso é tão importante essa fase de maturação para Joaquim José da Natividade, pois conseguiu amadurecer todo o conhecimento trazido de suas andanças por Minas Gerais, além de ter aplicado seu aprendizado na região do Rio das Mortes. O modelo intencional de encomenda é isto: perceber que apesar de existir uma recorrência da fórmula do pathos, cada espaço possui um modelo e essa forma sempre será intencional, pois um discurso sempre tem um direcionamento, mesmo que seja um discurso imagético e religioso.

No caso de Joaquim José da Natividade, percebe-se uma recorrência do modelo cristológico em contraste com o estabelecido e praticado em Minas Gerais, que seguia, por sua vez, as prerrogativas do Concílio de Trento. O processo de maturação da obra do artista pode também ser sentido em suas escolhas iconográficas, um pouco distintas daquelas ocupadas pelo repertório dos artistas mineiros, que giravam em torno dos símbolos marianos.

Em relação aos tetos pintados no período que corresponde ao final do século XVIII a meados do século XIX, pode-se elencar um número aproximado de 90, espalhados por todas as comarcas de Minas Gerais. Nessa contagem não consideramos painéis parientais, abas, coroamentos da capela-mor, painéis de sacristias e capelas-mores, pinturas em retábulos ou teto sob o coro, que estão presentes em todas as igrejas, independentemente do teto ser pintado ou não. Esse levantamento leva a concluir que a cultura visual de Minas Gerais era intensa, dinâmica e um nicho de trabalho lucrativo, visto que, em vários momentos da história econômica da região e dos lugares mais improváveis, existia um mestre e aprendizes trabalhando na composição de uma imagem.

A pintura parece ser um ornamento extremamente essencial para essa sociedade, repetindo uma tradição visual que perdura desde a Idade Média ao que tange a

religiosidade, perpassando à época moderna até a importância do ornamento, herdado do Rococó. Não se pode esquecer que a talha também ocupava um lugar de destaque, ao lado das pinturas, visto que eram elas que delimitavam, muitas das vezes, os espaços que o pintor poderia utilizar para sua obra[428].

Os esquemas iconográficos se repetiam sendo assim, desses aproximados 90 tetos, quase todos apresentam um mesmo modelo intencional: valorização do culto mariano, dos santos, do padroeiro local e, consequentemente, das irmandades que ali estavam alocadas. Diferente da "tendência", Joaquim José da Natividade deixa transparecer em suas obras o gosto pela temática cristológica, bem destoante do restante do universo visual mineiro. Não se quer afirmar que *apenas* Natividade retratou Jesus Cristo em suas obras, pois isso seria uma falácia, o que se evidencia é um predomínio da presença do modelo cristológico comparado com a presença recorrente do modelo mariano.

A igreja de Nossa Senhora do Rosário, localizada em Lavras, é um exemplo desse predomínio da figura de Jesus Cristo, tão marcada em Natividade. A iconografia

Imagem 37: Detalhe da pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015.

[428] Sobre a talha em Minas Gerais: TELLES, Augusto Carlos da Silva. Arte e arquitetura – A obra de talha em Minas Gerais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 5, 1968. BORGES, Nelson Correia. Do barroco ao rococó. In:_. *História da Arte em Portugal.* v.8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma oficina de talha na Sé de Mariana. O fazer artístico e o contrato de trabalho. *Varia História*. vol.29 no.50 Belo Horizonte May/Aug. 2013.

escolhida pelos comitentes apresenta a Santa Parentela e não o modelo já amplamente difundido de Nossa Senhora do Rosário.

A Santa Parentela corresponde, segundo Réau[429], à Trindade terrestre, pois é composta por Maria e o menino Jesus, tendo a companhia de São José ou de Santana. De acordo com Duarte, a iconografia da Santa, ou Sagrada Parentela com a presença de São Joaquim e Santana é rara no Brasil, sendo encontradas principalmente em Portugal[430]. Contudo, esse modelo que circulou durante muitos anos na Europa mas que caiu em desuso após o Concilio Tridentino, encontra-se presente em uma pintura de teto realizada no início do século XIX, provavelmente por Joaquim José da Natividade, na nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Lavras.

Apesar do fortalecimento do culto à Virgem e uma preocupação em estabelecer laços familiares que indicassem, tanto uma linhagem que remetesse aos reis de Israel quanto uma santidade na concepção de Maria, o Concílio de Trento vai corroborar com a transformação da santidade feminina em protagonista, ao lado do *pathos* doloroso da Paixão de Cristo.

A igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Lavras, destaca-se no quadro iconográfico apresentado por Natividade, devido ao modelo utilizado e à forma como contrabalanceia as figuras em torno do pequeno Jesus, já representado como Salvador do Mundo.

Há um equilíbrio nesse enquadramento, pois podemos ver Maria, Jesus e José sentados, sem nenhum deles se sobressair em altura. A importância do menino é representada através dos raios sobre o fundo ocre e o posicionamento central que ocupa. Maria e José, por sua vez, se encontram relaxados, observando a glória do pequeno salvador do mundo.

---

[429] RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. 2. ed. Traducción Daniel Alcoba. Madrid: Serbal, 2000. (Cultura Artística). Título original: Iconographie de l'Art Chrétien, p.153

[430] DUARTE, Alberto de Almeida Branco. *Estudos sobre a Genealogia de Cristo na Arte Portuguesa*. 2000. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Lusíada, Lisboa, 2000. p. 83-101

Imagem 38: Detalhe da pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 39: Albert Durer, Santa Parentela. Fonte: Google Imagens.

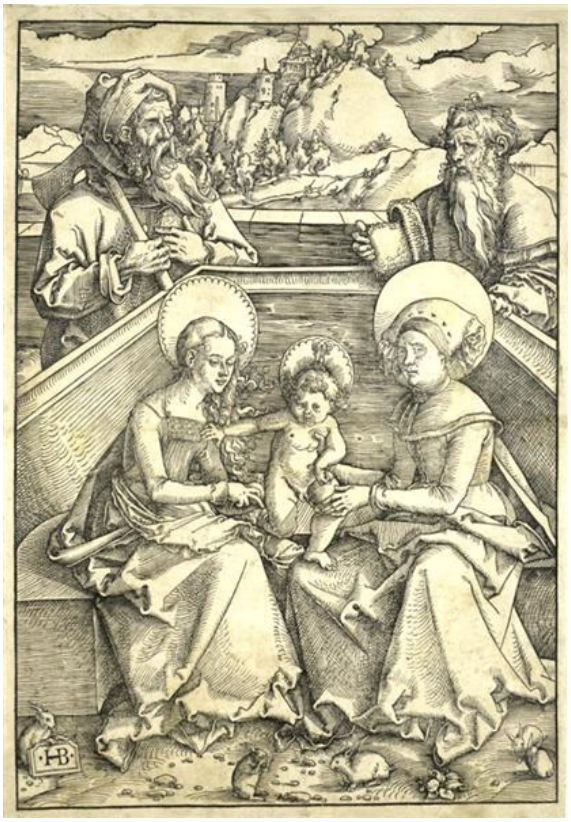


Imagem 40: Hans Baldung. A sagrada família com Santana e São Joaquim. Fonte: MetMuseu.

Em uma fórmula herdada, talvez pelos gravados que aqui aportavam, Natividade representa São Joaquim e Santana posicionados em um lugar abaixo de Maria e José e não atrás. Em algumas representações que datam de antes do Concílio Tridentino, como a de Albert Durer e Hans Burgkmair, os avós interagem com a família e com o pequeno Jesus, sem uma hierarquização ou rigidez do momento. Contudo, na obra de Natividade, há a presença de uma hierarquização e rigidez que subverte o posicionamento da ascendência de Cristo, pois Joaquim e Anna se encontram não atrás ou do lado, mas em posição de submissão ao Menino e aos pais, ao contrário dos modelos postulados.

Contudo, no universo ibero-americano, pode-se encontrar representações da Santa Parentela bem semelhantes à apresentada por Natividade. Por exemplo, há uma pintura cusquenha anônima do século XVIII, localizada no Museo de Arte de Lima, que apresenta o mesmo esquema iconográfico de Natividade para o teto da igreja do Rosário[431], com São Joaquim e Santana em posição submissa ao trono ocupado pela família. Mesmo distantes geograficamente, essa obra de Lima diz muito sobre a obra de Lavras, pois aponta a existência de um modelo circulante, que foi, possivelmente adaptado para cada realidade, de acordo com as intenções de cada espaço.

Imagem 41: A família do menino Jesus. Escola de Cusco. Fonte: Museo de Arte de Lima

Imagem 42: Los Cinco Señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indígenas, Jerónimo de Bobadilla, Museo del Carmen de Maipú, Santiago de Chile.

[431] Contudo, ousamos dizer que a representação cusquenha é, iconograficamente mais interessante do que a nossa, devido a presença de outros personagens e elementos simbólicos, como os arcanjos Miguel e Gabriel, bem como um anjo que rompe as correntes de um outro personagem em vestes brancas.

Afora a representação de Lima, existem outros modelos da família expandida da Virgem sendo adaptada a intenções dos encomendantes, como a obra de Jerónimo de Bombadilha[432], que apresenta a Sagrada Parentela recebendo corações como doação dos criolos e indígenas. No contexto da América espanhola, a iconografia correspondente à parentela estendida de Jesus é denominada de *Los Cinco Señores*, pois na mesma cena se encontram os avós maternos de Jesus, o próprio menino e seus pais. Atrelado a essa premissa, há o acréscimo simbólico de elementos que remetem ao cotidiano desse mundo.

Em Lavras percebe-se que Joaquim José da Natividade segue um esquema iconográfico que prioriza as representações cristológicas, ou seja, desloca todo o sentido de devoção, dirigido comumente a Nossa Senhora, para a figura de Cristo. E esse deslocamento de "atenção" se dá em quase todas as suas obras, construindo um caminho iconográfico da vida e morte de Jesus. Por isso salienta-se essa faceta simbólica nesse espaço dedicado aos aspectos formais que tornam Natividade o artista que é, pois a presença da Trindade ou de Cristo é considerado neste trabalho como um cacoete fortíssimo de seu pincel.

Isto posto, há que se voltar à pintura de Lavras. Santana e São José de Botas são devoções conhecidas dos mineiros. Em quase todas as igrejas pode ser encontrada a imaginária de Santana mestra, bem como de São José com suas botas e cajado com lírios. A presença desses personagens ladeando o menino Jesus reforça a prerrogativa de um modelo que tem a intenção de colocar a figura de Cristo como central na devoção, justamente porque ela aparece em um teto que pertence a uma irmandade devota de Nossa Senhora do Rosário, uma das mais populares invocações marianas em solo brasileiro. A ausência de sua representação em favorecimento ao modelo cristológico, sem nenhuma menção clara ao Rosário, aponta uma hipótese que infelizmente não poderá ser comprovada, visto que não foram encontrados registros: a liberdade de criação dada ao artista.

Nesse processo de maturação dos modelos e das formas usadas por Natividade, supõe-se que o pintor detinha uma posição de referência nas artes do pincel, da mesma forma como Manoel Victor de Jesus. Retornando ao processo apresentado no capítulo anterior, sobre a encomenda para a Irmandade dos Passos, não é estranho pensar na

[432] ESTÉVEZ, Escardiel González. Los cinco señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indpigenas, um lienzo de jerónimo de bobadilla en Chile. *LABORATORIO DE ARTE 27* (2015), p. 281-296.

mesma possibilidade que se apresentou para o mestre da Vila de São José: a confiança dos comitentes ao gosto moderno do artista.

Conjectura-se que cada obra analisada aqui é uma prova do lugar social ocupado pelo pintor. Cada detalhe iconográfico é uma prova de sua liberdade criacional. Liberdade que não se encontra em criar novos modelos, mas talvez ligada à ideia de devoção que possuía. Cada passo que Natividade deu para sua obra final em Baependi, foi um passo na trajetória dos modelos cristológicos.

Seguindo a trajetória de Jesus Cristo, podemos visualizar o caminho traçado por Natividade, não apenas aquele planejado pela presença formal de seu conjunto indubitável de flores, mas pelos passos da vida e morte de Jesus, que combinam muito bem com a mentalidade devocional do período.

Ao apresentar a nova perspectiva da construção da imagem para a sociedade do final da Idade Média, Hans Belting se aproxima de nossa ideia referente ao modelo Intencional de encomenda e, sobretudo, a relação entre a pluralidade social existente no período e as imagens que produziu[433]. Mesmo sendo ambientes completamente distintos e distantes na linha temporal, a perspectiva do uso da imagem para a sociedade que estudamos, além de sua corriqueira versão evangelizadora, também enaltecia a prerrogativa dominante de certas irmandades perante outras.

Defende-se aqui a ideia de o Barroco ser semelhante à Idade Média no uso das imagens, sendo quase uma repetição da forma do patético, mas com foco um pouco distinto. A salvação da alma passa a ser algo alcançável e São Miguel se torna a figura central desse universo que se preocupa com o mundo do além apenas quando se aproxima da morte[434].

O juízo particular e o juízo final continuam fazendo parte desse universo tão distante do medieval, bem como a crença tridentina em Nossa Senhora como advogada dos pecadores. Jesus Cristo aparece, mas de forma coadjuvante, compartilhando sua dor com santos mártires e doutores da igreja, tendo raramente um lugar central nas devoções que pululavam por Minas Gerais.

---

[433] BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p.522

[434] CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, 7, 102-127. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm.

Joaquim José da Natividade inverte essa polarização, cedendo o protagonismo da Virgem e dos Santos para Jesus, recolocando-o no centro do olhar devoto. Na verdade, Natividade recoloca a Santíssima Trindade como foco central de suas representações, com a presença muito bem pontuada de Deus-Pai.

Se o Concilio de Trento se pautou na construção de uma imagem sagrada da Virgem Maria, ressaltando apenas seu caráter como advogada dos pecadores, mãe do salvador e rainha, Jesus teve sua faceta sofredora estabelecida, tendo na Paixão um tema essencial.

Comum em Portugal e importantíssima para a sociedade mineira, a representação da Paixão de Cristo pode ser considerada como um elemento cultural que sobrevive ao tempo e a modernidade. O *pathos* de Jesus Cristo vem acompanhado da reflexão de suas dores e da adaptação do modelo a cada Ordem Religiosa, no nosso caso a cada Irmandade, como a dos Passos e do Carmelo.

Sendo assim, chega-se finalmente à Liberdade, cujo orago é justamente um Senhor do Livramento, devoção relacionada ao modelo dos Passos da Paixão, tema religioso comum ao período de transição do Barroco para o Rococó. Considera-se aqui o Barroco como um retorno ao medievo, ao passo que o Rococó teria uma fatura não tão patética e mais decorativa, extinguindo a via dolorosa dos Passos pelos seus símbolos.

Manoel Victor de Jesus utiliza os símbolos da paixão para decorar a capela da Irmandade dos Passos[435], em São José. Em São João Del Rei, na Igreja Matriz, também existe a presença da Paixão de Cristo, não com sofrimento ressaltado pelo Barroco, mas com a presença simbólica que rememora as dores de Jesus.

Ao mesmo tempo que há a substituição da fórmula patética da paixão de Cristo pela rememoração através dos símbolos de seu calvário, a Semana Santa contribuiu, e continua a contribuir, para a sobrevivência da dor, do sofrimento e da ascensão de Cristo, celebrando durante quarenta dias os estágios da *via crucis*.

Liberdade, um pequeno lugarejo no sul de Minas, teve sua fé construída em torno de uma devoção Jesuíta apresentada aos moradores de uma imagem de Jesus flagelado que muito os comoveu. Em 1785, o povo do lugar ergueu uma capela para guardar a

[435] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula,* p.115.

referida imaginária. Foi essa capela que deu origem a igreja onde Natividade pintou seu teto abobado em três panos enfatizando a *via crucis* e a ressureição.

A iconografia apresentada aliada aos aspectos tão cuidadosos com os quais o artista realizou sua pintura demonstram que, finalmente, Natividade havia encontrado a encomenda perfeita: atrelar sua predileção pelos temas cristológicos a um teto onde poderia demonstrar todo o seu talento ao transpor para quadros recolocados, as gravuras da paixão. Natividade não precisou recorrer a modelos iconográficos ou usar de uma possível liberdade criacional, pois Bom Jesus do Livramento e seus comitentes queriam a paixão retratada em seu teto.

Os nove quadros que apresentam a Paixão de Cristo são vistos aqui como uma obra de transição entre a maturidade adquirida pelo caminho e a plenitude que os artistas ganham com o tempo. A plenitude é considerada como o último estágio de um processo de conhecimento e reconhecimento simbólico, de experiência e de encontro com a própria identidade artística.

Diferente de tudo o que já tinha feito, Natividade, provavelmente, deve ter se lembrado da pintura de Manoel Victor de Jesus para a igreja de Nossa Senhora do Rosário, em São José. Feita em caixotão, tal como a de Liberdade, a pintura na referida igreja apresenta um percurso em que ressalta a paixão de Cristo dentro do esquema iconográfico ordenado pelo Rosário[436].

Imagem 43: Visão geral da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

[436] GIOVANNINI, Luciana Braga. A narrativa da paixão de Cristo e os Sermões do P. Antônio Vieira: a iconografia dos mistérios dolorosos no forro da nave da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José del-Rei (c. 1820). *Temporalidades* – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 23, V. 9, N. 1(jan./abril 2017).

Semelhante ao esquema apresentado em São José, onde temos caixotões que narram apenas uma parte do mistério doloroso do Rosário, em Liberdade, há partes importantes da paixão apresentadas com uma total atenção aos detalhes. Esse esquema iconográfico da Paixão de Cristo já estava incutido na mentalidade colonial, alimentada tanto pelas gravuras que circulavam, quanto pelos sermões, como os de padre Antônio Vieira, os quais ressaltavam a importância de determinadas passagens bíblicas e apócrifas[437].

Sendo assim, a pergunta que esta interpretação sobre o processo de maturação do artista abre ao leitor é a seguinte: porque se apresenta a iconografia da paixão como um traço específico da obra Natividade se ela era comum e estava incutida na mentalidade desse homem mestiço, mineiro e cristão?

Simples. Foi analisado o conjunto de um artista, que percorreu um caminho longo, perpassado por inúmeras referencias, tanto iconográficas quanto formais e apresentando, ao longo de sua trajetória, uma preferência por determinados detalhes simbólicos ligados à glória de Jesus ressuscitado ou a sua presença. Joaquim José da Natividade deixa claro sua predileção pelo herói em apoteose, dionisíaco[438], que está sempre ostentando sua vitória sobre a morte.

[437] GIOVANNINI, Luciana Braga. A narrativa da paixão de Cristo e os Sermões do P. Antônio Vieira, p.328.

[438] Nos referimos aqui ao *dionisíaco* utilizado por Aby Warburg para descrever a sobrevivência de determinadas formas da antiguidade na arte do renascimento, que segundo o historiador da cultura, se manifestavam no gestual, no panejamento e nos cabelos em movimento. Quando nos referimos a um Cristo dionisíaco não nos remetemos diretamente ao conceito de Nietzche, mas a releitura que Warburg realiza do conceito para utilizá-lo em suas análises sobre a sobrevivência de determinados modelos no decorrer da história da imagem. Michaud, ao analisar Warburg, aponta que o jovem estudante *já via na representação pictórica dos traços humanos pelos artistas do renascimento não a manifestação unívoca da identidade de um modelo, mas sim o encontro de forças complexas, mais difíceis de nomear, que tomavam de empréstimo, por algum tempo, o registro das figuras: "muitas vezes, o fato artístico, quando visa à representação do homem, não é outra coisa senão o fluxo da causalidade que se reproduz mais uma vez na superfície das coisas"*. MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.34. A ideia de apolíneo e dionisíaco está centrada na polaridade, ou seja, o modelo que sobrevive encontra nas mais distintas épocas formas para sua sobrevida, transformando cada detalhe de acordo com suas intenções. O gestual de Cristo em glória pode ser lido como uma sobrevivência das formas do herói que possui uma trajetória trágica, mas que se redime no final.

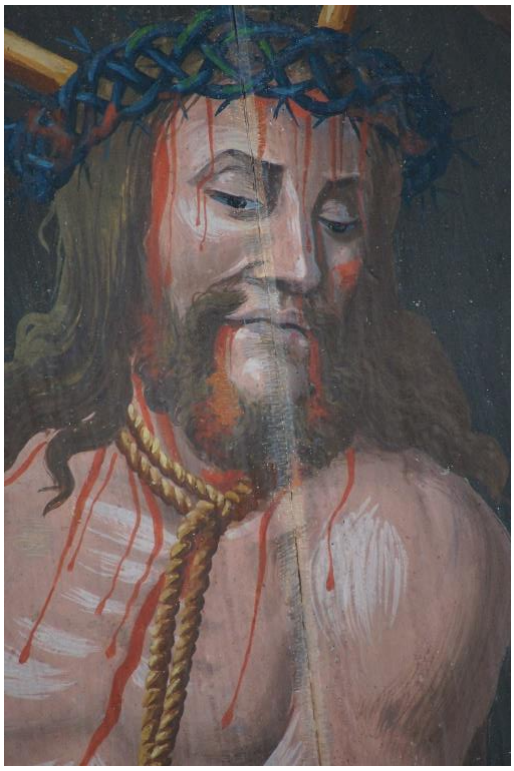


Imagem 44: Detalhe da flagelação. Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

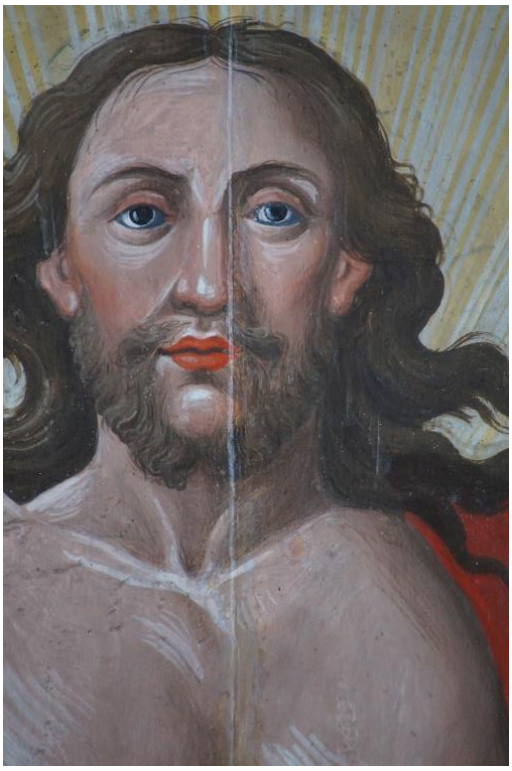


Imagem 45: Detalhe da ressureição. Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Foto: Kellen Silva, 2015.

Joaquim José da Natividade é presumido como um artista, mesmo envolvido com os modelos que chegavam de além-mar ou com as obras vistas pelo caminho e já fixas no imaginário local, gostava de acrescentar elementos simbólicos distintos das cenas pré-estabelecidas pelos modelos. A intencionalidade de se acrescentar a Trindade em uma representação que não a tinha presente no modelo original é um sinal de escolha, de liberdade criacional. O único caso que não nos parece transpor uma intencionalidade pessoal do artista é justamente Bom Jesus do Livramento, cuja temática de seu teto em três panos está ligada à trajetória da paixão.

Não se pode desconectar Joaquim José da Natividade de seu tempo e suas obras demonstram que o artista se encontrava intimamente conectado aos sentimentos existentes em sua época. Desde a representação do Juízo Final em Prados, temos a ideia do apolíneo-dionisíaco de Aby Warburg aflorado no gestual, no olhar e no simbólico. A força simbólica se encontra nos detalhes, como a representação de Cristo com a cruz e em glória. Recorrente em quase todas as suas obras, esse recorte é considerado aqui como um elemento simbólico que permite identificá-lo, tanto formalmente, quanto compreender, através dele, um pouco da vitória do *pathos* de tipo barroco em um cenário

rococó e sua sobrevivência até os dias atuais em várias partes do interior, tanto de Minas Gerais quanto do Brasil.

3.4.5 Plenitude

Por fim, chega-se à derradeira fase de Joaquim José da Natividade. Diferentemente da obra que é considerada como ápice da sua maturidade artística, Bom Jesus do Livramento, que, mesmo estimada neste trabalho como de extrema importância simbólica e formal, não possui elementos comuns a sua trajetória, como a abundância de flores e a presença da trindade.

Na plenitude de sua vida e de seu traçado, Joaquim José da Natividade realizou mais duas obras de extrema importância: a pintura de teto da igreja matriz de São Thomé das Letras e a pintura de um camarim em Baependi. Em ambas as obras, há o retorno de seu modelo predominante: a tríade de flores, arranjos florais, ausência de tramas arquitetônicas circundando a aparição central, balaustrada lateral com a presença dos doutores da igreja, céu aberto emoldurado por nuvens gris compostas por revoada de anjos, a Trindade e os raios em ocre e branco.

O modelo de São Thomé das Letras se parece muito com o de Arcângelo, mas com a ausência das pesadas tramas arquitetônicas e decorativas, bem como das flores e rocalhas abrindo espaço para a apoteose do santo devocional.

Na representação de São Thomé, é reencontrado o santo de devoção do espaço em posição submissa, com os olhos voltados para a Trindade, que o abençoa e permite que dois anjos o coroem com rosas. Na mão do santo há uma faixa que diz *senhor salvai a todos*. Novamente se apresenta o medo do juízo final e a utilização de um intercessor submisso, que mesmo já coroado e salvo, preocupa-se em salvar a humanidade.

Imagem 46: Pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 47: São Thomé. Pormenor da pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Dessa forma, encontra-se outra vez um modelo criado pelo artista para representar a apoteose da Trindade e não a do santo devocional, que mesmo sendo protagonista perde sua prerrogativa em favor da presença do Pai, do Filho e do Espírito Santo. No teto, que comumente teria a representação do santo de devoção em alguma passagem de sua vida, o mesmo se torna apenas um detalhe que se apresenta com um pedido de salvação para a humanidade. Não há nenhum elemento que indique que aquele com a faixa aberta, em posição de submissão e reza, é São Thomé, o santo de devoção da igreja.

O processo de restauro ou de repintura acaba por prejudicar uma análise formal mais concreta. Uma maneira mais segura para esta análise foi focar na iconografia apresentada pelo artista, bem como em suas formas simbólicas. A repintura é visível no caso da igreja de São Thomé das Letras, que apresenta um traço ingênuo, quase de desenho, para a composição iconográfica da Trindade. Os rostos de Jesus e de Deus-pai não são semelhantes ao traço de Natividade, notável no vigor e na postura da figura de São Thomé. Na representação da Trindade há uma forma muito mais semelhante ao traço de Manoel Victor de Jesus, com alguns deslizes no que se refere ao posicionamento das cabeças, em meio perfil ou em 3/4[439].

Imagem 48: Deus Pai e Deus Filho. Detalhe da pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

[439] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*, p.199.

O traço que envolve a figura de São Tomé é muito mais sofisticado nos detalhes, no sombreamento e na concepção anatômica, bem como consegue definir o panejamento e o olhar submisso aos céus. No caso do segundo detalhe, em que aparece Jesus e o Deus-pai, percebe-se nitidamente um problema de resolução da anatomia dos braços, na construção espacial da cruz e do rosto ovalado. A figura do Deus-pai se coloca de forma mais harmoniosa, com desenho bem definido pelo trabalho de sombreamento, mas que mesmo assim soa de forma ingênua perto da figura imponente do santo padroeiro, que mesmo em uma posição iconográfica subserviente é muito melhor executado. Acredita-se que os processos de repintura tenham dado essa características a obra de São Tomé, contudo, não se pode deixar de mencionar que esse traço ingênuo era muito comum ao pincel do mestre de São José, Manoel Victor de Jesus, além da hipótese de aprendizes trabalhado nos detalhes desse teto.

Após a chegada de Joaquim José da Natividade, que coincide com a fase final das obras e da vida de Manoel Victor de Jesus (o artista morre em 1828), há uma gradual substituição da cultura visual da região. Tal mudança de paradigma na cultura visual pode ser vista nas composições iconográficas de Natividade, que, apesar de contarem com determinados modelos como base e da perspectiva criacional individual, está intrinsecamente ligada ao ambiente em que se encontra inserido. De nada adianta um modelo medieval em um lugar que não enxerga mais daquela maneira. A sobrevivência de modelos e seus usos são dinâmicos, tal como o meio social, transformando modelos respeitáveis em composições obsoletas. O gosto moderno também passava pela adaptação de formas e de substituições de significados, mesmo que simbolicamente iguais à matriz.

Assim, a plenitude de Natividade pode ser notada em São Thomé, não apenas pelo seu traço inconfundível e sua beleza em tratar o movimento interno de cada personagem, mas pela solidificação de um novo paradigma visual para a região. A abertura celestial, a Santíssima Trindade e a revoada angelical atreladas no mesmo esquema a um muro parapeito composto de flores, guirlandas, personagens e vasos pode parecer repetir um modelo comum, mas a configuração é completamente nova.

É perceptível o prolongamento dos pinceis do mestre de São José, Manoel Victor de Jesus, no teto da nave, sobretudo na composição corporal dos anjos e na paleta utilizada. Paleta esta que pode ter sido alterada pelo tempo ou por intervenções posteriores, pois apresenta uma tonalidade mais “pastel” do que aquela presente na capela-mor.

A "escola de arte" da comarca do Rio das Mortes se forjou justamente na junção entre uma visualidade dinâmica, que percorreu grande parte de Minas Gerais, absorvendo todas as referências possíveis e a visualidade local, ingênua no traço, mas sofisticada no simbólico, como é o caso de Manoel Victor de Jesus. Em São Thomé das Letras encontra-se um Joaquim José da Natividade tão maduro e pleno de seu talento, que perpetua em seu atelier a forma de pintar do mestre de São José, permitindo a coexistência de uma obra que interliga as diversas partes da visualidade de Minas Gerais.

Imagem 49: Detalhe da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso. Foto: Kellen Silva, 2015.

Imagem 50: Detalhe da pintura da nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Nas pinturas acima podemos notar a semelhança na concepção iconográfica das nuvens circundando a aparição central, inclusive percebe-se que a Santíssima Trindade apresentada é, em ambos, muito semelhante. Contudo, no caso de Vitoriano Veloso, Manoel Victor de Jesus transporta para a nave a coroação de Maria pela Trindade, passagem da hagiografia da Virgem, devoção da igreja. No caso de Natividade, existe a centralidade focada na Trindade majestosa, que não se interliga diretamente a São Tomé (que se encontra debaixo da coroa de flores dos anjos – figura 50), ocupando assim, o espaço principal.

É pertinente pensar pelo viés cristão em associar a iconografia presente na igreja de São Tomé ao ponto de vista da hierarquia celeste, que separa o reino dos céus tal como é na terra[440], transpondo para a visualidade a questão dos diversos ciclos para se chegar a Deus-pai, Filho e Espírito Santo. Isso explicaria o porquê da divisão da cena em três partes: a primeira seria o lugar principal da Trindade, a segunda seriam os anjos *porque são eles que possuem entre elas o mais baixo grau da qualidade angélica e se nós os designamos por anjos é precisamente porque por seu intermédio se manifesta a sua hierarquia mais claramente aos nossos olhos*[441] e a terceira seria justamente São Tomé submisso e contemplativo.

A ideia de que, iconograficamente, Natividade apresentou a hierarquia celeste no teto de São Tomé está ligada ao detalhe da cor das asas dos anjos que coroam o santo: elas são brancas, diferente do "batalhão" angélico com asas vermelhas e azuis que circundam os quatro círculos de nuvens em torno da aparição central. No ciclo de nuvens mais distante do medalhão, os anjos começam a aparecer com asas brancas e se evidenciam mais próximos de São Tomé. Outro ponto, esse mais interessante, volta-se novamente para a convivência entre Natividade e Jesus, na região de São João e São José Del Rei: nesse processo itinerante pelo caminho das flores, não é encontrada nenhuma outra pintura que fizesse qualquer menção a Hierarquia Celestial, como descrita por Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, apenas Manoel Victor de Jesus a representou de forma concernente aos escritos do teólogo no teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês.

Novamente nota-se o eco das trocas e convivências desse aprendizado na plenitude de Natividade. Na singeleza do detalhe que quase passa imperceptível, há a representação simbólica da hierarquia celestial. E se as hipóteses aqui apresentadas estiverem no caminho correto, é mais um elemento que exalta esse gosto particular do artista pela Trindade, pois justifica o papel central da tríade em detrimento ao santo protetor.

O forro da nave da igreja de São Thomé das Letras é lido nesta tese como uma obra exemplar da "escola de artes da Comarca do Rio das Mortes", com sua aparição central circundada de nuvens e com a Trindade regendo algo como um Juízo Final.

---

[440] Contudo, segundo Dionísio, o Aeropagita, a hierarquia terrena é que "imita" a celestial. BRANDÃO, Bernardo Guadaluoe S.L. Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita. *Revista Mirabilia* 4, Jun-Dez 2005. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2004_04/07.pdf.

[441] Pseudo-Dionísio, *Bibliotheca* patrística – Da Hierarquia Celeste. Disponível em https://sumateologica.files.wordpress.com/2010/02/pseudo-dionisio_da_hierarquia_celeste.pdf, p.22

Contudo, é no forro da capela-mor que se visualiza a plenitude de um artista que caminhou por diversas visualidades até adquirir a própria, consagrando seus próprios modelos iconográficos.

Imagem 51: Aparição de Jesus a São Thomé e discípulos. Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Tomé das Letras. Foto: Kellen Silva, 2015.

Thomé vê, apalpa, não sejas incrédulo mas sim cede fiel. Essa é a frase gravada em uma fita clássica em tom gris sobre um fundo preto, cujo o único ponto de luminosidade é justamente a figura de Jesus ressuscitado em meio aos seus seguidores. Os olhos dos fiéis são guiados através do talento ilusionista do artista a percorrer todas as faces que estão voltadas para Jesus. Ao se observar lentamente cada personagem, o observador é arrebatado de forma repentina a participar da cena: um dos seguidores olha de volta, e o observa do mesmo modo, com olhar questionador. Nesse instante, a mensagem da imagem se materializa na mente do fiel, como se aquele olhar pudesse sussurrar: *para encontrar a luz em meio a escuridão é necessário o mínimo de fé... quem seria você nesse rebanho, Madalena ou Tomé?*

Usada para analisar a relação entre palco, plateia e teatro, a ideia de "quebra da quarta parede" refere-se à interação entre um personagem e o público, que passa a estar dentro da representação. Para este trabalho, a ideia da quarta parede é interessante quando se pensa no olhar do personagem se projetando para fora do quadro, estabelecendo uma relação do observador com a imagem e transpondo-o para dentro do momento retratado. Foi justamente esse olhar que levou a conjecturar sobre os diversos significados dessa iconografia.

Sem dúvida, é uma das iconografias mais poderosas já apresentadas nessa visualidade denominada aqui de "Cultura visual do Rio das Mortes", quiçá de Minas, pois há um diálogo que extrapola os limites impostos pela pintura de teto: o observador é convidado a participar desse momento de fé. Muito provavelmente esse elemento iconográfico foi herdado da convivência com Manoel Victor de Jesus, que apresenta essa intenção com a pintura de teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês[442].

Para além da poderosa iconografia apresentada, há nesse forro um exemplo do estilo da "Escola do Rio das Mortes". Da balaustrada lateral, amparada pela cimalha, surgem pilastras de acantos com consistência arquitetônica que, ao se juntarem nas quinas, formam quatro pares fechados em semicírculos convexos. Partindo desse perfeito arremate, cada qual em uma das extremidades da moldura, surge um bordo central liso que se sobrepõe aos concheados. De dentro desse bordo de tom avermelhado nasce a imagem mais poderosa de todo o caminho das flores, não apenas por se contrapor

[442] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*, p.125.

estilisticamente ao que se refere à linguagem rococó vigente, mas, como já foi ressaltado, pelo seu tom iconográfico.

Assim, faz-se necessário explicar os porquês de considerar a pintura da capela-mor da igreja matriz de São Thomé das Letras como o ápice da plenitude de Joaquim José da Natividade, tanto do artista quanto da "Escola de Artes do Rio das Mortes". Nitidamente, a fatura desse teto é composta por duas tendências que poderiam ser consideradas distintas: o tom da aparição central é mais dramático, trabalhado com primor na técnica caravagesca do claro/escuro, enquanto as redes de concheados, rocalhas e flores que a circundam são delicadas, com coloração pastel e sombreadas com pinceladas brancas, fazendo com que esses tons suaves propiciassem o tão eletrizante contraste rococó com a dramática pintura caravagesca.

Dois mundos completamente diferentes se chocam nessa pintura, como se algum desses elementos tivesse sido recortado de outro espaço e colada sobre a continuação da cena representada no interior do medalhão. Isso é interpretado como uma junção de visualidades e influências acumuladas pela trajetória do artista.

De acordo com o levantamento apresentado por Carlos Del Negro, o esquema de enrolamentos semicirculares, composto por oito pilares que se unem em arcos revestidos por concheados, por rocalhas ornadas por folhas de acanto estilizadas e por guirlandas de flores, tem seu modelo definido na região da "cultura visual central", especificamente a região denominada aqui de fronteiriça[443], que seria o canteiro de obras do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

O motivo arquitetônico de São Thomé das Letras, também é encontrado nas regiões da possível origem de Joaquim José da Natividade: Santa Bárbara, Nova Era, Santa Rita Durão, Itabira e Congonhas, cidades que possuem o mesmo esquema de bordo[444]. Tal aspecto reforça esta tese sobre as fases de Natividade, pois o pintor, além de ser fruto dessa cultura visual, também compartilhou do conhecimento da obra de Bernardo Pires de Oliveira, repetindo sua fórmula até a perfeição.

[443] Denominados Congonhas como região de fronteira devido, primeiramente a sua localização jurídica pertencer a Comarca do Rio das Mortes, mas com uma cultura visual muito mais próxima da Comarca de Vila Rica, região que cedeu os grandes pintores para o santuário. Além desse quesito, Congonhas passou a receber influencias dos mais diversos lugares devido a seu grandioso canteiro de obras. Utilizamos dessa nomenclatura e definição por facilitar o entendimento e visualização da região.
[444] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.30.

Através da análise dessa obra de São Thomé, também é identificada a influência da cultura visual trazida por Natividade atuando sobre os artistas da região de São João Del Rei, como é o caso de Manoel Victor de Jesus, em Vitoriano Veloso.

Artista mais ingênuo, Manoel Victor de Jesus insere em seus tetos as tramas arquitetônicas apresentadas por Natividade, tendo como exemplo a obra de pintura de teto da capela-mor de Nossa Senhora da Penha. É fulcral que se tenha essa consciência sobre o trânsito de modelos, intenções e aprendizado, pois mesmo o artista estando profundamente atrelado a uma determinada visualidade, como é o caso da abertura celestial total apresentada por Manoel Victor de Jesus, as trocas contribuem para o amadurecimento dos elementos mais importantes de cada artista. As trocas e rupturas também são essenciais para manterem os artistas atualizados ao gosto regional da época.

Assim, ao comparar as obras em Arcângelo com a pintura de São Thomé, percebe-se o seu refinamento e plenitude, compreendido principalmente na estrutura de sustentação do medalhão e na composição primorosa da imagem central.

As imagens representadas na cultura visual de origem do caminho das flores enfatizam as tramas arquitetônicas, o volume das rocalhas, as formas em torno das cenas principais e o tipo de paleta. De Bacalhau a Congonhas, será encontrado o entablamento rocalhado, o que não significa ausência de modelos que valorizavam o bordo constituído por nuvens e cabeças aladas. Mas é após o contato com o estilo da região de São João Del Rei que a maturidade chega para Joaquim José da Natividade. Foi a partir desse momento que o bordo arquitetônico foi quebrado pela inserção do céu em apoteose formado pelas nuvens, que por sua vez, foram todas trabalhadas para dar sustentação à cena principal.

Dessa forma, Arcângelo é, neste trabalho, a transição e absorção da visualidade do novo espaço em que se encontra. Manoel Victor de Jesus, com seu duplo modelo em Vitoriano Veloso ressalta a beleza do bordo liberto das tramas sustentantes, que se abre diretamente para a pintura central como uma visão celestial rasgando os céus, ao mesmo tempo que apresenta uma outra, com colunas interligando um muro parapeito composto por uma hierarquia celestial bem delimitada até a moldura oval, ornamentada por flores e entablamentos rocalhados. Infelizmente, Manoel Victor de Jesus não foi tão bem sucedido quanto Natividade ao tentar transformar o bordo em um emaranhado de pilastras sem volumetria, compostas por rocalhas semelhantes a crinas de galo que disputam a atenção do receptor com a cena principal.

Após apresentar as fases constituintes do caminho das flores, pode-se defini-lo como de trânsito de modelos e de adaptações de formas. A última obra dessa tradição que mescla influencias do Barroco e do Rococó no pincel de Joaquim José da Natividade será Baependi. A pintura do camarim do retábulo de Bom Jesus dos Passos é considerada por nós como o suspiro derradeiro de um estilo próprio e sobrevivente, que cede seu lugar para um novo modelo: o neoclássico, que apesar de chegar pelo caminho das flores, não o observa, apenas engole cada centímetro das cores e flores, deixando de lado pequenos lugarejos cheios de fé, para ornamentar apenas aqueles espaços centrais.

Baependi, Liberdade, São Vicente, Arcângelo, Prados, Carrancas, Lavras. Todas essas obras são esquecidas junto com sua população, que passa a almejar o futuro e a contribuir para a substituição de esquemas antigos, por modernos. O final do século XIX promove o fim de uma visualidade pautada em modelos simbólicos e emaranhados de detalhes que desejam o engano. Dessa forma, há o renascimento de um olhar que tende a ser mais direto, menos firulado e mais clássico, assim é definido, neste trabalho, o neoclássico.

O último estágio se apresenta com a pintura de um retábulo no interior da igreja matriz de Nossa Senhora do Montserrat, em Baependi. O retábulo pertencente à irmandade dos Passos e é totalmente ornamentado dentro da cultura visual do Rio das Mortes, porém menos rebuscado no quesito floral, pois sua tríade de flores só aparece para fechar certos espaços fora do campo visual frontal, preenchendo os lugares que ficariam em branco.

Imagem 52: Retábulo da Irmandade dos Passos, Igreja matriz de Nossa Senhora de Montserrat, Baependi. Foto: Kellen Silva, 2015.

A composição dos personagens, o jogo de sombreamento, o gestual e a combinação de luz, cor e volume dão veracidade ao sofrimento da imaginária encarnada pelo artista. Ao pé da cruz, vazia e ressaltada pelos raios dourados, sinal positivo da vitória de Cristo sobre a morte, existem três personagens em posição de súplica olhando em direção a cruz vazia: Maria Madalena, Maria, esposa de Clopas e João. Na imaginária, que completa a iconografia do retábulo há Maria e seu filho crucificado no colo.

Emblemática é a representação do gestual desses personagens. Tanto as pinturas ao pé da Cruz, quanto a imagem de Nossa Senhora, apresentam-se de forma apolínea perante a dor. Apesar de doloridos, os olhos que se voltam para cima, direcionados à cruz vazia e iluminada por raios dourados, remetem à glória da ressureição, o que contrasta com o corpo completamente desforme no colo de Maria. A cena não é dionisíaca, é rococó e apolínea, sem o sofrimento exacerbado do barroco, preservando a dignidade sofredora dos santos e não a loucura da dor humana.

Uma das últimas obras de Natividade não podia fugir ao seu gosto pessoal de retratar a Paixão, morte e ressureição. Mesmo ao representar Nossa Senhora da Piedade, com Cristo morto em seu colo, há a rememoração da ressureição, pois pinta a cruz vazia e em apoteose sob os olhares incrédulos de seus seguidores fieis. Um elemento simbólico que rememora não o Cristo morto, mas vivo e em glória.

Um gigantesco caminho percorrido pelas culturas visuais que compõem Minas Gerais. Do Serro a Campanha, Joaquim José da Natividade andou e deixou suas marcas floridas e de tons festivos. Da beleza das flores ao medo do juízo final, o artista costurou todo um gosto pessoal em favor de seus encomendantes. O modelo intencional de encomenda, nesse caso, foi a conjugação de um modelo recorrente ao modelo escolhido e determinado pelas irmandades: a Trindade e o orago de proteção. Em alguns lugares foi possível visualizar a negociação da iconografia a partir das escolhas apresentadas, como no caso de Lavras e Carrancas, o que corrobora a nossa tese relacionada ao caderno iconográfico de Natividade: ele apresentava seus modelos pré-definidos aos comitentes, que aceitavam ou não suas adaptações.

O resultado dessas adaptações de modelos, bem como do aprendizado é o foco do quinto e último capítulo desta tese, que tem como objetivo sanar algumas dúvidas iconográficas do percurso de Natividade e demonstrar, através da comparação iconográfica de Panosfky as permanências e rupturas da "Escola de Artes do Rio das Mortes".

Imagem 53: Retábulo da Irmandade dos Passos, Igreja matriz de Nossa Senhora de Montserrat, Baependi. Foto: Kellen Silva, 2015

Capítulo IV
A Escola Artística Do Rio das Mortes

Detalhe da Cadeirinha de Arruar . Museu Regional de São João del Rei/ MG
Manoel Victor de Jesus (atribuição) c.sec XIX
Foto da autora

Capítulo 4

A Escola Artística Do Rio das Mortes

4.1 Eram os pintores mineiros, artistas?

As flores de Joaquim José da Natividade, o céu aberto em apoteose de Manoel Victor de Jesus e as tramas pesadas do barroco de Venâncio José do Espírito Santo são os elementos que compõem o último capítulo desta tese. O trabalho desses pintores, quando analisados de forma conjunta, revelam uma linguagem imagética própria da região, tanto ao que se refere a iconografia quanto as escolhas formais.

O primeiro elemento tratado neste derradeiro capítulo é referente às escolhas iconográficas. Essas escolhas não eram aleatórias e também não eram apenas fruto da originalidade do artista, pois eram pensadas com uma determinada intenção, o que influenciava a escolha do modelo. As encomendas produzidas na cultura visual do Rio das Mortes, tal como em outras, conectavam-se à vivência espiritual cristã, que levava em consideração não apenas o que era "novidade", "moda" ou "popular", mas a devoção. Nesse contexto pode-se perceber o quanto os artistas, por mais "ingênuos e ignorantes" que fossem, eram sensíveis aos temas iconográficos repassados a eles, justamente porque muitos vivenciavam a fé. Dessa forma, a religiosidade pode ser considerada como uma marca indelével na personalidade criativa desses pintores, mesmo daqueles que realizaram obras de cunho leigo.

Assim, mesmo que de forma completamente ignorada, uma escola de artes floresceu na região da Comarca do Rio das Mortes e foi encabeçada por homens de talento e distinção, como o Alferes Manoel Victor de Jesus, o Tenente Joaquim José da Natividade e o Capitão Venâncio José do Espírito Santo. Esses homens provavelmente seriam chamados por Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) de "grandes pintores", o que para muitos ainda é uma denominação complicada, como foi apresentado no decorrer da tese.

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos primeiros intelectuais do Brasil a pesquisar e valorizar os artistas que viveram no período colonial. Porto Alegre era pintor e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, tendo em sua vasta biografia a oportunidade de ter sido aluno e amigo de Jean Baptiste Debret.

Intelectual brasileiro ativo nas primeiras décadas do século XIX, Porto Alegre acabou desenvolvendo interesse em escrever sobre a História da Arte brasileira levando em consideração os artistas que atuaram no período colonial. Para sua finalidade, dividiu a Arte brasileira em três fases ou curtos períodos: Colônia, Reino e Império. Para compreender o estado da arte e do artista no período em que se encontrava inserido, o Império, bem como criar uma memória artística para o Rio de Janeiro, foi necessário aprofundar, conhecer e escrever sobre a arte pregressa, ou seja, a colonial.

De acordo com Letícia Squeff, Manuel de Araújo Porto Alegre "concebia seu objeto, assim de uma perspectiva assemelhada a uma *história social das artes*, numa postura sincronizada com as ideias sobre arte de seu tempo"[445], por isso associou a arte brasileira aos períodos históricos vividos como se fosse uma prerrogativa para se tornar um país civilizado.

Determinado em resgatar *os nomes ilustres nas artes, nomes de artistas que honraram a terra em que nasceram*, Porto Alegre sabia, sem dúvida nenhuma, que era uma tarefa complicadíssima resgatar os homens que compunham a escola primitiva fluminense. Para Squeff, a real dificuldade não residia em um levantamento prosopográfico ou de enumerar as obras com vestígios documentais que fornecessem autoria, mas ao fato desses pintores não se enquadrarem entre os "homens ilustres" do período colonial[446].

De fato, os artistas do período colonial não provinham das camadas abastadas, como foi apresentado nos capítulos anteriores. Contudo, ao afirmar que esses homens, mestiços e brancos, possuíam ocupações pouco valorizadas, a historiadora se pauta em uma velha historiografia que enxerga tanto o mestiço quando o trabalho manual de forma pejorativa. Trabalhos no campo da História Social apontam que muitos artífices e artesões alcançaram boas somas de pecúlio, bem como distinção em seu meio social. Carlos Lima é um desses historiadores que demonstram que era possível, individualmente, alcançar a distinção financeira através da realização do trabalho manual[447] na região do Rio de Janeiro.

---

[445] SQUEFF, Letícia. *O brasil nas letras de um pintor*. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.142.
[446] SQUEFF, Letícia. *O brasil nas letras de um pintor*, p.142
[447] LIMA, Carlos A. M. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.212.

Os artistas e artífices realmente não provinham das camadas mais abastadas da sociedade, pelo contrário, eram fruto das camadas baixas e médias desse meio social. Além disso, aprenderam o oficio com base na observação e convivência com o mestre no atelier, o que para muitos configura falha, mas apesar disso, presume-se que era possível aos mais talentosos pintores ascenderem às camadas abastadas e distintas por meio do talento e das redes sociais pré-estabelecidas no universo do trabalho.

Uma das grandes dificuldades de Porto Alegre, descritas por Letícia Squeff, se refere às especialidades e suas ausências. Muitos eram os pintores que exerciam além do oficio das tintas, o risco e o entalhe, o que denota um aprendizado informal. Mas mesmo sendo informal, como acontecia na Idade Média, não se pode renegar o status de artista a esses homens que produziram uma arte original embasada na observação e na prática. Foram esses elementos, bem como o conhecimento iconográfico, que contribuíram para o desenvolvimento do talento e o seu reconhecimento em solo colonial.

Muitos ainda podem afirmar que os pintores coloniais não eram artistas, simplesmente pelo fato de terem aprendido informalmente o oficio, de não serem abastados e, principalmente por serem mestiços. Ainda existe um certo apego à ideia de que a escravidão não permitia ascensão social ou reconhecimento do talento do indivíduo mestiço. Já foi apontado nos capítulos anteriores que principalmente os pintores possuíam grandes chances de ascender social e financeiramente, visto o lugar privilegiado da imagem e da visualidade nessa sociedade. Para os contratantes não importava a existência de uma liberdade criacional ou o exercício da simples cópia, o importante era a forma final da encomenda. Se bem feita, muito provavelmente o artista não seria preterido por ser preto, pardo ou mulato[448].

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos pioneiros a pensar o pintor da "escola primitiva fluminense" como artista. Contudo, diferentemente do intelectual do século XIX, não se deseja nessa tese promover *a todo custo* o artífice a artista. No decorrer da tese foram apresentados elementos que corroboram a ideia do pintor ser reconhecido como mestre, entendido e professor em seu meio social. Não queremos *projetar simples*

[448] Sobre o lugar social do artista e sua formação intelectual: PIFANO, Raquel Quinet. O Estatuto social do artista na sociedade colonial mineira, p.124. Sobre o lugar social do artista de acordo com sua formação intelectual e qualidade de cor. SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*, p.143.

forros e artesãos em artistas, justamente porque eles não eram simples, eram homens de talento e com redes sociais bastante sólidas.

Assim, esses homens de talento trabalhavam nos canteiros de obras, agregando a si escravos e aprendizes, perpetuando o ensino informal das artes do pincel. Assim, é admissível acreditar na possibilidade da existência da escola artística do Rio das Mortes embasados nas pistas deixadas pelo aprendizado rotineiro, na observação dos companheiros de oficio e na leitura dos gravados europeus. A trajetória de Natividade, Jesus e Espírito Santo são exemplos de um reconhecimento social e do talento, de trocas e de aprendizagem, bem aos moldes daquele apresentado por Porto Alegre para a escola fluminense.

Na última parte deste trabalho será demonstrado o talento desses artistas utilizando para tanto o modelo intencional de encomenda,[449] que ajuda a compreender como as artes do período propiciaram a difusão de intenções através das imagens. As obras escolhidas evidenciam a existência de uma cultura visual comum bem como de uma escola de arte informal embasada no trânsito de informações e pessoas, além da mestiçagem cultural existente nos canteiros de obras. São esses elementos que levam a responder a pergunta que nomeia este tópico de forma positiva: sim, acredito que os pintores mineiros eram reconhecidos como artistas.

4.2 A religiosidade como inspiração

O modelo intencional de encomenda foi pensado a fim de se indagar a imagem religiosa como um artefato artístico produzido por um indivíduo que, mesmo religioso, desvencilha-se da ortodoxia por não vivenciar em seu cotidiano as regras impostas pela instituição. Alguns desvios das regras religiosas intervinham diretamente na sociabilidade e vivência desses homens e mulheres, outros nem tanto.

[449] O modelo intencional de encomenda, por si, compreende e interpreta a grande parte das adaptações, acréscimos e decréscimos iconográficos como uma liberdade do artista perante o modelo estipulado. Analisar a iconografia é compreender que esses homens eram sim artistas, se o fator para defini-los for somente originalidade e "qualidade", no sentido que já apresentamos. Dizer que não eram notáveis ou que a formação informal não contribuía para a realização de obras de atributo, é levar o olhar descompromissado com a história para o passado. Um mestiço não era artista? Um negro não poderia ser forro? São esses anacronismos, que se repetem nos trabalhos voltados para a análise da arte colonial do Brasil, que refutamos em nossa tese.

A imagem religiosa desperta interesse porque traz consigo a sobrevivência de inúmeras formas, de inúmeros sentimentos que se mesclam em um novo significado comum, que retrata tanto o momento quando foi produzida quanto a sua própria versão do passado. Enxergar essas minúcias na imagem requerem cuidado e sensibilidade, bem como conhecimento iconográfico e histórico. Explicar a presença e execução de imagens no interior das igrejas não é simplesmente demonstrar a inspiração da gravura europeia e dizer que determinados tons da paleta foram utilizados porque os artistas eram mestiços. Cuidado e sensibilidade são necessários para conjugar informações distintas, de campos de conhecimento díspares, afinal o cotidiano é feito de várias imbricações e mesclas.

Sugerir que a iconografia da cultura visual do Rio das Mortes é apenas fruto da influência das gravuras e dos artistas que percorreram Minas Gerais é ingênuo, reducionista e insensível. Apontar a mestiçagem e a ausência de academias de arte como elementos que inviabilizam a existência de verdadeiros artistas no mundo iberoamericano é complicado, pois permite que continue a existir um vazio na História da Arte brasileira.

Contudo, também é complicado afirmar que a iconografia religiosa é trabalhada *apenas* para atingir uma intenção pessoal ou de determinados grupos dominantes, levando os aspectos sociais e econômicos para a dianteira. Se se analisar uma obra de arte pertencente a um ambiente religioso, logicamente sua função primeira é a de exprimir toda uma religiosidade. Se o artista possui fé na instituição que o contratou, a obra vai transpor essa visão individual do artista atrelada à intenção do comintente que pode ser, primeiramente, a de retratar a fé. As intenções que aparecem relacionadas ao universo mundano são consequências, justamente porque não podem ser dissociadas de nossos mais profundos desejos e aparecem, mesmo que de forma contida e imperceptível, em tudo o que é realizado. Essa realidade não é diferente para o artista.

Analisando o contexto do espaço mestiço que caracterizava Minas Gerais à época dos artistas aqui estudados, conjectura-se sobre os temas iconográficos que permeiam a cultura visual do Rio das Mortes. Todos eles se entrelaçam em um espaço comum, que pode ser definido aqui como o da salvação. As escolhas iconográficas variam de artista para artista, mas a premissa continua a mesma: o lugar que todos desejam compartilhar após a morte é justamente o Céu, ou ainda o Purgatório, para os mais realistas. O culto a

São Miguel e almas é um bom indicativo desse "prêmio de consolação" para os pecadores, visto que seu culto foi e ainda é um dos mais populares em Minas Gerais[450].

Se os pintores da cultura visual do Rio das Mortes compartilhavam do mesmo espaço e, consequentemente, do mesmo ardor pela salvação das almas, a interpretação iconográfica será bem distinta. Enquanto encontramos Manoel Victor de Jesus focado no Antigo Testamento, Joaquim José da Natividade se encontra fixo na figura de Jesus, ou seja, no Novo Testamento. Por sua vez, Venâncio José do Espírito Santo emprega esquemas iconográficos hagiográficos, pintando partes da vida de Jesus – isso, sem nos referirmos à pintura de teto da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei que apresenta elementos muito específicos da hagiografia de vários santos ali representados.

O ambiente sociocultural da região em que se encontram tais obras é essencial para analisar a iconografia escolhida por cada artista. O levantamento da biografia desses homens se faz essencial nesse exato momento porque permite justapor a vida social com a vida artística. A religiosidade é intrínseca aos indivíduos, não a religião, uma instituição que demanda a seus seguidores diversas regras. Através da biografia dos pintores e da análise da iconografia, será feita a tentativa de enxergar os elementos que poderiam pertencer ao artista, como indivíduo nascido e criado dentro de uma cultura religiosa e as intenções espelhadas nas escolhas iconográficas demandadas pelos comitentes. Cabe ressaltar que quando se diz *intenções espelhadas* não significa que se possa conjecturar sobre as reais intenções dos comitentes, é pertinente apenas supor sobre suas intenções, visto que para realmente compreender o porquê dessas escolhas, outras fontes seriam vitais, com sua ausência, apenas conjecturou-se sobre.

Quanto aos aspectos formais, esses sim de vital importância para a caracterização da Escola de Artes da Comarca do Rio das Mortes, são indissociáveis dos aspectos iconográficos, visto que a destreza em realizar determinados símbolos contribui para a observação e fixação da mensagem da imagem. Esta análise começa a partir da representação considerada como natural da região[451], que é fruto do pincel de Manoel Victor de Jesus.

---

[450] Ver: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*.
[451] Dizemos "natural" para diferenciar das possíveis influencias trazidas por Joaquim José da Natividade para a região.

4.2.1 Ayah

Na igreja matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, localiza-se na parede à direita da porta da entrada do Consistório, um barrado pintado em grisalha azul, circulado por rocalhas do mesmo tom, duas cenas do Antigo Testamento voltadas para o protagonismo feminino de Eva: seu nascimento e o pecado original.

Imagem 54: Pecado Original e a Criação de Eva. Manoel Victor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes

Na representação que ocupa o nicho arrocalhado da direita, há o momento exato do nascimento de Eva da costela de Adão[452], nua, com os longos cabelos cobrindo o corpo, a mulher ergue os braços, bem como os olhos em direção a uma luz que a puxa para fora do homem. Dentro dessa luz está escrito algo como AYAH em caracteres semelhantes ao hebraico.

No nicho à esquerda, aparece a mesma Eva com longos cabelos apontando para a árvore do fruto proibido, ou seja, a árvore do conhecimento tal como é narrado em Gênesis[453]. É natural acompanhar o movimento da serpente antropomórfica, que colhe o fruto proibido. Logo em sequência Eva aponta para a árvore e entrega o fruto proibido a Adão, de costas para o observador, de frente para Eva e a árvore, sendo colhido por ele.

[452] Gênesis 2, 21-22.
[453] Gênesis 3, 6-7.

Nitidamente, Eva indica a Adão que o fruto é bom, em uma cena que expede mais a diálogo do que efetivamente sedução. Não há a continuação do barrado, que poderia indicar o desfecho da história protagonizada por Eva, conhecida pelos cristãos como a "mãe de todos os pecados".

Ambas as cenas são conhecidas no universo cristão, seja através da palavra, seja via representação. No recorte temporal que se insere esta pesquisa, há em várias partes de Minas Gerais, reproduções do pecado original, com Eva como sua protagonista central, bem como em outras partes da América. Contudo, a serpente com cabeça humana é mais uma das surpresas iconográficas legadas por Manoel Victor de Jesus.

A palavra que se apresenta na cena em que Eva é criada tem vários significados nas culturas de raiz Judaica, como o Cristianismo e o Islamismo, todas possuindo um significado intercambiável. Se em hebraico significa algo como viver[454], no Alcorão é a palavra que designa sinal ou milagre[455].

Não foram encontradas referências imagéticas na região que possam ter contribuído para a escolha iconográfica da palavra AYAH[456] como ponto criador de Eva, em detrimento da presença de Deus-pai, como comumente é apresentado nas gravuras, mas acredita-se que existia seu modelo. Também não foram encontradas imagens condizentes com a representação da serpente antropomórfica oferecendo o fruto a Eva na região, o que também não significa sua ausência nas gravuras. Entretanto, as representações que circulavam na região no recorte temporal escolhido neste trabalho, aparentemente não apresentavam a serpente com formas humanas, característica comum das obras da Baixa Idade Média e do Renascimento, sendo pouco utilizada no período do Barroco e do Rococó.

---

[454] *A Bíblia de Jerusalém*. Edições Paulinas, 1985. Uma tradução de La Sainte Bible, 1973, p.36.
[455] *Quran Dictionary*. Language Research Group, University of Leeds. Disponível em: http://corpus.quran.com/translation.jsp?chapter=45&verse=6 Ayah é cada verso ou frase que compõe o Alcorão, que é considerado como um milagre ou revelação.
[456] Um outro significado para a palavra é encontrado na *Encyclopaedia Britannica*, Volume 3, publicada em 1911, onde AYAH é descrita como uma palavra em espanhol (aya) para enfermeira ou criada, que foi introduzida pelos portugueses na Índia e posteriormente adotada pelos ingleses. Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/ayah

Já a imagem de Eva sendo criada da costela de Adão, mesmo constituindo uma cena "narrada" comum, também foi pouco utilizada em representações na região de Minas Gerais. Quando a temática de Genesis se encontra presente, geralmente é a passagem da queda do homem ou de sua expulsão do paraíso. O barrado pintado por Manoel Victor de Jesus nos apresenta a temática comum, a queda, e a temática mais incomum, o nascimento de Eva.

Imagem 55: Criação de Eva, Jan Wierix (ca. 1549 – ca. 1620), Museum Plantin Moretus

Imagem 56: Criação de Eva, Biblia pauperum, c;1420-1470, Bamberg.

Imagem 57: Criação de Eva, Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes, 1: depuis le commencement du monde jusqu'aux temps prédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament , representée en cinq cent tableaux gravez d'aprés Raphael et autres grands matres. (Bíblia de Demarne), 1730. Fonte: GoogleBooks.

Desde a Idade Média, passando pela *Biblia pauperum*, ou *bíblia dos pobres*, até a *Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes,* mais conhecida como Bíblia de Demarne, Eva é encontrada saindo da lateral de um Adão adormecido, tal como é descrito em Gênesis, da mesma forma que é apresentado nas diversas fases da História da Arte, representações da serpente antropomórfica.

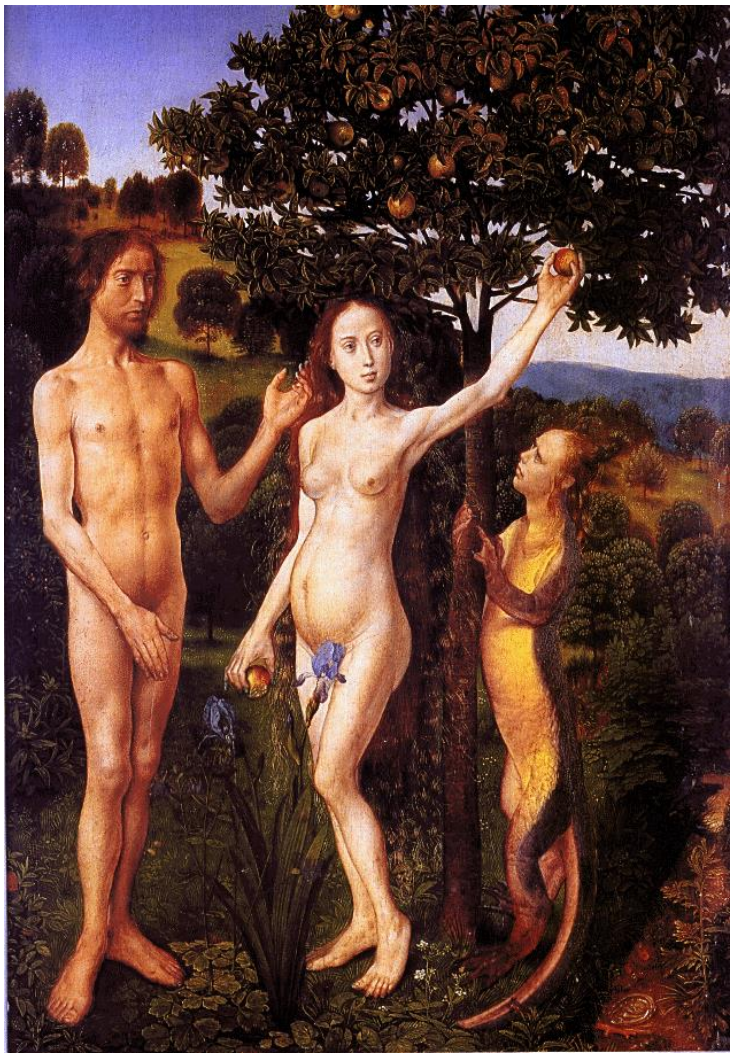


Imagem 58: A queda do homem, Hugo van de Goes.
c.1479, Kunsthistorisches Museum.

Hugo Van der Goes (1470, Viena), apresenta a queda do homem com a presença inquietante de um ser antropomórfico que é tão assustador quanto inocente. Astuta criatura, soube persuadir Eva a comer do fruto e dá-lo a Adão. A cena tão harmoniosa descreve a ideia que existia, fora dos textos bíblicos, de que a serpente do paraíso fosse na verdade, um monstro feminino. Segundo a antiga tradição judaica,

> a exemplo do que foi feito com os animais, Deus teria criado um casal: Adão e uma mulher que antecedeu a Eva. Esta mulher primordial teria sido Lilith, figura bastante conhecida da antiga tradição judaica. Lilith não se submeteu à dominação masculina. A sua forma de reivindicar igualdade foi a de recusar a forma de relação sexual com o homem por cima. Por isso, fugiu para o Mar Vermelho. Adão queixou-se ao Criador, que enviou três anjos em busca da noiva rebelde. Os três anjos eram Sanvi, Sansanvi e Samangelaf. Os emissários do Senhor tentaram em vão convencer a fujona. Ameaçaram afogá-la no mar. Lilith, porém, respondeu: "Deixem-me, não sabeis que não fui criada em vão e que é meu destino dizimar recém-nascidos; enquanto é um menino tenho poder sobre ele até o oitavo dia, se é menina, até o vigésimo. No entanto, ela jurou aos anjos, em nome do Deus vivo, de que sempre que avistasse as figuras ou apenas os nomes dos mensageiros de Deus, deixaria a criança em paz. Também aceitou o fato de que diariamente iriam perecer cem de seus próprios filhos." (Gorion, :53). Lilith foi transformada em um demônio feminino, a rainha da noite, que se tornou a noiva de Samael, o Senhor das forças do mal. (...) Finalmente, uma outra tradição judaica afirma que a lendária rainha de Sabá que teria visitado Salomão nada mais era do que Lilith. O sábio rei, contudo, descobriu o ardil, ao levantar a saia da rainha e constatar que as suas pernas eram peludas.[457]

Uma das características mais marcantes da obra de Manoel Victor De Jesus é seu comportamento perante a palavra, pois dificilmente encontra-se em suas obras uma iconografia que se diferencie daquilo que está postulado tanto nos escritos bíblicos quanto nos apócrifos. Concomitantemente à palavra, há referências às diversas imagens que circularam em Minas Gerais em gravuras, o que possibilitava ao artista uma gama maior de informação visual. Acredita-se na possibilidade da circulação da cópia da Bíblia de Demarne na região.

A circulação da *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes* é apontada desde o clássico artigo de Hanna Levy, publicado na revista do SPHAN em 1944, como uma das fontes visuais para a elaboração dos barrados realizados por Ataíde na capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Na verdade, a historiadora afirma que Manuel da Costa Ataíde *observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária*[458].

De fato, nos parece que a *Bíblia de Demarne* fez parte da cultura visual geral de Minas Gerais, sendo adaptada de diversas maneiras, de acordo com o gosto de cada

---

[457] LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden revisitado.* Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1997, v. 40 nº1, p.152.
[458] LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, MEC, n. 8, 1944. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Hannah_Levy.pdf, p.150.

região. No caso da cultura visual do Rio das Mortes, Manoel Victor de Jesus, apesar de provavelmente ter observado fielmente o modelo, criou algo muito distinto.

Imagem 59. Pecado Original. Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes, 1: depuis le commencement du monde jusqu'aux temps prédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament , representée en cinq cent tableaux gravez d'aprés Raphael et

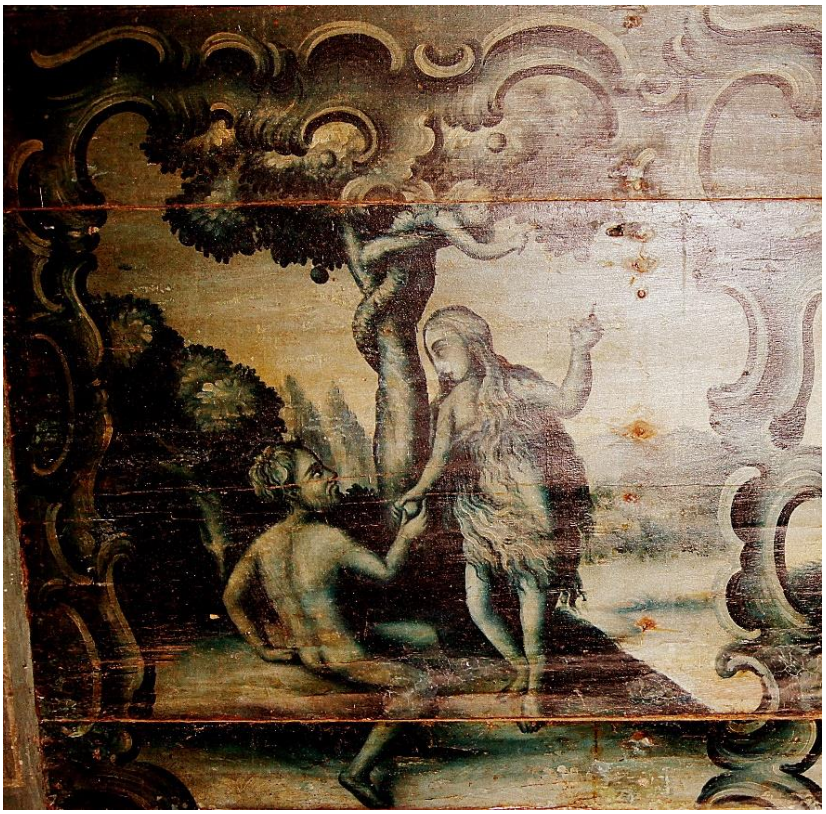


Imagem 60. Pecado Original. Manoel Victor de Jesus, Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes.

Criar algo muito distinto demonstra a funcionalidade do modelo intencional de encomenda, pois o artista, inspirado em uma gravura, moldou de acordo ou com um gosto, uma ideia, uma intenção, uma obra relativamente diferente. Manoel Victor de Jesus permite pensar na palavra e na imagem compondo um cenário propício para a sobrevivência das formas.

Diferentemente de Ataíde, o pintor de São José del Rei não repetia os pormenores, os detalhes, como ressalta Levy[459]. Manoel Victor de Jesus se inspirava nas imagens, na oralidade e na leitura para criar seus esquemas iconográficos. O teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês de São José del Rei é outra obra que nos chama a atenção para essa ousadia ao pintar.

No caso da pintura de teto da referida igreja, há a presença da Hierarquia Celestial ocupando a balaustrada que circunda a aparição central da Virgem. Comumente, o local onde se encontra a representação dessa hierarquia é preenchido com os doutores da igreja e com os santos evangelistas. Mas o que chama a atenção e aproxima a pintura de teto ao do barrado da igreja matriz de Santo Antônio é a forma iconográfica com que o artista conjuga imagem e palavra, criando um esquema que, aparentemente, é diferenciado.

No caso das Mercês, há um esquema indubitavelmente novo, em que elementos comuns à visualidade, à balaustrada e as almas superiores estão atreladas a questões que aparecem em textos apócrifos, demonstrando um conhecimento que circulava pelo território colonial, mas não necessariamente em imagens.

Mesmo Manoel Victor de Jesus pautando suas obras em cópias, podemos encontrar o artista dando novas configurações às imagens, criando assim, uma sobrevivência mestiça das formas, não no quesito de misturas biológicas ou de sobreposição de elementos naturais mestiços, como animais do novo mundo, cor de pele ou flores naturais, mas no intercâmbio de figuras, nas apropriações e reapropriações simbólicas e, sobretudo, sem perder a relação de poder, onde as gravuras são modelos sagrados que adaptam a palavra para aqueles que não a conhecem e nem a compreendem.

[459] Denominamos de *ousadia formal* as obras de Manoel Victor de Jesus. Por mais que seja considerado uma cópia, a obra do artista possui características próprias, usando apenas como referência a Bíblia de Demarne, por exemplo. Talvez por se distanciar dos grandes mestres reproduzidos nas gravuras, Manoel Victor de Jesus tenha ficado tanto tempo no ostracismo da pintura colonial. O artista, diferente de Ataíde e de outros nomes importantes da arte mineira, não ficou preso a tantos pormenores presentes na gravura, as adaptou a sua visualidade cultural e as suas características formais, aliás, ao seu *gosto moderno.*

Cópia fiel seria a melhor definição para aquilo que já estava postulado e sagrado há anos, contudo, não é assim que ela acontece em nosso espaço de análise. É possível acreditar na sobrevivência mestiça das formas, pois enxerga-se o processo de mestiçagem como o de mistura de diversos elementos simbólicos sobre um plano pré-estabelecido pelas relações de poder, que no caso desta análise é o universo cristão europeu, que propicia a adaptação dessas imagens a um novo espaço. A simples troca de atributos ou de permanências, denota aqui uma relação entre arte e sociedade, que não é necessariamente demonstrada pela inserção de biótipos diferentes, como o negro ou o asiático, ou de elementos iconográficos que ressaltam as conexões culturais e biológicas das quatro partes do mundo, mas pelas trocas simbólicas envolvidas na vivência cotidiana, que podem estar, por sua vez, conjugadas a elementos que pertencentes também a um arcabouço simbólico europeu, como a inserção de elementos judaicos na configuração de uma imagem católica.

Imagem 61: Nossa Senhora das Mercês e a Hierarquia Celeste. Pintura da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Manoel Victor de Jesus, c. 1824. Tiradentes.

Por isso denomina-se aqui também de mestiçagem a forma escolhida pelo artista em narrar em imagens, uma determinada passagem bíblica, hagiográfica ou apócrifa e

nela existirem ausências ou acréscimos que podem ser lidas justamente como mestiças por não perderem suas especificidades em contato com outras formas.

Utilizo o conceito de mestiçagem forjado por Icleia Borsa Cattani para analisar a arte contemporânea para pensar a arte produzida nas Minas Oitocentistas. O conceito de Cattani, apesar de ser pensado para um contexto distinto cronologicamente do apresentado na tese, é útil no sentido de demonstrar como os artistas podiam pensar a estrutura de suas obras desde a produção das tintas até a preparação do suporte. Claro que esse elemento mestiço apresentado por Cattani não se restringe apenas as partes estruturais da obra, pois acaba dialogando com a iconografia escolhida tanto pelos comitentes quanto pelos pintores.

Concordo com a autora quando afirma que

> Esses cruzamentos, no entanto, não leva, à fusão de opostos, mas à tensão permanente no próprio campo de expressão, gerando constantemente novos e complexos sentidos. As mestiçagens não ocorrem, na maioria dos casos, nos elementos que compõem cada obra, mas nas fendas e vãos reais ou virtuais, existentes *entre* esses elementos. Uma poética do *entre* constitui essas obras, marcadas pela pulsação entre os vários elementos que a compõem e os seus sentidos plurais (...)[460].

Essa ideia de Cattani se aproxima daquela apresentada por Paiva ao conceituar *as dinâmicas de mestiçagem*, como responsáveis pela forja do gosto artístico desse espaço ibero-americano. Os acréscimos, as ausências e as escolhas iconográficas seriam fruto de um gosto estético forjado pelas dinâmicas de mestiçagem, que

> não produziram apenas a mistura de dois ou mais aspectos, grupos sociais ou dimensões culturais (incluindo aí os já nomeadamente mestiços), mas, também, formas de sociabilidade e de negociação, coexistências, superposições, discursos e representações de "purezas" (que, por essas dimensões históricas se transformam no próprio real histórico) e expressões de impermeabilidade biológica e cultural, o que gerou, também, muitos conflitos. As dinâmicas de mestiçagens geraram, ainda, identificações, hierarquizações e distinções, o que ajudou a tornar os usos do léxico ou do quadro taxonômico (taxonomia *avant la lettre*, obviamente) depreciativos muitas vezes, mas, noutras tantas vezes, tornou-os simplesmente diferenciadores.[461]

---

[460] CATTANI, Icleia Borsa. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n.6, 2006, p.110. Disponível em file:///C:/Users/User/Downloads/6920-22612-1-PB.pdf.

[461] PAIVA, Eduardo França. Escravidão, dinâmicas de mestiçagem e o léxico ibero-americano. *Perspectivas* – Portuguese jornal of political Science anda international relations, n.10, June 2013, 11-24, p.14.

Assim, essas formas sobreviventes encontram uma lógica no processo em que o sentido se faz a partir da observação daqueles que compartilham de um meio social comum. A hierarquia celestial da forma como foi apresentada por Manoel Victor de Jesus na pintura de teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês nos dá um nó iconológico, mas era plausível para aqueles observadores do período: homens pretos crioulos sob o olhar de anjos brancos adultos com indumentária europeia. Eis a sobrevivência mestiça das formas.

O porquê da escolha iconográfica da queda do homem conter a representação da serpente antropomórfica ainda não pode ser respondida com clareza, pois faltam fontes que indiquem a circulação ou conhecimento por parte de Manoel Victor de Jesus sobre os textos judaicos, na qual a presença de Lilith como serpente é mais comum. Contudo, ao se associar essa representação tão singular ao teto da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, onde existe um tema iconográfico tão incomum para a região, mas fortemente utilizado em outras partes do mundo, conclui-se que o artista Manoel Victor de Jesus possuía referências, bíblicas, apócrifas e hagiográficas, pois conseguia conjugar a palavra e a imagem com maestria, além de inserir no detalhe, todo o seu conhecimento sobre o tema que trabalhava.

Um ponto a mais para esta tese que defende um conhecimento abrangente dos mestres pintores, o que justificaria suas indicações a patentes e sua ascensão social no universo em que se encontravam inseridos, pois era além de pintor, um intelectual[462]. Diferentemente da ausência documental para Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo já legou um aporte maior de fontes para análises iconológicas.

4.2.2 *Deus est solus scrutator cordium*[463]

Ao se adentrar a igreja matriz de uma das mais importantes vilas mineiras, depara-se com uma visão celestial ao encarar seu forro. Cobrindo a nave da matriz há a obra de Venâncio José do Espírito Santo, realizada nos primeiros anos do século XIX às custas de único comitente.

Nas palavras de um receptor da época, a descrição do forro:

> Entre as igrejas, treze ao todo, existe uma que faz às vezes de metropolitana, situada junto à rua principal e construída de taipa; não

[462] No sentido de *entendido*, apresentado por Bluteau.
[463] "Deus não lê nas caras e, sim, nos corações".

> obstante sua aparência exterior modestíssima, contém ela alguns ornamentos extraordinários. À direita do altar, há uma linda cópia de um dos antigos mestres, representando a última Ceia; à esquerda, uma outra, igualmente bela, apresenta Maria lavando os pés de Jesus e, em compartimentos inferiores, uns poucos quadros passáveis, de mau desenho, mostrando a chova de maná no deserto, e outros motivos tirados do Velho Testamento. O teto dessa igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado a custa única de um negociante da vila. As tintas são ótimas mas não se combinam entre si e, compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azul, têm um aspecto bizarro que somente mesmo ao bom gosto brasileiro pode agradar. Ao centro, vê-se a imagem da padroeira, Nossa Senhora do Pilar, e o brasão de Portugal; acima da cornija, à destra e ocupando o comprimento todo da nave, acham-se os quatro evangelistas e, com eles alternando, um anjo posto numa espécie de púlpito saliente, enquanto que seus auxiliares subalternos na tarefa de salvar os homens, situados em postos menos visíveis, se acham metidos em recessos. Logo por debaixo do coro e sob a proteção de São João, o artista esforçou-se por colocar um retrato do cavalheiro à cuja custa o serviço fora executado. No lado oposto do teto e esquerdo do altar, vêem-se motivos de gênero diverso. Aparecem ali representações de frades e freiras, com alusões alegóricas a visões e comunicações de origem divina, com que são eles favorecidos. A idéia da inspiração foi representada ali da seguinte maneira esquisita: de uma nuvenzinha emerge uma trombeta falante, cujo som, representado por fortes raios amarelos, incide direito no ouvido do padre ao qual é endereçada a informação sobrenatural.[464]

John Luccock visitou a vila de São João Del Rei aproximadamente dois anos depois da realização da pintura de forro da matriz. O viajante inglês, apesar de demonstrar pouco conhecimento iconográfico ao descrever a pintura, traz uma informação valiosa: *O teto dessa igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado à custa única de um negociante da vila*.[465] Esse trecho é vital para esta análise pelo viés do modelo intencional de encomenda atrelado à metodologia iconográfica.

Na documentação alocada no Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei, encontra-se no livro de Entrada de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a fabriqueira da matriz, o assento de João Batista Machado. No documento, é possível ver acréscimos realizados com o decorrer dos anos devido às atividades exercidas no interior da irmandade[466].

João Batista Machado tornou-se membro de uma das mais importantes irmandades da Vila de São João Del Rei em 25 de novembro de 1789. Foi Tesoureiro nos

---

[464] LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, p. 302.
[465] No capítulo 3, apresentamos o perfil de Venâncio José do Espírito Santo inserido em seu meio social, bem como o do mecenas da pintura de teto da matriz de São João Del Rei, João Batista Machado.
[466] Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei (AESJDR), Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1789, Caixa 04, n. 18.

anos de 1793 e 1794 e Provedor nos anos de 1800 e 1801, sendo reeleito no ano de 1815 e 1816. Na documentação, a informação "esmola a pintura" data do ano de 1816. Consta também que se tornou irmão remido no que tange aos cargos, mas continuava a arcar com anuais. Sua participação na irmandade se encerrou com seu falecimento em 14 de janeiro de 1837.[467]

João Batista Machado era português, batizado no Arcebispado de Braga e nasceu aproximadamente em 1759[468]. Provavelmente migrou para o Brasil ao assumir algum cargo administrativo na colônia ou simplesmente pelo simples gosto pela aventura de se tornar um homem rico nas vastas terras mineiras, por meio da exploração de ouro. Não se pode afirmar muitas coisas sobre tal homem antes dele figurar nos arquivos da cidade de São João Del Rei e de seu busto aparecer retratado na pintura de forro da Matriz do Pilar e na galeria de beneméritos da Santa Casa, por isso tais assertivas figuram completamente no campo da suposição.

De acordo com Afonso de Alencastro Graça Filho, a imigração provinda do norte de Portugal para o Brasil era composta por filhos de famílias que eram, na maioria das vezes, prósperas e recebiam algum tipo de instrução. Os imigrantes que saiam do norte de Portugal não traziam consigo famílias, eram em sua maioria homens solteiros quase exclusivamente jovens.[469] Graça Filho ressalta ainda que:

> A imigração do Minho se explicaria pela lógica da reprodução daquela sociedade rural, onde os filhos excedentes eram enviados para o Brasil com o intuito de amealharem recursos adicionais e externos que os permitissem regressar à comunidade original e constituir com independência seu novo lar.[470]

Mônica Ribeiro de Oliveira, baseada em Caroline Brettel, segue o mesmo raciocínio, ao analisar o processo migratório como um fenômeno dependente do sistema sucessório, do parentesco, do sistema fundiário, ou mesmo como resposta aos níveis de fecundidade. Oliveira afirma que houve um movimento migratório, ainda no final do Setecentos, que abriu caminho para as levas de portugueses provindos da região norte, Douro e Minho, especialmente do Arcebispado de Braga e Vianna do Castelo.[471] Assim,

---

[467] AESJDR, Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1773-1839, Caixa 14, n. 41.
[468] AESJDR, Assento de Casamento de João Batista Machado e Ana Joaquina dos Santos, 1814, p. 25, Livro n. 10, período: 1812-1823.
[469] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do Oeste*, p. 69.
[470] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do Oeste*, p. 69.
[471] OLIVEIRA, Mônica Ribeiro. Senhores, roceiros e camponeses: apontamentos para uma história das comunidades rurais do setecentos colonial. In: ECHEVERRI, Adriana María Alzate.; FLORENTINO,

João Batista Machado foi batizado no Termo de Barcelos, região que sempre forneceu imigrantes para o Brasil.

Quando aqui chegavam, muitos homens tinham esperança de fazer fortuna e retornar para Portugal para se estabelecerem em sua própria região. Mas muitos não conseguiam voltar ou acabavam por se acostumar à nova terra. De tal modo, a escolha matrimonial se tornava um meio de reconstruir laços familiares que foram rompidos com a travessia, de se reencontrar, muitas vezes, com a tradição deixada em Portugal e de estreitar laços na cidade em que se encontravam, demarcando seu novo lugar de poder.

Dessa forma não é difícil de entender o porquê do casamento de João Batista Machado e Dona Ana Joaquina dos Santos ter acontecido apenas em 1814[472], quando Machado já se encontrava na casa dos cinquenta anos. Ana Joaquina, após a morte do marido, ainda viveu catorze anos de viuvez cuidando dos filhos e dos bens deixados pelo comendador.[473]

A trajetória de João Batista Machado se funde com a própria história de São João Del Rei em várias instâncias da vida social, econômica e cultural da cidade. Batista Machado conseguiu atuar com marcada presença em esferas distintas da sociedade, o que lhe possibilitou deixar para a posteridade registros do seu modo de ver e de lidar com as questões que permeavam seu tempo.

Para a pesquisa sobre João Batista Machado, comendador e mecenas da pintura de teto da matriz de São João Del Rei, foram utilizados fragmentos de documentos que nos possibilitaram ter uma pequena visão de suas atitudes, jornais e os relatos de John Luccock, além dos resquícios de sua existência em um lugar de destaque na matriz de Nossa Senhora do Pilar.

A tradição oral da cidade nos conta um "causo" sobre a realização da pintura de teto da igreja matriz de São João Del Rei. Segundo a oralidade, João Batista Machado era um comerciante de escravos, mulato, que ao enriquecer, mandou pintar o forro da matriz com a condição que figurasse entre os doutores, santos e anjos da Igreja Católica. Ao se

---

Manolo.; VILLA, Carlos Eduardo Valencia. *Imperios ibéricos en comarcas americanas:* estudios regionales de historial colonial brasilera y neogranadina. Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2008, p. 171.

[472] AESJDR, Assento de Casamento de João Batista Machado e Ana Joaquina dos Santos, 1814, p. 25, Livro n. 10, período: 1812-1823.

[473] IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário *post-mortem* de Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302.

olhar para o forro, em um primeiro momento não é possível notar a presença tímida de João Batista Machado encarando os observadores de seu lugar sagrado. Com um olhar mais atento, é visualizado nas vestes do anjo que se encontra na lateral, ao lado do Evangelho, o mecenas que custeou todo o encantamento da arte de Venâncio José do Espírito Santo.

Porém, a tradição forneceu visões equivocadas. Durante as pesquisas para este trabalho, constatou-se um deslize da tradição oral. Quando a documentação do casamento de João Batista Machado e da senhora Ana Joaquina dos Santos foi encontrada, descobriu-se sua origem portuguesa.[474] O comitente do forro não era um mulato enriquecido, mas sim um português com fortuna e prestígio conquistados em Minas Gerais.

Esse "deslize da tradição oral" pode estar associado ao fenômeno de escurecimento da pintura. As pinturas que ficam expostas ao ar e à umidade, adquirem com o tempo, camadas de poeira que podem ocasionar tanto o escurecimento das tintas quanto manchas que danificam a observação da arte e sua consequente decodificação. Um importante aviso para aqueles que estudam iconografia: é preciso se ater além dos símbolos, afinal, a cor é um importante elemento simbólico, mas pode sofrer com o tempo. Por isso é necessário sempre se pautar pela interdisciplinaridade e variação de fontes de análise.

Dito isso, não se pode afirmar o porquê da presença do busto do mecenas no forro da matriz, mas é possível supor. Em uma sociedade onde a população era em sua maioria desconhecedora das letras, a imagem chegava primeiro e fazia as vezes da leitura. As pessoas "liam" as imagens e aprendiam com elas. Como Eduardo França Paiva ressalta, as imagens eram também objetos do comércio e usadas como meio de comunicação, de propaganda e de imposição cultural. A partir das imagens, espaços foram abertos para as dinâmicas de sociabilidade as mais diversas.[475]

Como foi apontado nos capítulos anteriores, João Batista Machado, muito provavelmente buscou um homem de talento para ornamentar o teto da principal igreja de São João Del Rei. Citando novamente o viajante e receptor, John Luccock, há um possível perfil do artista:

---

[474] AESJDR, Assento de Casamento de João Batista Machado e Ana Joaquina dos Santos, 1814, p. 25, Livro n. 10, período: 1812-1823.
[475] PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 42.

> O moço, que assim demonstrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu uma pintura a óleo, com exceção apenas das que a própria igreja de São João contém; não deve, portanto, sua obra ser examinada com a severidade da crítica; os contornos e expressões são bons, o traço é rude e falta relevo às figuras; seus tributos, como bem se pode esperar, por vezes são incorretos e demonstram ausência de critério, bom gosto e instrução. Tal como tantos outros homens de talento, ele é pobre, pinta por preços vis e, se aqui permanecer, não deixará nunca de viver em miserável dependência.[476]

Luccock aponta, apesar das inúmeras críticas, que o artista possuía talento. O talento era uma forma de diferenciação nesse mundo colonial e estava ligado não apenas ao traço, que muitas vezes era "ingênuo", mas, sobretudo, à profusão simbólica. O arcabouço teórico e no caso dos artistas pictóricos, o caderno de gravuras, era fundamental para a negociação e para a encomenda. Muitas vezes os comitentes discutiam com os artistas a iconografia que desejavam a partir das análises realizadas sobre o material que os pintores portavam.

Nas palavras de Alex Bohrer,

> as estampas serviam de inspiração: tanto para se acercar dos motivos iconográficos a serem usados em determinadas cenas, quanto para "copiar" as imagens, conforme pedido dos mecenas. (...) É justo que o pintor, ao se deparar com tema iconográfico tão específico e incomum na tradição criativa mineira (a vida de Abraão), tenha feito uso de impressos. Seriam estas gravuras apresentadas a ele pelos comitentes ou fariam parte de um acervo particular, usado nos momentos de criação e negociação da obra?[477]

Não é novidade nenhuma a circulação de livros, os mais diversos, pelas quatro partes do mundo e, muito menos, a proliferação de gravuras que proporcionaram ao Novo Mundo produzir uma arte análoga à europeia. Gruzinski faz uma ressalva interessante, ao se debruçar sobre aquilo que denomina de *maneirismo mestiço.* Ao apresentar sua temática, o autor afirma que em seu texto "discutir-se-á a capacidade mais ou menos firme dos artistas locais em interpretar fielmente os modelos europeus".[478] Para corroborar com o autor, Hanna Levy afirma que no Brasil, "é fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte européia".[479]

---

[476] LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, p. 302. Ressalva interessante que faz o viajante, ao afirmar que a igreja matriz já possuía pintura que poderia ter inspirado Venâncio a realizar a sua obra. Abordaremos isso futuramente.

[477] BOHRER, Alex Fernandes. Buril Planetário: Minas Gerais, De Rafael A Rubens. IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano, 2007, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, 2007, p. 327.

[478] GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo*, p. 353.

[479] LEVY, Hanna. Modelos europeus na arte colonial (Reedição), p. 49.

Deste modo, os artistas possuíam um mínimo de conhecimento simbólico e iconográfico, pois além das gravuras, o acesso a outros livros de literatura não era de todo impossível. Palavra e imagem serviam como inspiração, como já descrito. Por isso é defendida a ideia de que Venâncio José do Espírito Santo detinha um intuito ao retratar o anjo com o homem e o coração em chamas no teto da igreja Matriz (imagem 62).

Imagem 62: Anjo com homem e coração em chamas. Venâncio José do Espírito Santo. Pintura da nave, São João Del Rei, c.1816.

Acredita-se que os artistas eram os mediadores de diversos intentos e não apenas um instrumento da vontade e do gosto dos comitentes, como aponta Nuno Saldanha,[480] pois mesmo realizando a obra seguindo os preceitos acordados, os artistas poderiam inserir elementos simbólicos que destoassem do desejo dos comitentes, que só seriam apreendidos por aqueles que compartilhassem dos mesmos intuitos do artista ou através de uma observação iconográfica mais demorada e aprofundada. Porque o artista escolheu um anjo e um coração em chamas para enquadrar o mecenas? Seria uma homenagem, uma imposição ou uma sátira?

Nesta análise, não se pode esquecer os fiéis. Sem os receptores, a obra não estaria completa. Segundo Roger Chartier, as mais variadas obras não possuem sentido estático,

[480] SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e idéias na pintura do século XVIII*, p. 277.

universal, fixo, ao contrário, estão investidas de "significações plurais e móveis", que se constroem no encontro de uma proposição – a imagem[481] – com uma recepção – os fiéis.[482] Dessa forma, a finalidade de representar determinada iconografia em um lugar visível aos fiéis acaba possuindo um duplo sentido, que abrange tanto o pedagógico cristão quanto o ideológico social. Esse intuito persuasivo muitas vezes não se encontra de forma clara, mas camuflado nas escolhas iconográficas realizadas pelos comitentes.

Mas qual a interpretação iconográfica realizada do detalhe da obra presente no teto da nave da igreja Matriz de São João Del Rei, que se leva a crer que existia um *modelo intencional de encomenda* atuando no processo de contratação realizado entre comitente particular (ou confrarial) e o artista?

João Batista Machado é descrito por Afonso Alencastro Graça Filho da seguinte maneira:

> (...) o comendador João Batista Machado, que ganhou a alcunha de "Meio-Milhão", era dono de uma importante companhia comercial no ramo de fazendas e também atuava em operações creditícias. Além disso, empregava um escravo numa loja de alfaiate e possuía uma chácara nas cercanias da cidade, como era comum entre os comerciantes sanjoanenses. Seus gastos pessoais eram extremamente modestos para a fortuna que acumulara, gabando-se de não perder nada e aproveitar o que os outros põem fora. Provavelmente, deixou como herança uma fortuna em bens e dívidas ativas para seus filhos, que também formaram parte significativa dos valores em partilha de Carlos Batista Machado [seu filho].[483]

João Batista Machado era um homem proeminentemente e poderoso de seu tempo, que soube muito bem capitanear recursos para a seu enriquecimento e para a construção de sua imagem perante a Vila de São João Del Rei. Apontamos o comendador como irmão da Irmandade do Santíssimo Sacramento, fabriqueira da Matriz, onde ocupou cargos extremamente importantes e onde legou à posteridade a feitura da pintura de teto da nave da referida igreja.

Anteriormente demonstrei o equívoco da tradição oral da cidade de São João Del Rei em apontar a figura no corpo do anjo como um *comerciante de escravos*, *mulato*, que

---

[481] A imagem é uma proposição justamente porque sua interpretação não é fixa, ela depende dos níveis culturais, econômicos e sociais do receptor. Uma mensagem sublimar pode ser transferida através de uma iconografia, mas somente aqueles que compartilham do mesmo lugar de poder dos comitentes conseguem decodificar tal mensagem; para outros, a imagem não passa de mais uma narração pedagógico-cristã ou simplesmente, um ornamento.
[482] CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietudes.
[483] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do oeste,* p. 71.

depois de enriquecer mandou pintar o teto em forma de agradecimento. Acredito que a recepção da alegoria criada pelo artista foi tão impactante e bem absorvida pelos receptores da imagem, que a figura de Machado persistiu, mesmo com alguns equívocos, na longa duração, sendo recordado até hoje pela população da cidade.

Graça Filho ajuda a desvelar de onde a "oralidade" poderia ter retirado sua inspiração. Nos anos de 1816, 1818, 1821 e 1822, João Batista Machado & Cia, comercializou 117 escravos. Na tabela apresentada pelo pesquisador, o comendador é o mais proeminente comerciante se comparado aos outros da lista[484], além de manter laços estreitos de sociabilidade, como mostra o trecho a seguir:

> O caso do comendador e capitão João Batista Machado é paradigmático dessa elite mercantil envolvida com o tráfico de escravos. Como era a maior fortuna da vila, atuante na câmara municipal e tesoureiro das sisas de escravos e bens imóveis, fora convidado para cuidar das testamentarias do cap. Gonçalo Ferreira de Freitas e do cap. Gregório José Ribeiro da Costa, cobrando a penhora de 12 escravos de devedores do primeiro e 4 arrematações de escravos da herança do segundo para alforriá-los. Foi cessionário do cap. José Ferreira da Silva na cobrança de uma dívida paga com um escravo e executou três penhoras de escravos contra o guarda-mor Manoel da Silva Mendes, Gregório José Ribeiro e o cap. José Alves Preto.[485]

A "mulatice" do comendador pode ser explicada pela coloração da obra de arte, que pode ter levado os citadinos a acrescentar na bibliografia do comitente a "qualidade" que não lhe pertencia. A questão da memória também vem ao nosso debate, pois, como já apresentado, a imagem é um cristal que guarda inúmeras temporalidades. Todas as vezes que a imagem de João Batista Machado é encarada no teto da matriz, a imaginação entra em ação. Para Georges Didi-Huberman, a imaginação é vital para a construção da imagem, sendo assim, a imaginação viaja nas várias temporalidades da representação.[486]

A cor da pintura influenciou a construção popular da identidade do representado, mas o lugar de poder que o comendador ocupava não se perdeu e nem se modificou. Ele exercia, entre as inúmeras frentes de arrecadação de riqueza, a comercialização de escravos. E não era apenas mais um comerciante, era um dos maiores da cidade. Faz todo o sentido a tradição oral perpetrar uma interpretação para a imagem a partir da memória

---

[484] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. Negócios negreiros na antiga Comarca do Rio das Mortes: Minas Gerais, na segunda metade do século XIX. *IV Conferência Internacional de História Econômica &VI Encontro de Pós-Graduação em História Econômica*, São Paulo, 2012, Quadro n. 3, p. 16.
[485] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *Negócios negreiros na antiga Comarca do Rio das Mortes*, p. 22.
[486] DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Revista do Programa de pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, Nov. 2012, pp. 206-219.

e da imaginação. Imaginação ativada pela coloração que a imagem adquiriu com o tempo (ou através de mal restauro).

Didi-Huberman se utiliza de uma assertiva de Gilles Deleuze, que ajuda a compreender esse processo das imagens, que passa longe de ser simplório:

> A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente.[487]

Por causa dessa capacidade de tornar visível as relações do tempo que Didi-Huberman, embasado em Aby Warburg, credita à imagem o poder da cristalização da memória. A partir dessa afirmação é questionado o porquê dessa obra e quais as imbricações da tradição oral para a perpetuação daquilo que aguça a imaginação do observador.

As pinturas foram feitas para ensinar aos fiéis a Bíblia e os preceitos do catolicismo. Antes do Concilio Vaticano II, as missas eram rezadas em latim. Minas Gerais e sua religiosidade foram pautadas basicamente nas rezas que muitos não compreendiam, por isso a importância das imagens. Ali, no interior da igreja, os fiéis compartilhavam o espaço sagrado, ouviam a missa e seus olhos se perdiam pelas cores dos tetos, das paredes laterais, da arquitetura e da talha, toda programada para atender as demandas das irmandades.

Já a pintura de retrato é uma tradição muito mais antiga que o cristianismo. A história da arte aponta sua existência desde a Grécia antiga, além da sua influência sobre a arte romana. Pompéia e Herculano são cidades que deixaram registradas a arte do retrato e sua influência grega (imagem 63).[488] Seu sítio arqueológico lança luz a essa arte justamente porque fornece a ideia de como eram as técnicas que usavam, seus aspectos formais e qual o uso que se fazia das representações. No Egito também houve um período em que o retrato foi difundido, como atestam as descobertas arqueológicas dos retratos de Fayum (imagem 64),[489] que datam do período Ptolomaico.

---

[487] DELEUZE, Gilles *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*, p. 213.
[488] COLLIER, John. *The art of portrait painting*. Publisher London, New York, Cassel. Book contributor Smithsonian Libraries. 1905, p. 3. Disponível em <https://archive.org/details/artofportraitpai00coll>.
[489] No caso de Fayum, uma nota se faz necessária, pois se encaixa na perspectiva da imagem como meio de diferenciação social e identitária. De acordo com Marcia Severina Vasques, em Fayum, "Como a religião estava associada à identidade social por meio do estudo das evidências arqueológicas de templos, santuários e locais de culto a identidade discrepante pode ser observada. A questão da associação entre identidade

Durante a Idade Média há pouca proliferação de retratos[490], o que muda por volta de 1300, na Itália, com o advento da obra de Giotto (1267-1337).[491] O discípulo de Cimabue (1240-1302) foi o primeiro a representar comitentes e pessoas comuns em suas obras religiosas. Posteriormente, outros mestres do século XIV perpetuaram a tradição, como Massacio. De acordo com Collier, a prática moderna do retrato individual,

Imagem 63: O Padeiro Páquio Próculo e sua mulher. by Mary Harrsch (Photographed at the Museo Archaeologico Nazionale di Napoli)

Imagem 64: A Fayum portrait still attached to the mummified remains of the dead man. Disponível em: <http://www.bible-archaeology.info/fayum.htm>.

social, status e as estrutura do poder podem ser observadas, por exemplo, na cultura material de cunho funerário, nas lápides de sepulturas e estelas funerárias, por exemplo. No caso do Egito Romano podemos citar como exemplo as estelas, as decorações internas das tumbas e as máscaras e retratos funerários. Ao mesmo tempo que podemos vislumbrar em alguns exemplares da cultura material marcadores de uma identidade social próprios de uma elite local que agia conforme as estruturas do poder romano, observamos também a manutenção das tradições nativas, sobretudo no que diz respeito à permanência das tradições funerárias". VASQUES, Marcia Severina. Egito Romano: identidade, poder e status social. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História* – Conhecimento histórico e diálogo social, Natal, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364830898_ARQUIVO_anpuh.artigo.marcia.vasques.2013.pdf>. Acessado em: 29/06/2015.

[490] As iluminuras são documentos fascinantes que trazem escondidas em suas imagens histórias das mais diversas, como ocorre com o famoso manuscrito de Rupertsberg, preparado pela Abadessa Hildegarda de Bingen. A abadessa aparece representada em uma iluminura que antecede o prefácio da obra, mas não solitária. Ao seu lado se encontra seu secretário Volmar. Para Jean Claude-Schimitt, Hildegarda quis assegurar, com sua representação, a natureza de suas visões místicas. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*, p. 327-329. Para outras informações sobre a Abadessa Hidelgarda sugerimos a entrevista com a professora da Universidade Pompeu Fabra, Victoria Cirlot, disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4283&secao=385>

[491] Burckhardt afirma que Giotto "cuidou com todas as suas forças e certamente com grande reconhecimento a imagem completamente individual, a começar pela sua própria, que ele realizou com a ajuda de espelhos". BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991, p. 7.

provavelmente teve sua gênese devido à popularidade das obras de cavalete, que foram amplamente influenciadas pela pintura a óleo.[492]

Sendo assim, a presença do comitente João Batista Machado na pintura de forro não é nenhuma novidade para a História da Arte, visto que desde a Idade Média há pessoas leigas sendo representadas em lugares sagrados, principalmente aquelas que contribuíram financeiramente para a ornamentação dos templos. Contudo, para o ambiente de Minas Gerais, datado da virada do século XVIII para o XIX, foram poucos aqueles leigos comitentes representados ou lembrados nas pinturas religiosas.

Gruzinski é lembrado, quando analiso a figura de João Batista Machado. Em um trecho de *Guerra das imagens*, o autor afirma que a imagem política é bem distinta daquela religiosa porque "é saturada de significados, pois tem a missão de ilustrar plasticamente o programa e as "histórias" escolhidas pelo poeta; portanto é uma imagem a ser lida e adivinhada, num jogo sedutor para o espírito cultivado e amante de enigmas".[493]

A imagem que foi construída pelo artista para retratar o comitente é um emaranhado simbólico que, sem as chaves de leitura, pode ser interpretado de diversas maneiras. O anjo, o busto do homem, o coração em chamas, tudo tem um significado mais complexo, podendo ser lido como uma crítica à prepotência do comitente, que se gabava de "não perder nada e aproveitar o que os outros põem fora".[494]

Nesta tese, o *modelo intencional de encomenda* ajuda a compreender a mescla entre religiosidade e intenções (ou apelos sociais), precisamente porque é a visualidade o ponto forte dessa sociedade mineira da virada para o Oitocentos. A imagem é produzida para atingir uma determinada parcela de expectadores que, com as chaves de leitura, conseguem decodificar a mensagem. A outra grande parcela constrói, por sua vez, outros significados. O tempo ajuda no processo de esquecimento do simbolismo e de seu significado, mas a mensagem perpetua na memória. João Batista Machado conseguiu perpetuar seu gesto na memória da cidade, mas poucos conseguem decodificar o simbolismo presente na sua representação.

Pode-se dizer que a iconografia é um campo perigoso, terreno fértil para interpretações equivocadas. Ao se implementar o conceito de *modelo intencional de*

[492] COLLIER, John. *The art of portrait painting*, p. 5-6.
[493] GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*, p. 205.
[494] GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do oeste*, p. 71.

encomenda, procura-se uma aproximação das versões que foram produzidas a partir da observação da imagem dentro do contexto temporal, aqui proposto – século XVIII e XIX – por grupos de pessoas, mesa administrativa das irmandades, particulares e pelos artistas, atentando não só para o fóssil que é o modelo, mas sobretudo ao possível sentido desse modelo reapropriado perante o desejo persuasivo dos encomendantes.

Contudo, a fim de mergulhar atrás das chaves de leitura para interpretar a imagem, precisamos recorrer ao preciso significado de cada símbolo, das narrativas da época e da documentação. O anjo que aponta para o coração em chamas, também aponta o caminho.

Ao analisar o quadro de Marat, Carlo Ginzburg fala da outra face da secularização, que era a inversão da esfera do sagrado. A Revolução Francesa buscou liquidar os símbolos religiosos, mas se viu em contradição perante uma sociedade que era pautada pelo simbolismo religioso. Foi preciso realocar os símbolos com outra roupagem. O quadro de Marat se encaixa nessa nova "mitologia secular" que visava uma ruptura com o passado e com o cristianismo.[495]

Ao se analisar o detalhe da pintura de teto da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, enxerga-se uma alegoria criada para um ambiente religioso como forma de "homenagear" o comitente, mas que traz elementos críticos ao próprio representado. A crítica se dá na construção simbólica. Não existe uma secularização da representação de João Batista Machado, como Ginzburg apresenta para a imagem de Cristo e de Marat, mas sim uma crítica dentro dos padrões do próprio cristianismo, que prega a humildade em sua primeira instância.

Como já apresentado, a figura de João Batista Machado era proeminente, cheia de laços de sociabilidades, e seu poder podia ser medido pelas ações no campo da economia e da política. Quando Saint-Hilaire passou por São João Del Rei, foi recebido pelo comendador, que efetuou uma operação de câmbio para o viajante. Pelos relatos de Saint-Hilaire, o comendador não foi justo, além de ter sido descortês.[496]

Homem rico e influente, o comendador resolveu, assim como os Médici de Florença, patrocinar as artes. Com essa atitude, asseguraria que seu nome estaria

---

[495] GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror*: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 33-60.
[496] SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Geraes e a São Paulo (1822)*. São Paulo; Rio de Janeiro, Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938, p.78-79. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/5/segunda-viagem-do-rio-de-janeiro-a-minas-gerais-e-a-sao-paulo-1822>.

imortalizado, além de garantir um lugar no Purgatório.[497] A analogia aos Médici se faz justamente porque João Batista Machado é considerado por alguns historiadores como o "primeiro banqueiro de Minas"[498], além das outras funções que exercia na cidade. De acordo com Alencastro,

> somente em alguns casos percebemos o investimento em renda imobiliária pelo grande comércio, como no exemplo do comendador João Batista Machado, com 11 propriedades, quatro delas alugadas na década de 1820. Apesar dos inventários post-mortem dos grandes negociantes de São João del Rei apresentarem sempre a propriedade de mais de um imóvel, muitas vezes adquiridos por herança, a prática do investimento em renda de aluguéis não parece ter atraído suficientemente essa elite mercantil.[499]

A imagem na pintura de teto da igreja Matriz serviria, provavelmente, para ressaltar a importância do comendador para a Vila de São João em todas as suas instâncias de poder. Contudo, como já salientado, o que ficou fixo na memória da população não foram seus feitos como "primeiro banqueiro" ou como Almotacel da Vila. Sua função de comercializar escravos foi a que perpetuou juntamente com a imagem do teto.

O artista Venâncio José do Espírito Santo foi o escolhido para realizar a pintura de teto e, consequentemente, o responsável por eternizar o mecenas nas vestes do anjo. O porquê da escolha do modelo iconográfico nunca se poderá afirmar, mas sim interpelar algumas hipóteses a partir da análise iconológica.

Um dos primeiros a se debruçar sobre a história das igrejas e a levantar hipóteses sobre o comitente presente no forro foi Antônio Gaio Sobrinho, filósofo e professor de História da Universidade Federal de São João Del Rei, que escreveu vários livros sobre a cidade de São João Del Rei, entre eles *Visita a colonial cidade de São João Del Rei*,[500]

---

[497] Naqueles tempos, o Purgatório era a solução mais aprazível, visto que as pessoas não eram "puras" para o céu e não desejavam queimar no inferno. Com o testamento e seus últimos atos de bondade, consideravam ter uma "boa morte" e serem salvos do fogo do inferno, aguardando o juízo final entre as almas do purgatório. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Gerais. RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *História de Minas Gerais:* as Minas Setecentistas, vol. 2.

[498] CROCE, Marcos Antônio; SILVA, Cláudia Cristina da. Uma revisão da história bancária de Minas Gerais no século XIX. *Anais do XVI Seminário sobre a Economia Mineira*. Diamantina: CEDEPLAR, 2014. Disponível em: <http://diamantina.cedeplar.ufmg.br/2014/site/arquivos/uma-revisao-da-historia-bancaria-de-minas-gerais-no-seculo-xix.pdf>.

[499] GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. O Comércio e a cidade mineira oitocentista de São João del Rei. *Colóquio Internacional: Cortes, Cidades, Memórias - Trânsitos e Transformações na Modernidade*, FAFICH/UFMG, novembro de 2007. A informação sobre as propriedade consta no livro de lançamento do imposto da décima urbana, de 1826, pertencente ao acervo do Arquivo Histórico do IPHAN– 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei.

[500] GAIO SOBRINHO, Antônio. *Visita à Colonial Cidade de São João Del Rei*. São João Del Rei: FUNREI, 2001.

onde aponta a vaidade do comitente. O autor não apresenta nenhum tipo de documentação, mas supõe, através da leitura do viajante John Luccock,

> com grande possibilidade de certeza, que o pintor tenha sido o são-joanense Venâncio José do Espírito Santo, e o patrocinador o comerciante português Comendador João Batista Machado, que tem retrato, em tamanho natural, na pinacoteca da Santa Casa. **O pintor recompensou-lhe o mecenato e a vaidade, pintando-lhe o busto, em trajes da época,** no parapeito da tribuna do Anjo da Guarda, primeiro anjo à esquerda de quem entra.[501]

Não se sabe de onde o memorialista tirou a informação, mas também arrisca-se supor que tenha sido de outros relatos de viajantes, como o de Saint-Hilaire, que não gostou da forma como foi tratado pelo incipiente banqueiro de São João. Contudo, ao se voltar os olhos para a iconografia, o referido Anjo da Guarda[502] aponta para um coração em chamas, que sangra, com uma coroa de espinhos à sua volta, além da presença de uma cruz.

Em uma passagem bíblica há uma referência ao coração de Deus: "Deus vê não como o homem vê, porque o homem toma em consideração a aparência, mas Iahweh olha o coração".[503] Venâncio José do Espírito Santo cria sua alegoria em homenagem ao comitente se utilizando de dois elementos importantes: o coração em chamas e a figura do anjo gesticulando como um guia. O gestual do anjo aponta para a interpretação de um Anjo que Guia, o que, por sua vez, remete ao Arcanjo Rafael.

Na imagem criada pelo artista, o anjo da guarda possui uma postura condizente com sua tarefa divina de guiar os pecadores para a glória de Cristo. Ao ser colocado atrás do comitente, tem seu papel de protetor realçado; ao olhar com condescendência para o busto e indicar o caminho para o coração em chamas, o anjo rememora automaticamente a passagem apócrifa do Arcanjo Rafael, que guiou Tobias em seus momentos mais adversos.[504]

Para aquela população, que conhecia as hagiografias e cultuava os três arcanjos, não seria impossível a associação do anjo com o busto do comitente ao Arcanjo Rafael. Em outras obras pictóricas da região, é possível encontrar a figura do anjo da guarda

---

[501] GAIO SOBRINHO, Antônio. *Visita a colonial cidade de São João Del Rei*, p. 51. (Grifo nosso)
[502] Denominaremos o anjo com o busto do homem como "Anjo da Guarda" para realizarmos as primeiras análises sobre o conjunto alegórico. Posteriormente mudaremos sua nomenclatura, pois há outro Anjo da Guarda na pintura de teto.
[503] I Samuel (16:7). Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1sm/16>.
[504] Tobias (1:1-25). Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/17/TOBIAS>.

muito semelhante à postura empregada por Venâncio José do Espírito Santo em sua "homenagem" ao comitente.

O homem protegido e guiado não porta a mesma vestimenta do anjo e das outras figuras presentes na iconografia do teto. O comendador está vestido com um terno e olha para onde o anjo aponta, assumindo uma postura resignada, bem diferente daquela retratada pelos relatos dos viajantes. João Batista Machado se encontra em uma posição submissa ao anjo que, ao apontar para o coração em chamas, revela todo o caminho a ser percorrido pelo comitente caso ele quisesse guardar seu lugar no Purgatório com passagem direta para o céu.

Lucas, em seu evangelho, afirma que "o homem bom, do bom tesouro do seu coração tira o bem, e o homem mal, do mal tesouro do seu coração tira o mal, porque de abundância do seu coração fala a boca".[505] Essa passagem é uma das inúmeras que aparecem na Bíblia. Em Gêneses também há uma referência interessante, "o Senhor viu que a maldade dos homens era grande na terra, e que todos os pensamentos de seu coração estavam continuamente voltados para o mal. O Senhor arrependeu-se de ter criado o homem na terra, e teve o coração ferido de íntima dor".[506]

As passagens apresentadas possuem uma visão negativa, em que o coração está com dor, enlutado, sofrendo. A pintura apresenta um coração que sangra, ao mesmo tempo em que é cingido por uma coroa de espinhos, numa clara alusão ao sofrimento de Cristo.

O Evangelho de São Mateus inicia-se da seguinte maneira,

> Vendo aquelas multidões, Jesus subiu à montanha. Sentou-se e seus discípulos aproximaram-se dele. Então abriu a boca e lhes ensinava, dizendo: Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o Reino dos céus! Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados! Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra! Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia! Bem-aventurados os puros de coração, porque verão Deus! Bem-aventurados os pacíficos, porque serão chamados filhos de Deus! Bem-aventurados os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus! Bem-aventurados sereis quando vos caluniarem, quando vos perseguirem e disserem falsamente todo o mal contra vós por causa de mim. Alegrai-vos e exultai, porque será grande

[505] Lucas (6:45). Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/49/SAO-LUCAS/6:45>.
[506] Gêneses (6:5-6). Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/1/GENESIS/6:5>.

> a vossa recompensa nos céus, pois assim perseguiram os profetas que vieram antes de vós.[507]

Essa passagem do Evangelho de Mateus poderia ser citada pelos viajantes para admoestarem o Comendador. Também demonstra que aqueles humildes são os que primeiro vão ao encontro de Deus. Possuir um coração puro, *um coração de pobre*, seria então um requisito básico para que o fiel, por mais rico e influente que fosse, tivesse acesso à glória divina.

O coração que o anjo aponta é, sem dúvida nenhuma, o coração de Cristo, ou melhor, o Sagrado Coração de Jesus. O culto ao Sagrado Coração de Jesus, foi legitimado por Santa Margarida Maria Alancoque, irmã da ordem das Clarrisas. Conta a hagiografia, que no dia 16 de junho de 1675, durante uma exposição do Santíssimo Sacramento, Jesus apareceu a Santa Margarida Maria Alacoque e, descobrindo seu Coração, disse-lhe: "Eis o coração que tanto tem amado aos homens e em recompensa não recebe, da maior parte deles, senão ingratidões pelas irreverências e sacrilégios, friezas e desprezos que têm por Mim neste Sacramento de Amor".[508]

O uso do escudo do sagrado coração de Jesus, semelhante ao que se encontra na pintura de Espírito Santo, foi muito difundido na Europa, em especial na França, país de origem de Alancoque, durante o final do século XVIII e durante o século XIX, quando passou a fazer parte do "culto rococó". A liturgia do Sagrado Coração de Jesus faz referências a questões como misericórdia, alento nas aflições e a questão que mais aflige os homens de todas as épocas, a morte. O fiel que, comungando durante nove sextas-feiras consecutivas, morresse, morreria em graça e próximo de Deus. Sabemos que a questão da Boa Morte era corriqueira no universo cultural mineiro, como afirmam Adalgisa Arantes Campos e Sabrina Mara de Sant Anna em seus trabalhos, que serão retomados mais adiante,[509] não sendo o culto ao Sagrado Coração de Jesus algo destoante do imaginário da época.

---

[507] Mateus (5:1-12) Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/47/SAO-MATEUS/5:3>.
[508] Disponível em: <http://www.arquifln.org.br/sites/apostoladodaoracao/category/sagrado-coracao-de-jesus/>.
[509] Ver mais sobre em: CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *História de Minas Gerais:* as Minas Setecentistas, vol. 2; SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*; RODRIGUES, Cláudia. A arte de bem morrer no Rio de Janeiro setecentista. *VARIA HISTÓRIA*, Belo Horizonte, vol. 24, n. 39, pp. 255-272, Jan./Jun. 2008; BERTO, João Paulo. *Liturgias da Boa Morte e do Bem Morrer:* práticas e representações fúnebres na Campinas oitocentista (1760-1880). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

Isto posto, pode-se afirmar que a forma como o artista representa João Batista Machado é peculiar, pois ao se realizar sua análise iconográfica, transparece uma mensagem: mesmo o comitente estando entre santos e anjos e mais próximo de Deus, sua representação ali não faria sentido nenhum se o comendador não fizesse por merecer estar realmente no reino dos céus. No Evangelho de São Marcos encontra-se outra referência que se encaixa na perspectiva do ensinamento da humildade e dos preceitos do cristianismo:

> Jesus disse-lhes: Isaías com muita razão profetizou de vós, hipócritas, quando escreveu: Este povo honra-me com os lábios, mas o seu coração está longe de mim. Em vão, pois, me cultuam, porque ensinam doutrinas e preceitos humanos (29,13). Deixando o mandamento de Deus, vos apegais à tradição dos homens.[510]

O anjo aponta o caminho, o sagrado coração de Jesus em chamas, sofrendo pelo amor aos seus filhos. O sofrimento só poderia ser cessado se o comitente voltasse para o caminho que Cristo apontou: o da fé, o da humildade e o da caridade. O anjo tem sua tarefa muito bem articulada na representação, clara de ser entendida, sem qualquer teoria mirabolante sobre o seu lugar ocupado e o gestual que lhe compete. O comitente se encontra no teto, sendo guiado e protegido pelo anjo. Nada mais natural do que uma homenagem àquele que pagou toda a obra. O enigma recai no símbolo do coração em chamas, que é aqui considerado como um símbolo intencionalmente provocativo do artista.

O *modelo intencional de encomenda* ajuda a pensar nos motivos que levaram o artista a subjugar o pedido do comitente. Ao analisar os pormenores da iconografia, como o coração em chamas, supõe-se que o comitente preceituou sua presença no teto. Se fosse uma homenagem espontânea do artista, um anjo que aponta literalmente, ou melhor, simbolicamente para o caminho da humildade faria sentido? Criar uma provocação talvez fosse a intenção de Espírito Santo. O comitente se encontra representado no teto, como foi acordado, dentro da estética do artista e dentro do quadro iconográfico. Contudo, o símbolo, que não é tão destoante da iconografia da época, foi talvez uma maneira de demonstrar a animosidade em relação à empáfia do comitente.

João Batista Machado não possuía as chaves de leitura necessárias para interpretar a crítica de Venâncio José do Espírito Santo. Ou talvez tivesse, infelizmente não sabemos se a mensagem surtiu efeito na grande figura política de João Batista Machado. O único

[510] Marcos (7:6-8). Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/48/SAO-MARCOS/7:6>.

resquício é a presença do comitente no teto, mostrando que a imagem foi aprovada por ele e pela mesa administrativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Apenas aqueles que dominavam um arcabouço simbólico, ou que eram próximos, saberiam o que o artista quis dizer com seu coração em chamas.

4.2.3 Apocalipse

Como ressaltamos, o *modelo intencional de encomenda* tenta se aproximar das versões e dos desejos que foram colocados em prática através das representações pictóricas. Para o recorte temporal e geográfico deste trabalho, o que há é a proliferação de representações religiosas. O *modelo intencional de encomenda* demonstra que, por mais que o lugar seja sagrado, questões de identidade e de sociabilidade estarão sempre atreladas, agindo no interior das confrarias e expondo para aqueles receptores a ideia de diferenciação, de crítica ou simplesmente de devoção.

Contudo, não se pode esquecer dos aportes iconográficos que propiciaram os comitentes e artistas a propor seus *modelos intencionais de encomenda*: as gravuras. Alex Bohrer define muito bem a rede de mecenato que predominava em Minas Gerais. Os artistas eram vistos como negociantes de serviço possuindo determinadas clientelas (irmandades e/ou particulares). Dessa forma, as gravuras foram importantíssimas:

> Graças a essa rede de mecenato, o artista mineiro se projeta como uma espécie de *negociante*, dotado de uma *clientela* que lhe aponta os modelos ou recebe sugestões. Entre os modelos negociados, cumpre destacar as centenas de gravuras dos diversos missais católicos ilustrados, que praticamente todas as irmandades e Ordens Terceiras possuíam. Assim, as gravuras de missais consideradas belas ou mais conhecidas circulavam entre as mãos dos pintores e mecenas mineiros e serviam mais facilmente de modelos iconográficos aos artistas como Mestre Ataíde. (...) Com o uso destas gravuras, o mecenas podia mostrar seu bom gosto e sua atualização frente às modas vindas da Europa e ainda impressionar os espectadores, já acostumados a admirar estas imagens em pequenas dimensões.[511]

Concordo com Bohrer quando afirma que as gravuras dos missais circulavam nas mãos dos artistas. Mas não eram apenas missais; livros de emblemas e outros tipos de imagens também chegavam ao Novo Mundo e serviam de aporte iconográfico para as encomendas tomarem seu *modelo intencional* ideal. Venâncio José do Espírito Santo, o

[511] BOHRER, Alex Fernandes. Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. Ataíde e o Missal 34. *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte, 2004, p. 483.

pintor do coração em chamas, possuía gravuras em seus bens materiais, como arrolado no inventário e partilha amigável de seus bens e dos de sua esposa, dona Bernardina Antônia de Vasconcelos.[512]

A leitura do inventário é bastante interessante, pois transparece o ofício de pintor e marceneiro através dos bens arrolados. Entre eles constam dois serrotes, três martelos, uma máquina de ferro para moer tinhas a óleo, imagens, estampas, quadros, dois painéis em quadros com molduras douradas (um de São José e outro de Nossa Senhora), tintas, óleos, verniz e mais artigos para o oficio de pintor, caixa com moldes e uma outra caixa pequena de desenhos e um diamante para cortar vidros.[513]

A cópia era comum às quatro partes do mundo, mas as gravuras no mundo ibero-americano eram a ponte que ligava o imaginário europeu à realidade do Novo Mundo. Adaptações iconográficas andavam *paripassu* às inovações de cunho arquitetônico, justamente porque não se podiam realizar as mesmas coisas que na Europa, uma forma mestiça de arte nascia nesse novo espaço.

Na pintura, são encontradas em várias partes da Ibero-América temas e formas em comum. Não era apenas uma memória que sobrevivia no Novo Mundo, era a cópia fiel daquilo que predominava na Europa e era tomado como uma fonte verdadeira. Os modelos circulavam, faziam a ponte, mas o imaginário local escolhia quais as formas que se adaptariam melhor aos seus intentos e desejos.

Bohrer, ao analisar os missais e as obras provindas dos modelos deste livro, afirma que a crucificação não foi muito representada em Minas Gerais se comparada ao que ocorreu com a região do Alto Peru, que compartilhava um ambiente social semelhante, como a prática mineradora.[514] Contudo, os motivos que levaram a crucificação ser mais comum ao Alto Peru que em Minas Gerais podem ser explicados pelo imaginário e pela configuração social e natural de cada local. A vivência pessoal e grupal de cada localidade está implicitamente expressa em suas escolhas iconográficas: persuadir a uma ideia,

---

[512] IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei. Inventário e partilha amigável dos bens do Capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa Dona Bernardina Antônia de Vasconcelos, 1879, Caixa 81.
[513] IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei. Inventário e partilha amigável dos bens do Capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa Dona Bernardina Antônia de Vasconcelos, 1879, Caixa 81.
[514] BOHRER, Alex. Os missais de Plantin e outras reminiscências flamengas no barroco mineiro. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia Ferreira (orgs.). *Um mundo sobre o papel*: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014, p. 485.

catequizar, ensinar a seguir as regras de se portar perante uma sociedade pautada pela visibilidade e se diferenciar por esses aspectos, entre outros, são os elementos que configuram aquilo que é apresentado como cultura visual.

A construção das igrejas, a formação das irmandades, a ornamentação das fazendas, das casas particulares: tudo revela tentativas de distinção perante essa sociedade caracterizada também pelo analfabetismo. A imagem sempre foi importante na Europa, e ganhou importância também na Ibero-América, pois era uma forma de demonstrar distinção. No trabalho do artista também perpassava sua colocação como instruído. Afinal, era aquele que portava gravuras, lia livros e sabia interpretar os símbolos e realizar obras ao "gosto moderno".[515]

Camila Santiago, ao analisar as gravuras que circulavam e os temas pictóricos empregados, afirma que os artistas suprimiam da iconografia as cenas que seriam dispensáveis e que não causariam dano à mensagem principal.[516] Além disso, ressalta um aspecto importantíssimo para o artista: o suporte.

O local onde seria alocada a encomenda pictórica contribuía para a supressão de personagens e de símbolos. Isso é importante de ser ressaltado, pois reforça ainda mais a escolha do comitente, o conhecimento do artista e o ambiente destinado. Os artistas também poderiam acrescentar símbolos, personagens, arquiteturas e paisagens de outras imagens, criando assim algo relativamente original a partir das misturas de elementos.

Se é creditada a Manoel Victor de Jesus a prerrogativa de pintor da sobrevivência mestiça das formas ao apresentar sua hierarquia celeste, Joaquim José da Natividade também mescla elementos simbólicos e imagéticos em sua composição na capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Prados. Cabe ressaltar também que o universo pictórico dos artistas mineiros não se restringia *apenas* às gravuras que chegavam. Os artistas estavam em constante movimento, trabalhavam e observavam o trabalho de seus colegas, como já explicitado no capítulo anterior. A inspiração, muitas vezes, estava ao lado dos artistas, quando dividiam o mesmo espaço de trabalho ou quando seguiam os passos dos seus mestres.

---

[515] *Ao gosto moderno* é uma expressão que foi utilizada para dar total liberdade ao artista Manoel Victor De Jesus, quando realizou a pintura para a Irmandade dos Passos, em Tiradentes.
[516] SANTIAGO, Camila. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da Oficina Plantiniana. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Íris; FURTADO, Júnia. (Org.). *Um mundo sobre papel*: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). 1ed.São Paulo /Belo Horizonte: Edusp/ Editora UFMG, 2014, v., p. 495-511, p. 508.

A Minas Gerais do alvorecer do século XIX, mantinha viva a devoção a São Miguel e Almas, herdada dos primeiros colonizadores portugueses. Adalgisa Arantes Campos, ao realizar estudo sobre as Irmandades de São Miguel em Minas Gerais, faz um histórico da difusão do culto no universo da cristandade. Segundo a historiadora, a transmissão do culto teve início ainda no decurso da Idade Média, quando a devoção foi alimentada por algumas passagens referentes a aparições do arcanjo.[517]

O Arcanjo Miguel aparece poucas vezes no livro bíblico, mas sempre com papel relevante no que tange ao combate às forças do mal. Passagem que foi amplamente divulgada na Ibero-america encontra-se no livro do Apocalipse, em que Miguel peleja contra Satanás:

> Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão lutou com os seus anjos, mas foi derrotado; e eles perderam o seu lugar no céu. Assim foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, que é chamado Diabo e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Ele foi expulso para a terra, e os seus anjos foram expulsos com ele.[518]

Essa passagem do Apocalipse é interessante para compreender a iconografia de Miguel como guerreiro divino e comandante das forças celestiais. Em Prados, onde se encontra a iconografia que será analisada, existe um altar em honra a São Miguel guerreiro. A imaginária em madeira policromada apresenta o Arcanjo em vestes militares, tais como as representações portuguesas, portando espada e escudo. Em muitas representações do Arcanjo podemos notar a presença do Demônio sob seus pés. Contudo, na representação da igreja do Rosário de Prados não há menção alguma.

Adalgisa Arantes Campos afirma que, desde a Idade Média, a iconografia fez questão de ressaltar as conexões entre Miguel, a Paixão de Cristo e o fim dos dias presente do Livro de Ezequiel, para utilizar a cruz, símbolo de proteção e isenção de todos os perigos.[519]

Contudo, a importância de Miguel para esta análise recai no papel que o Arcanjo desempenha durante a representação do Juízo, seja ele o Universal ou o Particular. As funções do arcanjo e sua relação com as almas foram dadas através das fontes não canônicas, que circularam após o Concílio Tridentino. Campos faz uma interessante

---

[517] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*, p. 177.
[518] Apocalipse (12:7-10). Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.
[519] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*, p. 183.

análise sobre a representação de Miguel como responsável pelo julgamento das almas. De acordo com a historiadora:

> A introdução da balança nas representações de São Miguel ocorreu a partir do século XI, justamente quando se encontravam em ascensão diversos testemunhos a favor da existência de uma expiação temporária, alguns já referidos nas *Escrituras*, outros acrescidos pelas narrativas de viagem ao além e pela vivência apostólica da Igreja que incentivaram a declaração conciliar sobre o Purgatório no século XIII (Concílio de Lião, 1274). Portanto, embora obras românicas, góticas, renascentistas e maneiristas apresentem principalmente o Juízo Final, a mentalidade religiosa coeva se adianta, amadurecendo em seu seio a crença no Juízo Particular concomitante à morte.[520]

A partir do Renascimento, a balança passa a fazer parte da consumação do Juízo Particular, concepção compartilhada no Barroco ibérico, que culminará na presença maciça do Arcanjo ornamentando inúmeras igrejas e sendo patrono de outras várias confrarias, seja no Brasil, seja na América espanhola, portando seu atributo mais conhecido.

A ideia do Juízo Particular, fortemente presente no período, de certa maneira, apaziguava o medo da morte dos cristãos, desenvolvendo paralelamente outra devoção, a da Boa Morte e do Bem Morrer. Ariès afirma que a ideia da ressurreição da carne no último dia ainda era bem viva no imaginário dos homens desde o século XV, mesmo perdendo popularidade.[521]

Sabrina Mara Sant'Anna aponta que em Minas Gerais predominava um imaginário sobre a morte em que logo após a expiação se dava o julgamento particular, no qual a alma era previamente julgada e mandada para o Inferno, Céu ou Purgatório, onde esperaria o Juízo Universal de Deus. Sant'Anna afirma que o Julgamento Particular é aceito pelos teólogos, mesmo não sendo um dogma como é o Juízo Universal (ou Final), que é atestado em várias passagens bíblicas.[522]

Sabe-se da importância do Bem Morrer e da Boa Morte no mundo Ibero-americano, e concomitantemente, do Juízo Particular, não apenas pela incontável iconografia de São Miguel e Almas e das confrarias referentes à Boa Morte, mas, sobretudo, pelos testamentos que foram realizados, buscando "ganhar peso positivo" na

[520] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*, p. 191.
[521] ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 139.
[522] SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*, p. 58.

Balança de São Miguel durante o primeiro juízo, ou melhor, no Juízo particular. O testamento era a última chance de fazer algo de bom e cristão antes da morte iminente.

A época barroca parecia estar completamente "hipnotizada pela morte", como afirma Vovelle,[523] e legou ao Novo Mundo tal mentalidade e, consequentemente, sua iconografia. Francisco Stastny traz para a apreciação o papel do cronista Guaman Poma de Ayala, relatando que "en cada iglesia haya un juicio pintado donde se muestre el cielo y el mundo y las penas del infierno".[524] Muitas são as catedrais da porção espanhola que compartilham o tema do Juízo Final, diferentemente do que aconteceu em Minas Gerais. Mesmo tendo sido povoada posteriormente, a região de Minas Gerais se apegou mais à ideia dos Novíssimos do Homem ou *Ars Moriendi.*

De acordo com Ariès, o *Ars Moriendi* substituiu a iconografia do Juízo Final, pautada por espaços preenchidos pelos flagelos que antecedem o julgamento e pelo próprio julgamento. A iconografia do Bem Morrer aproxima-se da realidade cotidiana do fiel, o fiel da balança de Miguel, que vem julgá-lo ainda em seu leito quente de morte.[525]

A escatologia do *Ars Moriendi*, de acordo com Stastny, foi menos frequente no universo espanhol, mas igualmente assombrosa.[526] Contudo, o tema *Morte do Justo* e *Morte do Pecador* se encontra presente em algumas igrejas; já em Minas Gerais, Sant'Anna afirma que o tema foi recorrente durante os séculos XVIII e XIX. Mesmo com escassa iconografia, a historiadora atesta a mentalidade local preocupada com o Juízo Particular através dos registros documentais dos testamentos.[527]

A ideia da Boa Morte atrelada ao papel proeminente do culto a São Miguel e Almas, além da ausência iconográfica de representações do Julgamento Final, tal como acontece na Capela Sistina e na Catedral Nova de Salamanca, é apresentado um ambiente pouco favorável para uma iconografia tão detalhista e negativa do Juízo. Afinal, São Miguel e Nossa Senhora são apresentados desde sempre pelo imaginário cristão como intercessores dos pecadores e figuram em todas as obras em que o Juízo Final se encontra representado.

---

[523] VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*, p. 120.
[524] STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: IEP, 1993. (Documento de Trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1), p. 14.
[525] ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*, p. 140.
[526] STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*, p. 13.
[527] SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*.

Contudo, a iconografia presente na igreja de Nossa Senhora do Rosário proporciona uma versão inovadora para o Julgamento das Almas, sendo ela não a comum ao universo ibero-americano, o Juízo Particular, mas um retorno ao que os católicos definem como dia do Juízo, ou seja, aquele dia em que Jesus há de julgar os vivos e os mortos, dando, enfim, sua sentença final.

O Apocalipse de São João não é um texto referente ao diabo, pelo contrário, o texto é sobre o poder de Jesus Cristo, o majestoso homem, filho de Deus, que venceu a morte e encontra-se eternamente na glória dos céus, de onde julga os vivos e os mortos.

No mesmo texto, temos referência a uma mulher, "vestida de sol, tendo a lua debaixo dos pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça".[528] Muitos estudiosos da Bíblia visualizam essa passagem como alusão a Virgem Maria, aquela que gerou Jesus. Outros acreditam no caráter metafórico da passagem, ao enxergar na mulher, Israel, e sua coroa como as doze tribos. Contudo, a passagem acima mencionada sempre esteve presente no imaginário cristão no que tange à iconografia mariana, pois, após o Concílio de Trento, Maria ganhou cada vez mais visualidade e tarefas na mediação com os céus.

As representações do Juízo Final, como já foi afirmado, datam ainda da Idade Média. De acordo com Delumeau, "em todo o decorrer da Idade Média, a igreja meditou sobre o fim da história humana tal qual foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos".[529] Contudo, o próprio historiador ressalta que, como observara Emile Mâle, as ameaças que o Apocalipse retratava em sua narrativa estavam vivas no imaginário dos homens no final do século XV e nos primeiros anos do século XVI, sendo "um dos momentos da história em que o Apocalipse apoderou-se mais fortemente da imaginação dos homens".[530] Dessa forma, o medo do "fim do mundo" foi um dos elementos que permaneceu na transição entre a Idade Média e Renascimento, sendo um dos subsídios dos medos do mundo Moderno.

O medo do Juízo atravessou o Atlântico a bordo dos corações dos europeus e desembarcou no Novo Mundo, ocasionando novas interpretações. Se o homem da Idade Média temia o Juízo Final, aquele representado em suas catedrais, mostrando a separação das almas, o inferno, o paraíso, os demônios batalhando por almas e Miguel usando da

---

[528] Apocalipse (12:1). Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.
[529] DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 206.
[530] DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente,* p. 206.

balança e da espada, no Barroco temos o temor pelo Juízo Particular, algo mais atenuado e positivo, que alimentava a esperança e abrandava o medo do inferno. Com o Juízo Particular a alma não ia diretamente para Satanás, existia a opção do Purgatório, onde o fiel ficaria purgando seus pecados até o final dos tempos, quando subiria à glória dos céus, juntamente com os eleitos.

Delumeau afirma ainda que existiam duas interpretações sobre o Apocalipse: os mil anos de felicidade e o Juízo Final, sendo que a milenarista acabou ganhando um viés mais cotidiano e simples, alargando a esperança e diminuindo o temor. Contudo, não é apenas o Apocalipse que relata sobre o fim dos homens. Há inúmeras passagens que indicam o Juízo, tais como Marcos (cap. 12 e 13); Lucas (cap. 12); Isaías (cap. 27 e 28); Ezequiel (cap. 1, 8, 21 e 37), Daniel (cap. 2, 7 e 12), o Salmo 50; Primeira Epístola aos Coríntios (15:52); Primeira Carta a Timóteo (cap. 4:13 e 17) e por fim, o Apocalipse de São João.

Utilizando das fontes bíblicas e dos apócrifos, a iconografia que permeou o imaginário europeu até meados do século XIV foi um emaranhado trágico da visão escatológica, sendo seus principais componentes

> (...) os anjos cujas trombetas anunciam à terra cataclismos terrificantes; a aparição, sobre um arco-íris, do juiz sentado em um trono resplandecente, a espada na boca, cercado de animais fantásticos, de querubins, dos apóstolos e dos vinte e quatro sábios; a ressurreição da carne; o livro da vida e da morte; a separação dos eleitos e dos condenados, os primeiros entrando de manto branco na deslumbrante Jerusalém celeste, os outros precipitados nos tormentos do inferno.[531]

No Juízo Final representado na capela Sistina, pintado entre os anos de 1535 e 1541 por Michelangelo, podemos visualizar um pouco dessa representação, no século XVI, da segunda vinda de Cristo e a salvação e condenação que segue ao Juízo Final. Por sua vez, Delumeau rememora as representações do Juízo presentes em Salamanca, em suas duas catedrais conhecidas respectivamente como "Catedral Velha", com a cena do Juízo datada do século XII e a "Catedral Nova", com a representação do Juízo datada do século XV-XVI. O autor leva a refletir sobre a mudança ocorrida na iconografia do Juízo, o que demonstra também uma mudança de mentalidade desse público religioso.

[531] DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*, p. 209.

Enquanto há, na Catedral Velha, um Cristo majestoso, em meio ao que seria o julgamento dos eleitos e condenados, com uma representação "pouco traumatizante" em uma parede lateral, na Catedral Nova a iconografia já ganha outra forma, adquirindo lugar de destaque, sobre a abside e de frente para o público, apresentando a divisão entre o Paraíso e Inferno, com Cristo em posição rígida voltado para os condenados (figs. 65 e 66).

Imagem 65: Catedral Velha de Salamanca.
Fonte: Google Imagens.

Imagem 66: Catedral Nova de Salamanca.
Fonte: Google Imagens.

Delumeau afirma que essa iconografia aterrorizante do Juízo acabou disseminada nas grandes cidades, catedrais e aldeias do mundo europeu, através dos sermões que corriam estrada afora com os religiosos, como Vicente Ferrer. A Sistina de Michelangelo, as representações de Dürer, de Jan Van Eyck, entre outros, beberam nessa fonte que era o medo do final dos tempos. Medo este que atravessou o Atlântico, não só na mentalidade religiosa do homem barroco, hipnotizado pela morte, mas, sobretudo, nas gravuras que circularam nesse vai e vem de homens, fazendo a ponte de ideias e materiais entre Velho e Novo Mundo.

As duas versões do Apocalipse, a positiva (Milenarismo) e a negativa (Juízo Final) são difíceis de serem detectadas pelo historiador, justamente porque, independentemente da versão adotada, esses homens estavam envolvidos pelo medo do final dos tempos. Contudo, pelos vestígios imagéticos, pode-se ter uma pequena ideia dos medos que assolavam esses homens.

Um deles é o legado da gravura. Antoine Vérard publicou uma *Art de bien vivre et de bien mourir*, por volta de 1500. Essas ilustrações trazem a ideia difundida na colônia da Boa Morte e da Morte do Justo e do Pecador, como já explicitado.

Para se alcançar uma Boa Morte e ter um Juízo Particular positivo, ou seja, esperar pelo julgamento final no Purgatório, era necessário seguir uma conduta virtuosa e alinhada aos preceitos cristãos, o que era realmente complicado para os homens e mulheres de Minas Gerais. Sabrina Mara Sant'anna explicita essa conduta:

> Na região aurífera, predominava a crença no milagre e o culto dos santos, mas também a valorização do mundo das ocupações (status) em detrimento da mortificação e expiação dos pecados da vida, a extroversão e a licenciosidade. O jejum e a continência sexual eram raramente acatados, sendo levados a efeito somente em dias de grande significação do calendário litúrgico. As obras de misericórdia eram feitas, basicamente na iminência da morte e a participação nos diversos sacramentos, principalmente o matrimônio, era demasiadamente irregular.[532]

O homem barroco da região aurífera de Minas Gerais desejava a salvação, tinha medo da morte, mas detinha certo apreço pelas coisas mundanas, o que levava a uma certa ausência dos preceitos cristãos em seu cotidiano. Eram, sem dúvida nenhuma, homens devotos, mas mantinham relações sentimentais quase humanas com seus santos, tratando com uma intimidade que não se deve às almas eleitas. Erigiam capelas, agrupavam-se em irmandades leigas, realizavam festas para os padroeiros, tinham em alta conta a Semana Santa e as procissões. Contudo, como já ressaltado, esse engajamento não era apenas religioso, era também formal, com sentido puramente de *status* dentro da sociedade cada vez mais mestiça e complexa de se distinguir. Pecadores como eram, apegavam-se à esperança do Juízo Particular, para não caírem diretamente nas garras do demônio e no fogo do inferno.

Sendo assim, no antigo povoamento que deu origem à cidade atual de Prados, foi construída em meados do século XVIII, uma capela em honra a Nossa Senhora do Rosário. A tradição conta que as irmandades de Nossa Senhora do Rosário eram compostas pelos negros escravos que residiam nas imediações. A agremiação de Prados, por sua vez, leva o nome de "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos".

A freguesia, que pertenceu a São José Del Rei, até o ano de 1890, teve um forte crescimento urbano devido aos veios de ouro e pela passagem das tropas e boiadas que iam em direção à Zona da Mata. Apesar de singela, a freguesia de Prados deu ao mundo ibero-americano nomes importantes, como o de Inácio Correia Pamplona.

---

[532] SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer*, p. 71.

Isto posto, há na pequena capela do Rosário dos Pretos uma iconografia preciosa e distinta daquilo que se "reproduzia" na colônia. No teto da capela-mor encontra-se a representação de Jesus Cristo com dorso descoberto, tendo apenas um manto vermelho envolto ao corpo, segurando uma enorme cruz de madeira com o braço e mão esquerda, enquanto a mão direita envia para a terra um raio de fogo, o qual passa pela presença inquietante da Virgem Maria, com uma feição desistente, permitindo que o raio de fogo passe por ela e caia sobre a terra. A posição da Virgem é inquietante porque ela não encara Jesus, muito menos a ação do raio de fogo. Com a mão direita segura o rosário sobre o peito, enquanto a mão esquerda permite a ação de Cristo em enviar o raio à humanidade, representada ali por um globo azulado abaixo da Imaculada. Na balaustrada que fecha a composição, seguindo a arquitetura do teto, há quarto personagens. Um é o anjo loiro que segura com a mão direita uma chave, enquanto traz na outra uma corrente; o outro é o pelicano com o peito em sangue alimentando seus dois filhotes; outro anjo loiro toca uma trombeta, de onde saem as palavras *Væ vobis*, ao mesmo tempo em que segura um cálice; e fechando a composição dos vértices da balaustrada, aparece a fênix em chamas (imagem 67).

Imagem 67: Teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, MG, séc. XIX, Joaquim José da Natividade (atribuição). Foto: Kellen Silva, janeiro de 2015.

Simbolicamente, o teto traz toda uma representação simplificada do Apocalipse de São João. O raio de fogo, que é lançado à terra por um Jesus Cristo impassível, aparece metaforicamente em algumas passagens, como:

> Do trono saiam relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono ardiam sete tochas de fogo, que são os sete espíritos de Deus (Ap 4.5). Depois disso, o anjo tomou o turíbulo, encheu-o de brasas do altar e lanço-o por terra; e houve trovões, vozes, relâmpagos e terremotos (Ap 8.5). O primeiro anjo tocou, saraiva e fogo misturados com sangue, foram lançados por terra; e queimo-se uma terça parte da terra, uma terça parte das árvores e todo seu verde (Ap 8.7).[533]

Jesus é o centro da representação iconográfica simplificada do Juízo, e essa versão é interessante por alguns motivos. Primeiro, porque no mundo cristão pós-Concílio Tridentino, a representação mariana ganhou uma enorme força, sendo sempre apresentada como parte importante da composição iconográfica das igrejas. No teto da capela de Prados, Jesus reassume sua posição central na iconografia, tal como as antigas representações do Pantocrator, legando à Virgem um lugar intermediário. Segundo, porque a devoção da irmandade não coincide com a iconografia apresentada, uma vez que o mais comum seria a representação apenas de Nossa Senhora do Rosário e cenas que remetessem a ela. No teto, existe apenas uma pequena menção ao seu título, com a Virgem guardando sobre o peito, o rosário.

Como explicitado, o medo da morte, a vivência desse medo atrelada ao cotidiano libertino ibero-americano, levava o homem fiel que aqui vivia a se preocupar enormemente com o pós-morte. A presença maciça de São Miguel e suas almas do Purgatório e os ritos do Bem Morrer demonstram que essa preocupação podia até ser intermitente, mas sem dúvida, era inquietante, justamente porque a vida era efêmera demais nos confins de Minas Gerais, sobretudo para os negros escravos.[534]

Olhando pela perspectiva do observador da iconografia do teto, a presença inquietante do Cristo apocalíptico lançando a ira do céu sobre a terra pode ser entendida como uma mensagem edificante, ou seja, a versão simplificada do apocalipse serve para exemplificar o que ocorreria com os pecadores no dia do julgamento final: fogo, trovões e ausência da intercessora para salvar as almas.

---

[533] Livro do Apocalipse. Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.

[534] COSTA, Iraci del Nero da. Análise de Morbidade nas Gerais (Vila Rica, 1799-1801). In: LUNA, Francisco. V; COSTA, Iraci del Nero; KLEIN, Hebert S. *Escravismo em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

O papel de Maria como intercessora se perde na iconografia do teto da capela do Rosário de Prados. Nossa Senhora não intercede, não ousa nem encarar seu filho para pedir piedade aos homens. É por ela que o raio da destruição passa e leva "saraiva e fogo misturados com sangue" sobre os mortais.

Qual o sentido da ausência da misericórdia Mariana para com os seus filhos? A iconografia apresenta, de forma elegante e simplificada, cenas do fim dos tempos, mas sem a divisão entre pecadores e justos, como aconteceu com a grande maioria das representações das passagens apocalípticas baseadas em São Mateus. Não há Miguel pesando as almas ou confrontando o Demônio, como no Apocalipse, muito menos Maria representa o papel de intercessora. O que se vê no teto da capela de Prados poderia ser interpretado como um momento pós-julgamento das almas piedosas e pecadoras, no qual Maria já teria realizado seu papel de advogada e salvado aqueles que aguardavam no Purgatório e os que ainda estavam na terra, do "fogo eterno" do inferno.

Essa interpretação ganha mais força, quando são analisados os símbolos presentes na balaustrada que cerceia a cena principal. Os anjos são o elemento que clareia a possível mensagem devocional, uma vez que um deles porta a chave e a corrente, e o outro anuncia o fim dos tempos com o *Væ vobis.*

O anjo que segura a chave e a corrente é uma claríssima referência à seguinte passagem do Apocalipse: "Vi, então, descer do céu um anjo que tinha na mão a chave do abismo e uma grande algema. Ele apanhou o dragão, a primitiva serpente, que é o demônio e Satanás e o acorrentou por mil anos".[535]

Essa passagem elucida claramente qual função o anjo desempenha na alegoria do teto. Fala-se em alegoria, porque essa iconografia, apesar de ser simplificada no que tange aos inúmeros personagens que poderiam estar presentes, é complexa e merece uma atenção aos detalhes. Aby Warburg já chamava a atenção para os *particulares* das imagens, pois são eles que dão as pistas para a sua identificação.

Sendo assim, ao se identificar o anjo alusivo à prisão do demônio, que abriria para os mortais mil anos de glórias, antes do julgamento final, os outros personagens

[535] Apocalipse (20:1-2). Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.

simbólicos se justificam, levando a crer que o artista pensou o teto como uma narrativa a ser observada, absorvida e, posteriormente, apregoada.

Como já ressaltado, quando me propus a realizar um trabalho iconológico, que leva em consideração diversas variáveis interdisciplinares, um dos maiores perigos é a leitura enviesada daquilo que está representado, pois apesar de tentar sempre aproximar de uma verdade, nunca se terá certeza. Mas se não se propuser a arriscar, nem perto de uma possibilidade irá se chegar.

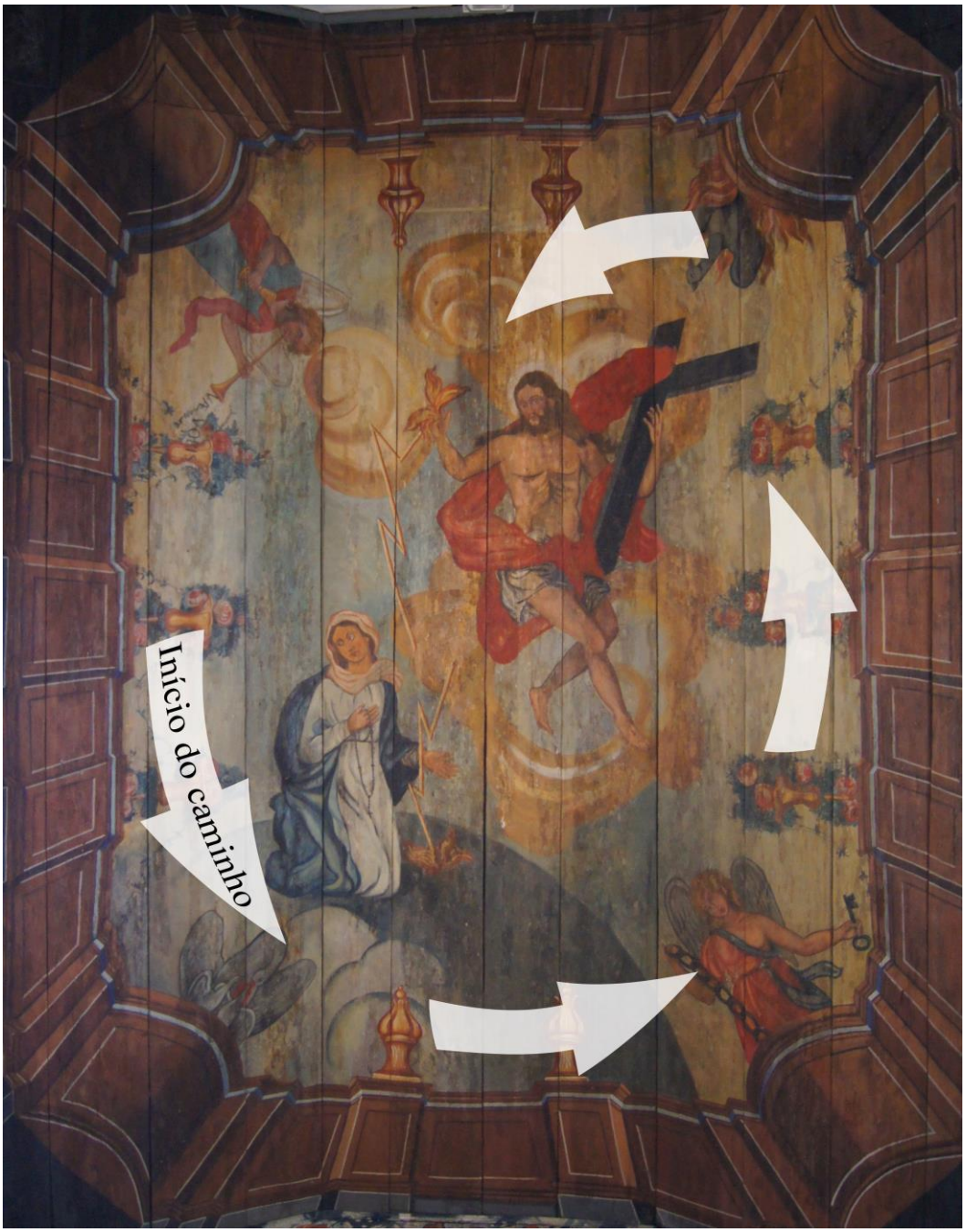


Imagem 68: Sentido da leitura iconográfica que leva ao Juízo simplificado: as almas puras já estavam salvas, sobrando apenas o castigo aos ímpios. Foto: Kellen Silva.

Portanto, ao se observar o sentido em que se encontram os personagens secundários da pintura do teto, nota-se que eles não estão ali por um mero acaso ou escolha deliberada dos comitentes ou do artista. Estão ali para contribuir na narrativa imagética.

Quando o teto da nave é observado no sentido da esquerda para a direita, ou seja, do lado do Evangelho para o lado da Epístola, pode-se ver nitidamente um caminho iconográfico que culmina na representação central do teto (imagem 68). Inicia-se com a forte representação do anjo loiro que segura o cálice e toca a trombeta, de onde sai a expressão *Væ vobis*. A expressão latina significa "ai de vós", e iconograficamente se encaixa nas passagens bíblicas referentes ao fim dos tempos:

> A esta altura da minha visão eu ouvi uma águia que voava pelo meio dos céus, clamando em voz alta: ai, ai, ai dos habitantes da terra, por causa dos restantes sons das trombetas dos três anjos que ainda vão tocar.[536]

O cálice tem um variado sentido iconográfico dentro do simbolismo cristão, contudo, pode ser considerado como uma metáfora do destino dos homens. Pode ser a benção eterna ou castigo, sendo também considerado como contrapeso dos pecados em representações do Juízo Final, quando as almas se encontram sobre a balança.[537]

Aqui, o cálice é conectado ao sentido da paixão de Cristo e sua agonia no monte das Oliveiras, esperando para o seu destino final como homem. Atrelado a esse simbólico cálice, a trombeta anuncia o sofrimento às almas depravadas, como Dante já explicitava em sua Comédia. *Ai de vós, almas depravadas* que levaram Jesus ao sacrifício.

Essa conexão se faz mais forte se for seguido o sentindo do teto, realizando a observação pelo lado do Evangelho. No vértice seguinte há a representação do pelicano de peito aberto alimentando seus filhos. O pelicano é inexoravelmente o símbolo do sacrifício de Jesus, pois alude à metáfora feita à mãe pelicano, que, para alimentar seus filhos, abre o próprio peito e os alimenta com seu corpo e seu sangue. Algo muito semelhante ao que acontece nas celebrações eucarísticas. Essa iconografia do pelicano e seus filhotes foi muito popular nos séculos XVIII e XIX e se manteve firme em várias representações do universo ibero-americano.

---

[536] Apocalipse (8:13). Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.
[537] HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994, p. 72.

Seguindo a composição da balaustrada do teto, no vértice conjugado com a pintura do pelicano, há o anjo que segura a chave e a corrente. Esse anjo é quase a reprodução perfeita da passagem do capítulo 20 do Apocalipse. "Eis então o anjo que prenderá o demônio, aquele vil inimigo que desafiou Deus para roubar as almas dos homens".[538] O anjo é a representação mais legítima e direta do poder de Deus e da vitória sobre Satanás, que demonstra também uma segunda chance aos pecadores, que agora podem se apegar sem culpa à ideia de Purgatório. Vitória que se concretiza na fênix, fecha o quarto vértice do teto.

Antes de voltar os olhos para a cena principal, a balaustrada anuncia o repertório iconográfico do Juízo Final consumado. A fênix aponta isso, pois é o símbolo da permanência, da eternidade e da renovação contínua. Aquela que renasce das cinzas é o símbolo do homem-deus que desceu à mansão dos mortos e ressuscitou ao terceiro dia. Na arte medieval, a dupla de aves pelicano e fênix compartilhou do simbolismo ligado a Jesus, seja o sacrifício, seja a glória.

Por sua vez, a cena principal apresenta Jesus lançando sua fúria sobre os homens pecadores. Nossa Senhora já teria feito seu papel de intercessora e como mais nada podia fazer para ajudar as almas que estavam destinadas ao inferno, apega-se ao rosário, com um sentido muito mais humano que celestial, como um último esforço para salvá-los.

Existe então um imaginário religioso do cotidiano ligado ao medo. Ao medo da morte, ao medo do desconhecido além. O homem barroco colonial tinha medo de não conseguir se salvar do inferno e se apegava à ideia da Boa Morte e do Bem Morrer para alcançar um lugar no Paraíso. Na iconografia da igreja do Rosário há uma visão adequada e simplificada do Juízo, que engana os olhos em um primeiro momento.

Intercessora dos pecadores e devoção da irmandade que erigiu a capela, Nossa Senhora do Rosário se apresenta desanimadora no conjunto iconográfico. Em um primeiro momento não se consegue enxergar a tradição da Virgem como advogada dos impuros de alma. Ela se encontra conformada com o destino dos homens, não olha para seu filho, perde seu olhar em busca de consolo, segurando seu rosário sobre o peito. Fez o que foi necessário, salvou quantas almas pôde da danação final, mas não conseguiu se sentir plenamente satisfeita. O gestual da representação demonstra isso.

---

[538] Apocalipse (20:1). Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/12/>.

Apesar de se encaixar a iconografia apresentada pelo artista Joaquim José da Natividade na perspectiva Milenarista, ou seja, na perspectiva positiva do fim dos tempos, a Virgem continua incomodando, bem como Jesus Cristo. São temas que fogem ao comum da colônia, pautada nos temas de missais (Anunciação, Natividade, Epifania, Crucificação, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Ascensão da Virgem e Santíssima Trindade), bem como da vida dos santos de devoção, sobretudo sobre os padroeiros.

Mesmo sendo um tema incomum, o provável artista da obra da capela do Rosário dos Pretos de Prados, Joaquim José da Natividade, traçou um caminho especialmente florido, devido à profusão de flores em suas obras, e inovador até a Comarca do Rio das Mortes. Confundido muitas vezes com Manoel da Costa Ataíde e com outros artistas de renome da região de Vila Rica e Mariana, esse homem das tintas provavelmente viu os Novíssimos do Homem realizados por José Gervásio de Souza, coincidentemente, para a Igreja do Rosário dos Pretos de Ouro Preto.

Imagem 69: O Juízo - José Gervásio de Souza. Fonte: CAMPOS (2012).

Os Novíssimos são quatro telas que mostram os "fins últimos do homem", o medieval *Ars Moriendi* com uma nova versão. Feitas entre os anos de 1792/93 em Vila Rica, período que se julga ser o de aprendizagem de Joaquim José da Natividade pelos ateliês da região que compunha a *cultura visual central*, podem ter influenciado a composição futura do teto da capela mor do Rosário de Prados, principalmente a tela do juízo (imagem 69).

A inovação trazida por José Gervásio é delicada e positiva em relação ao medo da morte e do julgamento final. Adalgisa Arantes Campos faz uma primorosa análise iconográfica da tela, que muito elucida nossa interpretação do teto da capela do Rosário de Prados:

> Como artista alinhado com a sensibilidade da sua época, ignora o final dos tempos à maneira catastrófica anunciada por João no Apocalipse. Igualmente, não repetiu aquele tipo de composição dualista que separava, inspirada no Evangelho de São Mateus, os justos dos pecadores, tal qual se vê na tábua anônima, o "julgamento das almas" do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Por sua vez, prescindiu também da representação das dissensões que emergem na consciência do moribundo, reveladas nas artes através do confronto exterior entre as forças do bem e do mal freqüentes no gênero pictórico denominado a Morte do Justo e do Pecador. Optou pela relação pessoal e direta da criatura com o criador. Inclinou-se para uma experiência religiosa mais refletida.[539]

Alguns aspectos formais chamam a atenção quando imaginamos Joaquim José da Natividade apreciando a tela de José Gervásio de Souza: a posição de Jesus Cristo. Ambos estão sentados sobre as nuvens, com o dorso desnudo e em posição de julgamento. Enquanto o Cristo de Natividade lança raios de fogo sobre a terra, o de Gervásio segura um cetro que remete ao fogo. O que muda é a interpretação do Juízo Universal. Em Prados não há pecadores, não há uma relação pessoal e direta com o criador, pelo contrário. A posição de desânimo da Virgem demonstra que a intenção do artista foi completamente distinta daquele de Ouro Preto. Se o julgamento tendeu positivamente para a mulher desnuda dos pecados mundanos, no Rosário dos Pretos de Prados, o julgamento já se deu e o que sobrou foi destruído.

Contudo, mesmo com abordagens diferentes no que tange às representações do Juízo Final, ambas as obras demonstram uma perspectiva positiva sobre aqueles que agem segundo os preceitos da Igreja Católica. Campos afirma que o julgamento divino pela

[539] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor lusobrasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 9, Ano IX, n. 2, Maio/Junho/Julho/Agosto de 2012, p. 16

perspectiva barroca é misericordioso e justo, julgando todos com equidade. No caso de Prados, Jesus é extremamente justo, mas não se esquece das almas depravadas.

Depois dessa análise, fica claro como era importante a recepção das gravuras, dos livros e, principalmente, do intercâmbio realizado pelos artistas através das distintas visualidades existentes. Joaquim José da Natividade, apontado como o possível artista que ornamentou o teto da capela-mor de Prados, é analisado aqui através da mobilidade, e não só aquela referente à mudança de *status* social, mas mobilidade pelo território de Minas Gerais e, consequentemente, por suas distintas culturas visuais.

O caso de Joaquim José da Natividade é emblemático, pois lança luz em um elemento importantíssimo para a arte brasileira: o aprendizado pictórico e suas trocas regionais. Esta tese se propõe a trabalhar a tríade mais famosa de artistas que atuaram na região da cultura visual do Rio das Mortes. Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo e Joaquim José da Natividade foram apenas os mais famosos, aqueles que podem ser denominados *mestres*, pois arrematataram os grandes serviços da região das Vilas de São João Del Rei, São José Del Rei e entorno, deixando sua obra documentada. Mas se enganam aqueles que pensam que esses homens estavam sozinhos.

Manoel Victor de Jesus deixou registrado Gregório José da Paixão, escravo.[540] Venâncio José do Espírito Santo legou seus objetos de oficio aos seus filhos.[541] Joaquim José da Natividade legou o recebimento de uma dívida de nada menos do grande mestre João Nepomuceno Correia e Castro. Todos esses registros documentais demonstram a importância dos *aprendizes.* Aqui, a obra de arte se torna ainda mais interessante porque perpetua alguns elementos da oficina – ou escola – em que cada um passou.

4.2.4 Minerva Mineira

Demonstrando a polivalência dos artistas do período, que variava desde grandes encomendas até os mais simples ex-votos, encontra-se a pintura ornamental de uma cadeirinha de arruar, objeto que foge aos esquemas já apresentados aqui, no decorrer desta tese.

---

[540] Rol dos confessados da Vila de São José. Aqui, acessado a partir do banco de dados digital organizado pelos profs. Douglas C. Libby; Clotilde A. Paiva. Original: IHGT, Tiradentes, MG.
[541] IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei. Inventário e partilha amigável dos bens do Capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa Dona Bernardina Antônia de Vasconcelos, 1879, Caixa 81.

A cadeirinha de arruar é um conhecido meio de transporte da Ibero-america, no qual temos dois ou mais escravos carregando uma liteira com um único assento, completamente adornada, tanto pela pintura de sua parte externa, quanto pela indumentária que os escravos utilizavam. Tal objeto valida a ideia sobre o aspecto visual ser de extrema importância para a configuração da pompa pessoal e demarcação de espaços de poder e sociabilidade por meio da imagem.

Nota-se que a Serpentina, nome designado pelo Museu Regional de São João Del Rei para o objeto em questão, era também um importante demarcador de status social, não apenas por ser um meio de transporte mas, sobretudo, pela preocupação com sua ornamentação. Heloisa Barbuy, ao analisar o acervo do Museu Paulista, afirma que

> A preocupação estética faz-se notar, literalmente, à primeira vista, pelo rebuscamento da ornamentação. Além de quatro painéis a óleo com representações mitológicas que chamam a atenção, podem-se observar diversos detalhes ornamentais: mesmo as partes lisas da madeira tem sua decorativa, servindo como base para realçar os entalhes dourados, já que pintadas de vermelho. A forma da capota, remates em bronze, pés em volutas... nem mesmo as hastes que sustentam os varais deixam de demonstrar a preocupação estética. No interior, também com um certo rebuscamento, assento de madeira, teto e paredes revestidos de veludo carmesim.[542]

O apontamento de Heloisa é concernente aos analisados aqui. A visualidade é fundamental para essa sociedade que precisa e quer se diferenciar. A beleza da cadeirinha de arruar (ou serpentina) é mais um dos exemplos que expressam o gosto e a necessidade da imagem como forte demarcador de espaços. Era importante ver, mas provavelmente ser visto era ainda mais. Esse desejo de ser visto seria compartilhado em todas as esferas, desde o religioso, como é o caso do busto do comendador João Batista Machado no teto da igreja de São João Del Rei até a ornamentação da cadeirinha de arruar, objeto de luxo, feito justamente para chamar a atenção dos transeuntes. Heloisa Barbuy afirma que a ornamentação servia também como uma identificação do proprietário, uma vez que

> existiam em pequenos números e que só as possuíam as famílias mais abastadas, essas cadeirinhas, de uso estritamente urbano, além de marcar individualmente, seus proprietários, constituíram-se, também, em elementos distintivos de uma classe social. Assim, não devemos examiná-las não somente como meios de transporte mas, principalmente, como signos de diferenciação social.[543]

---

[542] BARBUY, Heloisa. Entre liteiras e cadeirinhas. In: MENESES, Ulpiano T. Bezzera de et al. *Como explorarum museu histórico.* São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992, p.19-21, p.19.
[543] BARBUY, Heloisa. *Entre liteiras e cadeirinhas*, p.20.

Da mesma forma que os Ex-Votos, também realizados por pintores de renome, as cadeirinhas de arruar podiam ser ornamentadas pelos conhecidos mestres pictóricos. No caso apresentado, acredita-se, através da análise formal, que a ornamentação externa da cadeirinha pertença ao traço de Manoel Victor de Jesus, nosso conhecido mestre pintor da vila de São José Del Rei.

Manoel Victor de Jesus, apesar de ser um ótimo iconografista, conhecendo e ampliando o variado repertório simbólico que fluía através das gravuras e da literatura, não conseguia ser, de fato, um artista com ótimas proporções, tendo bastante dificuldade em realizar determinados elementos formais e anatômicos em suas obras. Como já afirmado em minha dissertação de mestrado,

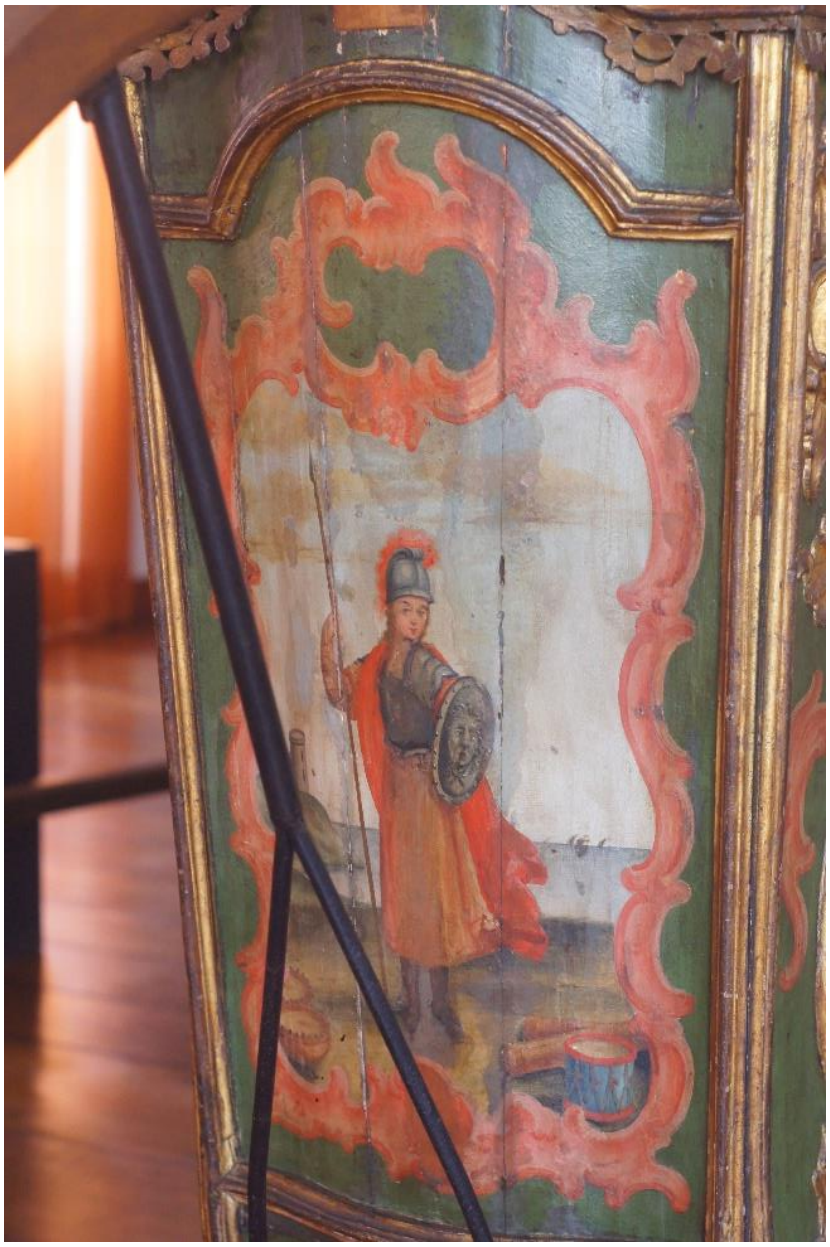


Imagem 70: Minerva ou Arte da guerra. Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

> Comete alguns pequenos deslizes ao que se refere à composição da forma de seus personagens. Entretanto, o que seria um problema acabou se transformando em um *estilema*. A forma como o artista trabalha o posicionamento das cabeças e seu formato é um dos elementos que o difere de outros artistas que trabalharam na mesma região durante o mesmo período. O artista gostava de retratar os rostos em posição de meio perfil ou em três quartos, ou seja, com a cabeça voltada para um dos lados. Essa posição era muito difícil de ser executada em forros, pois o artista precisava ter outra percepção, sem se esquecer da perspectiva. Para realizar a pintura do rosto em três quartos, este resultava mais largo de um dos lados, tendo um olho mais estreito que o outro, acompanhando o posicionamento da face. A mesma coisa para a boca, que, do centro para o canto, deveria ser mais curta, tendo um desenho distinto daquele voltado para o observador. Essa tentativa de usar o modelo de meio-perfil acabou conferindo aos seus personagens uma face oval, onde a construção da cabeleira, aliada ou não ao véu nas representações femininas, culminou com uma projeção maior da testa, que se sobressai, limpa e avantajada em todas as suas representações, sejam elas femininas ou masculinas[544].

Os anjos que se encontram no Passo da Paixão em Tiradentes, são exemplos desse *estilema* de Manoel Victor de Jesus e também daquilo que aqui foi denominado "escola de artes". É pertinente que se atenha *apenas* ao anjo representado do lado esquerdo segurando uma lança. A posição do corpo é semelhante em tudo com a representação da cadeirinha de arruar: a cabeça em posição três quartos, o braço "inchado" que segura a lança e a posição dos pés distanciados e abertos.

Fora isso, percebe-se a paleta de tons avermelhados, com fundo claro em tons de amarelo, azul e ocre. Cores trabalhadas pelo artista na projeção de elementos ornamentais em que o jogo do claro/escuro propiciaria uma observação em profundidade das pinturas. Essas cores pertencentes à paleta de Manoel Victor de Jesus podem ser notadas de forma nítida quando conjugadas ao elemento ornamental de mais uso do artista, as rocalhas.

As rocalhas são conhecidos estilemas do artista, apesar de comuns ao esquema ornamental da época. Demonstrando todo o apego que Manoel Victor de Jesus detinha pelos modelos que desembarcavam da Europa, as rocalhas dão mais graça e significado aos elementos figurativos. A delicadeza do desenho, atrelado ao tipo de paleta utilizado, fornece um ambiente que comunga do tema. No caso da cadeirinha de arruar, há o tom vermelho combinando, simbolicamente, com o status social daquele que é transportado, visto que o vermelho é ligado à realeza e fidalguia.

---

[544] SILVA, Kellen Cristina. *A mercês crioula,* p.199.

O que é importante ressaltar é que o anjo com lança localizado no passo da paixão possui em seu entorno o mesmo tipo de rocalha que emoldura a representação figurativa da cadeirinha. Além disso, a paisagem inserida no interior de uma dessas molduras "arrocalhadas" do objeto apresentado, também é um estilema de Manoel Victor de Jesus, principalmente quando a paisagem se encontra em grisalha.

Imagem 71 e 72: Anjos da Paixão, Passo da paixão, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1800

Já foi discutido sobre o uso da grisalha no decorrer desta tese, mas aqui é necessário retomá-lo. No caso da cadeirinha, as imagens que representam a paisagem são bem distintas do ambiente visual de Minas Gerais, sobretudo a paisagem que se encontra ao fundo da imagem figurativa, que mesmo não estando totalmente em grisalha, tende a um único tom, de paleta mais clara comparada ao bordo em rocalha vermelha.

O tom de um tempo já findado ou de um sonho, "a dupla dimensão da grisalha – material e psíquica – está aí, ao alcance da mão, ou, melhor dizendo, ao alcance da

sensação"[545], como posto por Didi-Huberman, atrelado aos elementos simbólicos que estão ali representados – aves, árvores, torres e água – conduzem o observador a indagar sobre aquelas paisagens e a ter certeza de que elas significam algo para aquele que é o seu proprietário.

Novamente questiona-se qual norma política, ideológica ou social se esconde por trás das escolhas da iconografia ou se esses "Modelos" eram simplesmente escolhidos de forma aleatória, tanto pelo artista quanto pelo encomendante. O caminho traçado até aqui não permite acreditar que o processo de escolha iconográfica e, consequentemente, simbólica, dava-se de forma aleatória, pelo contrário, era muito bem definida pelas partes, pois era necessário que a imagem agisse como forte demarcador social, além de condutor de intenções.

No caso da cadeirinha de arruar, conjectura-se sobre sua função como objeto atrelada a sua intencionalidade como imagem. É necessário voltar a ela, para se tentar compreendê-la.

Imagem 73 e 74 :Paisagens. Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

[545] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha Poeira e poder do tempo*. Posição 311 do Kindle.

A parte traseira da cadeirinha de arruar é pintada em um tom de verde escuro, adornada com entalhes em madeira, que deixam transparecer resquícios de tinta dourada. Sobre o verde, abre-se uma moldura em rocalha flamejante vermelha que abriga um céu azul claro, com nuvens em pinceladas rápidas, que vai ao encontro do mar. Nesse plano de fundo nota-se, à direita, a presença de três barcos, enquanto no espaço que se abre à esquerda, nota-se um elevado montanhoso, de onde surge uma construção semelhante a uma muralha. Ao primeiro olhar, a torre arredondada se faz semelhante a um farol, mas no detalhe sua função parece ser mais de proteção do que de guia.

A ideia de que a construção seja uma muralha é complementada pela presença, no primeiro plano, de uma figura mítica. Com o rosto em posição ¾, típico de Manoel Victor de Jesus, e com traços femininos, há uma mulher com cabelos ondulados em tom marrom, encimados por um elmo acinzentado acompanhado por penachos vermelhos. No rosto delicado percebe-se um semblante vitorioso, pois a jovem armada com uma lança e escudo dirige ao observador um sorriso significativo. Sua indumentária é composta por uma armadura de peitoral arrematada por uma comprida capa vermelha, que transpassa o braço direito, o mesmo que segura a lança em verticalmente. O braço tem os mesmos problemas estruturais encontrados nos anjos do passo da paixão, em Tiradentes, sendo mais um dos elementos que indicam a autoria de Jesus. Por sua vez, o braço esquerdo segura um escudo, cujo detalhe é emblemático: a presença da mitológica Medusa, símbolo presente também no escudo de Atena, a Minerva romana. A indumentária se completa com a presença de uma saia ocre sobre pés e canelas que parecem estar calçadas por armaduras, devido a tonalidade mais escura. Aos seus pés podemos encontrar objetos que fazem referência a batalhas, como tambores, vasos e algo que poderia ser tanto feixes de feno enrolados em couro quanto colunas caídas ao chão.

Na parte debaixo, também emoldurada por rocalhas flamejantes, há a representação de uma paisagem, com montanhas que se encontram com o céu no plano de fundo e duas arvores, lado a lado, no primeiro plano, acompanhadas de uma revoada de pássaros. Já na frente, percebe-se que a rocalha flamejante guarda a visão lateralizada de um espaço onde duas torres podem ser nitidamente notadas. Em volta da torre que se encontra no plano de fundo, pode-se notar tanto a presença de arbustos quanto de algo como o mar. Há uma pincelada em azul em contrapartida ao verde, que possibilita pensar que seja a continuação da praia onde a figura mítica se encontra. Talvez seja a entrada para a muralha apresentada na cena principal.

Depois de realizar esse difícil exercício de descrição da imagem, levando em consideração todos os detalhes, vem a pergunta mais complexa e, no caso, difícil de ser respondida: por que a escolha de um tema mitológico para ornamentar uma cadeirinha de arruar?

Luciana Braga Giovannini identifica a figura que é chamada de mítica e feminina, com uma figura religiosa e masculina. Para a historiadora, a representação seria a de um soldado "vestindo armadura metálica, capa vermelha e um elmo de plumas vermelhas na cabeça. Nas mãos, uma lança e um escudo de prata com um rosto imitando um relevo"[546]. A autora, em sua brilhante dissertação de mestrado, realizou um catálogo apontando as obras de Manoel Victor de Jesus na região de São José e São João Del Rei, enxergando também a semelhança entre as representações cujo o modelo pode ser o mesmo, mas em funções completamente distinta. Acredito nessa hipótese, pois os anjos do Passo da Paixão, em Tiradentes, convergem para tais ideias.

Giovannini descreve que

> Percebemos que a postura do soldado é parecida com a do anjo que segura a esponja, presente no passinho da Paixão. As figuras assemelham-se na forma como seguram o objeto, o modo de dobrar o braço e o rosto retorcido para o lado oposto mirando o espectador. Além disso, o desenho do rosto e as expressões faciais confirmam os traços estilístico de Manoel Victor de Jesus[547].

A autora, contudo, embasou a iconografia da cadeirinha de arruar pela perspectiva formal que acompanha Manoel Victor de Jesus. Eis um dos perigos das análises feitas aqui. Mesmo concebendo bem a ideia de *estilemas* do mestre de São José, Giovannini não percebe que o modelo é o mesmo para os anjos do passo da Paixão e para a cadeirinha, mas que o significado é completamente distinto. Não se está perante uma representação religiosa, tal como o soldado com a esponja, ao contrário, há uma representação que poderia ser lida como "pagã", visto que traz a personificação de uma deusa ou de uma ação, que por sua vez é uma alegoria.

[546] GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os Mistérios do Rosário*: Visão, Contemplação e Invocação. Estudo Iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes - 1750-1828. Mestrado em História, UFSJ, 2017, p. 387.
[547] GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os Mistérios do Rosário*, p.387.

Novamente é bom chamar atenção para o modelo intencional de encomenda, que age sobre as escolhas dos encomendantes e sobre os modelos readaptados pelos artistas: o mesmo modelo do anjo é o mesmo modelo para a deusa, mas as intenções são completamente distintas, como se percebe lendo seus símbolos. A mera presença do escudo é um indicativo da identidade da figura mítica: Atena ou Minerva portava o escudo com o entalhe da cabeça da Medusa, figura intimamente ligada a sua trajetória mitológica.

Imagem 75: Art Militaire, Gravelot, século XVIII

Imagem 76: "Minerva Mineira ou a arte da guerra" - Cadeirinha de Arruar, Manoel Victor de Jesus (atribuição). Museu Regional de São João Del Rei. Foto: Kellen Silva, 2015.

Além disso, há emblemas que trazem a figura feminina personificando um tipo de ação. No livro produzido por Hubert Gravelot (1699-1772) e Charles Nicolas Cochin (1715-1790), denominado de "iconologia por figuras", encontra-se a representação da Arte da Guerra, que é em seu modelo e atributos, muito semelhante à figura mítica da cadeirinha de arruar.

Atena ou Minerva, é a deusa dos antigos gregos e romanos regente da sabedoria, da aprendizagem, da estratégia e da justiça. Geralmente vem acompanhada da coruja, símbolo da clarividência, elmo, escudo, lança ou espada, além do ramo de oliveira. O escudo da deusa faz menção a Medusa, monstro mítico e uma das três Górgonas, que tinha o poder de transformar quem quer que olhasse diretamente para ela em pedra. Perseu a decapitou e utilizou a cabeça como arma. Posteriormente, presenteou a deusa Atena, que a colocou em seu escudo, o *Aegis*.

A alegoria da arte militar faz menção àquilo que dá "beleza ao conflito", ou seja, a estratégia militar. No *iconologia,* Gravelot e Cochin descrevem a arte militar como uma mulher muito semelhante a Minerva, justamente por causa de seu escudo com a imagem da Medusa.

> Sua postura expressa la actividad necessária en las operaciones militares, y la prudencia que debe dirigirlas se significa mediante el escudo de Minerva com que se protege esta figura. Su vestimenta guerrera así como los atributos que la rodean no necesitan explicación detallada. Observaremos solamente que la trompeta ornada por uma corona de laurel representa la gloria que se otorga a las acciones brillantes de los héroes.

Gravelot deixa registrada a trombeta com os louros como sinal da glória outorgada aos heróis. Manuel Victor de Jesus a substitui pelo tambor. O tambor é um instrumento muito comum ao universo visual ibero-americano, muito forte entre os mestiços e africanos, como instrumento de percussão, mas também muito usado na composição musical religiosa e militar da época, sendo assim comum aos olhos daquela população.

O que dificulta esta análise iconográfica é não saber a quem pertenceu a cadeirinha de arruar, pois se fica sempre a beira do "achismo", ao encarar os símbolos que ali se encontram. Contudo, pode-se conjecturar muito sobre o tema, pois se sabe que em São José, atual Tiradentes, existe um teto ornamentado com modelos mitológicos ou clássicos, como o forro dos cinco sentidos localizado na casa de Padre Toledo, hoje museu.

Acredito que, talvez, o dono ou a dona da cadeirinha estivessem, inseridos nesse universo simbólico rococó, que começa a se abrir para as formas decorativas, ou seja, mitológicas, mas sem deixar de lado a sua sobrevivência mestiça, que pode ser observada nos detalhes, como a presença do tambor no lugar da trombeta. O tambor é um símbolo também da guerra, mas não faz parte da iconografia da deusa e nem da alegoria da Arte da guerra, ao menos da de Gravelot e Cochin, mas faz parte da cultura visual do período

e demonstra mais uma função sonora do que ritualística. Contudo, há algo mais específico nessa representação que incomoda e chama ao questionamento: o litoral como paisagem.

Procuramos, a partir das evidências, analisar a lista nominativa para São José, buscando possíveis homens ou mulheres que estivessem dentro desta delimitação levantada através da análise iconográfica: militares, magistrados e estrangeiros com posses, sobretudo aqueles que proviam do litoral.

Foram levantados cerca de cinco nomes de pessoas que poderiam ter cadeirinhas de arruar ou serpentinas. Qual foi a surpresa quando me deparei com um inventário de 1872, do senhor Roberto Henrique Milward, inglês e oficial da empresa inglesa de mineração *General mining association*, o mesmo senhor Milward que relata para o viajante Robert Wash, em 1828, da morte do funcionário luterano que não pode ser enterrado no cemitério de São José[548].

Quando se familiariza com o estudo da imagem, certos *insights* acontecem durante os momentos em que se encaram os símbolos. O método iconográfico é criticado por historiadores por ser *intuitivo demais*, contudo, certas pistas não podem ser renegadas ao gosto da racionalidade.

Como mesmo aponta Peter Burke,

> O método iconográfico tem sido criticado por ser intuitivo em demasia, muito especulativo para que possamos nele confiar. Programas iconográficos estão ocasionalmente registrados em documentos que foram preservados, porém, em termos genéricos, temos de inferi-los, a partir das próprias imagens, caso em que a sensação de diferentes peças de um quebra-cabeça se encaixando, embora vívida, é bastante subjetiva[549].

A subjetividade da análise abre perspectivas. Ao encarar pela milésima vez a imagem de Minerva – ou da alegoria da arte da guerra – o recorte litorâneo acendeu a ideia de que aquilo ali poderia ser a Inglaterra. Claro, que as outras representações ajudaram a pensar a ilha como um possível lugar, pois se enxerga na representação características daquilo que a arte denomina como "jardim inglês": não é encontrada uma paisagem *Rococó,* tal como a disposição do jardim de Versailles[550], mas uma nítida aproximação com a natureza, amplos caminhos e a presença de ruinas, bosques e espelhos

[548] WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1985.
[549] BURKE, Peter. *Testemunha ocular*, p.50
[550] Contudo, o estilo inglês de jardim pode ser observado em Versailles, no conjunto denominado de *Petit Trianon*, palácio de Maria Antonieta, onde pseudo-ruinas são acrescentadas a paisagem para conceber ao ambiente um ar mais natural.

d´água. Além disso, há a valorização da "mata" na disposição das árvores e na presença de uma revoada de pássaros.

Foi a partir dessas associações mentais que foi criada a hipotética lista de donos para a cadeirinha de arruar. Por curiosidade, foi consultada a lista nominativa de São José, de 1832, em busca de nomes que estivessem dentro do grupo selecionado: militar, magistrado e comerciante estrangeiro. Foi surpreendente encontrar um sobrenome inglês e ainda com posses na listagem! Seria realmente o método intuitivo demais e, por ser intuitivo demais, certeiro? Somente a leitura do documento poderia responder. E respondeu, pois ao ler a descrição de bens do referido inventário, encontraram-se arroladas na lista de mobília duas serpentinas!

Com o conhecimento de apenas uma, a do museu regional de São João del Rei, foi-se atrás da outra, buscando nas listas dos museus. Surpresa maior foi quando me deparei com a foto de uma serpentina muito semelhante, nos aspectos formais e estilísticos, com a analisada, no museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Seria ela, o par perdido?

Ao conjecturar sobre a imagem, hipoteticamente parece haver uma solução para o mistério da posse do meio de transporte, o que poderia ajudar a desfazer o nó iconográfico. Contudo, em outra oportunidade essa pistas serão seguidas. Para o presente momento é importante ressaltar a importância da imagem como fonte histórica e a relevância da iconografia para preencher lacunas. As hipóteses aqui apresentadas demonstram uma metodologia que protagoniza a imagem e seu lugar de fala. Não é porque existe um vácuo documental que a análise será necessariamente equivocada, pelo contrário, ao ouvir a imagem, ela nos dá respostas. Só é preciso saber perguntar.

Roberto Henrique Milward possuía duas serpentinas quando faleceu em São José, em meados do século XIX[551]. Uma das serpentinas encontradas em São João Del Rei possui características formais e estilísticas do pincel do mestre Manoel Victor de Jesus. Com base nesses dados e na bibliografia produzida sobre o meio de transporte, conjectura-se novamente sobre o poder da imagem em uma sociedade iletrada e mestiça, na qual a visualidade era importante demarcador social. Além disso, corrobora a tese da escolha de grandes mestres pintores para variados trabalhos. Não seria demérito para o

[551] Inventário de Robert Henrique Milward, 1872, São José. Caixa 428. IPHAN. Escritório Técnico de São João Del Rei.

pintor ornamentar uma cadeirinha de arruar, uma vez que seu trabalho circularia mais livremente, fora, claro, os laços de sociabilidade criados e as indicações futuras provindas desse trabalho.

4.3 Observação e aprendizado

A escola de artes do Rio das Mortes é defendida aqui como um meio visual compartilhado pelos principais artistas que trabalharam na região. As diversas obras que pertencem a essa cultura visual se inspiraram nas pinceladas dos proeminentes pintores que arrematataram as "grandes encomendas" da região. Considera-se que esses proeminentes pintores eram Manoel Victor de Jesus, Joaquim José da Natividade e Venâncio José do Espírito Santo.

Claro que a tríade estudada aqui não trabalhou apenas com "grandes encomendas", pois ornamentaram desde tetos até ex-votos, passando por quadros, camarins e cadeirinhas de arruar. A dinâmica de encomenda era vasta, e um dos motivos se liga à importância da visualidade, o que coloca a pintura em um patamar de trabalho elevado. Contratar um mestre para qualquer que fosse o tipo de representação imagética demonstrava tanto o lugar proeminente da imagem, quanto o status financeiro daquele encomendante.

Presume-se que uma das mais importantes diferenças na escolha do artista para realizar um ex-voto se pautava no financeiro. Afinal, quem tinha condições contrataria um artista melhor, quem não, tinha satisfação com um mais simples, pois o importante, não se deve esquecer, era construir uma imagem de agradecimento, ao mesmo tempo que era também uma forma de se distinguir, afinal, não eram todos agraciados pela salvação de enfermidades.

Provavelmente eram os aprendizes que realizavam essas tarefas mais simples, contudo, prosseguiam perpetuando alguns traços de seus mestres. No caso da Escola de Artes do Rio das Mortes, algumas evidências na análise formal das pinturas levam a acreditar que Venâncio José do Espírito Santo foi um dos aprendizes famosos de Manoel

Victor de Jesus. Com a ausência de documentação, só se pode conjecturar a partir da comparação estilística.

Imagem 77: Ex-voto atribuído a Manoel Victor de Jesus. Museu da Liturgia, Tiradentes. Foto: Luciana Braga Giovaninni, setembro de 2016.

Manoel Victor de Jesus e Venâncio José do Espírito Santo possuem muitas coisas em comum, além do sobrenome religioso. Na beleza de suas cores e por baixo de camadas de poeira e tinta, vislumbra-se uma possível troca de aprendizado entre Jesus e Espírito Santo. A primeira delas se liga aos esquemas iconográficos. Tanto em Manoel Victor de Jesus quanto em Venâncio José do Espírito Santo é encontrado um esquema iconográfico definido pelo usual do período: balaustrada lateral com personagens bíblicos, com um medalhão central com a representação do santo de devoção baseados nas gravuras que chegavam de além-mar.

No inventário de Venâncio José do Espírito Santo consta a presença de imagens, estampas, quadros e painéis. Como aponta Alex Bohrer[552], os pintores possuíam seus próprios modelos de inspiração "recortados e colados" dos livros em circulação. Isso não significa que os pintores *devessem possuir* livros e gravuras, pelo contrário, muitos dos

[552] BOHRER, Alex. *Porciúncula ou a mestiçagem do olhar*.

encomendantes das obras possuíam livros, emblemas e inspirações, cedendo assim aos artistas. Os vigários colados[553], por exemplo, da Vila de São João Del Rei possuíam bibliotecas. Venâncio se relacionava com os padres colados da matriz, o que levanta a hipótese de que os pintores podiam ter acesso a diversas fontes textuais e imagéticas, além de seus próprios cadernos iconográficos. Nessa perspectiva, os religiosos e leigos que compravam livros com imagens de santos, anjos e passagens bíblicas, como as bíblias ilustradas[554] demonstravam com mais clareza o que realmente queriam em suas encomendas.

Cabe novamente relembrar outro esquema de inspiração que, aliado às gravuras, podia surtir um efeito muito maior nos artistas do período: as oralidades com que se transmitiam os sermões. Na análise da pintura de forro da matriz do Pilar, são encontrados, no medalhão central, resquícios de um discurso muito em voga no início da colonização brasileira. Imbuído dos sermões que possivelmente presenciava durante as missas e vendo os esquemas iconográficos presentes nas gravuras que circulavam pelas Minas, Venâncio pode ter retirado daí sua inspiração para compor o medalhão central de Nossa Senhora do Pilar[555].

Partindo de um trecho do padre Antônio Vieira, no qual se refere à Maria como árvore da vida e a presença tímida do pilar, símbolo da força, interpreta-se a representação de Nossa Senhora do Pilar por um viés positivo, diferente do ambiente em que surgiu a devoção espanhola. O Pilar significa força, força na implementação do cristianismo, da fé cristã. No contexto de Saragoza, faz sentido o Pilar ser o dobro do tamanho da representação mariana, contudo, não fazia sentido na América. O Novo Mundo não precisava ser convertido pela força, pois já pertencia à Maria, por isso a presença tímida do pilar. Maria é gloriosa por deter em si todas as qualidades divinas, sendo o estímulo em si, não precisando mais de um reforço alegórico como o pilar. O pensamento cristão já era outro, não era preciso converter pela força. E Maria, como "advogada" dos pecadores, sempre intercederia por aqueles que tão tardiamente se entregavam à doutrina

[553] Com mais qualificação e proventos, além da estabilidade, o vigário colado se tornava uma figura mais expressiva, de acordo com o direito eclesiástico da época, aprovado também pelo civil.
[554] *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, de Demarne - um livro majestoso, com várias reproduções de Rafael. LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, v. 8, 1944. p.8.
[555] SILVA, Kellen Cristina. *Entre a serra e o rio, o Pilar.* Estudo iconológico e iconográfico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora do Pilar. Monografia de conclusão de curso, UFSJ, 2009.

cristã. Venâncio a coloca como mãe receptora de seus filhos, e não como um baluarte de força para a conversão[556].

Mesmo existindo um modelo seguido pelos artistas, favorecendo esquemas iconográficos muito semelhantes, pode se dizer que a cultura visual de cada região acabava catalisando os elementos formais e simbólicos mais importantes e significativos dos mestres, perpetuando-os nas obras de seus seguidores. No caso em destaque, notam-se elementos de Manoel Victor de Jesus "sobrevivendo" em Venâncio José do Espírito Santo. O passinho da paixão em Tiradentes ajudou a visualizar certos elementos formais que aproximam Venâncio de Manoel pelo viés da aprendizagem, pois em nuances podemos perceber que as obras de Venâncio sofreram certa influência das obras de Manoel.

Imagem 78 e 79: Passinho da paixão. Manoel Victor de Jesus, c.séc. XIX.

[556] SILVA, Kellen Cristina. *Entre a serra e o rio, o pilar*.

Imagem 80: Fuga para o Egito. Venâncio José do Espírito Santo (atrib.). Museu de Arte Sacra de São João Del Rei. Foto: MAS.

Antes de voltar a atenção para os aspectos constituintes da imagem figurativa, é preciso voltar os olhos para a moldura em rocalha que se encontra em volta da representação dos anjos adultos. Esse tipo de rocalha, que aqui é denominada *flamejante* já apareceu na cadeirinha de arruar, analisada anteriormente. Considero esse tipo de rocalha menos encorpada e completamente vermelha como um *estilema* de Manoel Victor de Jesus, contudo, é importante ressaltar que esse mesmo tipo de rocalha se encontra presente também em uma obra atribuída ao pincel de Venâncio José do Espírito Santo: a caixinha da fuga para o Egito, pertencente ao Museu de Arte Sacra de São João Del Rei.

Eis aqui questões que ainda não encontraram respostas: as rocalhas são uma marca de Manoel Victor de Jesus lega a Venâncio José do Espírito Santo? Ou Venâncio, na condição de aprendiz de Manoel, era aquele que realizava a pintura e o entalhe das rocalhas flamejantes?

Um ponto importante merece ser novamente mencionado: Venâncio possuía ferramentas de entalhador, o que indica que possivelmente foi o autor do entalhe e da própria caixinha da fuga para o Egito[557]. A essa informação, soma-se à cadeirinha de

[557] Inventário e partilha amigável dos bens do Capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa Dona Bernardina Antônia de Vasconcelos. Caixa 81. IPHAN, Escritório Técnico de São João Del Rei.

arruar, que também possui entalhes em madeira que lembram as rocalhas flamejantes. Teria Venâncio contribuído também com o entalhe e ornamento da cadeirinha de arruar?

Além disso, os tons da paleta que compõem tanto a cadeirinha quanto a caixinha da fuga para o Egito são muito semelhantes, sem mencionar as partes ornamentais, como a paisagem. O traço das imagens que compõe a figuração não é igual, mas a composição dual das árvores, por exemplo, com a posição dos caules e das folhas, é bastante parecida.

Talvez essa semelhança se dê apenas pela observação de um pelo outro devido a própria visualidade natural da região ou, simplesmente, pela convivência de atelier entre aprendiz e mestre, pois as semelhanças não param apenas na ornamentação decorativa, na figurativa também encontram-se pontos de interligação dos dois pintores.

É preciso voltar a atenção para os anjos. Nitidamente notam-se problemas estruturais que envolvem proporção e desenho. No anjo do lado direito o artista torna-se mais criterioso em desenhar o rosto e o pescoço, acrescentando inclusive um detalhe anatômico masculino, o pomo de adão, algo como um identificador de sexo, visto que o mesmo anjo possui feições femininas. Há um olhar mais expressivo, cabelos com cachos mais definidos e o rosto em posição ¾.

Já o outro anjo, o da esquerda, não possui a mesma anatomia, é desajeitado, mostrando um artista pouco familiarizado com a estrutura e proporção do desenho de corpos. O braço não tem movimento, é estranho e aparenta ser longo demais para o corpo que o sustenta.

O corpo também apresenta características bem diferentes em questão de execução formal, mesmo apresentando um mesmo modelo. Enquanto o anjo da direita possui uma estrutura corporal definida, inclusive com dorso em movimento, o da esquerda se apresenta frontal e com problemas que tentam encontrar solução na composição do panejamento. O laço dado à cintura é um *estilema* de Manoel Victor de Jesus[558] que se repete em quase todos os seus personagens, contribuindo para uma tentativa de harmonização das partes do corpo.

No anjo da direita, temos a perpetuação da cintura marcada, mas com um emprego digamos, mais sofisticado, pois usa um lenço que recai sobre o ombro e por entre as asas, sendo arrematado por um cinto que demarca a cintura. O movimento e harmonização do

[558] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula*, p.150.

corpo é mantido, mesmo não sendo necessário, visto que o anjo possui proporções mais harmônicas que seu companheiro, mas o laço a cintura e o lenço, conjuntamente com o barrado da túnica, concedem à imagem um movimento muito mais nítido e sentido, do que o anjo da esquerda. Atrelado a isso, a posição das pernas e dos pés simulam passos.

O anjo da esquerda não simula seu movimento, mas faz com que seja percebido o deslocamento de ar, pois seu laço a cintura é esvoaçante, assim como sua túnica, que se abre na altura do joelho, mostrando um anjo parado e em equilíbrio sobre nuvens. Apesar da paleta ser a mesma na composição do cenário e nas cores da indumentária e do cabelos, o traço é completamente distinto. É perceptível que são de artistas diferentes, quando se fecha ainda mais a observação formal.

Imagem 81: Anjo gabriel com Tobias. Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes.

Imagem 82: Anjo Gabriel. Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo, São João Del Rei.

Alguns dos elementos mais significativos de uma obra estão nos detalhes, tal como afirma Morelli, ou no particular, como demonstra Aby Warburg. Por isso, ao se analisar o detalhe no olhar dos anjos do Passo da Paixão, conclui-se que sim, são de pintores distintos, mas pertencentes a um mesmo atelier, visto que há uma harmonização entre os cenários e, principalmente, na moldura que os reveste, com a presença do *estilema* das rocalhas flamejantes.

Isto posto, as análises aqui apresentadas aproximaram o anjo mais harmonioso, o elencado à direita, como muito provavelmente pertencente ao pincel de Venâncio José do Espírito Santo, pois muitas das características formais apresentadas nessa obra podem ser encontradas na pintura de teto, realizada pelo artista na catedral basílica de Nossa Senhora do Pilar, em São João Del Rei.

Além do estilo da indumentária e do uso da paleta, valorizando o sombreado para demarcar a anatomia e os movimentos, a forma como recria os rostos e os cabelos é primordial. Venâncio possui um *estilema* em relação à construção facial de seus personagens, sempre tão cheios de personalidade. Os olhos são amendoados, com a pálpebra inferior dilatada, formando aquilo que se denomina de saliência.

Em todos os personagens de Venâncio José do Espírito Santo nota-se a presença desses olhos amendoados expressivos, com a saliência na pálpebra inferior ressaltada pelo sombreamento. Junto a essa característica é notório também a sobrancelha fina que se liga ao desenho do nariz, propiciando um outro *estilema*, um nariz em forma v profundo finalizando com um rebite bem em sua ponta, caracterizado por uma pincelada iluminadora.

Já Manoel Victor de Jesus apresenta o nariz em forma de v profundo, mas não o finaliza com um rebite, na verdade, o nariz de seus personagens possui apenas em um dos lados a continuação do traço da sobrancelha, justamente porque a posição que mais usava, a de ¾, ressaltava mais uma parte do rosto, fazendo com que o risco contínuo da sobrancelha terminasse antes do final do dorso nasal ou quando iniciado pelo dorso nasal, finalizado antes de encontrar a sobrancelha.

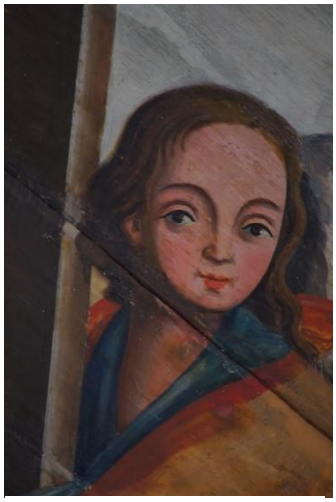


Imagem 83: Pormenor do teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victo de Jesus, c.1804. Tiradentes.

Imagem 84: pormenor do teto da igreja de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo, São João Del Rei.

Ao elencar tais características, percebe-se que, se Venâncio foi aprendiz de Manoel, conseguiu superar o mestre em vários pontos formais. Nas figuras acima há o

mesmo recurso da sobrancelha em v profundo, mas com execução distinta. A mesma imagem ajuda a perceber a paleta perpetuada em Venâncio sendo utilizada nos mesmos momentos, mas com execução distinta. O cabelo ajuda a visualizar a diferença. Enquanto há leves ondas no anjo de Manoel, o de Venâncio apresenta uma ondulação mais constante e marcada pelo jogo de sombreamento.

Além disso, o gosto pelo simbolismo pode ter sido também herdado da convivência com Manoel Victor de Jesus, visto que Venâncio José do Espírito Santo faz muito bem o uso de elementos simbólicos para dar o nome aos seus personagens, desde um São João que tem sua referência retirada de uma passagem pouco conhecida de sua vida[559], até a composição do comitente João Batista Machado, já apresentada anteriormente nesse trabalho.

Não é possível responder ao questionamento feito na introdução da análise sobre os anjos do Passo da Paixão, mas considero estar no caminho certo, principalmente após realizar a justaposição de elementos formais que indicam uma convivência de atelier entre os artistas referidos. Não é razoável que a igreja tenha contratado pintores diferentes para realizar a mesma obra, o que também não seria disparate nenhum, mas talvez fosse mais dispendioso e causasse uma desarmonia em relação ao conjunto da obra.

Por esses motivos, credita-se à oficina de Manoel Victor de Jesus a autoria do Passo da Paixão, sendo Venâncio José do Espírito Santo um dos possíveis aprendizes que contribuíram para a execução dessa obra.

Joaquim José da Natividade, por outro lado, não foi aprendiz de Manoel Victor de Jesus e nem de Venâncio José do Espírito Santo, mas conviveu na mesma cultura visual dos artistas. A simples presença de um pintor vindo de uma outra visualidade, aguça a curiosidade artística e contribui para as trocas e observações, tanto dentro quanto fora dos canteiros de obras.

É factível aceitar que Manoel Victor de Jesus influenciou e foi influenciado por Joaquim José da Natividade, principalmente ao que tange a formulação da aparição central dos tetos e ao acréscimo de flores na composição.

Notam-se tais nuances de inspiração ao se analisar as pinturas em Vitoriano Veloso, na Igreja de Nossa Senhora da Penha, realizadas por Manoel Victor de Jesus e as

[559] SILVA, Kellen Cristina. *Entre a Serra e o Rio, o Pilar*, p.48.

pinturas de teto subsequentes a São Miguel do Cajuru, de autoria de Joaquim José da Natividade.

A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha possui características que fogem ao esquema iconográfico de Manoel Victor de Jesus: um bordo canelado e arquitetônico de forma ovalada, adornado por duplas de flores vermelha e azul, além de rocalhas flamejantes agindo também como tarjas nos pontos cardinais. Esse bordo circunda um céu apoteótico, onde a imagem da Virgem com o menino se destaca frente às nuvens em tom gris e cabecinhas angelicais. Do bordo saem oito colunas caneladas revestidas por ornamentos dourados que se aproximam do modelo da rocalha, ligando a aparição central ao muro parapeito, de onde oito personagens se encontram alocados em púlpitos com tarjas em motivo de rocalha, apresentando cada uma, a função desempenhada. Tais elementos iconográficos e formais são considerados aqui, como *estilemas* de Manoel Victor de Jesus, ao mesmo tempo que o bordo arquitetônico e as colunas revestidas de rocalha se qualificam como uma novidade em seus modelos de pinturas.

Imagem 85 :Pintura do teto da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus (atri.), foto: Kellen Silva

A diferença dos modelos de Manoel Victor de Jesus é visível nessa pintura de teto, porque além de todo o arcabouço imagético deixado pelo pintor em outras encomendas, encontra-se na mesma igreja o seu esquema de céu aberto. A execução da quadratura e dos efeitos de perspectiva é falho na pintura do teto da capela-mor. O artista errou ou, como afirma Magno Mello[560], não quis aplicar a receita da perspectiva. Mesmo assim, o resultado não é completamente harmônico, porque as colunas falham em tentar provocar um sentido de profundidade em relação ao bordo da aparição central, o que causa desconforto ao observador, além de fugir dos modelos já usados por Manoel Victor de Jesus.

O bordo lateral, composto pelo muro parapeito com os oito púlpitos surgindo no espaço entre as colunas é característico do artista, bem como a própria configuração figurativa dos personagens, pois encontramos os mesmíssimos no teto da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês de São José del Rei, mas com função distinta.

A pintura do teto da nave, por sua vez, se encaixa perfeitamente no modelo definido pelo teto da igreja das Mercês: balaustrada lateral com nichos ornamentados com rocalhas que servem como tarjas para os nomes de seus personagens. Mas diferentemente do que podemos visualizar no teto das Mercês, o artista é mais restrito nessa composição quanto ao uso de elementos ornamentais, deixando mais espaços vazio ao mesmo tempo que valoriza a região central, que por não estar presa em uma moldura arquitetônica, tem as nuvens densas de coloração gris e as cabecinhas angelicais como cerco da apoteótica coroação da Virgem. É factível dizer que o modelo usado por Manoel Victor de Jesus é o mesmo para as encomendas das Mercês e da Penha, inclusive os mesmos pontos no muro parapeito em que se encontram balcões com a função de guardar vasos e faixas de flores.

A novidade fica mesmo na pintura de teto da capela-mor e seu o "bordo arquitetônico". No início do século XIX, Joaquim José da Natividade também estava atuando como pintor na região. É possível acreditar que a pintura da nave da igreja de São Miguel, em São Miguel do Cajuru, seja contemporânea das pinturas de teto da igreja de Nossa Senhora da Penha e que ambos tenham se visto e se inspirado nas obras que estavam executando.

---

[560] MELLO, Magno Moraes. "O triunfo da pintura ilusionista: modelos e formulários no Brasil entre os séculos XVIII e XIX". Palestra proferida no dia 08 de dezembro de 2017, no I Colóquio O patrimônio em Minas Gerais: preservação e difusão dos acervos culturais, realizado no IFMG, campus Ouro Preto.

Essa possibilidade se mostra tangível devido a alguns fatores de caráter formal. O estilo do bordo oval com friso adornado com rocalhas e flores apresentado por Manoel Victor de Jesus é semelhante ao de Joaquim José da Natividade para a nave da igreja de São Miguel, divergindo apenas no traçado da execução. Seria pertinente procurar por gravuras que apontassem o modelo do bordo utilizado por esses artistas, mas se decidiu seguir a hipótese da observação e aprendizagem *in loco* desses modelos.

Confiamos que a inspiração retirada por Manoel Victor de Jesus da obra de Joaquim José da Natividade esteja ligada a tentativa de criação de uma deformidade que projetasse profundidade às tramas arquitetônicas de seu teto. O teto meio abobadado favorecida Manoel Victor de Jesus, mas o artista não conseguiu repetir a fórmula de seu companheiro das tintas, tal como em Arcângelo.

Imagem 86 e 87. Pintura da Nave da Igreja de São Miguel, Arcângelo e pintura de teto da capela-mor, Vitoriano Veloso. Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. Foto: Kellen Silva

O mais interessante é perceber o diálogo existente, pois Manoel Victor de Jesus realiza essa inovação em seu modelo formal, ao mesmo tempo que deixa para a nave da igreja, ou seja, a visualidade principal, a composição que lhe pertencia: a apoteose da coroação da Virgem sem qualquer tipo de bordo arquitetônico.

Assim, ao observar as imagens, uma outra hipótese surge: o acréscimo do bordo arquitetônico e das oito colunas revestidas de rocalhas não poderia ter se dado após o termino da obra? Será que os comitentes da pintura do teto da Penha não pediram por um teto com ornamentação ilusionista, tal como a que Natividade realizava para Arcângelo? Essas hipóteses foram cogitadas por dois motivos: as colunas que ligam o bordo da aparição central à balaustrada são de tons diferentes[561] e se encontram conectadas aos espaços que, no modelo formal de Manoel Victor de Jesus, teriam a função ornamental, sendo usado para o acréscimo dos vasos de flores e de suas faixas e guirlandas.

A cultura visual do Rio das Mortes, como já explicitado, era bem distinta daquela que constituiu a formação de Joaquim José da Natividade. As tramas de falsa arquitetura, com feixes e colunas não eram comuns às ornamentações de teto da região, diferentemente do uso constante da rocalha e do muro parapeito retilíneo com os balcões-púlpitos, que alocavam em seus espaços os quatro evangelistas. Joaquim José da Natividade, se realmente pintou o teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Prados, como se supõe, começou a se adaptar à visualidade na qual estava inserido, contudo, ao realizar a pintura de teto da nave da igreja de São Miguel, o artista demonstrou toda sua formação e todo o seu desejo em ornamentar um teto aos moldes daquilo que aprendera.

Muitos consideram a obra de Natividade para a Igreja de São Miguel Arcanjo, em Arcângelo, como uma das obras mais importantes do artista, pois conseguem associá-lo à escola de Ataíde, devido à expressiva semelhança da paleta e das formas. Contudo, algo mudou no caminho de Natividade para o sul de Minas. O artista acabou deixando de lado o gosto pela "cultura visual central" e absolveu todas as características visuais da região do Rio das Mortes. Imposição dos comitentes ou absorção da visualidade na qual estava inserida?

Sem documentação, não é possível conjecturar muito sobre a atuação do modelo intencional de encomenda, pois não se sabe se os comitentes exigiram que Natividade realizasse uma pintura ao gosto da "cultura visual do Rio das Mortes", ou com tramas arquitetônicas, concheados, rocalhas, pedestais apainelados... Mas se pode conjecturar sobre uma possível troca e amadurecimento de conhecimento, travados no encontro de duas culturas visuais distintas, personificadas nos mestres Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade.

[561] Não podemos nos esquecer que a variação tonal possa ter se dado devido ao processo de restauro.

Após realizar a pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, esse esquema só será repetido por Natividade, anos depois, em São Thomé das Letras, na pintura de teto da nave da igreja matriz. Antes de lá chegar, passou por várias fases, como elencado no capítulo anterior, amadurecendo o seu traço que, a cada obra, repetia e consolidava uma cultura visual original da região.

Joaquim José da Natividade vai pautar suas obras a partir do gosto adquirido em sua estadia em São João Del Rei. Contemporâneo de Manoel Victor de Jesus, é de se pensar que ambos tenham trocado informações. No caso já apresentado, foi associada a presença das tramas arquitetônicas e das flores em Manoel Victor de Jesus ao possível encontro com Joaquim José da Natividade. No caso do artista itinerante, também são encontrados pequenos elementos que levam a pensar no encontro e das trocas entre os dois mestres de pintura, visto que Natividade adota o modelo de Manoel Victor de Jesus, do céu aberto em apoteose, nas obras de Lavras, Carrancas e São Thomé das Letras, deixando apenas uma única obra com menção ao seu gosto pelo ornamento arquitetônico.

Muitos poderiam dizer que a mudança no estilo de Natividade tenha se dado após a chegada da visualidade e sua influência europeia via impressos, mas este trabalho vem demonstrando a importância da convivência e do aprendizado nos canteiros de obras. A escola de artes do Rio das Mortes não é uma academia, ao contrário, ela tem sua atuação no aprendizado informal, na base da observação, da conversa e em práticas reais de trabalho em conjunto.

Defende-se aqui a ideia de que Natividade adaptou o seu pincel ao gosto da cultura visual do Rio das Mortes e isso se deu a partir do momento em que visualizou as obras de Manoel Victor de Jesus, em Tiradentes. Não se descarta o convívio de ambos, em meio a desenhos e a tintas, pois é notória a presença de ambos, nas obras particulares de cada um.

A presença do céu aberto, sem bordo, é muito significativa desse aprendizado, pois demonstra que Natividade adaptou seu gosto e seu talento para um novo modelo de encomenda. As pesadas tramas arquitetônicas envoltas em concheados e rocalhas repletas de flores e guirlandas dá espaço a nuvens de tom gris, observadas pelos anjinhos os quais passam a circundar as nuvens, que são, por sua vez, a única moldura de sustentação à apoteose central. O muro parapeito prossegue em torno de todo o teto, mas apresenta uma configuração mais *clean* que enfatiza mais a ação dos evangelistas ou doutores da igreja, uma prerrogativa do Concílio de Trento.

Imagem 88: Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Imagem 89. Pintura da nave da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Imagem 90: Pintura da nave da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

Mesmo adaptando seu pincel ao gosto da cultura visual do Rio das Mortes, Natividade retornou a seu esquema arquitetônico na própria igreja de São Thomé das Letras. Um retorno que soa nostálgico, uma vez que repete a trama arquitetônica de Bernardo Pires da Silva, em Congonhas do Campo.

Natividade resgata a moldura em frisos, com rocalhas interligadas por colunas estilizadas com a base localizada no muro parapeito. Os púlpitos que surgem nas interligações do canto do teto abrigam os quatro evangelistas, enquanto os eixos guardam flores e laços, um claro retorno ao estilo rococó de Bernardo Pires da Silva. Natividade repete o mesmo esquema do bordo oval, mas com suas próprias características ornamentais em rocalhas vermelhas e azuis, divergindo do bordo de Congonhas, que não possui friso e usa o próprio concheado vermelho-cinábrio ou cor de canela, que de acordo com Carlos Del Negro "concorrem para afirmar a significação de madeira"[562], para cercar a aparição central.

A forma como interliga a trama sustentante ao muro parapeito repete o esquema comum a "cultura visual central", que abrange as regiões de Santa Bárbara, Nova Era e Santa Rita Durão. Uma rememoração clara daquilo que o artista aprendeu em seu caminho de flores, mas que pouco pode executar, devido ao gosto da "cultura visual do Rio das Mortes". Contudo, na oportunidade que se segue, Natividade consegue retornar a suas origens visuais, criando um bordo rococó interligado por concheados azuis e vermelhos a um muro parapeito adornado por flores e laços, sustentando uma representação figurativa completamente barroca.

São Thomé das Letras é exemplar para entender o que é denominado de "escola de artes do Rio das Mortes", visto que se conseguiu visualizar o aprendizado do pintor pelo caminho das flores nas pinturas da nave e da capela-mor. Ao observar esses detalhes, enumeram-se as possíveis trocas e adaptações do artista, como a apoteose do céu aberto, aprendido, talvez, com Manoel Victor de Jesus e os ornamentos de gosto rococó, aprendidos provavelmente na observação de Congonhas.

Contudo, ainda cabe mais uma suposição. O forro da capela-mor possui um conjunto de moldura e conteúdo, que é completamente desconcertante. Mesmo que Natividade tenha realizado emolduramento de rocalhas e ornamentos arquitetônicos, ao gosto rococó, a representação figurativa, embasada no gosto barroco, não harmoniza com

[562] NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, p.30.

a moldura. É necessário que haja uma pesquisa focada apenas nesse teto, pois muitas são as perguntas que surgem. Envolta do medalhão central pode-se notar a presença de nuvens muito semelhantes as que circundam as apoteoses sem bordo arquitetônico realizadas pelo artista. Seria a pintura de tipo barroco posterior a realização da pintura de Natividade? Ou ela é apenas intencional? E se é intencional, por parte de quem, pintor ou comitente? Questões que não consegui responder, mas que demonstram a importância do estudo da arte em Minas Gerais e a carência de referências sobre os pintores que se encontram fora do eixo da "cultura visual central".

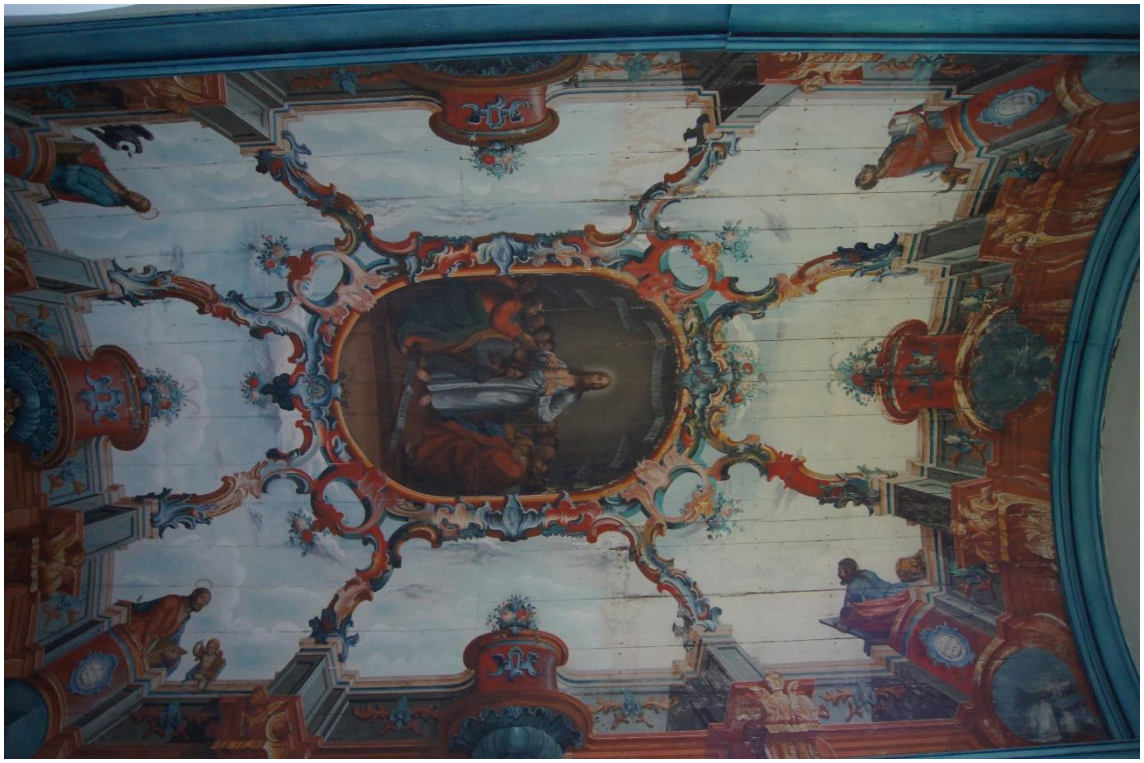


Imagem 91: Pintura da capela-mor da igreja matriz de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade. Sec. XIX. Foto: Kellen Silva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Infelizmente, muitas questões ficaram abertas e muitas hipóteses não puderam ser confirmadas, contudo, prossigo firme na tese que afirma a construção de tipos e modelos originais, edificados a partir de uma base comum e adaptados segundo o gosto e o tipo de cada cultura visual. Acredito que a convivência e a troca entre os artistas das mais diversas culturas visuais, não apenas regionais, dá originalidade às adaptações dos modelos provindos das gravuras. A sobrevivência das formas é mestiça, da mesma forma como os artistas são mestiços, em sua grande maioria, e não são vistos como inferiores apenas por terem a "qualidade" da mescla. Acredito que o mundo em que esses homens das tintas estavam inseridos os reconhecia como artistas e os tratavam como tal, independentemente da "qualidade", da cor da pele ou da condição jurídica. O talento era a mola propulsora do mundo do trabalho, e em um mundo pautado pela visualidade, quem detinha o poder, além das "qualidades" superiores, dos ricos e das autoridades, era aquele que melhor sabia representar a imagem. Graças a muitos desses "homens de cor" e das cores, a arte do Brasil existe. Uma arte mestiça, não apenas na composição étnica da mistura de seus artistas, mas na beleza da mistura de materiais e referências, mesmo que essas referências sejam europeias, pois foi possível aprender no decorrer da tese que *símbolos são universais, mas não seu significado*. As formas sobrevivem no Novo Mundo a partir do momento que se mestiçam. Afinal, mesmo que as formas tenham cruzado o oceano em gravuras nas mãos de artistas europeus, o ambiente em que vai desembarcar impõe novas formas, novas cores e a inserção de elementos bem distintos daquele contexto e modelo em que nasceram. Dessa forma, essa sobrevivência se torna cada vez mais forte e cada vez mais mestiça quando os pintores americanos começam a exercer o papel primordial de produtor, ou seja, quando os mestiços começam a produzir e consumir suas próprias obras.

REFERÊNCIAS:

Fontes:

A Bíblia de Jerusalém. Edições Paulinas, 1985. Uma tradução de La Sainte Bible, 1973.

AESJDR, Assento de Casamento de João Batista Machado e Ana Joaquina dos Santos, 1814, p. 25, Livro n. 10, período: 1812-1823.

AESJDR, Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1789, Caixa 04, n. 18.

AESJDR, Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1773-1839, Caixa 14, n. 41.

AESJDR. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São João Del Rei, 1787, p. 10.

AESJDR. Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Vila de São José, 1727. Livro n.º 01, Caixa n.º 01, fl.14.

AESJDR. Cópia *ipsis litteris* do Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Cidade de São João Del Rei, p. 7

Apresentação de Seguro e Libelo acusatório, *a Justiça por seu promotor*- autor; *Casemiro José Gomes da Silva Flores* – réu. Vila de São João Del Rei, Minas e Comarca do Rio das Mortes, 24 de janeiro de 1820. IPHAN, Caixa 76-05.

Arquivo Eclesiástico Da Arquidiocese De Mariana. Contas De Testamento De João Nepomuceno Correia Castro, 1794 - 1806. *In*: Testamento De João Nepomuceno Correia Castro. 13 F. Testamentos, Pasta 619. Transcrição: Hudson Lucas Marques Martins, 2013

Arquivo Eclesiástico da paróquia de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei. Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento: 1779-1846. Folhas 12. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

Auto de Querela de Cassemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuina Onória de Jesus, 1819. Livro de Autos de Querelas, n.4, 1811-23, f.42-42v. Escritório Técnico de São João Del Rei, IPHAN-MG.

Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Minas, ao Rei, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milicias da Comarca do Serro do Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade caixa: 174, doc:45. Emissão: ano: 1805, dia: Vila Rica.

Esmolas e Pedidores, livro nº: 29. Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de São João Del Rei, fl. 5v.

Francisco Xavier Carneiro: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais - Requerimento de Francisco Xavier Carneiro, pedindo carta patente de confirmação no posto de tenente da 6ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias dos Homens Pardos, da cidade de Mariana.

Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais [ant. 1800 - outubro -9]. Caixa: 154 doc: 34 emissão: ano 1800 mês: 10 dia: 9 local: requerimento de Manoel Vitor de Jesus, pedindo carta patente de confirmação do posto de alferes da 7ª companhia do regimento de infantaria de milícias de pium-i, Bambuí, campo grande, picada de Goiás e suas anexas, comarca do rio das mortes. Em anexo: i carta patente.

Inventário de Robert Henrique Milward, 1872, São José. Caixa 428. IPHAN. Escritório Técnico de São João Del Rei.

IPHAN - 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário de Dona Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302.

IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário *post-mortem* de Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302.

IPHAN - 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Livros de lançamentos do imposto da Décima Urbana nº1, 1826, f.31; nº2, 1827; s/nº; nº3, 1828, f.32; nº4, 1830-31, f.32; Livro nº6, f.25, nº5, 1835, f.36, nº8, 1836, f.36

IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei. Inventário e partilha amigável dos bens do Capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa Dona Bernardina Antônia de Vasconcelos, 1879, Caixa 81

Joaquim José da Natividade: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa: 174 doc: 45 emissão: ano: 1805 mês: 2 dia: 19 local: Vila Rica. Carta de Pedro Maria Xavier de Ataide e Melo, governador de Mimas, ao Rd, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade. em anexo: I carta patente.

José Gervásio de Souza: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: minas gerais Caixa:150 Doc:46 Ano:1799 Mês: 10 Dia:17. Requerimento de Jose Gervásio de Sousa, pedindo carta patente de confirmação do posto de capitão da Companhia de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos dos distritos de Montevidel, Onça e Piedade.

José Ribeiro da Fonseca: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais: caixa:123 doc: 95 ano: 1785 mês:10 dia:8 Local: Lisboa: Carta patente pela qual D. Maria I confirmou João Ribeiro da Fonseca no posto de sargento-mor do Regimento da Cavalaria Auxiliar de Paracatu.

José Soares de Araújo: Arquivo Público Mineiro, Códice nº 147, Registro de Provisão e Nombramentos, Carta Patente passada em Vila Rica e registrada às folhas 82 e 83v.
João Nepomuceno Correia e Castro:

Livro de óbitos nº 5 da paróquia de Santa Maria, fl. 05. Baependi, Minas Gerais.

Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Receita e despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São João del-Rei 1773-1839, caixa 14, número 41.

Livro nº1 de Despesas do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo (1757-1825), f.17 e 22. Mariana, Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

Manoel da Costa Ataíde: Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais - Requerimento de Manuel da Costa Ataíde, alferes da Companhia da Ordenança do distrito de Mombaça, no termo da cidade de Mariana, solicitando sua confirmação no exercício do referido posto.

Manoel Victor de jesus: Instituto de investigação científica tropical - Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais [ant. 1800 - outubro -9]. Caixa: 154 doc: 34 emissão: ano 1800 mês: 10 dia: 9 local: requerimento de Manoel Vitor de Jesus, pedindo carta patente de confirmação do posto de alferes da 7ª companhia do regimento de infantaria de milícias de pium-i, Bambuí, campo grande, picada de Goiás e suas anexas, comarca do rio das mortes. Em anexo: i carta patente.

Testamento de Manoel Venâncio do Espírito Santo. Ano de 1893, Caixa 44, São João Del Rei. IPHAN, Escritório técnico.

Venâncio José do Espírito Santo: IPHAN – 13ª Superintendência Regional – São João Del Rei, Inventário *post-mortem* de Ana Joaquina dos Santos, 1852, Caixa 302.

Referências Bibliográficas

ABREU, Laurinda Faria dos Santos. *Confrarias e Irmandades de Setúbal*: redes de sociabilidade e poder. In: *Atas do I Congresso Internacional do Barroco*: I Volume. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991.

AGUIAR, Marcos Magalhães de. A coartação: uma singularidade mineira no sistema de alforria colonial? *Revista da SBPH*, Curitiba, n. 18, 2000.

AGULHON, Maurice *apud* ARRISCADO, José Augusto. *Sociabilidade burguesa em Viana do Castelo na segunda metade do século XIX*: a assembleia vianense. Revista da faculdade de Letras, História. Porto, III Série, vol. 6, 2005.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura.* LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) A pintura – vol.10: os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed.34, 2006, p.15-18.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Ricos e Pobres em Minas Gerais*: Produção e Hierarquização social no Mundo Colonial, 1750 – 1822. Belo Horizonte: Argumentum, 2010.

ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar*: São João Del Rei - Minas Gerais/Luís de Melo Alvarenga. Juiz de Fora, MG s/n: FUNREI, Serviço de Documentação da Marinha, 1971.

ALVEZ, Natália Marinho Ferreira. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO,* Porto, 2003 I Série vol. 2, pp. 735-755.

AMANTINO, Márcia Sueli. *O mundo das feras*: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais – século XVIII. 426 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ANASTASIA, Carla Maira Junho; PAIVA, Eduardo França. *O trabalho mestiço:* maneiras de pensar e formas de viver –Séculos XVI a XIX. São Paulo: Annablume:PPGH/UFMG, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Marcos Ferreira de. *Elites regionais e a formação do Estado Imperial Brasileiro* – Minas Gerais – Campanha da Princesa (1799-1850). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

ARAÚJO, Camila. PAULA, Silas de. Cultura visual e imagens do cotidiano. *Passagens*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC, Dez 2010, vol 1.

ARAÚJO, Carlos Magno de. *Nossa Senhora da Conceição:* um caso de remoção de repintura contribuindo para a atribuição de autoria. Monografia apresentada ao programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes, 2003.

ARAÚJO, Carlos Magno. *Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del Rei, São João Del Rei, v. 6, p. 85-89, 1988.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *Aprendizes, oficiais e mestres das artes sacras*. In: *Anais da VI Jornada Setecentista*, Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses, Curitiba, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão:* ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014

ASSIS, Maria Emília Aparecida de. *Inácio Correia Pamplona: o "Hércules" do sertão mineiro setecentista*. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João del Rei, 2014.

ASSIS, Maria Emília Aparecida de. *Uma trajetória de conquista e civilização*: Inácio Correia Pamplona e o sertão oeste das Minas Gerais setecentista. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá, vol. 2, n. 1, jan./ago. 2015.

AVANCINI, J.A. "Mário e o Barroco". *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*, São Paulo, p.47-65, 1994.

AZEVEDO, Maria Cristina Neves de. *Arte Sacra e distinção social*: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BAETA, Rodrigo Espinha. *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII E XVIII*. Salvador: EDUFBA, 2010.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BARBUY, Heloisa. Entre liteiras e cadeirinhas. In: MENESES, Ulpiano T. Bezzera de et al. *Como explorarum museu histórico.* São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992, p.19-21.

BARROS, José D'Assunção. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. *Revista Poiésis*, n. 11, p.71-82, nov. 2008.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. A catequese segundo Las Casas e Manuel da Nobrega: questão religiosa ou debate pedagógico? *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília - DF, v. 78, n.188/189/19, p. 458-471, 1997.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. 2ª edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BELTING, Hans. *Florencia y Bagdad* – Uma historia de la mirada entre Oriente y Occidente. Akal editorial, Madrid, 2012.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença* – a história da imagem antes da era da arte Maria Beatriz de Mello e Souza (org.), 2010.

BERTO, João Paulo. *Liturgias da Boa Morte e do Bem Morrer:* práticas e representações fúnebres na Campinas oitocentista (1760-1880). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinhas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

Biografía de Fray Pedro de Gante. Disponível em: <http://fraypedrodegantegdl.edu.mx/nuestro-colegio/biografia/>. Acessado em: 02/06/2016

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1

BOHRER, Alex Fernandes. Buril Planetário: Minas Gerais, De Rafael A Rubens. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, 2007.

BOHRER, Alex Fernandes. Porciúncula ou a Mestiçagem do Olhar. A*nais do II Simpósio Escravidão e Mestiçagem*: Histórias Comparadas (ANPUH), Belo Horizonte, 2006.

BOHRER, Alex. Os missais de Plantin e outras reminiscências flamengas no barroco mineiro. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia Ferreira (orgs.). *Um mundo sobre o papel*: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário*: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX. JF: Editora UFJF 2005.

BORGES, Nelson Correia. Do barroco ao rococó. In: BORGES, Nelson Correia. *História da Arte em Portugal*. v.8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

BOSCHI, Caio C. (coord.). *Inventário dos manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*. Lisboa, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. v. 2.

BOSCHI, Caio César. *Irmãos na vida e na morte*. *Revista de História*., 2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/irmaos-na-vida-e-na-morte>. Acesso em: 27/03/2015

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*: Irmandades leigas e Políticas Colonizadoras em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BOSCHI, Caio. *Irmandades, religiosidades e sociabilidades*. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). *História de Minas Gerais:* as Minas Setecentistas, vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BOTTON, Flavio Felicio. Michelangelo: *Capela Sistina, ut pictura poesis e a condição social do pintor na renascença*. *Darandina Revista eletrônica*, Programa de Pós-Graduação em Letras – UFJF, v. 2, n. 3, Dez. 2009.

BRANDÃO, Bernardo Guadaluoe S.L. Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita. *Revista Mirabilia* 4, Jun-Dez 2005. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2004_04/07.pdf.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha* – 1500-1700. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular* – História e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. *Anais do X Encontro Regional de História* - ANPH-MG Minas, Trezentos Anos. Mariana: UFOP/ ANPUH: 1996.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório:* culto e iconografia no setecentos mineiro. Belo Horizonte:C/Arte, 2013

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*: culto e iconografia no Setecentos mineiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro: as ordens terceiras do Carmo. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, v. 02.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Notas sobre um pintor lusobrasileiro e a iconografia dos novíssimos* (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 9, Ano IX, n. 2, Maio/Junho/Julho/Agosto de 2012.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, 7, 102-127. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm

CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato Júnio. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro:disputas por precedência em confrarias mineiras. *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, v. 09, n. 17, p. 193-215, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato Júnio. Notas sobre os significados religiosos do Batismo. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 31, p. 21-40, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 17, julho de 2004, p. 8. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg17-10.pdf>. Acesso em: 16/04/15.

CARDOSO, Patrícia Domingos Wooley. A Sociedade Colonial: uma reflexão sobre as moralidades e religiosidade popular na América Portuguesa (Séculos XVI-XVIII). *Klepsidra*: Revista Virtual de História, n. 21, 2004. Disponível em: < http://www.klepsidra.net/klepsidra21/religiosidade.htm

CARRARA, Angelo Alves. *Minas e Currais*: Produção Rural e Mercado Interno de Minas Gerais – 1674 – 1807. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas:* o imaginário da República no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*: introdução a uma filosofia da cultura humana. Martins Fontes: São Paulo, 1994.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia das formas simbólicas I*: A Linguagem. Fondo de Cultura Econômica: Mexico, 1971-1985.

CATTANI, Icleia Borsa. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n.6, 2006, p.110. Disponível em file:///C:/Users/User/Downloads/6920-22612-1-PB.pdf.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime.* São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil Barroco, moderno e civilizado. *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João Del Rei*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1982.

CINTRA, Sebastiao De Oliveira. *Efemerides De São João Del-Rei*. Juiz De Fora, Of. Graf. Da Sociedade Programadora Esdeva, 1967. V.2.

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte religiosa em Minas*. São Paulo, EDUSP. p.78. de Minas Gerais: As Minas setecentistas 2. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2, p. 383-425.

COLLIER, John. *The art of portrait painting*. Publisher London, New York, Cassel. Book contributor Smithsonian Libraries. 1905, p. 3. Disponível em <https://archive.org/details/artofportraitpai00coll>.

COSTA, Ana Paula Pereira. *Corpos de ordenanças e chefias militares em Minas colonial*: Vila Rica (1735-1777). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas *conquistas*: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas colonial. *Revista de História Regional*, v. 11, n. 2, p. 109-162, Inverno, 2006

COSTA, Ana Paula Pereira. Organização militar, poder local e autoridade nas conquistas: considerações acerca da atuação dos corpos de ordenanças no contexto do império português. *Revista Tema Livre*, Niterói, Ano VI, n. 12, 2007. Disponível em: <http://www.revistatemalivre.com/militar12.html>.

COSTA, Ana Paula Pereira. *Recursos e estratégias dos oficiais de Ordenanças*: reflexões acerca de sua busca por autoridade e mando nas "conquistas". *Locus, Revista de História*, v. 12, n. 2 (2006),

COSTA, Iraci del Nero da. Análise de Morbidade nas Gerais (Vila Rica, 1799-1801). In: LUNA, Francisco. V; COSTA, Iraci del Nero; KLEIN, Hebert S. *Escravismo em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009

COSTA, Rodrigo Henrique Araújo da. *Luz sobre o fundo escuro:* Caravaggio, São Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

COSTA, Rodrigo Henrique de Araújo. Caravaggio e as duas versões de "São Mateus e o Anjo" (1601- 1602): análise histórico-artística da pintura. *Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas.* Ouro Preto: EdUFOP, 2012. (ISBN: 978-85-288-0286-3). Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/viewFile/1195/714>. Acesso em: 08/05/15.

COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

COTTA, Francis Albert. *Os terços de homens pardos e pretos libertos:* mobilidade social via postos militares nas Minas do século XVIII. MNEME – Revista de Humanidades. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. V. 03. N. 06, out./nov. de 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura das Américas na época colonial*. Disponível em http://www.cdrom.ufrgs.br/coutinho/coutinho.pdf

COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CRESSONI, Fábio Eduardo. *Hierarquia e ordem*: organização do corpo social Português quinhentista em dois espaços distintos. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 28, pp. 254-271, dez. 2012.

CROCE, Marcos Antônio; SILVA, Cláudia Cristina da. Uma revisão da história bancária de Minas Gerais no século XIX. *Anais do XVI Seminário sobre a Economia Mineira*. Diamantina: CEDEPLAR, 2014. Disponível em: <http://diamantina.cedeplar.ufmg.br/2014/site/arquivos/uma-revisao-da-historia-bancaria-de-minas-gerais-no-seculo-xix.pdf

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável.* São Paulo: Ideias & Letras, 2004.

Dicio, Dicionário Online de Português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/prestigio/>. Acessado em: 29/01/17.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente:* história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha.* Poeira e poder do tempo. Lisboa: KKYM + IHA, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. *Pós*, Revista do Programa de pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, Nov. 2012.

Disponível em http://patriamineira.com.br/imagens/img_noticias/170254260615_Capela_do_Divino_Espirio_Santo_-_Rua_das_Flores_-_Sao_Joao_del-Rei_-_MG.pdf

DUARTE, Alberto de Almeida Branco. *Estudos sobre a Genealogia de Cristo na Arte Portuguesa.* 2000. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Lusíada, Lisboa, 2000.

ESTÉVEZ, Escardiel González. *Los cinco señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indpigenas, um lienzo de jerónimo de bobadilla en Chile*. LABORATORIO DE ARTE 27 (2015), pp. 281-296.

FARIA, Sheila de Castro. *Mulheres forras* – riqueza e estigma social. Revista Tempo, núm. 9, julho de 2000, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FAURE, Elie. *A Arte medieval.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERREIRA, Roberto Guedes. Trabalho, família, aliança e mobilidade social: estratégias de forros e seus descendentes – Vila de Porto Feliz, São Paulo, século XIX. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica e 6ª Conferência internacional de História de Empresas*, Caxambu/2003, p. 11. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/2003_roberto_ferreira_trabalho-familia-alianca-e-mobilidade-social-estrategias-de-forros-e-seus-descendentes-vila-de-porto-feliz-sao-paulo-seculo-xix.pdf>.

FRAGOSO, João Luís Ribeiro. A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima; BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). *O Antigo Regime nos Trópicos*: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRAGOSO, Suely. *Perspectivas: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção espacial cotidiana* in galáxia, n. 6, outubro 2003, pp. 0 5 - 1 1 9, p.108.

FURLANETTO, Beatriz Helena. A arte como forma simbólica. *R. Científica* / FAP, Curitiba, v. 9, pp. 36-50, jan./jun. 2012.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes*: O outro lado do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GAIO SOBRINHO, Antônio. *Visita à Colonial Cidade de São João Del Rei*. São João Del Rei: FUNREI, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror*: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. Sinais – raízes de um paradigma indiciário. In: Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIOVANNINI, Luciana Braga. A narrativa da paixão de Cristo e os Sermões do P. Antônio Vieira: a iconografia dos mistérios dolorosos no forro da nave da capela de Nossa

Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José del-Rei (c. 1820). *Temporalidades* – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 23, V. 9, N. 1(jan./abril 2017

GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os Mistérios do Rosário*: Visão, Contemplação e Invocação. Estudo Iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes - 1750-1828. Mestrado em História, UFSJ, 2017.

GOMBRICH. Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. *A princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais*: São João Del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume, 2002.

GRAÇA FILHO, Afonso Alencastro. Negócios negreiros na antiga Comarca do Rio das Mortes: Minas Gerais, na segunda metade do século XIX. *IV Conferência Internacional de História Econômica &VI Encontro de Pós-Graduação em História Econômica*, São Paulo, 2012, Quadro n. 3.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. O Comércio e a cidade mineira oitocentista de São João del Rei. *Colóquio Internacional: Cortes, Cidades, Memórias - Trânsitos e Transformações na Modernidade*, FAFICH/UFMG, novembro de 2007.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRINBERG, Keila. *Escravidão e liberdade nas Américas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo* – História de uma mundialização. Belo Horizonte: Editora UFMG: São Paulo: Edusp, 2014.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo*: História de uma mundialização. Editora UFMG, 2015.

GRUZINSKI, Serge. *Babel no século XVI* – A Mundialização e Globalização das línguas in. Um mundo sobre o papel: livros e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). THOMAS, Werner. STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia. (orgs.). São Paulo/Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2014.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *Que horas são... lá, no outro lado?* – América e Islã no limiar da época moderna. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

GUEDES, Roberto. *Egressos do cativeiro*: trabalho, família, aliança e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c.1798 – c.1850). Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2008.

GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social*: Rio de Janeiro e São Paulo (Sécs. XVII-XIX). *Topoi*, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006.

HANSEN, João Adolfo. Colonial e barroco. SALOMÃO, Jaime. *América: descoberta ou invenção*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *REEL* – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, p.4, 2006.

HASKEL, Francis. *Mecenas e pintores*: Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: Editora Edusp, 1997.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes, de Demarne - um livro majestoso, com várias reproduções de Rafael. LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, v. 8, 1944.

HOORNAERT, E. A evangelização do Brasil durante a primeira época colonial. In: HOORNAERT, E. et al. (orgs.). *História da Igreja no Brasil* – Tomo II/1. Petrópolis: Vozes; Paulinas, 1983.

HOORNAERT, Eduardo. A Igreja no Brasil. In: DUSSEL, Henrique. *História liberations*: 500 anos de história da Igreja na América Latina. São Paulo: Paulinas, 1992.

HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, tomo II, 1979.

IVO, Isnara Pereira. *Seria a cor, a qualidade, a condição ou o fenótipo?* In: IVO, Isnara Pereira, PAIVA, Eduardo França (orgs.). *Dinâmicas de mestiçagem no Mundo Moderno*: Sociedades, culturas e trabalho. Vitória da Conquista, Edições UESB, 2016.

KUHNEN. Alceu. *As origens da igreja no Brasil* – 1500 a 1552. Bauru, SP: Edusc, 2005.

LAGE, L. As Constituições da Bahia e a Reforma Tridentina do clero no Brasil. In: FEITLER, B. & SOUZA, E. S. (orgs.). *A Igreja no Brasil*: normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. São Paulo: Editora Unifesp, 2011, p.147-177.

LARA, Silva Hunold. *Fragmentos setecentistas*: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden revisitado.* Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1997, v. 40 nº1

LEVY, Hanna. Modelos europeus na arte colonial (Reedição). *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Ano XIV, n. 15, 2007.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, MEC, n. 8, 1944. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Hannah_Levy.pdf,

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial; In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, MEC, n. 8, 1944. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Hannah_Levy.pdf

LIBBY, Douglas Cole. *As populações escravas das Minas Setecentistas: um balanço preliminar* in RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas,* vol.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

LIBBY, Douglas Cole. *Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil* colonial. In: LIBBY, Douglas Cole, FURTADO, Júnia Ferreira (orgs.). *Trabalho livre, trabalho escravo:* Brasil e Europa, séculos XVII e XIX. São Paulo: Annablume, 2006.

LIBBY, Douglas Cole. Transformação e Trabalho em uma Economia Escravista: Minas Gerais no século XIX. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

LIMA, Carlos A. M. Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.212.

LIMA, Maurílio César de. *Breve história da Igreja no Brasil*. São Paulo: Loyola, 2001.

Lista Nominativa dos Habitantes dos Distritos do Termo de São João del Rei; 1831". Banco de dados org. por equipe de pesquisadores do CEDEPLAR-UFMG, sob a coordenação da Prof.a Dr.a Clotilde Paiva. Original: Arquivo Público Mineiro, Banco de dados: http://www.poplin.cedeplar.ufmg.br/

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Trad.: Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: ltatiaia; S. Paulo: Edusp, 1975.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves* – pintura do Barroco português. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII*: entre o decorativo e a persuasão. Tese (Doutorado em História), FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2013.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII). *SÆculum* - REVISTA DE HISTÓRIA [28]; João Pessoa, jan./jun. 2013.

MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica*. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil – Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 74, São Paulo, março de 2006.4

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor:* A trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2.v.

MARTINS, Roberto Borges. *A Economia Escravista de Minas Gerais no sec. XIX*. Belo Horizonte: Cedeplar/UFMG, 1982.

MATTOS, Claudia Valladão. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea.* II Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAM, 2006.

MELLO E SOUZA, Marina de. Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro-africanos, séculos XVI e XVII. Comunicação apresentada em *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime*: poderes e sociedades, 2 a 5 de novembro de 2005, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/marina_mello_souza.pdf>

MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista*: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MELLO, Cristiane Figueiredo Pagano de. Os corpos de ordenanças e auxiliares. Sobre as relações militares e políticas na América Portuguesa. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 45, p. 29-56, 2006.

MELLO, Magno Moraes. "O triunfo da pintura ilusionista: modelos e formulários no Brasil entre os séculos XVIII e XIX". Palestra proferida no dia 08 de dezembro de 2017, no *I Colóquio O patrimônio em Minas Gerais*: preservação e difusão dos acervos culturais, realizado no IFMG, campus Ouro Preto.

MELLO, Magno Moraes. Manuel Furtado e a pintura de tectos Joaninos em Braga. *Mínia*, 3ª série, ano III, Braga, ASPA, 1995, p. 157-188.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva do Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial. Estampa, 1998

MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MENESES, José Newton. Ofícios Mecânicos. In: ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais*: período colonial. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIRANDA, Selma Melo & SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. "Artistas pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições". *Colóquio de História da Arte Luso-brasileira*, Salvador, 1997.

MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2009.

MONTEMURRO, María Laura. *Perspectiva Naturalis And Perspectiva Artificialis: Contributions Of Optics And Catoptrics To Filippo Brunelleschi's Perspective System*, Revista Signum, 2012, vol. 13, n. 2.

MOURA, Marinaide Ramos. O Simbólico em Cassirer. *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, pp.75-85, jan./jun. 2000.

NEGRO, Carlos Del Negro. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, Rio de Janeiro,1958.

NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de minas)*: pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra*: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de minas e do norte do estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Orgs.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume, 2011.

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro. Senhores, roceiros e camponeses: apontamentos para uma história das comunidades rurais do setecentos colonial. In: ECHEVERRI, Adriana María Alzate.; FLORENTINO, Manolo.; VILLA, Carlos Eduardo Valencia. *Imperios ibéricos en comarcas americanas:* estudios regionales de historial colonial brasilera y neogranadina. Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho* - passos e profetas. Belo horizonte: Itatiatia, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. *Revista Barroco 12*, Belo Horizonte, p. 171-180, Ano 1982/83.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL); PROGRAMA MONIMENTA. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*= Baroque and rococo in the churches of Rio de Janeiro. Brasília: IPHAN: Monumenta, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Âncora da. *História da Arte no Brasil*: textos de síntese. Rio de Janeiro: Ed.U.FRJ, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez. Prefácio. In: PAIVA, Eduardo França, CHAVES, Manuel F. Fernandez, García, Rafael M. Pérez (orgs.). *De que estamos falando?:* antigos conceitos, modernos anacronismos: escravidão e mestiçagens. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

PAIVA, Eduardo França. *Coartações, Alforrias c Escravidão Urbana na Capitania de Minas Gerais*. Monografia de Bacharelado apresentada ao Depto. de História da UFMG, Belo Horizonte, 1989.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PAIVA, Eduardo França. Escravidão, dinâmicas de mestiçagem e o léxico ibero-americano. *Perspectivas* – Portuguese jornal of political Science anda international relations, n.10, June 2013, 11-24.

PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII*; estratégias de resistência através dos testamentos. 3 ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2009.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets-editores, S.A. Barcelona, 2003.

PANOSFKY, Erwin. *Significado nas Artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma oficina de talha na Sé de Mariana. O fazer artístico e o contrato de trabalho. *Varia História*. vol.29 no.50 Belo Horizonte May/Aug. 2013.

PENTEADO, Pedro. Confrarias portuguesas da época moderna: problemas, resultados e tendências da investigação. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª S, 7 (1995), p. 15-52. Disponível em: <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/4930>.

PICCOLI, Valéria. Carlos Julião e o desenho etnográfico no Mundo Português. In: VALLE, Arthur, DAZZI, Camila, PORTELLA, Isabel (orgs.). *Oitocentos* - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

PIFANO, Raquel Quinet. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Ano XV, n. 17, p. 24-33, 2008

PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira. *Locus, Revista de História*, v. 4, n. 2 1998.

PIFANO, Raquel Quinet. O Ofício da pintura em Portugal e o projeto da academia de pintura. *Sæculum* - Revista de História, ano 18, n. 28 (2013). João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPB, jan./jun. 2013

PINTO, Francisco Eduardo. *Potentados e conflitos nas sesmarias da Comarca do Rio das Mortes*. 423 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/3

PRECIOSO, Daniel. *Legítimos Vassalos*: pardos livres e forros na Vila Rica Colonial (1750-1803), p.188 e 189; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Contribuição ao estudo da pintura colonial:* Manoel Ribeiro Rosa e o forro da sacristia da Capela do Carmo de Ouro Preto.

PRECIOSO, Daniel. *Legítimos vassalos:* pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Pseudo-Dionísio, *Bibliotheca* patrística – Da Hierarquia Celeste. Disponível em https://sumateologica.files.wordpress.com/2010/02/pseudo-dionisio_da_hierarquia_celeste.pdf

Quran Dictionary. Language Research Group, University of Leeds. Disponível em: http://corpus.quran.com/translation.jsp?chapter=45&verse=6

RAMINELLI, Ronald José. *Nobrezas do Novo Mundo:* Brasil e ultramar hispânico, séculos XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. 2. ed. Traducción Daniel Alcoba. Madrid: Serbal, 2000. (Cultura Artística). Título original: Iconographie de l'Art Chrétien.

REIS, João José. O lugar da morte na Revolta da Cemiterada: Bahia, 1836. *Resgate da Mémória*, Dossiê Revoltas, n. 03, Nov. 2014. Disponível em: <http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=26

RODRIGUES, Cláudia. A arte de bem morrer no Rio de Janeiro setecentista. *VARIA HISTÓRIA*, Belo Horizonte, vol. 24, n. 39, pp. 255-272, Jan./Jun. 2008.

Rol dos confessados da Vila de São José. Aqui, acessado a partir do banco de dados digital organizado pelos profs. Douglas C. Libby; Clotilde A. Paiva. Original: IHGT, Tiradentes, MG.

RUSSEL-WOOD, Anthony John R. *Escravos e Libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SACRAMENTO, José Antônio de Ávila. *A capela do Divino Espírito Santo de São João Del-Rei-MG.* Jornal de Minas, São João del-Rei - MG, ano XV, edição nº 257, de 19 a 25/06/2015, p. 2.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Geraes e a São Paulo (1822)*. São Paulo; Rio de Janeiro, Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938, p.78-79. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/5/segunda-viagem-do-rio-de-janeiro-a-minas-gerais-e-a-sao-paulo-1822>.

SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII:*estudos de iconografia, prática e teoria artística. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

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

SAMAIN, Etienne. (Org.) *Como pensam as imagens?* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer:* culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

Santa Maria Alancoque: <http://www.arquifln.org.br/sites/apostoladodaoracao/category/sagrado-coracao-de-jesus/>.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos da arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco mineiro. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (orgs.). *Escravidão, mestiçagem e historias comparadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da oficina plantiniana. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia Ferreira (orgs.). *Um mundo sobre o papel*: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

SANTIAGO, Camila. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da Oficina Plantiniana. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Íris; FURTADO, Júnia. (Org.). *Um mundo sobre papel*: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). 1ed.São Paulo /Belo Horizonte: Edusp/ Editora UFMG, 2014, v., p. 495-511.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. *Revista Barroco 20*. Ano 2012/2013. Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro. In: ARAÚJO, Emmanuel (org.). *A mão afro-brasileira*: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos*: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCOMPARIM, Almir Flávio. *A iconografia na Igreja Católica*. PAULUS, São Paulo, 2008.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*. 1ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês crioula* – estudo iconológico da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos crioulos da Vila de São José Del Rei – 1793-1824. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João Del Rei, 2012.

SILVA, Kellen Cristina. *Entre a serra e o rio, o Pilar*. Estudo iconológico e iconográfico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora do Pilar. Monografia de conclusão de curso, UFSJ, 2009.

SILVA, Kellen Cristina. Estudo iconográfico do frontão da matriz de N.S. Do Pilar de São João Del Rei: O cordeiro. In: PEREIRA, Clara A L, DUARTE, Denise A S, PINTO, Gislaine D, et al. *Estudos interdisciplinares em História da Arte:* o borboletear do método. – Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SILVA, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em História. Fafich: Belo Horizonte, 2012.

SOBRAL, Luís de Moura. *A poesia e a pintura na época Barroca*: a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das Imagens* – ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Editora Estampa, 1996.

SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e identidade*: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João Del Rei – séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História), UFSJ, São João del Rei, 2010.

SOUZA, Fernando Prestes de; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). *Revista Vernáculo*, n. 19 e 20, 2007, p. 701. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20544>.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: IEP, 1993. (Documento de Trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1)

STUMPF, Roberta Giannubilo. *Os cavaleiros do ouro e outras trajetórias nobilitantes nas Minas Setecentistas.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Arte e arquitetura – A obra de talha em Minas Gerais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 5, 1968.

TOMMASO, Wilma Steagall de. *O Pantocrator de Claudio Pastro*: importância e atualidade. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2003.

TRINDADE, Judite Maria Barboza. O abandono de crianças ou a negação do óbvio. *Revista brasileira de História* [online]. 1999, vol. 19, n. 37

VAINFAS, Ronaldo; MELLO E SOUZA, Marina de. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 6, dezembro de 1998: Escravidão e África Negra, p. 95-118.

VASQUES, Marcia Severina. Egito Romano: identidade, poder e status social. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História* – Conhecimento histórico e diálogo social, Natal, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364830898_ARQUIVO_anpuh.artigo.marcia.vasques.2013.pdf>. Acessado em: 29/06/2015.

VENÂNCIO, Giselle Martins. *Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816 – 1922)* Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4 – UFGD - Dourados jul/dez 2008, PP 1-18.

VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem:* as irmandades de pardos na América Portuguesa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lage de. *História de Minas Gerais*: As Minas setecentistas 2. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a idade média até o século XX. São Paulo: Editora Ática, 1997.

WALSH, Robert. Notícias do Brasil (1828-1829). Belo Horizonte: Ed.Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1985.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *El Ritual de la serpiente*. México: Sextopiso editorial, 2004.

WARBURG, Aby. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte – Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte. In: *Historias de fantasmas para gente grande* – escritos, esboços e conferencias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZÚÑIGA, Pedro C. Tapia. Traducción pictográfica. In: *Boletín Chicomoztoc 3* - Seminario de Estudios para la Descolonización de México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), s.d., p. 31. Disponível em: <http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch3_3_Traduccion.pdf>. Acessado em: 05/06/2016.

Caderno Iconográfico

Detalhe da pintura de teto
da Igreja de São Miguel Arcanjo

São Miguel do Cajuru/ MG
Joaquim José da Natividade (atribuição)

Foto da autora

Descrição para análise formal de Joaquim José da Natividade e da "escola de artes" do Rio das Mortes

Apêndice I

A cultura visual vivenciada por Joaquim José Da Natividade no Caminho das Flores

Elementos que foram observados no percurso pelas três culturas visuais de Minas Gerais:

- Descrever a pele enrugada ou não
- Forma física
- Gestual das mãos
- Descrição dos olhos: se redondos, amendoados, puxados, vesgo, "esbugalhado", apertados, oblíquos, com "bolsinhas nas pálpebras".
- Descrição do pescoço: se fino, grosso, com saliência ou pomo de Adão, colado ao colo, aos ombros e/ou ao queixo.
- Descrição dos cabelos: se levemente ondulados, cacheados, longos, curtos, arrumados, desarumados, emoldurando a orelha (emoldurando a orelha é quando o cabelo circunda o lóbulo da orelha). Forma como o cabelo é dividido, caimento, paleta de cor usada na linha do cabelo.
- Descrição da testa: se é larga, enfeitada por algum elemento, enrugada, grande, pequena.
- Descrição do queixo: se pontudo, quadrado, inexpressivo.
- Descrição do rosto: se é geométrico, robusto, lúdico, paciente.
- Descrição da cabeça: se inclinada, reclinada, erguida, baixa, austera.
- Descrição da sobrancelha: se segue ou não a linha do nariz, se retas ou arqueadas.
- Descrição do nariz: se é proeminente, arrebitado, comprido, pequeno, reto.
- Descrição da boca: se carnuda, entreaberta, larga ou pequena.
- Descrição do tom da pele e das roupas.
- Descrição dos detalhes dos objetos em torno das aparições centrais.

Exemplo:

- Formato dos olhos

Figura 1. Porciúncula. Pormenor da pintura da nave da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Manoel da Costa Ataíde.

➔ Pálpebra caída: leve queda do lado externo.. – Porciúncula.

➔ Olhos amendoados: canto externo levemente levantado, formando uma amêndoa (são mais achatados do que os redondos) – Nossa Senhora de Lavras.

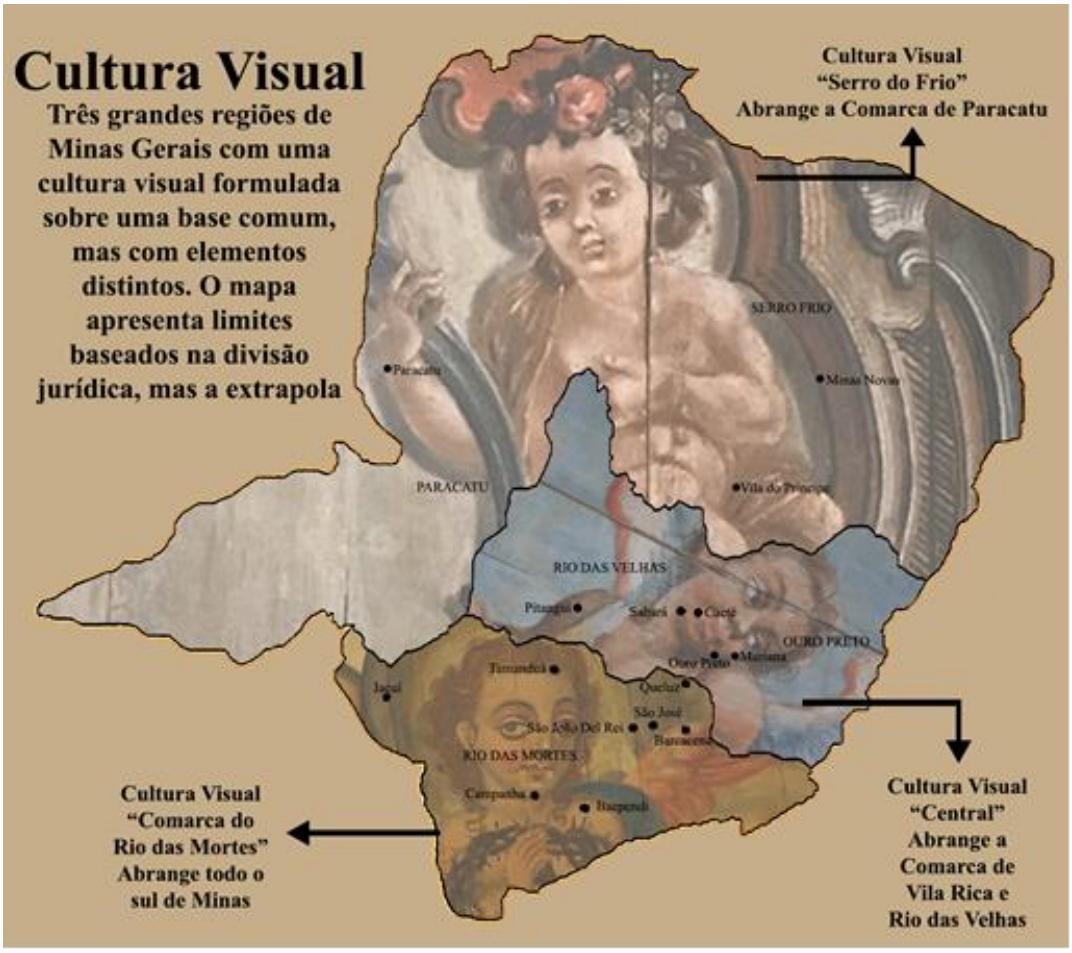
Figura 2: Nossa Senhora. Pormenor da pintura da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atribuição).

Figura 3. Santa Luzia. Pormenor da pintura da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei. Venâncio José do Espírito Santo.

➔ Olhos grandes/proeminentes: olhos profundos com espaço entre a sobrancelha bem demarcada e o desenho dos olhos

Cultura Visual

"Possíveis espaços de diferentes culturas visuais existentes em Minas Gerais, que se repartia em cinco comarcas: Ouro Preto, Rio das Velhas, Rio das mortes, Serro Frio e Paracatu. Nesta perspectiva, acredita-se que existiam três "Culturas visuais": Serro do Frio, Central e Rio das mortes. Esses três espaços compartilhavam de uma base comum, mas com elementos formais bem diferentes, devido às influencias recebidas através do trânsito de artistas para as regiões. Cada uma foi marcada por um determinado estilo, criando assim uma "escola" própria, bem como concepções particulares sobre talento. Assim, para melhor compreensão desse espaço mestiço, faz-se necessário um rápido histórico."[1]



Mapa I: Cultura visual de Minas Gerais

[1] SILVA, Kellen Cristina. Cap.I – As tessituras da beleza, p.40.

Manoel da Costa Ataíde (1762-1830)

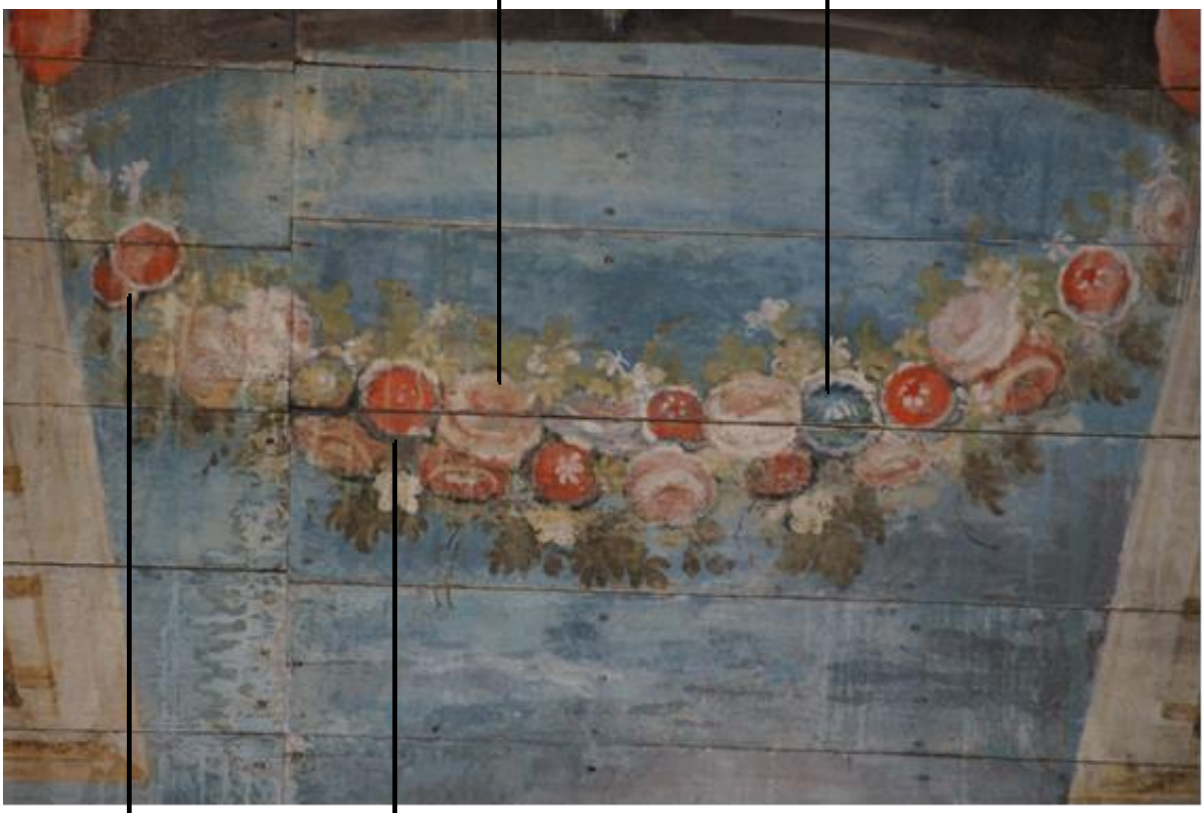


Figura 4: Guirlandas de flores. Pormenor da pintura de teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Manoel da Costa Ataíde.

Características para contrapor ao Joaquim José da Natividade:

- Preferência pelo uso de guirlandas floridas
- Duo de flores acompanhado de folhas verdes e uma pequena flor do campo com cinco pétalas
- Na matriz de Santa Bárbara o artista usa muito a rosa
- Não há uma profusão de flores em seu esquema iconográfico
- O perfil de seus personagens não são semelhantes ao de Natividade
- Os olhos são bem diferentes dos realizados por Natividade, com pálpebra caída e com a esclera (parte branca do olho) sempre muito ressaltada, sobretudo nas cenas em que os personagens dirigem o olhar para o alto.

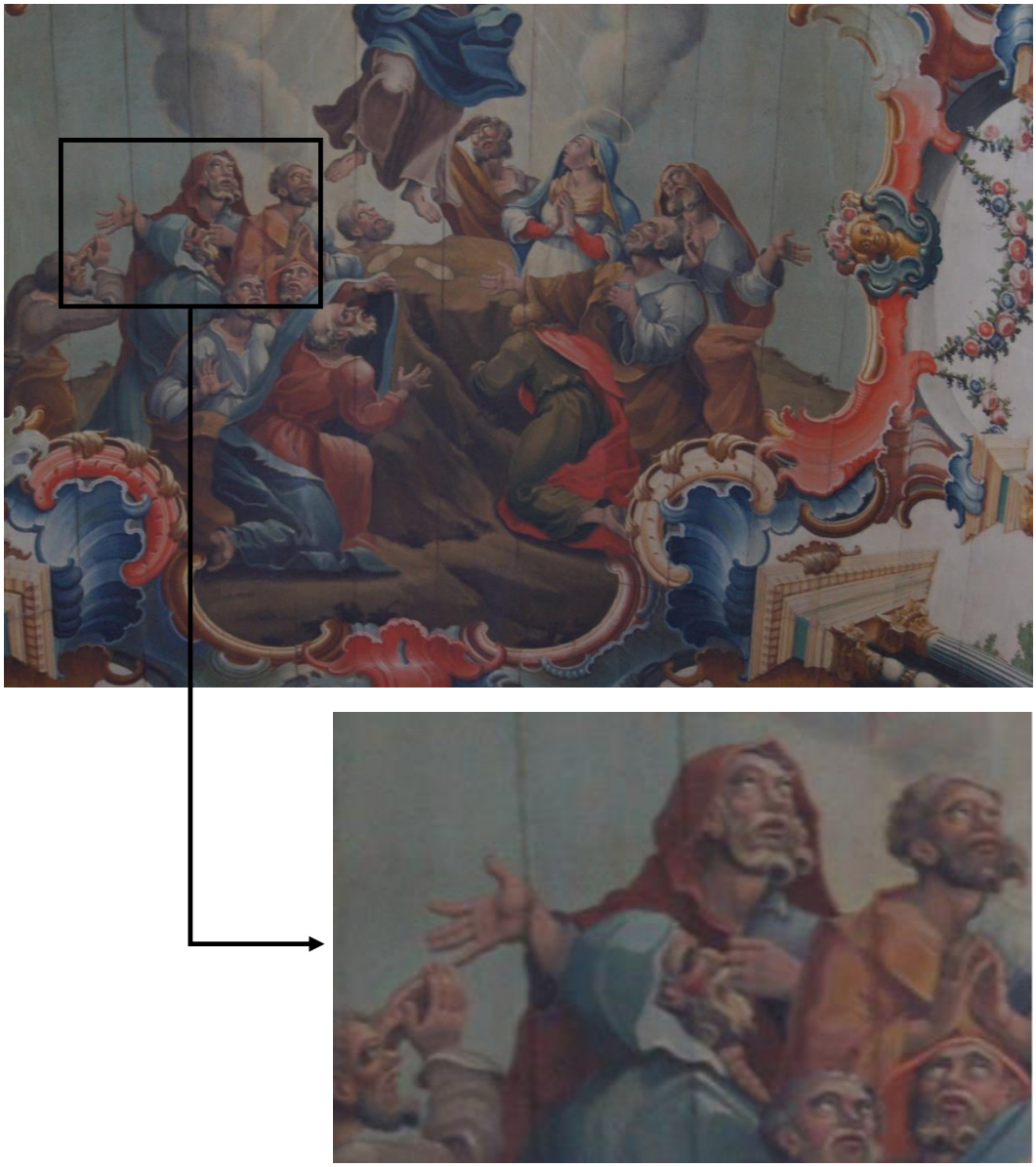
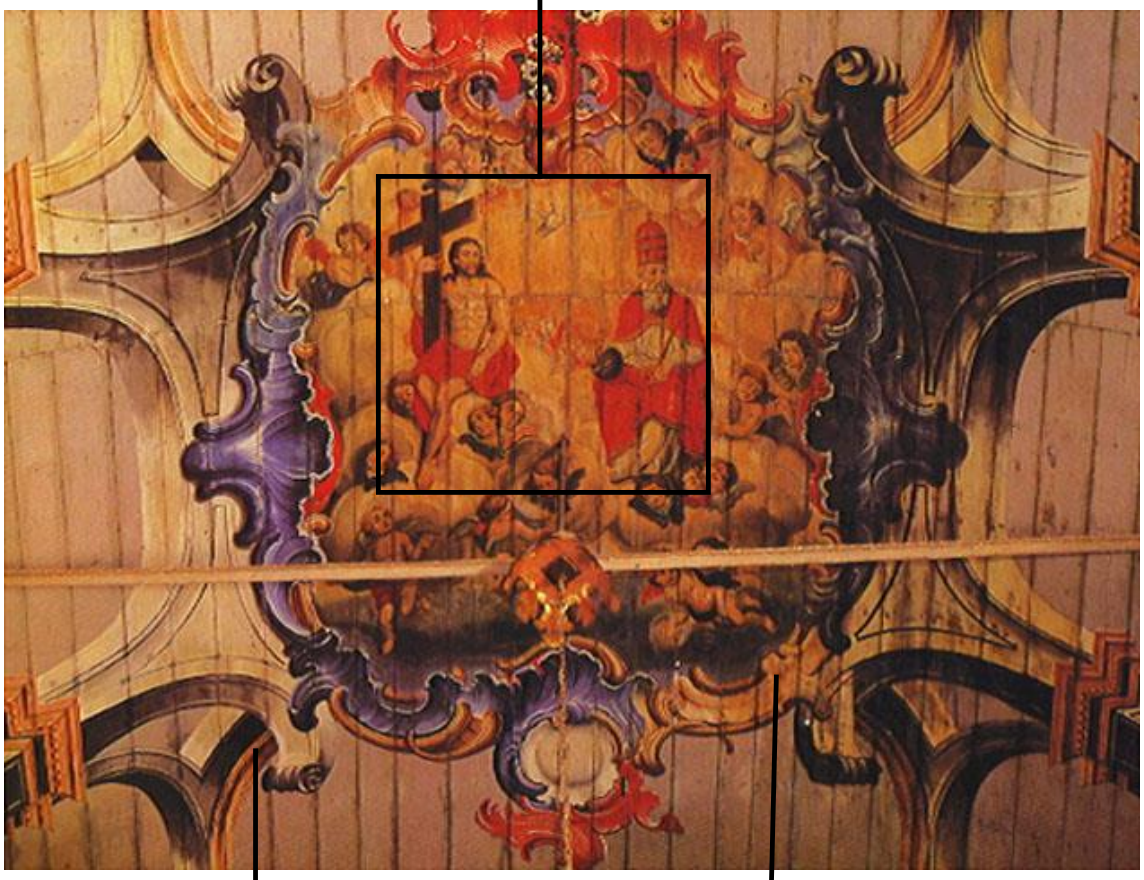


Figura 5: Apóstolos. Pormenor do teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara. Manoel da Costa Ataíde.

João Nepomuceno Correia e Castro (*- 1795)

Figura 6: Pormenor da pintura de teto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do campo. João Nepomuceno Correia e Castro. Fonte: Itaú Cultural



Características para contrapor ao Joaquim José da Natividade:

- Acredito que João Nepomuceno Correia e Castro não foi o mestre de Natividade. O pintor e guarda-mor apenas "terceirizou" o trabalho em Boa Esperança
- Usa poucas flores em seu teto, valorizando a presença de tramas arquitetônicas e rocalhas
- O medalhão central apresenta a iconografia favorita de Natividade, a Santíssima Trindade.
- O Pai-eterno é executado de forma diferente daquela apresentada por Natividade.
- As poucas flores apresentadas no teto de Congonhas fogem da tipologia apresentada por Natividade
- Não usa ramalhetes.
- Prefere o uso de flores soltas sobre as rocalhas. Algumas são acompanhadas de folhas ou de pequenas flores brancas
- A temática das flores brancas é semelhante à usada por Ataíde, mas com forma distinta
- Na temática das flores, Natividade se aproxima mais de Ataíde, mas usa o azul e o vermelho em oposição ao uso do branco.
- O formato das folhas possuem recortes diferentes. As de Ataíde me faz pensar em arbustos.

Francisco Xavier Carneiro (1765-1840)

Figura 7: Pormenor da pintura de teto da igreja da Ordem Terceira De São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro.

- Presença dos ramalhetes de flores
- Uso de vasos acoplados ás rocalhas
- Predomínio das pétalas brancas em torno do miolo das flores coloridas em azul e vermelho
- Poucas folhas e Predomínio do uso da rocalha
- Iconografia do Dilúvio próxima a iconografia do Juízo Final (almas se afogando)

Figura 8: Pormenor da pintura de teto da nave da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro.

José Soares de Araújo (1723-1799)

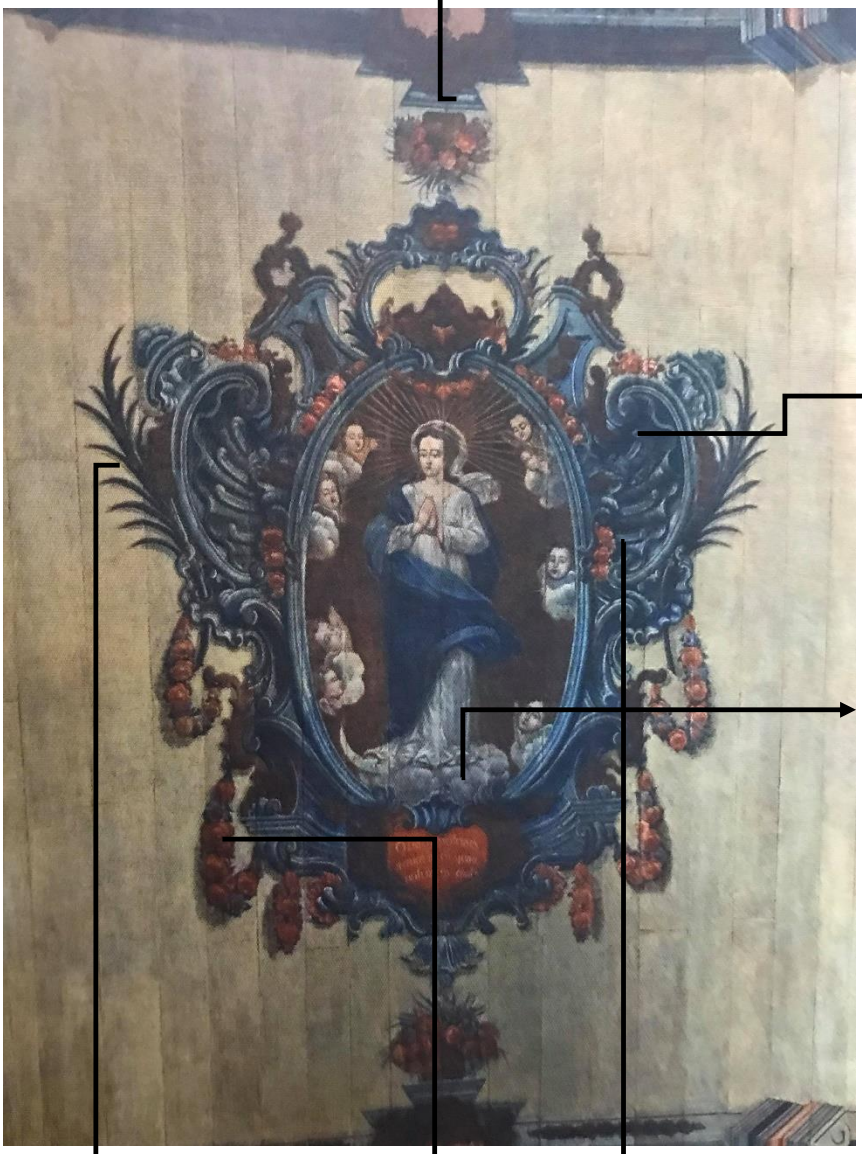


Figura 9: Pormenor da pintura de teto da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, Diamantina. José Soares de Araújo.

- Esquemas ilusionistas
- Uso em profusão das guirlandas de rosas
- Tarja central solta no centro do teto
- Balaustrada e muros parapeito laterais com flores
- Cena principal com bordo arquitetônico
- Vasos e ramalhetes de flores sem predomínio das cores azul e vermelha
- Concheados
- Festões
- Ramagens que lembram a palma
- Enrolamentos
- Utilizava de inscrições em suas pinturas
- O tipo de folhagem encontrado em Joaquim José da Natividade se aproxima do usado por José Soares de Araújo e pela Cultura Visual do Serro do Frio

Apêndice II

Elementos tipológicos de Joaquim José da Natividade

Elementos tipológicos de Natividade por todo o Caminho das Flores

Flores

Figura 10: Pormenor da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 11. Pormenor da pintura de teto da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Posição do rosto

Figura 12: Pormenor da pintura de teto da igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 13: Pormenor da pintura de teto da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 14: Pormenor da tela que se encontra na capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 15: Pormenor da tela que se encontra no Museu Regional de São João Del Rei. São João Del Rei. Joaquim José da Natividade (atrib)

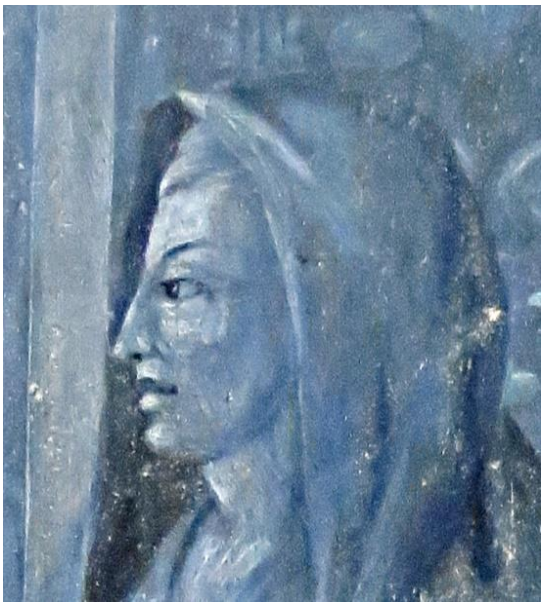


Figura 16: Pormenor da tela que se encontra na capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 17:Pormenor da pintura em caixotão do teto da igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Joaquim José da Natividade (atrib)

Iconografia

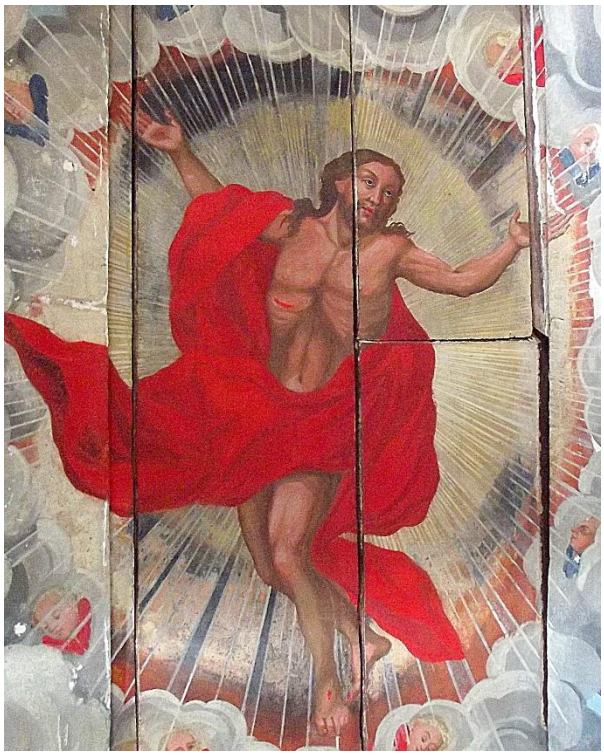


Figura 18: Pormenor do teto da capela da fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 19: Pormenor da pintura em caixotão do teto da igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade. Joaquim José da Natividade (atrib)

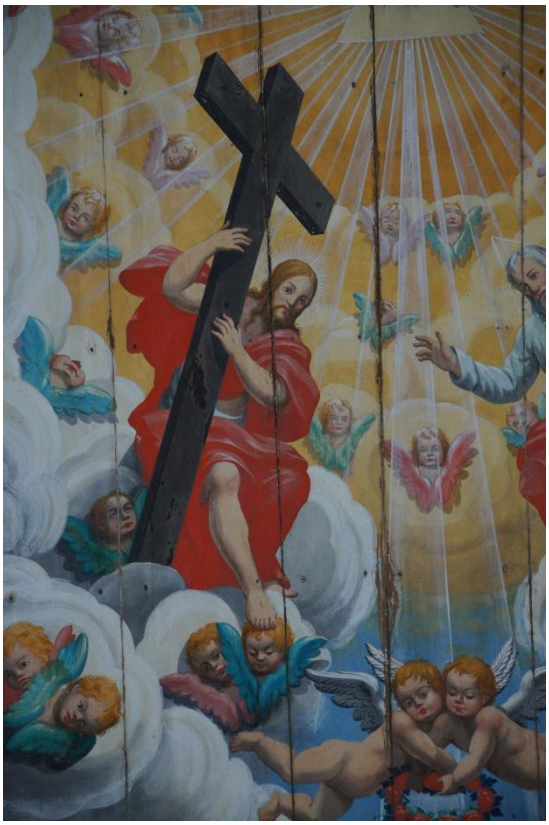


Figura 20: Pormenor da pintura de teto da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras. Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 11: Pormenor da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados. Joaquim José da Natividade (atrib)

- A iconografia de Natividade, na maioria dos caso, apresenta sempre a figura apoteótica do Cristo ressuscitado, com a presença da Trindade. Outros elementos também se repetem e são considerados como elementos tipológicos, como o olhar para o alto, personagens de costas e a presença do duo de anjos, um com o olhar para cima, outro para baixo. Creio que o olhar para o alto seja uma herança da cultura visual central, onde Natividade provavelmente teve acesso as pinturas de Manoel da Costa Ataíde. A mesma coisa o Cristo apoteótico e desnudo, que pode significar a influência da região de fronteira representada pelo canteiro de obras de Congonhas do Campo e a visualidade empregada por João Nepomuceno Correia e Castro.

Figura 22: Pormenor da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados. Joaquim José da Natividade

Figura 23: Pormenor da pintura de teto da igreja do Divino Espírito Santo, (original de São Vicente de Minas), São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib)

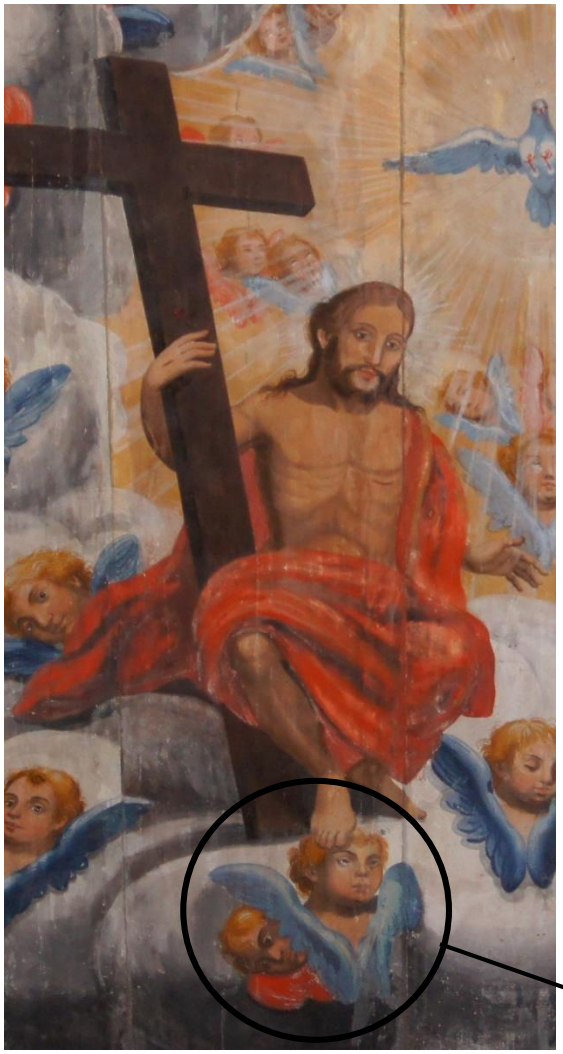


Figura 24: pormenor da pintura de teto da igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib)

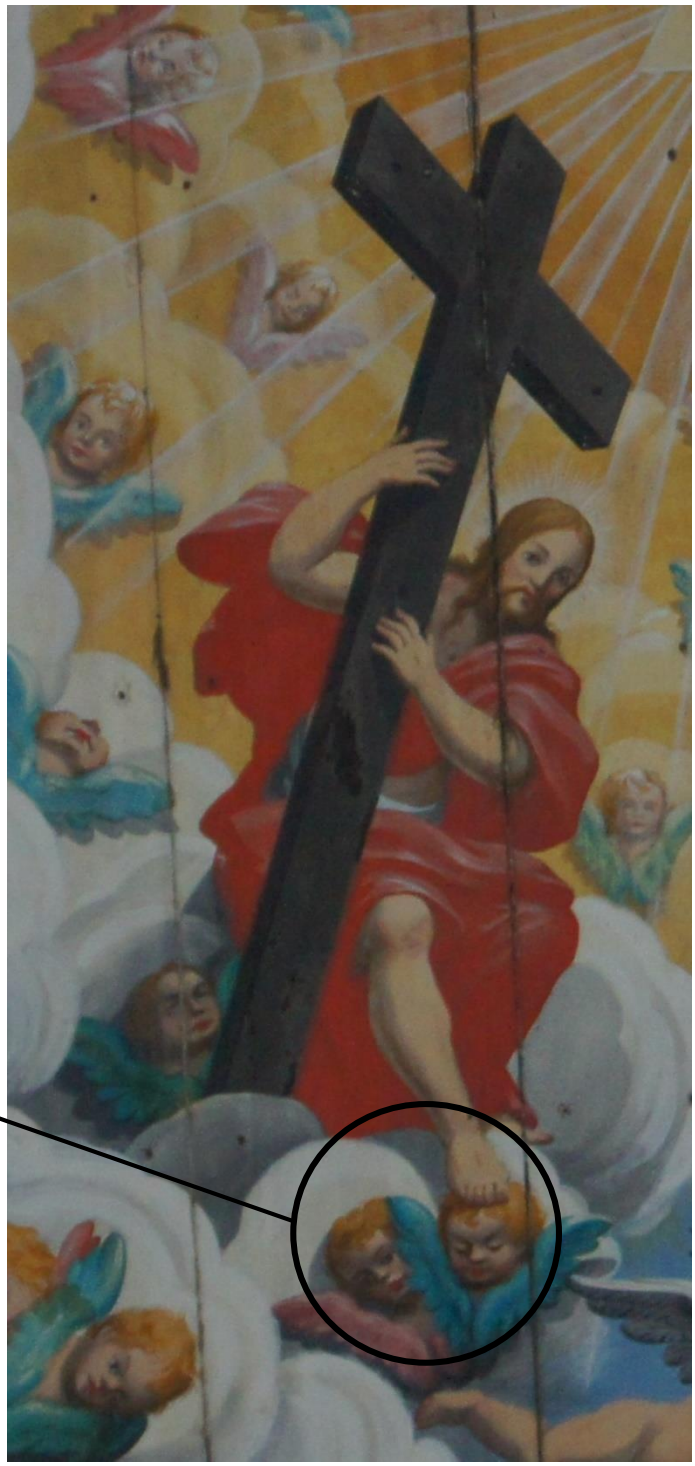


Figura 25: pormenor da pintura de teto da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Anjos de apoio dos pés

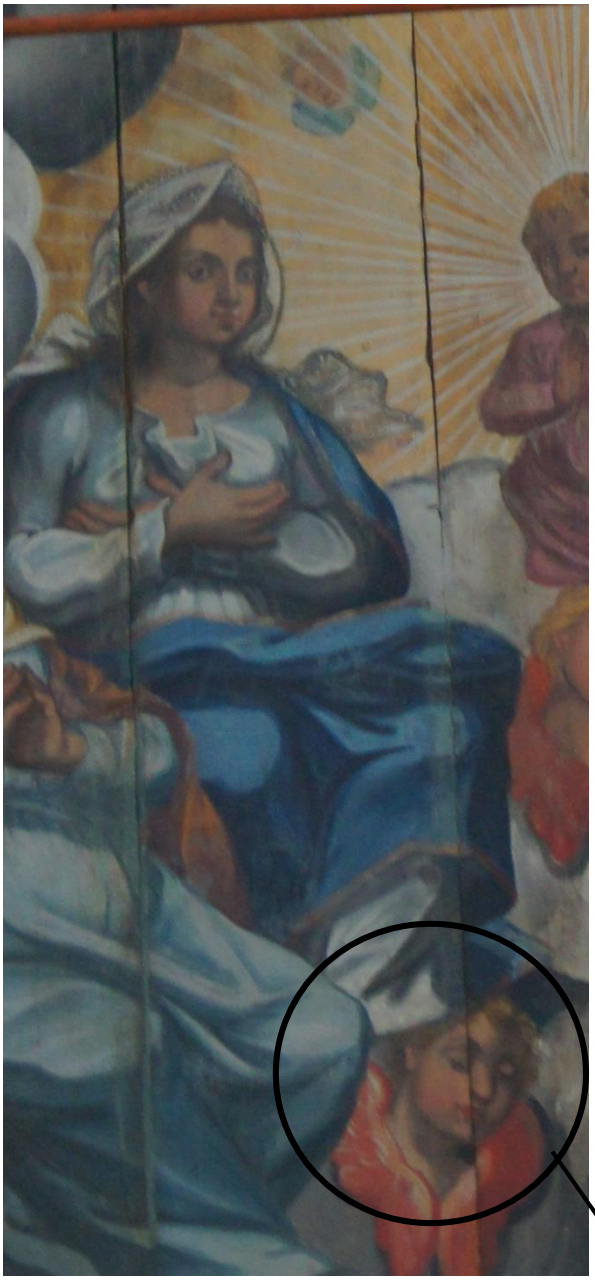


Figura 26: pormenor da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 27: pormenor da pintura de teto da igreja do Divino Espírito Santo, (original de São Vicente de Minas), São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib)

Apêndice III

Obras de Joaquim José da Natividade pelo Caminho das Flores

Aprendizado

Período de vivência nas regiões da Comarca do Serro do Frio, Sabará e Vila Rica

Obras que Joaquim José da Natividade pode ter se inspirado

Igreja de Bom Jesus De Matosinhos, Santo Antônio do Pirapetinga – Bacalhau

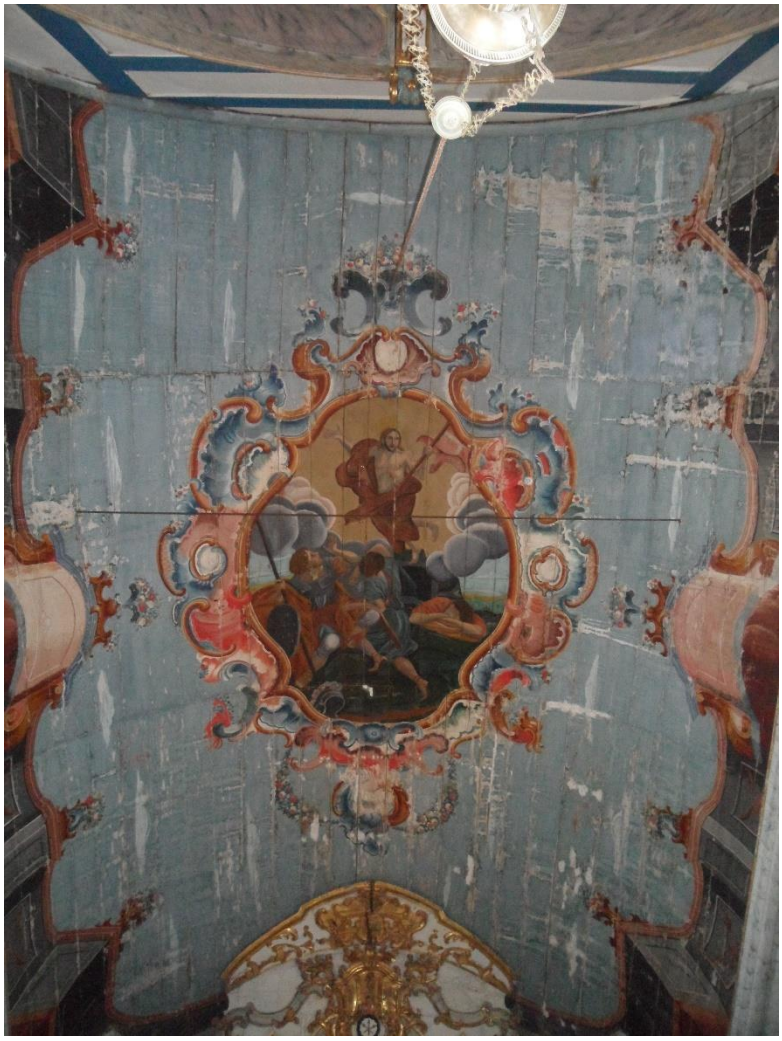


Figura 28. Pintura da Capela-mor da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Bacalhau. Francisco Xavier Carneiro (atrib)

Figura 29: Pintura da nave da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Bacalhau. Francisco Xavier Carneiro (atrib)

Figura 30: Pintura do camarim de Bom Jesus, Bom Jesus de Matosinhos, Bacalhau. Francisco Xavier Carneiro (atrib).

Anjos que se assemelham aos anjos de Natividade em sua fase de Maturação.

Figura 31b: Pintura do camarim de Bom Jesus, Bom Jesus de Matosinhos, Bacalhau. Francisco Xavier Carneiro (atrib).

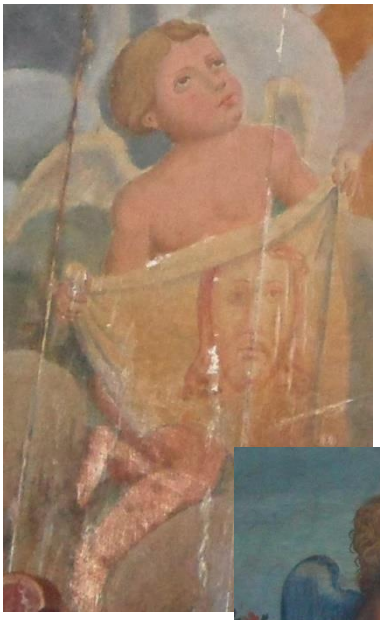


Figura 31: Pormenor da Pintura do camarim de Bom Jesus, Bom Jesus de Matosinhos, Bacalhau. Francisco Xavier Carneiro (atrib)

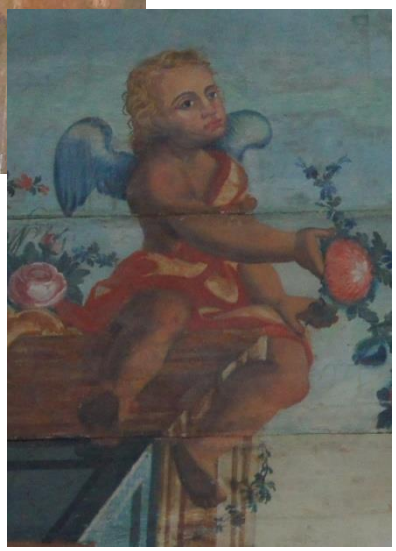


Figura 32:Pormenor da pintura de teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atib.). Fase de Maturação.

Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara

Figura 33: Pintura da Nave da Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara, autoria desconhecida.

Figura 24: The Assumption of the Virgin, born on a clound surrounded by angels. after Maratti, c.1838. Museu Britânico.

Figura 35: Pormenor da Nave da Igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara, autoria desconhecida.

Figura 36: Pormenor da pintura de teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib). Fase de Maturação.

Fixação

Período de fixação de seus principais conceitos artísticos.

(Congonhas, Fazenda Boa Esperança e São João Del Rei)

Fazenda Boa Esperança, Belo Vale

Figura 37: Pormenor da pintura da capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, Joaquim José da Natividade (atrib.). Foto: André Onofre.

Figura 38: Pormenor da pintura da capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, Joaquim José da Natividade (atrib.). Foto: André Onofre.

Figura 39: Pormenor da pintura da capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, Joaquim José da Natividade (atrib.). Foto: André Onofre.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados

Figura 40: Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados, Joaquim José da Natividade (atrib.)

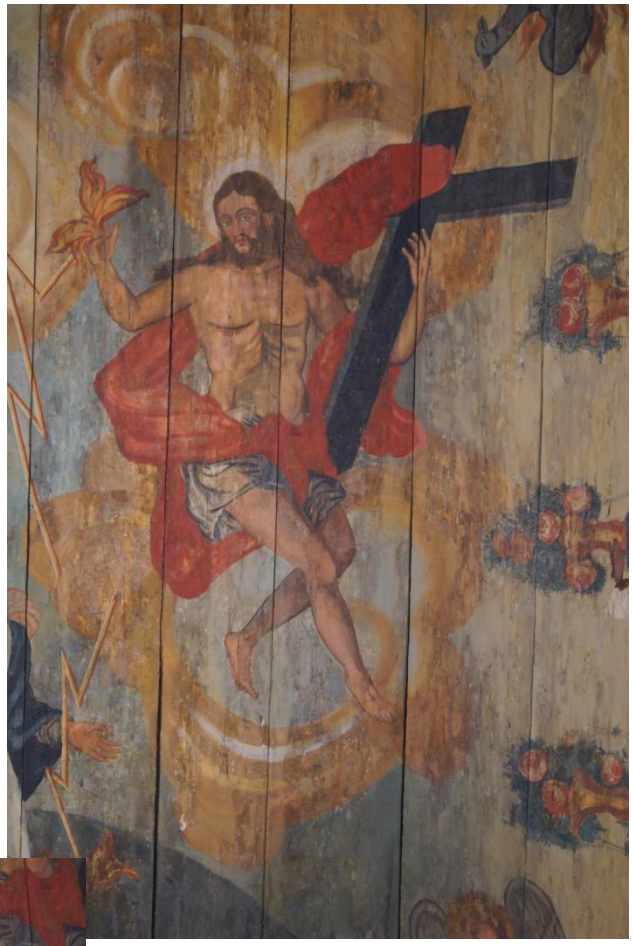


Figura 41: Pormenor da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados, Joaquim José da Natividade (atrib.)

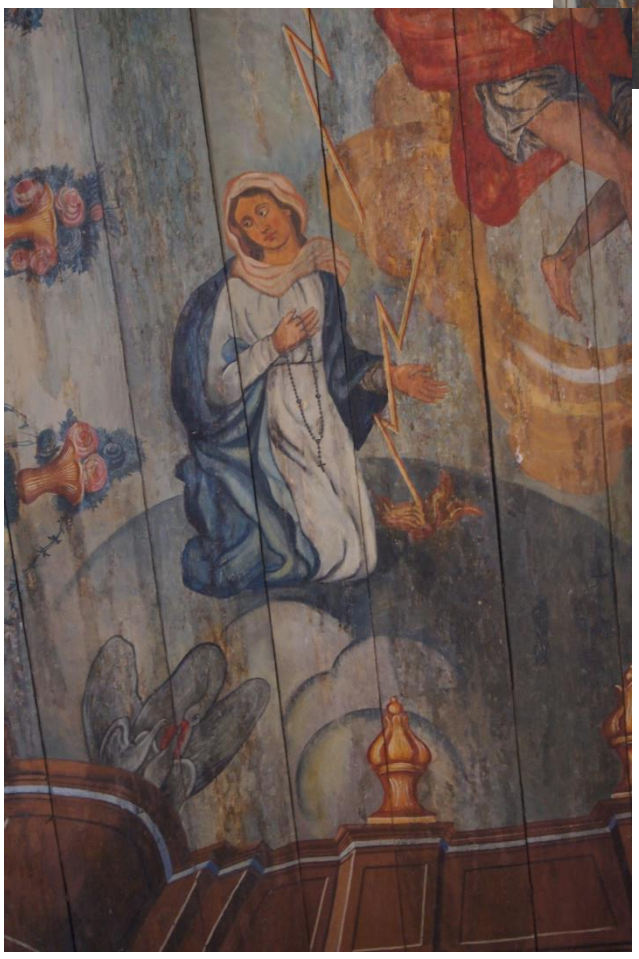


Figura 42: Pormenor da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Prados, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Catedral Basílica De Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei

Figura 43: Pintura de teto da sacristia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 44:Pormenor da Pintura de teto da sacristia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figura 45: Pormenor da Pintura de teto da sacristia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Figuras 36, 47 e 48:Pormenores da Pintura de teto da sacristia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib.)

Transição

Período que corresponde ao encontro de um artista formado sob a influencia da visualidade do Serro, Vila Rica e Sabará com os artistas e mestres da região da Cultura Visual do Rio das Mortes.

(São Miguel do Cajuru, Conceição da Barra de Minas e São Vicente de Minas)

Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru

Figura 49 Pintura da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 50: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 51: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib).

Figura 52: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo, São Miguel do Cajuru, Joaquim José da Natividade (atrib).

Capela do Divino Espírito Santo, São Vicente de Minas (atualmente em São João Del Rei)

Figura 53: Pintura de teto da capela do Divino Espírito Santo, São Vicente de Minas/ São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib). Foto: Letícia Martins de Andrade.

Figura 54:Pormenor da Pintura de teto da capela do Divino Espírito Santo, São Vicente de Minas/ São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib). Foto: Letícia Martins de Andrade.

Figura 55: Pormenor da Pintura de teto da capela do Divino Espírito Santo, São Vicente de Minas/ São João Del Rei, Joaquim José da Natividade (atrib). Foto: Letícia Martins de Andrade.

Maturação

Período que corresponde a fase mais original e experoente do artista

(Lavras, Carrancas e Liberdade)

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras

Figura 56: Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 57: Pormenor da Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 58: Pormenor da Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 59: Pormenor da Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 60: Pormenor da Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 61: Pormenor da Pintura da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Lavras. Joaquim José da Natividade (atrib)

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas

Figura 62: Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 64: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 63: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

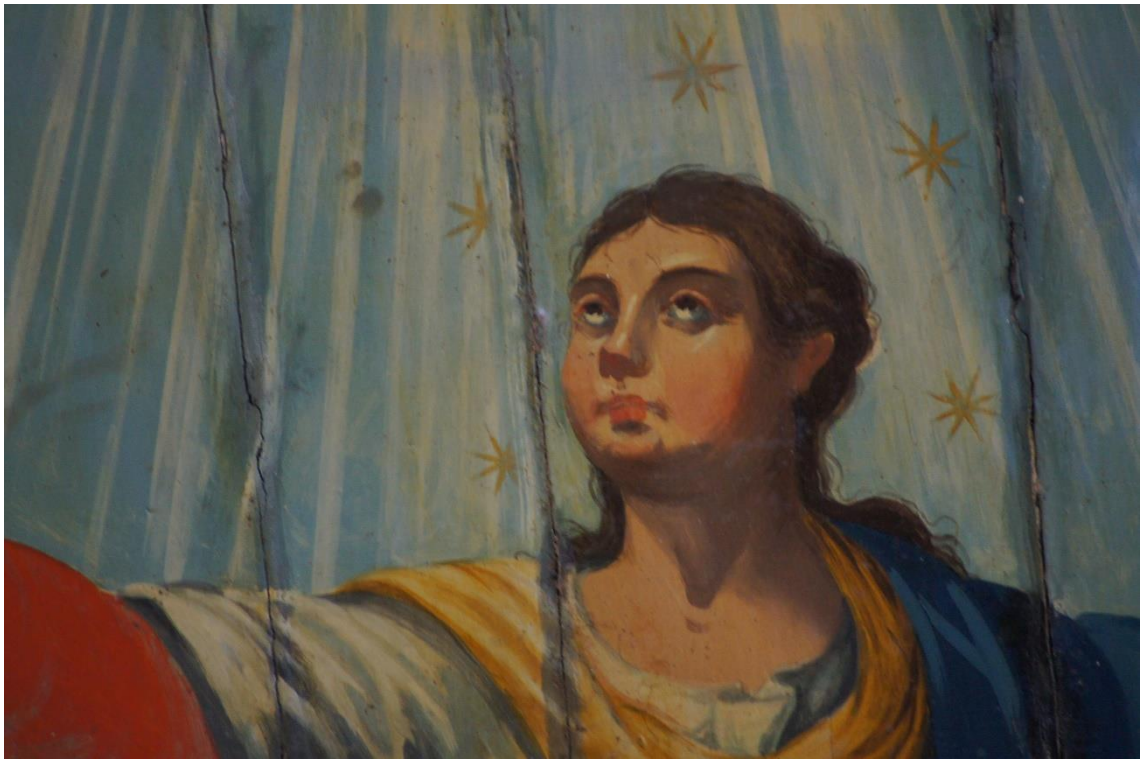


Figura 65: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 67: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 66: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 68: Pormenor da Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas, Joaquim José da Natividade (atrib)

Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade

Figura 69: Ressureição. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 70: Pilatos lava as mãos. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 71: Verônica enxuga o rosto de Jesus. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 72: Pormenor da Prisão de Jesus. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

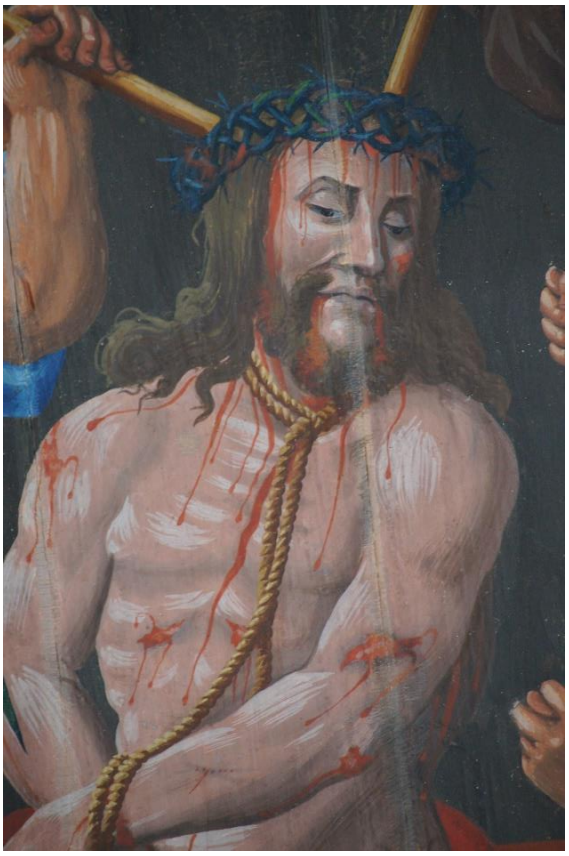


Figura 73: Pormenor da flagelação. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 74: Pormenor da cruxificação. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 75:Morte de Jesus. Caixotão central do teto da capela-mor da Igreja de Bom Jesus do Livramento, Liberdade, Joaquim José da Natividade (atrib)

Plenitude

Consolidação dos estilemas de Natividade e do estilo da "escola artística" do Rio das Mortes

(São Thomé das Letras e Baependi)

Igreja Matriz de São Tomé, São Thomé das Letras

Figura 76:Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 77: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 78: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figuras 79 e 80: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 81: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 82: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 83: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figuras 84 e 85: Pormenor da Pintura da Nave da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 86: Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 87: Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 88: Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

Figura 89: Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

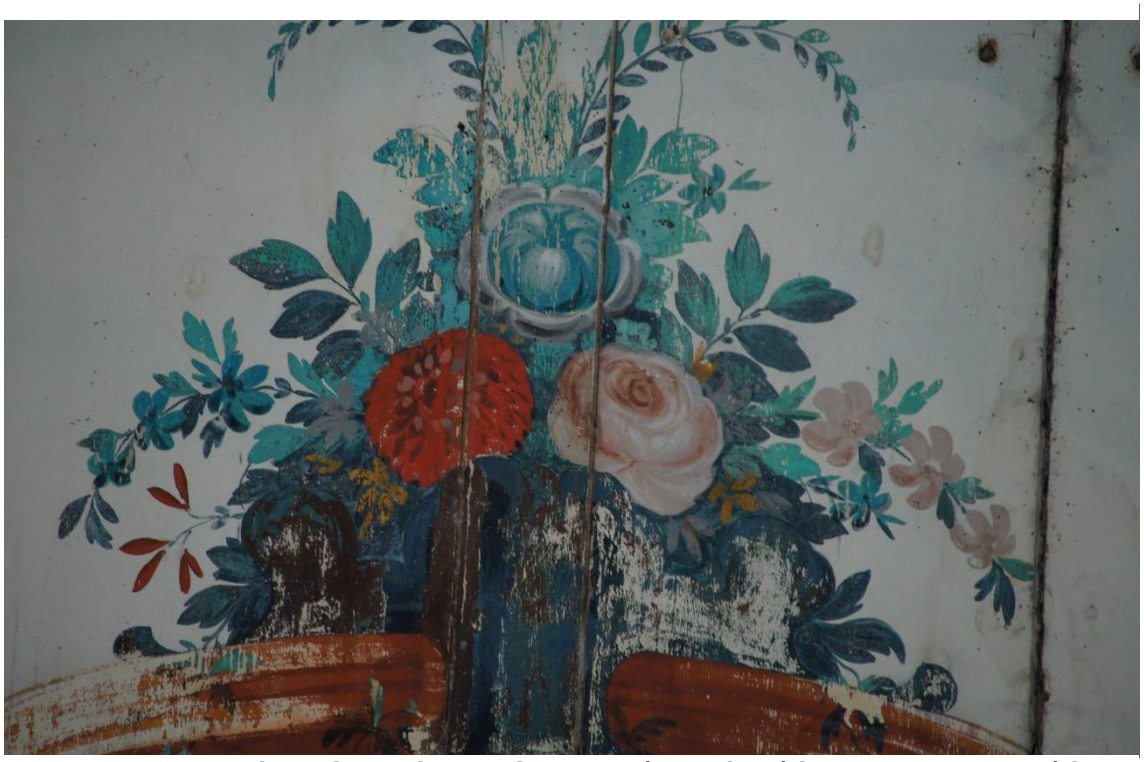


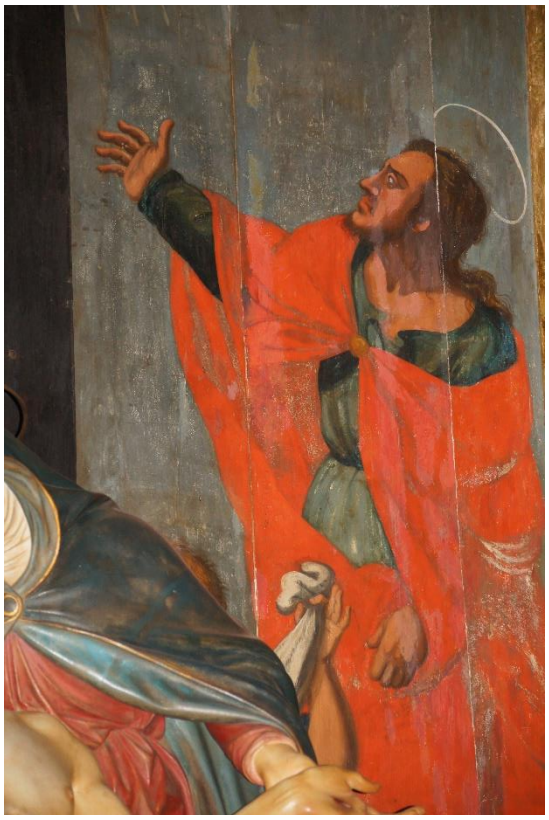
Figura 90: Pintura da capela-mor da igreja de São Tomé, São Thomé das Letras, Joaquim José da Natividade (atrib)

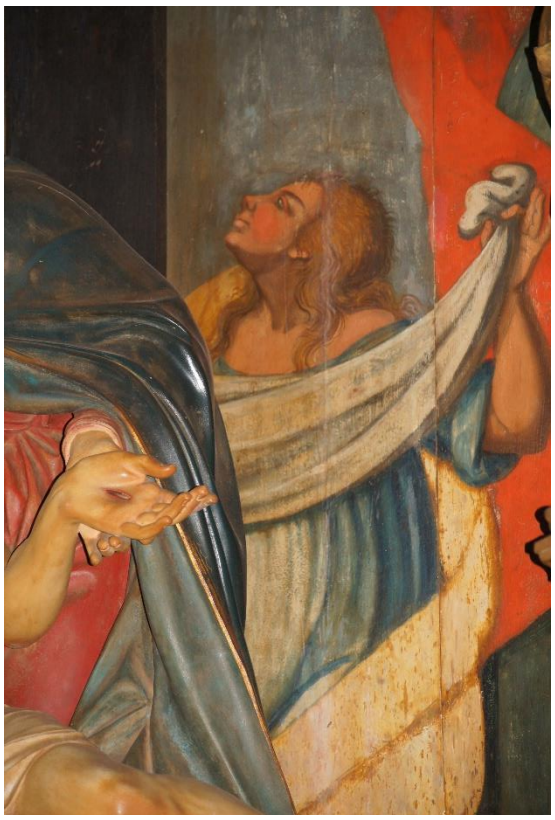
Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, Baependi

Figura 91: Retábulo lateral de Nossa Senhora da Piedade. Pintura do camarim e carnação atribuída a Joaquim José da Natividade

Figura 92: Pormenor do Retábulo lateral de Nossa Senhora da Piedade. Pintura do camarim e carnação atribuída a Joaquim José da Natividade

Figura 93: Pormenor do Retábulo lateral de Nossa Senhora da Piedade. Pintura do camarim e carnação atribuída a Joaquim José da Natividade





Figuras 94 e 95: Pormenor do Retábulo lateral de Nossa Senhora da Piedade. Pintura do camarim e carnação atribuída a Joaquim José da Natividade

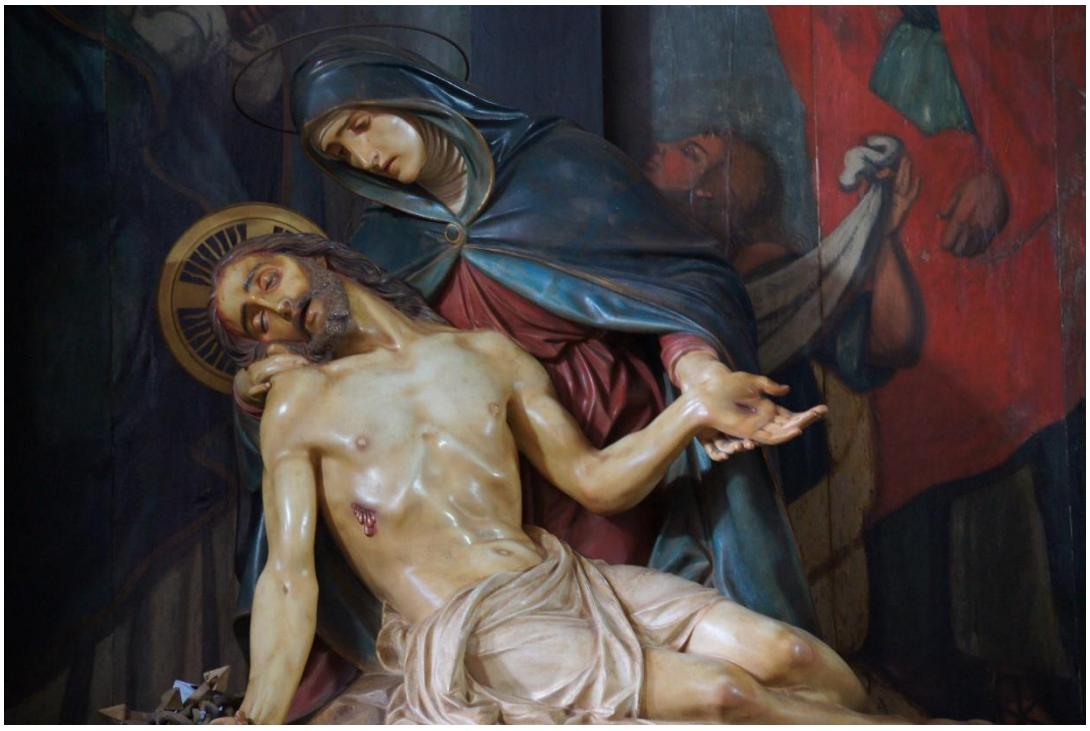


Figura 96: Nossa Senhora da Piedade. Retábulo lateral de Nossa Senhora da Piedade. Pintura do camarim e carnação atribuída a Joaquim José da Natividade

Manoel Victor de Jesus
(Aspectos estilístico)

Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes, Deusa Astréia (Justiça)

Figura 4: Deusa Astréia. Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes (Atualmente). Manoel Victor de Jesus, 1824.

Figura 4: Pormenor da Deusa Astréia. Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes (Atualmente). Manoel Victor de Jesus, 1824.

Figura 2: Pormenor da Deusa Astréia. Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes (Atualmente). Manoel Victor de Jesus, 1824.

Figura 3: Pormenor da Deusa Astréia. Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes (Atualmente). Manoel Victor de Jesus, 1824.

A expressão facial presente no olhar de seus personagens acaba proporcionando às representações algo de individual. As expressões conferem ainda mais sentido à ação iconográfica presente nos ornamentos e símbolos que cada personagem carrega e em cada cena apresentada. A narrativa imagética se solidifica através da delicadeza com que o artista compunha cada detalhe. Leve rubor na face e sorrisos enigmáticos aliados aos gestos de indicação, proteção ou apresentação proporcionam o movimento da obra.

Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes

Figura 5: Judith com cabeça de Holofernes. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1797.

Figura 6: Pormenor. Judith com cabeça de Holofernes. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1797.

Figura 7: Pormenor. Judith com cabeça de Holofernes. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1797.

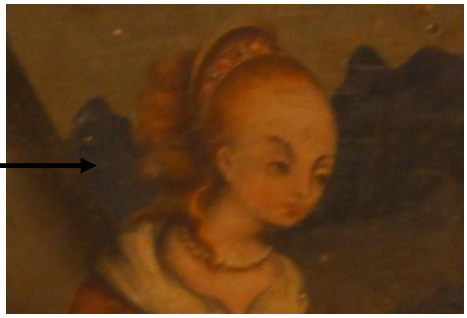


Figura 8: Pormenor. Judith com cabeça de Holofernes. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus, c.1797.

Com profunda expressão facial, encontramos os personagens de Manoel Victor de Jesus. Com faces arredondadas e olhares que transmitem certa emoção, notamos uma tentativa do artista em expressar através de suas tintas, os aspectos sentimentais e psicológicos de seus personagens. O "gosto moderno" apontado na documentação como pertencente ao artista, talvez se relacionasse à perícia com que Manoel Victor de Jesus tratava a iconografia debatida com os comitentes e sua execução com traços menos rebuscados e mais simples, porém com o mesmo apego simbólico. Os detalhes singelos e as apropriações que o artista proporcionou a suas obras demonstram que o artista estava aliado às tendências da arte europeia, que aqui desembarcava em impressos e ganhava vida através de seus pincéis e tintas.

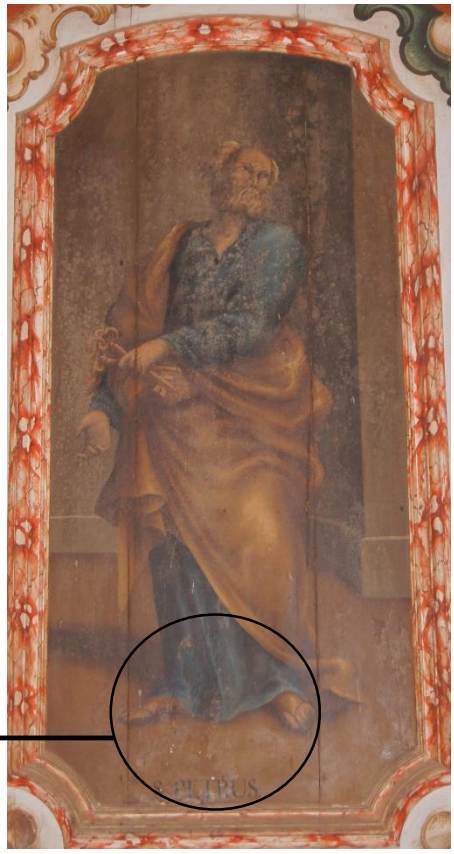


Figura 9: São Paulo. Sacristia da Fábrica da Matriz. Manoel Victor de Jesus, 1788, Tiradentes

Figura 10: Rebecca. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1782, Manoel Victor de Jesus, Tiradentes.

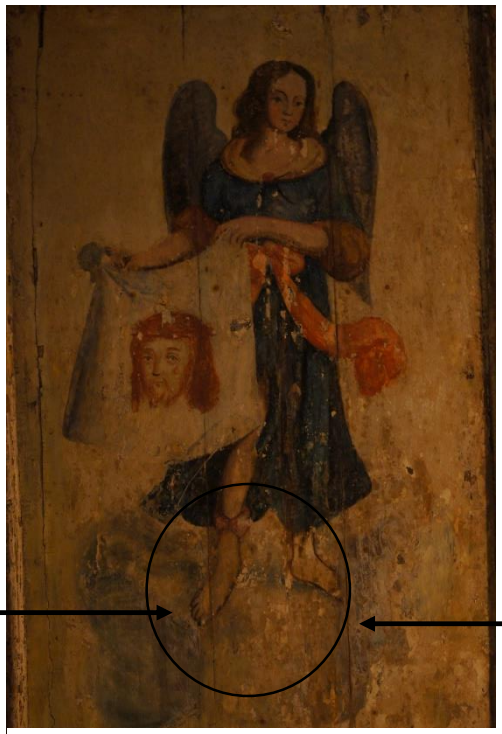


Figura 11: Anjo com o véu de Verônica. Consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos, 1804-1805, Manoel Victor de Jesus, Tiradentes.

"Pés de bailarina"

Os gestos, que trazem um movimento interno, estão presentes em vários personagens de Manoel Victor de Jesus. Olinto Rodrigues dos Santos Filho[1] chegou a comparálos a bailarinos, devido a posição dos pés e das mãos. Para nós, os gestos são indicativos das ações de cada personagem, além de sempre apontarem para o alto mostrando que todos os caminhos levam ao céu. Mais um detalhe formal que se liga à iconografia escolhida e trabalhada pelo artista.

1.SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo Rococó.* Revista Barroco, n 12, p. 234.

Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos – Tiradentes

Figura 12: Visão Geral do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG.

- Ver mais detalhes sobre essa obra em "A Mercês Crioula" – Dissertação de mestrado.

Figura 13: *Regina Sanctorum omnium.* Pintura de caixotão da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Manoel Victor de Jesus, c.1818.

Figura 14: Pormenor; Pintura de caixotão da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Manoel Victor de Jesus, c.1818.

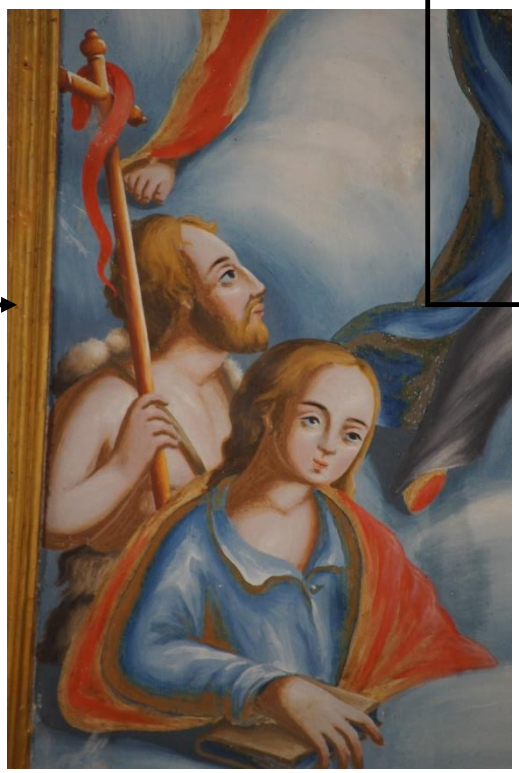


Figura 15. Pormenor. Pintura de caixotão da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Manoel Victor de Jesus, c.1818.

Figura 16. Pormenor. Pintura de caixotão da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Manoel Victor de Jesus, c.1818.

Igreja de Nossa Senhora da Penha – Vitoriano Veloso (Bichinho)

Figura 17. Pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho), Manoel Victor de Jesus.

Figura 18: Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho), Manoel Victor de Jesus.

Figura 19: Pormenor. Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho), Manoel Victor de Jesus.

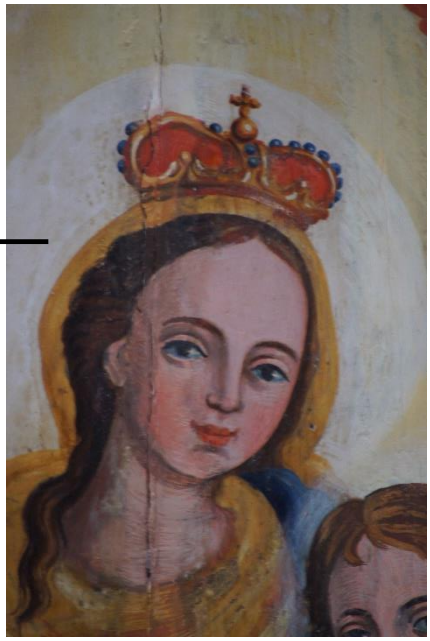


Figura 20: Pormenor. Pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Vitoriano Veloso (Bichinho), Manoel Victor de Jesus.

A Posição do rosto dos personagens de Manoel Victor de Jesus podem ser consideradas como cacoetes recorrentes. No caso, pós-restauro, apesar dos graves problemas, a inclinação da cabeça continua na mesma posição ¾.

Figura 21 (sem restauro) e Figura 22 (pós-restauro). Pormenor da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG

Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar – São João Del Rei

Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas

Figura 22: Almas do Purgatório. Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas. Catedral Basílica de São João Del Rei. Manoel Victor de Jesus (atrib)

Figura 53: Anjo da Amargura. Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas. Catedral Basílica de São João Del Rei. Manoel Victor de Jesus (atrib)

Figura 24 Anjo da Guarda.. Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas. Catedral Basílica de São João Del Rei. Manoel Victor de Jesus (atrib)

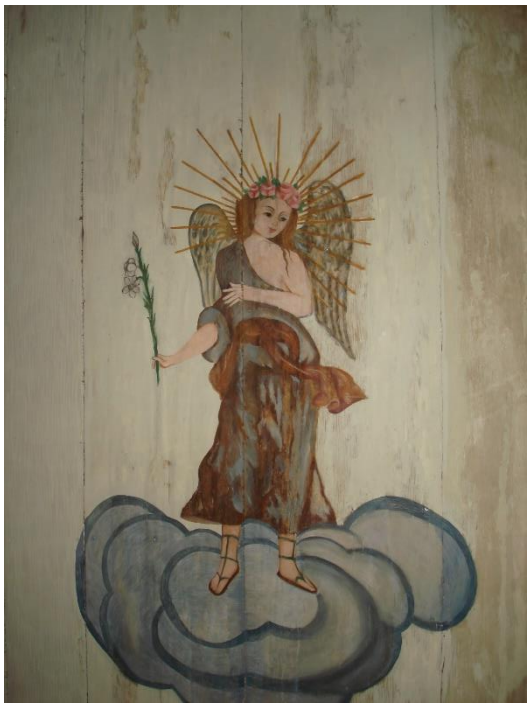


Figura 25: Anjo da Anunciação. Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas. Catedral Basílica de São João Del Rei. Manoel Victor de Jesus (atrib)

Elementos formais que aproximam o Consistório de São Miguel e Almas (São João Del Rei) ao anjo do Passo da Paixão (Tiradentes)

Figura 26: Anjo da Anunciação. Consistório da Irmandade de São Miguel e Almas. Catedral Basílica de São João Del Rei. Manoel Victor de Jesus (atrib

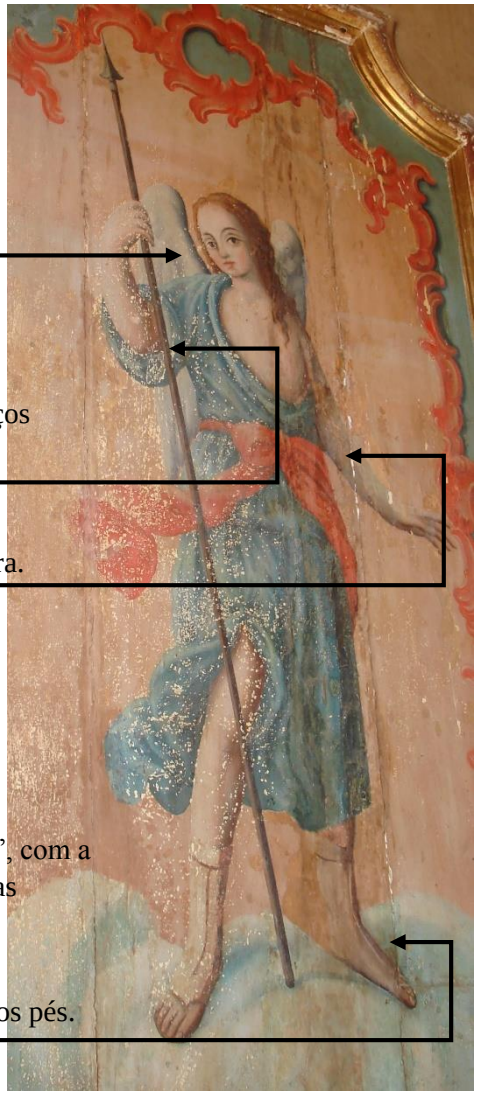


Figura 27: Passo da Paixão, Rua Direita, Tiradentes. Manoel Victor de Jesus (atrib)

Venâncio José do Espírito Santo
Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar
(Caderno iconográfico)

Figura 28: Nossa Senhora do Pilar. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura29: Santa Rita. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 30: Pormenor: Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

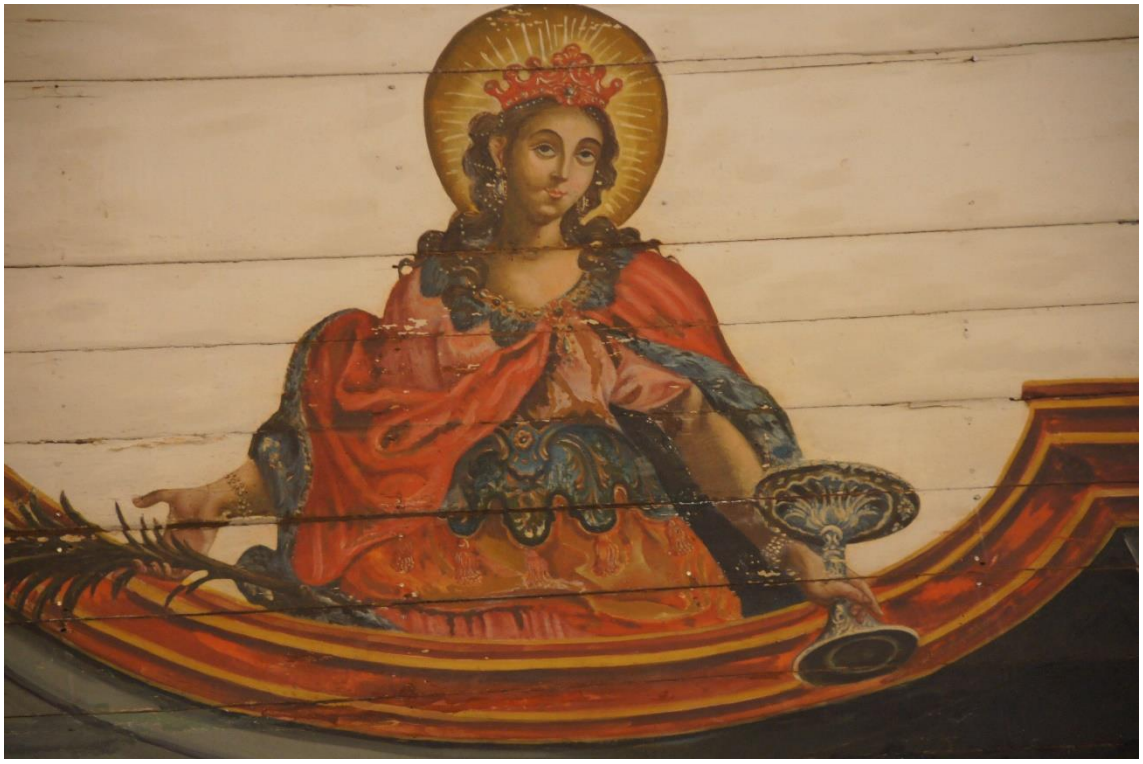
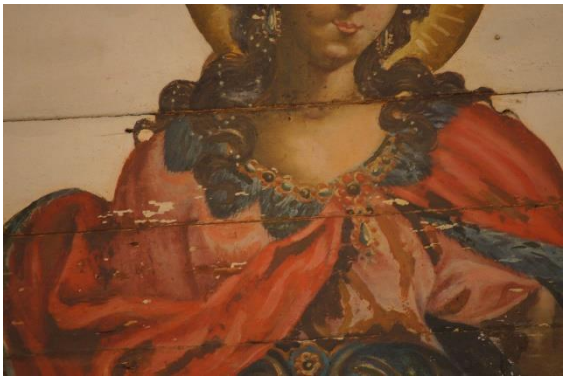
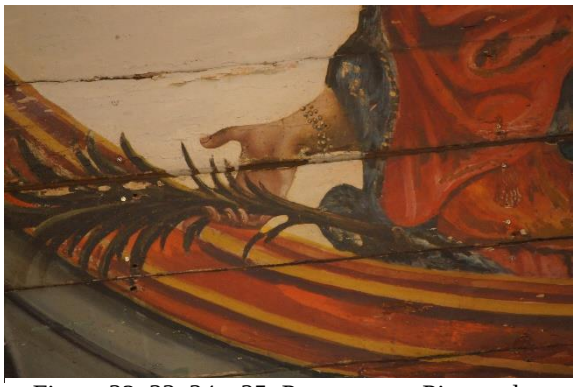


Figura 61: Santa Luzia Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).





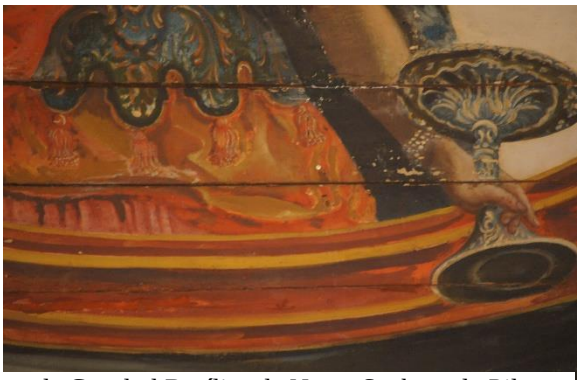


Figura 32, 33, 34 e 35: Pormenores. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 36: São Miguel. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 37 e 38: Pormenores. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 39: São Marcos. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 40, 41 e 42: Pormenores. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 43: São Jerônimo. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 44, 45 e 46: Pormenores. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 47: Nossa Senhora do Pilar. Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 48: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 49: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 50: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 51: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 52:Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 53: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).

Figura 54: Pormenor da Pintura de teto da nave da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Venâncio José do Espírito Santo (atrib).